

**RadE
C-
Ki**

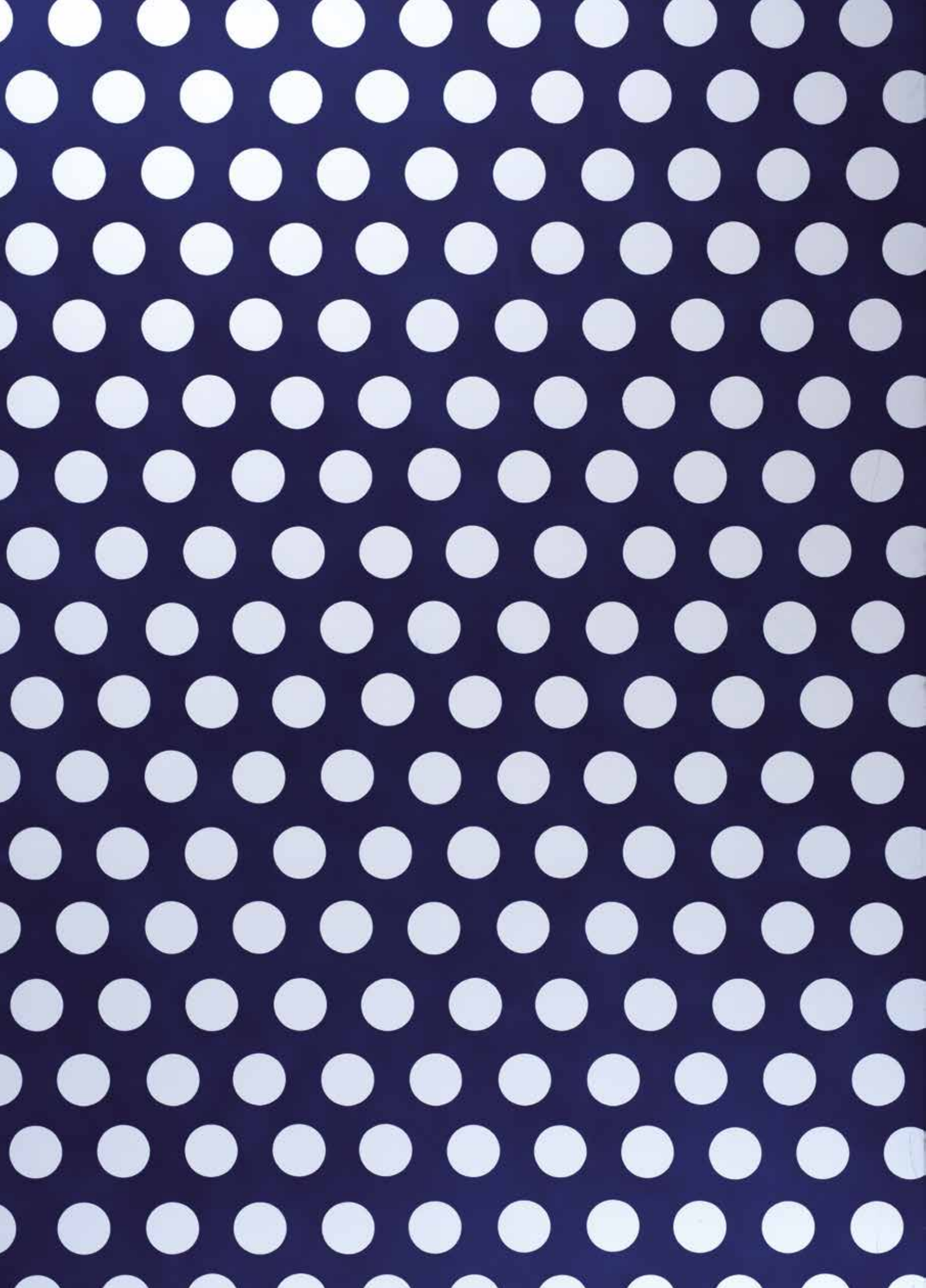
Ra
dE
C-

Grzegorz

Ki

malarstwo
painting





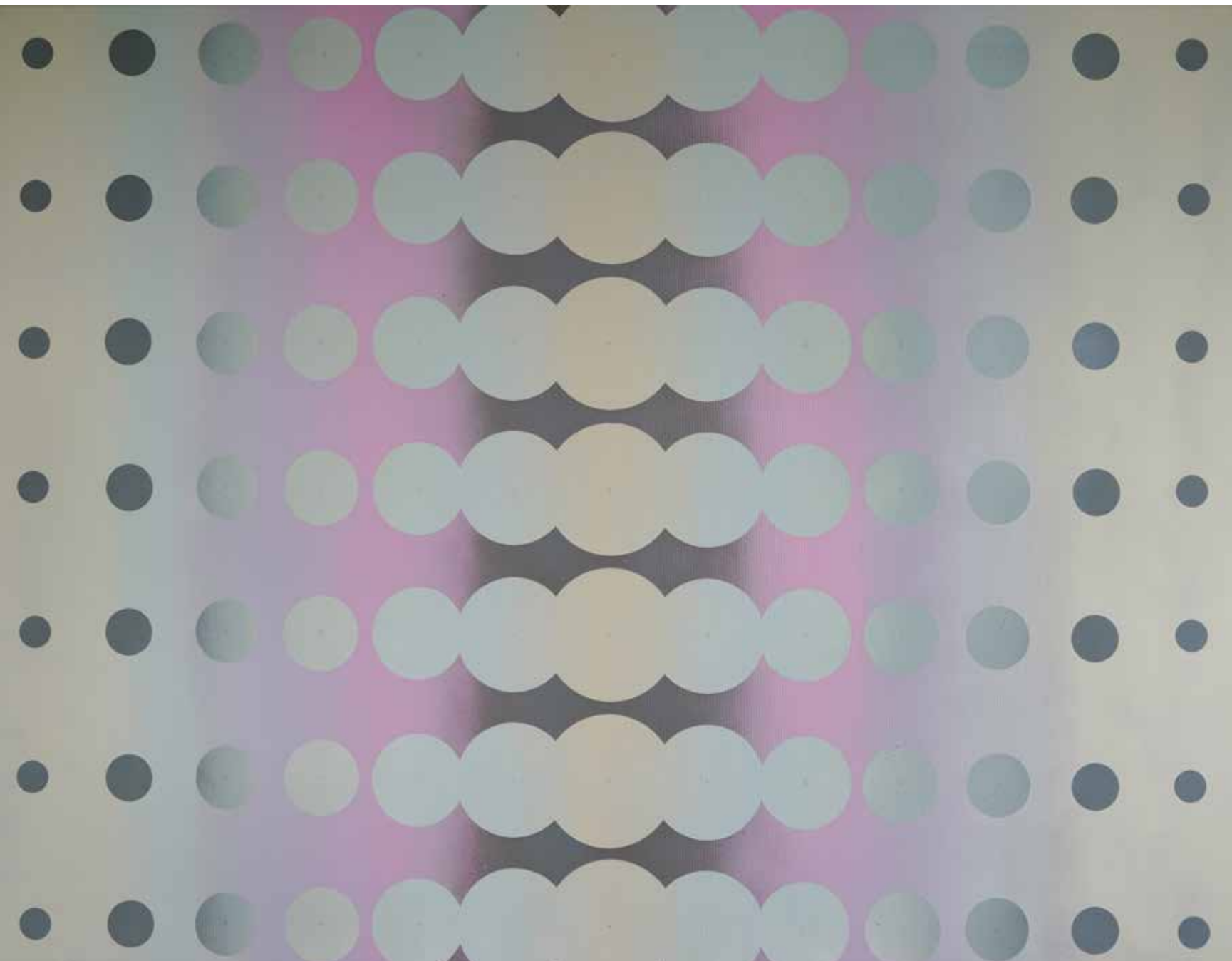
Współczesny świat sztuk wizualnych napęczniał od bogactwa przedstawień i wcieleń – od najróżniejszych form istnienia. Sztukę zasiedla dziś wyjątkowa mnogość sprzecznych form energii oraz idei, wynikających głównie z rozległej świadomości współczesnego człowieka, który za plecami ma przebogata historyczną spuściznę, zwłaszcza tę XX-wieczną – pełną niepokoju i nagłych zwrotów. Od czasu naturalnej śmierci panującego w sztukach pięknych kanonu duch alternatywy – nieodrodne dziecko ducha wolności – unosi się nad sztuką. Duch, który zna prawdy równorzędne. Pewnie dlatego wszelkie teorie i racje, wszelkie wartości, którymi kierują się dziś artyści, dają się relatywizować, co tylko utwierdza nas w przekonaniu, że istota sztuki była i pozostała paradoksalna. I pewnie dlatego tak duży jest kłopot twórców z samo-określeniem się, z wyborem własnej drogi. Ale jako wolne duchy, robią to, w co wierzą. I to jest w porządku. Do przepastnego postmodernistycznego worka sięgamy po inspiracje, by, rozejrzawszy się wokół, przejętą historyczną zawartość przepuścić przez filtr swojego czasu oraz swojej osobowości.

The contemporary world of visual arts has swollen from an abundance of representations and incarnations – from the forms of existence of every description. Today, art has become inhabited by an exceptional multitude of contradictory forms of energy and ideas, which mostly emerge from the vast awareness of contemporary man, backed by an extremely affluent historical legacy, especially that of the 19th century – full of unrest and abrupt turns. Since the natural death of the canon, which used to reign in fine arts, the spirit of the alternative – the spitting image of the spirit of freedom – is now hovering over art. The spirit knows tantamount truths. This is probably why all theories and reasons, and all values which direct artists today are prone to relativisation, which only reinforces our conviction that the essence of art was and has remained paradoxical. And this is probably why artists have so much trouble with self-definition and what path to choose. Still, the artists, being free spirits, do what they believe in. And everything is OK. We reach into the abysmal bag of postmodernism for inspiration and, having looked around, we filter an adopted his-

Roman Gajewski

**sztuka
wysoco
wizualna**

**Highly
Visual
Art**



02 *Pastelowa szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Pastel gap, 100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2019

Wartości dostępne, a nieużyte warto, a nawet należy przetestować na sobie, bo jeśli uznać, że w sztuce wszystko już było, to przecież nie było nas. To nasza szansa – nasze być lub nie być w sztuce.

Sztuka serca, sztuka duszy, sztuka oka... Oznacza to, że każdemu ze współczesnych twórców przypada – z grubsza biorąc – jedna trzecia całości sztuki. Każdy z tych obszarów nadaje się do tego, żeby założyć na nim swój świat i z tej pozycji przyglądać się innym. Wybieramy, a skutkiem wyboru jest konsekwentne utwierdzenie się w wyborze, umacnianie przekonania o słuszności drogi. Z mozołem tworzymy własny porządek i sami znajdujemy sobie dogodną teorię uzasadniającą, wyprzedzającą praktykę. Każdy z twórców inaczej odpowiada na pytania, co jest ważne oraz gdzie jest rzeczywisty ośrodek zapisywania historii własnej sztuki. Ideowe i mentalne zakotwiczenie jest niezbędne, artysta musi gdzieś zamieszkać – może nie na zawsze, może przynajmniej na jakiś czas – musi jednak skolonizować lepiej lub gorzej określony świat form i idei, by móc się poprzez nie wyrażać. Trudno jednak nie dostrzec, że mimo rozbieżności każda z trzech dróg pozostaje w pewnym związku z pozostałymi, że wszystkie w bliżej niezidentyfikowanym punkcie się przecinają, a po części nawet do siebie przywierają. Cóż, tam gdzie jest sztuka, tam nic do końca proste nie jest.

Rozpisuję się o tym wszystkim z nadzieją, że wskazane okoliczności pozwolą szerzej otworzyć drogę do zrozumienia wyborów, których dokonał Grzegorz Radecki. Chociaż, przyznaję, jest pewien szkopuł – otóż jako metafizyk i po części determinista jestem zdania, że tak naprawdę to określone byty sztuki wybierają sobie artystów, w niepojęty sposób ich zasiedlają i poprzez nich się ujawniają. I to one – na bazie naszej wrażliwości – „ugruntowują” nas w twórczej tożsamości, którą z czasem przyjmujemy za własną.

Czego w sztuce Grzegorza Radeckiego nie odnajdziemy

Nader często od tego, co niezaprzeczalnie jest i co jako takie daje się rozpoznać, nie mniej istotne jest to, czego próżno by w obszarze danej twórczości szukać. Takie zestawienie sprzyjać może wyrazistości ogólnego obrazu zjawiska. Oczywiście jest, że sprawy z gruntu obce wrażliwości artysty, niezgodne z jego doświadczeniem, zainteresowaniem,

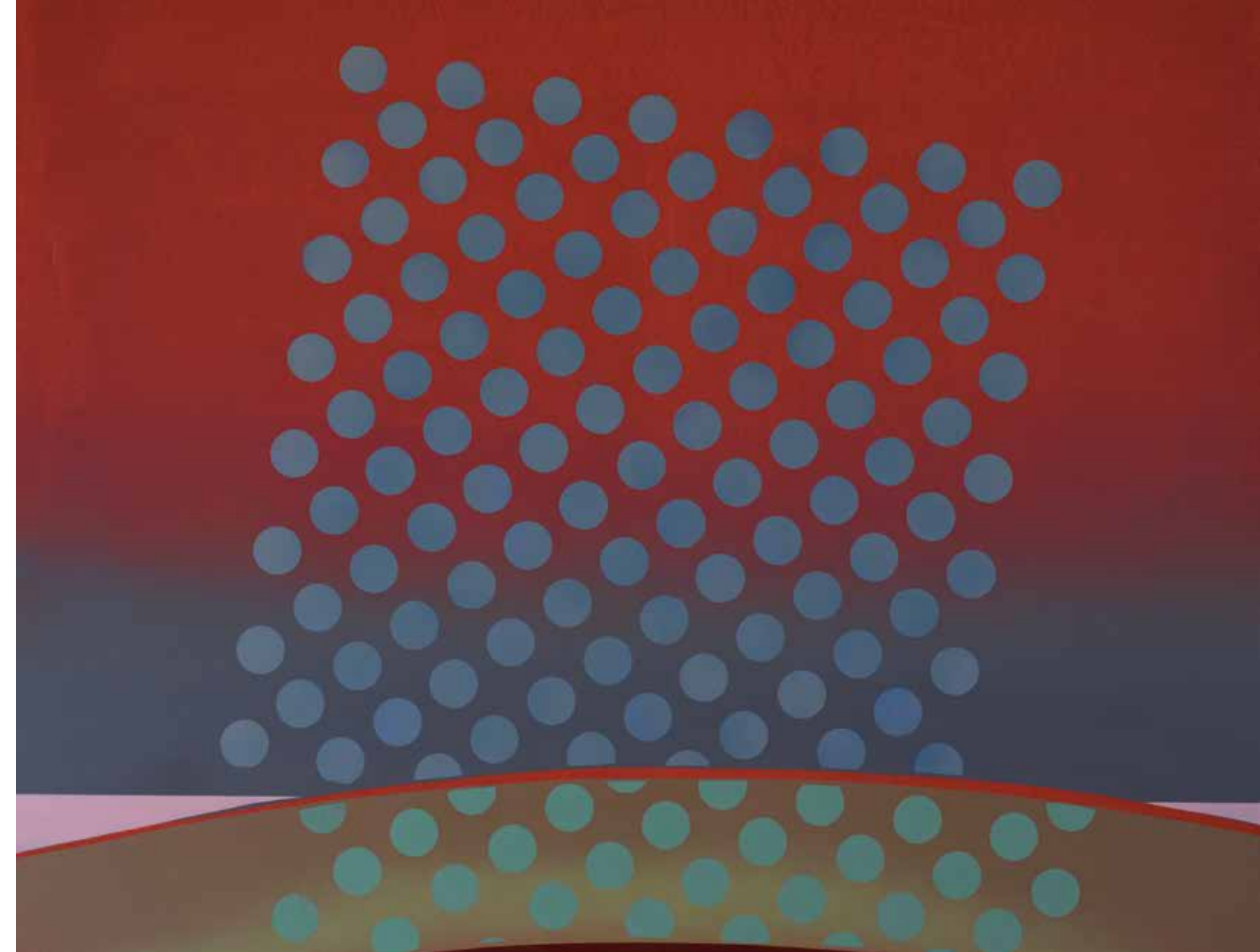
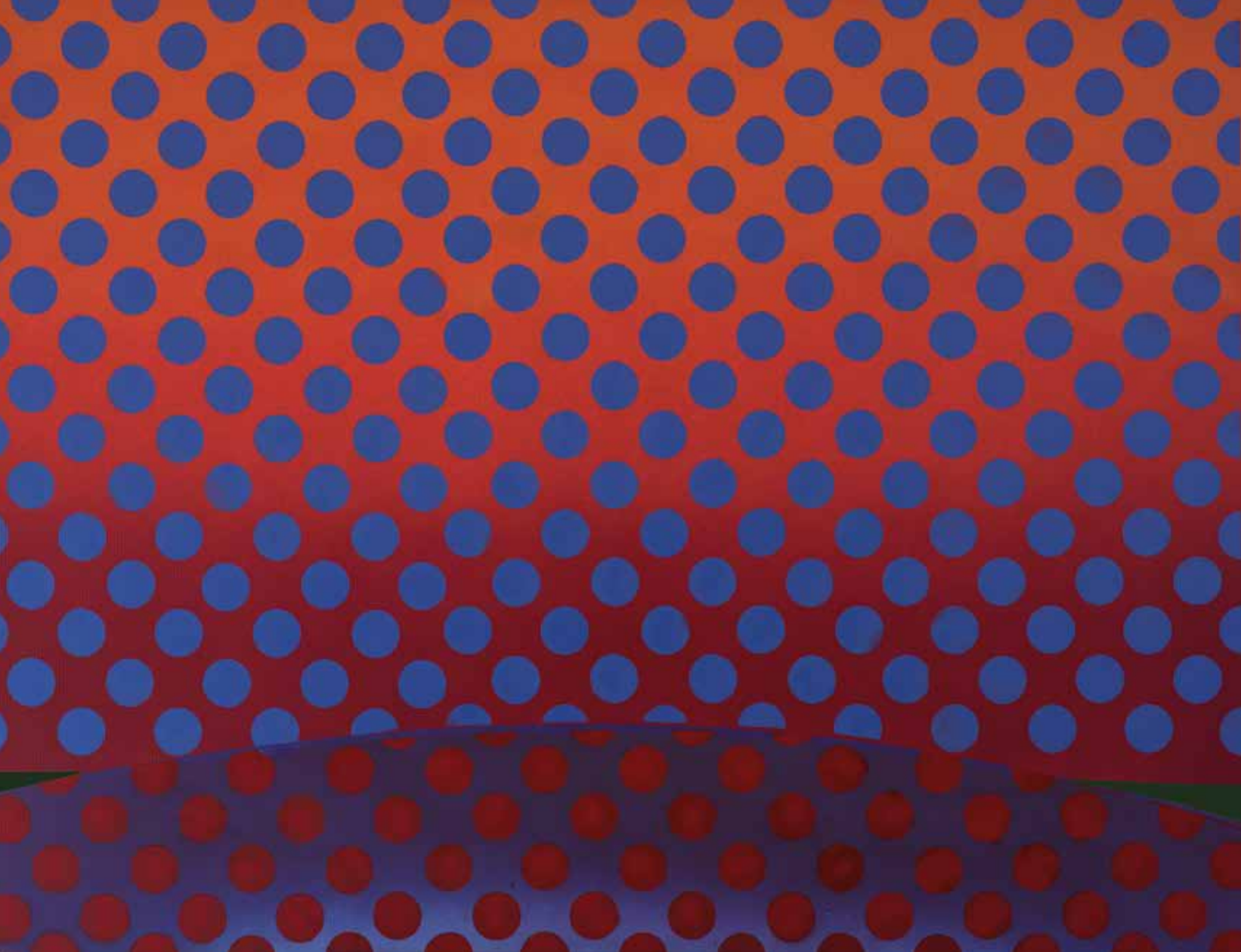
torical value through our own time and personality. It is recommendable, or even imperative, to test the accessible and unexploited values on oneself because, even if we presume that everything has already happened in art, we have not been here before. That is our chance to be or not to be in art.

The art of the heart, the art of the soul, the art of the eye... This means that each of the contemporary creators gets a share of more or less one third of the entire art. All of these fields offer a suitable ground for setting up our own world there and looking at others from our location. We make choices, and as a result of them we are consistently reinforced in the correctness of our own chosen path. We painstakingly create our own order and independently find our own, comfortable theory that justifies and precedes our practice. Every artist gives different answers to the questions of what is important and where the real centre where we record the history of our own art is. The ideological and mental anchor is indispensable, the artist must dwell somewhere – perhaps not for ever but only for some time – however, firstly, he has to colonise a more or less precisely determined world of forms and ideas to be able to express himself through them. Still, it is not difficult to notice that each of the three paths here, even if diverging from one another, remains connected to a degree with the other two paths; all three of them will intersect at a vaguely determined point or, even, partially stick to each other. Well, wherever there is art things are never absolutely simple.

I am writing in detail about all of this in the hope that the circumstances I indicate will more widely open your understanding of the choices Grzegorz Radecki has made. Yet, I must admit, there is a certain drawback: being a metaphysician and, partially, a determinist, I believe that, actually, it is certain entities of art which choose their artists and in some inconceivable way inhabit them, manifesting themselves through them. And it is them – on the basis of our own sensitivity – who “ground” us in our creative identity which we, as time passes, accept as our own.

What we will not find in Grzegorz Radecki's art

It happens much too often that something which one may in vain search for in the art of a given creator proves equally important to what definitely exists and can be recognised as such. This juxtaposition



światopoglądem artystycznym oraz twórczym temperamentem musiały wypaść z kręgu własności determinujących tę twórczość. Jeśli więc zdecydowałem się wejść w dialektykę spraw w sztuce Grzegorza Radeckiego nieobecnych, to dlatego że wobec dzisiejszych interdyscyplinarnych wcieleń sztuki przynależność tego artysty reprezentującego tak bardzo spójny system wartości wydaje się na tyle klarowna, że autorowi tej skromnej monografii musiałyby zabraknąć ujawniających się w polu domniemań napięć, które są solą każdego badania porównawczego.

A zatem na co w dziełach Radeckiego liczyć nie możemy? Na choćby śladową obecność odczuć, takich jak lęk, osamotnienie, pustka czy rozczarowanie światem; artysta ceni sobie niezależność od afektacji gniewem, bólem, dumą i wieloma innymi uczuciami, nie znajdując uzasadnienia dla ich obecności w swojej sztuce. Nostalgia, sentyment także mogą być nadbagażem. Nie oczekujemy, że zostaniemy dopuszczeni do tego, co skryte, osobiste, słabe i kruche, bo sztuka Grzegorza Radeckiego jest dedykowana przede wszystkim twórczym mocom sprawczym oraz oku. Jest wolna od dotyku neurozy, samoudręki czy garbowania skóry – wszystkiego tego, co parzy, a nie ogrzewa. Urojenia, zwidy i demony tutaj nie przekonają nas do swojego istnienia – artysta nie pozwala sobie na rozprężenie umysłu, na wywrócenie świata do góry nogami. Trudno dostrzec w nim Hamleta rozdieranego dylematami. Jego sztuka najwyraźniej funkcjonuje poza stanami optymizmu i pesymizmu, zdaje się nie mieć ciemnej i jasnej strony – wobec manichejskiego dualizmu zachowuje postawę neutralną. Melancholia – zarysy jej jednej skłonny jestem dostrzec. Nie mając ambicji wartościującego

may facilitate the clarity of the general image of this phenomenon. Certainly, matters which are fundamentally alien to an artist's sensitivity, which contradict his experience, interests, as well as his artistic world-view and temper must fall out of the set of qualities determining his creation. Thus, if I have decided to enter into the dialectics of the issues which are absent in Grzegorz Radecki's art, I am doing so because the affiliation of this artist who represents such a coherent system of values in the face of today's interdisciplinary incarnations of art seems so clear that the author of this modest monograph might lack the tensions which reveal themselves in the field of presumptions and which constitute the salt of every comparative study.

Well, what are the things which we cannot count on in Radecki's art? For instance: even the tiniest trace of feelings such as: anxiety, loneliness, emptiness or being disappointed with the world; the artist values his independence from the affections of wrath, pain, pride and many other feelings, finding no justification for their presence in his art. Nostalgia and sentiment may also prove a burden. We do not expect admittance to what is hidden, personal, weak and fragile because Grzegorz Radecki's art is primarily dedicated to all causative powers of creation and the eye. It is free from the touch of neurosis, self-torment or being given a hiding – all these things which are hot but do not warm us up. Delusions, deceptions and demons will rather not convince us to their existence; the artist does not allow his mind to be distracted, his world to be turned upside down. It will be difficult to find in him a Hamlet torn by dilemmas. His art definitely operates beyond the states of optimism and pessimism, it seems to have neither a bright nor a dark side – it keeps a neutral attitude towards Manichaeism. Melancholy – I am prone to see the outline of just this one. Having no ambition for evaluating anything, the artist sustains the state of

03 z cyklu *Raster* „Odbicie dnia powszedniego 04”,
100 x 130 cm, akryl, płótno, 2018
from the series "Raster" *The Reflection of a Weekday 04*,
100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2018

04 z cyklu *Raster* „Odbicie dnia powszedniego 02”,
100 x 130 cm, akryl, płótno, 2018
from the series *Raster* "The Reflection of a Weekday 02",
100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2018



komentowania czegokolwiek, utrzymuje stan amoralności – zadaniem Radeckiego nie jest rozstawianie drogowskazów, a tym bardziej wymachiwanie ognistym mieczem. Jego twórczość nie jest ani zimna, ani gorąca. Zapewne sądzi, że każda ideowa zapalczliwość niewywodząca się z samej sztuki w ogólnym bilansie więcej unicestwia niż tworzy, że nie dość dobrze odnajduje się w wizualności jej języka. Ale też powiedzieć, że Grzegorz Radecki emocjonalny nie jest, to powiedzieć nieprawdę. „Czuły dystans” – ten oksymoron całkiem dobrze oddający postawę twórcy jest i pewnie przy nim pozostanie, gdyż – jak można sądzić – trwale wpisał się w jego osobowość i program działania. Słowo „czułość” łączyłby tu należało z artystycznym wyposażeniem autora, z jego wrażliwością daną mu wraz z talentem, natomiast miarę „dystansu” określa zakres eliminacji z obszaru własnej sztuki tego wszystkiego, co niesie ze sobą rzeczywistość. Wszystkiego, czym mogłaby ona przykryć to, co przykryte być nie powinno. Radecki nie obraża, nie obnaża i nie oponuje; nie uprawia sztuki demaskatorskiej czy alarmistycznej. Z widocznych w tej sztuce kształtów nie wyrastają piętra znaczeń, nie pojawiają się symbole, alegorie, apoteozy. Nawet najwęższa stróżka narracyjności do sztuki Radeckiego się nie przedrze. Trudno wątpić, że mamy do czynienia z twórczością z gruntu autoteliczną, czyli, mówiąc najogólniej, samowystarczalną, taką, w której o zgoła inną chodzi psychologię i inne ambicje.

Można by wyliczyć całą masę spraw, których artysta nie zamierza rozwiązywać za pomocą sztuki. Jego zdaniem instytucje pozostające źródłem i strażnikami określonego ładu należą do osobnego zespołu wartości i funkcji, nie należy więc mieszać porządków, tylko robić swoje: odmienne, osobne, niezależne, substancjonalnie i esencjonalnie różne od otoczenia.

Obszar zainteresowania

Oko i „ucho wyteżać ciekawie”... Rzeczywistość pyta – artysta odpowiada. W tak pomyślanym dyskursie Grzegorz Radecki jako twórca nie zamierza uczestniczyć, nie chce przystać na zasysanie rzeczywistości, w żadnym razie nie odczuwa potrzeby, by skłaniać ją do dialogu, by stać się jej przedłużeniem, jej pasem transmisyjnym. By rzeczywistość rozpoznawała się w jego wyobraźni. Może w ogóle jej nie być; w końcu zarówno kultura, jak i cywilizacja coraz skuteczniej

a-morality – it is not Radecki's task to put up a signpost, let alone wave a fiery sword. His art is neither cold nor hot. He probably believes that any ideological zeal, unless it stems from art itself, will at the end of the day bring more annihilation than creation, while he would rather not find himself at home in the visuality of its language. On the other hand, saying that Radecki is not emotional, would be telling a lie. “A tender distance” – this oxymoron quite aptly encapsulates the attitude of the artist, who will probably sustain this distance because, supposedly, it has permanently been embedded in his personality and artistic agenda. Here, the word “tender” should be linked to the author's artistic endowment, his sensitivity which he was given together with his talent; the measure of “the distance”, on the other hand, is determined by the range within which the artist eliminates everything brought by reality to his art; everything which reality might use to cover up what should not be covered. Radecki does not offend, does not expose or oppose; he does not cultivate the art of the whistle blower or alarmist. Out of the shapes visible in his art, no layers of meanings, no symbols, allegories and/ or apotheoses grow. Not even the tiniest creek of narration sneaks into Radecki's art. Undoubtedly, what we are dealing with here is fundamental autotelic art or, speaking more generally, self-sufficient art where an absolutely different psychology and ambitions are the point.

One may enumerate a plethora of issues which the artist is not going to solve through his art. In his opinion, institutions which remain the source and guardian of a defined order belong to a separate set of values and functions, so one should not mix up the order but simply do one's own job: different, individual, independent, substantially and essentially different from the environment.

The area of interest

“Strain the ear and eye” with interest... Reality poses questions – the artist answers them. Grzegorz Radecki, as a creator, is not going to participate in a discourse so understood, he does not want to agree to the sucking-in of reality, at least he does feel the urge to do so, to push reality into a dialogue, to become the reality's continuation, its conveyor belt. He does not want reality to recognise itself in his imagination. Actually, reality may not exist at all; after all, both culture and civilisation seem to be increasingly

zdają się nas przekonywać, że rzeczywistości nie ma – jeszcze trochę i przestaniemy w jej istnienie wierzyć, a uwierzymy w inną, równoległą, kto wie – może od zapoznanej prawdziwszą? „Wdychanie powietrza zdarzeń” – by użyć określenia Waltera Benjamina – nie oddaje artystycznego światopoglądu Radeckiego; poglądy artystyczne społecznie nastrojone to nie Radecki. Jako artysta – przynajmniej jako taki – najwyraźniej nie ma „mózgu społecznego”. Jednak to „niewtrącanie się” w życie społeczne – koniecznie dodajmy w tym miejscu – nie wynika z deficytu empatii, nie oznacza, że jest mu „wszystko jedno”. Nie musi też oznaczać braku ciekawości świata, potrzeby jego „osłuchiwania”. Radecki przeżywa go na własny sposób. Ma też zdolność pojmowania sztuki jako całość, bez wyrwkowości i ograniczenia ramami własnych upodobań. „Czuwający mają świat wspólny, śpiący [marzyciele?] są odwróceniem do swoich osobnych światów” – zauważył Heraklit z Efezu. W artystycznej strategii Radeckiego dystans jest ważny, dystans zdaje się wyznaczać pole działania możliwie niepodległego, natomiast społeczna nie-partycypacja, mogąca uchodzić za lekceważenie, obojętność lub nawet oziębłość, emocjonalnie równoważona jest zaangażowaniem w sprawy sztuki. Z pasją tworzenia na czele. W tym kontekście nie zdziwiłaby mnie deklaracja artysty, że nie po to jest świat, by przystosowywać go do siebie.

Rzecz nie w tym, że wokół szaleje tonąca w obłądzeniu spotworniała rzeczywistość, przed którą trzeba się ratować ucieczką. Chodzi o świadomy wybór, nie konieczność. Chodzi o akt ekstatycznej wiary w moc czystej sztuki, która upomina się od wyznawcy widomych dowodów, realizacji. Jest rzeczą doświadczoną, że używając do opowieści sztuki samej, sztuki w jej elementarnej postaci, można opowiadać świat, można też opowiadać siebie. Niektórzy nazywają to działaniem w obszarze czystej estetyki. Tak właśnie jest w przypadku Grzegorza Radeckiego.

Pomyśleć, że jeszcze kilkadziesiąt lat temu społecznienie czy upolitycznienie ducha sztuki spora część twórców uznałaby za zdradę powołania przez osobę twórczą. Wielu uznałoby podobne inklinacje za brak profesjonalizmu, twierdząc przy tym, że wynikające z tego rozemocjonowanie zastąpiło kompetencje. Obecnie zaś daje się zauważyć, że przewodniki po samych sobie przestały być w sztuce wyznacznikiem współczesnego myślenia. Czy to

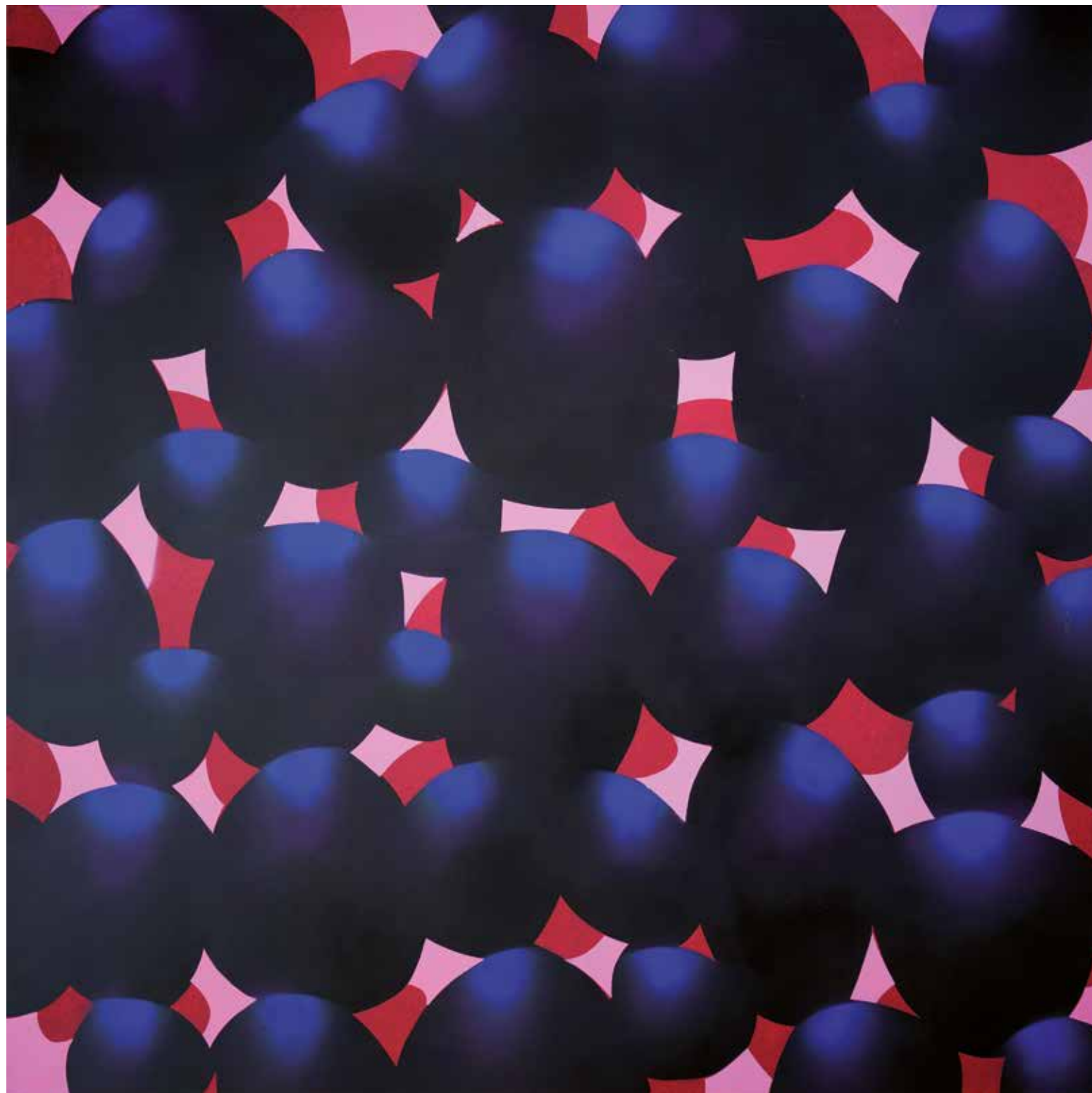
more efficient in persuading us that there is no reality – just a few moments longer and we shall cease to believe in its existence and begin to believe in another one – a parallel reality which, who knows, can be truer than the one now forgotten? Walter Benjamin's expression “Breath is part of the events narrated, and all the participants breathe it” does not reflect Radecki's artistic view of the world; socially tuned artistic opinions are not for Radecki. As an artist – or at least as such – he most obviously has no “social mind”. However, his “not interfering with” social life – let us add it here – does not come from his deficit of empathy, does not mean he does not care. This does not have to mean a lack of curiosity of the world and the need to “listen” to it. Radecki experiences the world in his own way. He is also capable of understanding art as a whole, without being random and limited by the framework of his own preferences. “The waking have one world in common; sleepers [dreamers] each have a private world of their own” noted Heraclitus of Ephesus. Distance is important in Radecki's artistic strategy; the distance seems to determine the field of his possibly independent activity, while his social non-participation, which may pass as disregard, indifference or even coldness, is his emotionally balanced commitment to the matters of art. His creative passion being the first and foremost. In this context, I would not be astonished by the artist's declaration that the world is not meant to be adjusted to ourselves.

It is not the point that a monstrous reality, sinking in madness, is ravaging around us and one has to salvage oneself by escaping. The point is a conscious choice not a constraint. The point is the act of ecstatic faith in the power of pure art which demands visible proof from its follower – an artistic realisation. It has been proved that one can speak about the world and speak about oneself, too, using only art as such, art in its elementary form. Some people label it as activities in the field of pure art. And this is the case of Grzegorz Radecki.

Could you imagine that only a few decades ago a large number of artists would have believed that making the spirit of art committed to social or political matters was considered a betrayal of the vocation of an artist. Many of them would have perceived such an inclination as a lack of professionalism, claiming on this occasion that the emotionality emerging from such an approach had replaced



06 *Kompozycja*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2017
Composition, 100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2017



się komuś podoba, czy nie, w gąszczu rozmaitych zaszeregowania to stosunek do życia publicznego stał się ważnym, może najważniejszym kryterium.

A życie, co z nim? Majestat i doniosłość istnienia mając na uwadze, żyje się i tyle! „Idzie się, to wszystko” – by użyć słów Sławomira Mrożka. Chwalić czas spędzany w imadło konieczności? – niekoniecznie. Z zapalem afirmować życie? – to zbyt naiwne i jednoznaczne. Życie zasługuje na więcej. Dobrze wszyscy wiemy, że w relacji sztuka – życie od przymusu kolaboracji uciec nie sposób, utopistom, marzycielom zawsze grożą bolesne upadki. Na szczęście uprawiania sztuki nie wlicza się w poczet spraw egzystencjalnie niezbędnych, a zatem bycie w swoim życiu nie musi oznaczać ciągłego zajmowania się nim, obowiązku nieustannej jego obsługi. A uważność, a reaktywność? Reaktywności należy oczekiwać od służb szybkiego reagowania, niekoniecznie sztuki. Natomiast ciało i ducha – pomimo sprzecznych interesów – trzeba jakoś ze sobą dogadywać. Od nas zależy, czy zechcemy być wyrazicielami życia, czy też nie, czy pozwolimy, by wkręciło nas w swój wir i przemieniło w zlepek mało poruszających aspektów życia codziennego. Ćwiczyć się w szaradach, które życie nam co rusz podsuwa? Gubić się w jego labiryntach, nie odnajdując innej perspektywy? Radecki nie jest odosobniony w odczuciu, że ilekroć myślimy „egzystencja”, wokół robi się szaro, mimo że monotonia zwykłej ludzkiej krzątaniny jest przecież tylko jednym z możliwych wariantów jej doświadczania. Sztuka nie musi w całości podlegać istnieniowej presji – w niej jednej tkwi sprawdzona moc czynienia odstępstw; sztuka, jak chce ją pojmować Radecki, może być rodzajem oporu wobec wszelkich niedogodności i konieczności, jakie zrzuca na nas życie, ale może też być sposobem oddalania ostateczności, odpowiedzią na ten największy z dramatów egzystencji. Zatem możliwie szeroka koegzystencja ze sztuką, możliwość bycia w sztuce, wydaje się warunkiem afirmacji istnienia jako takiego. Tak rozumiem stanowisko artysty.

Ustaliliśmy zatem z dużym prawdopodobieństwem: nasycanie sztuki rzeczywistością nie jest misją Grzegorza Radeckiego. I fakt drugi: wszystkie połączenia nerwowe pomiędzy realnością życia a realnością obrazu decyzją autora zostały odcięte.

Recepta na pogodzenie życia i twórczości według Radeckiego? – wymyślenie sobie „nowej codzienności”, własnej, niepoddającej się restrykcjom

competence. Nowadays, we can observe that “guide-books” to oneself have ceased to be the determinant of contemporary thinking. Whether one likes it or not, it is the attitude to public life which has become an important, if not the most important, criterion in the tangle of various classifications.

And Life, what about it? Bearing in mind the majesty and grandeur of life, one simply lives on, that is it! “We just keep on walking”, using the words of Sławomir Mrożek. To praise time spent in the grip of reality? – not necessarily. To zealously affirm life? – this is too naïve and straightforward. Life deserves more. Fortunately, we all know that in the art-life relationship one is not able to escape the constraint of collaboration; the Utophists and the dreamers have always been threatened by painful falls. Luckily, dealing with art is not counted among things existentially indispensable, thus being in one’s life does not have to mean being constantly occupied with this life, the duty to serve it. What about being careful and responsive? Responsiveness is the feature one should expect from a rapid reaction service, not necessarily art. Nevertheless, one needs to make body and soul get along with each other despite the contradictory interests of the two. It depends on us whether we want to be the expressers of life or those who have been sucked in by its vortex and transformed into a hodgepodge of mundanity. Should we practise charades which life proffers to us now and then? Should we become lost in life’s maze, being unable to see another perspective? Radecki is not alone in his feeling that whenever we think “existence”, everything becomes grey around us, although the monotony of human worries is only one among many possible options to experience reality. Art does not have to be totally subordinated to existential pressure – in art lies a well-tested power of divergence; art, as Radecki wants to understand it, can be a kind of resistance to all the inconveniences and constraints which life imposes on us, but it can also be a way to keep finality at bay and a response to the biggest drama of existence. Hence, a possibly wide co-existence with art, a possibility to be in art, seems to precondition the affirmation of the existence as such. That is how I understand the artist’s stance.

We have therefore established with large probability: saturating art with reality is not Grzegorz Radecki’s mission. And the second fact: all neural con-

07 PL, 150 x 150 cm, akryl, płótno, 2016
PL, 150 x 150 cm, acrylic on canvas, 2016



08 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2014
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2014

09 *Kompozycja*, 170 x 170 cm, akryl, płótno, 2015
Composition, 170 x 170 cm, acrylic on canvas, 2015

płynącym z zewnątrz. Punkt pierwszy, podstawowy: wszechogarniająca, szara powszedniość ma prawo sięgać co najwyżej drzwi pracowni. Trzeba do tego mądrości, która zaczyna się od zaakceptowania rzeczywistości, a kończy proklamacją linii demarkacyjnej. Może o to właśnie chodzi? Może tak by należało? Radecki dobrze wie, że sztuką świata się nie zmieni, że można co najwyżej wpłynąć na jego brzmienie.

Odrzucenie rzeczywistości w praktyce artystycznej oznacza niezgodę na współuczestnictwo, na współkreację. Pojawiają się więc pytania: Czy podobnie kategoriyczny rozdział, ideowy wybór bez wątplenia stabilizujący każdą rozchybotaną łódź artystycznej tożsamości, nie unieruchamia, nie wyjmując z postępowego biegu? Czy sztuka odcięta od życia, sztuka wyzbyta jego fundamentów, pozbawiona jego żywotnych soków, sztuka marginalizująca codzienność, niewsłuchująca się w jej tętno nie obraca się w swoistej próżni? Czy nie jest jak owoc bez pestki? Czy zgłębiając sens samej siebie uczestniczy również w odczytywaniu sensu świata? Czy rozporządza zdolnością dotykania esencji życia, czy tylko z nią sąsiaduje? Czy nie jest aby parawanem, za którym żyje się życiem osobnym, wykoncypowanym, sztucznym, odświętnym? Zapewne tak, ale też przyznajmy, że celebrowanie sztuki jest czymś ze wszech miar naturalnym, pożądanym nawet, ponieważ w jej genotyp wpisana jest ambicja transcendentnego przerastania doczesności i pospolitości, sięgania wyżej. Ambicja – choć może to budzić zdziwienie – wyczuwalna również w sztuce apolożującej codzienność i zwyczajność, bo poprzez sztukę także i tutaj dochodzi do rozpoznawania złota w runie owczej skórki, do uświęcającej nobilitacji.

Malarstwo

W jednej przestrzeni wykonuje się życie, w innej – marzenia. Zgodnie z tym przeświadczeniem Grzegorz Radecki na czas tworzenia całkiem się z życia wyprowadza; wciągnięty do płuc zapach rzeczywistości wydycha na progu pracowni. Kiedy otwiera drzwi z zamiarem pracy, egzystencjalne troski chyłkiem stamtąd umykają. Zatrząskuje się piekło, a uchyla niebo... Malarstwo nabiera głębokiego oddechu. (Piekło? – w przypadku tak uporządkowanej i zrównoważonej osoby to chyba przesada, może chodzi tylko o szum, taki co wwierca się w głowę i mąci myśli?) Bez presji zewnętrzności, bez realnego

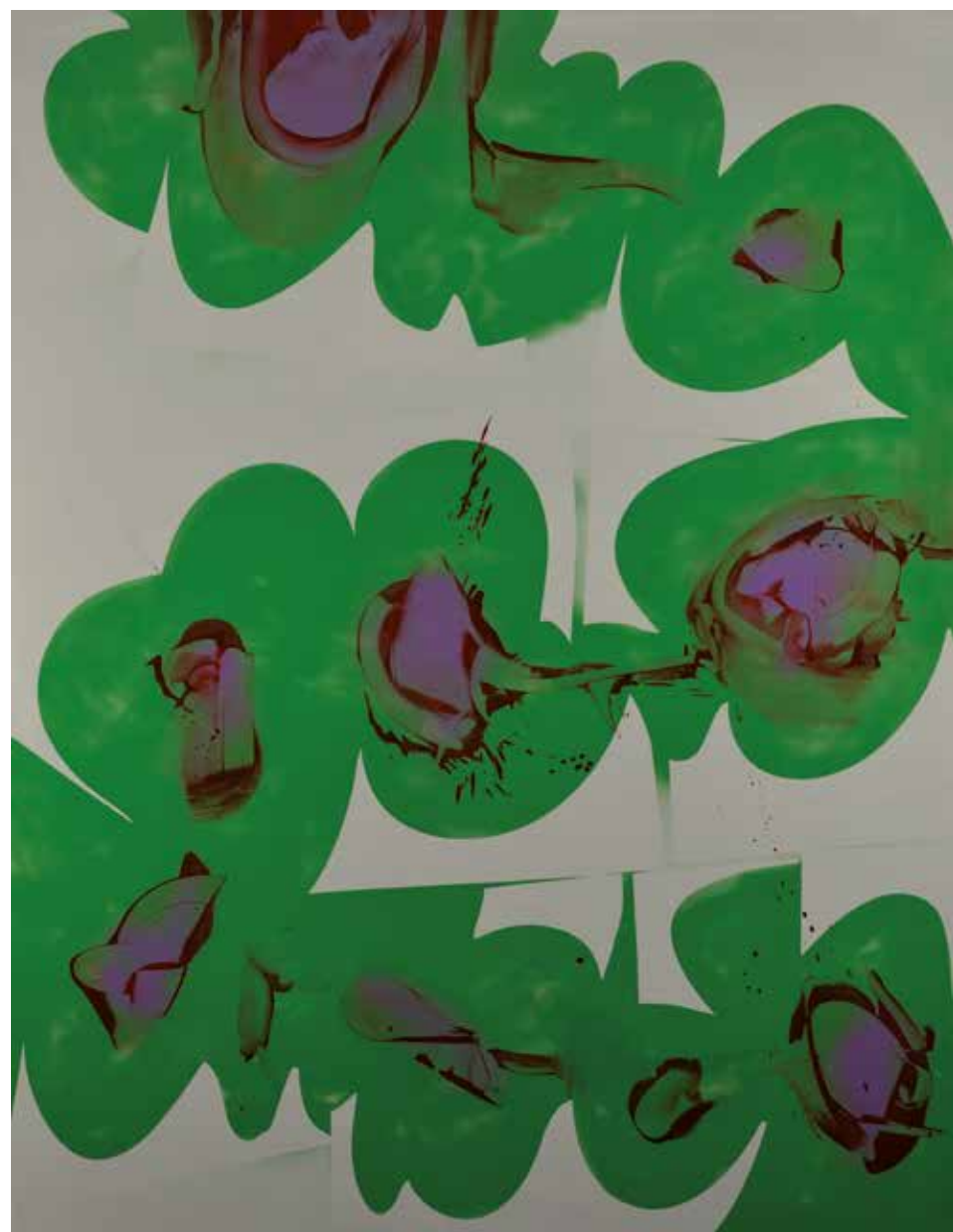
nections between the reality of life and the reality of a painting have been cut by the author's decision.

A recipe for the reconciliation of life and creation according to Radecki? – making up “a new everydayness” – one's own, not subject to any restrictions from the outside. The first, basic point: an overwhelming, grey mundaneness is only permitted to reach as far as the atelier door. One needs wisdom to do so, which begins with the acceptance of reality and ends with the proclamation of the demarcation line. Perhaps, that is the point? Perhaps, that is what should be done? Radecki knows well that he will not change the world with his art, that he can only influence its sound.

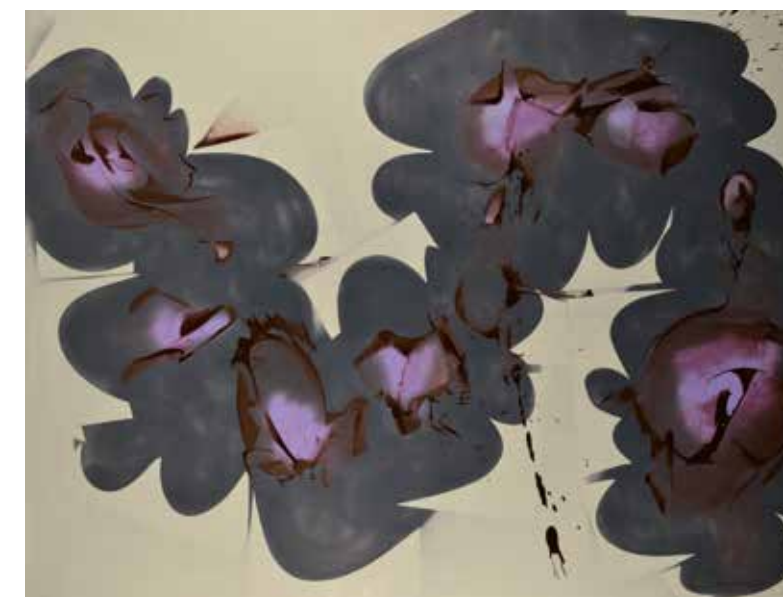
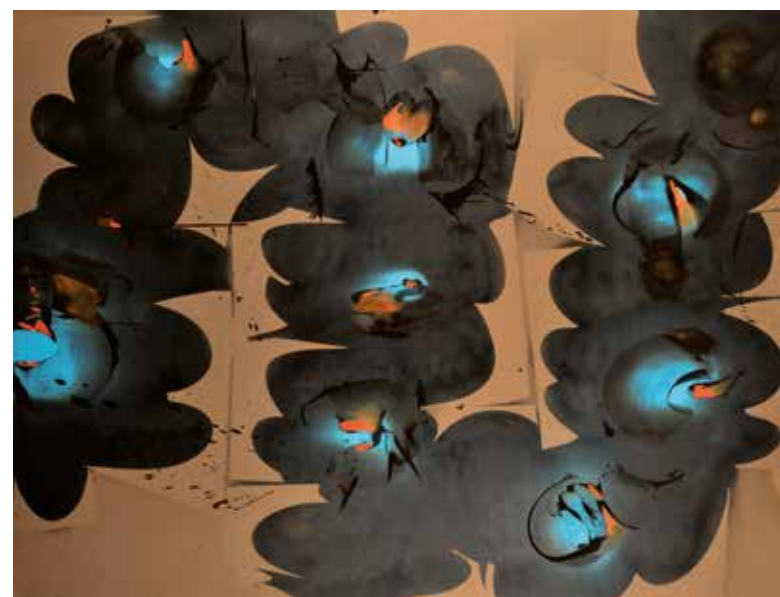
A rejection of reality in artistic practice means disagreement in co-participation and co-creation. Here questions arise: Doesn't a similarly categorical division, an ideological choice which undoubtedly stabilises any rolling boat of artistic identity, make one immobile, eliminate one from the progressive course? Does art cut-off from life, deprived of the foundations of life and its vital juices, art which marginalises everydayness and refuses to listen to its pulse not circulate in a specific void? Is not such art like a fruit without a seed inside? Does art investigating its own sense also participate in the revealing of the sense of the world? Has it got the ability to touch the essence of life or is it only its neighbour? Is it not, by any chance, a guise-screen behind which one leads a separate, contrived, artificial and ceremonial life? Probably yes; but, let us admit that the celebration of art is something by all means natural, desired even, because the genotype of art contains the ambition to transcendently outmatch the worldly and the commonplace, to reach higher. Ambition – even if this may arouse surprise – can also be felt in art which glorifies the mundane and the ordinary; because it is through art that even in the mundane and the ordinary one can recognise gold in the fleece of a sheep, and the sanctifying ennoblement occurs.

Painting

Life is executed in one space, and dreams in another. Following this belief, Grzegorz Radecki leaves life entirely for the time of creation; on the threshold of his atelier, he exhales the smell of reality, breathed into his lungs. When he opens the door with the intention to work, existential anxieties sneak away



10 *Kompozycja*, 170 x 130 cm, akryl, płótno, 2015
Composition, 170 x 130 cm, acrylic on canvas, 2015



11, 12, 13 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, akryl, płótno, 2015
Composition, 130 x 170 cm, acrylic on canvas, 2015



tła z łatwością instaluje się spodziewany rytuał, a artysta gotowy jest poddać się dobrej, emocjonalnej integracji z tym, co prawdziwie go zajmuje, pławić się w galarecie możliwości i nieoczywistości, oddawać się celebracji malarskiego medium. W takich chwilach wie się na pewno, że duch tworzenia może być duchem radosnym.

Malarstwo to dla Radeckiego obszar wart wyrzeczeń, trudu, refleksji i pokładanych w nim ambicji. Jest jego okrętem flagowym. Jego domem. Jest miłością i lojalnością. Ale też bańką, w której się zamyka. Radecki żywi się malarstwem, dla niego malarstwo to przysmak – aż dziw, że to szczęście zapija winem, a nie werniksem. Nie wiem, co artysta – mocno przecież związany z cielesnością sztuki – myśli o duszy, jednak o duszy malarstwa myśli z czułością. Bo Radecki to jednak romantyk, ale nie z tych

from there. The door to hell is slammed shut, while heaven begins to stand ajar... Painting takes a deep breath. (Hell? – it seems an exaggeration in the case of such an orderly and balanced person. Perhaps, it is only the humming which drills itself into one's head and blurs thoughts?) Without any external pressure or any real background, an expected ritual is installed and the artist is ready to yield to a good, emotional integration with things which really occupy him, to indulge in the gel of possibilities and unobvious things, to devote himself to the celebration of a painterly medium. In such moments, one is certain that the spirit of creation can be a joyful spirit.

For Radecki, painting is an area worth self-denial, toil, reflection and ambitions vested in it. It is his flagship. His home. His love and loyalty. But it is also a bubble in which the artist closes himself. Radecki

wychowanych na romantycznych uniesieniach, na zawiedzionych nadziejach i utracjuszoństwie, lecz na całkiem pragmatycznym przywiązaniu do pięknych idei. Malarstwo było wielkim pragnieniem artysty i po wielu latach praktyki pragnieniem pozostało – nie przekształciło się w szkołę uczuć. Dla alpinistów, jak nas zapewniają, wystarczającym powodem chodzenia w góry są góry; dla malarzy wystarczającym powodem uprawiania malarstwa jest malarstwo. Wiele wskazuje na to, że właśnie w polu czystej malarskiej estetyki Grzegorz Radecki upatruje źródła osobistej wolności i satysfakcji. Jediną instancją, przed którą skłonny jest odpowiadać, jest sztuka.

Z pewnością jest zawiadowcą doniosłych energii, do których odnosi się z uwagą, poszanowaniem i ciekawością. Materię zwykłą przemieniać w niezwykłą, namaszczać ją, uskrzydlać – te zgoła

feeds on painting; for him painting is a titbit – so, one is even astonished that he washes it down with wine, not varnish. I do not know what this artist, strongly tied to the carnality of art, thinks of the soul, however, he thinks of the soul of painting with tenderness. At the end of the day, Radecki is a romantic; yet, he is not a romantic brought up on romantic elations, dismayed hopes and dissipation but an absolutely pragmatic attachment to beautiful ideas. Painting has been this artist's big desire and it has remained so after so many years of practice – it has not metamorphosed into the school of feelings. For mountain climbers, as they assure us, a sufficient reason for going into the mountains are the mountains; for painters, a sufficient reason for cultivating painting is painting. There are many indications that it is exactly in the field of pure painterly aesthetics where



14 pracownia artysty
artist's studio

demiurgiczne czynności, ta alchemia, wciąż mogą być frapujące. Artysta uprawia sztukę procesualną, skupioną na dynamicznym działaniu, poprzez które najpełniej realizuje się przygoda wynikająca z napięcia pomiędzy oczekiwaniem a wcieleniem. Kiedy indziej, jakby dla równowagi, z tęsknoty za silną konstrukcyjnością, decyduje się na współpracę z geometrią. „Od geometrii uczyć się tworzenia kątów, a od świata – organicznej miękkości” – Radecki przerabia oba warianty. Uprawia sztukę będącą ciekawą kombinacją konceptualności oraz ekspresyjności twórczego aktu, w której krok po kroku, z obrazu na obraz dojrzewa misja opanowywania i godzenia ze sobą dwóch przeciwstawnych żywiołów, łączenia odmiennych frakcji w jedną odychającą całość.

Grzegorz Radecki jest niczym sztabowiec starannie programujący pole walki i strategię działania, najwyraźniej jest też przekonany, że nieracjonalności potrzebna jest domieszka racjonalności. Dla ogólnego bezpieczeństwa dobrze się stało, że do spraw eksplozywno-implozyjnych – ich fizyczna natura to rzecz do dyskusji – zabiera się ktoś z takimi kwalifikacjami. To jednak, co w Radeckim dobrze przemyślane i ułożone, w procesie twórczym zdaje się uwalniać i rozbiegać, angażując zmysłowo-motoryczne struktury mózgu. Zupełnie jakby chciał sam siebie przekonać, że dba o kontakt ze swoją nieświadomością, a także podświadomością – obie wprawdzie można stłumić, ale niczego nakazać się nie da. To wyraźna koncesja pracy koncepcyjnej na rzecz spontaniczności i nieprzewidywalności, chociaż, dodajmy, w całościowy program starannie wkalkulowana. (Chyba od początku artysta nie zamierzał redukować świadomości do stanów mózgu). Pojawia się więc zamaszty gest oraz instynktowność działania, chroniące formę od niepotrzebnego usztywnienia, a całość od nadmiernej spekulatywności czy refleksyjności. Nie ulegajmy jednak pozorom: czujność świadomości monitorująco-kontrolująco-interweniującej tak naprawdę nie ustaje. Ta dość radykalna dyscyplina samokontroli, obecna w miejscu, w którym można by wcale się jej nie spodziewać, ma zapewne uniemożliwić wypadnięcie poza własne oczekiwanie, zabezpieczyć przed chaosem, przed sytuacją bez wyjścia. Przypuszczam, że sama obserwacja sumujących się w akcie twórczym najróżniejszych nad- i podrzędności, efektów działania wielorakich źródeł stymulacji, którymi autor

Grzegorz Radecki sees the source of his personal freedom and satisfaction. The only instance where Radecki is willing to take responsibility is art.

Certainly, he manages momentous energies which he treats with care, respect and inquisitiveness. Transforming ordinary matter into the extraordinary, anoint it, give it wings – these almost demiurge-like activities, this alchemy can still be intriguing. It is so because the artist cultivates process art, concentrated on dynamic activities, which permits the fullest realisation of this adventure which results from the tension between expectation and incarnation. Another time, as a counterbalance, driven by his craving for strong constructionism, he decides to collaborate with geometry. “Learn how to create angles from geometry and learn organic softness from the world” – Radecki exercises both options. He cultivates art which is an interesting combination of conceptualism and expressionism of a creative act, where he approaches step by step the mission of mastering and reconciling the two opposite potencies and merging diverse factions into a single breathing oneness.

Grzegorz Radecki is somewhat of a headquarters staff member, meticulously programming a battle field and the strategy of actions, who is apparently also convinced that irrationality needs a pinch of rationality. It has been proven good for general safety that someone enjoying such qualifications deals with explosion-implosion issues, notwithstanding their physical nature. However, in Radecki's case, what is well thought-out and arranged seems to break free and disperse, engaging the sensual-motor structures of the mind. It is as if he wanted to convince himself that he cares about the contact he has with his unconscious, as well as subconscious – both of which can actually be suppressed but nothing can be imposed. This is a clear concession to concept work for the sake of spontaneity and unpredictability; although, let us add, it has scrupulously been calculated into the entire programme. (Probably, from the beginning, the artist did not plan to reduce consciousness to the states of mind.) Consequently, a sweeping gesture comes in and instinctive acting, protecting the form from unnecessary stiffness and, as for the whole, protecting it from speculation and/or reflection. However, let us not give in to appearances: a wary awareness never ceases its monitoring, controlling and intervening. This rather radical



rozporządza, a które wydają się sprzyjać nagłym zwrotom akcji, nie tylko dla samego autora – a spodziewam się, że ich przepływy śledzi – może być ciekawa i pouczająca.

Praca cyklami – a tak właśnie pracuje Grzegorz Radecki – znamionuje potrzebę konsekwentnego dążenia tematu aż do jego pełnego wyczerpania. Tę metodę szczególnie upodobali sobie prawdziwi, rzetelni „rozgryzacz” problemów, czyli profesjonaliści. Radecki nie egzaltuje się tym, co fragmentaryczne, nieciągłe, incydentalne, bo incydent wymyka się kontroli i autonomizuje, nie podejmując opowieści. Cykliczność zakłada pewien rygor, który można nadłamać, ale złamać go się nie powinno, wtedy bowiem nieuchronnie zbacza się z kursu i dryfuje.

Artysta pracuje dużo, nawet bardzo dużo, daje się więc zauważyć działanie rutyny i automatyzmu (*automatos* po grecku znaczy „samoczynny”), które sile oddziaływania ekspresji – gdzie szczególnie cenimy żywiołowość – raczej się nie przysługują, dowodzą jednak warsztatowej biegłości. To trochę jak w taszyzmie: jeśli przyjąć, że ekspresjonizm jest sztuką emocji, to ekspresja gestu Jacksona Pollocka nie czyni z jego malarstwa ekspresjonizmu, ono jest po prostu malarstwem gestu. Gestu czynionego w chłodzie postanowienia, a nie gorączce determinacji. A zatem obu twórców trudno uznać za ekspresjonistów, ale równocześnie trudno nie odnotować intensywnie wyzwalającej się energii, która każdej ekspresyjności zwykle towarzyszy.

W przestrzeni własnego malarstwa artysta panuje silnie i niepodzielnie, wydaje się jakby czynił z twórczości wiernego psa, który ceniąc przyjaźń, smyczy nie dostrzega. Być może Grzegorz Radecki sztukę pojmuje w kategoriach władzy. Wszyscy twórcy posiadają nieomal boskie prerogatywy powoływania do życia światów i jednoosobowego decydowania o ich losie. Niektórych to krępuje i onieśmiela, innych dopełnia, dowartościowuje, buduje. Dynamika ruchu, energia i siła, arbitralność sądów, samowystarczalność oraz decyzyjność w miejsce kruchości, intymności, liryki i w nieskończoność ciągnącego się pasma zwątpień – władczość Radeckiego zaznacza się wyraziście. Radecki wydaje się artystycznym samcem alfa. Cóż, mnie samemu zwykle wystarcza rejestracja wartości niezależnych, niepowiązanych z własnościami genderowymi, w tym jednak przypadku dostrzegam pożytek z wejścia

discipline of self-control, present in a place where one would never expect it, is most probably intended to prevent him from falling beyond his own expectations, protect against chaos and gridlock. I assume that the observation itself of various sub- and supra-ordinations, accruing in a creative act, along with the effects of multifarious sources of stimulation at the artist's disposal and which seem to favour sudden turns of action – and I expect that the artist follows their development – may be interesting and instructive.

Creating in series – and that is how Grzegorz Radecki works – indicates the need to consistently pursue a theme until it is completely exhausted. This method is especially appreciated by genuine and conscientious “problem solvers”, that is: professionals. Radecki is not elated by the fragmentary, discontinuous and incidental because the incident evades control and tends to become autonomous without taking up the narration. Seriality presumes certain rigour from which one may stray a little but should not break totally, otherwise one inevitably goes off-course and starts drifting.

The artist works a lot, even very, very much, so one can notice the influence of routine and automatism (*automatos* in Greek means ‘self-acting’) which do not really do good to the power of expression – in which we especially praise spontaneity – but they prove the artist's technical proficiency. Here, the situation is a little as in the case of Tachisme: if we assume that expressionism is the art of emotion, then Jackson Pollock's expression of gesture does not make his painting expressionist because his painting is simply gesture painting. The gesture is made by virtue of a cool decision, not a frenzied determination. Therefore, it is difficult to consider both artists expressionists but, simultaneously, it is difficult not to notice an intense release of energy which usually accompanies every expressiveness.

The artist reigns strongly and unquestionably in the space of his own painting and it seems that he has made creation his own faithful dog which, valuing friendship highly, fails to notice its leash. Perhaps Grzegorz Radecki understands art in terms of power. All creators wield almost divine prerogatives of calling worlds into being and are the single-person deciding upon their fate. Some of the artists are abashed and embarrassed by it, others – fulfilled, appreciated and built. Dynamism of movement,



16, 17 *Bez tytułu*, 30 x 24 cm, akryl, płótno, 2018
Untitled, 30 x 24 cm, acrylic on canvas, 2018

w buty antropologów kultury, którzy nader chętnie stosują metodę opozycji męskie – żeńskie. Dla przykładu: duch – ciało, rozum – uczucie albo siła – kruchość. W tym kontekście (w wielu innych również) nawet pobieżna analiza pozwala nie wątpić w płęć sztuki Grzegorza Radeckiego.

Przez wiele lat artysta trwał w technologicznym zauroczeniu możliwościami, jakie cyfrowe nośniki mogą wnieść do malarstwa. Sztuka generowana komputerowo miała potencjał i powab, co osobliwe w czasach, gdy w ogóle o powab było trudno. Zwłaszcza o powab nowoczesności. Trochę trwało zanim stało się jasne, że to jednak stan przejściowy, flirt, a nie miłość po grób. W końcu artysta wylogował się z komputera, by powrócić do świata manualnego i realnego tworzywa. Nie wyrzekając się siebie, wyszedł z tej próby wzmocniony. Najprawdopodobniej brakowało mu fizyczności i sensualności tworzenia: pobudzonych rąk, zmęczonych mięśni, mięsistości farby, zapachów... Odstąpił, zaniechał, ale ślad pozostał. Choćby w nowym cyklu prac, w którym daje o sobie znać geometria, multiplikacja i efekty z obszaru op-artu. Sztuka nie szczędzi nam paradoksów: ten skądinąd ciekawy kontekst skłania bowiem do myślenia o sztuce Grzegorza Radeckiego jako zachowawczej i postępowej jednocześnie.

Obraz

Słowo „obraz” zasłużyło na osobny rozdział, ponieważ u Grzegorza Radeckiego obraz wydaje się przerastać własną przedmiotowość, stając się podmiotem na miarę tego, co sobą przedstawia. Nie zauważyłem, by Radecki z entuzjazmem kibicował tak zwanej sztuce krytycznej, ponieważ w przyjętej przez niego strategii dystansu do rzeczywistości byt obrazu oznacza niebył wszystkiego wokół. Obraz nie ma być czymś poza sobą samym, znaczyć cokolwiek więcej poza tym, czym jest. Nie może być z niczym dzielony. To w istocie purystyczna definicja suwerenności sztuki, ideowa wykładnia jej „bezbytu”, czyli tego, co postulowali niegdyś zwolennicy tak zwanej „sztuki czystej”.

Artysta taki jak Radecki o obrazowaniu myśli za pomocą obrazu. Skupia się na jego wewnętrznej budowie, na anatomii. Nawet kiedy uprawiał sztukę figuratywną, swoje obrazy zwykł budować od wewnątrz do zewnątrz, sugerując w ten sposób, że bardziej od natury interesuje go natura świadomości, na przykład świadomości kadru, w jakim się porusza.

energy and power, the arbitrary character of judgments, self-sufficiency and decision-making in place of fragility, intimacy, lyricism and an endless train of doubts – Radecki's self-assertion is conspicuously marked. Radecki seems to be an artistic alpha-male. Well, as for myself, I am satisfied with the registration of independent values, not linked with gender qualities; however, in this case I do appreciate the profit of stepping into the shoes of cultural anthropologists who much too eagerly use the masculine – feminine method of opposition; for instance spirit – body, reason – emotion, or force – fragility. In this context (as well as many others) even a superficial analysis leaves no doubt about the sex of Grzegorz Radecki's art.

For many years, the artist had been fascinated by technological possibilities which digital carriers can bring to painting. Computer generated art had potential and charm – especially in the time when charm was generally difficult to find. Especially the charm of progressiveness. Some time had to pass before it became clear that it was only a transitory condition, a flirt – not love till death do us part. Finally, the artist logged out to return to the manual world and real material. Without giving himself up, he passed that trial strengthened. Most probably, he missed the physicality and sensuality of creating: soiled hands, fatigued muscles, the fleshiness of paint, smells.... He gave it up, forsook it, but a trace remained. For instance, in the new series of his works in which geometry, multiplication and effects in the vein of op-art make themselves known. Art does not spare us paradoxes: this otherwise interesting context makes us think about Grzegorz Radecki's art as both conservative and progressive at the same time.

Image

The word “image” deserves a separate chapter because in Grzegorz Radecki's case, the image seems to overgrow its own objectiveness, becoming the subject tantamount in measure to what it represents. I have not noticed Radecki being enthusiastic about the so called “critical art” because in his strategy of distance to reality, the being of an image means the nonbeing of everything around it. An image is not meant to be anything else but itself, to mean anything more than what it is. It cannot be shared with anything else. Actually, this is the purist definition

Każdy obraz Radeckiego to ogniwo bardzo spójnego dzieła. Każdy – a stworzył ich co niemiara – to pole energetyczne kumulujące moce, które należy okiełznać, jednak bez ich ubezwłasnowolnienia; muszą go cieszyć ich rozsadzające ramy erupcje. Każdy obraz jest testem własnego potencjału kreatywnego; każdy jest domkniętym kręgiem przeciwieństw – ich ugodą. Konstrukcja albo dekonstrukcja; równowaga albo nierównowaga; ład albo bezład, entropia; swoboda albo usztywnienie; emocjonalność albo techniczność; uwypuklenie, wyostrenie albo przykrycie... – nietrafne uchwycenie granicy może prowadzić do niepożądanych skutków.

Artyści szerokiego gestu potrzebują wielkich formatów i na takie właśnie chcieliby się orientować, ale nasza rzeczywistość – jaka jest, widzi każdy – limitowanie skali wymusza. Taki los. Faktycznie więc decyduje logistyka, a nie potrzeba czy marzenie jednego z drugim. Lata praktyki pozwoliły Radeckiemu określić dla siebie format kompromisu dopuszczalnego, w którym jednak ograniczona przestrzeń oznacza raczej kumulację i kondensację aniżeli rzeczywisty rozmach.

Abstrakcjonizm

Przyglądając się twórczości Grzegorza Radeckiego dojść można do przekonania, że nie wszyscy bogowie sztuki są śmiertelni. Jedni twórcy mniemają figuratywnie, performatywnie lub jeszcze inaczej, natomiast Grzegorz Radecki mniema abstrakcyjnie. No cóż, podobno własne przeznaczenie poznaje się najlepiej, patrząc w przeszłość. Poszukując syntezy własnych doświadczeń stwierdził, że najlepiej mieści się w formule abstrakcji, szczególnie w jej nurcie organicznym. Z nią właśnie obcuje najdłużej i z wyraźnym upodobaniem. Radecki obudził z lekka zakurzonego lwa abstrakcji, jak zawsze w podobnych przypadkach ryzykując niepewność, czy uda się ten kurz strząsnąć. Gwoli prawdy przyznać jednak należy, że bogowie abstrakcji żywotni są nad wyraz. Najwyraźniej abstrakcjonizm – zdobny w długą, bo ponad stuletnią brodę – ma zakodowaną w sobie moc trwania i zadziwiająco silny gen świeżości. Sądzić można, że korzystny wpływ na termin przydatności do użycia ma zapewne jego wyśrubowany stopień uniwersalności. W towarzyszących naszym czasom ruchu i zmienności wszystkiego, trwałość to wyjątkowy przywilej. W tej kategorii znaleźć można dzieła wykazujące niepodatność na przemijanie

of the sovereignty of art, the ideological extrapolation of its “nonbeing” which is what the followers of so called “pure art” once postulated.

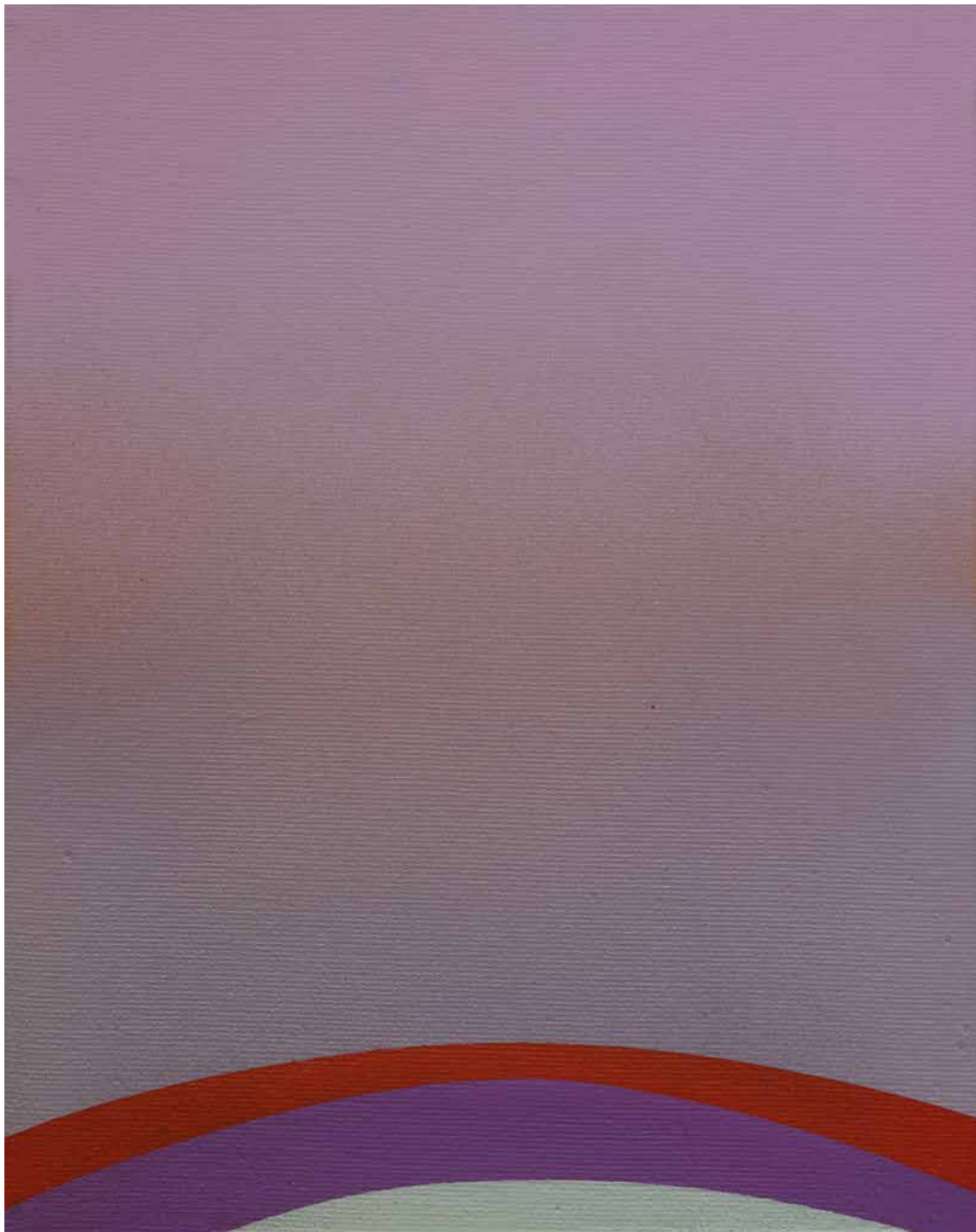
An artist like Radecki thinks about imaging by means of an image. He concentrates on its inner structure, its anatomy. Even when he practiced figurative art he would build his images from the inside towards the outside, thus suggesting that he was more interested in the nature of awareness, for instance the awareness of a section in the painting in which he moves. Each of Radecki's paintings is a link of a very coherent work. Each of them – and he has created quite a plethora of them – is an energetic field cumulating forces which must be tamed but not incapacitated; he must enjoy eruptions which burst from the picture frames. Hence, each painting is a test of its own creative potential, each of them is a closed circle of oppositions – their reconciliation. Construction or deconstruction, balance or imbalance, order or disorder, entropy; latitude or limitation; emotionality or technicality; emphasis, overtness or covertness... – one's failure to recognise the border correctly may lead to an undesirable outcome.

Artists of a wide gesture need big formats and this is what they would like to aim at, but our reality – everybody sees what it is like – imposes a limitation of scale. Such is fate! Thus, what is actually decisive is logistics not a need or a dream of this or that one. Years of practice permitted Radecki to determine for himself the format of acceptable compromise in which a limited space denotes cumulation and condensation rather than real momentum.

Abstractionism

While looking at Grzegorz Radecki's art one may gain the conviction that not all gods of art are mortal. Some of the creators will develop their thinking in a figurative way, some – performative, some – in another, while Grzegorz Radecki does it in an abstract way. Well, perhaps one can recognise one's fate best by looking back into one's past. Radecki, searching for a synthesis of his own experiences, asserted that he fits best in the formula of abstraction, especially its organic vein. It is with this type of abstraction that He has kept in touch with it for the longest time and with obvious liking. Radecki woke a slightly dusty lion of abstraction, risking the uncertainty – as usually happens in such cases – whether





19 z cyklu *Dziennik „25.01.2018”*, akryl, płótno, 30 x 24 cm, 2018
from the series *Diary „25.01.2018”*, acrylic on canvas, 30 x 24 cm, 2018

większą od innych, często dużo młodszych – aby się przekonać, wystarczy spojrzeć choćby na obrazy Pieta Mondriana. Jeśli więc miał Radecki nadzieję na uszczknięcie dla siebie odrobiny dobrze przechowującej się świeżości, to dobrze wybrał.

Radecki przejął myślenie abstrakcyjne wraz z całym dobrodziejstwem oraz z wiarą w jego potencjał i dziś z pozycji utwierdzonej nowym już duchem i nowym spojrzeniem do nas przemawia. Zawierzył abstrakcji, uznając, że to schody wynoszące w górę. Że stronić od rzeczywistości, to chronić autonomię sztuki. Że to w niej i dzięki niej otwiera się najprawdziwsze z prawdziwych ciał malarstwa. Kształt, struktura, kontrast, rytm, harmonia i kolor, formalne kombinacje i rekombinacje... – to malarstwu w zupełności wystarcza. I świat bez nas w środku jest do wyobrażenia; świat bez tendencji imitacyjnych, bez przedmiotu i symbolu również, ponieważ w obliczu czystej abstrakcji znaki przestają znaczyć. Oto jak się zostaje wiernym żołnierzem absolutu.

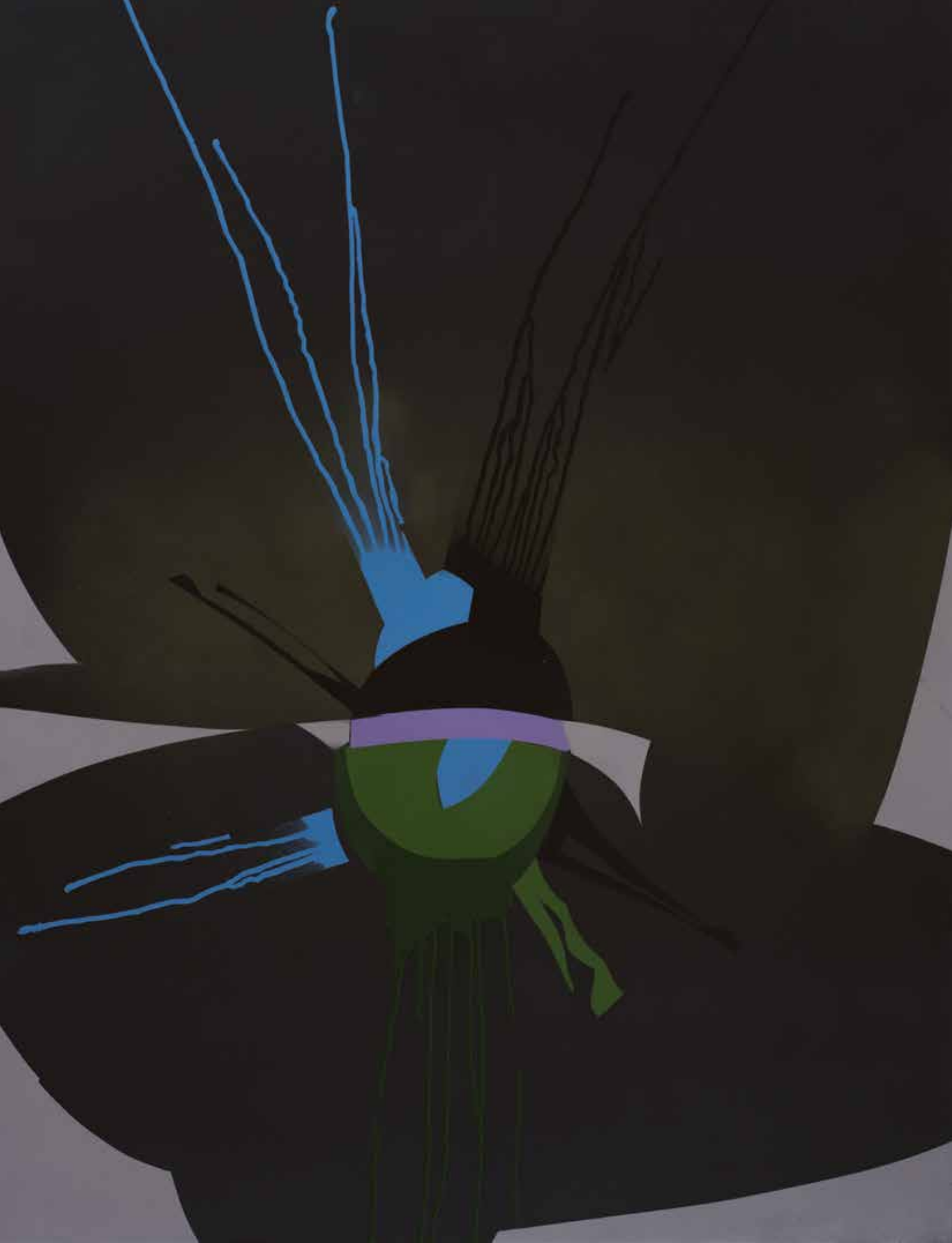
Wszyscy łączymy się w filozoficznej zadumie. Czy w polu naszego pojmowania istnieje coś oprócz kształtu? Czy treść nie jest tylko zagęszczeniem formy? Abstrakcjonizm wyróżnia to, że nie ma w nim potrzeby nazywania – dlatego do tego wielkiego, niemego „nic” dziwnie trudno się odnieść... Zamilczcie pisarze, poeci, krytycy i komentatorzy, jeśli nie potraficie opisać tego, co opiera się przynależności do świata słów! Niekiedy opisać, to zakłamać lub zabić – to jakby jeden zamęt tłumaczyć drugim. Nie jest łatwo pojąć mowę niemych rzeczy, jeszcze trudniej zamienić we właściwe słowa, ale też niewysłowienie to żaden wstyd, można je nawet polubić. Abstrakcjonizm, czyli sztuka w kształcie elementarnym; tutaj wszystko ze sobą rozmawia i dogaduje się, nie tęskniąc do innego języka i do pełnej przejrzystości. Lub lepiej – oczywistości. Świat abstrakcji to świat bez oznaczonego początku i końca; nad podziw dobrze wymienia się tu skończoność na nieskończoność. Eksterytorialność, ponadczasowość i nadzwyczajna zdolność zduszania wieczności wiecznością to jego immanentne cechy. Nie ma jednak powodu, by i w tym obszarze twórcy nie doświadczali własnej ograniczoności, aspirując do „lepiej”, „celniej”, „umiejtniej”.

Wydrzec światu samą tylko wizualną istotę, nic poza tym. Łatwo powiedzieć... Nie odstępuje mnie przeświadczenie, że człowiek jest istotą na tyle skomplikowaną i mentalnie tak silnie powiązaną

he would manage to shake this dust off. To be frank, however, one must add that the gods of abstraction demonstrate an exceptional vitality. Apparently, abstract art – adorned with more than a hundred year-long history – bears an encoded power of endurance and an exceptionally strong gene of freshness. One might develop the opinion that what has a good influence upon its “best before” date probably is its strongly boosted universality. Amidst the movement and mutability of everything, accompanying our time, durability is an exceptional privilege. In this category, one can find masterpieces more resistant to transitoriness than other, often younger works – to confirm this, one can look at, say, works by Piet Mondrian. So, if Radecki hoped to pinch a little of this well-preserved freshness for himself, he made a good choice.

Radecki acquired abstract thinking with the benefit of inventory and faith in its potential; today he speaks to us from a position established with a new spirit and a new look. He has put his trust in abstract art, reckoning it is the stairway leading upwards. To eschew reality means to forfend the autonomy of art. It is thanks to and in this autonomy that the truest of the true bodies of art open up. Shape, structure, contrast, rhythm, harmony and colour, formal combinations and re-combinations... – this absolutely suffices in painting. And the world without us in it is imaginable; the world without imitative tendencies, and also without an object and a symbol, because in case of pure abstraction signs cease to signify anything. This is how one becomes a faithful soldier of the absolute.

We all join in a philosophical reverie whether there is something else but shape in the field of our comprehension. Is not content a mere condensation of form? What distinguishes abstract art is the fact that it needs not name anything – therefore it is difficult to adopt a stance to this big, silent “nothing”... Writers, poets, critics and commenters be silent if you are not able to describe what defies the belonging to the world of words! Sometimes describing means falsifying or killing – as if one explained one confusion with another. It is not easy to comprehend the speech of mute things, even more difficult to change it into accurate words; however, ineffability is no shame at all, one can even start to like it. Abstractionism, that is art in its elementary shape; here everything talks to everything, finding consen-



20 *Bez tytułu*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2018

Untitled, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2018

z widzialną, bliską sobie rzeczywistością, że niemożliwością wydaje się całkowite wyeliminowanie jej z pola wyobraźni; odwołania do mysiej dziury, z której nic nie będzie wystawało. Że uda się formę oddalić od treści na tyle, że przez szczelinę nie będzie można dostrzec najmniejszych nawet odstępstw, żadnych niesfornych cząstek odklejających się od zakładanego „bezbytu”, które, zauważmy, zachaczając o realizm, jakąś jego postać nieuchronnie przywracają. Że można wyrzucić z głowy przypisaną człowiekowi skłonność asocjacyjną, aluzyjną, symboliczną, a także porównawczą; nikt i nic sprawić nie zdoła, aby wszystko ze wszystkim przestało się nam kojarzyć lub po prostu mieszać. Nie wierzę więc w możliwość istnienia w sztukach pięknych ontologicznie sterylnego abstraktu, takiego, jaki możliwy jest chyba tylko w matematyce. Co zatem – by powrócić do sztuki Radeckiego – stoi za potrzebą używania imaginariów organicznych? Może coś podprogowego, może chodzi o podświadomą realizację marzenia sięgającego prehistorycznej magii stwarzania, czasu formowania się warstw minerałów, wylaniających się z czeluści wód? Może tak, a może nie. Jakby jednak nie było, korzystamy z możliwości poszerzenia zasięgu wyobraźni oraz z danego sobie prawa swobodnej interpretacji – nikt nam tego zabronić nie może. Dzięki temu odbiorca może łatwiej coś przechwycić i zatrzymać dla siebie. Za Duchampem można by powtórzyć, że w przypadku sztuki nowoczesnej to patrzący czyni dzieło.

Jednak Grzegorz Radecki najprawdopodobniej nie chce, żeby rozciągana po powierzchni płótna farba była czym innym niż jest. Nie sądzę, by przywiązywał do znaczeniowej lub, by rzecz precyzyjniej, wyobraźniowej warstwy jakąkolwiek wagę i by zamierzał przeskakiwać własną podświadomość w sugerowanym powyżej celu. Wątpię, by koniecznie chciał zobaczyć siebie w widmowej, splecionej materii, wystarcza mu milczące Nic, Nigdzie i Nigdy oraz fizyko-chemiczność procesu twórczego. Tylko tyle i aż tyle. Tak dzieje się również wtedy i nawet wtedy, gdy niespodziewanie na warsztat bierze dobrze znane figuratywne motywy z obrazów Salvadora Dali, by jego malarstwo przerobić własnym.

Wysoko cenię abstrakcjonizm za jego syntetyczność, za modelowe kompensowanie czy kontrpunktowanie obfitości prostotą, za sublimację formy i... za wiele zauroczeń, które dzięki niemu

sus without yearning for another language or full clarity. Or better still – obviousness. The world of abstraction is the world with no marked beginning or end; the inter-exchange between the finite and infinite happens extraordinarily well here. Exterritoriality, timelessness and an exceptional ability to deaden eternity by means of eternity are its immanent features. However, there is no reason why artists should not experience their own limits in this area, too, aspiring to the “better”, “more accurate” and “more skilful”.

To tear out the world’s very visual essence, nothing but this. Easy to say... I cannot get rid of the conviction that man is a creature so complicated and having such strong mental links with the visual reality close to him that it seems impossible to eliminate entirely this reality from the range of man’s imagination, pushing it into a mouse hole so nothing will stick out. To manage to build the distance between form and content sufficiently big that one will not be able to see even the slightest deviation through a crevice, no unruly particles detaching from the presumed “nonbeing”, the particles, which let us note, inevitably will restore some shape of realism whenever they approach it. To possibly throw out of one’s head the tendency attributed to man, namely the inclination to make associations, allusions, symbols, and comparisons; no-one and nothing is capable of preventing us from associating everything with everything or, simply, confusing all. I do not believe in the existence of ontologically sterile abstract in visual art, such as is probably only possible in mathematics. What then – to return to Radecki’s art – stands behind the need to use an organic imaginariów? Maybe, something subliminal? Perhaps the point is to subconsciously realise one’s dream reaching to the prehistoric magic of creation, a time when minerals were formed, emerging from the abysses of water? Perhaps – yes, perhaps – no. Whatever it is, let us enjoy the possibility to broaden the scope of our imagination and the right of free interpretation which we bestowed ourselves with – no-one is going to prohibit us this. Thanks to this the viewer can more easily intercept something and keep it for himself. One can repeat the words of Duchamp that in the case of modern art it is the viewer who creates a work of art.

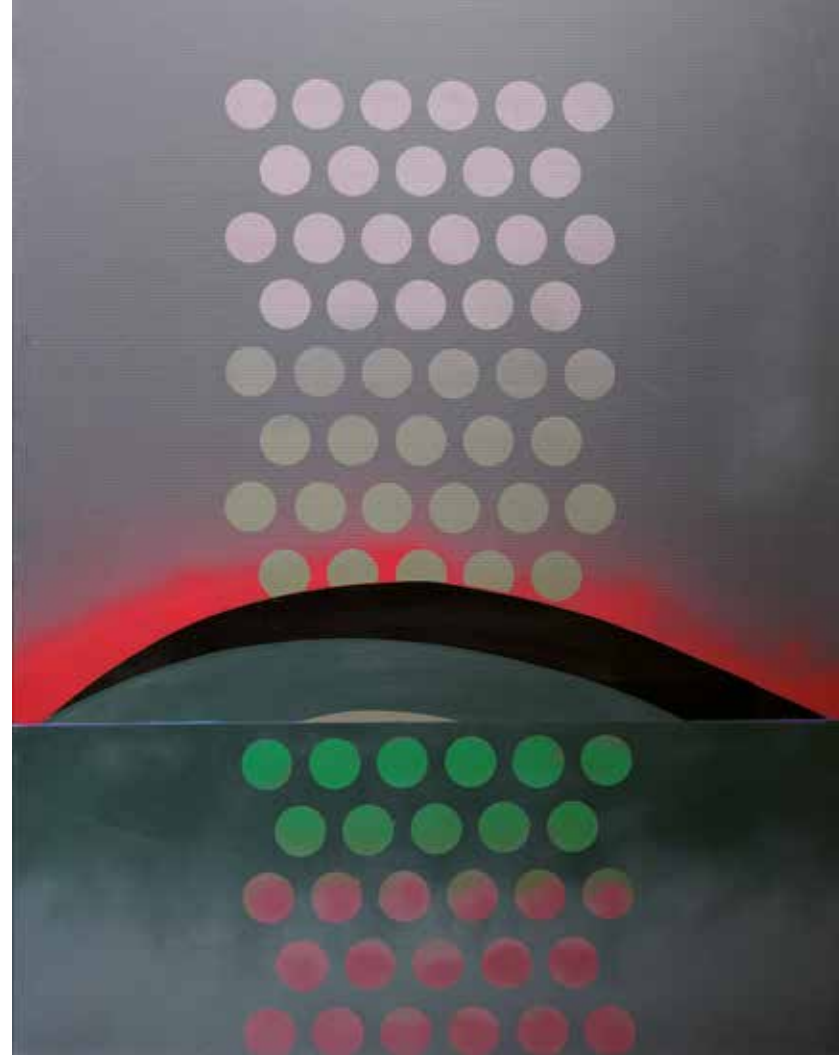
However, most probably, Grzegorz Radecki does not want the paint spread over the surface of canvas

stały się moim udziałem. Wieki całe dorastaliśmy do prostoty abstrakcji. Bywa jednak tak, że z odmiennie perspektywy zalety mogą być poczytywane za słabości. To, co z uniwersalistycznego punktu widzenia może być wszystkim, z punktu widzenia „przyziemnego” może być niczym. Niektórzy – zwłaszcza realisci oraz artyści z kręgu sztuki krytycznej – uważają, że pierwszoplanowy estetyzm spycha sztukę do kąta, skazując ją na byt niszowy. Że malarzy abstrakcyjnych zajmuje tylko wzruszanie płaszczyzny. Esteci zaś twierdzą, że „krytyczni” (i im podobni) wyrzekają się plastyczności sztuki, jej suwerennego języka na rzecz gadaniny, z którą sztuka, jak się zdawało, pożegnała się w XX wieku. Utrzymują, że za dużo w ich sztuce niskiej konkretności i że sztuka jest sztucznością *ex definitione*. Jeszcze inni, z boku stojący, przyznają, że idea sztuki czystej jest jak płynący po niebie obłok, który niezmiennie potrafi budzić nasz zachwyt, i to pomimo swojej wyniosłej objętności, niedostępności i pozbawiającej istniejącego ciężaru bezcielesności. A może zachwyt wywołuje właśnie dlatego, że jest tak bardzo we wszystkim do nas niepodobny?

We mnie samym sztuka, o której tu mowa, budzi tylko jedną wątpliwość, by nie rzec niepokój – czy nasze istnienia rzeczywiście należą do nas?

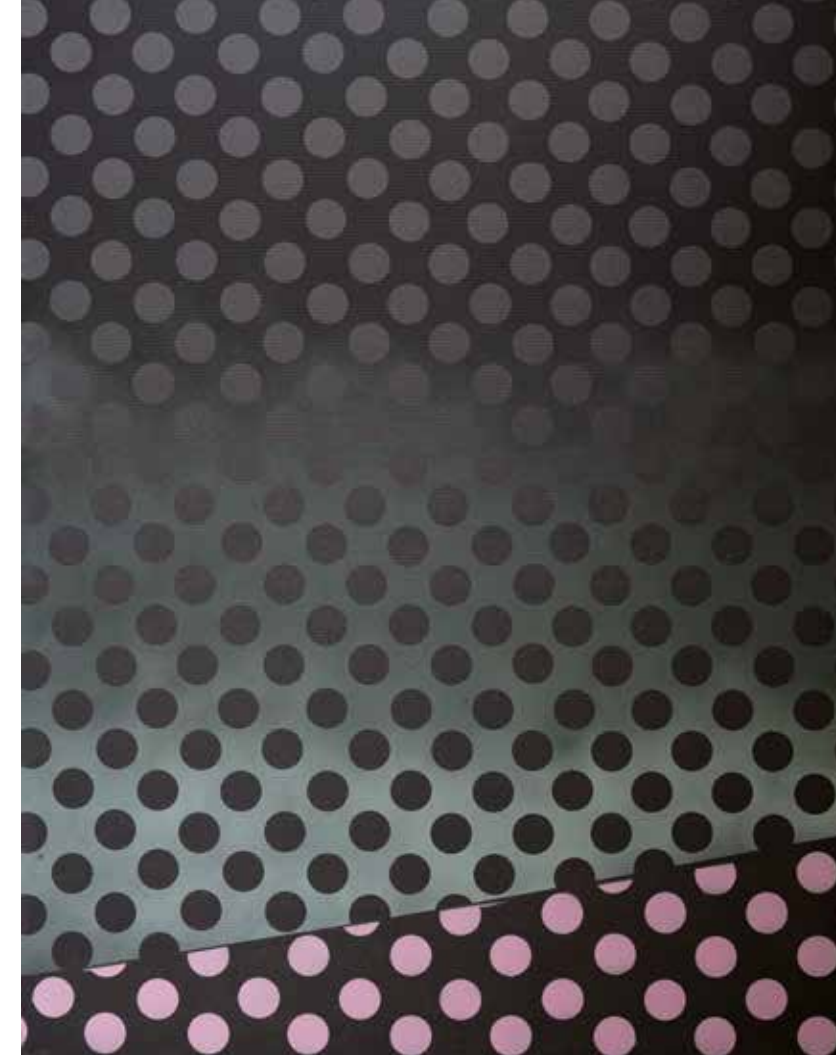
Estetyzm

Grzegorz Radecki wybrał – chce być piękny w niepięknym świecie, chce urzekać, może oszalać, a może przyprawić o dreszcz. Dla artysty wizualnego „ucieczka od wulgaryzmu codzienności” – by użyć słów Emila Ciorana – oznacza kurs na estetykę, najlepiej po jej koronę, czyli piękno. Tego właśnie chciał: widzieć złote runo, nie widząc w nim owczej skórki. Wyposażony jest w niezbędne kwalifikacje, zaopatrzone w stosowne narzędzia, słowem jest gotów do misji estetyzacji wypełnianej z wykorzystaniem ulubionego medium malarskiego. Znając mechanizm i wszystkie śrubki tworzenia piękna, zamierza – jak wielu z nas – cierpliwie ostrzeliwać ten mglisty cel z nadzieją, że uda się trafić w okolice środka, że z żyznej gleby własnej wrażliwości prędzej czy później wzejść powinien kwiat. Wie jednak, musi wiedzieć, że jego enigmatycznej obecności zadekretować nie sposób, że nie pozwala się antycypować, że wydestyluje się z malarskiej, skłębionej materii jedynie



21, z cyklu *Raster* „Odbicie dnia powszedniego 01”,
130 x 100 cm, akryl, płótno, 2020
from the series *Raster* “The Reflection of a Weekday 01”,
130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2018

22 z cyklu *Raster* „Odbicie dnia powszedniego 09”,
100 x 130 cm, akryl, płótno, 2020
from the series *Raster* “The Reflection of a Weekday 09”,
100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2018



23 z cyklu *Raster* „Odbicie dnia powszedniego 07”,
130 x 100 cm, akryl, płótno, 2018
from the series *Raster* “The Reflection of a Weekday 07”,
130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2018

24 z cyklu *Raster* „Bez nazwy”,
100 x 130 cm, akryl, płótno, 2018
from the series *Raster* “Untitled”,
100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2018



to be anything else but what it is. I do not think he attaches any importance to the significant or, to be more precise, imaginary stratum and plans to search through his own subconscious for the purpose suggested above. I doubt whether he would necessarily want to see himself in the spectral, entangled matter; what he is satisfied with is a silent Nothing, Nowhere and Never, along with the physical and chemical aspect of the creative process. Only this and as much as this. The same also happens especially when he unexpectedly tackles well known figurative motifs from Salvador Dali's pictures to redo them through his own painting.

I value abstract art highly for its syntheticism, complex modelling and the counterpointing of affluence with simplicity, the sublimation of form and... many other enchantments which have become my share thanks to him. For ages we have been growing up to the simplicity of abstraction. However, it sometimes happens that advantages may appear as weaknesses from a different perspective. What can be everything from a Universalist point of view, can be nothing from the “down-to-earth” approach. Some people – especially realists and artists from the circle of critical art – believe that the leading aestheticism pushes art into a god-forsaken hole, condemning it to a niche existence. That abstract painters are only concerned with tackling the surface. Aesthetes, on the other hand, claim that “the criticals” (and the like) have renounced the visuality of art, i.e. its sovereign language, for the sake of the clap-trap with which art, as it seems, parted from in the 20th century. They purport that their art contains a lot of low concreteness, while art is artifice *ex definitione*. Others, standing on one side, admit that the idea of pure art is like a cloud floating in the sky which can invariably arouse our admiration, despite its haughty indifference, inaccessibility and incorporeity which eliminates existential burden. And, possibly, does it raise our admiration just by the virtue of being so unlike us in any aspect whatsoever?

As for myself, the art being discussed here raises only one doubt, not to say – anxiety: do our existences really belong to us?

Aestheticism

Grzegorz Radecki has made his choice – he wants to be beautiful in an unbeautiful world; he wants to



25, 26 *Erotik*, 30 x 24 cm, akryl, płótno, 2018
Erotic, 30 x 24 cm, acrylic on canvas, 2018

w sprzyjających, zoptymalizowanych warunkach – nie jest od tego, by wieńczyć każde dzieło.

Zmierzać donikąd i po nic, a cel, o którym tu mowa, sprowadzić do podświadomości – takie warunki instalowania piękna wydają się właściwe. Warto wierzyć, że się przydarzy. Ale uwaga: chodzenie na skróty kończy się źle – najczęściej upięksozną porażką. Zdaje się, że Radecki sądzi podobnie.

Indagowany w kwestii piękna Charles Darwin określiłby pewnie źródło jego zaistnienia jako prosty komunikat godowy, skierowany do wybrednej partnerki/partnera na biologicznej giełdzie estetycznej wyższości i niższości. My jednak, uwikłani w sztukę, bogatsi o doświadczenia kultury wieku XX, dostrzegamy dziś całą złożoność tego fenomenu. Wobec definicji piękna wszystkie słowniki są za krótkie. Nie chce być „czymś”, jest w swojej istocie abstrakcyjne, więc trudne do ogarnięcia, zrelatywizowane i zsubiektywizowane aż po własny rdzeń – oczywiście jeśli przyjąć, że takowy w ogóle istnieje. Nie jest rozrzutne, raczej siebie skąpi i nie przed każdym ujawnia się w którejś ze swych rozlicznych sublimacji: naturalnej i bezpretensjonalnej, pysznej i olśniewającej lub wzniosłej. Może, ale nie musi zakotwiczać się w polu wspólnoty; jest do szpiku elitarny, więc nieprzygotowanych na spotkanie swoją niełatwą rozpoznawalnością zwodzi i mami, snobów zaś wodzi na pokuszenie. Często zasiedla ludzką świadomość przez wmówienie. A może w ogóle piękno to mit wmówiony, jedynie uwznioślający namiętność?

Warto by zapytać artystę, co jego zdaniem ciekawsze: piękno łatwo przyswajalne czy piękno wydobyte z rzeczy wcale niepięknych, za to dojmująco autentycznych? Co lepiej wyraża świat – uroda i czar Rafaelowskiej *Fornariny* albo *Dziewczyny z perłą* Vermeera czy prawda brudnych stóp postaci świętych z obrazów Caravaggia? – by rzecz sprowadzić tylko do tego klasycznego dyskursu. Chyba nie ma dobrej odpowiedzi na pytania, czy piękno ma swój egzystencjalny wymiar, ciężar i czy opromieniony blaskiem prawdy związek estetyki z etyką uwzniośla? I czy „dohumanizowane” tym sposobem piękno znaczy więcej? A może pomiędzy piękną istotnością a piękną nieistotnością nie ma znaczącej różnicy? Może z definicji piękna należałoby zdjąć gorset doktryny, strząsnąć wszelkie zasady, by nic „spoza” go nie zanieczyściło? Nie ogarniamy jego istoty, ale od poety wiemy, że „jak ostrzem przenika i aż w duszy

captivate us, perhaps stun us, or even make us shiver. For a visual artist, “an escape from the vulgarity of everyday life”, to use Emil Cioran’s words, means setting course for aesthetics, preferably its crown, which is what beauty is. That is what he really wanted: to see the golden fleece, without seeing a ram hidden in it. He is equipped with the necessary qualifications, armed with the appropriate tools, in a word – he is prepared for the aesthetic mission, realised by means of his favourite painting medium. Knowing the mechanism and all of the screws of creation, he is going to – like many of us – patiently shoot at this hazy goal, hoping that he will manage to hit the central area, that he should sooner or later grow a flower on the fertile ground of his own sensitivity. Still, he knows, he must know, that it is impossible to decree the flower’s enigmatic presence, it is impossible to anticipate it; one can only distil it from intertwined painterly matter under favourable, optimal conditions – but the flower will not always crown one’s work with success.

To aim nowhere and for nothing while the goal, what we are talking about here, is reduced to the subconscious – such conditions for the installation of beauty seem adequate. It is worth believing it will happen. But beware: shortcuts end badly – most often, with a beautified failure. It seems that Radecki is of a similar opinion.

Asked about the issue of beauty, Charles Darwin would probably define the source of its appearance as a simple mating message, addressed to a choosy partner at a biological stock exchange of aesthetic superiority and inferiority. However, we, entangled in art and richer for the experience of 20-th century culture, can today see the whole complexity of this phenomenon. As regards the definition of beauty, all dictionaries are too short. It does not want to be “something”, it is abstract in its essence, difficult to conceive, made relative and subjective to its very core – certainly, provided such a core exists. It is not prodigal, it rather skimpily gives itself and it does not reveal itself to everyone in one of its numerous sublimations: natural and unpretentious, lofty and dazzling, or sublime. It may, but does not have to, be anchored in the field of community; it is elite to the marrow so it deceives and deludes those who are unprepared for the meeting with its uneasy recognisability; as for snobs – it leads them into temptation. It often settles in human awareness by force



27 z cyklu *Raster* „Odbicie dnia powszedniego 05”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2018
from the series *Raster* “The Reflection of a Weekday 05”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2018

tonie”. Cóż, mogę jedynie domyślać się obrazów, jakie wyświetlają się w głowie Grzegorza Radeckiego, kiedy rozważa istotę piękna, myślę jednak, że wierzy w jego samoistność, dlatego to, co tworzy, dedykowane jest estetyce w jej wolnej od uwikłań postaci.

Piękno staje się za sprawą dziwnej harmonii... Kiedy jego panowanie nastaje, przynajmniej na chwilę wszystko wokół gaśnie, a dziwność istnienia rośnie wraz z nim. Czy jest piękno spływającym na nas światłem? Może. Nadrzędność i suwerenność idei piękna – cokolwiek by myśleć o jego kapryśnej naturze – polega na tym, że może zaistnieć, rozbłysnąć na dowolnym obszarze sztuki i w każdym artefakcie. Ale też z zapotrzebowaniem na nie bywa różnie.

O pięknie w sztuce mówi i pisze się dziś oględnie, by nie powiedzieć niechętnie, jak gdyby kojarzona z nim egzaltacja była z lekka staromodna i zawstydająca. Jego akcje spadają; racjoniści wszystkich krajów łączą się... Wyrzec się piękna? Aż trudno uwierzyć.

Czyżby piękno przestało pasować do naszej współczesności?

Nie chciałbym być na pogrzebie metafizyki.

of persuasion. And, maybe, beauty is a myth that has been persuaded, which only makes passion sublime? It would be worth asking the artist which he thinks is more interesting: an easily digestible beauty or beauty revealed in things far from beautiful but poignantly authentic? What expresses the world better: the beauty and charm of Rafael's Fornarina and Vermeer's Girl with a Pearl Earring or the truth of the saints' dirty feet in Caravaggio's paintings? – This is just to reduce the dispute to classical discourse. There is probably no good answer to the question whether beauty has its own existential dimension and gravity and whether the relationship of aesthetics and ethics, illuminated by the splendour of truth is uplifting. And, does beauty “humanised” in this way mean more? Perhaps, there is no significant difference between beautiful significance and beautiful insignificance. Perhaps, one should take off the corset of doctrine from beauty, shake all rules off beauty lest anything “from the outside” may contaminate it. We do not comprehend its essence but we know from the poet that “it penetrates like a blade and drowns in the soul”. Well, I can only guess the images that are projected in Grzegorz Radecki's head when he ponders the essence of beauty but I think that he believes in its autonomy, therefore, the things he creates are dedicated to this variation of aesthetics which is free from any dependence.

Beauty is called into being due to a strange harmony... When it begins its rule, everything around it goes blank, at least for a moment, while the strangeness of existence grows parallel to it. Is beauty the light streaming down onto us? Perhaps. The superiority and sovereignty of the idea of beauty – whatever one may think of its capricious nature – is based on the fact that it can appear and flare up in any area of art and any artefact whatsoever. However, demand for it varies.

Today, one speaks and writes about beauty in a rather reserved, not to say reluctant, way as if the exultation associated with it were a little outmoded and shameful. Its stocks are dropping; rationalists of all countries are uniting... To renounce beauty? This is even difficult to believe.

Has beauty ceased to fit our contemporary times? I would not like to attend the funeral of metaphysics.





29 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, akryl, mdf, 2015
Composition, 70 x 100 cm, acrylic, mdf, 2015

„...a co Radecki wystawia te swoje koła?”...zagadnął mnie mijający w drodze na wykłady kolega. Tak, rzekłem, wystawia w galerii Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. A dalej pomyślałem – bo już nie zdążyłem nic więcej dodać, gdyż on pobiegł do swoich obrazów – że każdy właśnie wystawia to swoje C o ś: jeden koła, drugi pisuary, a jeszcze inny złote czy brylantowe czaszki. Tak to już jest w świecie twórczości – świecie, w którym spotykają się gusta, o których wciąż się nie dyskutuje (zwłaszcza że dyskutować trudno), i estetyczne wybory, które są stale kwestionowane, oraz artystyczne wolności, których granic, na szczęście, nie daje się odgórnie zadekretować. I może ten tekst będzie reakcją, moim zatrzymaniem się przed obrazami Grzegorza Radeckiego, może także być refleksyjną reakcją na krótkie rzucone w biegu życia pytanie kolegi? A sam malarz mógłby wzorem mistrzów odrzec koledze: „Nie bagatelizuj moich kół”. I dalej: „Być może zdołasz zobaczyć w nich coś, czego nie da się dostrzec, będąc w biegu i w drodze do Twoich malarzskich rzeczywistości?”

Niniejsza krytyka w moim przypadku nie wiąże się z wprost artykułowaną aksjologią, że oto mamy

“... as for Radecki, is he still exposing those circles of his?” – a colleague asked me on our way to lectures. – “Yes”, I replied. “He has his exhibition at the Gdańsk Society of the Friends of Art (GTPS)”. And then, I added in my mind – because I did not manage to say anything more as the colleague rushed towards his own paintings – Actually, everybody is showing S o m e t h i n g of their own: whether they are circles, or urinals, or – as others do – golden or diamond skulls. The world of creation works like that – it is a world in which tastes meet, which are still not disputable (especially since it is difficult to discuss such things) and aesthetic choices, which are constantly being questioned, along with artistic freedoms which, luckily, cannot be decreed by any power whatsoever. Perhaps, this paper will prove to be a response, my halting in front of Grzegorz Radecki’s paintings; it can also be a reflective reaction to this short question cast by my colleague in the everyday rush. And the painter himself might reply to my colleague in the vein of masters: “Do not slight my circles”. And, then: “Maybe you will be able to see something which it is difficult to notice while

Zbigniew Mańkowski

**malarski
marsz
Radeckiego?**

**Radecki’s
Painted
March?**

„dobre” czy „złe” obrazy; uchylam się od wyrazi-
stego, czasem nawet docenianego przed odbior-
ców wartościowania: i jako krytyk-przyjaciel i jako
refleksyjny widz, który nie zadowala się chwalbą,
laurkowaniem twórcy, który także chciałby unik-
nąć łatwizny i uproszczeń albo salwowania się już
słynnym na wernisażach powtarzaniem i wytartym
do nicości wyrażeniem – „interesujące obrazy”.
Występuję bardziej jako ktoś, kto dostrzega okre-
ślane plastyczne wartości, a potem chce o nich
napisać; a także jako ktoś, kto preferuje twórczość
„silnej” wizualnej znakowości, kogo jednak osta-
tecznie stać na to, by otworzyć się na niemal każdą
umotywowaną, twórczo uzasadnioną, artystyczną
ekspresję – zwłaszcza odwołującą się do artystycz-
nych wartości ważnych dla gdańskiego środowiska
twórczego – tym samym próbując je rozpoznać,
krytycznie uzasadnić i także propagować tam,
gdzie znajdują odbiorców. I w tym przypadku sta-
ję p r z e d o b r a z a m i Grzegorza Radeckie-
go – bez wyraźnych ocen i etykiet – raczej pytając:
czego one ode mnie chcą, czego mogą chcieć od
potencjalnego widza?¹ I wierzę w to, że powstały
z konkretnych twórczych pobudek: wyrażania i za-
chwytu, i z wątplenia w widzialny świat, że czasem
rodziły się z niewiary i twórczej niemocy; czasem
jako byty prawie niemożliwe do-za-istnienia, a jed-
nak są i mogą zadawać wizualne pytania, lub pozo-
stawić niektórych zupełnie obojętnymi na kształ-
ty i formy, jakimi się stają na ścianach galerii. Ale
także postrzegam je ze świadomością, że mogą nie
chcieć niczego lub mieć swój własny malarski kod,
przed którym się staje pytający, rozumny odbiorca
– najlepiej, gdyby dysponował sercem rozumieją-
cym?² O tak.

A dalej? Czy te obrazy potrzebują moich słów czy
zdań? Zdecydowanie mogą się obywać bez nich;
a jednak z obrazami, także Grzegorza Radeckie-
go, tak bywa, że wyrażają widzenia, które również
artykułują się w słowach; milczą i mówią zara-
zem: do niektórych wszak mówią tą swoją nie tak
bardzo cichą – nigdy niewypowiedzianą – mową;
do innych z kolei mogą przemawiać przez to

¹ Krytyczna wizja pozostawania przed obrazem został w erudycyjnej pełni
przedstawiona w dziele francuskiego badacza sztuki; por. G. Didi-Hu-
berman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka,
Gdańsk 2011.

² Odwołuję się do bardzo ciekawej antropologicznej perspektywy
widzenia twórczości malarskiej; por. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, War-
szawa 2013.

being on the run and on the way to your own paint-
ing reality?”

This critique of mine is not linked to overt axiol-
ogy that here we have “good” or “bad” pictures; I
shun any directly articulated evaluation – even if
sometimes it is appreciated by the viewers – both
as a critic-friend and a reflexive viewer who is not
satisfied by mere praise and accolade for the artist
who, himself, would also like to avoid shallowness
and oversimplification or evasion by means of a
now-famous expression, repeated and worn-out
to nothingness, namely this phrase “interesting
pieces”. I would rather act as someone who is able
to notice certain visual values and, subsequently,
wants to write about them, as well as someone
who, preferring the “strong statement” of visual
signs, is, after all, able to adapt an open approach
to any motivated, creatively justified artistic ex-
pression – especially if it makes references to the
artistic values of the Gdańsk creative milieu, thus
trying to recognise it, critically support it, as well
as propagate it whenever it finds its receivers. In
this case I stand in front of Grzegorz Ra-
decki’s works, without any clear-cut evaluations
and labels, asking instead: what do they want from
me, what may they want from a potential viewer?¹
And I believe that they were created for concrete
creative motives: expression and admiration, and
doubts about the visible world; that they sometimes
were born from a creative indolence and unbelief;
sometimes as entities almost im-possible-to-exist,
yet they do, and are able to pose visual questions
and/or leave some people absolutely indifferent to
shapes and forms which these pictures become on
the gallery walls. However, in perceiving them, I
am aware that they may want nothing or may have
their own painterly code, which the inquisitive and
reasonable viewer faces – ideally the viewer who
has “an understanding heart”?² Oh yes.

And then? Do these pictures need my words or
sentences? Definitely, they can do without them;

¹ A critical vision of remaining in front of a picture was presented in its
full erudition in the work by a French art historian and scholar; cf... G.
Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, a Polish
translation of *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire
de l’art*, Minuit; English: *Confronting Images...* by B. Brzezicka, Gdańsk
2011.

² Here, I refer to a very interesting anthropological perspective on art, cf.
W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości
obrazów*, Polish translation of *What Do Pictures Want? The Lives and
Loves of Images* by Ł. Zaremba, Warszawa 2013. The original English text
unavailable; paraphrase of the quote M.B. Guzowska.

najdoskonalsze, wciąż niedoskonałe medium,
jakim staje się właśnie słowo. Krytyk ze swoimi
słowami przed obrazem musi się czuć trochę nie-
wydarzenie, a jednak artysta prosi go o to właśnie
ułomne opisujące słowo. I tu w tym tekście kryty-
ka staje się słowną próbą wyrazu, próbą nazwania,
ale także przede wszystkim zrozumienia, czyli by-
cia-blisko i zarazem bycia-z-dystansu, zorgani-
zowanej estetycznie wizualności: w pewnym sensie
oczywistej, bo widzialnej, a w innym – zamkniętej
w po-myślanej artystycznie, i za-danej do zobacze-
nia formie w swych licznych odsłonach.

Raz będą to wcześniejsze obrazy portrety – od-
słony życia twarzy; ekspresyjne epifanie ludzkich
bliskich i dalekich, wciąż nie-rozpoznanych emo-
cji, może uczuć; te zjawienia się ludzkich charak-
terów i osobowości; praca widzenia malarza tu
nigdy się nie kończy, choć ma on jej czasem dość,
bo jest zobowiązująca, zwraca na siebie uwagę
drugiego człowieka, potencjalnego modela? Nie,
to aż samo ludzkie istnienie widzialne, i wciąż za-
trudne do-zobaczenia, a przecież po ludzku bli-
skie i dalekie – wciąż za dalekie! Żeby je uchwycić
w obrazach? Zbyt wielu odsłonach. Za trudne nie
tylko dla malarza, dla każdego twórcy, a przecież
konieczne i niezbędne do jakiejś chociaż trochę
naszej egzystencji, bo w spojrzeniach, przez spoj-
rzenia i ku spojrzeniom toczy się nasz ludzki świat.
Współczesne twarze niemal błagają o zobaczenie
i zarazem go unikają, odrzucają, wybierając coraz
to nowsze maski nieznośnie ciężkiej lekkości ist-
nienia. I ani przybliżanie się do nich, ani oddale-
nia nie gwarantują tego, że oto już zobaczyliśmy tę
właśnie oto twarz za-istniałej ludzkiej prawdy. Kto
wie to, kto zna tę zagadkę lepiej od malarza? Ten
zawodowy dramat zobaczenia-niewidzenia musi
się wciąż rozgrywać, powtarzać, narzucać. Coś su-
gerować? Że co? No właśnie co widać? Kogo widać?
Pisali o tym Czapski, Beckett, a potem inni.³ I tak
bez ustanku niemal i pewnie aż do niewyobrażal-
nego końca człowieka.

Twarze jako najsilniejsze formy istnienia zobo-
wiązują, nakazują coś? W ogóle wszelkie formy
i kształty życia stają się silnymi determinantami
widzenia, odczuwania – zwłaszcza dla malarza.
Także i w tej twórczości pojawia się malarska od-
słona wielokrotna, realizująca się poprzez wiele

³ Por. wciąż wznawiana książka – J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 2016; oraz
także S. Beckett, *Wierność przegranej*, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski,
Kraków 1999.

however, the case of Grzegorz Radecki’s paint-
ings is that they sometimes express acts of vision
which can be articulated in words; they are both
silent and speaking at the same time: after all, they
talk to some people in their own, very soft – never
articulated – speech; while to others, they can ap-
peal through this most perfect and still not perfect
enough medium which the word itself becomes.

A critic with his own words must feel a little awk-
ward in front of the picture; nevertheless, the artist
asks the critic exactly for his awkward, descriptive
word. And the critique in this paper becomes an
attempted verbal expression, an attempt to name
but, above all, understand; this means being close
as well as keeping a distance at the same time to
an aesthetically organised visuality: the visuality
which in one sense is obvious, because it is visi-
ble, but in another – enclosed in a form artistically
en-visaged and assigned to be seen in its numerous
unveilings.

Sometimes, these will be his earlier paint-
ings-portraits – disclosures of the lives of faces:
expressive epiphanies of close and distant people;
emotions still unrecognised, perhaps feelings; the
appearances of human characters and personali-
ties – the painter’s work is never done, even if he is
sometimes fed up with it because it is a binding job,
it attracts the attention of another man, a potential
sitter? No, this human existence itself visible and
yet still difficult to see, both close and distant in a
human way, and still – too remote! To capture it in
our paintings? In too many disclosures. This is too
difficult not only for a painter, this is so for every
creative person, still – necessary and indispensable
for some sort of existence which is at least a bit our
own; it is in gazes, through gazes and towards gazes
that our human world unfolds. Contemporary fac-
es almost beg to be looked at and, simultaneously,
they shun the look, reject it, opting for constantly
newer and newer masks of unbearably heavy light-
ness of being. And neither our approaching them,
nor moving away from them can guarantee that we
have managed to see this very face of human truth
which has just come into ex-istence. Who knows
it? Who knows this puzzle better than the painter?
This professional drama of seeing-and-not-see-
ing must go on and on, repeat itself, and impose.
Suggest something? Suggest what? Exactly, what
can be seen? Who can we see? Both Czapski and



30 z cyklu *Litera „P”*, 135 x 150 cm, olej, płótno, 2007
from the series *Letter „P”*, 135 x 150 cm, oil on canvas, 2007

obrazów pod znaczącym tytułem *Uwolnienia*.

W nich artykułuje się jakże z istoty swej twórcze – jak podkreśla sam malarz – *uwolnienie od wszelkich uwikłań, szansa na funkcjonowanie w obszarze «totalnej» wolności*”, będąc jak i w tym przypadku „marzeniem każdego twórcy”.⁴ Czym zaowocowało tamto twórcze pragnienie? Wizualną feerią: malarskich form – pełnych bogactwa kolorów, zaistnień barwnych niuansów, pełnych siły malarskich gestów – posiadających ślady twórczej wyrazowej walki tego, co doskonale wolne, co konieczne, co istniejące, a co wciąż jeszcze możliwe? Malarz już na tym etapie twórczości ujawnia – potem coraz silniej się objawiająca, coraz bardziej dająca o sobie znać i domagająca się formalnego wypowiedzenia, najczęściej ekspresyjnie realizowaną – potrzebę dekonstrukcji widzialności. Będzie się ona objawiała w tej twórczości pięknymi malarskimi realizacjami wykonanymi z aluminiowej blachy, czy dużym cyklem *Dekonstrukcja litery / Ekspansja obrazu*.

Moda na szeroko rozumianą dekonstrukcję artystyczną – na szczęście już przeminęła – trwała w Polsce dość intensywnie i wystarczająco długo; objawiała się z godnym podziwu zaangażowaniem i chyba została wyeksploatowana do imentu. W tej twórczości artystyczna dekonstrukcja – form, rzeczy i zjawisk – objawia się integralnie w zgodzie z naturą tworzenia:

1. Wynika z potrzeby twórczego rozbijania form i kształtów – żeby zajrzeć pod podszewkę rzeczy?;
2. Lub żeby przekroczyć granice widzialności – tu malarz jest także aż człowiekiem, którego natura staje się wedle granic, ale także i podlega zmianom; bo w istocie istnienie ludzkie to poszerzanie pola odczuwania, widzenia, i działania. Człowiek jest istotą liminalną/graniczną. A jednak droga, następnie granica (łac. *limes*) staje się drogą, potem właśnie granicą prowadzącą człowieka przez i ponad siebie, i gdzieś w obszary, które trzeba właśnie przekraczać, odkrywać, nawet – powiedzielibyśmy – twórczo zdobywać. Malarz i jego obrazy sugestywnie nam to unaoczniają. Nie darmo filozof powiada, że wizualność wspomaga, intensyfikuje istnienie, nazywając wizualne poznawanie świata *hypotypozą* („przestawienie unaoczniające”). Żeby

⁴ Odwołują się do słów Grzegorza Radeckiego z materiału, który autor przekazał mi – do wglądu wewnętrznego – w trakcie pracy nad jego dorobkiem.

Beckett wrote about it, then many others followed them.³ And so it goes on, almost unstoppable, and probably till the unimaginable end of Man.

Faces as the strongest forms of existence, oblige, dictate something? Generally, all forms and shapes of life become strong determinants of seeing, feeling – especially for a painter. Similarly, in the artworks discussed here, a multiple painterly disclosure appears many a time, realised in many paintings under the meaningful title *Liberations*. They articulate – as the artist emphasises – the “liberation from any entanglement, an opportunity to function within the area of ‘total’ freedom, which is the ‘dream of every creative person’”.⁴ What fruit did this creative desire yield? The visual eruption of: painterly forms – abounding in varieties of colour, the appearance of hue nuances – forceful painterly gestures, revealing the traces of the expressive, creative fight of what is perfectly free, what is necessary, what exists and what is still possible. At this stage of his creation already, the painter reveals the need for the deconstruction of visuality, most often realised in an expressive vein, which will subsequently increasingly strongly manifest itself, signal its presence and demand formal articulation. The need will thus manifest itself in beautiful painting realisations made of sheet aluminium or the large series *Deconstruction of a Letter/ Expansion of an Image*.

The fashion for widely understood artistic deconstruction – fortunately, now bygone – lasted in Poland in a rather intense way and for a long enough time; it manifested itself with admirable commitment and was probably cut to the bone. In his creation, the artistic deconstruction – of forms, things and phenomena – is integrally revealed in harmony with the nature of creation:

1. It emerges from the need for creative disintegration of forms and shapes – in order to look under the lining of things?

2. Also: To traverse the borders of visibility – here the painter is as much a man whose nature is coined within limits as he is subject to change be-

³ Cf. a constantly reprinted book: J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 2016; see also P. Beckett, *Wierność przegranej*, Polish translation of *Proust and three dialogues with Georges Duthuit Disjecta* by A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999. The Beckett's original English text unavailable; paraphrase of the quote M.B. Guzowska.

⁴ These words of the Artist himself come from the material which he gave me for private use during my working on his oeuvre.

wiedzieć, trzeba zobaczyć.⁵ Można by ten wątek rozwijać w nieskończoność; odwołuje on nas do starego *fenomenu* poznania jako widzenia – lepszego widzenia, sugestywnego, wywołującego emocje i silniejsze niż tylko intelektualne poznanie, bo jest pełniejszym zakorzenianiem człowieka-w-świecie. W takim kontekście malarstwo jest bardzo użytecznym i wciąż niedocenianym rodzajem poznawania i rozumienia ludzkiego świata. Patrząc na to zagadnienie z perspektywy filozoficznej. No i jeszcze przykład z dziedziny ściśle sztuki malarskiej, odwołując się do z-dekonstruowania tradycji i praktyk malarskich w XX wieku, wcześniej ideałem twórców stawało się naśladowanie (łac. *imitatio*) natury – z całą tradycją walki o wierność czy wręcz z praktykami studiowania i naśladowania mistrzów. Aż tu proszę pojawiają się malarze, którzy objawiają zachodniemu światu, że naturę trzeba niszczyć, zniekształcać – czy mówiąc żargonem – dekonstruować właśnie.⁶ *Natura musi istnieć, aby można ją było gwałcić!* – twierdził Picasso.⁷ W tak zarysowanym polu widzenia-poznania trzeba także zwrócić uwagę na obrazy Grzegorza Radeckiego pozostające w orbicie potrzeby rozbijania form i kształtów, ale także będące rodzajem afirmująco-dekonstruującego parterzenia na dawnych mistrzów.

Spójrzcie Państwo na dużą serię *Hommage á*. Mistrzowie malarstwa są tu po malarsku traktowani jak sama natura – z jednej strony podziwiani, może nawet stają się estetycznymi uwodzicielami, z którymi aż chciałoby się nawiązać coraz trudniejszy do przeżycia dialog; a z drugiej – kuszą i prowokują właśnie, żeby ich z-dekonstruować. Czyli w sumie nazwać po swojemu i zatrzymać w dostępnym tu i teraz i tylko w tak jak się zdoła malarskim języku – geście, rozmazaniu, tym jednym i tylko takim, jak się czuje, położeniu farby czy stworzeniu właśnie możliwego nowego obrazu świata.

Malarskie de-konstrukcje Grzegorza Radeckiego będą się stawać z wpływem doświadczeń coraz intensywniejszymi kolorystyczno-figuralnymi, coraz bardziej zabstrahowanymi wizualnymi rzeczywistościami; w ostatnich obrazach pojawiają się te przywołane na początku, wręcz symptomatyczne

cause, actually, human existence is the expansion of the field of feeling, seeing and acting. Man is a liminal/ borderline being. Finally, the road prevails, the border (Latin *limes*) becomes the road, next it becomes just the border leading Man/ making Man go through and beyond himself, somewhere to the areas which ought just to be transgressed, discovered and – we would say – creatively conquered. The painter and his paintings suggestively visualise this to us. It is not for nothing that the philosopher says that *visuality* supports and intensifies existence and dubs the visual cognition of the world as *hypotyposis* (a vivid presentation of scenes or things, an oratorical “word-picture”). You have to see to know.⁵ This thread can be developed endlessly; it directs us to the old phenomenon of cognition as visual perception – a better kind of seeing: suggestive, stimulating emotion, and stronger than a merely intellectual cognition because it more firmly roots man-in-the world. In such a context, painting proves to be a very useful but still underappreciated kind of cognition and understanding of the human world. Looking at the issue from the philosophical perspective. And additionally, an example from the strictly painterly domain, making references to the de-construction of tradition and painting practices of the 20th century: in previous epochs the ideal for artists was to imitate nature (Latin *imitatio*) with its whole tradition of striving for fidelity and even the practice of studying and emulating masters. And suddenly – here you are! This is where painters have appeared who announce to the western world that nature should be destroyed, deformed which means – using the jargon – just deconstructed.⁶ Picasso claimed that “nature has to exist so that we may rape it!”⁷ In a so drafted field of vision-cognition, one should also turn one’s attention to the paintings of Grzegorz Radecki, which remain in the orbit where there is the need to shatter forms and shapes but which also are a kind of affirmative-deconstructive approach to the old masters.

Ladies and gentlemen! Please have a look at his copious series of *Hommage á*. From the painterly point of view, the masters of painting are treated here as

⁵ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gątecki, Warszawa 2004, s. 299.

⁶ Por. wypowiedzi na ten temat P. Picassa w: A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1978.

⁷ Cyt. za: Z. Mańkowski, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005, s. 214.

⁵ Cf. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Polish translation of *The Critique of the Power of Judgement* by J. Gątecki, Warszawa 2004, p. 299.

⁶ Cf. opinions on Picasso in: A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, Polish translation of *La Tête d' Obsiden [Obsidian Head]* by A. Tatariewicz, Warszawa 1978.

⁷ Quoted after: Z. Mańkowski, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005, p. 214.



31 z cyklu *Litera „W”*, 135 x 150 cm, olej, płótno 2006
from the series *Letter “W”*, 135 x 150 cm, oil on canvas, 2006



32 *W łupinie*, olej, płótno, 170 x 130 cm, 2006
In a Shell, oil on canvas, 170 x 130 cm, 2006

koła, na których widzimy dalej tak jak wcześniej kompozycje grające kolorami; tu jednak dawne de-kompozycje przekształcają się właśnie we wspomniane chromatyczne figuracje – z zatrzymaną dynamiką wizualną kulistych ciągów figur; wizualny koloryzm czasem wydaje się op-artyczny, czasem staje się figuralną abstrakcją, niekiedy tworząc rodzaj malarskiego wzoru, jakby coś na kształt – co prawda nie zawsze łatwo zauważalnego – harmonijnego wzoru istnienia. Ale też wiemy od klasyków, że wizualne harmonie są silne czy prawdziwe, bo nie są jawne, czy oczywiste. Najmocniejsze wydają się te, które wciąż skrywają przed naszymi oczami swój najważniejszy wyraz i kształt – ich natura i kondycja wciąż czekają na dopełnienie, czy uwydatnienie przez kogoś, kogo stać na wysiłek widzenia i rzeczywistego odbioru. Zwykle abstrakcja malarska to ucieczka przed dominującą formą przedmiotów. Tu wizualne abstrahowanie to powrót do kształtu i formy zaistnień kształtów ludzkiego świata: raz to będzie dosłownie wybór konkretnego kolorystycznego kształtu czy wizualnego układu; innym razem będzie to tworzenie się chromatycznego kodu istnienia; czy w ogólności staje się to grą z opatrzoną już wizualnością tworzącą nowy układ kolorystyczno-graficzny – przywołany wcześniej wizualny wzór z-abstrahowanego porządku stawania się naszego, wciąż nierozpoznanego świata; wzór chromatyczny, figuralny, powtarzający się, choć zróżnicowany, dający nam odczuć kolorystyczne bogactwo bytu, ale także wskazujący, że w tym może nużącym powtarzaniu form i kształtów może być i jest rejestrowana – jak w naszym codziennym życiu – r ó ż n i c a. To samo w tych obrazach jest i może nam ewokować naszą t o ż s a m o ś ć, a to, co czasem ledwie dostrzegalne różne, czasem właśnie nieoczywiste, a nawet dziwne – jest i może być małym wielkim i n n y m naszego istnienia. Tak oto dzieje się w tych obrazach wizualna gra stawiania się dyskretnych m e t a m o r f o z widzialności; toczy się ona między trwałością, zmianą i wyraźną akceptacją dla widzialności: skale *makro-kształtów* odwołują nasz wzrok i myśli do skali *mikro*; może też być i na odwrót; ruch i kierunek są w nich całkowicie wolne. Warto może jeszcze dodać coś na temat przywołanej powyżej symptomatyczności rodzących się w tych obrazach form: koła rzecz jasna budują wspomniane kody-wzory-szyfry wizualnego istnienia, ale z kolei zdekonstruowane kolorystyczne kształty może

if they were nature itself – on the one hand, they are admired, perhaps they even become aesthetic seducers with whom one would like to develop a dialogue, gradually becoming more and more difficult to endure – while on the other hand, they tease and provoke just to be de-constructed. That is to say: to give them one's own names and hold them, as much as one can, within one's own painterly language-gesture, accessible only here and now – blur, smear, and one's unique way of applying paint in accordance with one's own feelings, or – to create a now-possible new image of the world.

As his experience is accumulating, Grzegorz Radecki's painting de-constructs will become more and more intense realities of colour and figure, more and more abstracted visual realities. His almost symptomatic circles, mentioned at the beginning, appear in his latest works where we can still see, as we did in his earlier pieces, the compositions playing with colours; however, his older de-compositions are being transformed here into the above-mentioned chromatic figurations with the stalled visual dynamics of the series of spherical figures. His visual colourism sometimes resembles op-art, sometimes becomes figurative abstraction, creating, now and then, a kind of painterly design, something like a harmonious paradigm of existence which, admittedly, is not often easy to notice. But we know from the classics that visual harmonies are strong and/or true because they are not overt and/or obvious. The most powerful ones seem to be those which still hide from our eyes their important message and shape – their nature and condition still waiting to be complemented or pinpointed by someone who is able to make the effort of seeing and really perceiving. Usually, abstraction painting is an escape from the dominant form of objects. Here, however, the visual abstraction is a return to the shape and form in which the human world appears: once this is the choice of a concrete colouristic shape or visual arrangement, another time this is the creation of a chromatic code of existence or – in general terms – a game with already hackneyed visuality which creates a new arrangement of colour and design: the previously quoted visual pattern of ab-s-tracted order of the becoming of our still unrecognised world; a chromatic, figurative, repetitive pattern, although differentiated, which facilitates our seeing of the colour richness of being, simulta-

nawet bardziej apelują do naszej wrażliwości? Czym mogą być? Owym naszym ludzkim obcym? Czy tylko i aż nieznanym? Tak oto dają mi się zobaczyć obrazy cyklu *W stronę geometrii*.

Co warto może podkreślić? W pisanie i mówienie o sztuce wkrada się dość często zbyt łatwo nam przychodząca maniera bagatelizowania tego, co przynoszą obrazy – nasz *dromologiczny* (zdeterninowany szybko stającymi się zdarzeniami) świat oducza nas patrzenia i uważności, ale też i przyzwyczajają do bagatelizowania obrazów, które najczęściej odbieramy/widzimy jako powtarzające się schematy.⁸ Zbyt często oczekujemy od obrazów właśnie fałszywie symptomatycznego Nowego, które nas nie tylko wodzi za nos, ale najczęściej zwodzi na jakże nietwórcze manowce. Tymczasem malarskie fakty/kształty jako symptomy właśnie wręcz każą na siebie patrzeć z nieschematyczną wrażliwością. Nie umiemy tego, ale też dzięki malarstwu na szczęście wciąż możemy się tego uczyć. Malarskie symptomy-kształty Grzegorza Radeckiego mogą być przyczynkiem do refleksji? Oczywiście poza jakąś nawykową syntezą, poza dosłownością i upragnionymi w kulturze dopowiedzeniami, które zbyt często wbrew oczekiwaniom nie są w istocie poznaniem ludzkiego świata. Malarskie znaki-symptomy niedopowiedzeń raczej mają na celu wydobywanie tego, co nie tylko nieoczywiste, także nieświadome może? co też nie musi być tą już męczącą „kawą na ławę”. *Symptom – pisze celnie Georges Didi-Huberman – mówi nam o ruchu, w którym wizualność wylania się z widzialności, a obecność – z przedstawienia. Mówi nam o znaczeniu i powrocie tego, co pojedyncze, do tego, co uregulowane, mówi o rozdartej tkaninie, o załamaniu równowagi i o nowej równowadze, która niebawem ponownie się załamie. Tego, o czym mówi, nie da się przetłumaczyć – należy to interpretować, i to interpretować bez końca. Symptom stawia nas przed mocą wizualności i powstawaniem samego procesu tworzenia figur.*⁹

Pewna swoista symptomatyczna malarska Całość wyrażona w obrazach Grzegorza Radeckiego tworzy rodzaj wizualnie wyrafinowanej kultury artystycznej; istnieje ona wbrew współczesnej funkcjonalności sztuki: raz jako zaangażowanej politycznie

neously indicating that in this, maybe a little drab, repetition of forms and shapes, a difference can appear and be noticed – as happens in our daily lives. The same things in these paintings can evoke our identity, while the things which differ in a hardly noticeable way even, sometimes just unobvious or strange, are and can be this little big other of our existence. This is what happens in these paintings – a visual game of discrete metamorphoses just becoming from visuality, happening in-between the constant, the change and the decisive acceptance of visuality: the scale of *macro-shapes* direct our gaze and thoughts onto the *micro* scale, the reverse can also be the case; the motion and direction are absolutely free here. Perhaps it is worth adding something about the above-mentioned symptomatic character of forms appearing in these paintings: circles obviously build the codes-patterns-ciphers of visual existence, while deconstructed colourist shapes may appeal even more to our sensitivity? What can they be? That human alien within us? Only the unknown? Or, maybe, they are as much as the unknown? This is how the paintings in the *Towards Geometry* series permit me to see them.

What is worth emphasising here? The mannerism of slighting the things brought to us by paintings too easily and too frequently sneaks into our speaking and writing about what images bring – our *dromological* (determined by quickly happening events) world “unteaches” us to look and be attentive, but it also makes us accustomed to the downplaying of images which we most often perceive / see as repeating patterns.⁸ It occurs much too often that we expect the false symptomatic Newness from paintings, the “newness” which not only leads us by the nose but, most often, leads us astray into the non-creative domain. Actually, the painterly facts / shapes just as symptoms even force us to look at them with non-schematic sensitivity. We are not able to do so but, luckily, we can still learn how to thanks to painting. Can Grzegorz Radecki’s symptoms-shapes be the impulse for our reflection? Obviously, beyond some habitual synthesis and literalness, and outside augmentations so desired in culture, which often, contrary to expectations, do not actually bring cogni-

⁸ W odniesieniu do często „ukrytych harmonii” obrazów Grzegorza Radeckiego, wymagających skupienia – w kontraście pozostaje dromologia jako refleksja o szybkim stawianiu się sztuki współczesnej; por. choćby: P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.

⁹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, dz. cyt., s. 110.

⁸ What stands in contrast to “hidden harmonies” of Grzegorz Radecki’s painting, which require concentration, is *dromology* as a reflection on the rapid creation of contemporary art; cf. for instance P. Virilio, *Prędkość i polityka*, Polish translation of *Speed and Politics* by P. Królak, Warszawa 2008.

czy dwa – choćby uwikłanej w modną w naszych czasach performatyzację działań artystycznych; sięga ona korzeniami do malarskiej rodziny estetów XIX wieku, dla których sztuka rezygnuje z wypowiedzi wprost perswazyjnej, dając pierwszeństwo artystycznej wieloznaczności i potencjalnej sile bez – użytecznej użyteczności artystycznych działań czy rozwiązań estetycznych – bogatych w obrazową chromatykę i złożoną muzyczność form wizualnych. Nie bez powodów długo strategiom *strice* estetycznym zarzucano artystyczny formalizm i społeczny eskapizm. Te zarzuty można by i odnieść do obrazów Grzegorza Radeckiego. Nawet jeśli byśmy te zarzuty chcieli postawić i przed tymi obrazami, to trzeba jednak – uważam – dodać do nich kilka istotnych „ale”.

Pierwsze „ale”: ich strategia artystyczno-estetyczna nie rości sobie ambicji do wizualnej rewolucji czy nie ma ona pretensji do radykalnych malarskich gestów; ma do tego twórcze prawo – nawet jeśli ktoś będzie próbował ją nazwać na przykład artystycznie zachowawczą czy jakoś twórczo zdyskredytować i estetycznie pominąć w taki czy inny sposób. Może się tak zdarzyć we współczesnym świecie, w którym wąsko pojęta użyteczność gestów i działań ludzkich nadaje im często sztucznie rangę tylko przeciwieństw konsumpcyjnej ważności. Współczesna „nieznośna lekkość bycia” nie potrafi zobaczyć, że w życiu często właśnie to, co pozornie bezużyteczne jest najbardziej potrzebne.

W przywołanym w refleksji obszarze mieścić się może właśnie twórczość taka, jak ta tu omawiana. Słusznie i aktualnie pisał Thomas Merton: *Jeśli nie rozumie się użyteczności tego, co bezużyteczne i bezużyteczności tego, co użyteczne, nie rozumie się sztuki.*¹⁰

I za tym idzie drugie „ale”: nie mamy w tych obrazach do czynienia z wynoszoną pod artystyczne niebiosa „religią sztuki” lub artystycznym kapłaństwem, przecierającym szlaki choćby jakiejś artystowskiej psychodelii czy widowiskowym transgresjom. Daje się tu zobaczyć i odczuć dyskretna i zarazem kulturalna – poza wizualnym patosem – artystycznie uporządkowana „potęga smaku”, ale nie tak jak projektował ją Zbigniew Herbert w wysokim stylu („nauka o pięknie”), choć duch Herbertowskiej estetyki i tu żyje i działa; istnieje ona bardziej w postaci „małej estetyki”, którą projektował Czesław

¹⁰ T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, przeł. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1997, s. 33.

tion of the human world. His painterly signs-symptoms of understatements rather aim to expose what is not only unobvious but also unconscious, what no longer has to be the tiresome “mincing of matters”. “Symptom”, as Georges Didi-Huberman aptly observes, “tells us about movement in which visuality emerges from visibility, and presence – from representation. It tells us about the importance and the return of the singular to what is regulated, about the torn fabric, about the broken balance and a new balance that will soon be broken again. It is not possible to translate what it talks about – one must interpret it, moreover, one has to interpret it endlessly. The symptom places us vis-a-vis the power of visuality and the very process of the formation of figures”.⁹

A certain specific, symptomatic painterly Wholeness, expressed in Grzegorz Radecki’s pictures creates a kind of visually refined artistic culture; it exists against the contemporary functionality of art: first as politically committed art and then, as art involved in the performatisation of artistic activities, so fashionable nowadays. Its roots go back to the family of painters-aesthetes of the 19th century for whom art resigned from a directly expressed persuasion, giving priority to the artistic ambiguity and the potential power of use-less utility of artistic activities and / or aesthetic solutions – rich in pictorial chromaticism and the complex musicality of visual forms. It is not without reason that strictly aesthetic strategies have been accused of artistic formalism and social escapism. These accusations could also be made against Grzegorz Radecki’s paintings but, even if one wanted to charge his images with these accusations, one should – I believe – make several crucial “buts” in doing so.

The first “but” is this: Radecki’s artistic-aesthetical strategy claims no ambition to make a visual revolution nor has it any pretense to make radical painterly gestures; this is the creative right of this art – even if someone tries to call it artistically conservative or discredit it in some way and ignore it aesthetically in one way or another. That may happen in the contemporary world where a narrowly understood usefulness of human gestures and activities gives them artificially the rank of only consumerist importance. The contemporary “unbearable lightness of being” is not able to note that in life it is just the seemingly

⁹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem Confronting an Image*, op. cit., p. 110.



Miłosz, chcąc oddawać twórczości tylko i aż „miecze z kolorami” i całe z tym wielkie mnogie bogactwo istnienia. W tej „małej estetyce” mieści się też tworzone piękno obrazów Grzegorza Radeckiego – no choćby ze skromnie nazwanych cyklów *Dziennik / Na boku* czy *Wycinanka*. Takie właśnie niekrzykliwe, urzekające wizualnie bogactwo – bez wyraźnie sformułowanej funkcji czy artystycznego celu – może pracować estetycznie/moralnie siłą swej przecież ukrytej w formie energii.¹¹ Bezżyteczna użyteczność malarskich form może działać moralnie. *Moralna wartość sztuki – pisze Roger Scruton – nie polega na tym, że sztuka czyni nas dobrymi – być może nie ma takiego potencjału. Jej wartość moralna polega na tym, że sztuka utrwała ideę wartości moralnej, pokazując, że coś takiego naprawdę istnieje.*¹²

Na zakończenie jest jeszcze trzecie „ale”: musi się ono odwoływać do tytułu tego tekstu. Czy rzeczywiście patrząc na obrazy Grzegorza Radeckiego, możemy usłyszeć malarski marsz? Czy dźwięki odwołujące się do muzycznego marszu? Można by się pokusić o takie analogie, które nigdy nie są ani dokładne, ani pełne, pozostając zawsze artystycznymi przybliżeniami (*aprosymacje*). Daje się zobaczyć/usłyszeć w tych obrazach muzyczną malarskość, o której można by nawet sporo napisać, bo ma ona swoje źródła i odniesienia w klasycznej dla nas już *ut pictura musica*. Być może ciekawe byłyby same nawet uwyraźnione – nie tylko sugerowane – analogie do samej powieści *Marsz Radetzky’ego* Josepha Rotha.¹³ Nie chcę teraz na koniec rozwijać wątku muzyczności tego malarstwa, ani próbować nazywać jego istoty czy zgłębiać jakichś znaczeniowych wyznaczników czy dominant. Wiadomo, zakończenie musi zmierzać do kody i powinno skończyć się wyraźnym elementem retorycznym – choćby sugestywnym obrazem. Także obrazem. Tym razem obrazem literackim. I literacką *aprosymacją* – jak mi się wydaje – do obrazów Grzegorza Radeckiego. *Aproksymacją* zakorzenioną w kontekście podwójnie intersemiotycznym: raz, że zderzam literaturę

useless things that are the most needed. The area, just evoked in our reflection, can hold creative activity as the one we are now discussing. Thomas Merton’s observation that “If you do not understand the usefulness of the useless and the uselessness of the useful, you do not understand art”¹⁰ still remains accurate and up-to-date.

Consequently, there is the second “but”: in his paintings, we do not deal with any “religion of art” whatsoever, raised up to the skies, or any sort of artistic priesthood, paving the way for at least artistic psychedelia or spectacular transgressions. What one can see and feel here is both discreet and cultural – beyond visual pathos – an artistically ordered “power of taste”, but different from that designed in a high style by Zbigniew Herbert (“teachings on beauty”), although the spirit of Herbertian aesthetics is also alive and active here. It exists rather in the form of “small aesthetics”, devised by Czesław Miłosz, which desires nothing more than to offer “bowls with colours” to art, along with the whole huge richness of being. This “small aesthetics” also includes the beauty of Grzegorz Radecki’s paintings – let us take as an example the modestly named series *A Diary / On a Side* or *A Cutting*. It is precisely such non-flashy, visually captivating wealth – without any clearly formulated function or artistic goal – that can work aesthetically / morally with the strength of its energy actually hidden in form.¹¹ The use-less usefulness of painted forms may have a moral impact. “The moral value of art” writes Roger Scruton “is not that art makes us good – perhaps it has no such potential. Its moral value lies in the fact that art perpetuates the idea of moral value, demonstrating that something like this really exists”.¹²

Finally, the third “but”: but this time it must refer to the title of this paper. Can we really hear “Radetzky’s March” when looking at Grzegorz Radecki’s paintings? The sounds referring to the musical piece? One can be tempted to make analogies like this

¹¹ Odwołuję się aluzyjnie do starego, ale aktualnego w kontekście tego malarstwa F. Schillera; por. Tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 2011.

¹² Por. R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2010, s. 127.

¹³ Moim zdaniem wcale nie od rzeczy można by krytycznie obejrzeć powieściowy „koniec epoki” monarchii austro-węgierskiej w kontekście „końca malarstwa” – z perspektywy twórczej pracy Grzegorza Radeckiego. Te analogie, będące rodzajem stylistycznego żartu, ciekawej koincydencji znakowości intersemiotycznej w kulturze – mogłyby się okazać twórcze.

¹⁰ T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, Polish translation of *Raids on the Unspeakable* by E. Nowakowska, Bydgoszcz 1997, p. 33. The original English text unavailable; paraphrased by M.B. Guzowska

¹¹ Here I make allusive references to an old but still up-to-date text in the context of this painting written by F. Schiller; cf. his, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Polish translation of *Letters of Aesthetical Education of Man*, by I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 2011.

¹² Cf. R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, Polish translation of *Culture Counts. Faith and Feeling in a World Besieged* by T. Bieroń, Poznań 2010, p. 127. The original English text unavailable; paraphrased by M.B. Guzowska.

i malarstwo, a dwa, że odwołuję kulturę zachodnią do modnej wszak dziś kultury chińskiej, w której istnieje żywa tradycja ożywiania „małej estetyki”, nieobojętnej dla życia po prostu – ale dla życia wartościowego, wartego przeżycia, życia z wyraźnym otwarciem choćby na działającą twórczo muzykę istnienia. „Wyobraź sobie cywilizację – rejestruje Tiziano Terzani – która zdolna jest myśleć, że jeżeli gołębiowi do ogona przywiążesz gwizdek – jak się domyślasz, musi być leciusieński, inaczej gołąb nie pofrunie – to gdy ptak wzniesie się w powietrze, gwizdek wydaje dźwięk. Jeżeli zrobisz gwizdki różnych rodzajów, a każdy z nich będzie instrumentem muzycznym o wielu otworach, a więc mogącym wydawać różne dźwięki, to gdy wypuścisz wiele ptaków, usłyszysz muzykę planet”.¹⁴ Kultury, które umieją odkrywać bez-użyteczną użyteczność rzeczy i zjawisk, umieją tworzyć terażniejszość i przyszłość.

which are never precise nor full, remaining artistic approximations. One can see / hear musical painterliness in his paintings of which one could write quite a lot because it has its sources and references in the classical for us *ut picture musica*. Perhaps, clearly pin-pointed, not only suggested, analogies to Joseph Roth's novel *Radetzky's March*¹³ might prove interesting. I do not want to expand on the issue of musical character of this painting or try to name its essence, or fathom some of its significant markers and / or dominants. It is obvious, that the ending must lead to a coda and should end with a conspicuous rhetorical element – at least a suggestive image. Yes, an image, too. This time – a literary image. And a literary approximation to Grzegorz Radecki's paintings – so it seems to me. The approximation which is rooted in a twofold inter-semiotic context: first, because I confront literature and painting, second, because I juxtapose Western culture to current fashionable Chinese culture, where the live tradition of the enlivening of “small aesthetics” continues, the aesthetics not being indifferent to life as such – but to valuable life, worth experiencing, life remarkably open to, say, the music of being, which yields its creative impact. “Imagine a civilisation,” Tiziano Terzani proposes, “which can think, that if you attach a whistle to a pigeons tail – as you probably suppose the whistle must be very light, otherwise the pigeon will not fly – and then the bird will soar up in the air and the whistle will produce a sound. If you make whistles of various types, and each of them is a musical instrument with many orifices, so the instrument can produce various sounds, and when you let go many birds, you will hear the music of planets”.¹⁴ The cultures which can discover the use-less usefulness of things and phenomena can create the present and the future.



¹⁴ T. Terzani, *Koniec jest moim początkiem*, przet. I. Banach, Poznań 2010, s. 280. Oczywiście zdania Terzaniego nie istnieją w politycznej próżni; tekst uświadamia, że tradycja dziwnie wyrefinowanej estetyki praktyk Chińczyków przetrwała – mimo naporu i dominacji często zgubnych ciężarów użyteczności komunizmu.

¹³ In my opinion it would not be wrong if one had a critical look at “the end of the epoch” of the Austro-Hungarian monarchy, tackled in the novel, in the context of “the end of painting” – from the perspective of Grzegorz Radecki's art. These analogies, simultaneously being a kind of stylistic joke, an interesting coincidence of inter-semiotic sign character in culture – might prove creative.

¹⁴ T. Terzani, *Koniec jest moim początkiem*, Polish translation of *The End Is My Beginning* by I. Banach, Poznań 2010, p. 280. Of course, Terzani's opinions do not exist in a political vacuum. The text shows that the tradition of the strangely sophisticated aesthetics of Chinese practices has survived – despite the pressure and domination of communism's often fatal burdens of usefulness.



35 Akt 2, 180 x 150 cm, olej, płótno, 1985
Nude 2, 180 x 150 cm, oil on canvas, 1985

Okoliczność przywołania myślą związaną refleksji nad dziełem malarskim Grzegorza Radeckiego warto ozdobić paroma zdaniami z książki Witkacego pt. „Jedynie wyjście”¹: *Były to bądź co bądź czasy zamarcia sztuki malarskiej na całym obszarze Europy, nie mówiąc już o innych częściach świata – nie trudno w ogóle być pierwszym. Być takim ostatnim koniuszkiem tak wielkiej niegdyś rzeczy jak malarstwo to jest naprawdę wielką rzecz w swoim rodzaju. A przy tym mieć dlaczego naprawdę w sposób interesujący zrujnować swój organizm i umrzeć, to w tych czasach, nawet w świecie złud i omamów, było rzadkością «nie lada». A przestać malować nie mógł: na to czasem trzeba mieć więcej charakteru, niż się przeciętnemu dureńkowi zdaje. Oczywiście, za największego malarza uważał się w tych czasach każdy, kto swińską szczecinią kolorowe mazie w płótno absorbujące jako by gładkie kiedykolwiek wcierał. Tak było, bo krytyka była dureńska i taką i publikę wychowała – było, nie wróci nie ma co gadać... Wbrew przenikliwemu badaczowi sztuki, on ów czas nakreślił, wraca i pęta myśli i gesty.*

¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy] *Jedynie wyjście*, PIW Warszawa, 1993 p.110.

The circumstance of having to encapsulate my reflection on Grzegorz Radecki's painting in a discursive way is worth embellishing with a quotation from Witkacy's book *Jedynie wyjście*¹: "After all, those were the times when the art of painting was dying out all over Europe, not to mention other parts of the world – basically, it is not difficult to be the first. To be the last tip of a once great thing like painting – this is a truly great feat of its own. And to simultaneously have the reason for and ability to find a really interesting way to ruin one's body and die was a real "rara avis" at that time, even if in the world of delusions and hallucinations. Still, he was not able to stop painting: sometimes you need to have more stamina for that than an "average little dupe" might imagine. Certainly, anyone who would rub coloured sludge into a more or less smooth absorbing canvas, using swine bristles, considered himself the greatest painter of the time. It was so because the critics were dupes themselves and such was the public raised by them – well, let bygones be bygones..." Contrary to this keen art theorist, our

¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy] *Jedynie wyjście*, PIW Warszawa, 1993 p.110.

Jarosław Bauć

**obraz
rodzi obraz
symbolicznej
obecności**

**an image
begets a picture
of symbolic
presence**



36 *Kompozycja*, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2017
Composition, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2017

Estuarium – Grzegorz Radecki – malarstwo

Aksamitne słowo zaczerpnięte z odległego od malarstwa opisu świata. Niemniej jednak jego homeryczna dźwięczność zwiastuje odyseję, uniesienie mogące wspaniale poetyzować namysł o malarstwie. W swoim podstawowym znaczeniu słowo to wskazuje na miejsce przechodzenia w naturze środowiska słodkowodnego w środowisko wód morskich. To obszar fluktuacji i wypełniania się jedną bądź drugą siłą kreującą. Spotkanie tych sił w jednym stabilnym miejscu tworzy wyjątkowe istnienie. Jedynie czuły, doświadczony, pilny i zmysłowy badacz-eksplorator może dostrzec nadzwyczajność napotykaną tu rzeczy i zjawisk. Grzegorza w jego estuarium malarstwa spotykam od trzech dekad, jest to czas przyglądania się latom meandrycznego sięgania przez malarza po własne malarstwo. I jest mi przynależne świadectwo powstania pierwszych prac tego artysty, jeszcze w murach gdańskiej uczelni. Grzegorz, sięgając w głąb swojego estuarium bądź zagarniając z powierzchni tegoż, przywołuje i unaocznia to, co skryte i sklezione z wielu splatających się sił sztuki malowanego obrazu.

Dygresja. Pojawiło się słowo „czas” w kontekście malarstwa. Czym jest czas w malarstwie? Czy istnieje czasowość malarstwa, czy czas jest w jakimś stopniu operatorem malarstwa? Sądzę, że czas w twórczości tego artysty odgrywa niezmiernie istotną rolę, nawet przy założeniu przyjętym przez mnie o beczasowości malarstwa. Beczasowość malarstwa to jego potencjalna zasobność istniejąca w domniemanej rzeczywistości malarstwa, do której malarze sięgają wzbudzeni przynależnym im czasem. Przyjmijmy istnienie estuarijcznego czasu, który w sposób właściwy zjawisku jest operatorem wobec malarstwa, ma siłę nieliniowego i niejedno-kierunkowego oddziaływania.

W malarstwo się wstępuje, dla każdego malarza różne są dynamizmy i czasowość tego zdarzenia, wszakże jednak to wkraczanie jest najistotniejsze, to rodzaj inicjacji, z którą artysta pozostaje sam i to podwójnie. Wstępując w malarstwo, jesteśmy nierozpoznawalni sami dla siebie, a cóż tu mówić o zrozumieniu przez innych. Żadni mędrcy nie mają siły orzekającej dla inicjatora wielce osobnej drogi, tym bardziej samotnej im rozleglejsze estuarium malarstwa pojawia się przed imaginacją malarza. Kolejne aspekty dotyczą wspomnianej czasowości w praktyce malarskiej; to do artystów należy trwanie

artist has outlined that time bygone and keeps on returning to it, with perplexing thoughts and gestures.

Estuary – Grzegorz Radecki – Painting

The velvety word derived from the description of the world distant from that of painting; nevertheless, its Homeric sonority announces an Odyssey, the elation which may magnificently poeticise our reflection on painting. The word in its basic meaning denotes a water passage where a river current meets the tide. It is an area of fluctuation and becomes filled with either one creative power or the other. The meeting of these two powers in one, stable place creates exceptional beings. And only a sensitive, experienced, conscientious and sensuous scholar-explorer may perceive the extraordinary qualities of things and phenomena which he happens to come across in this place. I have been meeting Grzegorz at his painting estuary for three decades; it has been a time of observing how this painter has meandered while reaching for his own painting. And it is I who enjoys priority as a witness to the first creations of this artist when he was still a student at the Gdańsk Art Academy. Grzegorz, deriving from the depths of his estuary or sweeping from its surface, retrieves and visualises what is hidden and fused from many intertwining forces of the art of picture painting.

A digression. The word time appeared in the context of painting. What is “time” in painting? Does temporality of painting exist? Is time an operator of painting to a certain degree? I think that time plays an extremely important role in the creation of this artist, even if I have assumed the timelessness of painting. The timelessness of painting is its potential resourcefulness, existing in the supposed reality of painting which painters reach out to, incited by time at their disposal. Let us assume that the estuarine time exists which, in accordance with the principles of the phenomenon itself, is the operator of painting, having the force of a non-linear and non-unidirectional impact.

Into the art of painting one enters. There are different dynamisms and temporalities of this event for each painter; however, it is this act of entering which is the most important. It is a kind of initiation with which the artist is left alone, and doubly so. While entering painting, one remains unrecognisable for oneself, and what is there to say about being understood by others. No sages have the power of

w tej praktyce i związane z tym stanem perturbacji, a także wychodzenie z niej i powroty, choć nie w to samo przecież już miejsce. I jeśli powyżej wspomniałem o samotności tworzenia na drodze samokształcenia, to fakt istnienia społeczności ludzi podobnie uwikłanych i natchnionych daje pozytywny w końcu asumpt dla nawiązywania relacji czysto ludzkich. I tak, w czas Radeckiego i w czas jego malarstwa są wpisani przewodnicy akademicy, do których należą Włodzimierz Łajming, Jerzy Zabłocki, Roman Usarewicz. Są i przyjaciele w tym fachu, całkiem spora grupa, z którą malarz dzielił swój estuaryczny czas, i jest tu, przed wszystkimi, Piotr Zajęcki. Dwaj twórcy artystycznie niezmiernie odlegli, niemniej jednak wspólnotowa tolerancja dla innych, zakorzeniona w szerokim namyśle wobec sztuki, sprawiała, że spędzali ze sobą mnóstwo czasu.

Opisując dzieło malarskie Radeckiego, wskażę te zjawiska, które w sposób najbardziej opresyjny mnie naznaczyły. Jak? Pozostawiając – w moim przekonaniu – rys trwale pozycjonujący tę twórczość w zasobności praktyk, sposobów i sposobności uprawiania malarstwa.

Okres młodzięczy twórczości Grzegorza to czas barbarzyński, malowanie bez granic, wchodzenie we wszelkie grzędy, rabatki, zasiewy, uprawy malarskiej spuścizny. Ale nic tu nie zostało zdeptane. Duże formatowo przedstawienia obfite kolorem, gestem, chromatycznym kontrastem, wszystkim tym, co kulturalnie dzikie, obrazy figuratywne z proweniencją ekspresyjną, prace z chwil grupowego wykuwania malarstwa. Malarze nie chodzą stadami, choć Gruppami tak – wówczas wydawało się nam, że tak ma być, klasyczny, sprawdzony temat z potencjałem uniesienia każdej formy malarskiej na rzecz zadanej treści. Powstawały piękne obrazy, one się malowały, gdyż było na nie miejsca w naszych wyobrażeniach. Ekspresyjna forma obrazowania nie wynaturzała harmonii powstawania kolejnych dzieł, tak mogło być do końca, byle by trwać. Nawracające pętle narracji malarskiej zapewne wnosząby ożywcze widzenie, odświeżające emocje, przewrotnie stabilną twórczość, bo i tak bywa i niejednokrotnie się sprawdza.

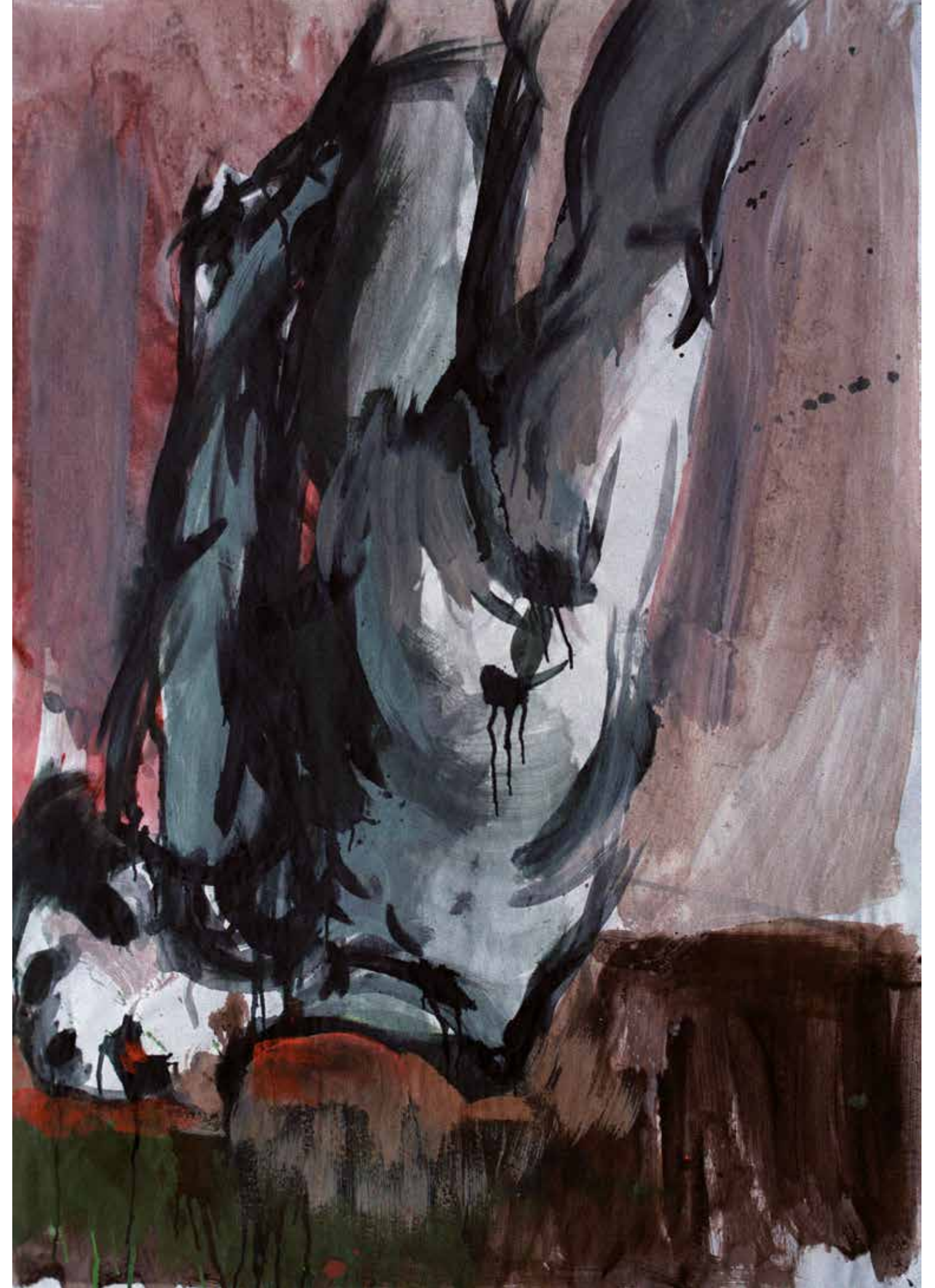
Jednakowoż malarz stan grupowego doświadczenia opuszcza. Z młodzięczością i wpisanym w nią barbarzyństwem artysta świadomie rozstaje się, wiedząc, że nie można być obcym we własnym świecie. Pojawiają się pierwsze kroki

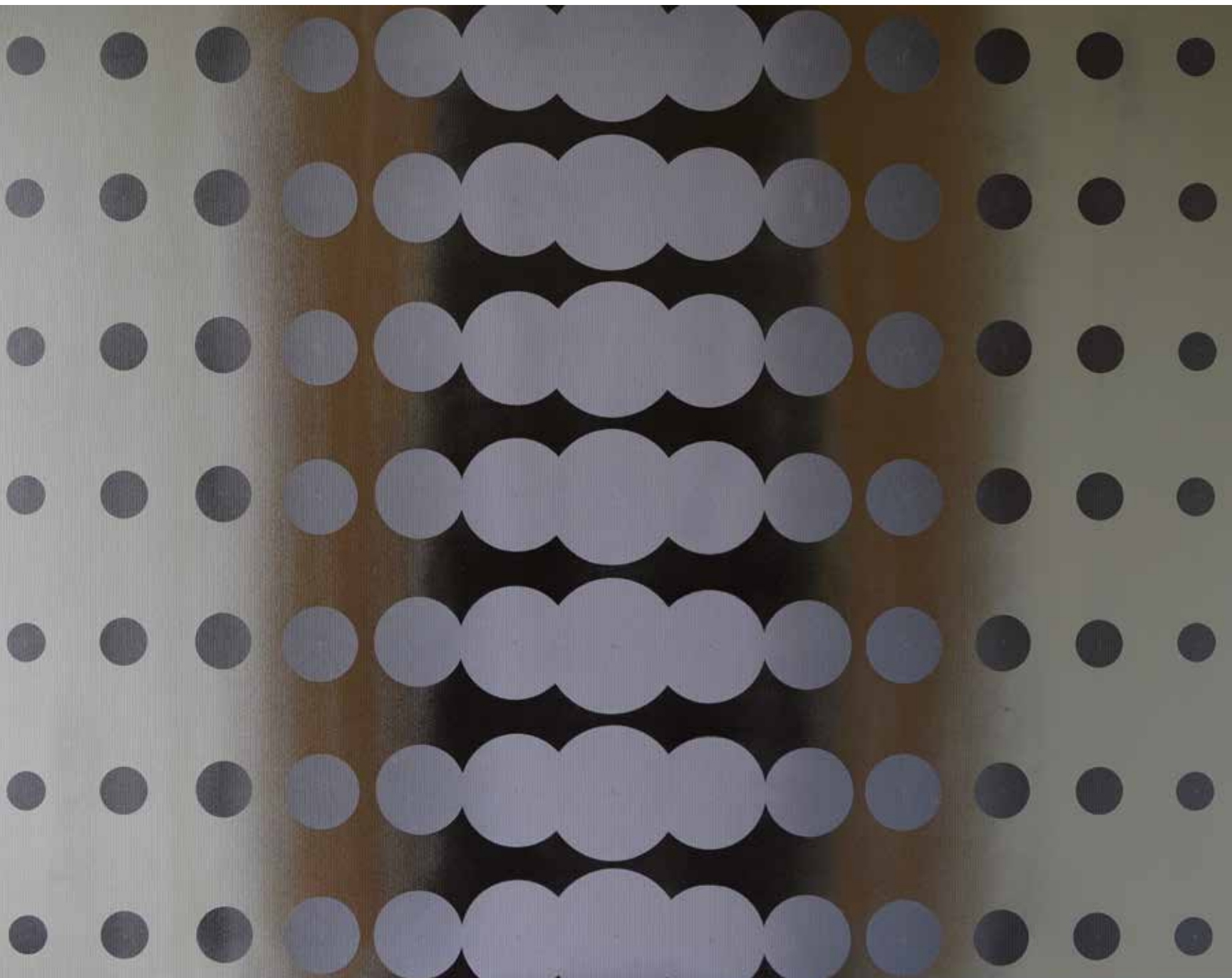
judgement over the initiator of this exceptionally separate path, the more lonely, the more extensive estuary of painting appears before the painter's imagination. Other aspects pertain to the above-mentioned temporality in a painters' practice; it is the artists who are to endure this practice, amidst perturbations related to their condition; as well as to leave and return, although never to the same place. If I have mentioned above the loneliness of creation on the path of self-teaching, the fact that society of people similarly entangled and inspired exist finally gives us a positive stimulus to develop purely human relationships. Thus, his academic guides are inscribed in Radecki's time and in the time of his painting, among them being: Włodzimierz Łajming, Jerzy Zabłocki, Roman Usarewicz. There are also his friends-artists, quite a number of them, with whom the painter has shared his estuarine time; but – above all – there is Piotr Zajęcki. These two artists, although artistically remotely distant, happened to spend a lot of time together thanks to their communal tolerance for others, rooted in their broad reflection on art.

In my describing of Radecki's painting, I will point out those phenomena which marked me in the most oppressive way. How? By leaving – in my opinion – the profile which permanently positions his art in the plethora of practices, ways and opportunities for cultivating painting.

The period of Radecki's youthful creation was a barbaric time; he would paint with no limits, entering all the garden patches, flower beds, a painting legacy – sown and cultivated. However, nothing has been trampled here. Large-sized images abounding in colour, gesture, chromatic contrasts, everything that is culturally wild; figurative images with expressionist provenance, works grasping the moment when painting was being collectively coined among a group of people. Painters do not walk in herds; although, they can in Gruppas – at that time, it seemed to us that it was supposed to be like that: a classical, well-tested theme with the potential to elevate any painted form whatsoever for the sake of an assigned content. Beautiful pictures appeared, and they “painted themselves” as there was space for them in our imagination. The expressive form of imaging did not distort the harmony in which subsequent works were created; it could have been like that till the end, provided one would continue.

However, the painter will leave this collective





38 *Mroczna szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Dark Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas, 2019

w samotności, wydobywające przedstawienia o niebywałym spiętrzeniu emocji. Pamiętam, że stałem przed nimi w oczekiwaniu na pożarcie, strastowanie, zanim je pojmem i odstawię na znajomą mi półkę. Były to prace przede wszystkim realizowane na papierach i początkowo rzeczą normalną zdawałoby się użycie papierowego podobrazia, gdyby nie pewien dysonans. Malarstwo Grzegorza zawsze charakteryzuje dbałość technologiczna, właściwy dobór podobrazia do wprowadzonej na nie materii malarstwa. We wskazanych przedstawieniach dojrzałem szczątkowe ślady cielesności zastąpione znakami, komponentami przedmiotowymi towarzyszącymi sobie i wzajemnie, niespodziewanie, acz przekonująco. Oszczędne kolorem, rozpięzchłe i zaplecione formą. Dopiero dzisiaj rozumiem zamiar upapierowienia tych przedstawień, a nie przedstawienia na papierze. Jak wspomniałem, pierwszy ogląd tych prac nie wzbudził moich szczególnych podejrzeń co do wyboru materiału, tworzywa, aczkolwiek coś niepokojącego tkwiło w tym zdarzeniowym kolapsie. Ideą kolapsu jest nieograniczony rozrost formy do chwili rozpadu i odwrócenie tegoż procesu w mu przeciwny. Malarzowi sięgnięciem po tego rodzaju podobrazie udało się wzbudzić metafizykę przekazu artystycznego, materia papieru z posadowionymi na nim formami się utreściwiła, czyli naddała treści przedstawieniu. Przedstawienie metaforycznie przedczasowo zapakowane gdzieś tam w znanej tylko artyście sposobności mnie, oglądającemu, jawiło się w formie czasu terażniejszego dokonanego. To był rodzaj metamorfozy, wydobywania, wskrzeszenia aktem rozpakowania, obrazy rozpakowań, eksplozja i eksplozja.

Abstrakcja systemowa i mnogość obrazów

Grzegorz maluje dużo, oczywiście nie omieszkając narzekać na zbyt mały stan swojego magazynu obrazów, ale o tym później. Powstaje obszerna grupa obrazów prowadzonych bardzo długo, ów czas zdawał się łądem, do którego ostatecznie zmierza artysta. Kształty form znaczone dynamiką przewrotnie zacierającą właściwość przedstawiania. Obrazy zapisywane zawilocią kształtów, w formowaniu których czuć gibkość ręki malarza. Obrazy, które przetoczyły się pod kciuk dłoni zaopatrzonej w narzędzie. Mimo opresyjnej, wartej ukropu nadmiarowości wikłających się form, w rezultacie baczna obserwacja ujawnia zdumiewający stan, że to nie o to tu szło, to pozór. Kolor, aksamitność malatury,

experience. He consciously parts with his juvenile time, as well as the barbarity intrinsic in it, knowing that one cannot be a stranger in one's own world. The first steps in loneliness happen, generating images of an extraordinary accumulation of emotions. I remember I was standing in front of those images, waiting to be devoured, trampled, before I would be able to comprehend them and put them aside on a familiar shelf. Those works were primarily executed on paper, so initially it might seem normal to use a paper support were it not for a certain dissonance. Grzegorz's painting has always been meticulous as for technology and his appropriate choice of support for the painting agent applied onto it. In the discussed representations, I noticed residual traces of corporeality, replaced by signs and objects as components, accompanying each other, unexpectedly but convincingly. Frugal in colour, dispersed and intertwined by form. Only today do I understand his intention "to paperise" these representations, and not to present them on paper. As I mentioned, a first glance at these works did not arouse my doubts as to the choice of material, the substance; however, there was something disturbing, stuck in this happenchance collapse. The idea of the collapse is the unlimited expansion of form up to the moment of disintegration and the reversal of this process. Using this type of support, our painter managed to evoke the metalanguage of the artistic message; the matter of paper with the forms placed on it gained content-like traits, that is, it added content to the representation. The representation, metaphorically pre-packed beforehand somewhere in the opportunity known only to the artist himself, appeared to me, a viewer, in the form of the present perfect tense. It was a kind of metamorphosis, the divulging, the resurrection by the act of unpacking; the images of unpacking, explosion and explosion.

Systemic abstraction and a multitude of images

Grzegorz paints a lot; certainly he will not refrain from complaining that his store of paintings is too small, but this we shall tackle later. There is a group of pictures which he has been painting for a long time; this time seemed to be the land which the artist was finally heading for. The shapes of forms, marked by dynamics which waywardly blurs the features of representation. Images noted down with the intricacy of shapes, in the formation of which you can feel the nimbleness of his hand. Images which



puszystość materii, ekspresja płaszczyzny, a przede wszystkim światło – wielki oddech malarstwa, ono czyni tu ład, rozświetla poznanie. Tu po raz pierwszy w tym rozległym zespole prac malarz zapoczątkowuje swoje doświadczenie ze światłem nie tyle wyrazowym co konstruującym, bo zawsze logicznym, stanowiącym prawdę. Obrazy prawdy utkanej z pozorów, wspaniale wydobytej emfatycznością malarstwa.

Ostatnie obrazy z wiosny 2020 roku

Jest to odpowiednia chwila, by zwrócić uwagę na warsztat malarza. Każdy cykl obrazów, który wyszedł spod ręki Radeckiego, niesie znamiona wielowątkowych kodowań. Do jednego z tych kodów przynależą technologie, narzędzia, jakimi się on posługuje. Pozostawione namysłowi nad dziełem malarza stanowiłyby niezmiernie bogaty obszar poznawczy i interpretacyjny wobec całej spuścizny malarskiej. Intensywność zmian, wariantywność zdarzeń wzbudzonych przyjętymi technologiami pozycjonują tę twórczość pośród postmodernistycznej łoży znakomitości malarstwa. Jednak płynność technologicznych zdarzeń nie wynika tu z gorączkowej nimi fascynacji. Grzegorz użytych środków nie personalizuje, bacznie strzeże ich globalnej otwartości, a co za tym idzie, daje asumpt do indywidualizacji odbioru swojego dzieła każdemu odbiorcy. Artysta po trzydziestoletniej wędrówce po setkach przedstawień powraca do klasycznych narzędzi warsztatu malarskiego. Po latach rozpylanych farb przemysłowych, szablonów ciętych ręką i systemowo zaprogramowanym ploterem, wylewanych gęstych i rzadkich cieczy malarz wziął do ręki pędzel – w pracowni zapachniało farbami, w domu – terpentyną. Powstały gęste płaszczyzny filtrujące zimne, uporczywe światło. Światło, którym jesteśmy prześwietlani, które za nami podąża, nie ma możliwości uwolnienia się od niego, czujemy je za plecami.

Tak jak wówczas kiedy wybory malarza stanowiły zupełnie otwarte pole, tak i obecnie kierunki wyborów formy przedstawienia stanowią pozabrzegowe decyzje. Malarz jest dla siebie, malarstwo jest dla malarza. Artysta przyjmuje strategię, o których wielce przekonująco mówi, acz przewrotnie. Wiara słów jest równie malarska jak samo dzieło. Na początku jest twór ideowy. Coś ulepione z myśli, wyobrażeń, naznaczone przewidywalnym skutkiem.

rolled amidst the bunched fingers armed with a tool. Despite the oppressive, boiling over-abundance of snarling forms, a meticulous observation reveals an astonishing condition, namely, all this is not what the point was here, this is only a guise. Colour, the velvety application of paint, the puffiness of matter, the expression of the plane, and, above all, the light – the big breath of painting, it is light which brings order here and illuminates cognition. It was first here, in this extensive collection of works, where the artist began his experience with light which is not so much expressive as constructive because it has always been logical, determining truth. The image of truth seemingly woven from appearances, magnificently highlighted by the emphatic character of this painting.

Recent pictures from the spring of 2020.

This is a suitable moment to turn our attention to the painter's technical skills. Each series of paintings executed by Radecki's hand bears the traits of multi-threaded coding. Technologies and tools which the artist uses belong to one of his codes. When left to the reflection on the artist's oeuvre, they would offer an unfathomably rich area of cognition and interpretation of the entire painting legacy. The intensity of changes, the optional variations of events, triggered by the technologies he applies, rank his work among the post-modern VIP box of paragons of painting excellence. However, the fluidity of his technological occurrences does not stem from his frenetic fascination with them. Grzegorz will not personalise the means he applies; he carefully guards their global openness, consequently, he opens up the possibility for individualised reception of his work by each of his viewers. The artist, having wandered over hundreds of representations for thirty years, is now returning to the classical tools of the painter's workshop. Having used for years industrial spray paints and hand-cut stencils or those made by a systemically programmed plotter, and poured thick and thin liquids, the painter took a brush in his hand, his atelier now smelling of paints, his home of turpentine. Thick layers appeared, filtering cool and obstinate light; this light which penetrates and dogs us, leaving no chance of getting rid of it; the light which we feel behind our backs.

Just as when the painter's choice constituted an absolutely open field, so it is now that the direction

Potem jest dzieło i potok dzieł. Zdawaloby się, że obrazy z założenia deklarowanego przez malarza winny zamykać się na płótnie, ich życia domykać powinien spadek płaszczyzn obrazowania. Jednak to zaklęcie nie działa, obrazy dalej sobie płyną ku malarstwu, płyną ku kolejnym wcieleniom malarskim. Pierwsze ideowe deklaracje malarza nie zawsze są tymi ostatecznymi, kluczowymi dla dzieła. W znalezieniu tropu malarstwa Radeckiego pomocnym może się okazać wywód jego starszego po fachu kolegi. Zaskakujące są wyurzenia Stefana Gierowskiego o tym, co ważne dla niego w obrazie; słowa wypowiedziane po latach od powstania dzieł. Wiemy z kulturowego wskazania, że malarz ten porusza się w obszarze abstrakcji z rysem geometrycznym. Niemniej jednak Gierowski wskazuje na istotność światła w konstrukcji malarskiej. „Malarstwo to światło, obraz tak wiele znaczy, jak wiele światła eksponuje”. Jak u Gierowskiego, tak u Radeckiego źródło światła w dziele tworzy kolejne obszary interpretacyjne. Przy czym jakość ta u obu artystów jest wzbudzana zgoła innymi środkami. W obrazach Grzegorza suma wszystkich użytych środków definiuje światło. Barwa, kształty form, rytm, kompozycja, gest, skala – te właśnie jakości w przedstawieniu malarskim wydobywają światło. Ono jest kluczowe.

Dom malarza Radeckiego stanowi zasobnik wypełniony hermetycznie spakietowanymi cyklami prac. Uwięzione przedstawienia, ślady czasu, odczuwalne napięcie wynikające z konieczności wydobywania się z przymusowej sytuacji. Stan odstawienia, przymus bycia w ciągłej gotowości, oczekiwania na czas przyjazny malarstwu. Czekanie na to, by myśl malarza objawiła się obrazem. Obraz powstaje, by być oglądanym, by posiadać stałego widza. Być w miejscu spodziewanym, by budować rozległość doznań, wędrować i powracać w miejsce pierwszego zapamiętania. Dla Grzegorza ważna jest świadomość istnienia tych prac, będących przecież objawieniem chwilowych, a błyskawicznie ulatniających się stanów, emocji, przeczuć. Rzecz stała, bo pochwycona, ujęta zadaną formą. Tych form zadanych w twórczości malarza pojawia się wiele. Mają ciągłość, ale niekoniecznie jednoliniową. Na pewno jest tu jeden wyraźnie wskazany kierunek, aczkolwiek z licznymi rozległymi pobłyskującymi odpryskami.

W sztuce nie idzie o sprawność wobec kultury. Grzegorz wie, że jesteśmy sami, zdani na siebie, wobec siebie możemy też podejmować różne

of the painter's choice of the form of representation is constituted by decisions made outside the box. The painter is for himself, painting is for the painter. The artist adopts strategies about which he talks convincingly but cunningly. The faith of words is equally painterly as an artwork itself. Initially, there is an ideological construct. Something coined from thoughts, pictures in the mind, tainted with a predictable result. Then comes the artwork and the stream of artworks. It might seem that images should be confined to the canvas by virtue of the presumption made by the painter, their lives should be concluded on the edges of the planes of imaging; however, this spell does not work here. Images continue to flow towards painting, flow towards subsequent painterly incarnations. The painter's first ideological declarations are not always his final ones, having the key importance for the artwork. What can facilitate the discovery of Radecki's train of painting is the utterance of his senior colleague. Stefan Gierowski's revelations about what is important to him in painting are surprising, his words spoken years after the works themselves had been created. We know from cultural competence that this painter is active in the field of geometry-biased abstraction. Still, Gierowski points to the importance of light in the painting construct. "Painting is light; a painting means only as much as the light it reveals". As in Gierowski's case, so it is with Radecki that the source of light creates subsequent areas of interpretation. However, this quality is differently generated in both artists. In Grzegorz's paintings the sum of all the means he uses defines light. Colour, shapes of forms, rhythm, composition, gesture, scale – these qualities in a painterly representation expose light. Light is crucial.

The home of Radecki the painter – it is the storehouse filled with hermetically packaged series of works. Trapped representations, traces of time, felt tension emerging from the necessity to get out of a forced situation. The state of being set aside, the constraint of being constantly at the ready, the waiting for the time favourable for painting. The waiting for the situation when the painter's thought manifests itself as a painting. The painting is created in order to be looked at, to come into possession of a permanent viewer. To be in a predictable place, to build the vastness of sensations, to wander and come back to the place of the first act of remembering. What is important for Grzegorz is the awareness that these works





wyzwania i strategię. Jedni zakładają kupione w kiosku kolorowe okulary i już mają swój świat. Inni, leżąc bezradnie, wykonują najcięższą robotę. Wszystkie zachowania wobec siebie mają znamiona trudu, obowiązku, z którego musimy się wywiązać, nie tyle wobec siebie, co wobec nas wyobrażanych okiem innych. Kultura nas krzywdzi. Nie ważne: wysoka czy niska, stawiając setki krzywych zwierciadeł, zacierając ślady po nas samych.

I tak, pysznie tym wszystkim porastamy, jesteście rozumiani, rozumiemy wszystkich, idziemy spać, wstajemy, nic się nie zmienia, wystarczy wskoczyć we właściwą parę kaloszy. Uczelnia to raj dla pływaków i stylistów, ucza, że liczy się styl i dystans. Nikt tu nie pyta o miłość, stan ducha, początek czy koniec – płynąć, powierzchnię się trzymać, nie parzyć w otchłań głębi.

A dzieło to robota artysty wobec siebie. Uporać się z zaschłymi truchłami na płótnie to akt na lata. Otworzyć okno i cisnąć wszystkie piękności, do których się pielgrzymowało, to walka o wszystko, grząska pamięć podszyta powinnością niczego nie zrodzi. A mogło być gorzej. Jeszcze za Witkacym: *Robotnikom było dobrze – nie pragnęli niczego więcej – każdy miał domek i ogródek, kultura już z lekka się cofnęła – drobnorolnictwo świetną było przeciwwagą dla industrializacji. Naprawdę dobrze było, mimo pewnej prymitywności technicznej życia, ale czemu? Bo kapitał jako taki, prywatny, wzięto za mordę zupełnie. Rządziło PZP – oto tajemnica wszystkiego. A kto nie uznawał PZP, to „pod ściankę, i szlus. Ot co”.*²

Grzegorz nie upublicznia swoich prac, nie oznacza to jednak, że malarz swoje dzieło skrywa. By je zobaczyć, należy szukać sposobności. Wprzód musi się znaleźć powód „ogólny”. Wspominanie tu o butelce wina to zdarzenie zbyt merkantylne i kończące natychmiast zamiar, szukajmy czegoś ponad. Jadąc do Paryża, nie jadę do Luwru czy d’Orsay, zmierzam do czegoś ogólniejszego, w czym będę mógł się zanurzyć. Zanurzenie w siedlisku, a o nie już należy zadbać. Czy każdy artysta ma swoje siedlisko, nie wiem, znam takich, którzy takowe mają. Bujne, oschłe, naiwne, krzywe, chłodne, pokraczne, przepiękne – wszystko jedno – wchodzisz znajdujesz tam ożywcze źródło dla swojej ciekawości.

Malarstwo to niezborowy happening wobec obrazowania malarskiego. Pamiętam zasobny zbiór

exist, the works after all being the revelation of momentary and instantly fleeing states, emotions, premonitions. A permanent thing grasped and encapsulated in the assigned form. There are many assigned forms in the artist’s creation. They enjoy continuity, not necessarily linear. Certainly, there is one, clearly pinpointed direction, although, with vastly glittering slivers.

What is at stake in art is not dexterity in relation to culture. Grzegorz knows that we are alone, all by ourselves, and we can take up various challenges and strategies towards ourselves. Some will put on colour glasses from a kiosk and instantly have their own world. Others, lying helplessly, are doing the toughest job. All behaviour towards ourselves bears the trait of drudgery, duty which we must fulfil, not so much for ourselves, but rather for ourselves imagined in the eyes of others. Culture does us harm. It does not matter whether this culture is high or low, by placing hundreds of crooked mirrors it erases our traces.

And so, we are proudly overlaid by all of this; we are understood, we understand everyone; we go to sleep, get up, nothing changes; the point is only to be able to jump into the right pair of shoes. Academic institutions are paradises for swimmers and stylists, they teach us that it is distance and style which count. No-one here asks about love, the state of your mind, the beginning or the end – just swim on, stay on the surface, do not look down into the abyss of the deep.

And an artwork is the artist’s job done for himself. To manage all these dried carcasses on canvass – this is an act for years. To open the window and throw out all of these beauties to which you once made pilgrimages – this is the fight for everything; a muddy memory lined with the sense of duty will not beget anything. And it could have been worse. Quoting Witkacy again: “Workers were satisfied – they did not desire anything more – each of them having a cottage with a garden, culture has already stepped back a little – small farming offered an excellent counterbalance for industrialisation. Indeed, it was really good, despite some technological primitivism of life, but why? Because capital as such, private capital, was totally bossed around. PZP ruled – that is the whole mystery of it all. And whoever refused allegiance to PZP was placed against the wall to meet

² Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jedyné wyjście*, PIW Warszawa 1993



42 Z Jarosławem Bauciem i Markiem Modelem w Galerii Debiut w Gdyni
With Jarosław Bauc and Marek Model at the Debiut Gallery in Gdynia.

z MOMY malarstwa kubistycznego – szedłem wzdłuż szpalery prac Picassa, Braque’a, Grisa, jedna wobec drugiej piękniejsza, pozornie bliskie sobie, różnił je tylko kunszt mistrzów. To tylko wystarczyło. Grupa Warszawska, tygiel obrazów o jednakowej strukturze i niezrozumiałej, różnej sygnaturze. Ale czy musimy za wszelką cenę się różnić? Przestrzeń informacyjna jest tak pojemna, że każda inność, choćby najskromniejsza, choćby drobiazg, znajdzie swoje wyraźne miejsce, w żaden sposób niepominione. Fakt nieprzynależności do folkloru malarskiego i niepodrzędności to osobne stanowienie. A ono nie jest oczywistością, malarstwa trzeba się bowiem uczyć, ale nie nauczyć na pamięć, ono musi zaskakiwać. Zadana myśl przedstawień jest pozorowana logika, ma się ona nijak do dzieła, to oczywiste. To punkt wielokierunkowego wzbudzenia, zacznij, który natychmiast należy wylać, stanąć sam na sam z obrazem, zadbać o zawłaszczenie widzianego. Podstępny rozwiązany dzieła to marna nadzieja na piękno, następny obraz – kolej rzeczy, wskazany porządek wiedzie drogą twórczą Grzegorza. Nie ma studni wyczerpanych, zagładanie w głąb zdawałoby się wyschniętych źródeł jest właściwością natury tego malarstwa. Nowość, konieczność bycia pierwszym, tam gdzie zdawałoby się nikt nie dotarł – dla tego malarza nie istnieje. Istotnością jestem ja, choćby cały mój kunszt dokonywał się na zdeptanej ziemi, moja obecność jest wartością. Obecność i istnienie rodzą obraz, obraz rodzi obraz.

the firing squad and finished; and that was it”.²

Grzegorz does not show his works in public; yet, this does not mean that he is hiding his works. To see them, you need to search for an opportunity. First, there must be “the general” reason. Mentioning a bottle of wine is too mercantile an event which would end your intentions instantly; you should find something loftier. If I travel to Paris, I do not travel to the Louvre or the d’Orsay, but I am going for something more general in which I will be able to immerse. Immersion in the habitat, and the habitat should be taken care of. Does every artist have his own habitat – I do not know, but I know some who have it. Lush, dry, naive, crooked, cool, awkward, beautiful – whatever – you go in, you find a refreshing source for your curiosity there.

Painting is a non-collective happening in the face of painterly imaging. I can remember a rich collection of cubist paintings at MOMA – I was walking along a row of works by Picasso, Braque, and Gris, one more beautiful than another, seemingly close to each other, only the craftsmanship of the masters differed. And this only sufficed. The Warsaw Grupa was a crucible of images of the same structure but incomprehensible, different signatures. But, do we have to be different at all costs? The information space is so capacious that any difference, even the tiniest one, any petite thing, will find its own distinct place, undiminished in any way. The fact that one does not belong to the folklore of painting and does not yield to any superiority is self-constitution and it is not an obvious thing. After all, one needs to learn to paint, still the learning is not by rote – painting must surprise. The assigned thought of images is simulated logic; it has no relationship with the artwork itself – this is obvious. It is the point of multi-directional stimulation, leaven which one should instantly pour out, stand face to face with the picture and take care to grab the possession of the visible. Any temptation to have a ready-made solution in an artwork is a poor hope for beauty, the next painting – the normal course of things, the pre-determined order lead Grzegorz on his creative path. There are no exhausted wells; looking down on the seemingly dry sources is a quality of the nature of his painting. Novelty, the necessity to be the first, where nobody yet seems to have reached – these things do not exist for this painter. What is essential is “I”, even if all my artistry follows a well-blazed trail, my presence is a value. Presence and existence beget image; image begets image.

EKSPRESJA. CZAS NIEPOKOJU I PRZEMIAN EXPRESSION. TIME OF ANXIETY AND CHANGES

Woda błękitna, klarowna, piaszczyste, dobrze widoczne dno dające uczucie pewności, a wszystko skąpane w letnim, słonecznym dniu, jakich bez liku doświadczyłem, gdy mieszkałem nad Bałtykiem. W ten sielski obrazek wkrada się, początkowo ledwo odczuwany, z czasem narastający, niepokój. Morze – napierające rytmicznymi, coraz mocniej rozbijającymi się o brzeg uderzeniami fal, których energia z każdą chwilą ulega zwielokrotnieniu. Biała kipiela towarzysząca tej nawałnicy potrafi wytrącić z równowagi niejednego śmiałka, a powracające masy wody niebezpiecznie wciągnąć, by go podtopić. Taki obraz staje przede mną, gdy myślę o swoich pierwszych krokach w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (dziś gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych). Radości z faktu dostania się po trudnym egzaminie na upragnione studia towarzyszy cień narastającej niepewności i zdumienie, jak zaczyna on obrastać w mięso i kości. Rok 1981 to czas niespokojny, przesycony dynamicznymi procesami natury gospodarczej, społecznej i politycznej, które w efekcie całkowicie wywróciły porządek rzeczy. I choć większość pamięta go jako etap gwałtownych przemian ustrojowych, to dla nas, młodych malarzy u progu swojego życia artystycznego, był to okres co najmniej tak samo burzliwych przemian w sztuce. Sztuce, która zrzucając skostniałą, postkonceptualną powłokę, dokonywała właśnie gwałtownego zwrotu ku malarstwu. Świeży, nasycony kolor, uwolniony z gorsetu perspektywy, ekspresyjny, pozornie tylko niedbały gest, wydatnie kładziony, ściekająca po kompulsywnie atakowanym płótnie farba – to najkrótsza charakterystyka. Nazywano nas Nowi Dzicy; byliśmy młodzi, gniewni i pewnie trochę arogancy, jednak to, co nas wyróżniało pozytywnie, to fakt, że sztuka autentycznie stanowiła centrum, wokół którego toczyło się nasze życie. Nasi nauczyciele-mistrzowie dość wyrozumiale podchodzili do tego, co robiliśmy, nawet miałem im to wówczas za złe. Dziś, patrząc z dystansu, uznaję to za wielką mądrość i dalekowzroczność. Z pracowni prof. Włodzimierza Łajminga, w której zaczynałem swoją malarską edukację, wyszli tacy artyści, jak Janusz Akermann, Jarosław Bauć, Małgorzata Malinowska „Kocur” czy Marek Model.

Water; blue, clear; a sandy, well visible bottom, giving reassurance; all of this bathed in a sunny summer day many of which I experienced when I used to live on the Baltic Sea. Into this idyllic picture anxiety sneaks, initially barely sensed, growing as time passes. The sea – showing rhythmically beating waves which disperse on the shore, their energy compounding with every moment. The white rolling billows accompanying this squall can unnerve many a daredevil, while the recurring masses of water can dangerously draw him in and dunk. Such image appears before me when I am thinking about my first steps at the High College of Visual Arts (now Academy of Fine Arts). My joy of being accepted to long-awaited studies after a difficult examination, successfully passed, was slightly tainted by the shade of growing uncertainty and amazement how this shadow begins to grow in flesh and bones. Year 1981 was the time of unrest, filled with dynamic processes of economic, social and political character which in result revolted the order of things. Although the majority of us remembers that time as the stage of abrupt changes in our political system, for us, young painters at the threshold of their artistic life, that was the time of changes in art which were at least equally stormy. Art was then shedding crusted, post-conceptual shell, making abrupt turn towards the painterly. Fresh, strongly saturated colour, freed from the corset of perspective; expressive, seemingly flippant gesture; thickly applied paint, dripping down the compulsively attacked canvas – this is its shortest characteristics. We were dubbed “New Wilds”; we were young, angry and, probably, a little arrogant; however, what was our positive distinguishing feature was the fact that art was truly was the centre around which our lives oscillated. Our teacher-masters demonstrated pretty much tolerance to what we were doing, which I even held a little against them at that time. Today, when I am looking from the distance on this, I find it a great wisdom and far-sightedness of theirs. From the atelier of Professor Włodzimierz Łajming, where I started my education as a painter, came artists such as Janusz Akermann, Jarosław Bauć, Małgorzata Malinowska „Kocur” and Marek Model.



43 *Akt 1*, 150 x 180 cm,
olej, płótno, 1985
Nude 1, 150 x 180 cm,
oil on canvas, 1985



44 *Akt 0*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1985
Nude 0, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985

45 *Akt 3*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1985
Nude 3, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985



46 *Akt 4*, 150 x 180 cm, olej, plótno, 1985
Nude 4, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985

47 *Akt 5*, 180 x 150 cm, olej, plótno, 1985
Nude 5, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985



48 Akt 6, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1985
Nude 6, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985





49 *Akt 8*, 180 x 150 cm, olej, plótno, 1985
Nude 8, 180 x 150 cm, oil on canvas, 1985



50 *Akt 9*, 150 x 180 cm, olej, plótno, 1985
Nude 9, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985



51 *Akt 11*, 220 x 135 cm, olej, płótno, 1985
Nude 11, 220 x 135 cm, oil on canvas, 1985

52 *Akt 7*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1985
Nude 7, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1985

53 *Akt 10*, 130 x 165 cm, olej, płótno, 1985
Nude 10, 130 x 165 cm, oil on canvas, 1985





54 *Akt 13*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1987
Nude 13, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1987

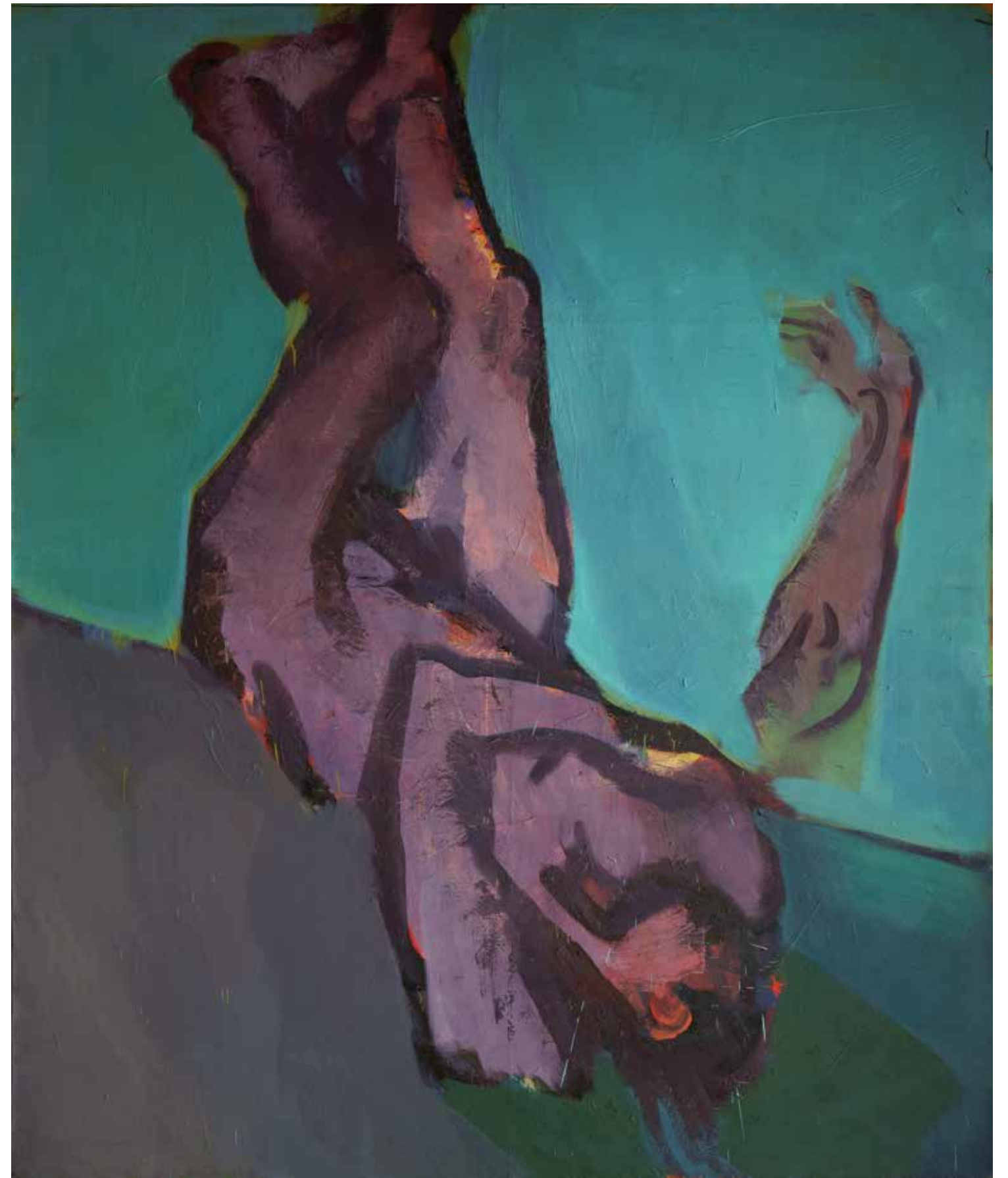
55 *Akt 12*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1987
Nude 12, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1987

56 *Akt 14*, 220 x 135 cm, olej, płótno, 1985
Nude 14, 220 x 135 cm, oil on canvas, 1985

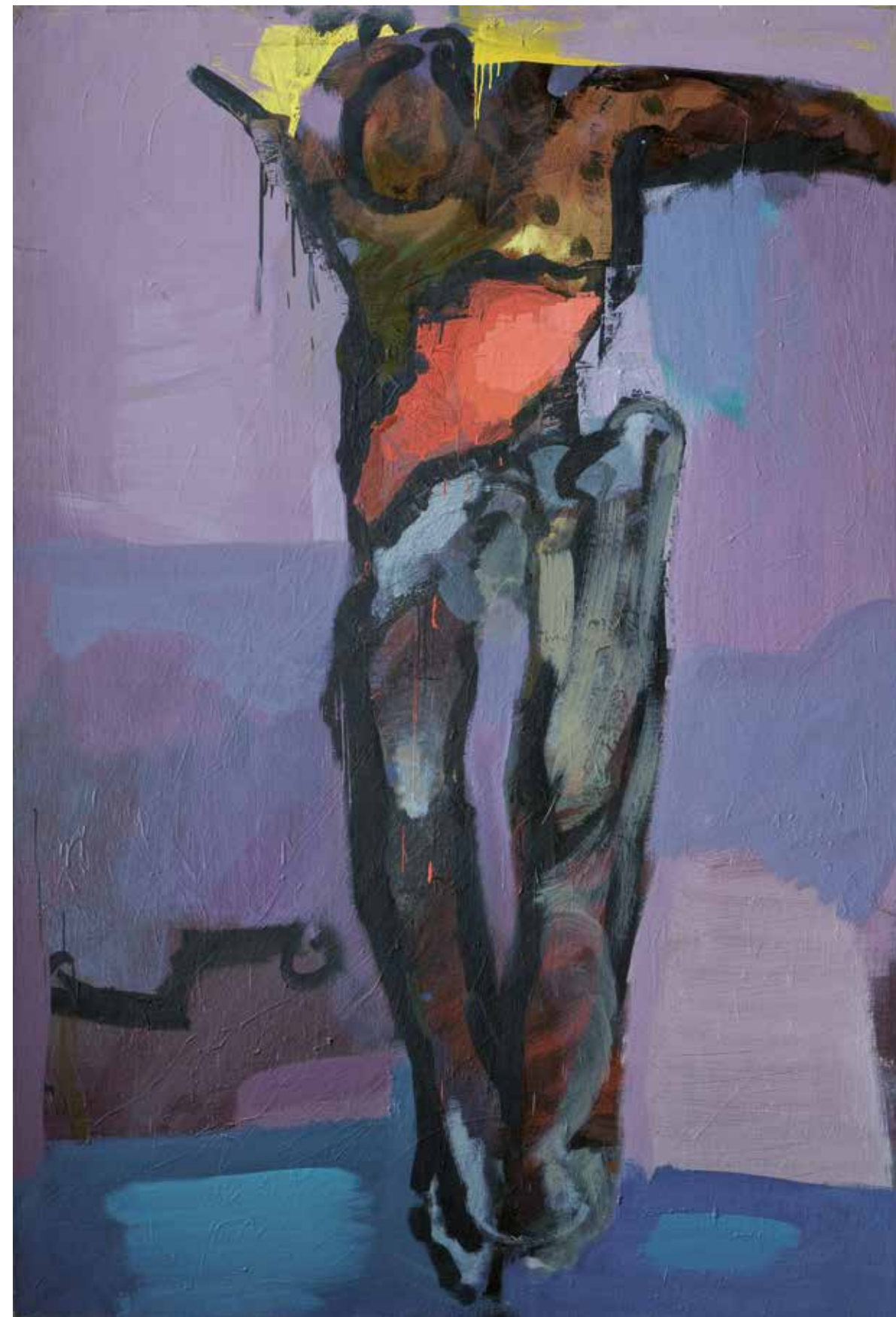




57 *Akt 15*, 180 x 150 cm, olej, płótno, 1987
Nude 15, 180 x 150 cm, oil on canvas, 1987

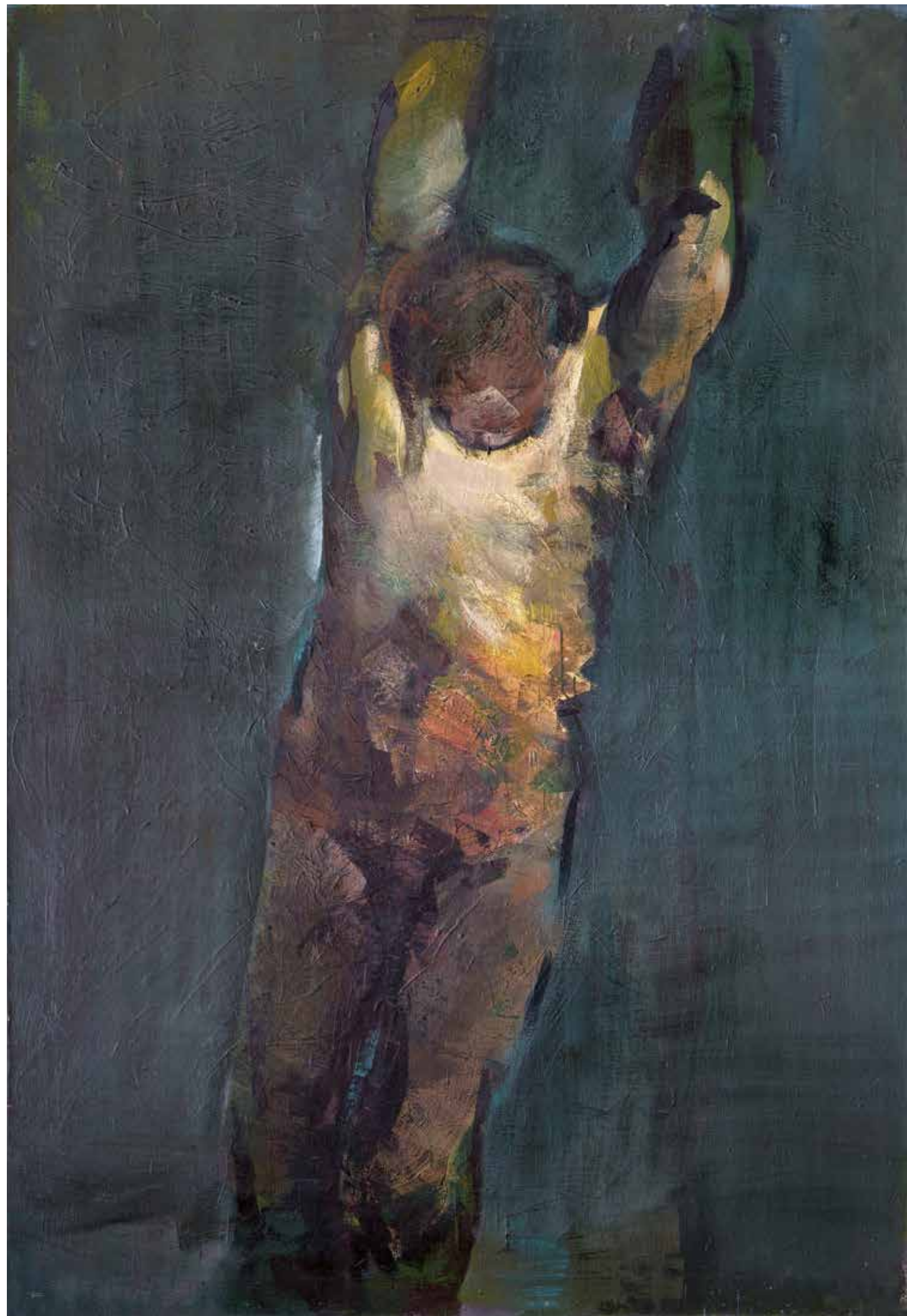


58 *Akt 16*, 170 x 145 cm, olej, płótno, 1987
Nude 16, 170 x 145 cm, oil on canvas, 1987



59 *Akt 17*, 180 x 140 cm, olej, płótno, 1990
Nude 17, 180 x 140 cm, oil on canvas, 1990

60 *Akt 18*, 170 x 140 cm, olej, płótno, 1990
Nude 18, 170 x 140 cm, oil on canvas, 1990



61 *Akt 19*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 1998
Nude 19, 160 x 130 cm, oil on canvas, 1998

62 *Akt 20*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 1999
Nude 20, 150 x 180 cm, oil on canvas, 1999



63 *Akt 22*, olej na płótnie,
150 x 180 cm, 1999

Nude 22, oil on canvas,
150 x 180 cm, 1999



64 *Akt 23*, 220 x 135 cm, olej, płótno, 2000
Nude 23, 220 x 135 cm, oil on canvas, 2000

65 *Akt 24*, 180 x 150 cm, olej, płótno, 2000
Nude 24, 180 x 150 cm, oil on canvas, 2000

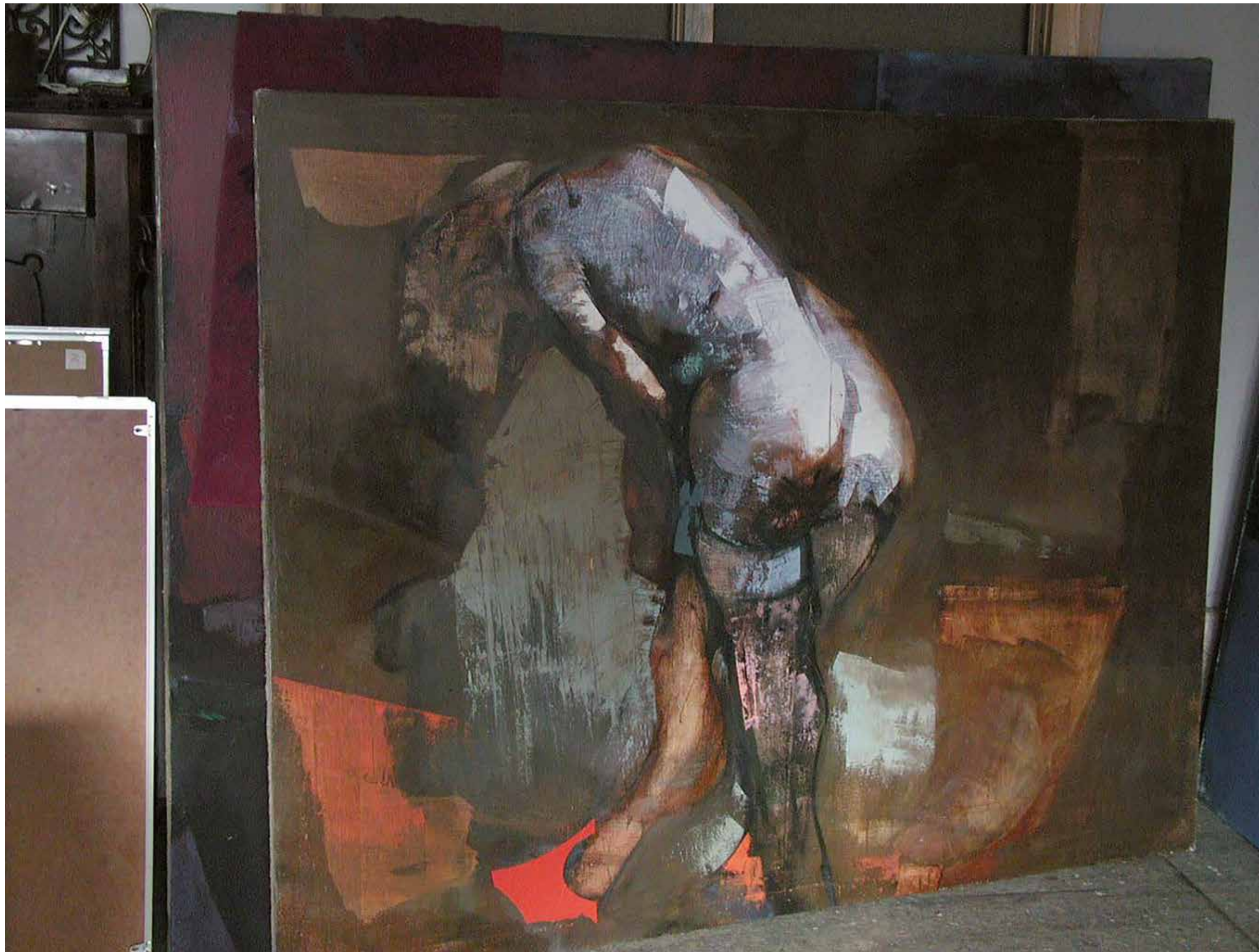


66 *Akt 25*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 2000
Nude 25, 150 x 180 cm, oil on canvas, 2000



67 *Akt 27*, 150 x 180 cm, olej, płótno, 2000
Nude 27, 150 x 180 cm, oil on canvas, 2000



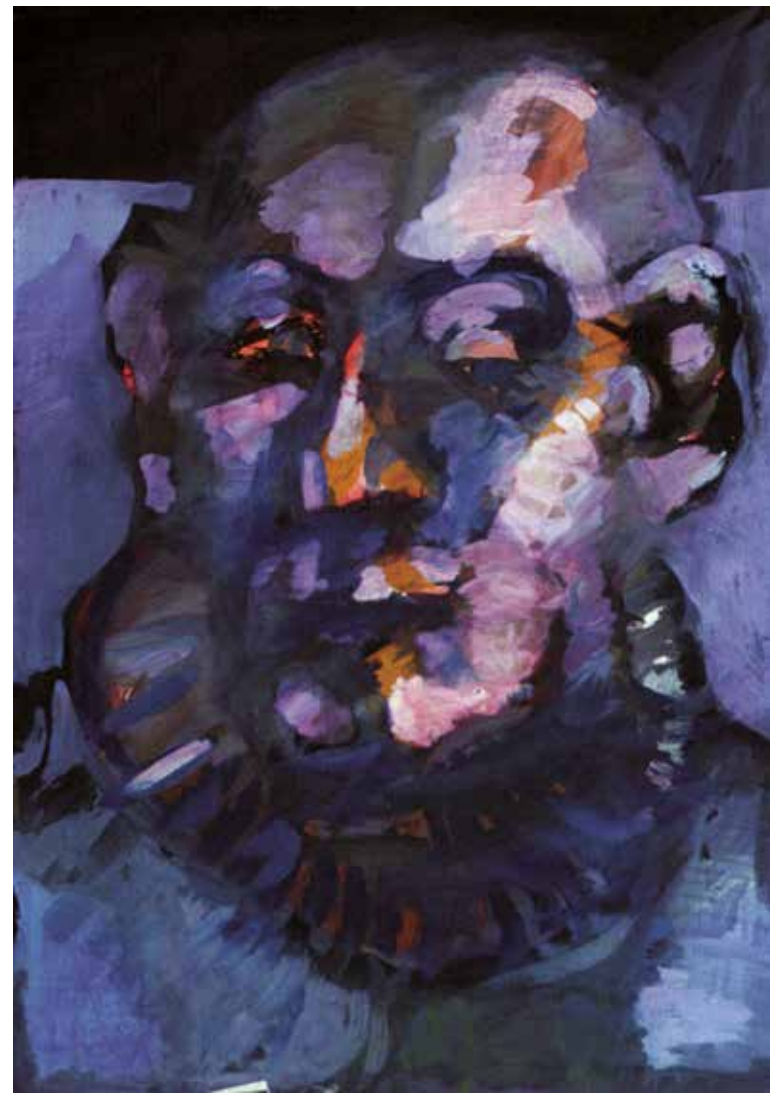


PAPIER

PAPER

Papier pakowy, taki najbanalniejszy szary, z premedytacją wykorzystany jako kwintesencja niedostatków schyłkowego okresu PRL. Choć paradoksalnie wówczas, z braku towaru do pakowania, dostępny w nadmiarze. Powstające kompozycje-przedstawienia, w całkowitej opozycji do wszechogarniającej szarości, nawiązywały do gorących spotkań z ludźmi niezwykle barwnymi, zdeterminowanymi i walczącymi. Okazuje się, że z delikatnego, nietrwałego, zupełnie nijakiego materiału można ulepić eksplodujący granat. Kompozycje, których zadaniem było wpisanie się w sposób czynny w proces postępujących przemian, swoją formą, ekspresją i ładunkiem emocjonalnym miały rozbudzać wyobraźnię i poruszać. Dołączając do przelewającej się przez Europę fali estetyki „dzikiej ekspresji” gorący wątek społeczny, nadawały oryginalny ryt jej polskiemu odłamowi.

Paper, the most banal kind: brown, for packaging, used with premeditation as the quintessence of the shortages of the declining communist Poland (PRL), although at that time when no goods were available it was paradoxically in overabundant supply. The compositions created – representations, realised in total contrast to the overwhelming greyness, alluded to hot meetings with colourful, determined and fighting people. It turns out that you can fashion an exploding grenade from this delicate, short-lived and absolutely drab material. The compositions, whose task was to actively contribute to the process of on-going changes, were supposed to move and inspire imagination through their form, expression and emotional load. Adding a socio-political vein to the wave of “wild expression” aesthetics, gushing across Europe, it gave an original trait to the Polish variation of the movement.

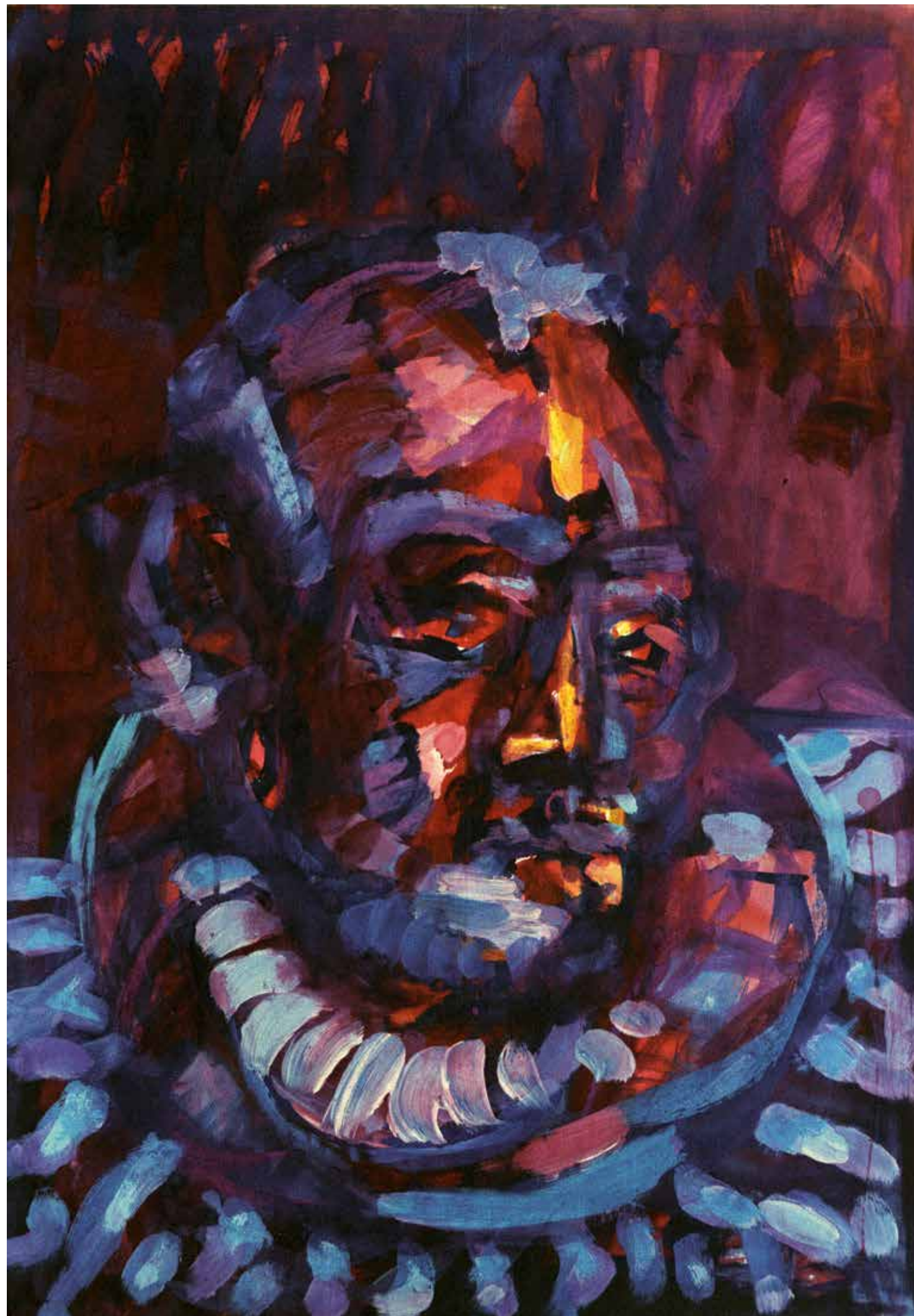


70 *Głowa w czerni*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in Black, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985

71 *Głowa w bielach*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in White, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985



72 *Głowa w błękitach*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in Blue, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985



73 *Głowa w czerwieni*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in Red, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985

74 *Głowa w błękitach*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in Blue, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985

75 *Głowa w zieleni*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in Green, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985

76 *Głowa we fiolecie*, 100 x 70 cm, gwasz, papier, 1985
Head in Purple, 100 x 70 cm, gouache on paper, 1985





77 *Kompozycja figuralna*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Figural Composition, 140 x 100 cm, gouache, paper, 1990

78 *Kompozycja figuralna*, 200 x 100 cm, gwasz, papier, 1984
Figural Composition, 200 x 100 cm, gouache, paper, 1984





79 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

80 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

81 *Kompozycja*, 200 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 200 x 100 cm, gouache on paper, 1990

82 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990



83 *Kompozycja*, 200 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 200 x 100 cm, gouache on paper, 1990

84 *Kompozycja*, 200 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 200 x 100 cm, gouache on paper, 1990

85 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

86 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

87 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990



88 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

89 *Kompozycja*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

90 *Kompozycja*, 220 x 240 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 220 x 240 cm, gouache on paper, 1990

91 *Kompozycja*, 200 x 240 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 200 x 240 cm, gouache on paper, 1990



92 *Kompozycja*, 200 x 240 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 200 x 240 cm, gouache on paper, 1990

93 *Kompozycja*, 200 x 210 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 200 x 210 cm, gouache on paper, 1990

94, 95, 96 *Kompozycja*, 170 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 170 x 100 cm, gouache on paper, 1990



97

98

99 *Kompozycja*, 170 x 100 cm, gwasz, papier, 1991

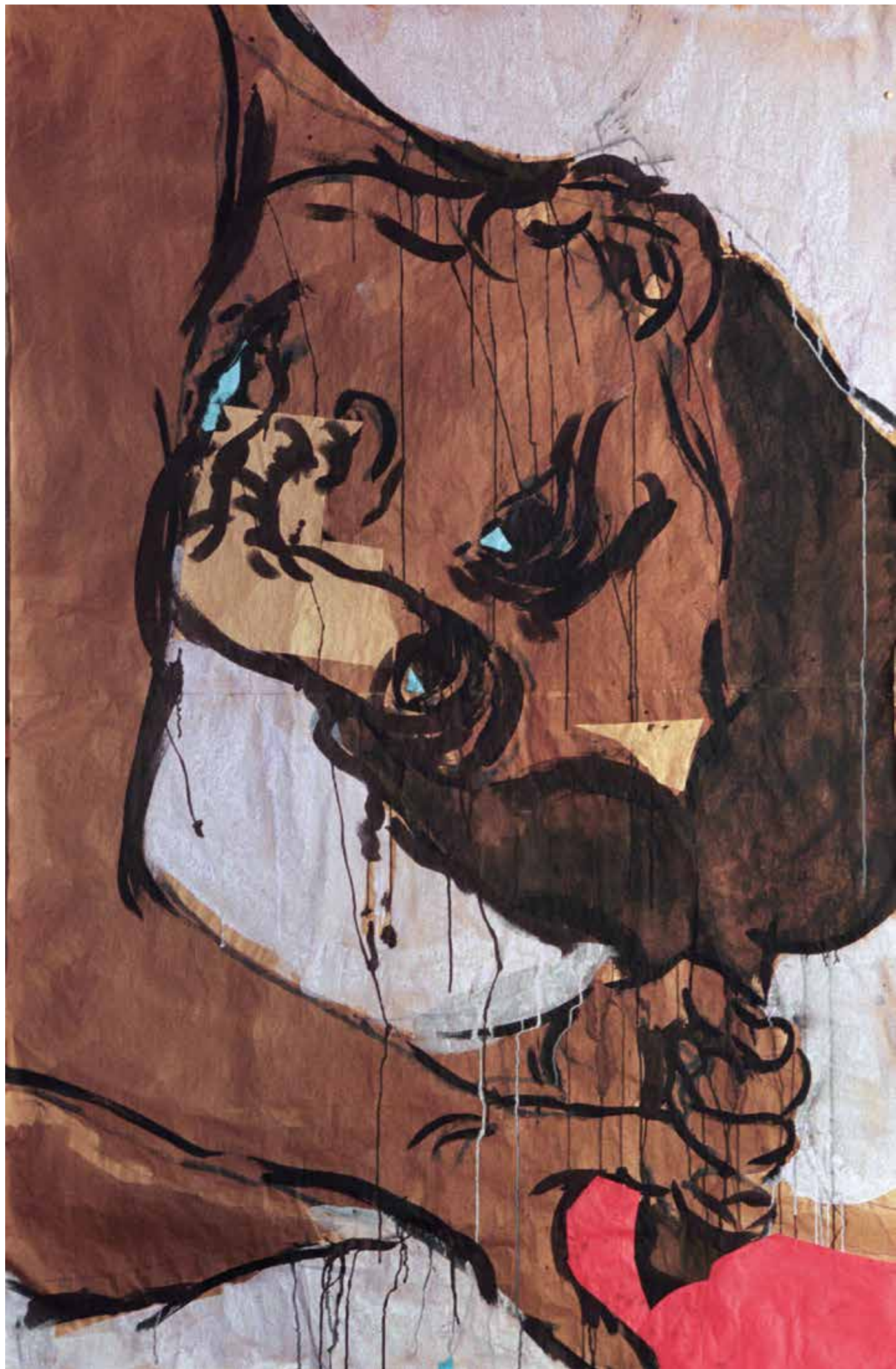
Composition, 170 x 100 cm, gouache on paper, 1991

100 *Kompozycja*, 200 x 90 cm, gwasz, papier, 1991

Composition, 200 x 90 cm, gouache on paper, 1991

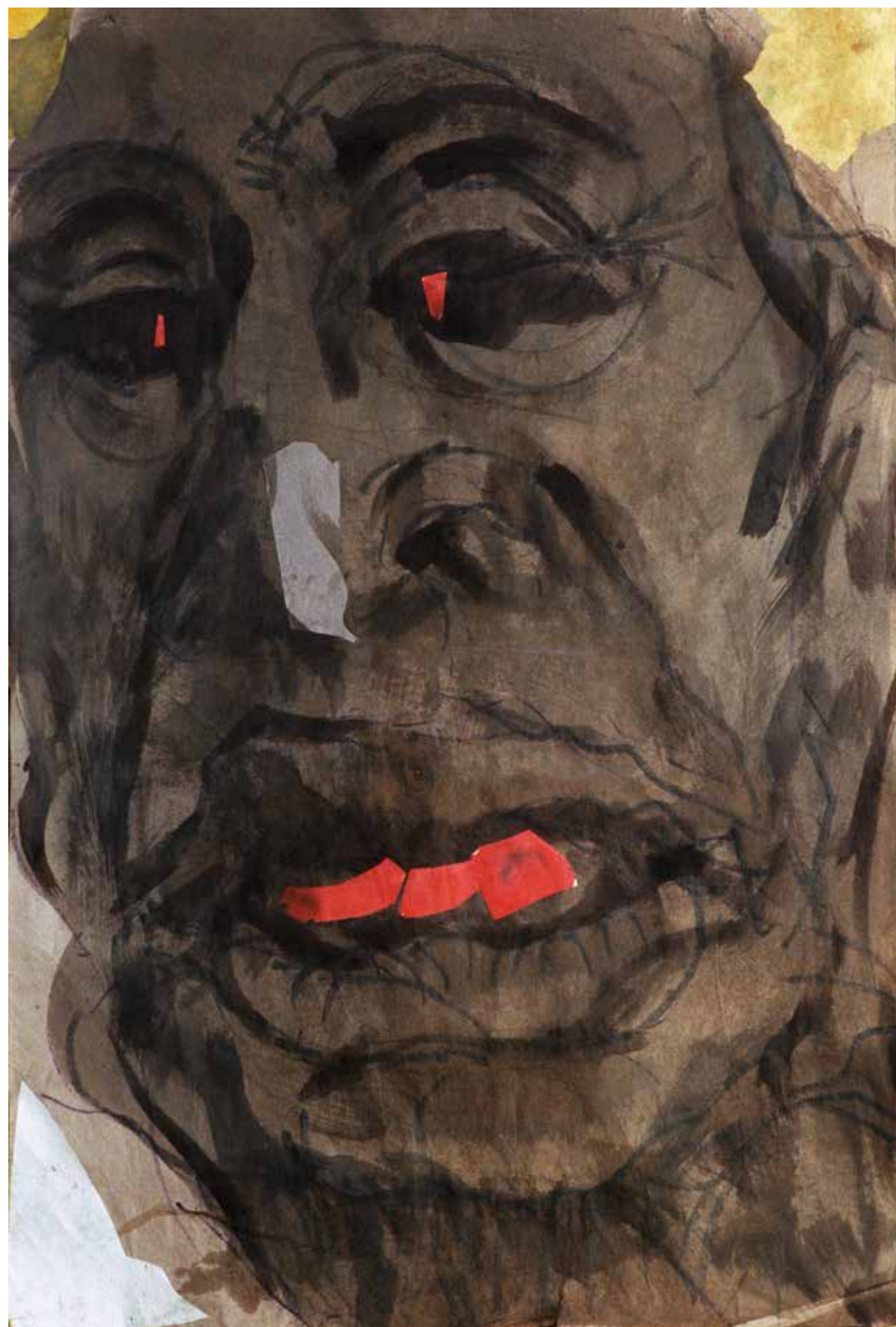
125





101 *Kompozycja*, 140 x 90 cm, gwasz, papier, 1991
Composition, 140 x 90 cm, gouache on paper, 1991

102 *Kompozycja*, 140 x 90 cm, gwasz, papier, 1991
Composition, 140 x 90 cm, gouache on paper, 1991



103 *Niemy i niewidomy*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Mute and Blind, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

104 *Niemy i niewidomy*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Mute and Blind, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

105 *Niemy i niewidomy*, 130 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Mute and Blind, 130 x 100 cm, gouache on paper, 1990

106 *Niemy i niewidomy*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Mute and Blind, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

107 *Kompozycja*, 120 x 140 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 120 x 140 cm, gouache on paper, 1990



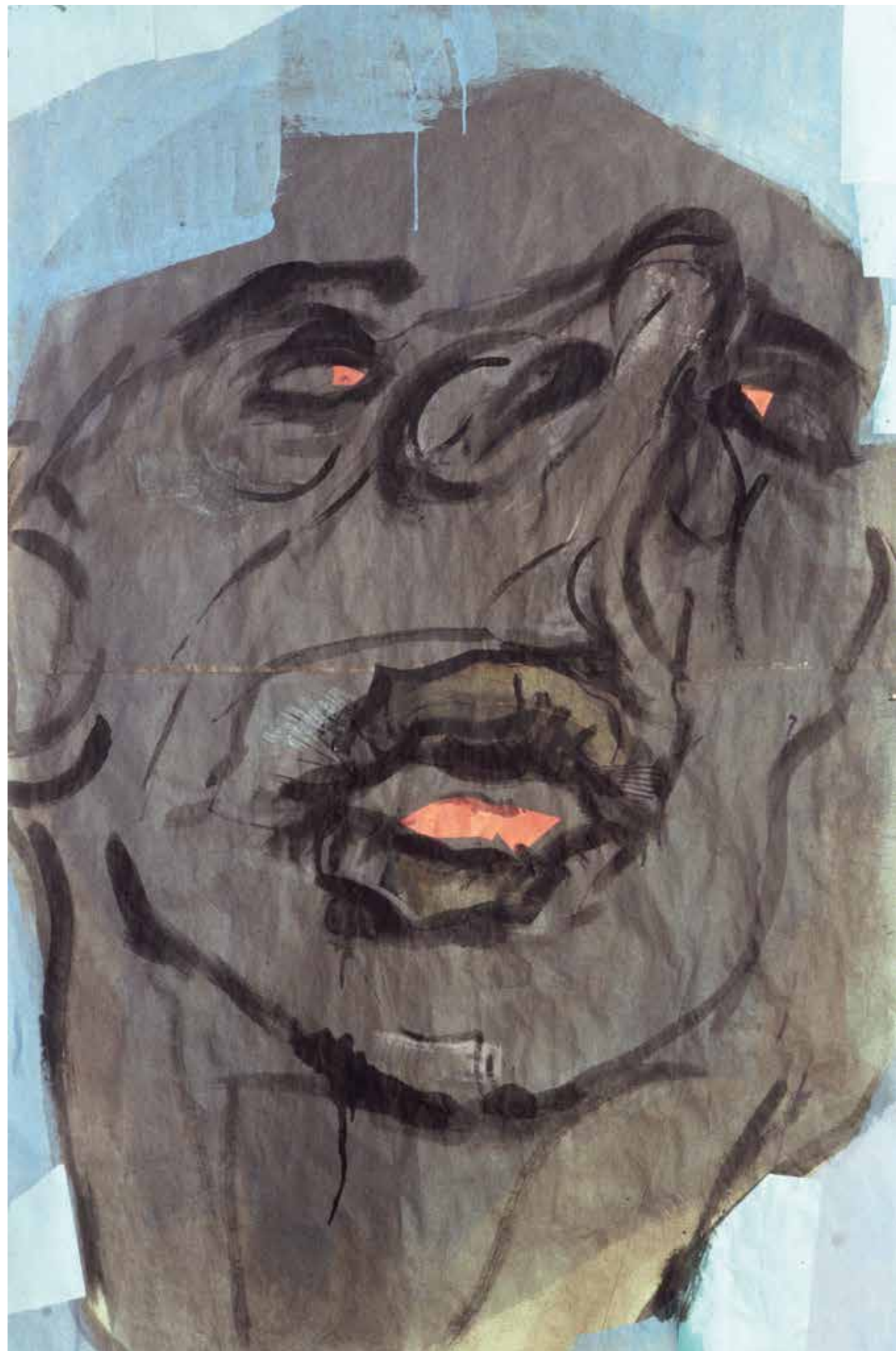
108 *Kompozycja*, 120 x 140 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 120 x 140 cm, gouache on paper, 1990



109 *Kompozycja*, 120 x 140 cm, gwasz, papier, 1990
Composition, 120 x 140 cm, gouache on paper, 1990



110 *Niemy i niewidomy*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Mute and Blind, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990



111 *Niemy i niewidomy*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1990
Mute and Blind, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1990

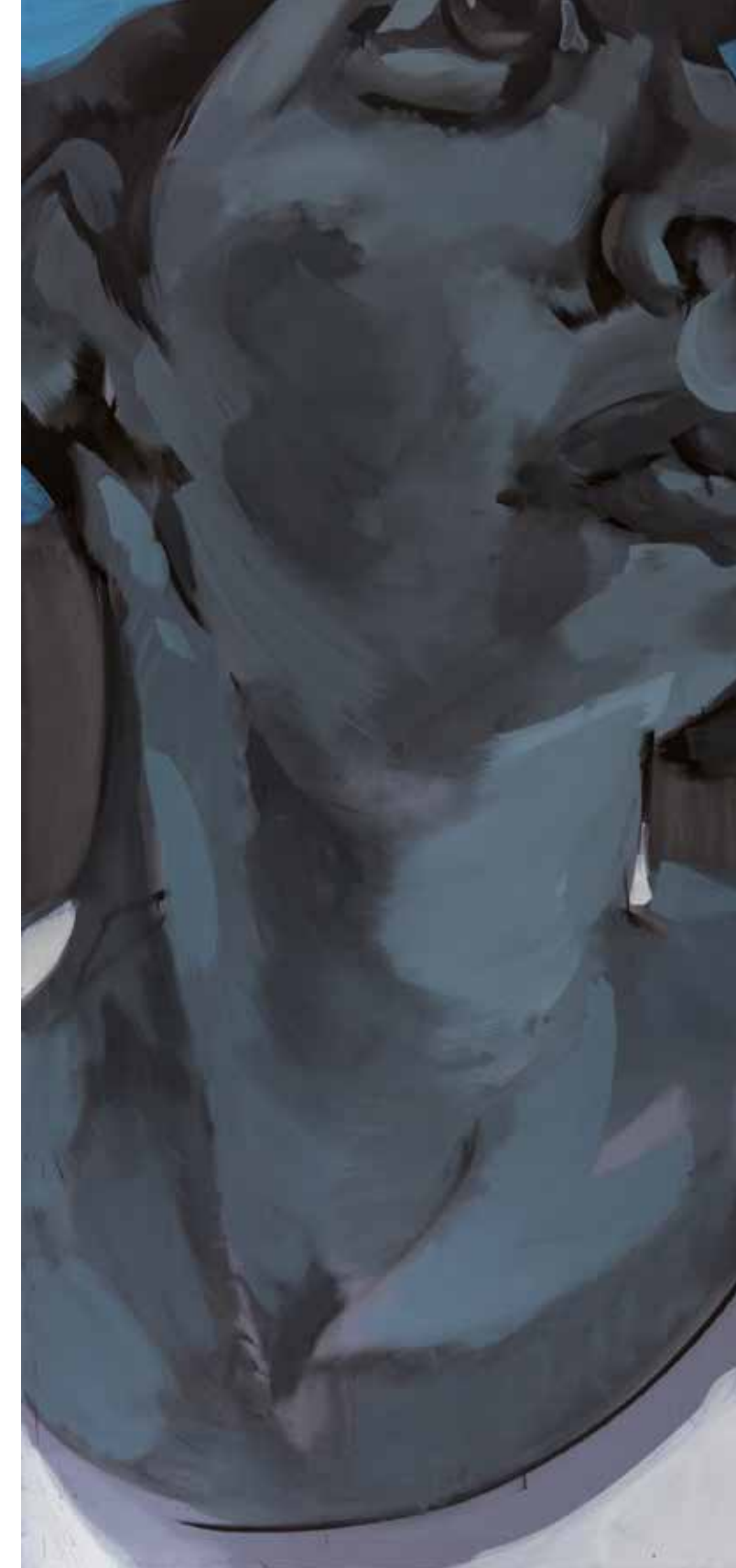
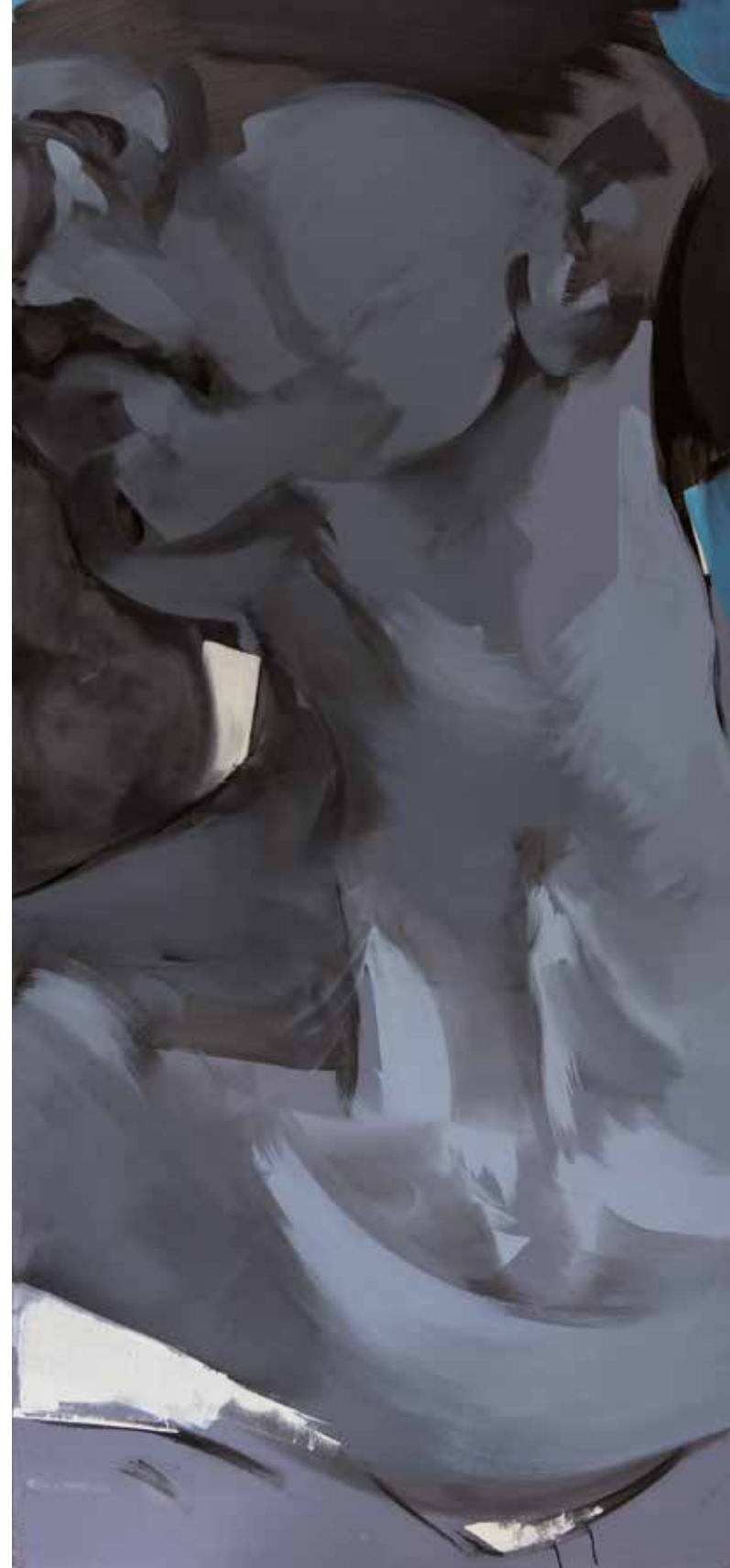
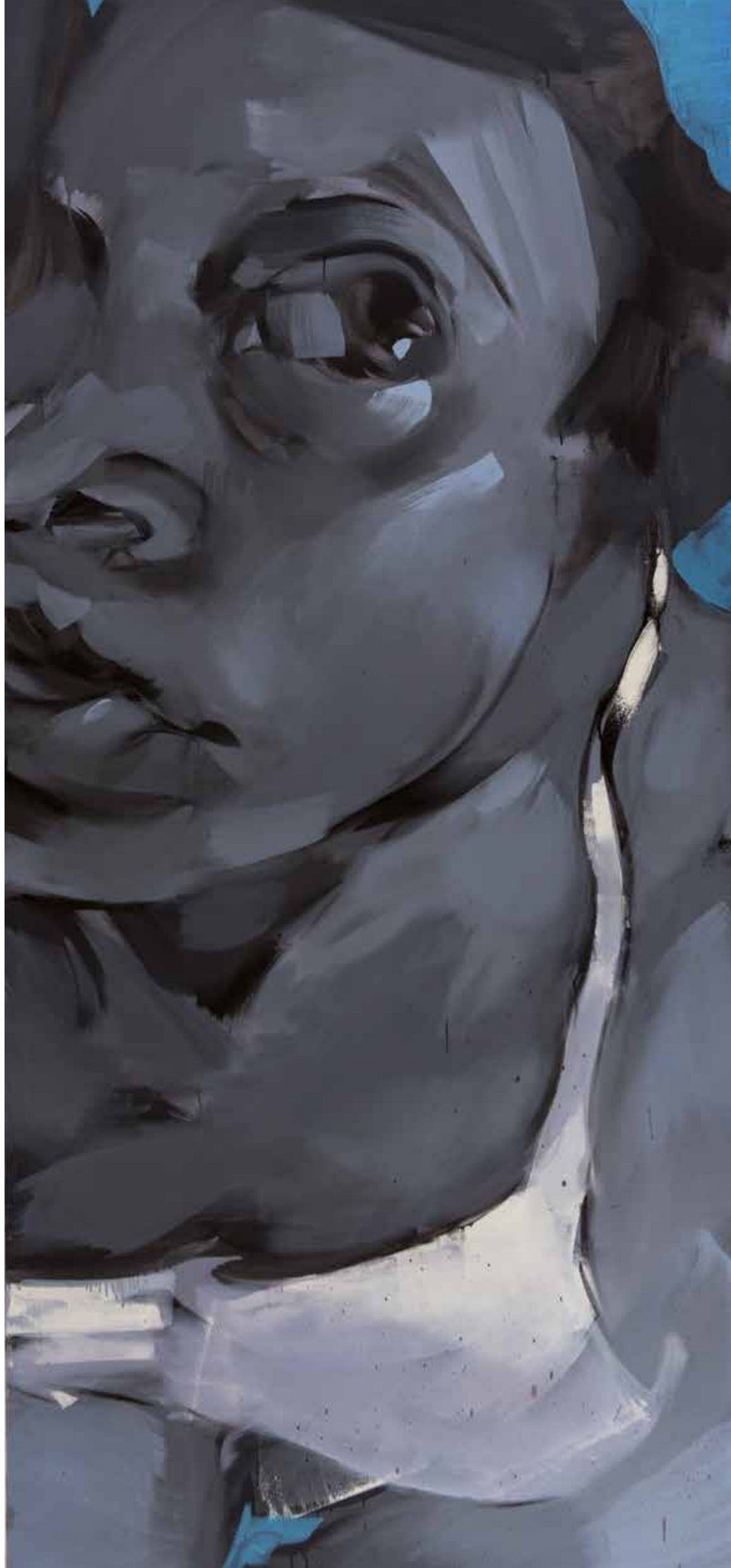
112 *Grzegorz*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1991
Grzegorz, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1991

113 *Małgorzata*, 140 x 100 cm, gwasz, papier, 1991
Małgorzata, 140 x 100 cm, gouache on paper, 1991

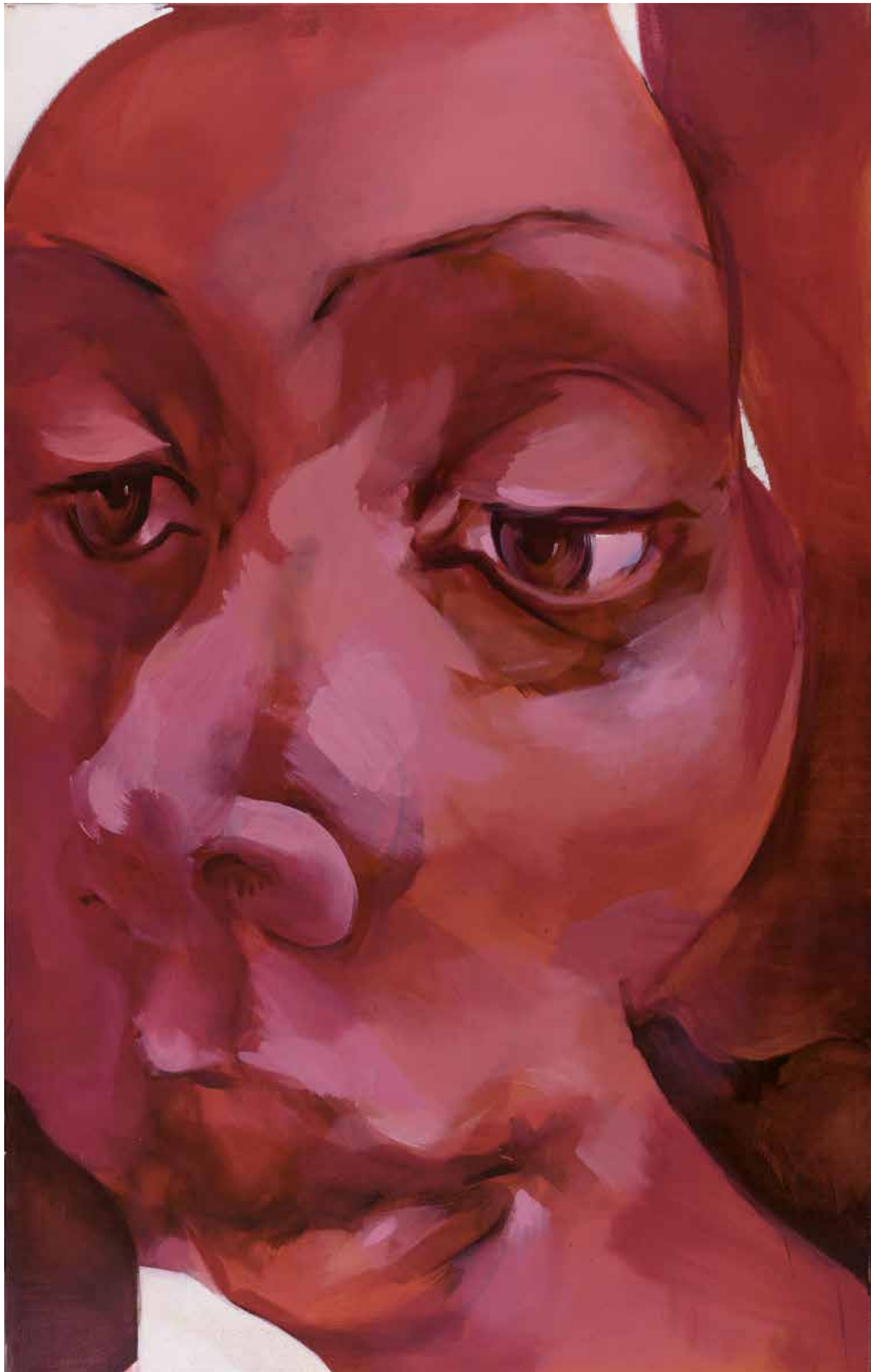
OBRAZY Z DRUGIEJ RĘKI SECOND - HAND IMAGES

Artyści chętnie wykorzystywali w swojej pracy nowinki techniczne. W konsekwencji, zwłaszcza dziś, kiedy obserwujemy lawinowy wręcz wysyp instrumentów służących obrazowaniu, forma malarska konfrontowana z nowymi możliwościami w naturalny sposób podlega zmianie. To był punkt wyjścia. Moje poszukiwania szły w stronę badania zmieniającego się sposobu postrzegania świata realnego za sprawą wpływu wspomnianych urządzeń, zresztą coraz powszechniej dostępnych. Usiłowałam wówczas wykazać, jak obraz generowany przez media cyfrowe, poprzez swoją intensywność, agresywny czy wręcz zawłaszczający charakter, odciska piętno na percepcji wizualnej i procesie konstruowania formy przedstawień plastycznych. Zaczęłam od analizy obrazu telewizyjnego. Dorastał wraz ze mną, co pozwoliło bezpośrednio obserwować, jak zmienia mój osobisty sposób patrzenia, myślenia o obrazowaniu, a także jaki ma wpływ na praktykę malarską. Korzystając z komputera wyposażonego w kartę telewizyjną, która umożliwiła pozyskiwanie z nadawanego programu tzw. stop klatek (pojedynczych obrazów), otrzymywałam materiał, który mechanicznie, masowo zapisywany, po selekcji, stawał się podstawą do tworzonych płócien. Nawiasem mówiąc, właśnie stąd się wzięła nazwa cyklu, gdyż efektem pracy nie były przedstawienia „wykreowane”, ale zaserwowane mi niejako za pomocą wykorzystywanego urządzenia. W ciągu jednego pokolenia do obrazu telewizyjnego dołączyły inne zdobycze rewolucji cyfrowej: wideo, komputery z aplikacjami umożliwiającymi generowanie obrazów cyfrowych, fotografia cyfrowa, rzutniki i cała wyrafinowana wirtualna rzeczywistość, która coraz mocniej oplatała wizualność. Powołane do życia cykle obrazów olejnych jako przedstawienia ewidentnie przeskalowane, poprzez ciasno kadrowane fragmenty postaci lub twarzy czy wielkoformatowe, dzielone i składane w całość wydruki komputerowe jako formy niedostępne bez omawianych narzędzi, w założeniu unaoczniały zjawisko. Coraz większa powszechność dostępu do coraz bardziej wyrafinowanego sprzętu powodowała jednak, że poszukiwania wielu artystów zaczęły się toczyć wokół prezentacji coraz to nowych możliwości technologicznych. To sprawiło, że coraz częściej narzędzie stawało się podmiotem, a generowane, pozbawione treści komunikaty dość szybko mogły się opatrzyć czy nawet zacząć nudzić. Olbrzymi zalew przedstawień, których powodem powstania były tylko coraz to wymyślniejsze możliwości hardware czy software, spowodował, że forma obrazowania, która początkowo dawała mi tak wiele radości, zaczęła się wypalać.

Artists willingly used technical innovations in their works. Consequently, when we are especially now witnessing an avalanche of image-generating instruments, the painterly form confronted with new possibilities has been naturally transformed. That was my point of departure. My search went towards the investigation into the changing way of perceiving the real world under the influence of the above-mentioned devices, actually, more and more accessible. I tried then to show how a digitally generated image imprints its stigma on the visual perception and the construction process of the forms of visual representation through its intensity, aggressive and particularly appropriative character. I began with the analysis of the television image. It was growing with me, which permitted me to directly observe how my personal way of perception about thinking about imaging changes, as well as how it influences my painting practice. Using a computer equipped with TV card, which facilitated the reception of the so called “freeze frames” (single images) from a TV broadcast, I got mechanically and massively saved material which, after selection, became the basis for canvases I created. By the way, the name of my whole series derives from this fact because the result of my work was not “crated” representations but images somehow served to me by the device I used. It was in the span of one generation that television images were supplemented by other achievements of digital revolution: video, computers with applications facilitating the generation of digital images, digital photography, projectors, and the whole sophisticated virtual reality, which would entwine visually increasingly stronger. The series of my oil paintings, called into life as definitely over-sized representation thanks to tightly framed figures and/ or faces, along with large-sized, cut in pieces and fitted together computer printouts, being the forms unattainable without the tools in question, were by assumption the visualisation of this phenomenon. However, the increasing accessibility of more and more sophisticated equipment made the quest of many artists concentrate on constantly new and new technological possibilities. That made the tool become the subject, while the generated messages, lacking in any content, could quite quickly grow obsolete or, even, boring. The huge surge of images which were only created because of increasingly more and more fanciful possibilities offered by hardware and/ or software was the reason why this form of imaging, which had initially given me so much fun, was gradually petering out.

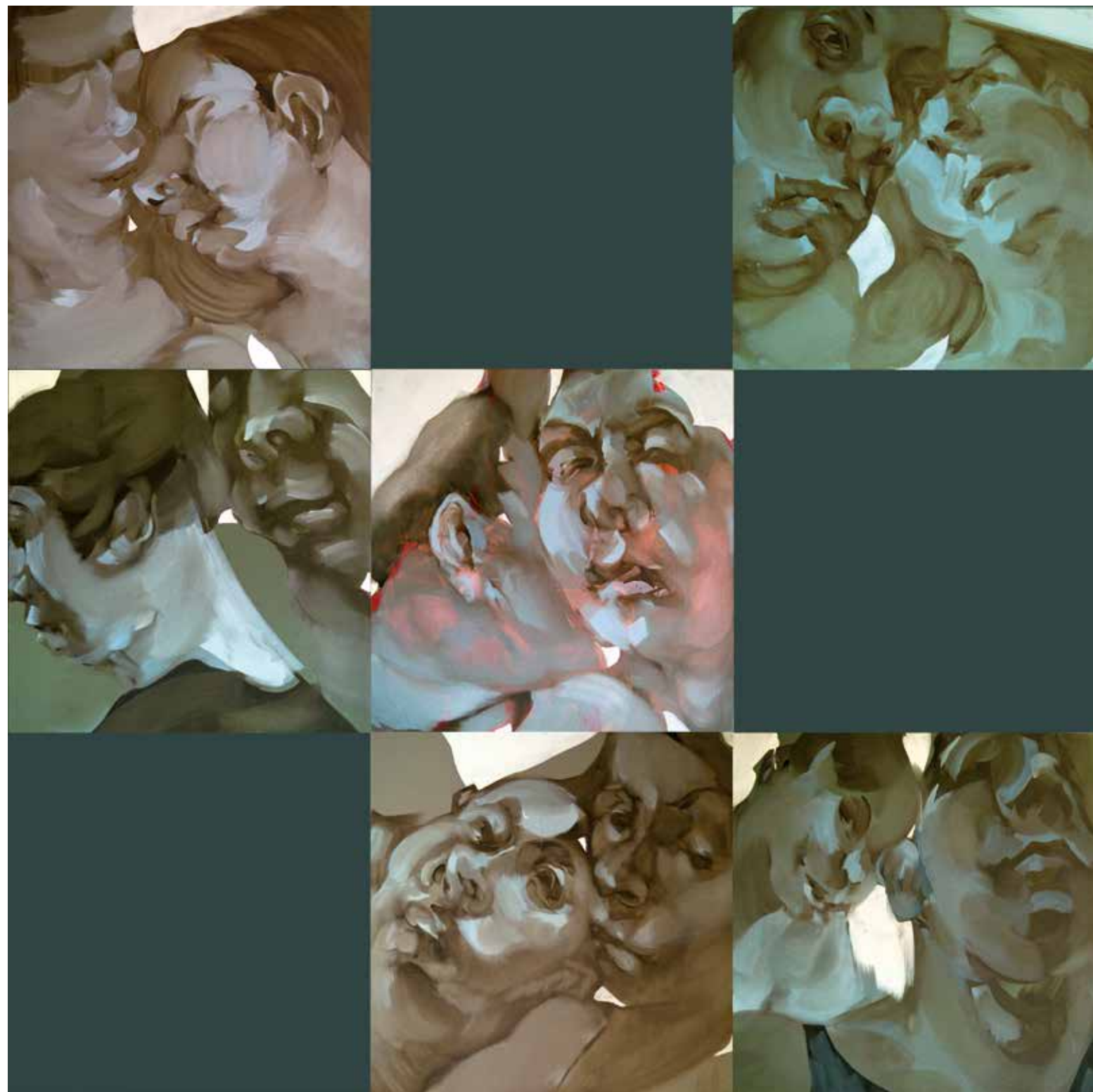


114, 115, 116 *Kanal 86 (4), 86 (1), 86 (3)*, 190 x 100 cm, olej, płótno, 2003
Channel 86 (4), 86 (1), 86 (3), 190 x 100 cm, oil on canvas, 2003

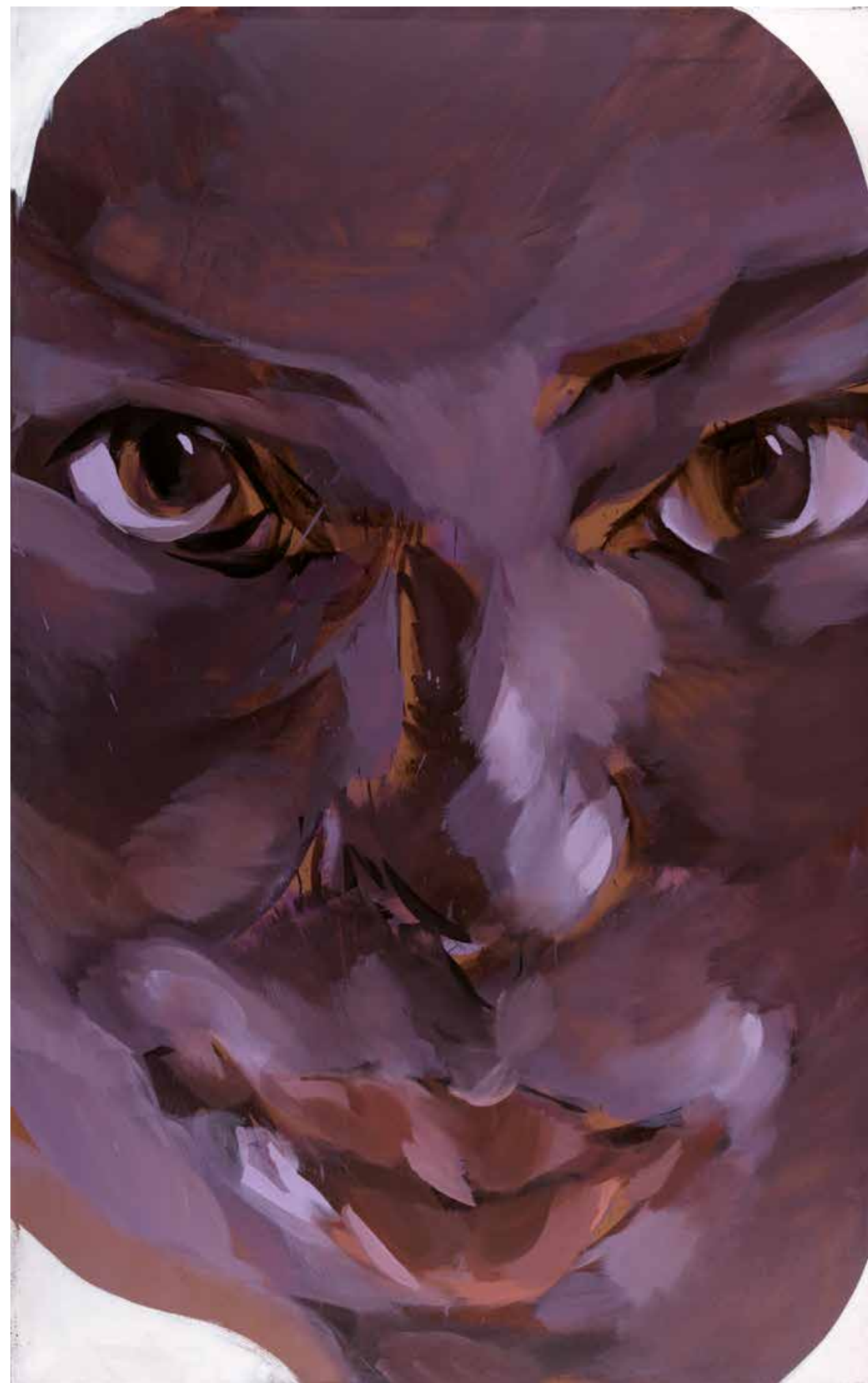


117 *Monika*, 160 x 100 cm, olej, płótno, 2003
Monika, 160 x 100 cm, oil on canvas, 2003

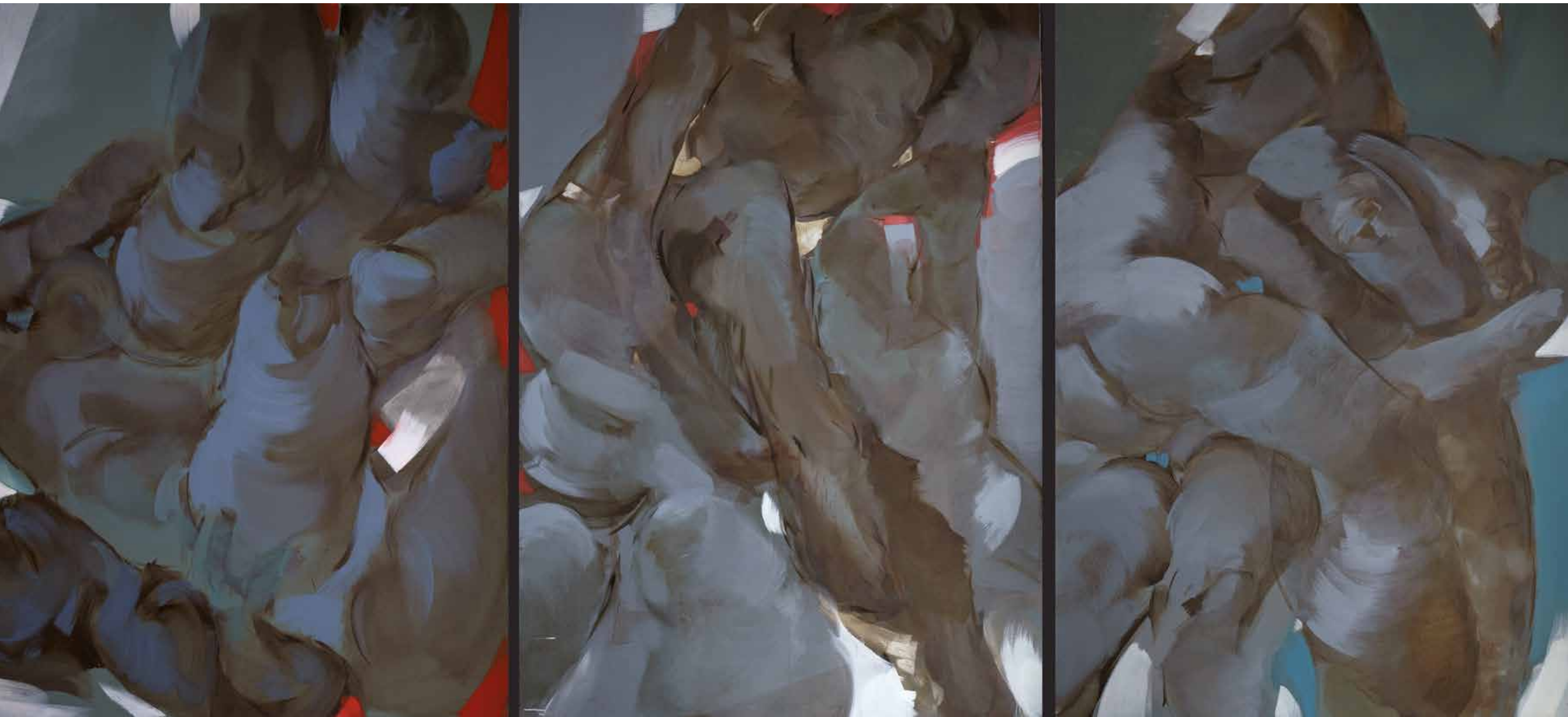
118 *Bez tytułu*, 30 x 24 cm (x 6), olej, płótno, 2002
Untitled, 30 x 24 cm (x 6), oil on canvas, 2002



119 *Sceny z życia małżeńskiego*, 100 x 100 cm (x9), olej, płótno, 2002
Scenes from a Married Life, 100 x 100 cm (x9), oil on canvas, 2002



120 *Weronika*, 160 x 100 cm, olej, płótno, 2003
Weronika, 160 x 100 cm, oil on canvas, 2003

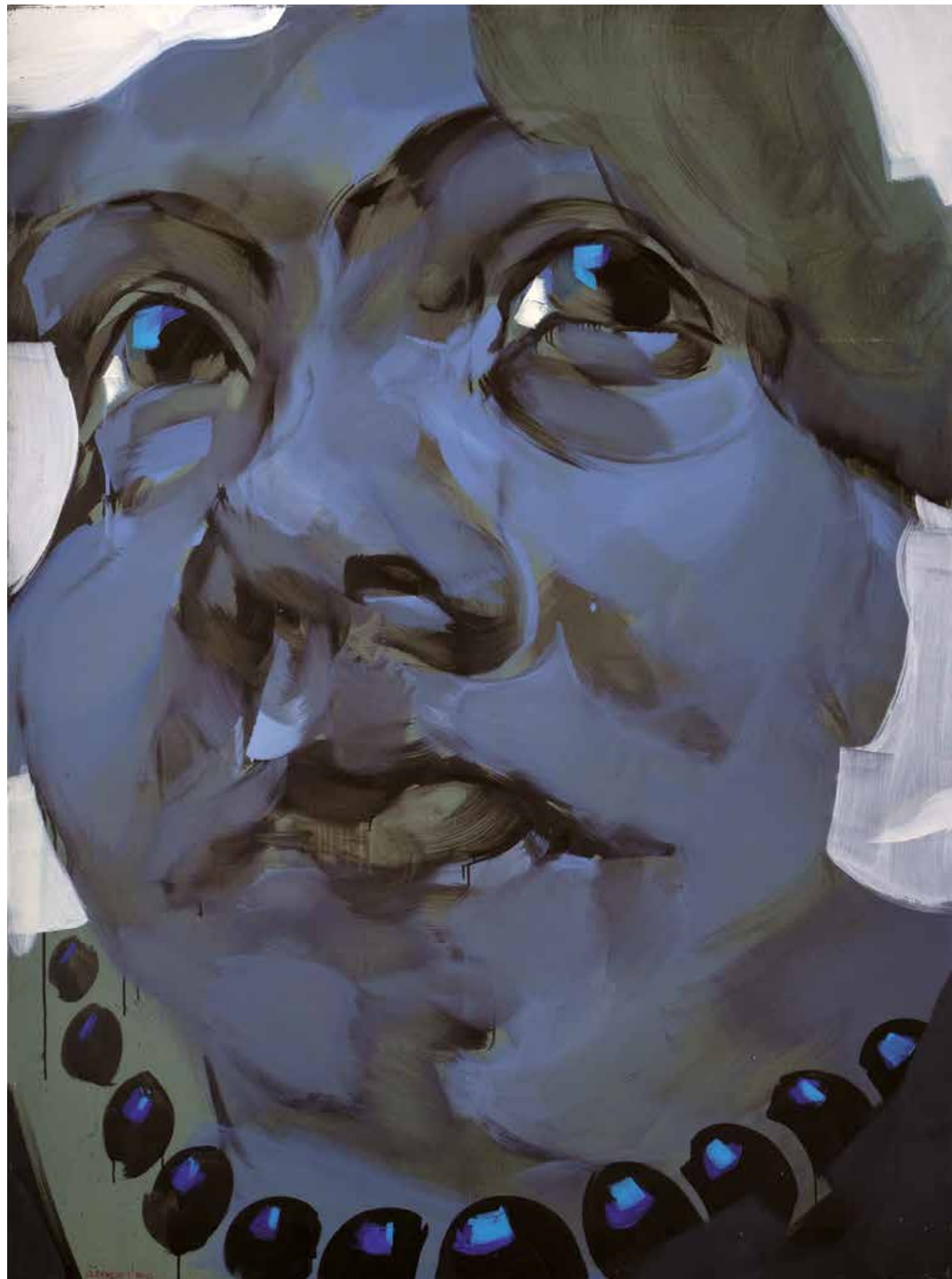


121 *Po 24-tej*, 180 x 140 cm (x3), olej, płótno, 2002
After Midnight, 180 x 140 cm (x3), oil, canvas, 2002

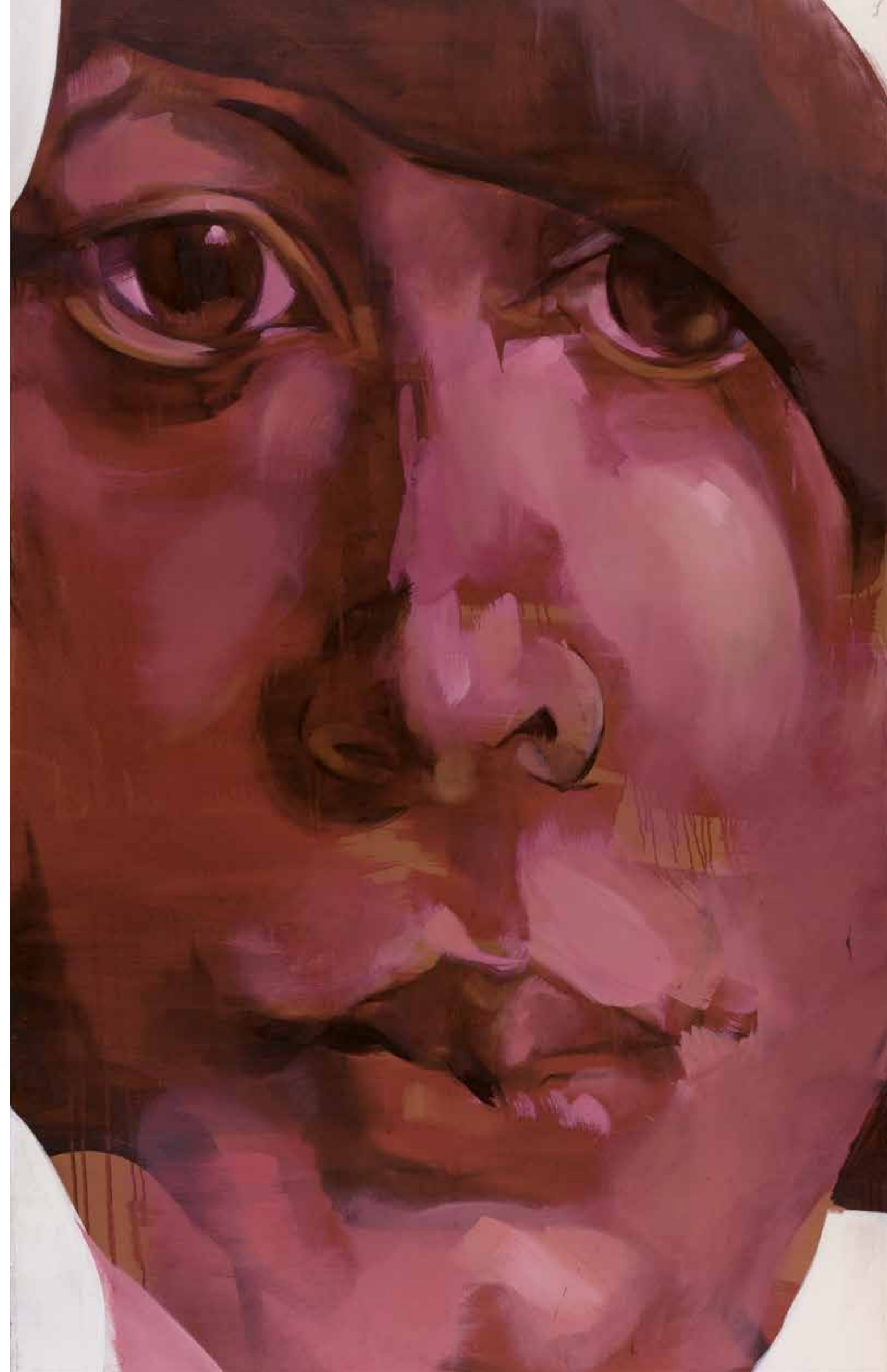


122 *Bez tytułu*, 45 x 35 cm (x12), olej, płótno, 2002
Untitled, 45 x 35 cm (x12), oil on canvas, 2002

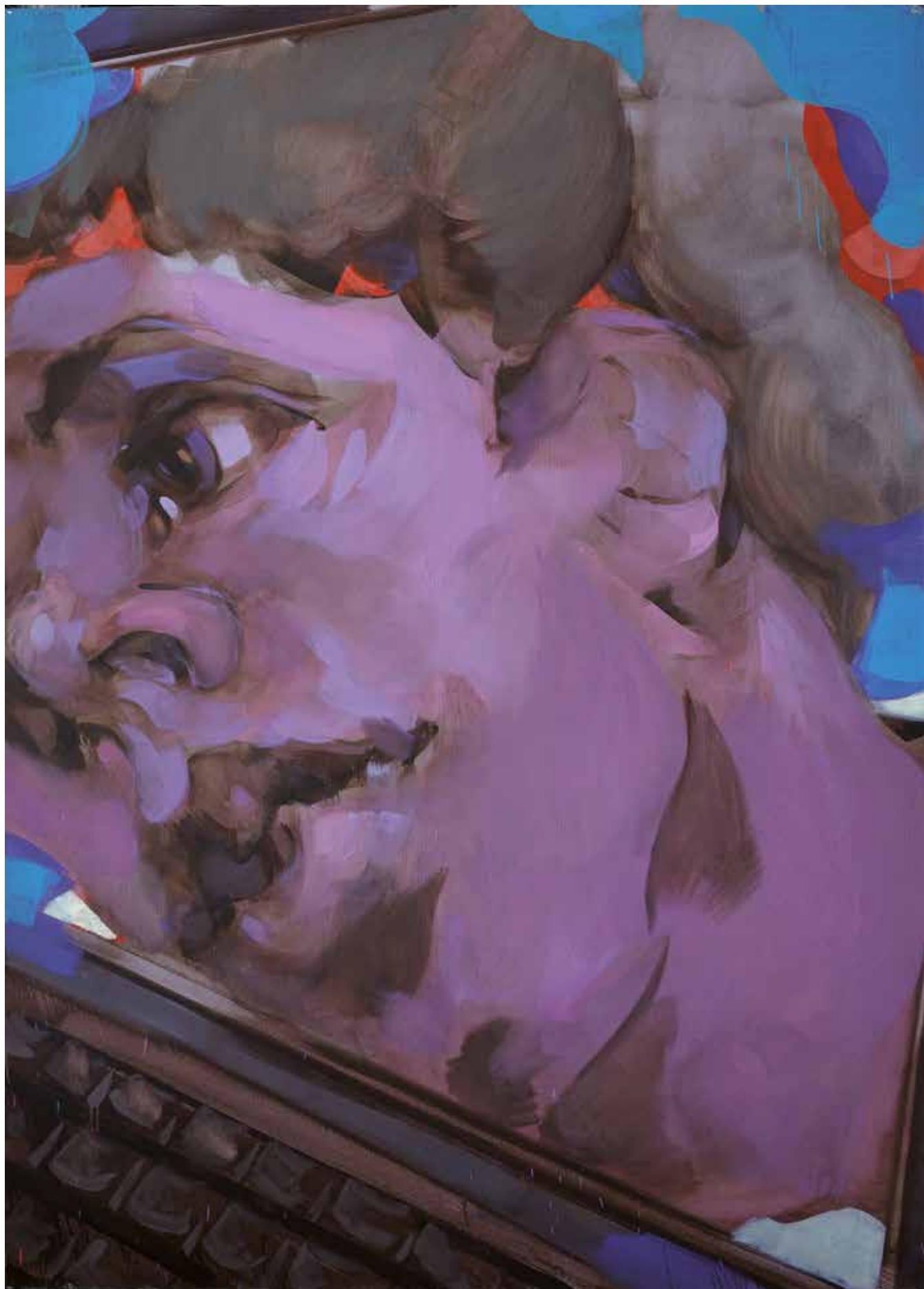
123 *Katarzyna*, 140 x 190 cm, olej, płótno, 2003
Katarzyna, 140 x 190 cm, oil on canvas, 2003



124 *Iwona*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2003
Iwona, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003



125 *Maja*, 160 x 100 cm, olej, płótno, 2003
Maja, 160 x 100 cm, oil on canvas, 2003



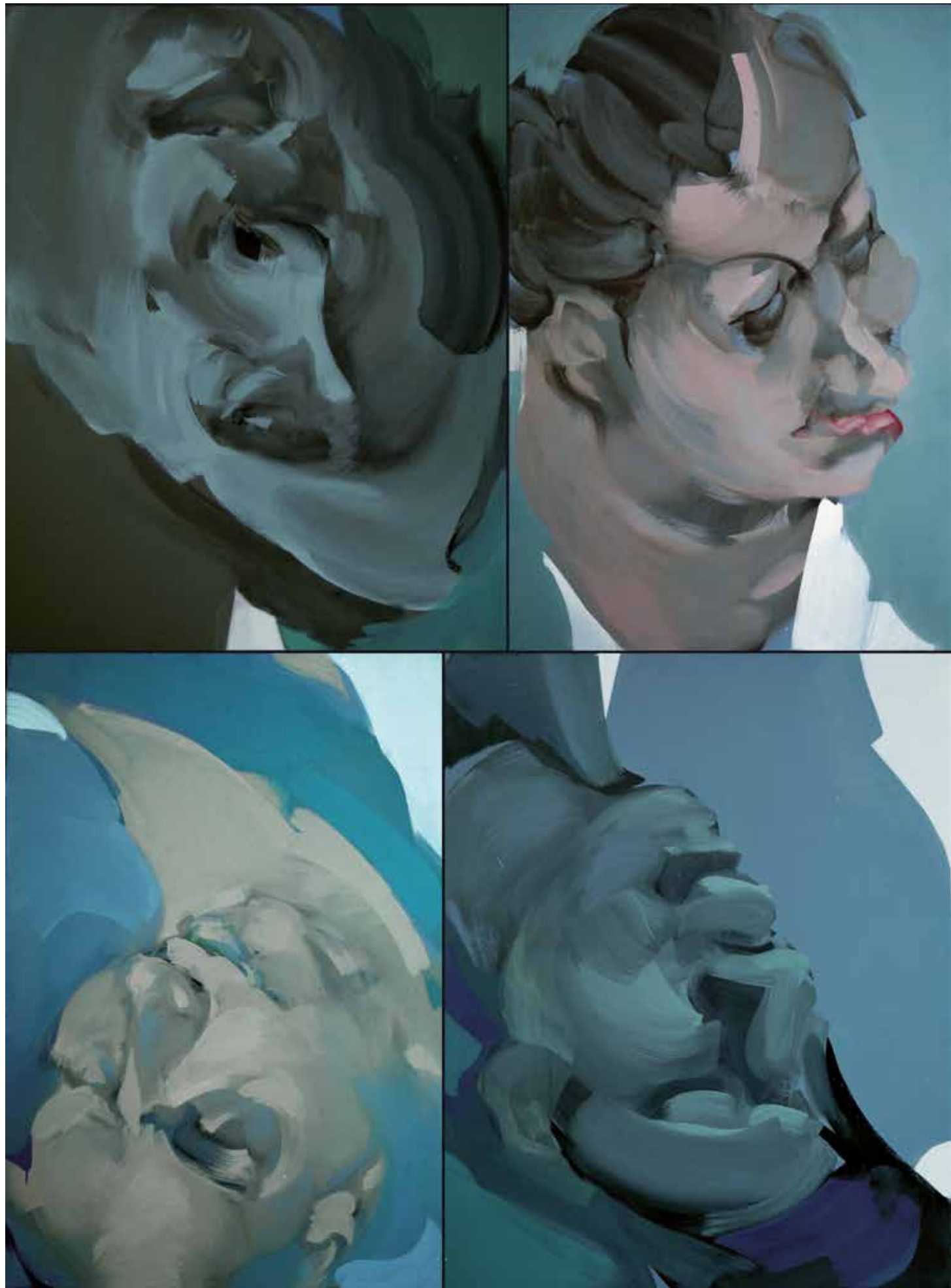
126 *Dorota*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2003
Dorota, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003



127 *Janek*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2003
Janek, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003

128 *Sceny z życia małżeńskiego*, 145 x 190 cm, olej, płótno, 2002
Scenes from a married life, 145 x 190 cm, oil on canvas, 2002





129 *Bez tytułu*, 50 x 40cm (x2), 50 x 35 cm (x2), olej, płótno, 2003
Untitled, 50 x 40cm (x2), 50 x 35 cm (x2), oil on canvas, 2003



130 *Kanał 86 (2)*, 190 x 100 cm,
 olej, płótno, 2003
Channel 86 (2), 190 x 100 cm,
 oil on canvas, 2003

na następnej stronie / next page

131 *Sceny z życia małżeńskiego*,
 145 x 190 cm, olej, płótno, 2002
Scenes from a Married Life,
 145 x 190 cm, oil on canvas, 2002





132 *Weronika*, 160 x 100 cm, olej, płótno, 2003
Weronika, 160 x 100 cm, oil on canvas, 2003



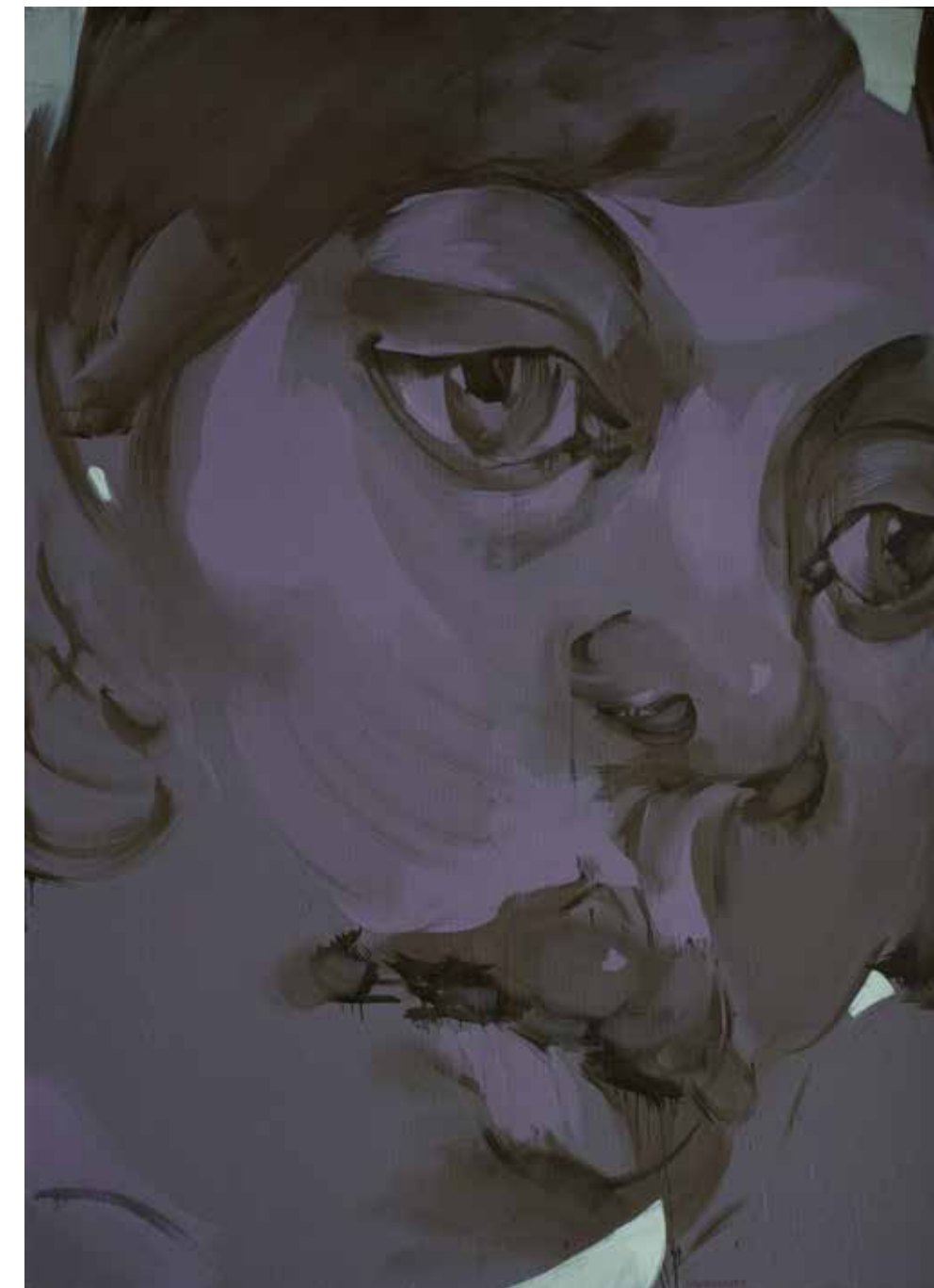
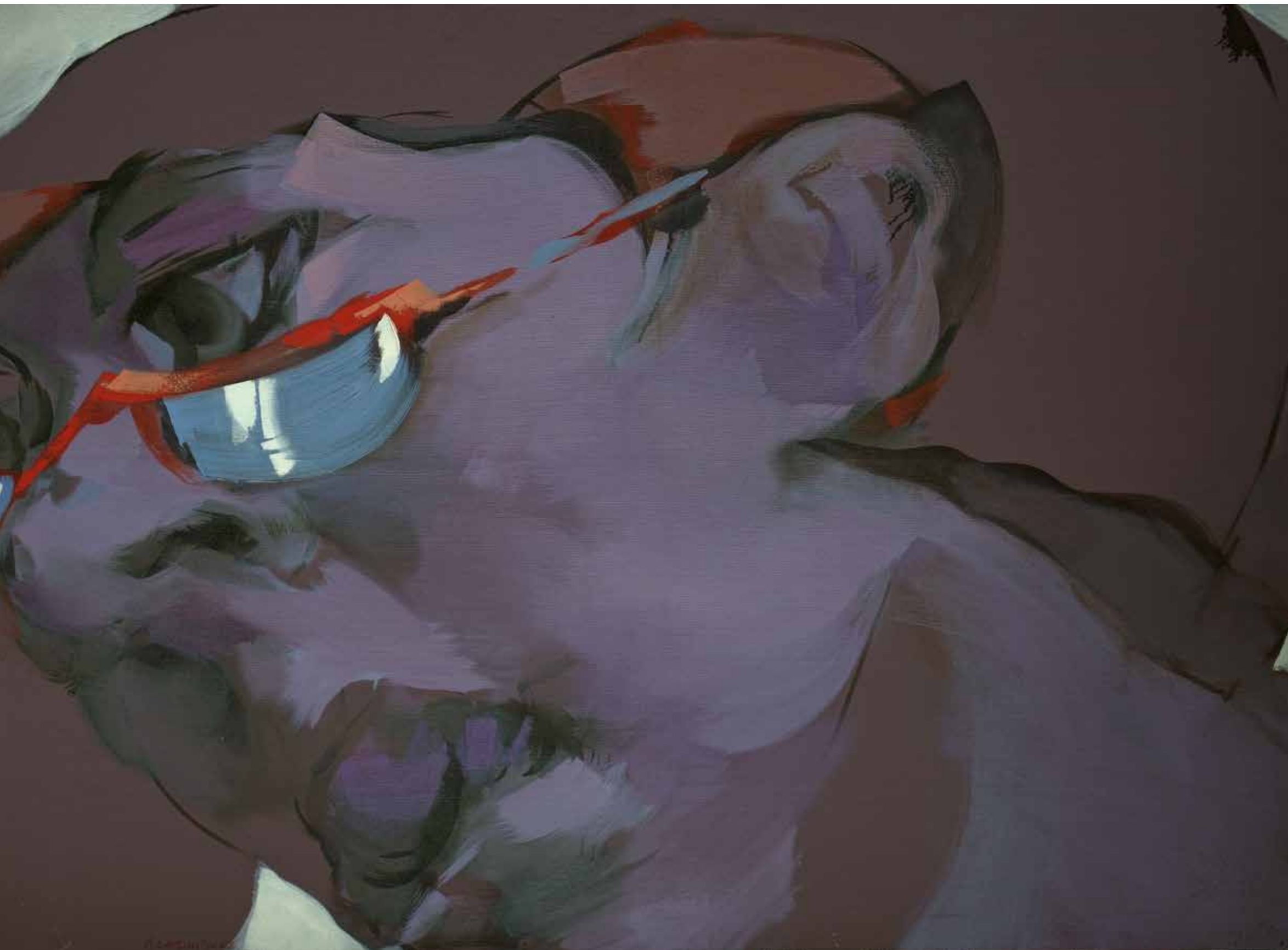
133 *Małgorzata*, 160 x 100 cm, olej, płótno, 2003
Małgorzata, 160 x 100 cm, oil on canvas, 2003

134 *NN*, 190 x 140 cm, olej, plótno, 2003
NN, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003

135 *NN*, 140 x 190 cm, olej, plótno, 2003
NN, 140 x 190 cm, oil on canvas, 2003

136 *Agata*, 190 x 140 cm, olej, plótno, 2004
Agata, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2004





137 *Joanna*, 140 x 190 cm, olej, płótno, 2003
Joanna, 140 x 190 cm, oil on canvas, 2003

138 *Dorota*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2004
Dorota, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2004

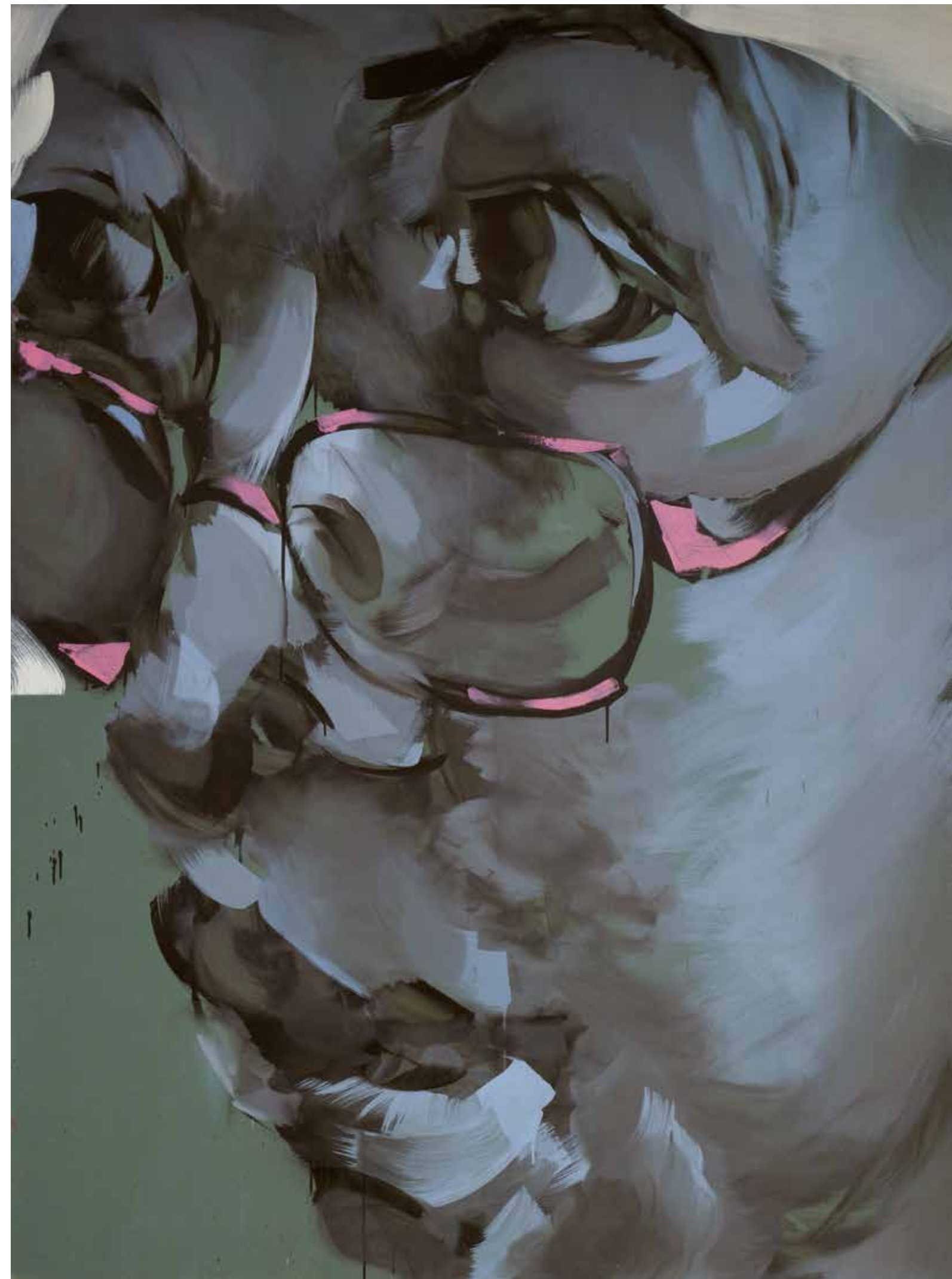


139 *Maria*, 140 x 190 cm, olej, płótno, 2003
Maria, 140 x 190 cm, oil on canvas, 2003

140 *Dorota*, 140 x 190 cm, olej, płótno, 2003
Dorota, 140 x 190 cm, oil on canvas, 2003

141 *Joanna*, 140 x 190 cm, olej, płótno, 2003
Joanna, 140 x 190 cm, oil on canvas, 2003

142 *Grzegorz*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2003
Grzegorz, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003

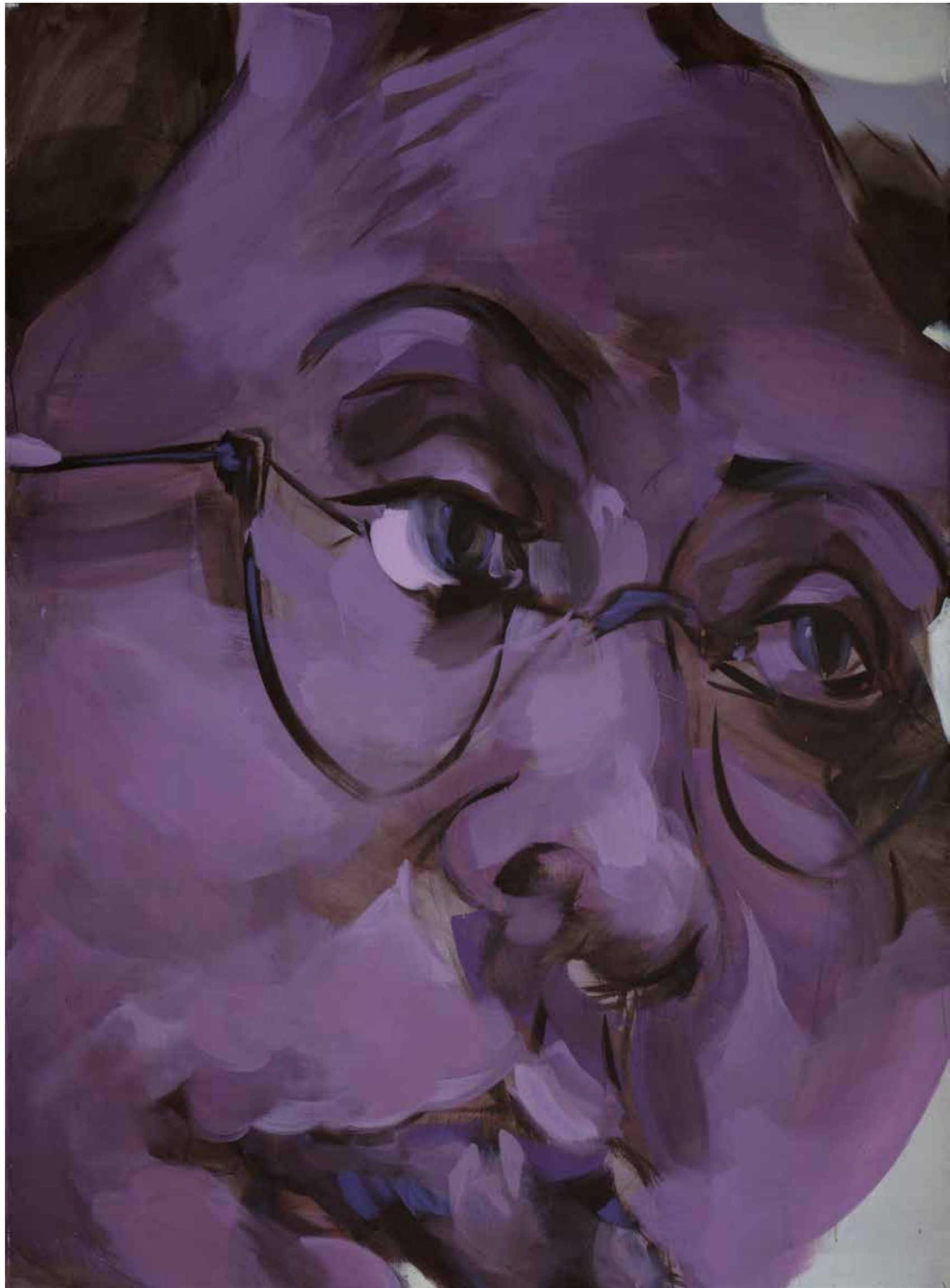


143 Leon, 200 x 135 cm, olej, płótno, 2002
Leon, 200 x 135 cm, oil on canvas, 2002



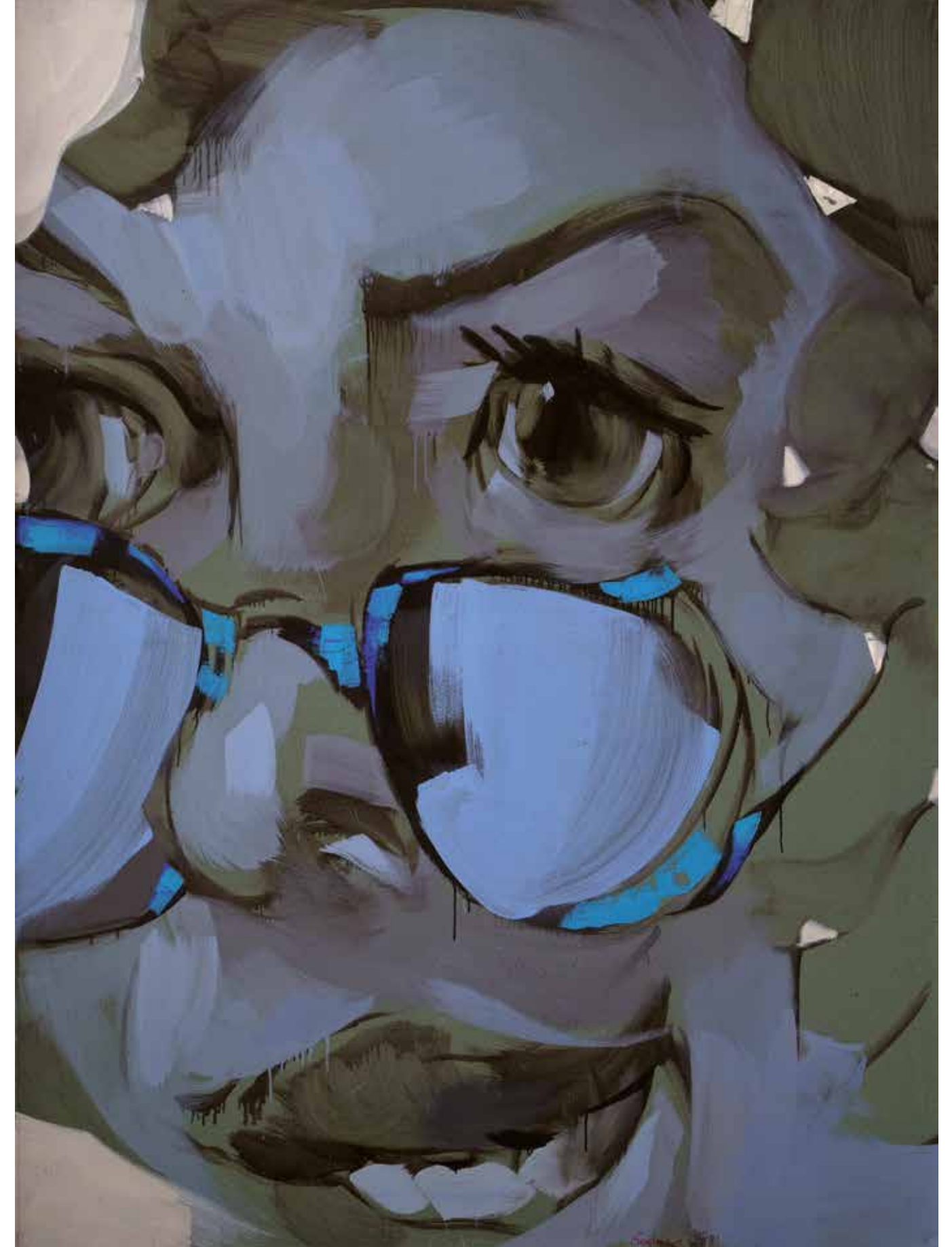
144 Staś, 220 x 135 cm, olej, płótno, 2002
Staś, 220 x 135 cm, oil on canvas, 2002





145 *Grzegorz*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2003
Grzegorz, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003

146 *Magda*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2003
Magda, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2003

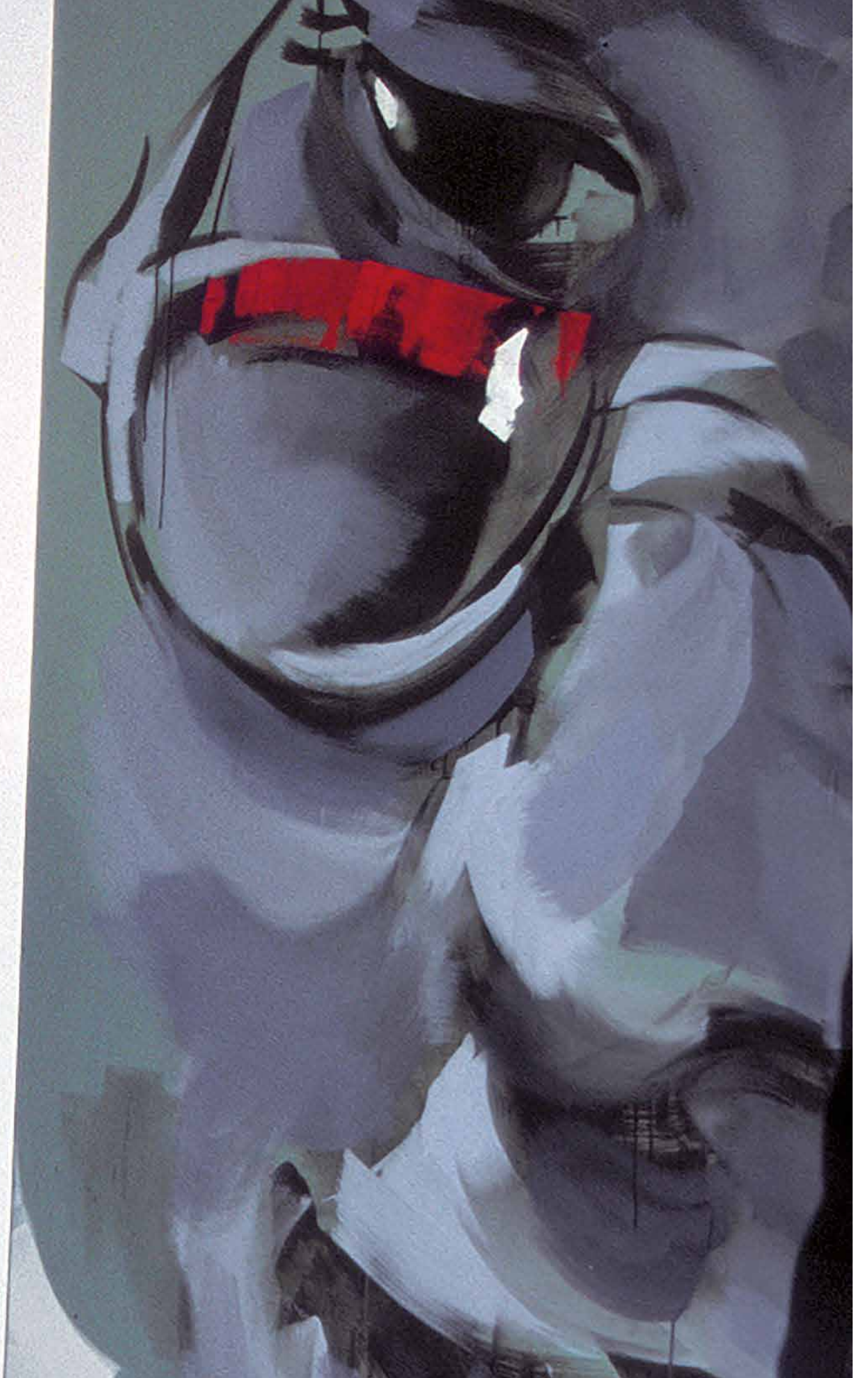


149 *Marianna*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2002
Marianna, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2002

150 *Marta*, 190 x 140 cm, olej, płótno, 2002
Marta, 190 x 140 cm, oil on canvas, 2002

na następnej stronie
next page

151 wystawa *Zeitgenössische Kunst aus Polen*, Fulda, 2003
exhibition *Zeitgenössische Kunst aus Polen*, Fulda, 2003

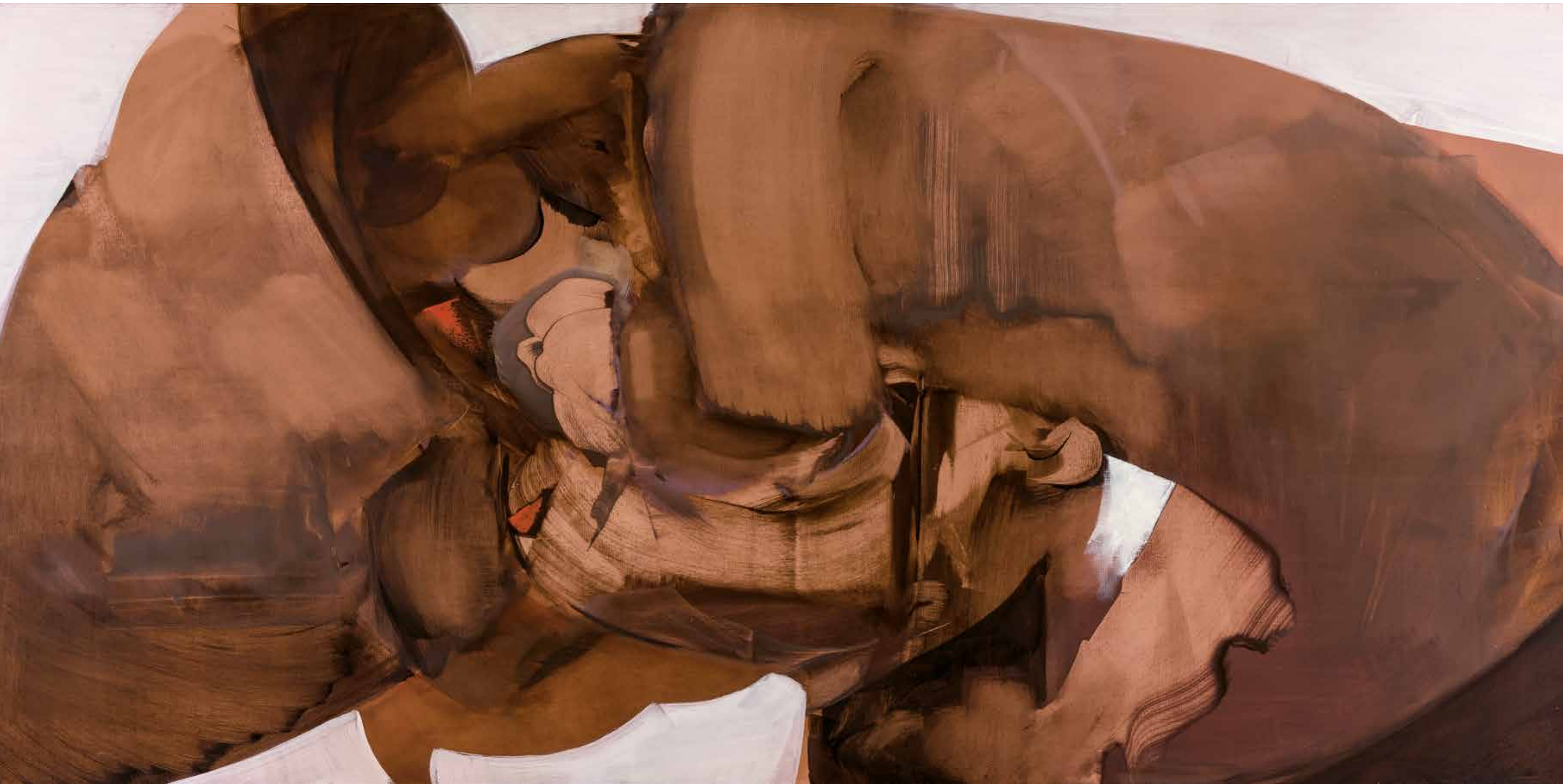


UWOLNIENIE

LIBERATION

Natknąłem się kiedyś na myśl następującą, cytuję z pamięci: *Sztuka w odróżnieniu od innych przejawów ludzkiej aktywności nie toleruje fałszu, fasad i kamuflażu. Wyrażona powinna być oryginalnie, w sposób właściwy jedynie dla wyraziciela. W zamian oferuje rzecz bezcenną – nieskrępowaną wolność.* To proste stwierdzenie stało się olśnieniem. Uwolnienie od wszelkich uwikłań, szansa na funkcjonowanie w obszarze „totalnej” wolności jest marzeniem każdego twórcy, a możliwość wejścia w rolę demiurga powołującego coraz to nowe światy – kuszącą okazją na jego realizację. Kiedy stanąłem przed dylematem przełożenia tej myśli na język malarstwa, rozwiązaniem, jakie wówczas przyszło mi w sukurs, było proste – korzystaj z ekspresji własnego ciała! Spontaniczny gest, który uwalnia skumulowaną w ciele energię na pewno będzie autentyczny, naturalny i niepowtarzalny. Wprowadzone dodatkowo narzędzie w postaci rakli, którą energicznie zbierałem z płótna naniesioną wcześniej farbę, odwracając niejako klasyczny sposób budowania struktury malarskiej, dodatkowo zindywidualizowało cały proces.

I once came across the following thought, quoting from memory: *Art, contrary to other manifestations of human activity, does not tolerate falsehood, façades and camouflage. It should be expressed originally, in the way unique for the one expressing himself. In return, it offers a priceless thing – unbridled freedom.* This simple statement became a revelation. To become released from any entanglement, an opportunity to function in the area of “total” freedom is a dream of every creator, while the possibility to assume the role of a demiurge, creating new and new worlds again – a tempting option for the realisation of this dream. When I faced the dilemma of translating this thought into the language of painting, the solution which became my rescue proved simple – use the expression of my own body! A spontaneous gesture which releases energy accumulated in the body will certainly be authentic, natural and unrepeatable. A tool which I additionally introduced, namely a squeegee with which I energetically gathered paint previously applied to canvas, thus slightly reversing the classical way of building the painterly structure, only added to the individual character of the entire process.



152 *W łupinie*, 90 x 180 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 90 x 180 cm, oil on canvas, 2004



153 *W łupinie*, 125 x 160 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 125 x 160 cm, oil on canvas, 2004

154 *W kapeluszu*, 160 x 120 cm, olej, płótno, 2004
In a Hat, 160 x 120 cm, oil on canvas, 2004





155, 156 *W łupinie*, 120 x 160 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 120 x 160 cm, oil on canvas, 2004



157 *W kapeluszu*, 160 x 120 cm, olej, płótno, 2004
In a Hat, 160 x 120 cm, oil on canvas, 2004



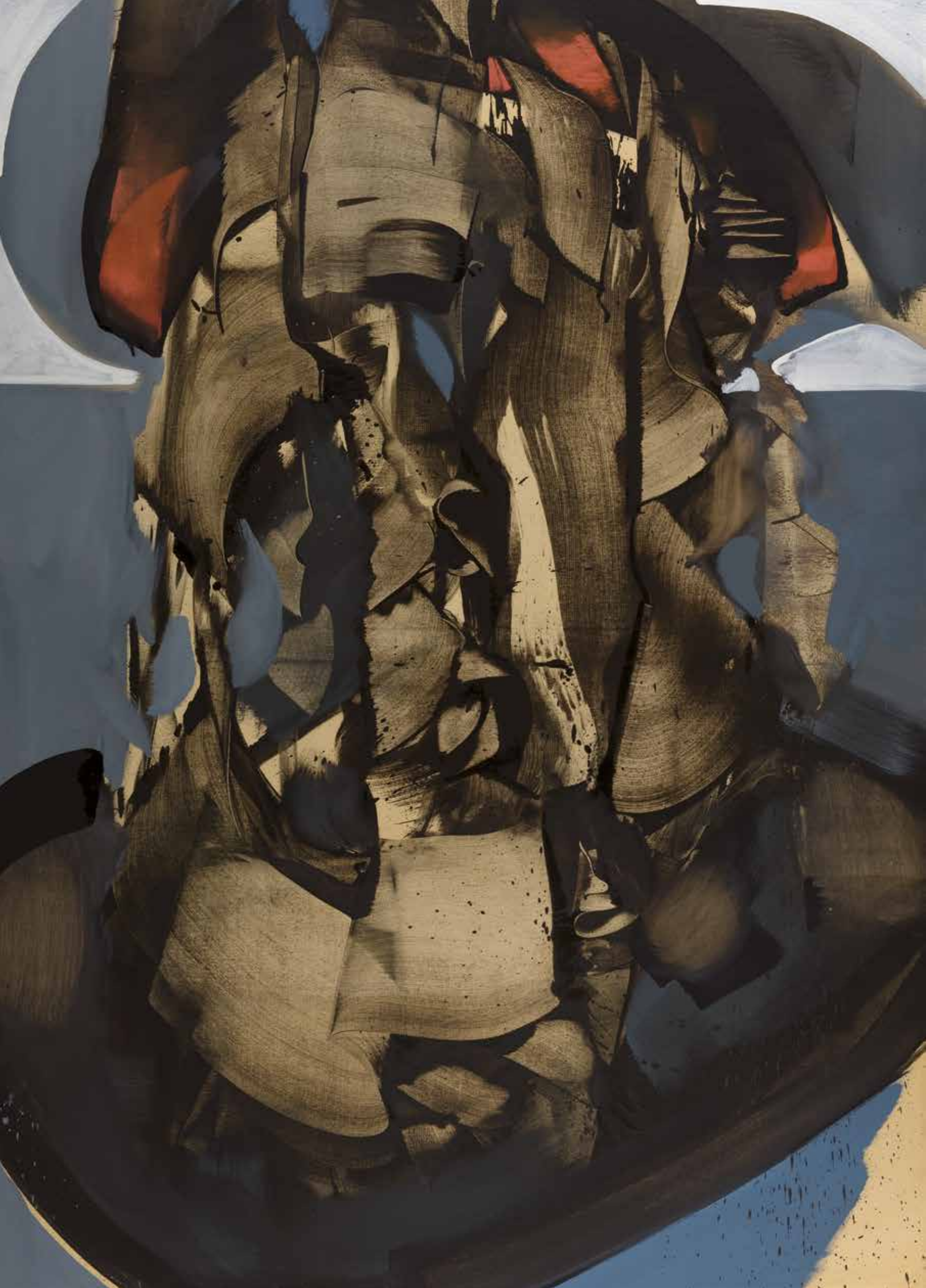
158 *Poza lupiną*, 160 x 115 cm, olej, płótno, 2004
Outside the Shell, 160 x 115 cm, oil on canvas, 2004



159 *W kapeluszu*, 160 x 115 cm, olej, płótno, 2004
In a Hat, 160 x 115 cm, oil on canvas, 2004



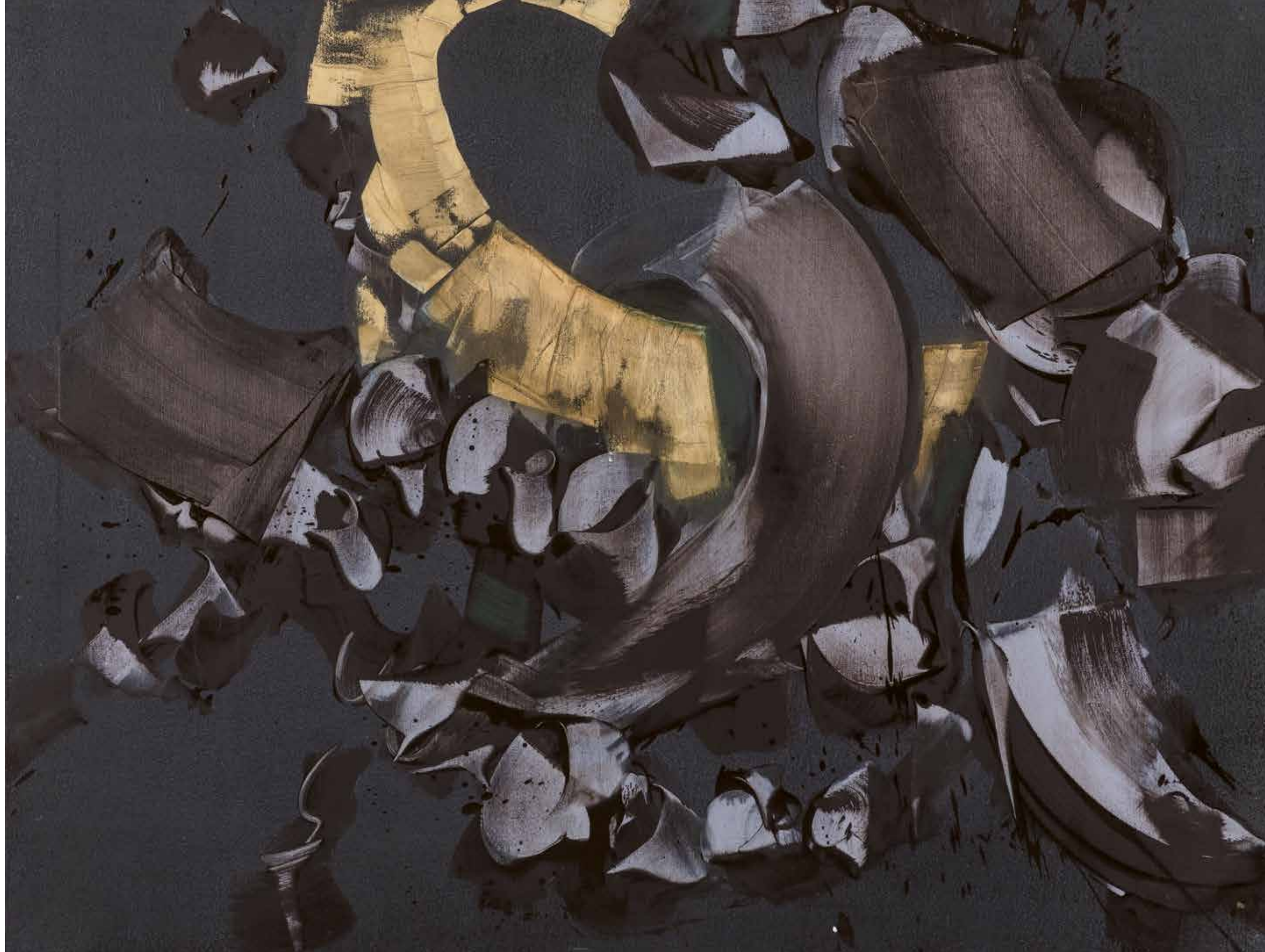
160 *W łupinie*, 125 x 160 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 125 x 160 cm, oil on canvas, 2004



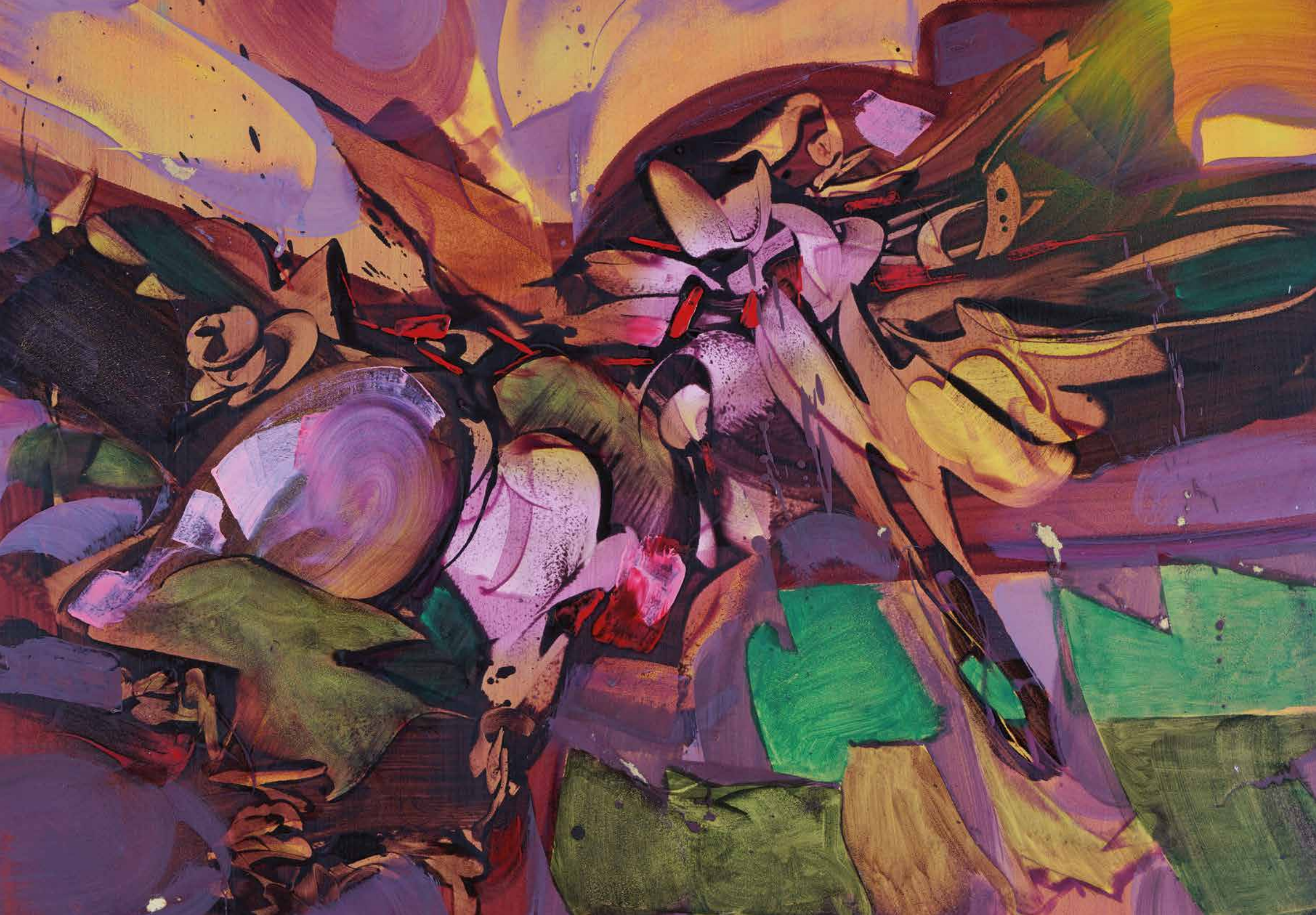
161 *W łupinie*, 160 x 120 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 160 x 120 cm, oil on canvas, 2004

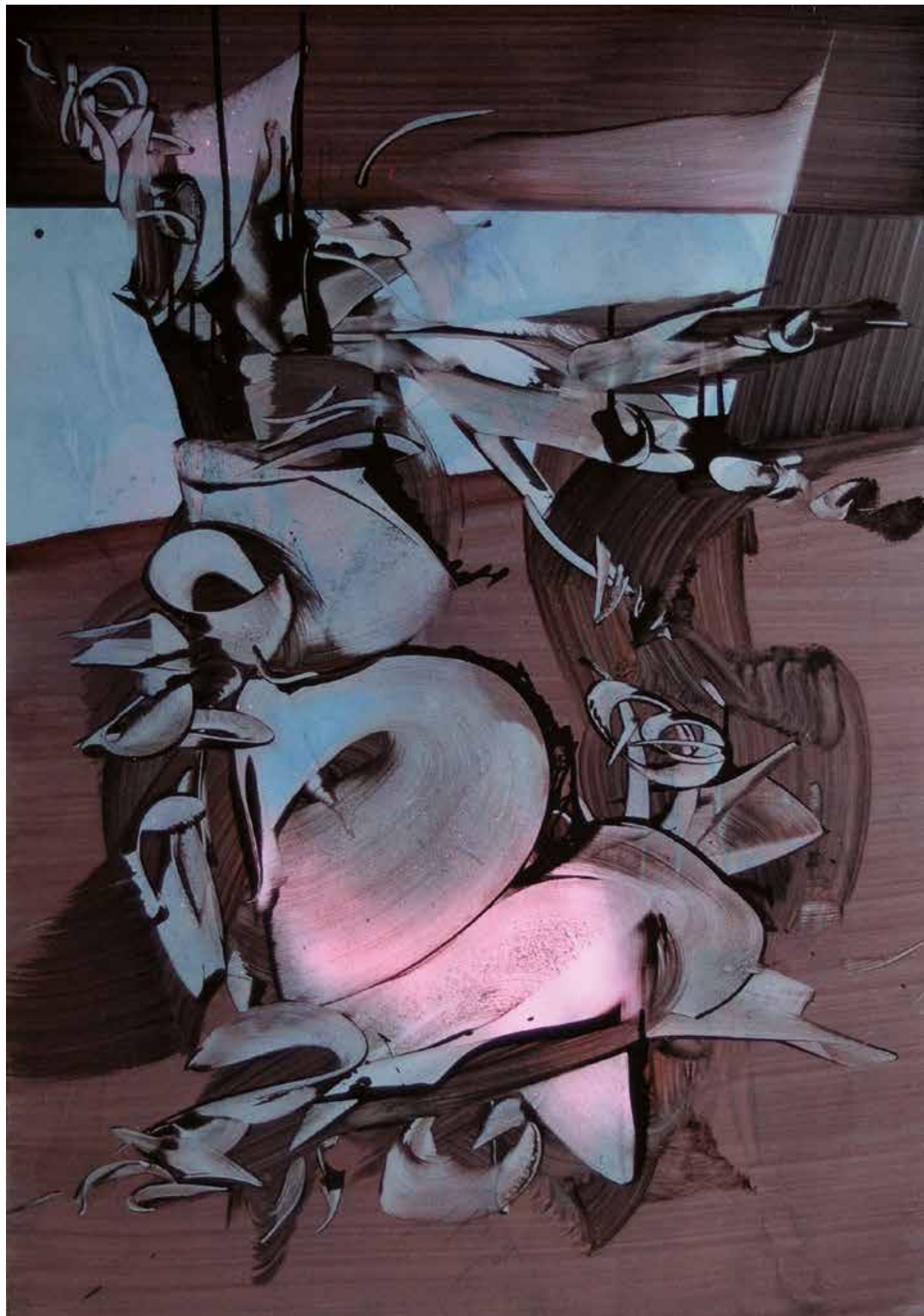
162 *W łupinie*, 120 x 160 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 120 x 160 cm, oil on canvas, 2004

163 *W łupinie*, 125 x 170 cm, olej, płótno, 2004
In a Shell, 125 x 170 cm, oil on canvas, 2004



164 *Węzeł fantazyjny,*
130 x 160 cm, olej, płótno, 2006
Fancy Knot,
130 x 160 cm, oil on canvas, 2006





na poprzedniej stronie
previous page

165 *Rajski raczek*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
Paradise Crayfish, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007

166 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008

167 *Biały raczek w czerwone plamki*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
White Crayfish with Red Spots, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007



168 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, olej on mdf, 2008



169 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008

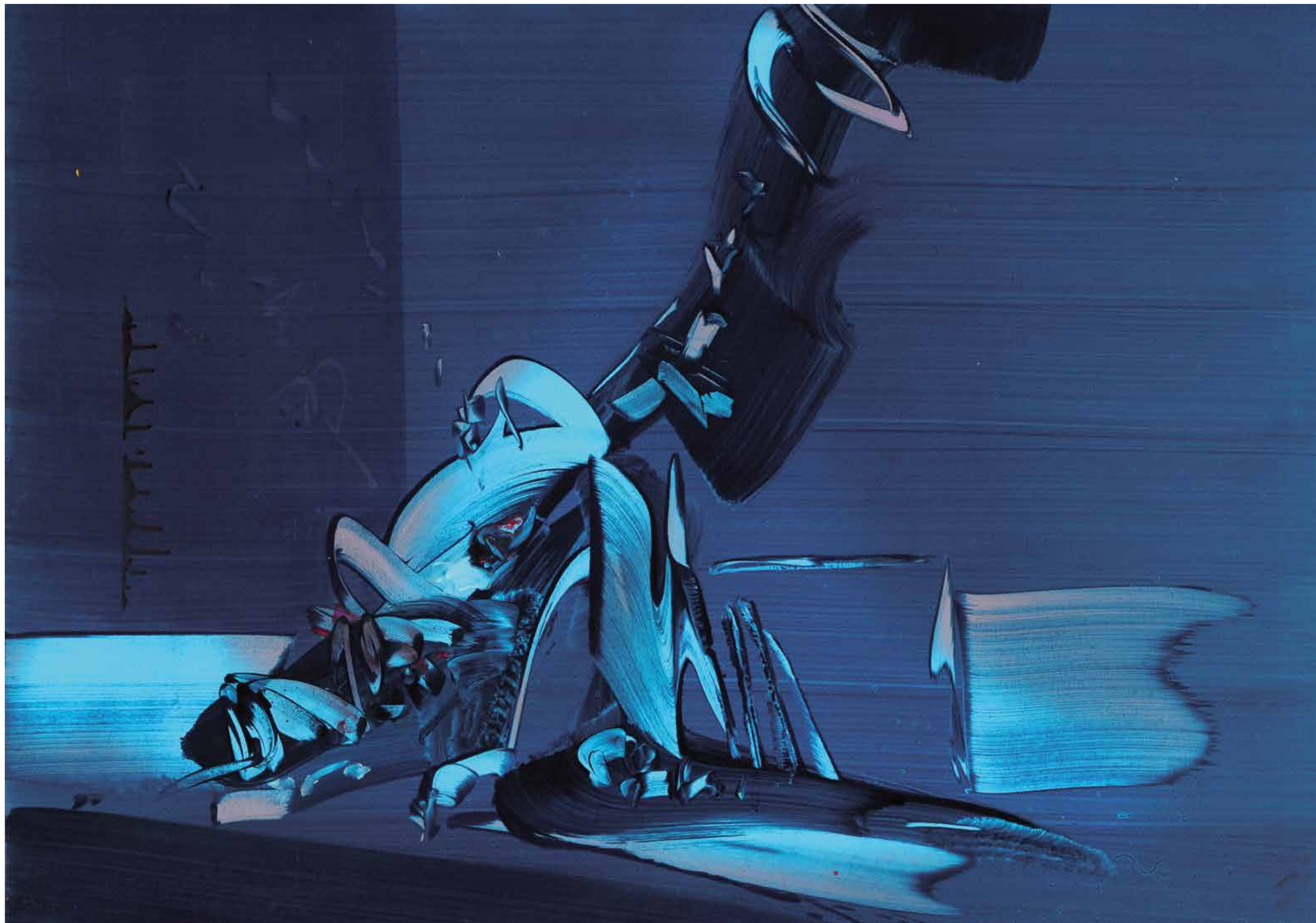


170 *Insekty*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
Insects, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007

171 *Insekty*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
Insects, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007

172 *Insekty*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
Insects, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007

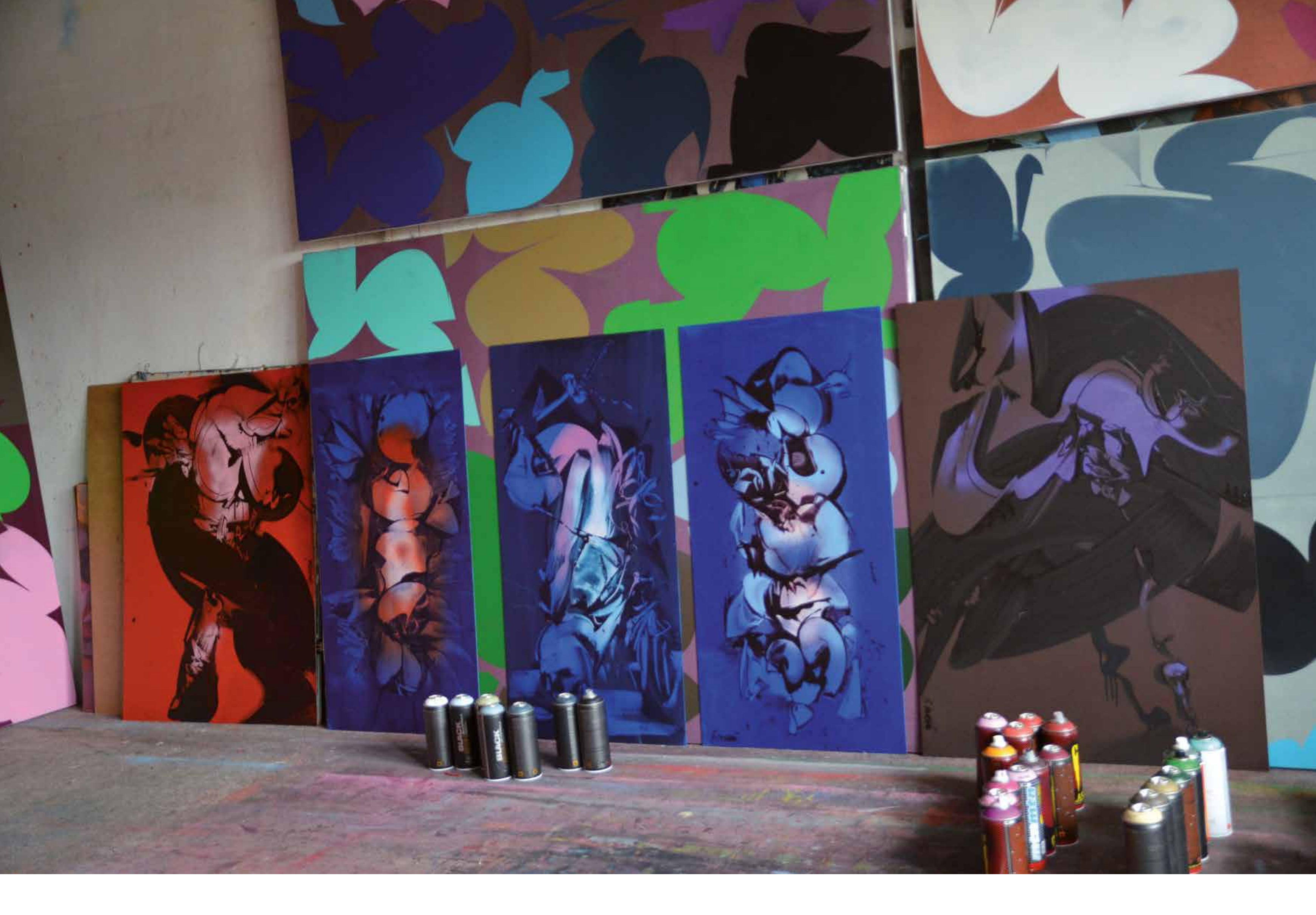
173 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008





174 *Raczek w czerwone plamki*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
Rayfish, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007

175 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008





177 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008

178 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008

179 *Biały raczek*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
White crayfish, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007



180, 181, 182, 183 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008

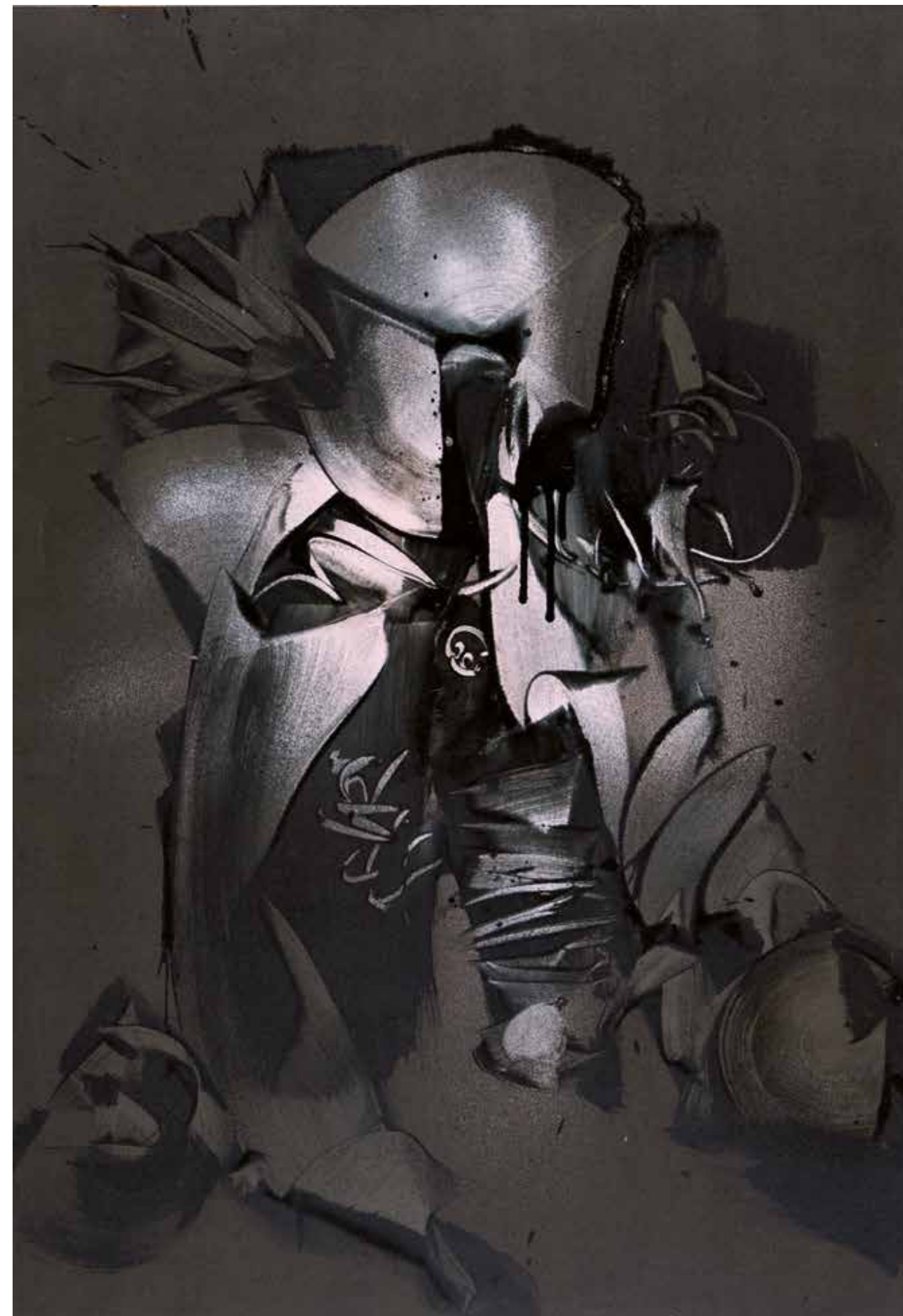


184 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008

205

na następnej stronie
next page

186 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008



185 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2011





187 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008



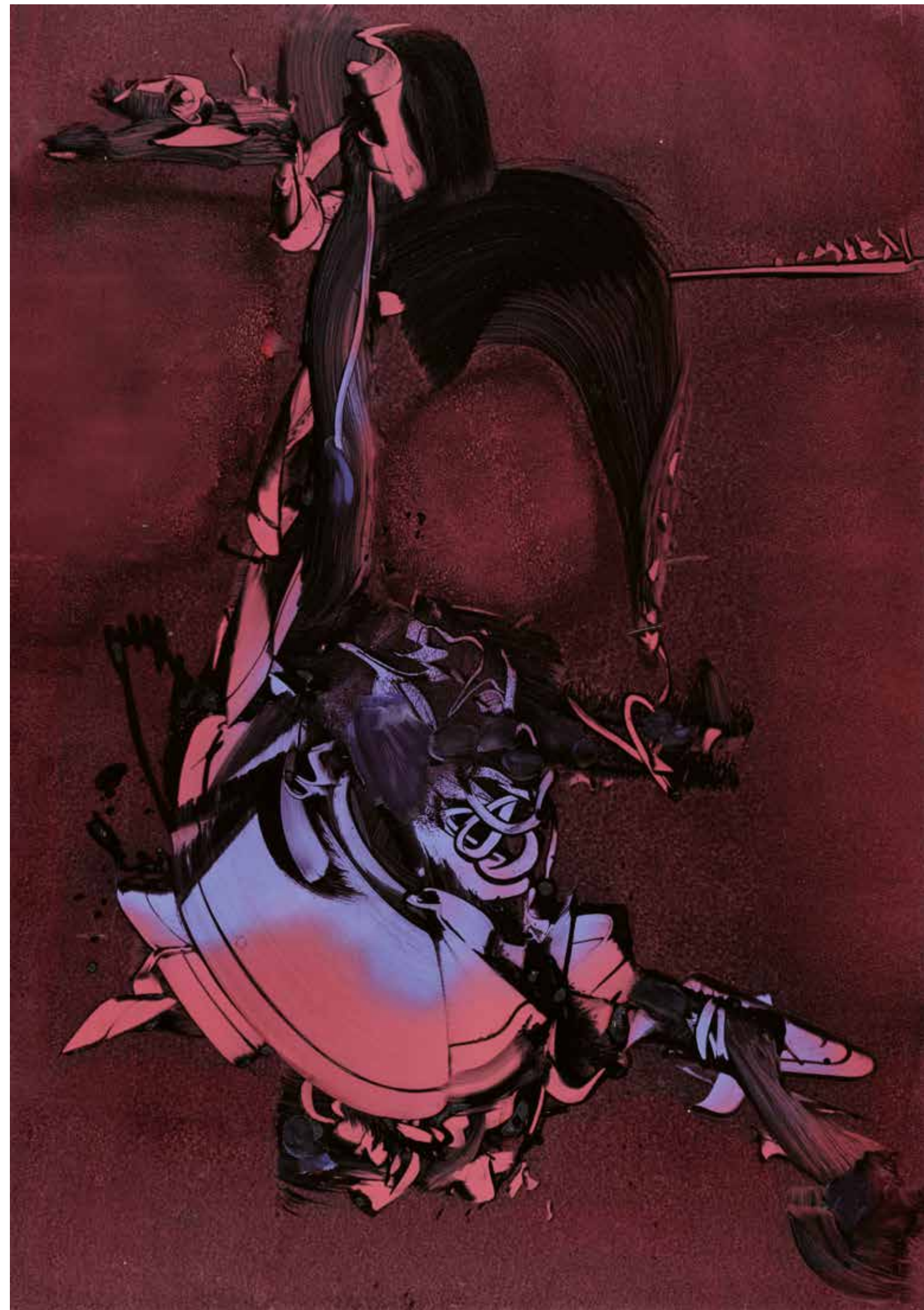
188 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008

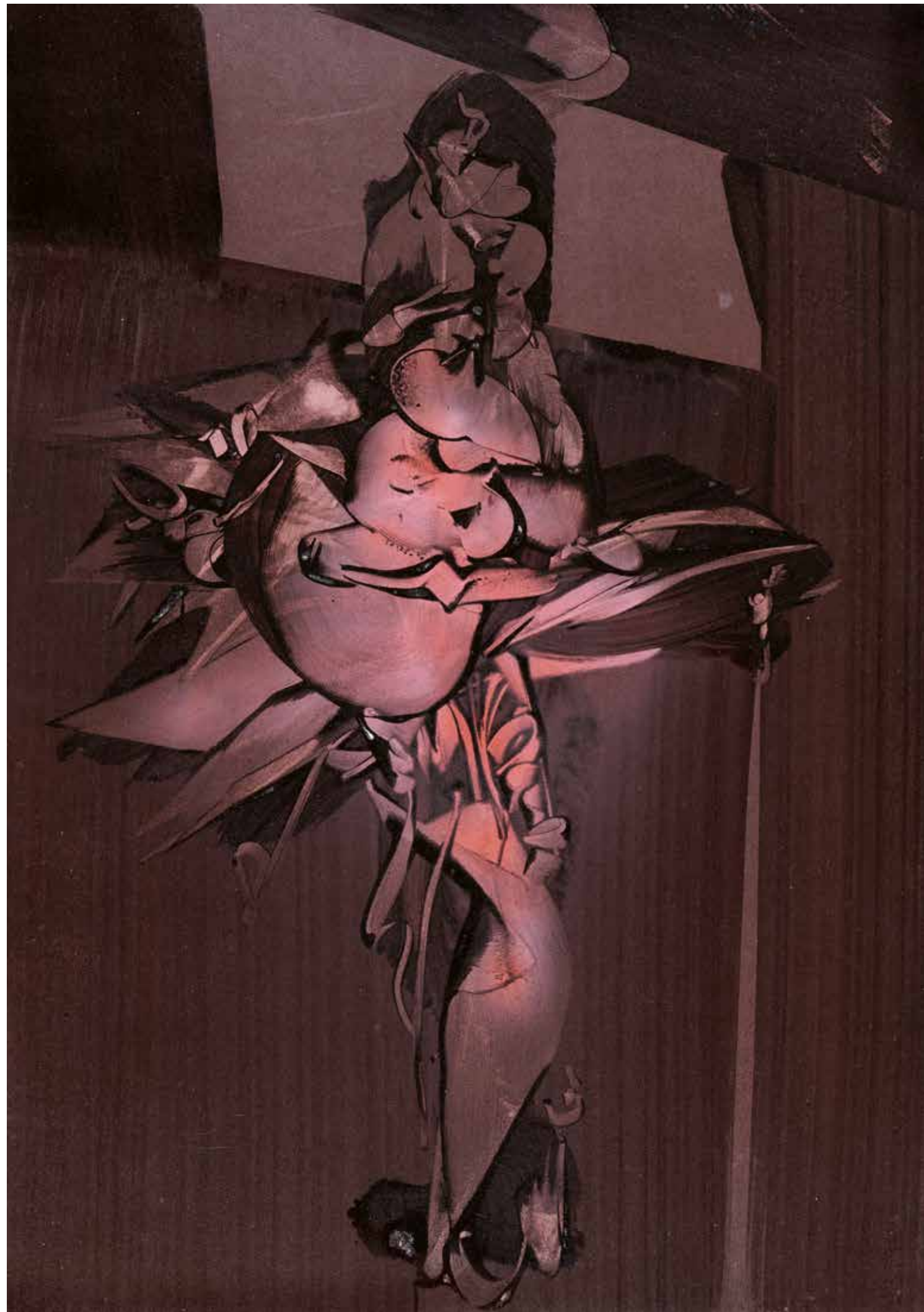


189 *Insekty*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
Insects, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007



190, 191, 192 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008





193 *Kompozycja*, 100 x 70 cm,
olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm,
oil on mdf, 2008

194
195

196 *Kompozycja*, 70 x 100 cm,
olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm,
oil on mdf, 2008



197 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008

198 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2008

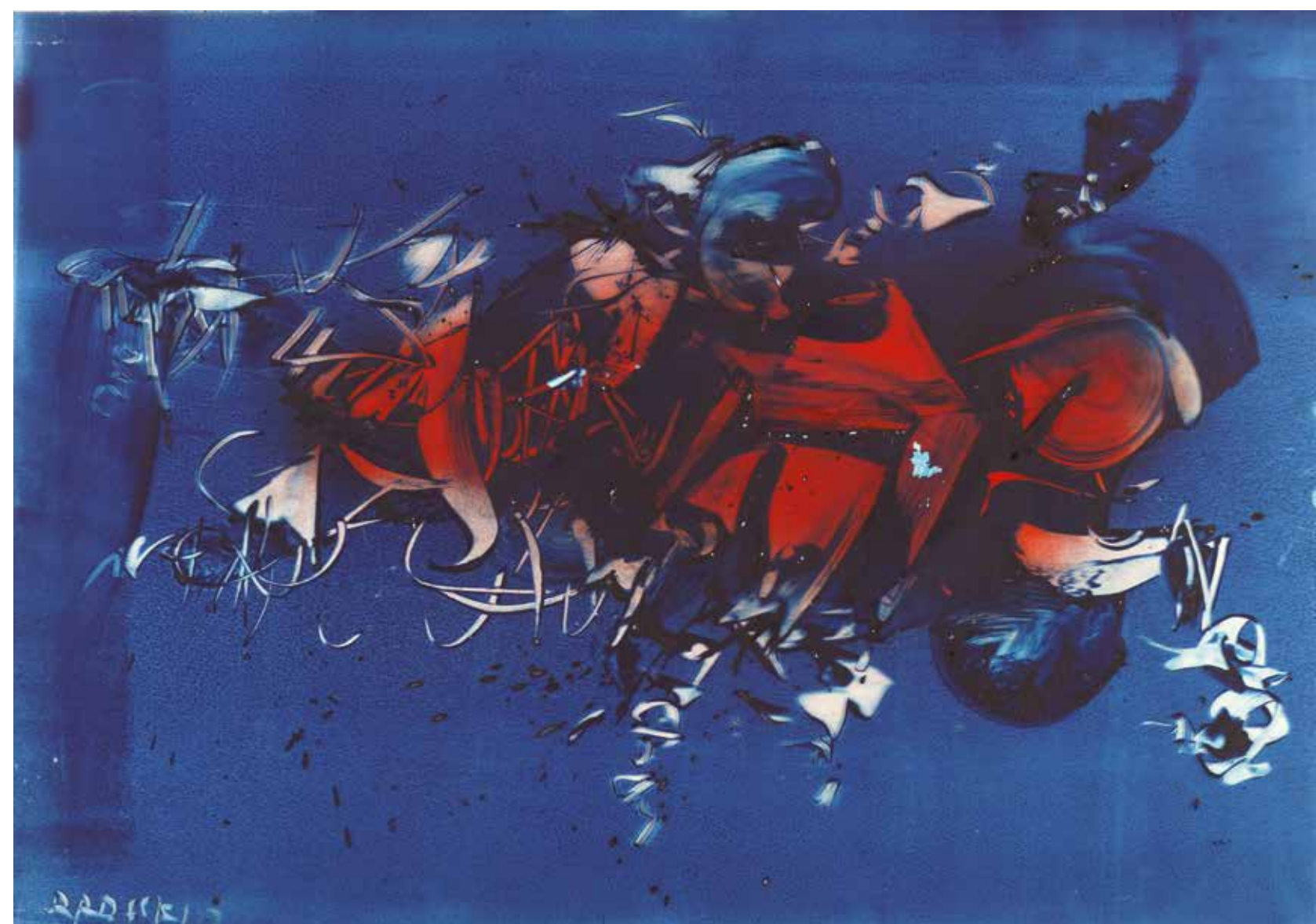




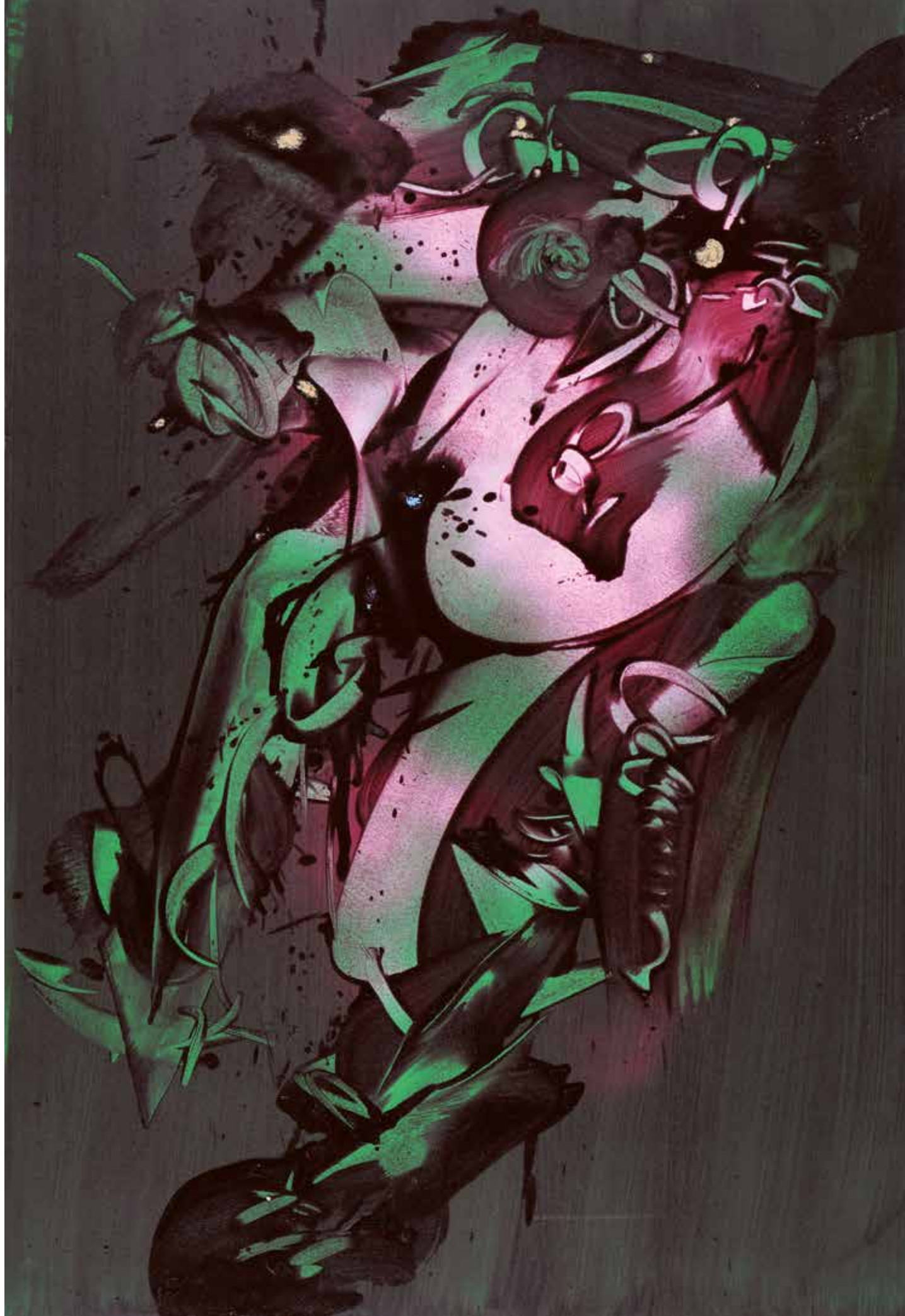
199, 200 *Kompozycja*, 100 x 50 cm, olej, pcv, 2011
Composition, 100 x 50 cm, oil on pcv, 2011

201, 202 *Kompozycja*, 100 x 50 cm, olej, pcv, 2011
Composition, 100 x 50 cm, oil on pcv, 2011

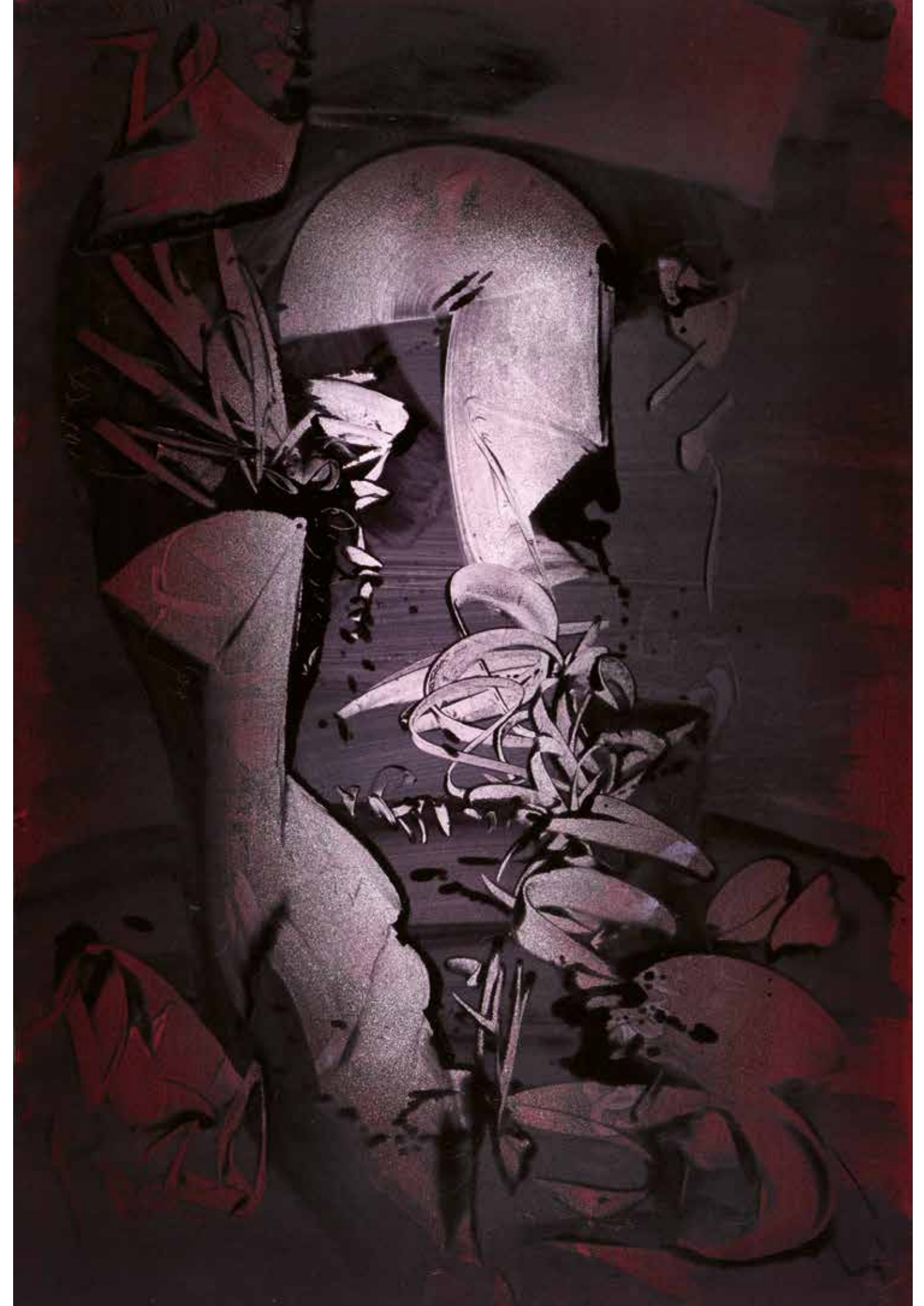




204, 205 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2008
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2008



206, 207 *Kompozycja*, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2011



223

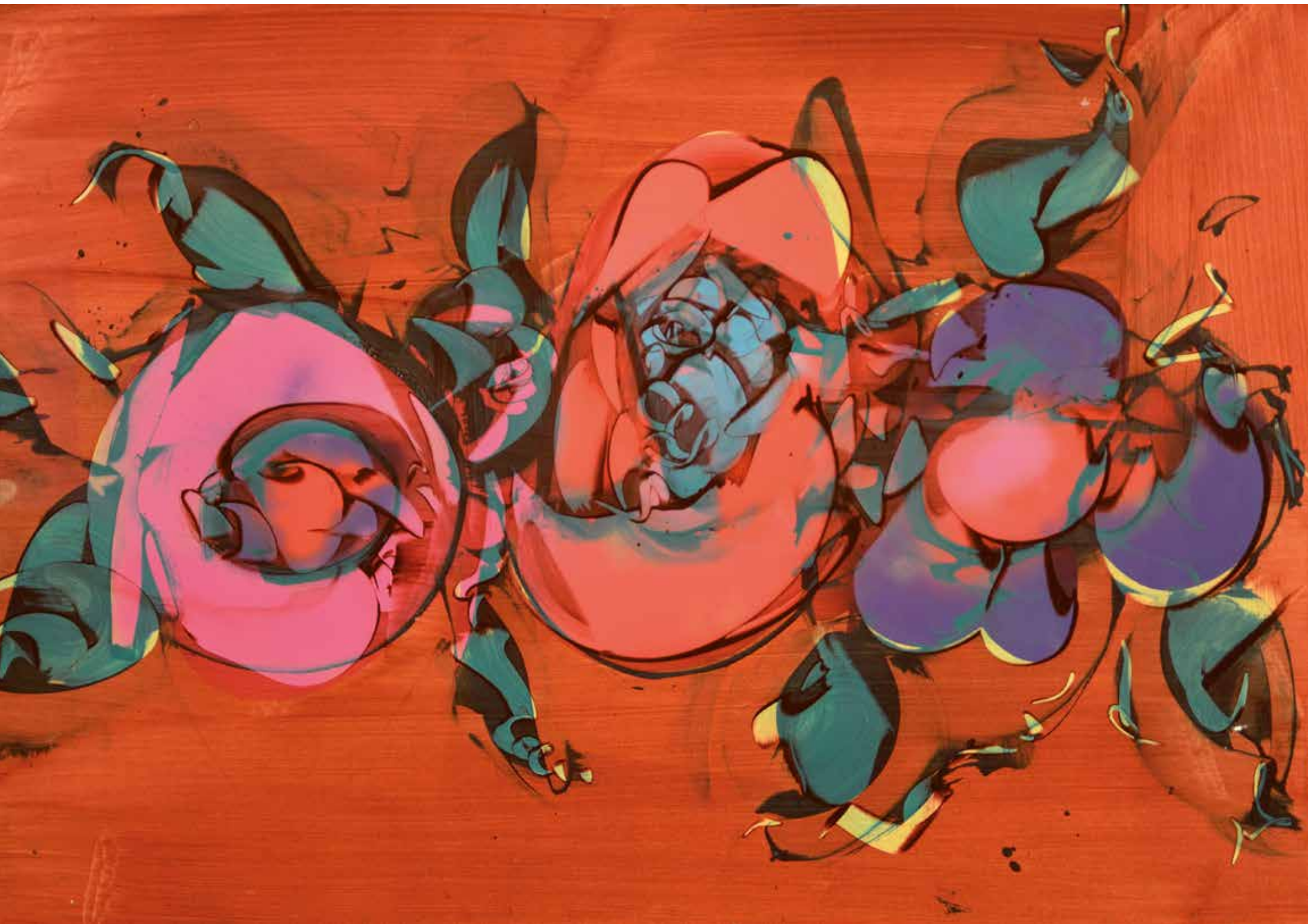


208, 209, 210 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2011



211, 212 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2011





214, 215, 216 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2011

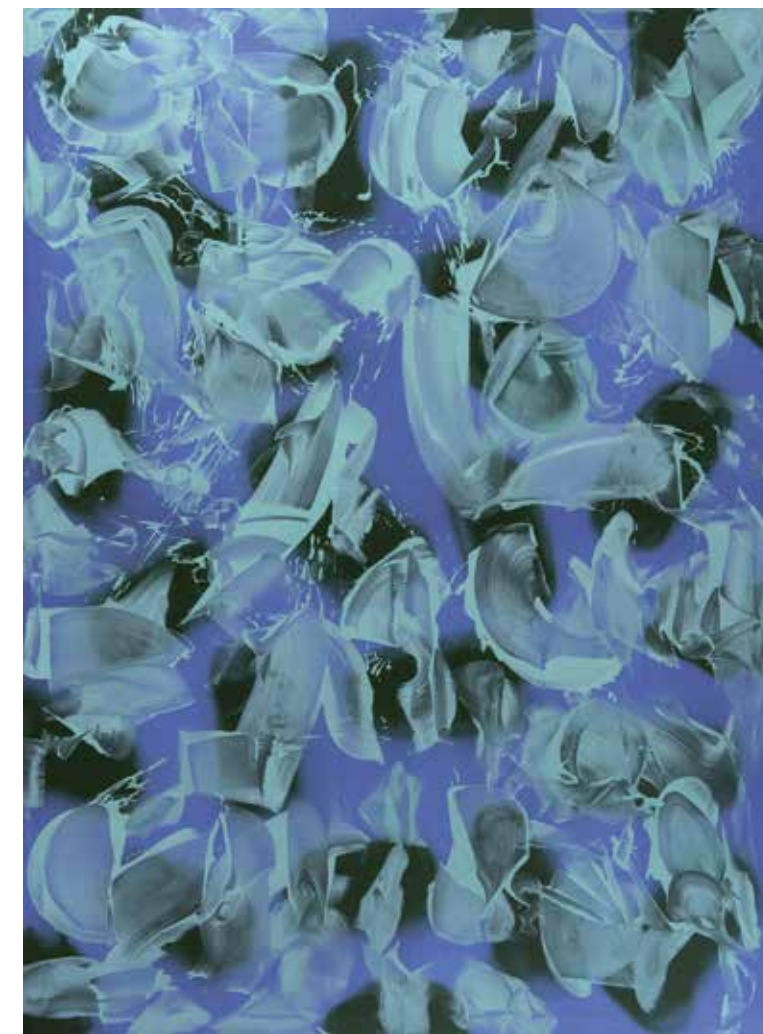
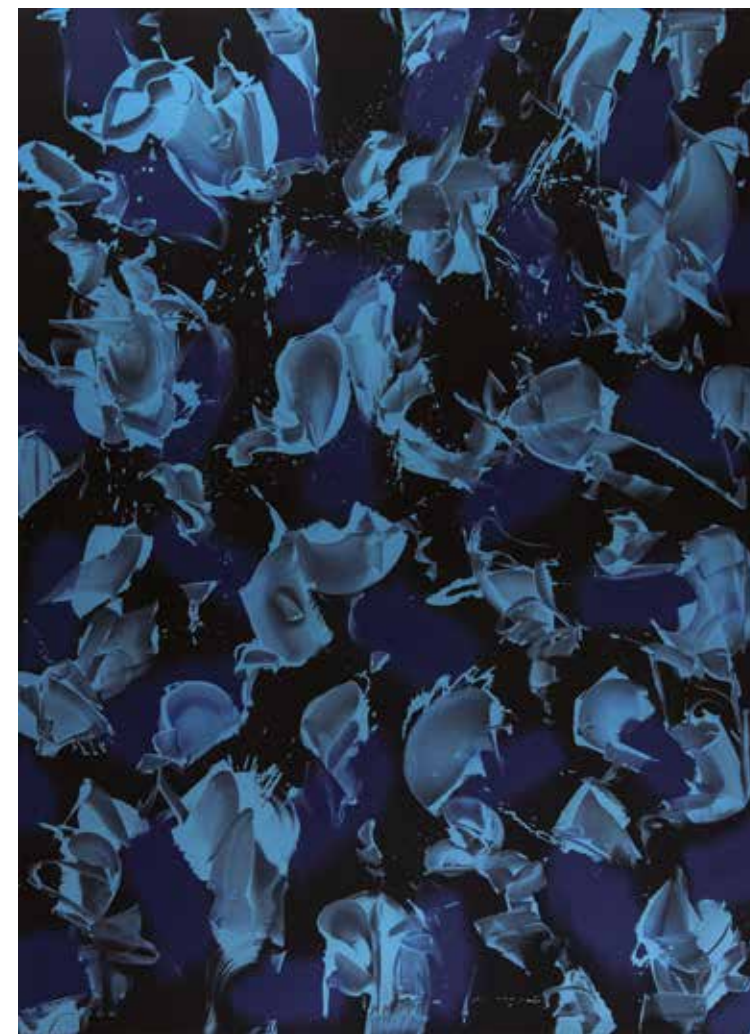


217, 218, 219 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2011





220, 221 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2011
Composition, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2011



222

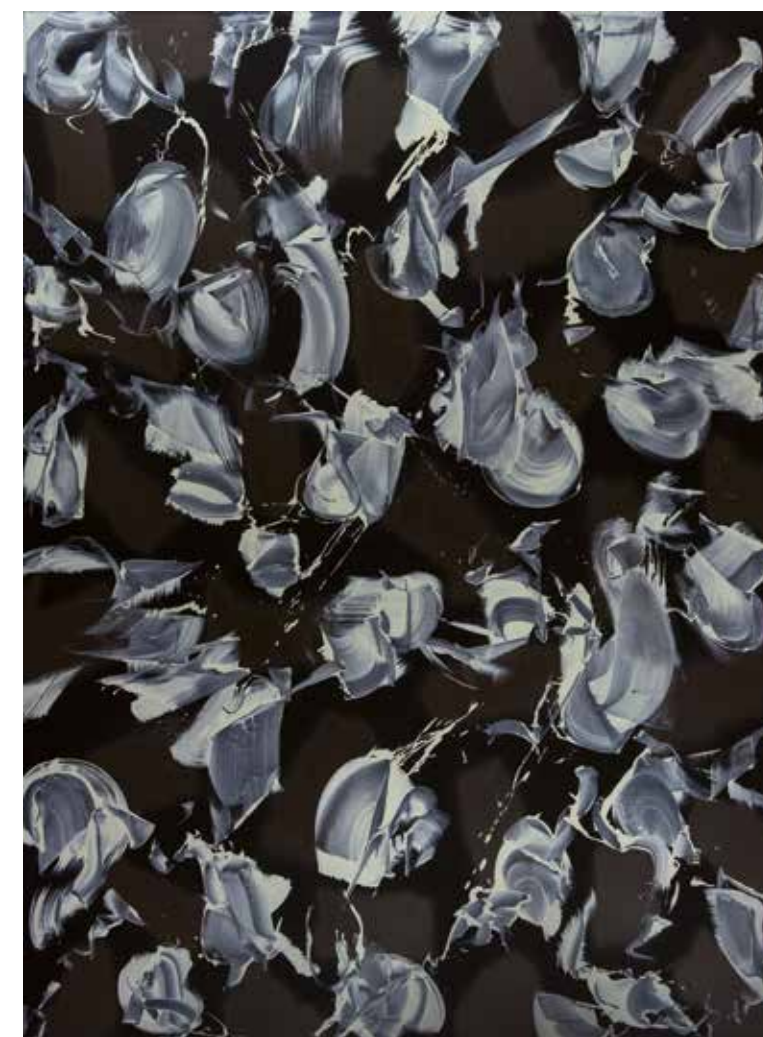
223

224

225 *Kompozycja*, 240 x 170 cm, olej, płótno, 2014

Composition, 240 x 170 cm, oil on canvas, 2014

237



BLACHA

SHEET METAL

Cykl realizowany na blasze aluminiowej, zużytych matrycach drukarskich, które jako materiał odpadowy, po zakończonym procesie drukowania, lądowały zwykle na wysypisku śmieci. Te stosunkowo niewielkie obrazy (55 x 70 cm) powstały w okresie, w którym spontaniczny gest zajmował całą przestrzeń mojej praktyki malarskiej. Ciekawym doświadczeniem i wyróżnikiem spośród innych prac realizowanych w tym czasie jest to, że nie zaczynałem od „paraliżującej” powierzchni białej płaszczyzny. Istniejące treści, pozostałości technologicznych procesów druku, wchodząc w interakcję z nanoszoną kompozycją, stawały się istotnym i integralnym elementem obrazu. Motyw ten zaznaczał swoją obecność wyraźnie – prowadził mnie w gestach i sposobie rozprowadzania czy ściągania farby. Przy tak intuicyjnym i swobodnym traktowaniu formy malarskiej okazało się to doznaniem interesującym i pouczającym, przypominającym bardziej jazdę po szynach niż szybowanie w przestworzach. Po tym doświadczeniu pozostał mi zwyczaj precyzyjnego i celowego preparowania podobrazia – stosunkowo rzadko zdarza się dziś, bym rozgrywkę malarską rozpoczynał od bieli. Poza tym uzmysłowiłem sobie jasno, że myśl o wolności, by nie przerodziła się w chaos, wymaga niemal pedantycznego zakreślenia ramy działań w postaci formy.

I realised a series on sheet aluminium and used printing matrices which used to end up in a garbage dump after the printing process was finished. I created these rather small pictures (55 x 70 cm) in the period when a spontaneous gesture filled my entire artistic practice. What was an interesting experience and a factor distinguishing them from among my other works of that time was that I did not begin with the “paralysing” white plane. The existing content, namely the remains of the technological process of printing entered into a relationship with the composition built upon it, thus becoming an important and integral element of a picture. This motif conspicuously marked its presence, too – it chaperoned my gestures and the way of smearing and/ or removing paint. This, considering my so intuitive and free treatment of a painterly form, proved to be an interesting and educating experience, resembling rather a ride on rails than floating in the air. After this experience, I developed a habit of precise and purposeful preparation of the painting support – now, it is considerably rare that I will start my painterly game with white. Moreover, I realised clearly that to prevent the thought of freedom from metamorphosing into chaos, I must almost pedantically outline the framework of my activity in its materialised form.



226, 227 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil, sheet aluminum, 2005



230

231

232 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005



228, 229 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005



243





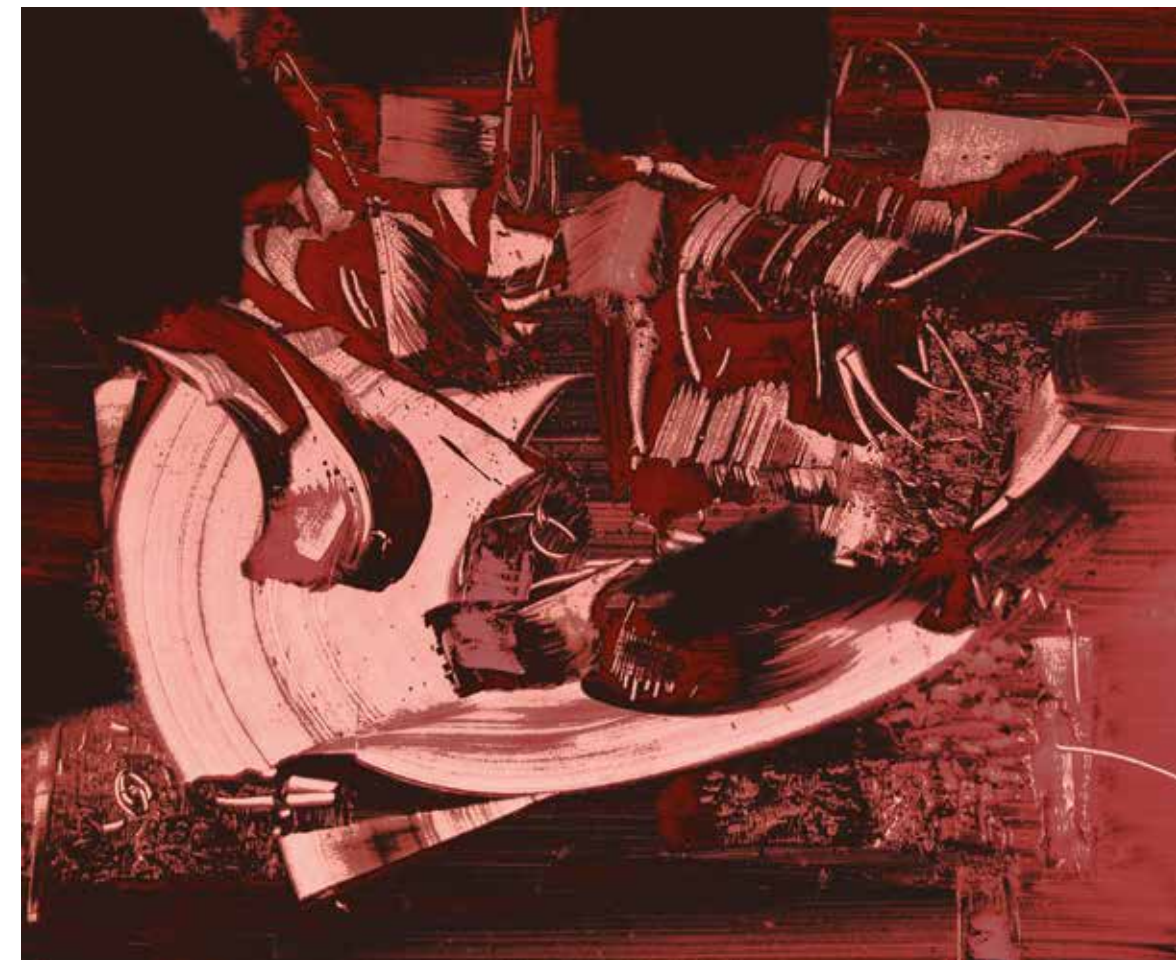
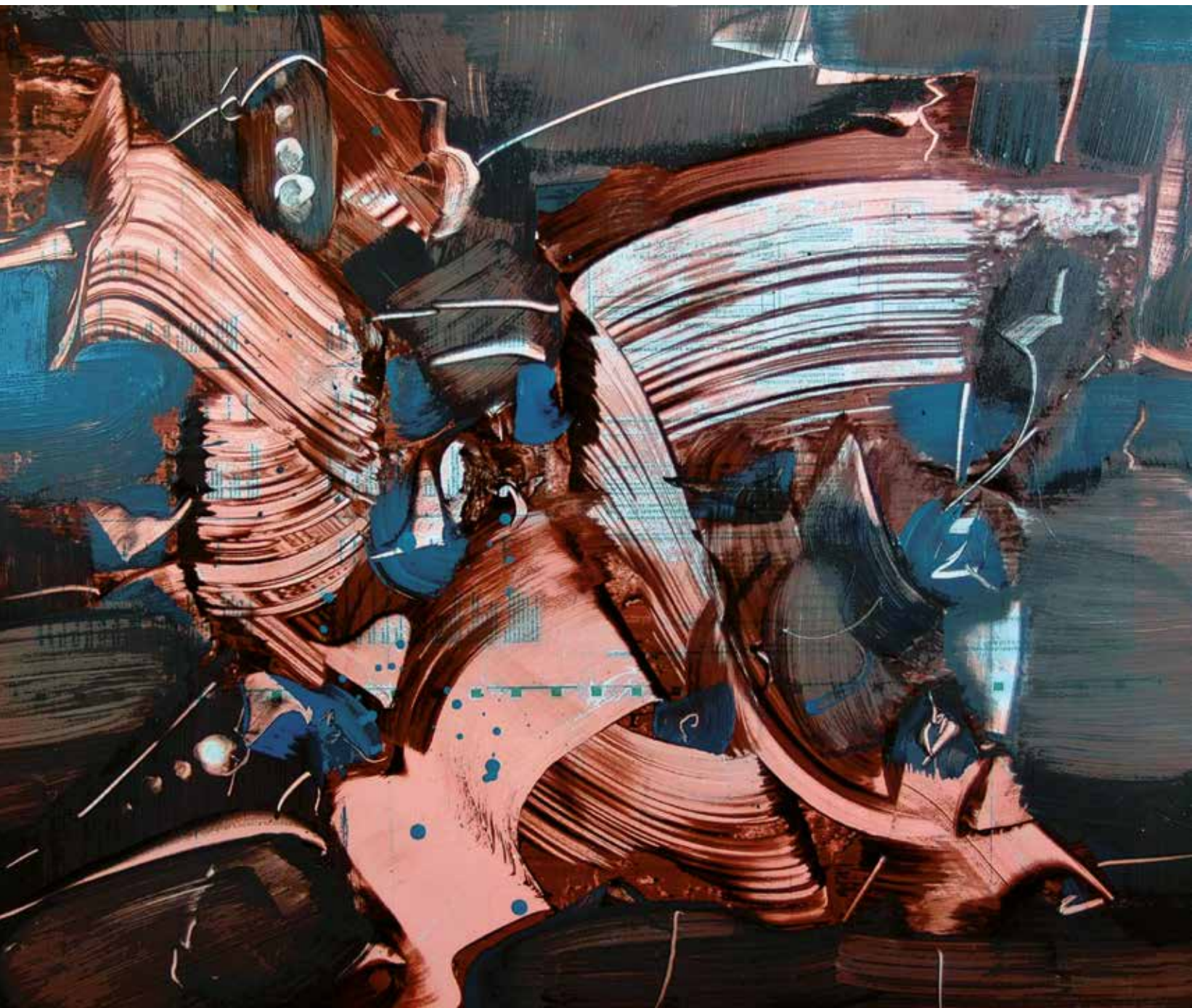
- 233
- 234
- 235
- 236 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005



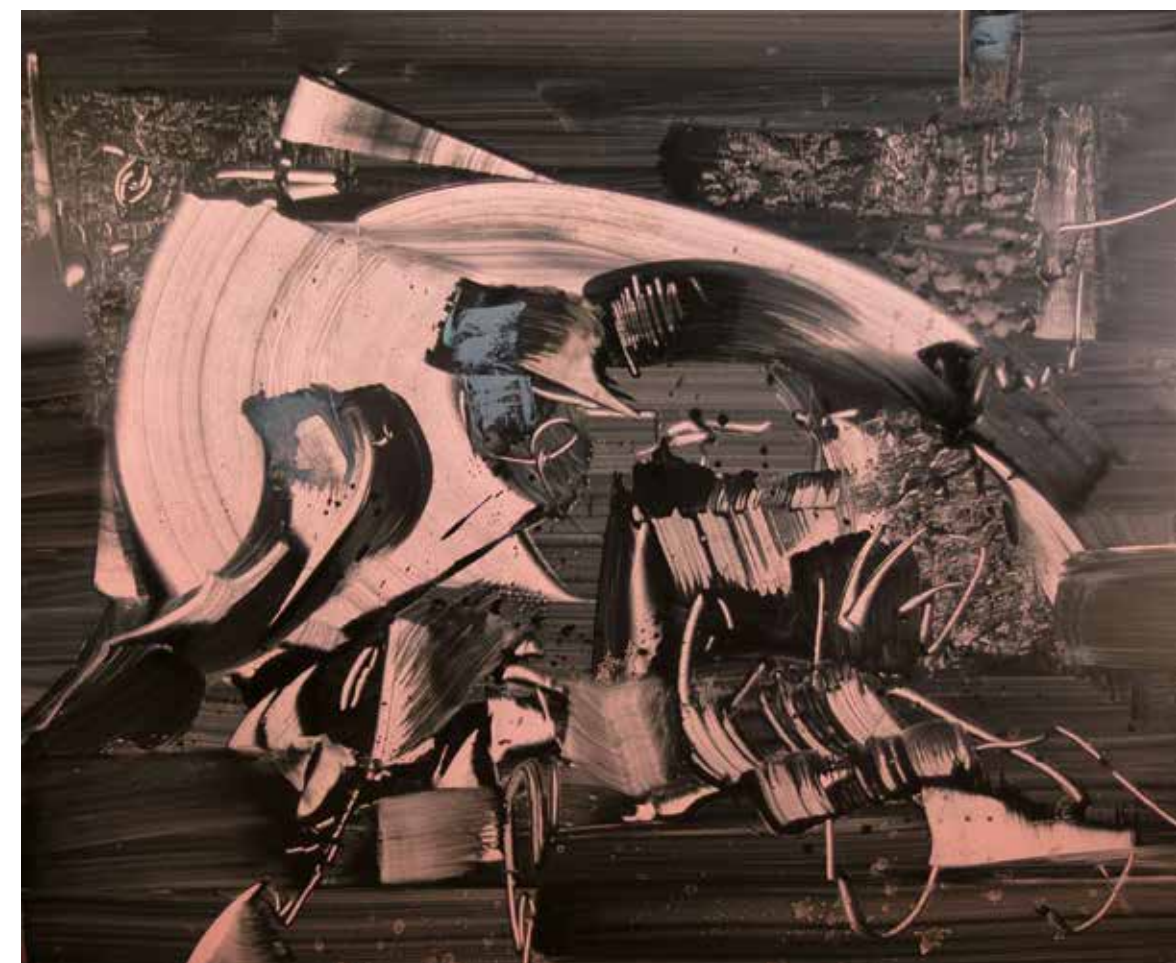
237 *Kompozycja*, 70 x 55 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005

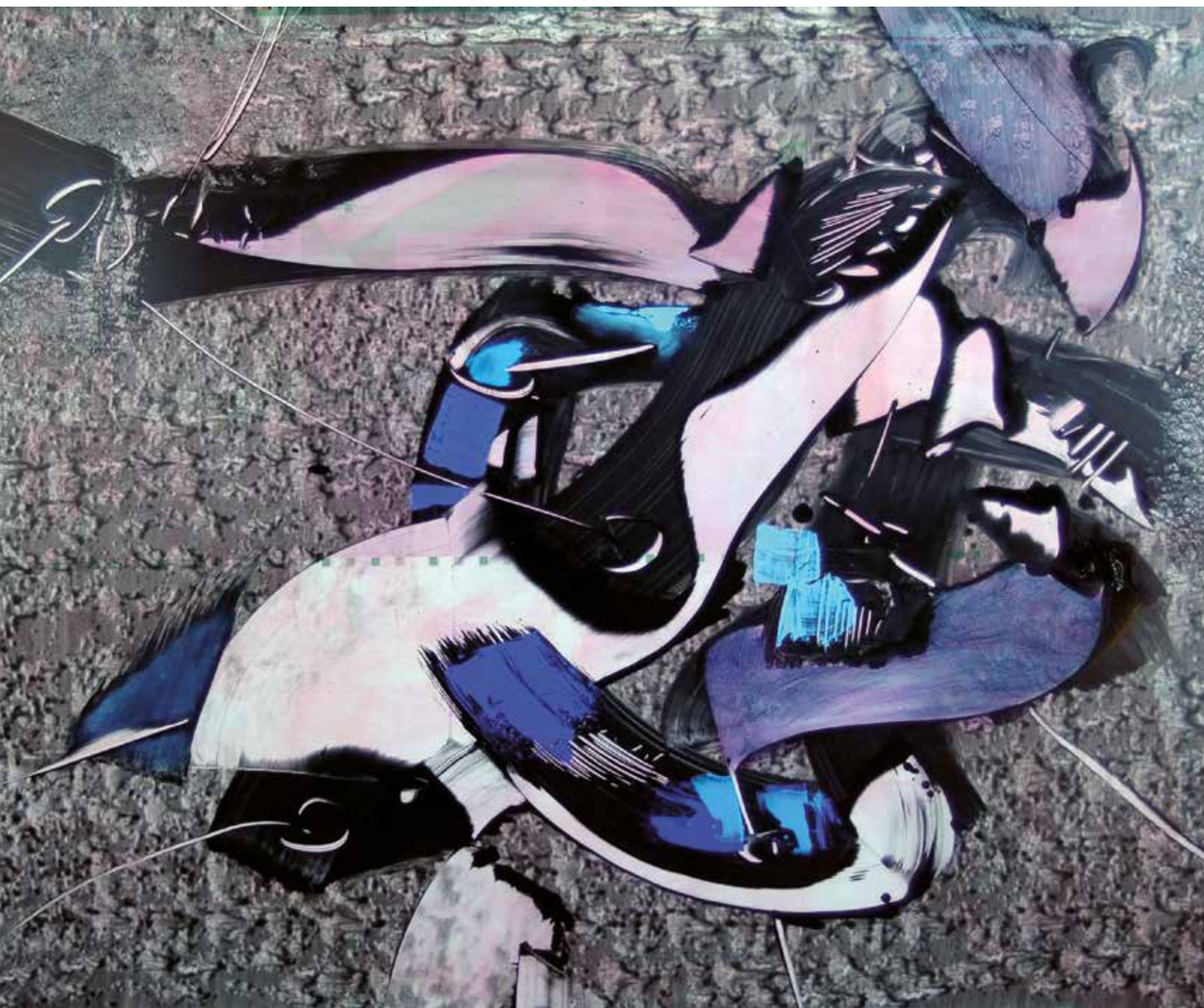


238, 239 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005



- 240
- 241
- 242
- 243
- 244 *Kompozycja*, 55 x 70 cm,
olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm,
oil on sheet aluminum, 2005





245, 246 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005

251



247

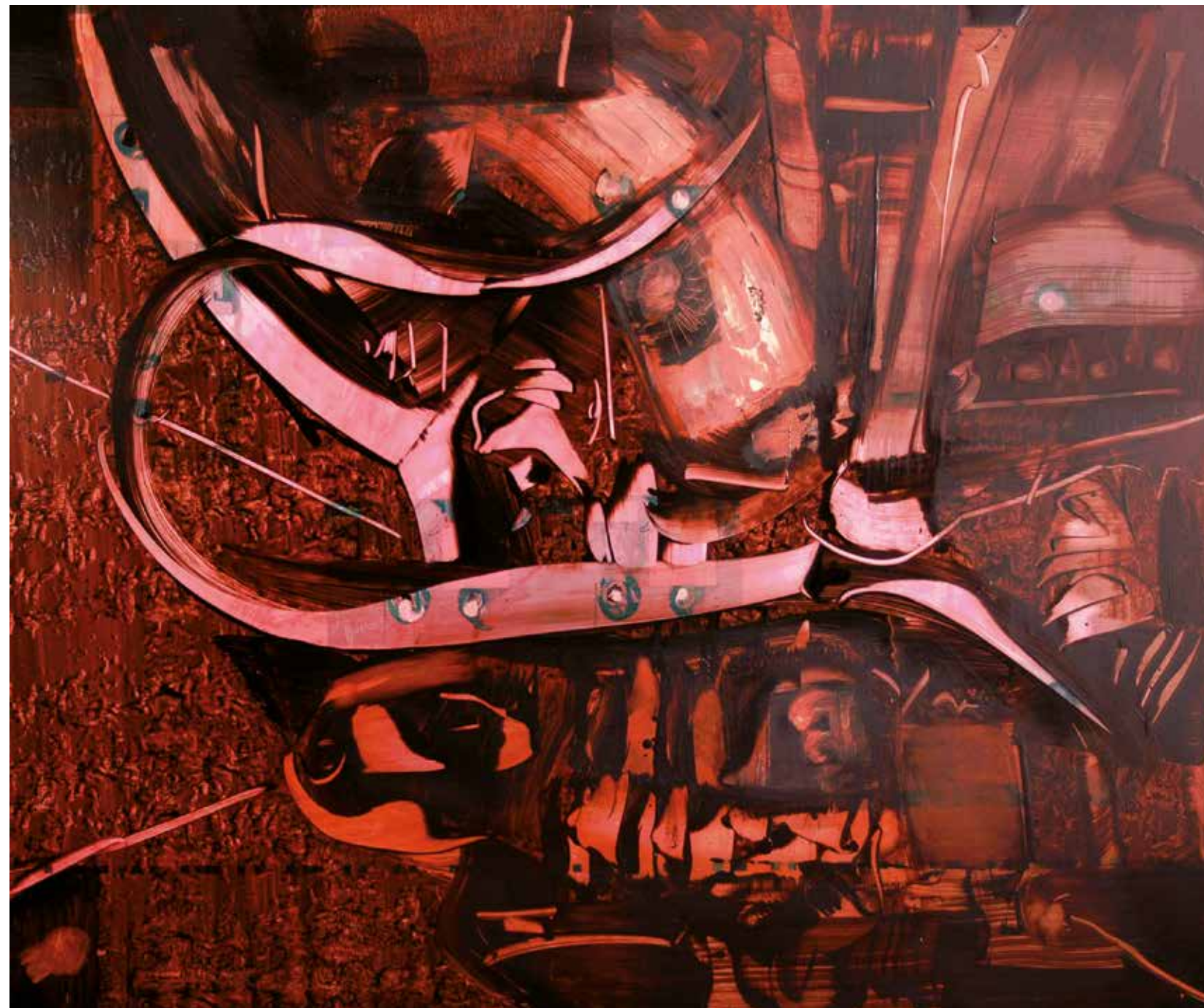
248

249

250

251

Kompozycja, 55 x 70 cm,
olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm,
oil on sheet aluminum, 2005



252

253

254 *Kompozycja*, 55 x 70 cm, olej, blacha aluminiowa, 2005

Composition, 55 x 70 cm, oil on sheet aluminum, 2005





256
257
258
259 *Kompozycja*, 55 x 70 cm,
olej, blacha aluminiowa, 2005
Composition, 55 x 70 cm,
oil on sheet aluminum, 2005



DEKONSTRUKCJA LITERY » EKSPANSJA OBRAZU DECONSTRUCTION OF THE LETTER » EXPANSION OF IMAGE

Świat wyobrażony na podstawie tekstu pisanego versus wyobrażenie tego świata dostarczone przez obrazkową papkę. Moje życie rozkłada się na dwie epoki: przed i po rewolucji cyfrowej. Dorastałem, w dużej mierze poznając świat poprzez literaturę – jego analiza, próby opisanie i porządkowania były przede wszystkim wyrażane tekstem pisanym. To z jego pomocą, w konfrontacji z rzeczywistością, konstruowałem własne wyobrażenie o świecie. Choć przyznaję, sam próbowałem opowiadać o tym za pomocą wyobrażeń wizualnych, to jednak pożywkę znajdowałem nie tylko w muzeach i galeriach, ale także w księgarniach, antykwariatach czy zbiorach bibliotecznych. W ciągu jednego pokolenia sytuacja się odwróciła. Zdecydowana większość społeczeństwa nie czyta, a jeśli nawet, to procent ludzi robiących to ze zrozumieniem zatrważająco spada. Media, które posługują się obrazem i dźwiękiem, stanowią dziś główne źródło informacji, a proponowany przez nie model coraz bardziej zawłaszcza wyobraźnię odbiorcy. Skutek jest znany – mniej samodzielnego myślenia, brak jakiegokolwiek analizy czy indywidualnego wyobrażenia rzeczywistości, a w zamian gotowa, spreparowana i łatwostrawna papka, która bezproblemowo prowadzi przez życie. Cykl, w którym litera zmienia się w obraz i traci swoje znacznie, był próbą zilustrowania tego procesu.

The world envisaged on the basis of a written text versus the image of this world delivered by pictorial pulp. My life is divided into two epochs: before and after the digital revolution. I was growing up learning about the world predominantly from literature – its analysis, attempts at its description and introducing order into it were mostly expressed by a written text. It is with the help of this text and in confrontation with reality that I built my own image of the world. Although, I do admit, I tried to relate it using visual images, I found nutrition for my doing so not only in museums and galleries but in bookshops, second-hand bookstores and library collections. During one generation, the situation has completely been reversed. The majority of the society are not reading books now and even if they do, the percentage of people who can read and understand the message is formidably dropping. The media using image and sound are now the main source of information but the model they propose is increasingly appropriating their receiver's imagination. We know the result – less independent thinking, deficiency in any sort of analysis or individually built image of reality; instead, there is a ready-made, pre-prepared and easily digestible pulp which will lead one through life with no problems at all. The series in which a letter transforms into an image and loses its significance is my attempt at illustrating this process.



260 H, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
H, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007

261 O, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
O, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007



262, 263 H, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
H, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007

265

na następnej stronie
next page

264 B, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
B, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007



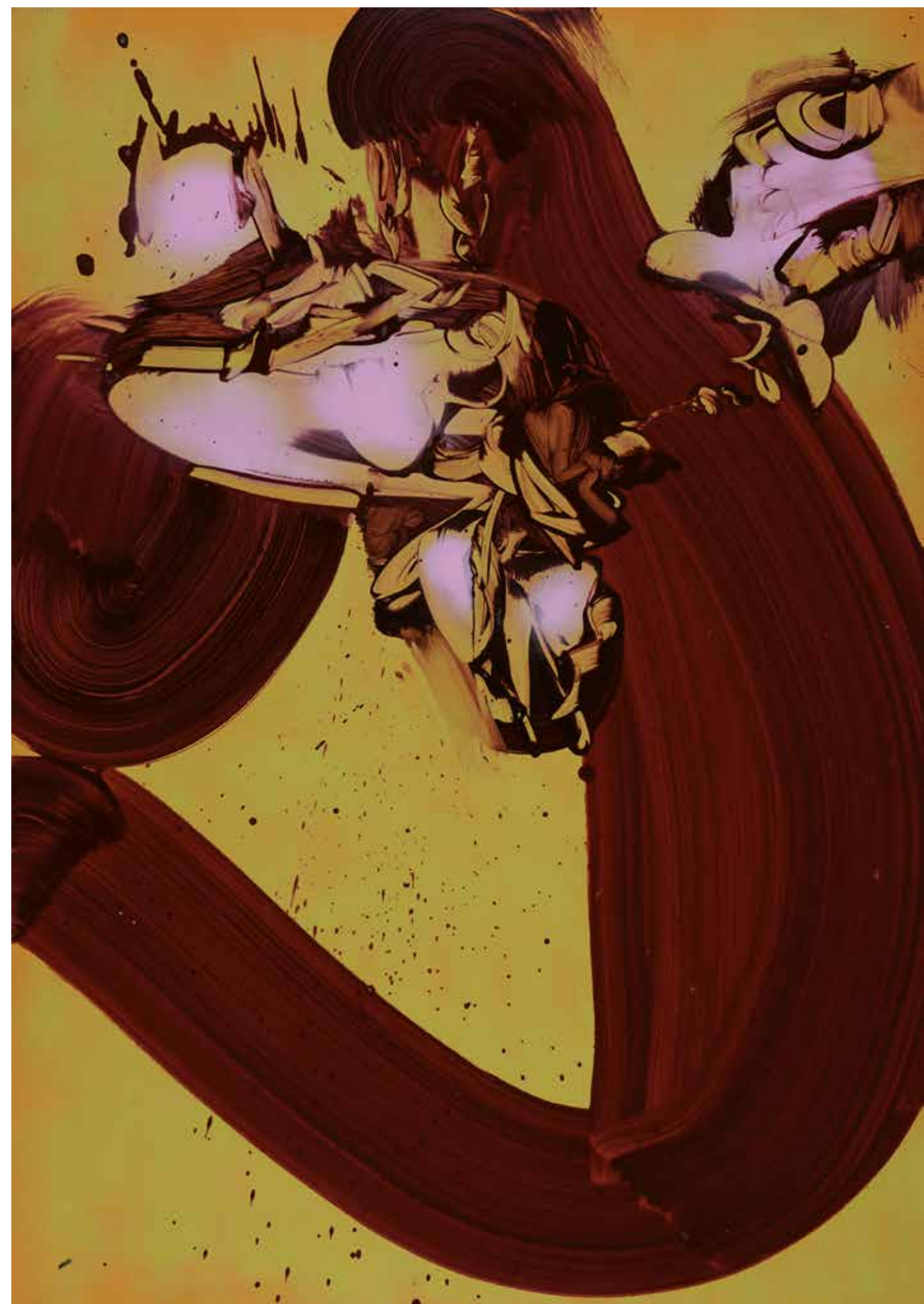


265 X, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
X, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007

266 K, 70 x 100 cm, olej, mdf, 2007
K, 70 x 100 cm, oil on mdf, 2007

267 VV, 120 x 240 cm, olej, plótno, 2007
VV, 120 x 240 cm, oil on canvas, 2007

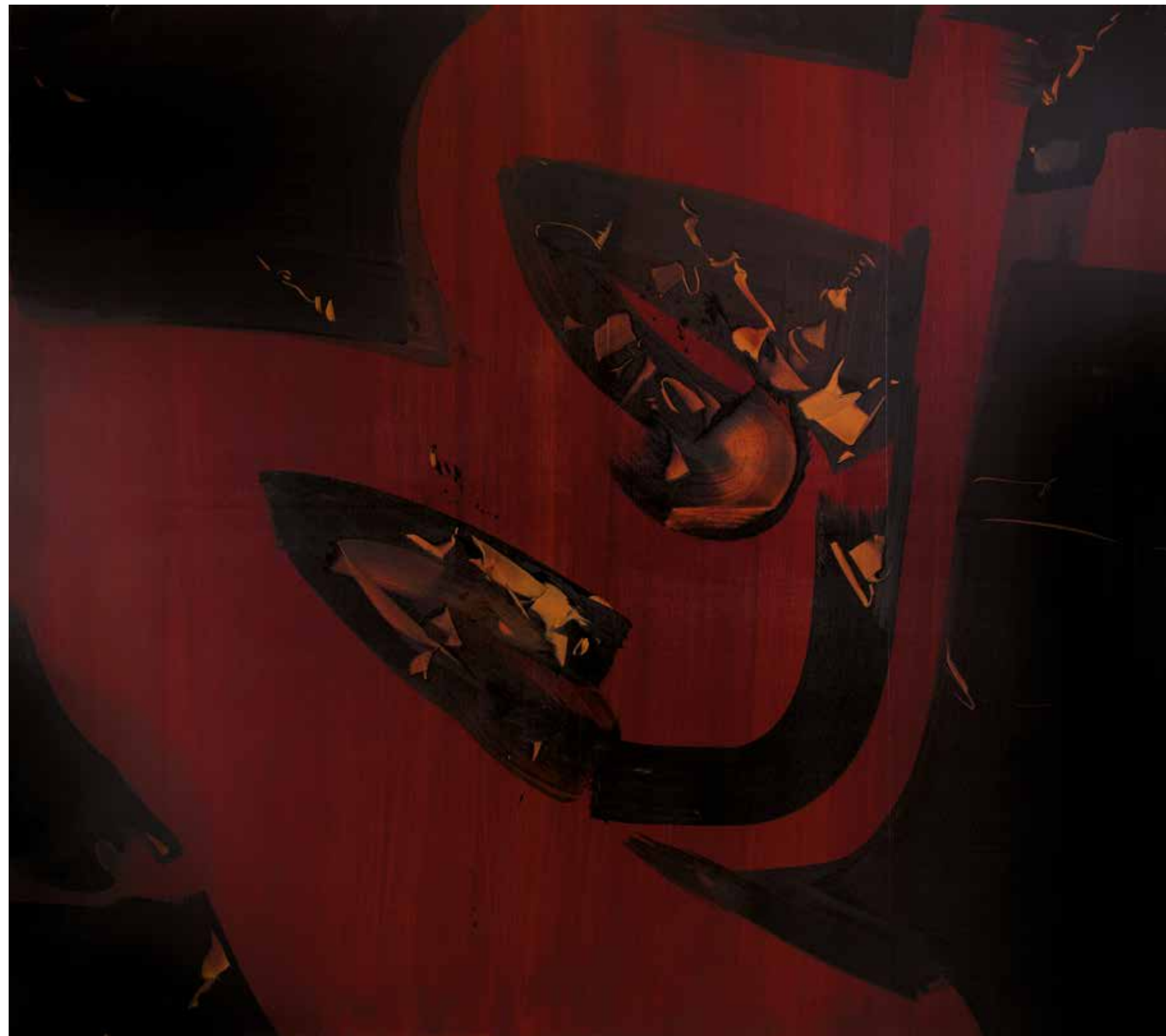
268 P, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2007
P, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2007



271



269 Q, 220 x 200 cm, olej, plótno, 2007
Q, 220 x 200 cm, oil on canvas, 2007



270 M, 185 x 200 cm, olej, plótno, 2006
M, 185 x 200 cm, oil on canvas, 2006



271 V, 200 x 220 cm, olej, plótno, 2007
V, 200 x 220 cm, oil on canvas, 2007



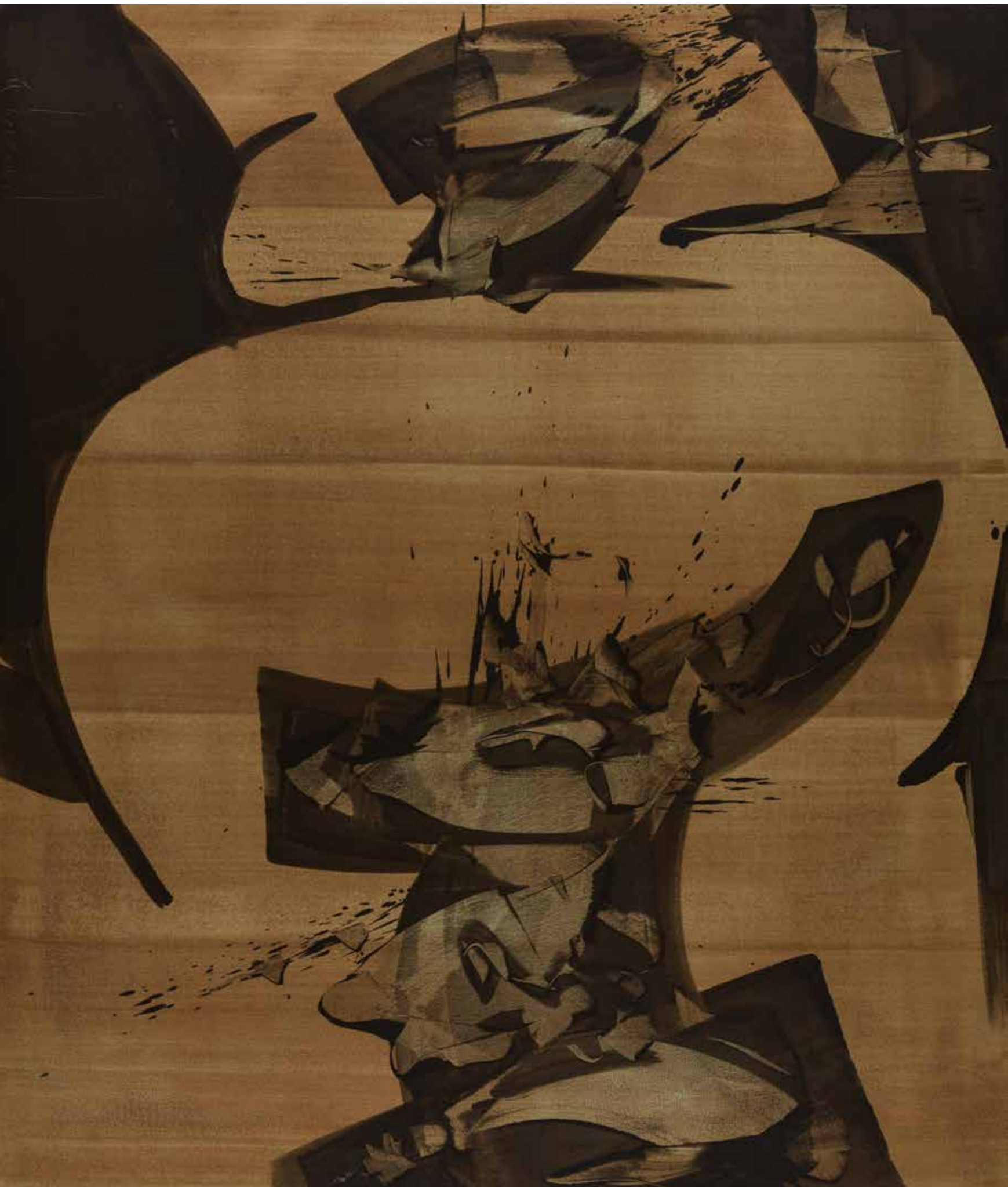
272 Q, 200 x 200 cm, olej, plótno, 2006
Q, 200 x 200 cm, oil on canvas, 2006



273 W, 120 x 150 cm, olej, płótno, 2006
W, 120 x 150 cm, oil on canvas, 2006

274 &, 150 x 120 cm, olej, płótno, 2006
&, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2006





275 &, 150 x 120 cm, olej, płótno, 2006
&, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2006

276 W, 135 x 150 cm, olej, płótno, 2006
W, 135 x 150 cm, oil on canvas, 2006



277 B, 150 x 120 cm, olej, plótno, 2006
B, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2006

278 K, 150 x 120 cm, olej, plótno, 2006
K, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2006

279 M, 200 x 230 cm, olej, plótno, 2006
M, 200 x 230 cm, oil on canvas, 2006



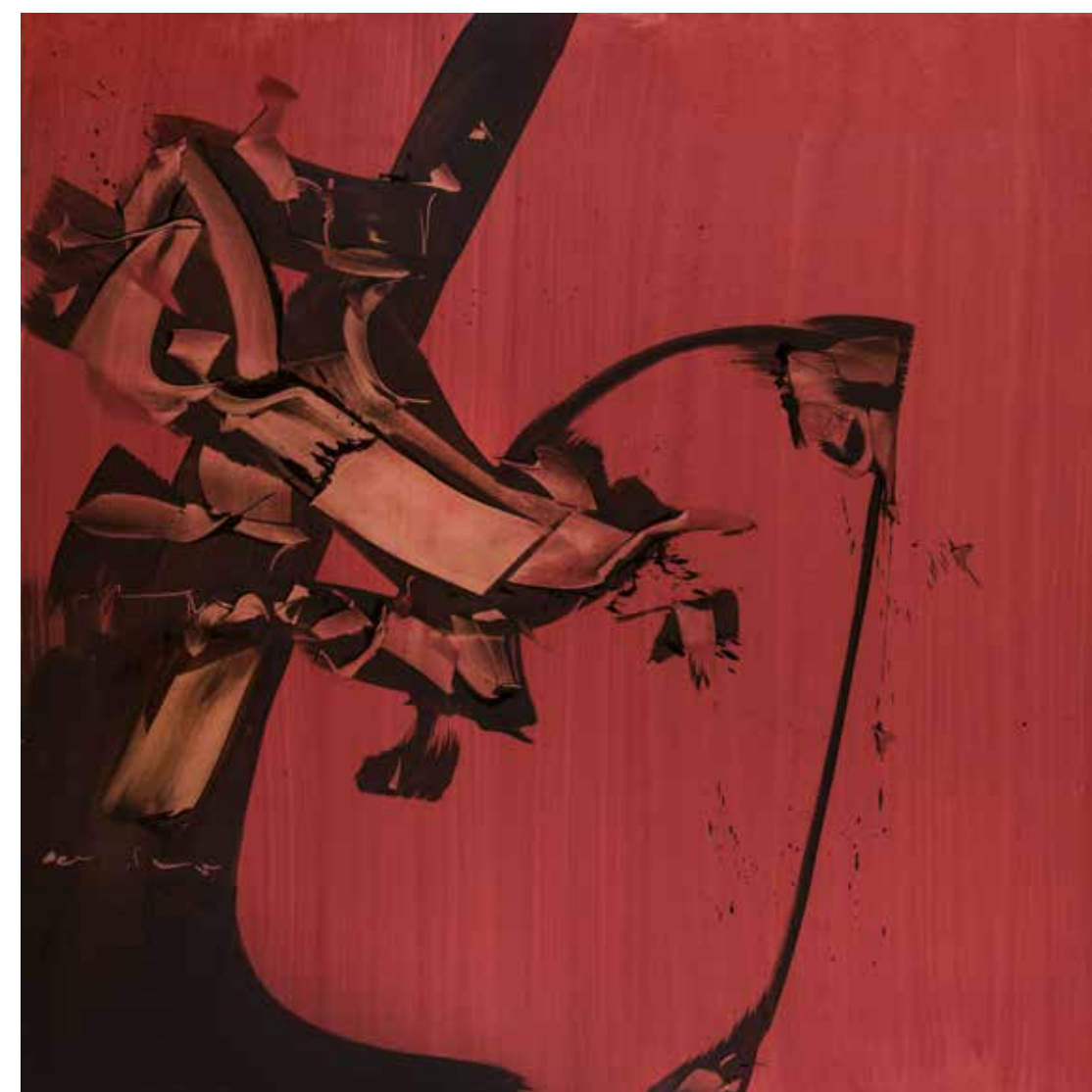
280 G, 150 x 120 cm, olej, płótno, 2006
G, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2006



281 &, 150 x 120 cm, olej,
płótno, 2006
&, 150 x 120 cm,
oil on canvas, 2006

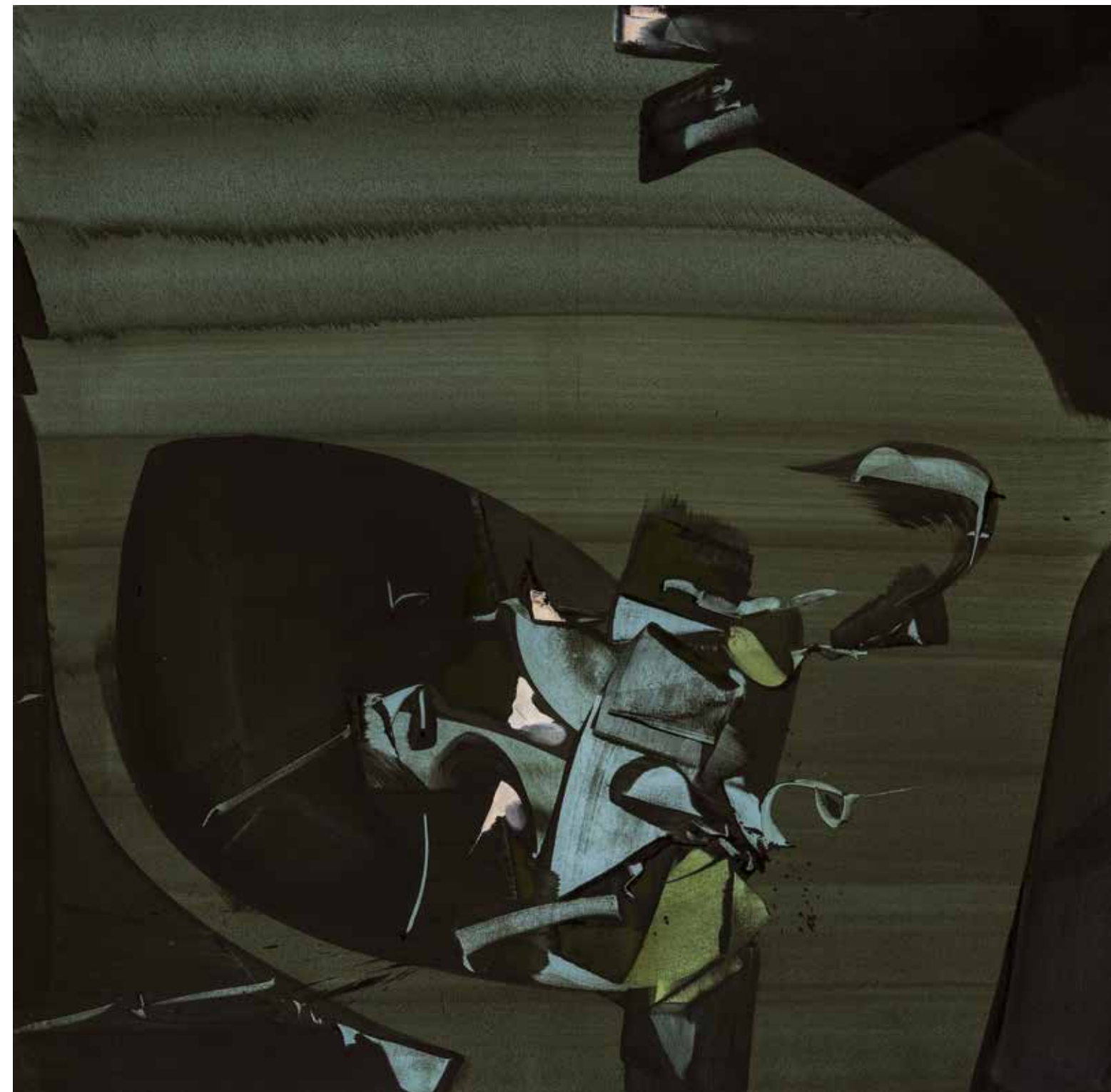
282 P, 150 x 120 cm, olej,
płótno, 2006
P, 150 x 120 cm,
oil on canvas, 2006

283





283 V, 200 x 200 cm, olej, plótno, 2006
V, 200 x 200 cm, oil on canvas, 2006



284 P, 150 x 150 cm, olej, plótno, 2006
P, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2006



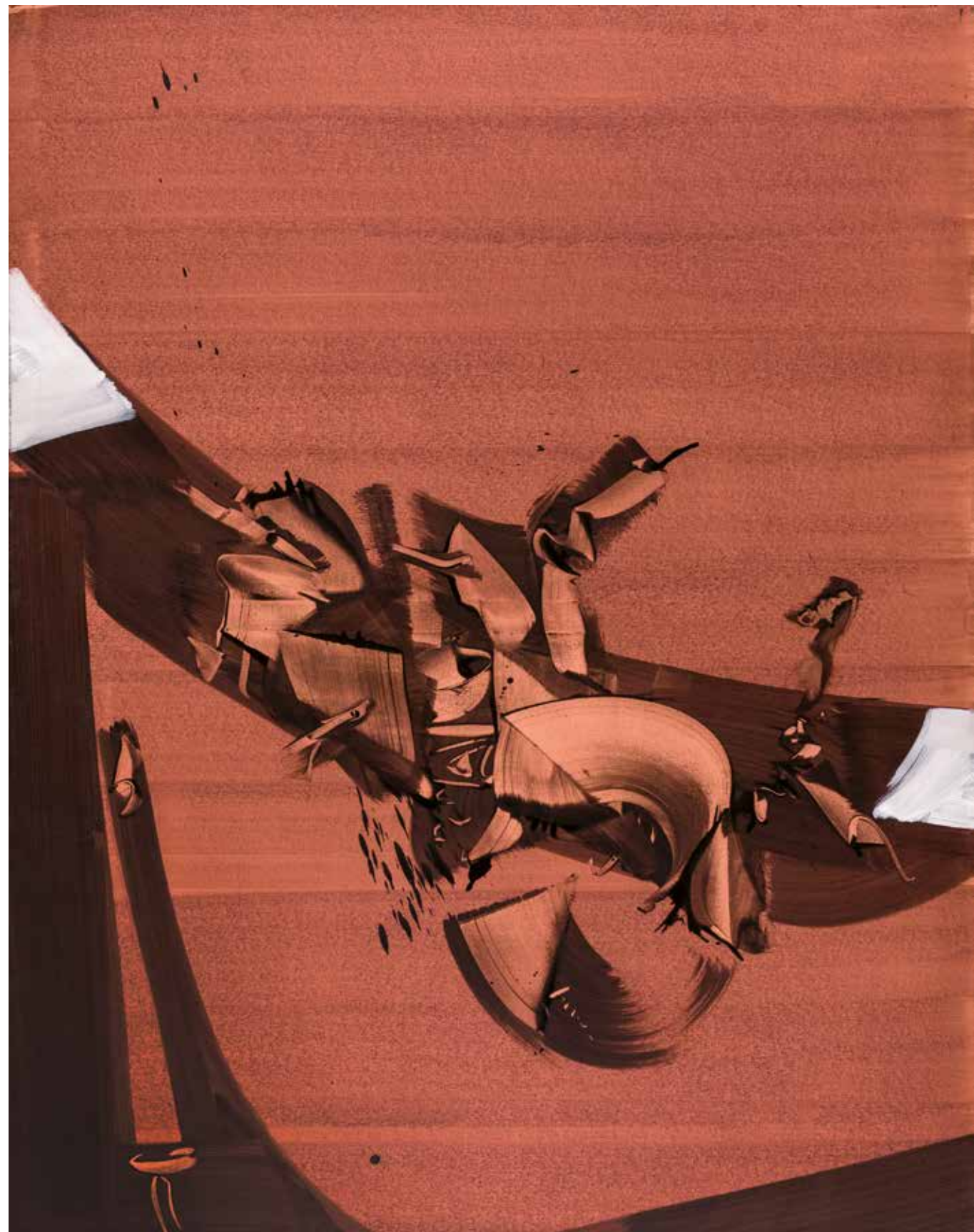
285 O, 150 x 120 cm, olej, plótno, 2006
O, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2006

286 B, 120 x 150 cm, olej, plótno, 2006
B, 120 x 150 cm, oil on canvas, 2006

287 N, 150 x 150 cm, olej, plótno, 2007
N, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2007

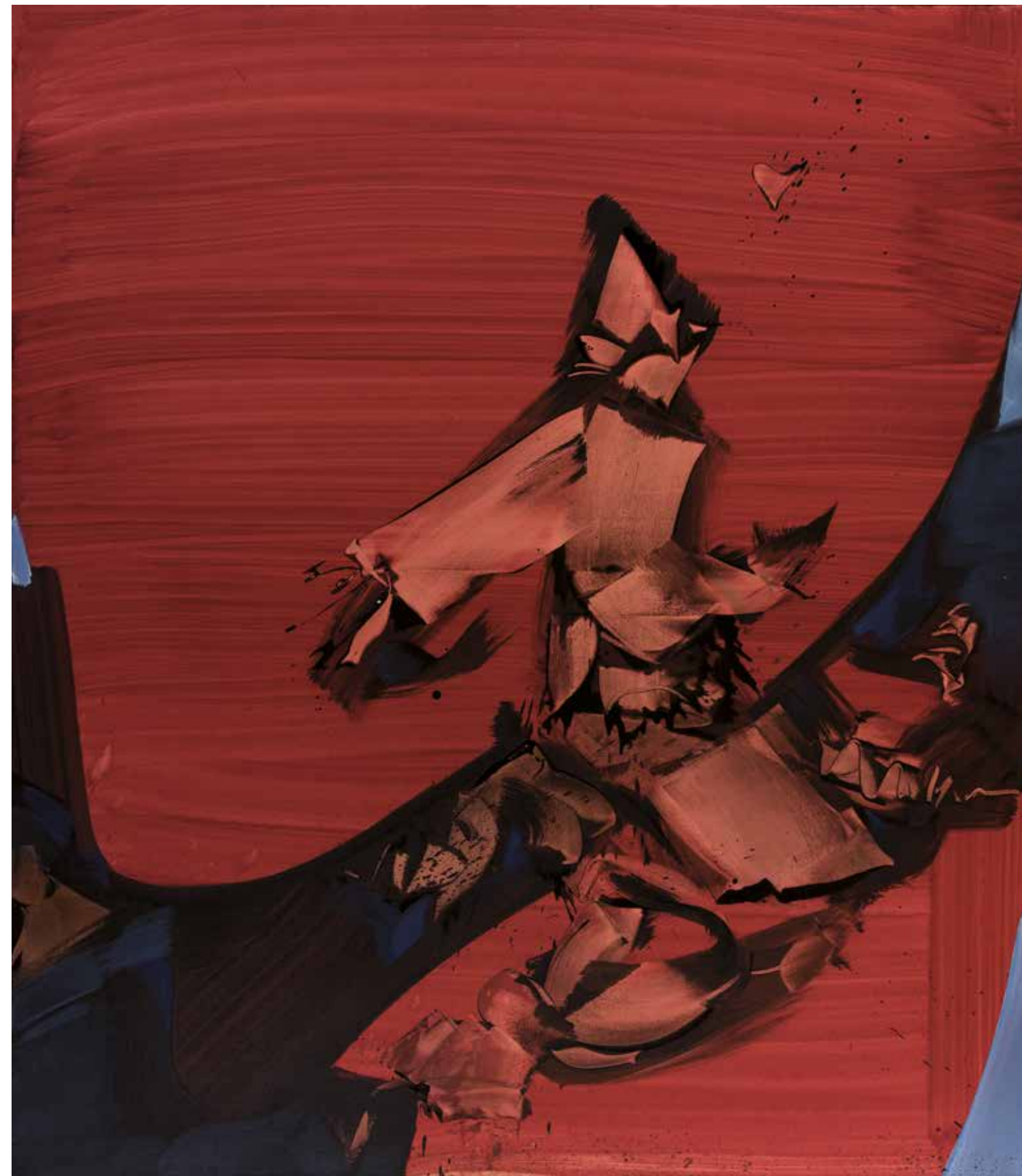
287





288 K, 150 x 130 cm, olej, płótno, 2007
K, 150 x 130 cm, oil on canvas, 2007

289 B, 150 x 135 cm, olej, płótno, 2007
B, 150 x 135 cm, oil on canvas, 2007



289



290 O, 150 x 120 cm, olej, płótno, 2007
O, 150 x 120 cm, oil on canvas, 2007

291 W, 150 x 135 cm, olej, płótno, 2007
W, 150 x 135 cm, oil on canvas, 2007

292 U, 200 x 230 cm, olej, płótno, 2006
U, 200 x 230 cm, oil on canvas, 2006



293 Q, 180 x 150 cm, olej, płótno, 2007
Q, 180 x 150 cm, oil on canvas, 2007

294 R, 135 x 150 cm, olej, płótno, 2007
R, 135 x 150 cm, oil on canvas, 2007



EFEKT MOTYLA

THE BUTTERFLY

EFFECT

Moment konfrontacji obszaru wyjścia z rezultatem końcowym jest niezwykle ekscytujący dla każdego twórcy. Uświadamia, jak trudno utrzymać dyscyplinę i jak bardzo w swoich postanowieniach jesteśmy chwiejni. Nawet w przypadku niemal automatycznego, rutynowego powtarzania czynności doświadczamy tego, że proces malowania jest co najmniej w równej mierze uwarunkowany wewnętrznym usposobieniem osoby malującej, jak i podatny na bodźce płynące z zewnątrz. W tamtym czasie w mojej codziennej praktyce malarskiej starałem się, by była to operacja maksymalnie zrutynizowana. Zabiegałem o to, aby punkt wyjścia i sposób zachowania w trakcie malowania były jeśli nie takie same, to możliwie do siebie zbliżone. Codzienny scenariusz „poruszania się” w pracowni obrastał więc w rytuały, przy maksymalnej uwadze, by były powtarzalne. Kluczem stało się autorskie, stosunkowo ekonomiczne pokrycie płótna farbą. Procesowi temu towarzyszy ta sama pora dnia i taka sama technologia – przygotowane podobrazie, ograniczony zestaw farb, rozpuszczalników, narzędzi, werniksów itp. Mimo tak drastycznego zminimalizowania bodźców, wręcz rygoryzmu środków, automatyzacji gestów i zachowań, to, co otrzymałem na końcu, zaskakiwało, nierzadko zdumiewając tak bardzo, że to codzienne, zaprogramowane na monotonię malowanie zamieniło się w pociągającą i nieprzewidywalną przygodą. Doświadczenie to porównałem wówczas do „burzy teksańskiej” – efektu, w którym pozornie niepowiązane, ledwo dostrzegalne warunki zewnętrzne (ruch skrzydeł motyla) powodują istotne zmiany w stosunku do przewidywanych rezultatów. Uzmysłowiło mi to też, jak złudne mogą być wszelkie doktryny i programowanie w obszarze malarstwa, który zadziwiająco łatwo wymyka się prostym intelektualnym manipulacjom.

The moment when the output area is confronted with the final result is extraordinarily exciting for every creator. It makes us realise how difficult it is to keep discipline and how shaky we are in all our resolutions. Even in the case of an almost automatic, routine repetition of activities, we experience that the painting process is at least equally strongly determined by the inner predisposition of a painter and the stimuli coming from outside. At that time, in my everyday painting practice, I tried to make this process as routine as possible. I made every effort to ensure that the starting point and the manner of my behaviour during painting were, if not the same, then as similar as possible. Thus, my daily scenario of “moving about” my atelier grew into rituals, with my utmost care to make them repetitive. What became the key, was my own-invented, relatively economical coating of the canvas. The process was accompanied by the same time of the day and the same technology – a prepared support, a limited set of paints, solvents, tools, varnishes, etc. Despite such drastically minimised stimuli, even the rigorousness of measures, automation of gestures and behaviour, what I got at the end was surprising, quite often astonishing to such an extent that this everyday painting of mine, pre-programmed to be monotonous, changed into a captivating and unpredictable adventure. I compared this experience at that time to a “Texan storm” – the effect where seemingly unrelated, barely perceptible external conditions (the movement of a butterfly’s wings) cause significant changes in relation to the anticipated results. This made me realise how illusory all doctrines and pre-programming can be in the domain of painting, which surprisingly easily evades simple intellectual manipulations.



295 z cyklu *Efekt motyla „03”*, 160 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “03”*, 160 x 160 cm, oil on canvas, 2007



296 z cyklu *Efekt motyla „07”*, 160 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “07”*, 160 x 160 cm, oil on canvas, 2007



297 z cyklu *Efekt motyla „14”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „14”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

298 z cyklu *Efekt motyla „11”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „11”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

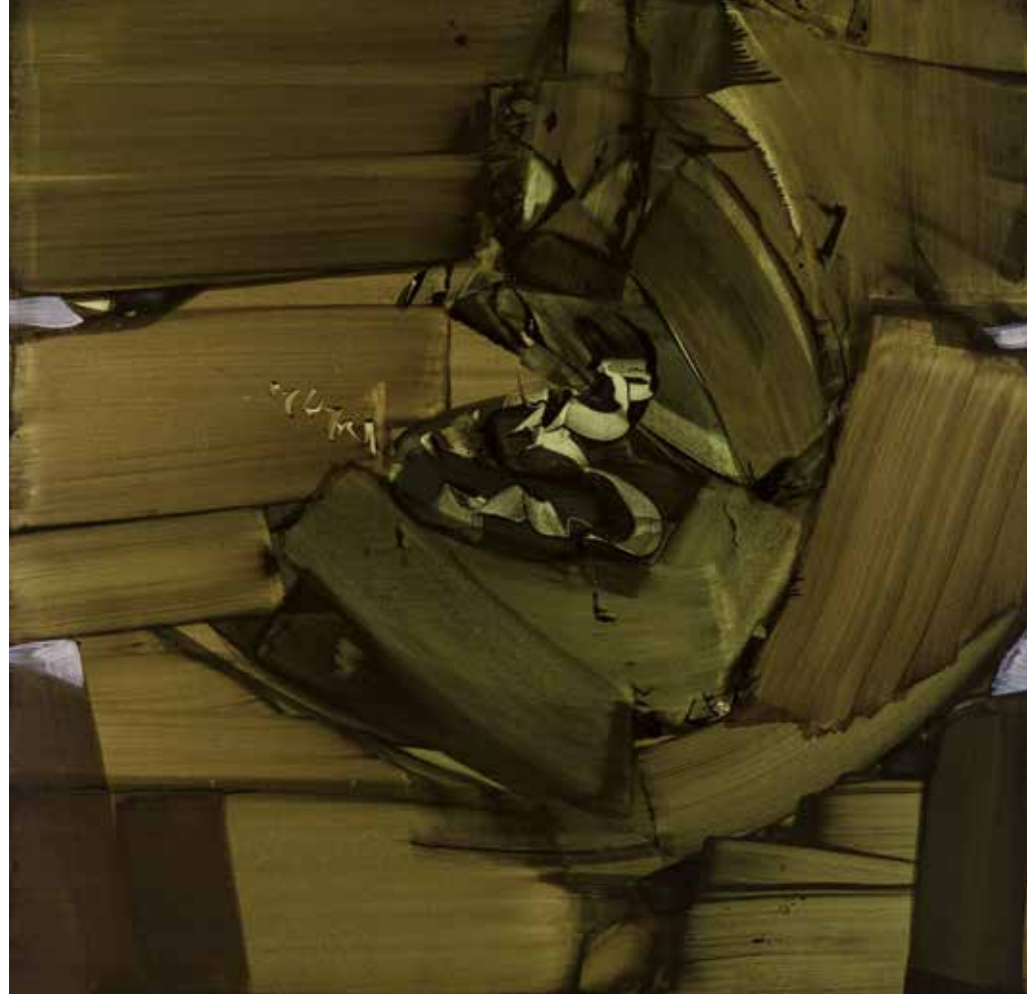


299

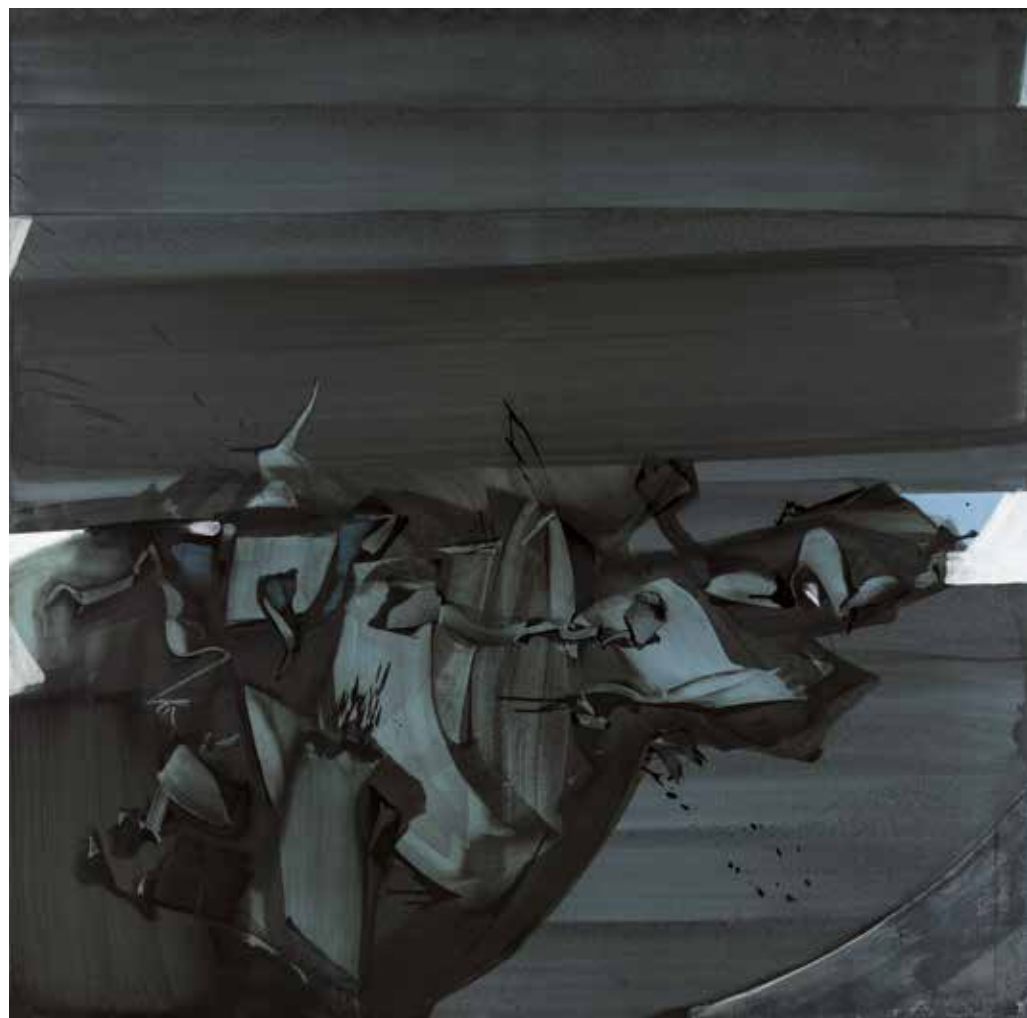


299 z cyklu *Efekt motyla „16”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “16”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

300 z cyklu *Efekt motyla „06”*, 160 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “06”*, 160 x 160 cm, oil on canvas, 2007



301 z cyklu *Efekt motyla „05”*, 160 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “05”*, 160 x 160 cm, oil on canvas, 2007



302 z cyklu *Efekt motyla „17”*, 160 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “17”*, 160 x 160 cm, oil on canvas, 2007



303

303 z cyklu *Efekt motyla „02”*, 160 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “02”*, 160 x 160 cm, oil on canvas, 2007



304 z cyklu *Efekt motyla „13”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “13”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

305 z cyklu *Efekt motyla „19”*, 130 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “19”*, 130 x 160 cm, oil on canvas, 2007

306 z cyklu *Efekt motyla „20”*,
130 x 160 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “20”*,
130 x 160 cm, oil on canvas, 2007





309

307 z cyklu *Efekt motyla „22”*,
160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “22”*,
160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

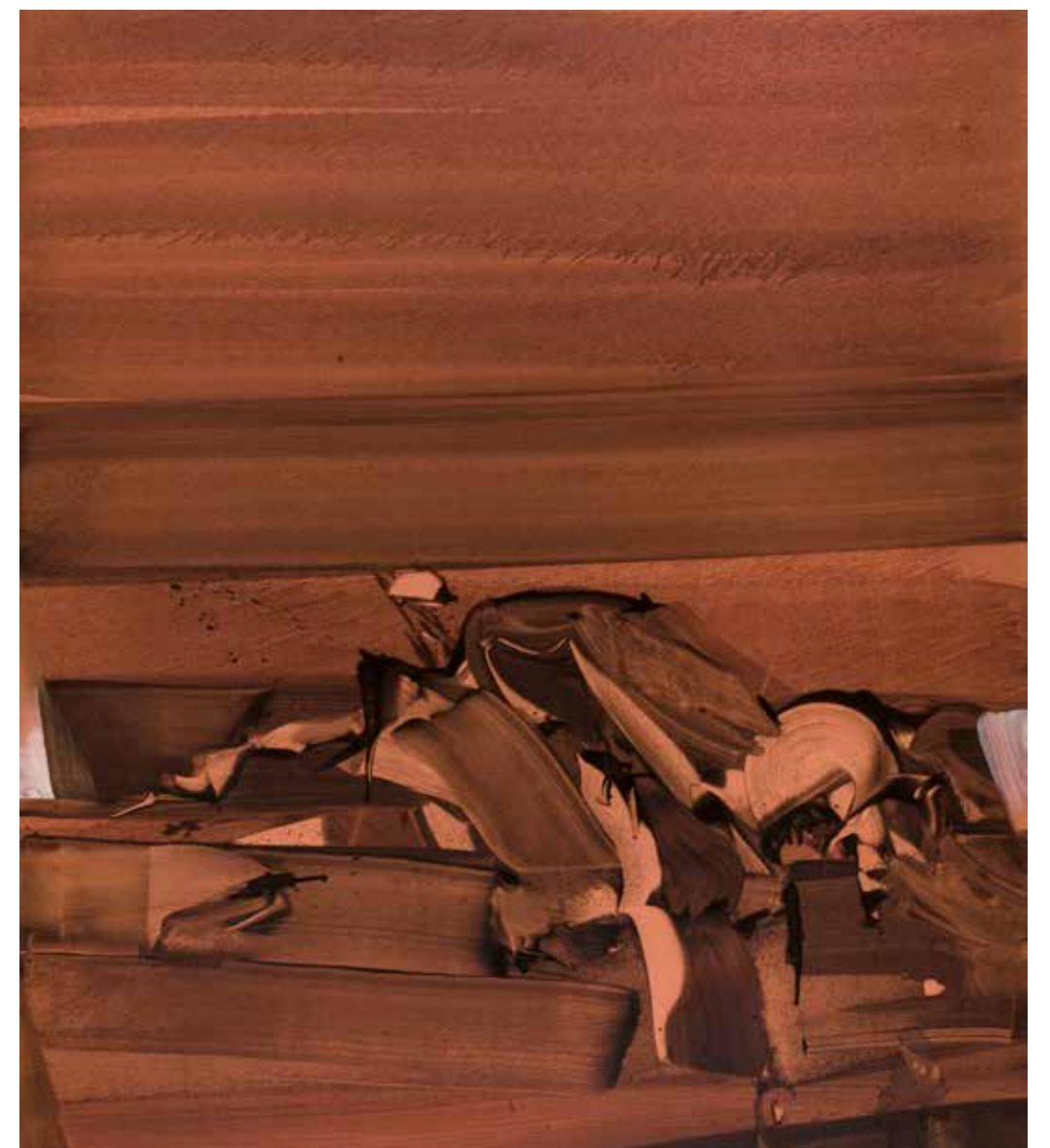
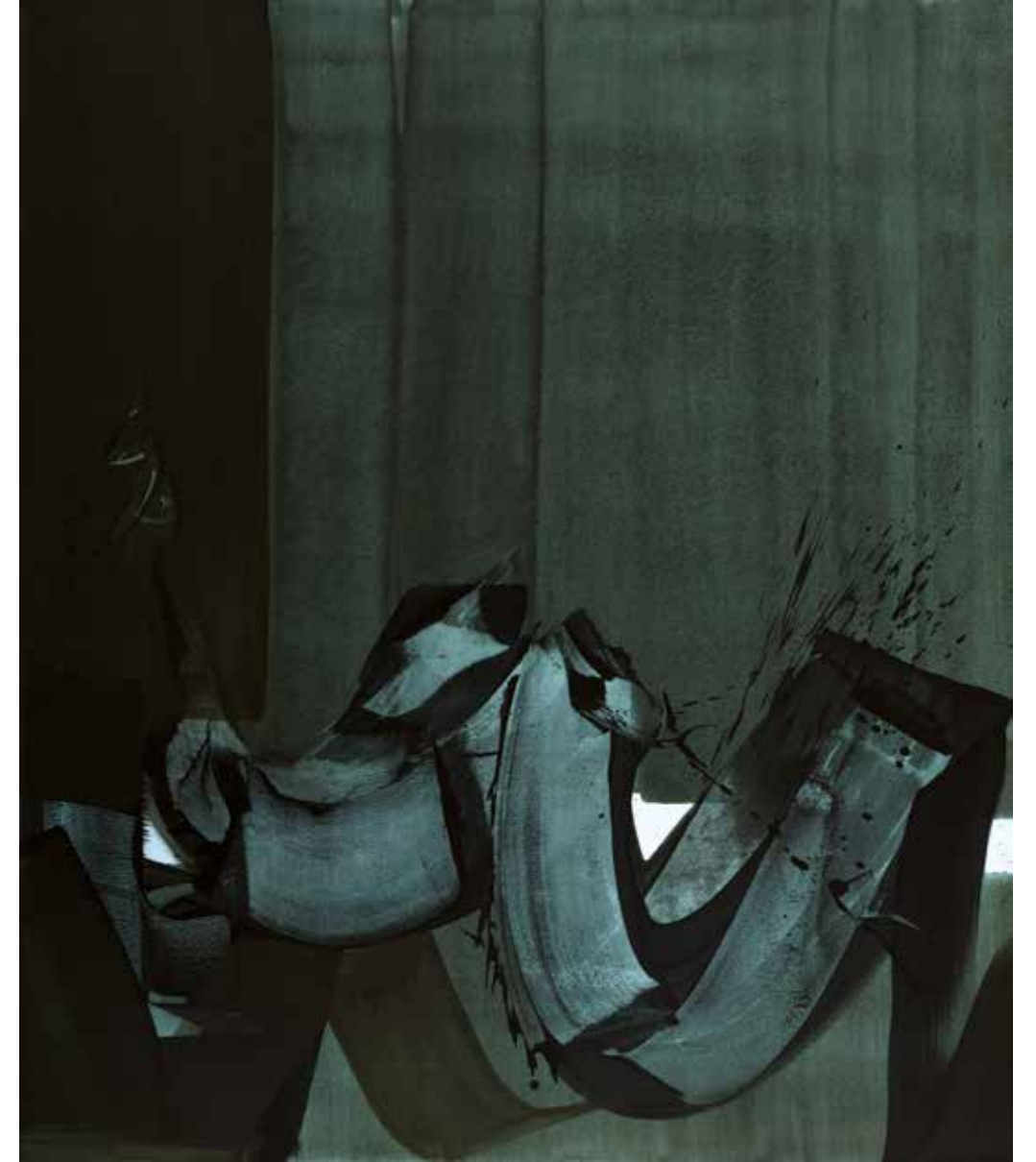
308 z cyklu *Efekt motyla „08”*,
160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “08”*,
160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



309 z cyklu *Efekt motyla „Szczelina”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2008
from the series *The Butterfly Effect „Gap”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2008

310 z cyklu *Efekt motyla „01”*,
160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “01”*,
160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

311 z cyklu *Efekt motyla „08”*,
160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “08”*,
160 x 130 cm, oil on canvas, 2007





312 z cyklu *Efekt motyla „18”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „18”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2008



313

313 z cyklu *Efekt motyla „04”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „04”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



314 z cyklu *Efekt motyla* „23”, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect* “23”, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

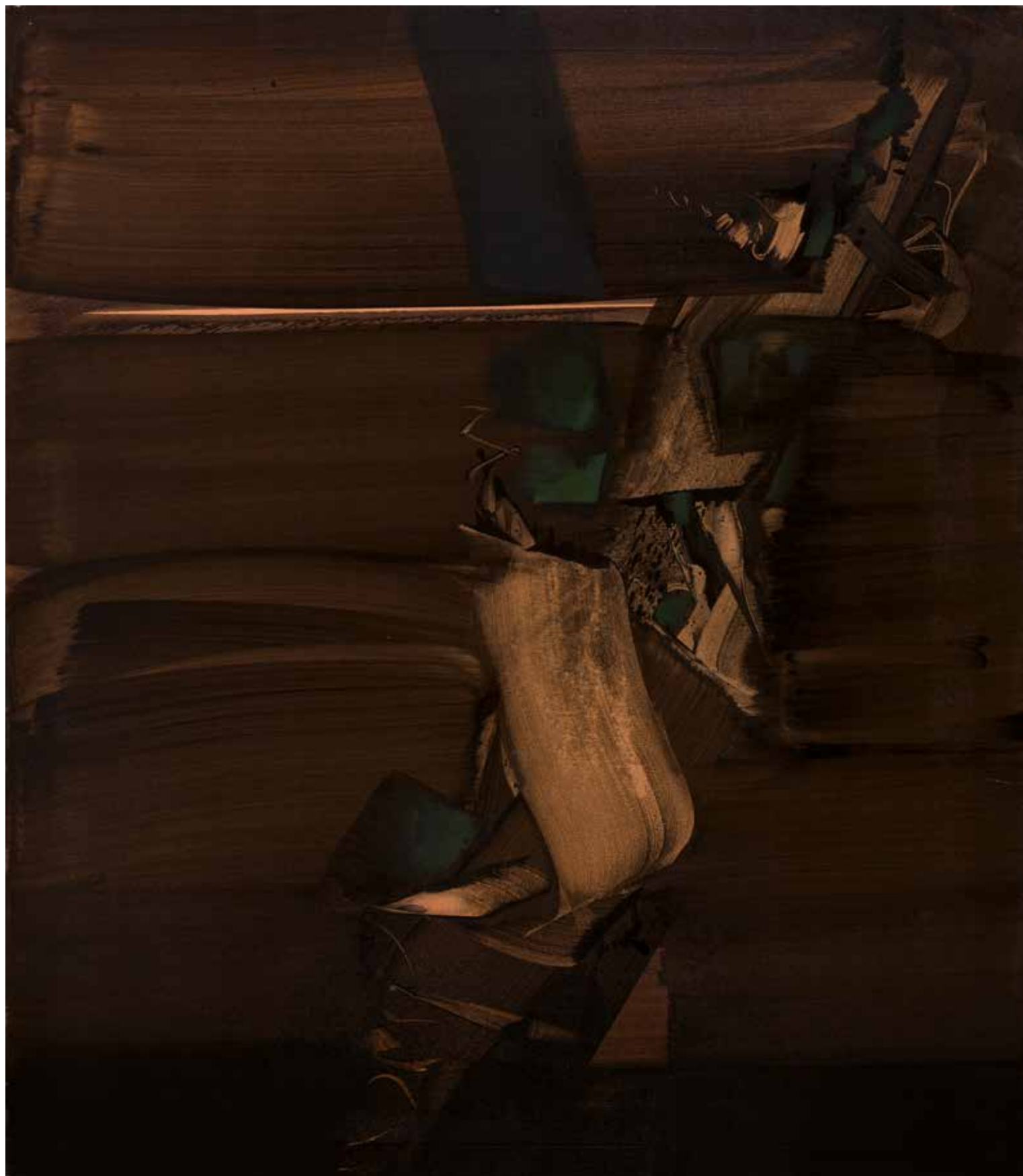
315

315 z cyklu *Efekt motyla* „10”, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect* “10”, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

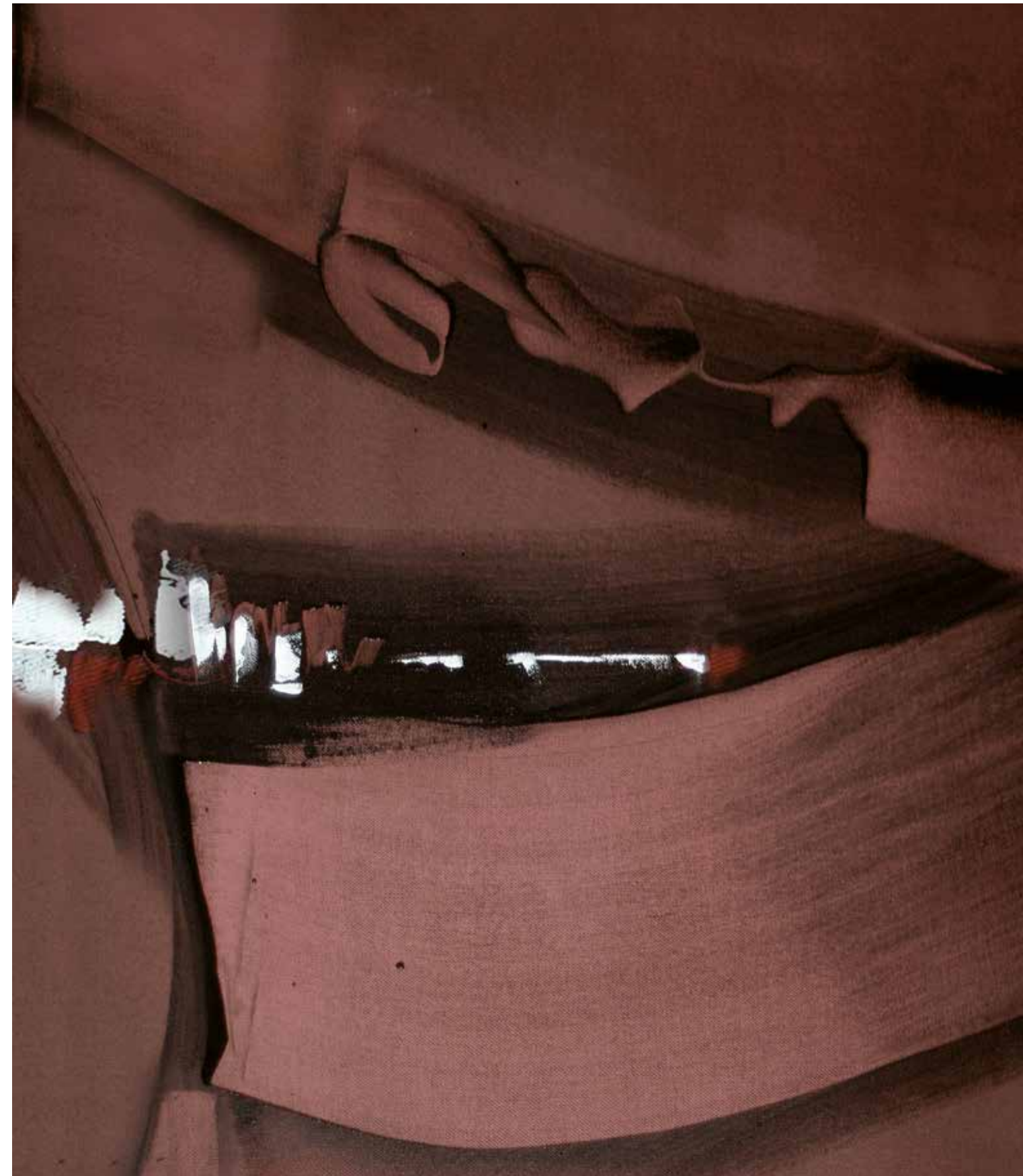


316 z cyklu *Efekt motyla „Szczelina”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „Gap”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

317 z cyklu *Efekt motyla „Szczelina”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „Gap”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

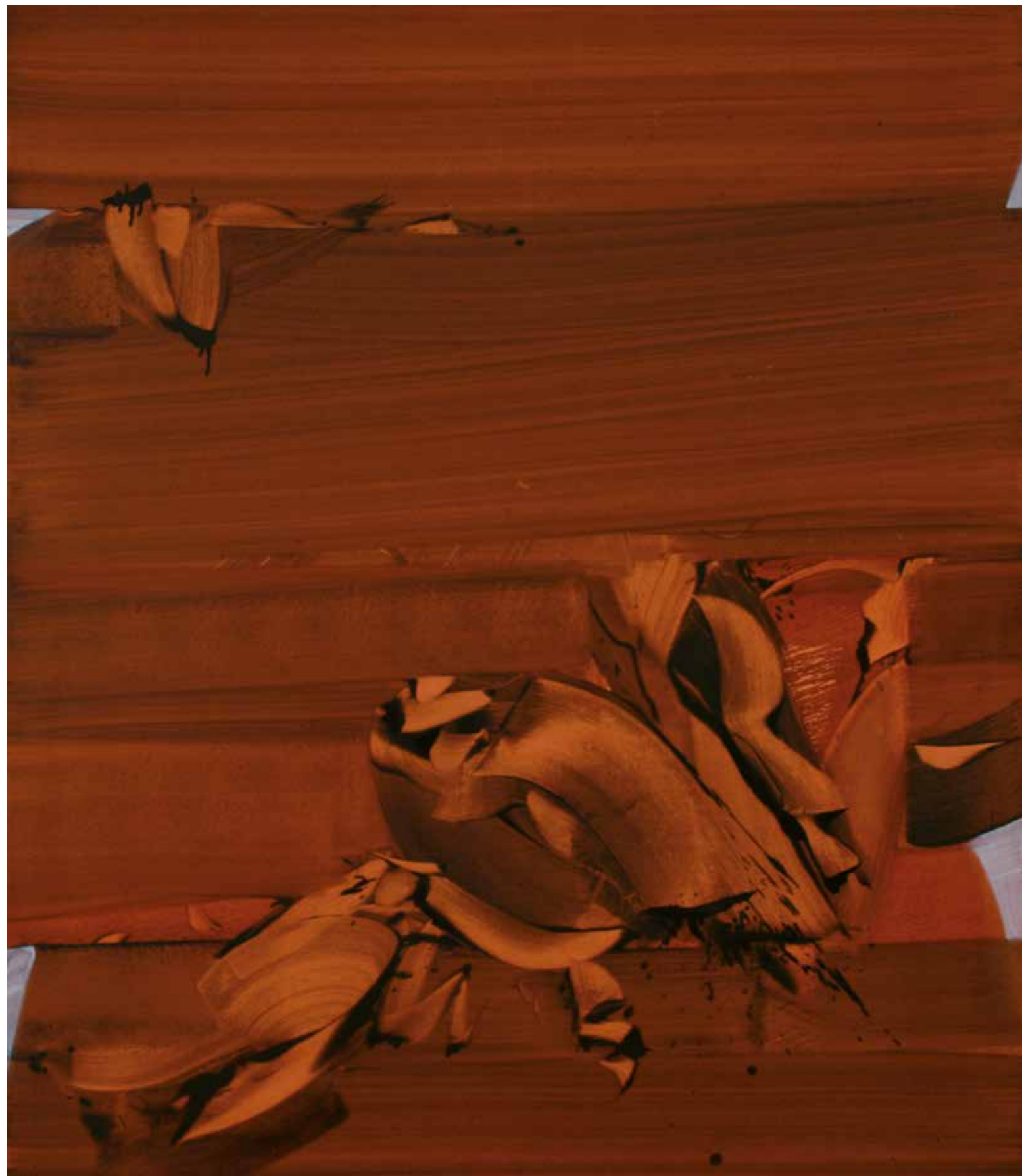


318 z cyklu *Efekt motyla „13”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “13”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



319

319 z cyklu *Efekt motyla „04”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “04”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



320 z cyklu *Efekt motyla „09”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “09”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



321 z cyklu *Efekt motyla „24”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “24”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007

322 z cyklu *Efekt motyla „25”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect “25”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



323 z cyklu *Efekt motyla „Szczelina”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2008
from the series *The Butterfly Effect „Gap”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2008



324 z cyklu *Efekt motyla „Szczelina”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2007
from the series *The Butterfly Effect „Gap”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2007



325

326

327 z cyklu *Efekt motyla „Szczelina”*, 160 x 130 cm, olej, płótno, 2008

from the series *The Butterfly Effect „Gap”*, 160 x 130 cm, oil on canvas, 2008



325

HOMMAGE Á . . .

Szacunek i zrozumienie dla dokonań przeszłości jest fundamentem spokojnego rozwoju w przyszłości. Młodzieńczy bunt i uniesienia szybko mijają i nim się obejrzymy, wartościujemy i mierzymy się z tradycją – już swoją. W 1977 roku Janusz Przybylski stworzył swoje *Listy*, cykl prac wchodzący w skład szerszego cyklu *Błędne koło* adresowany do malarzy (swoich mistrzów i nauczycieli), pomyślany jako próba ponadczasowego z nimi dialogu. Podróżując po całym świecie, artysta docierał do „najważniejszych” dla siebie obiektów, przygotowując pokarm, którym żywiła się jego sztuka. Zabieg pewnie nie nowy, jednak po raz pierwszy zastosowany wprost i na taką skalę. Na początku 2006 roku spróbowałem tego samego i rozpocząłem rozliczenie z „osobistą” historią malarstwa – z nadzieją *zbliżenia się ze sobą*. Prace z tego okresu są nawiązaniem do dzieł kanonu malarstwa, które w czasie mojego życia zaznaczyły się istotnie i znalazły stałe miejsce w świadomości. Z jednej strony był to rodzaj hołdu złożonego tradycji malarskiej, z drugiej – rodzaj wiwisekcji i próba uchwycenia tego, co rozstrzygające w moim jej postrzeganiu. Nie interesował mnie bezpośredni cytat ani bagaż, którym jest obciążony obiekt przez lata konfrontowany z widzem i krytyką. To, co poruszało i stało się głównym powodem, dla którego sięgałem po mistrzowskie dzieło, było natury psychologicznej i rozgrywało się w sferze emocjonalnej. Cykl jest zamknięty, jednak do dziś nie jestem w stanie precyzyjnie wskazać, dlaczego pewne dzieła są mi bliższe, inne nie. Czasami zdarza się, że dziecięce wspomnienie zapachu albumu z reprodukcjami tak sugestywnie przebija się do świadomości, że przywołany obraz staje się nieodpartym, bezpośrednim impulsem, dla którego sięgam po pędzel. Mam wrażenie, że te ledwo dostrzegalne i nie do końca uświadomione sygnały kierowały i nadal kierują moimi wyborami bardziej niż cokolwiek innego.

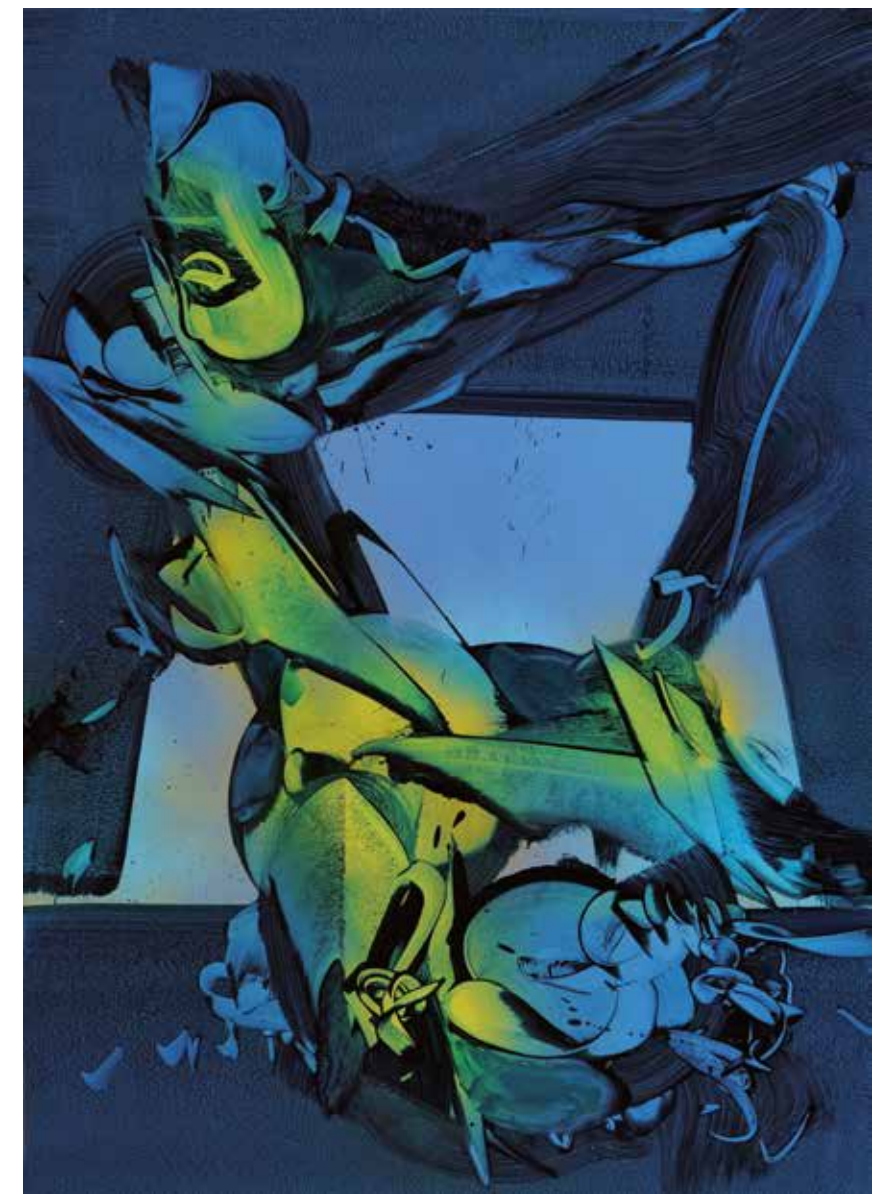
The respect for and understanding of the achievements of the past is the foundation for peaceful development in the future. Youthful rebellion and elation pass quickly and before we manage to look back, we are evaluating and facing tradition – this time our own. In 1977, Janusz Przybylski created his *Letters*, a series of works which are incorporated into a bigger series *Vicious Circle*, addressed to painters (his masters and teachers), devised as an attempt at an everlasting dialogue with them. Travelling all over the world, the artist reached “the most important” objects for him, preparing nutrition on which his art fed. The method is not new, however, he was the first to use it directly and on such a scale. I tried to do the same at the beginning of 2006 and started my settlement with “a personal” history of painting – with the hope of *getting closer* to myself. My works of that period alluded to the canon of painting which marked their significance in my life and found a place in my awareness. On the one hand, this was a kind of homage paid to the tradition of painting, on the other, a kind of vivisection and an attempt to grasp what was decisive for my perception of this tradition. I was not interested in the direct quotation or the burden which surrounds an object which for years was confronted with viewers and critics. What moved me and became the main reason why I reached for a masterpiece was of a psychological nature, taking place in the emotional sphere. The series is closed now but, even today, I am not able to say precisely why I find certain works closer to me while others are not. Sometimes, it happens that a childhood memory of the smell of an album with reproductions appeals to my awareness so suggestively that an evoked image becomes an irresistible, direct impulse which makes me reach for a brush. I have the impression that these barely perceptible and not fully realised signals have guided and still guide my choices more than anything else.



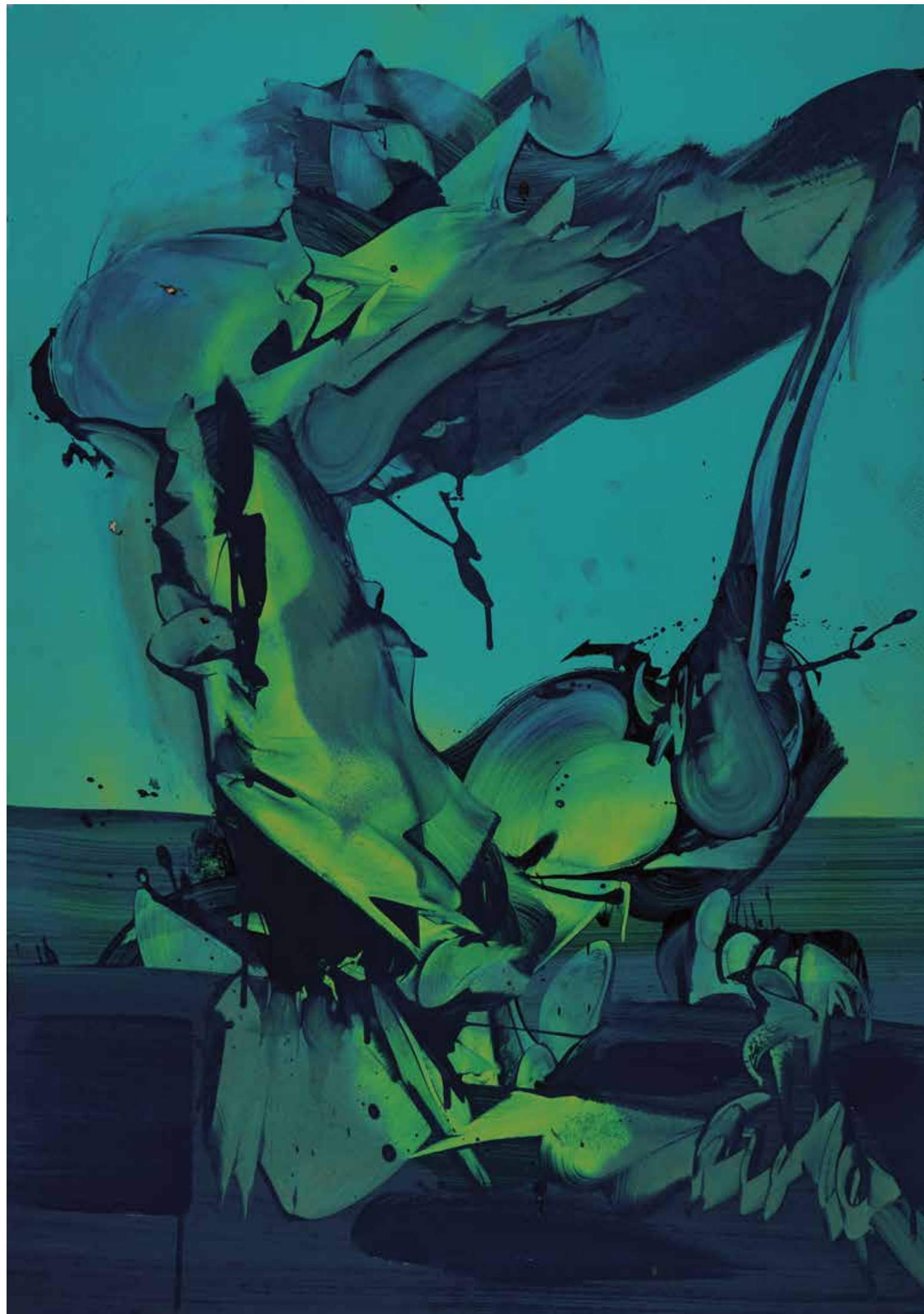


329
330

331 z cyklu *Hommage à ...* „Salvador Dali Mięka konstrukcja z gotowaną fasolką – przecucie wojny domowej”, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2009
from the series *Hommage à ...* “Salvador Dali Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)”, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2009

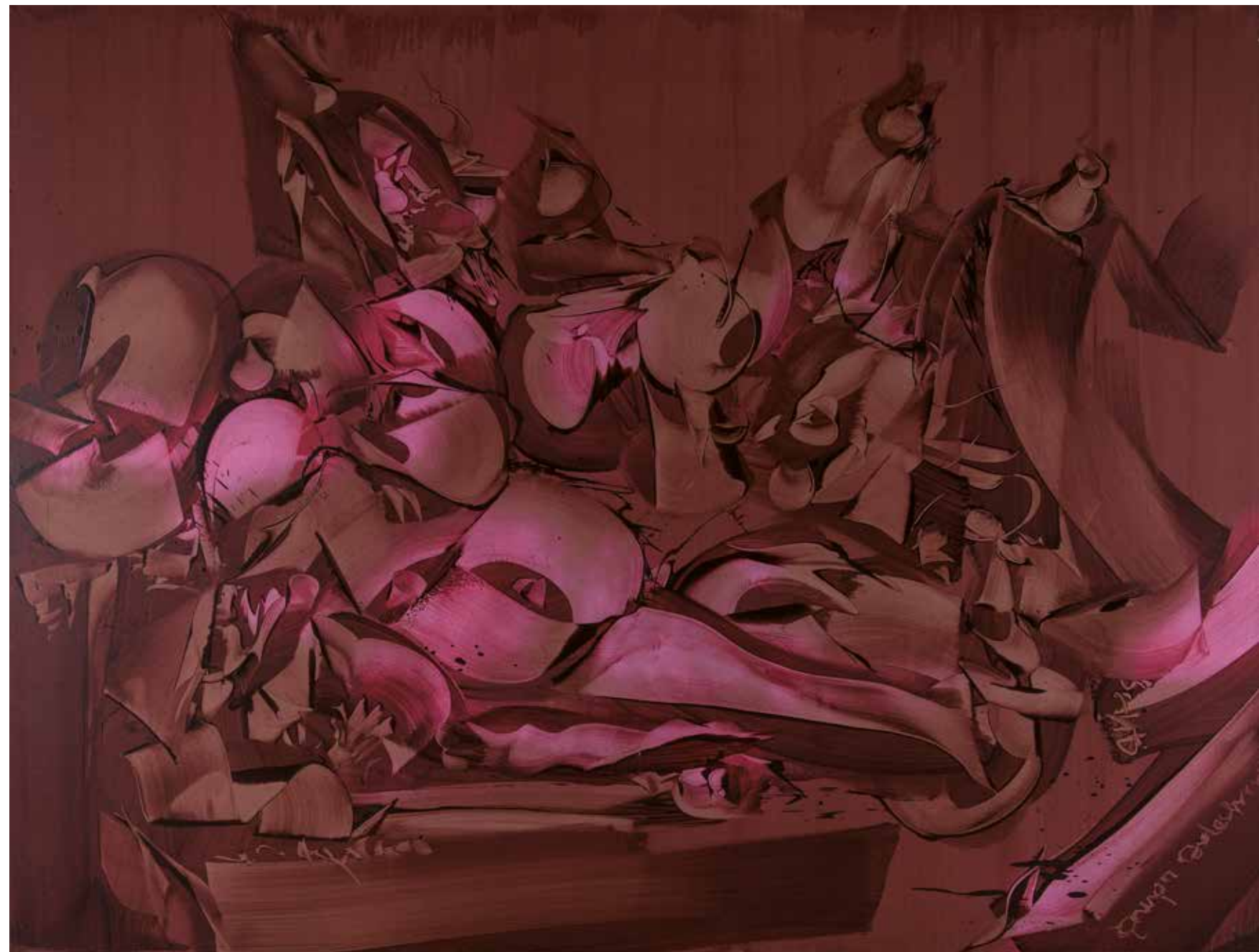
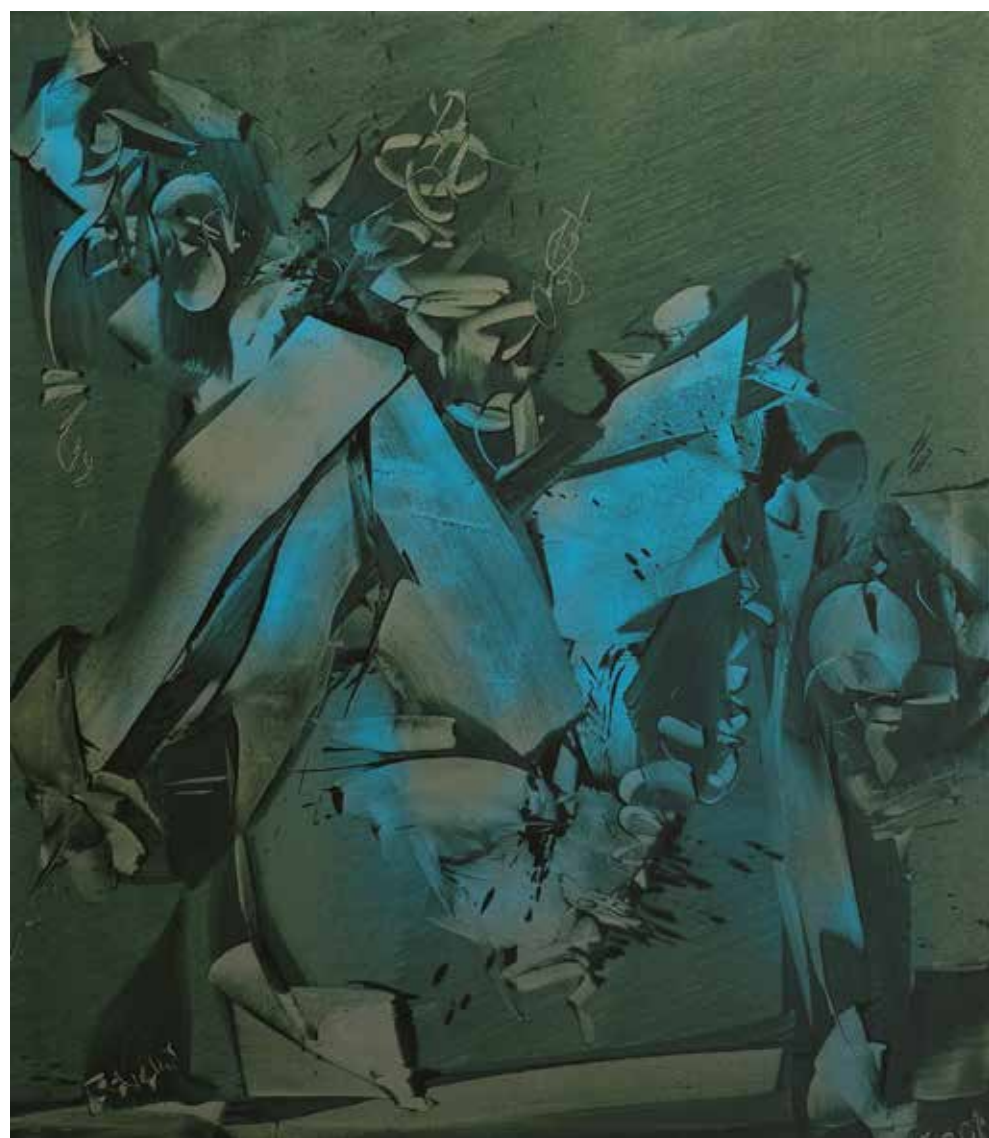


331



332 z cyklu *Hommage á ...* „Salvador Dali Miękką konstrukcja z gotowaną fasolką – przeczucie wojny domowej”, 100 x 70 cm, olej, mdf, 2009
from the series *Hommage á ...* “Salvador Dali Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)”, 100 x 70 cm, oil on mdf, 2009

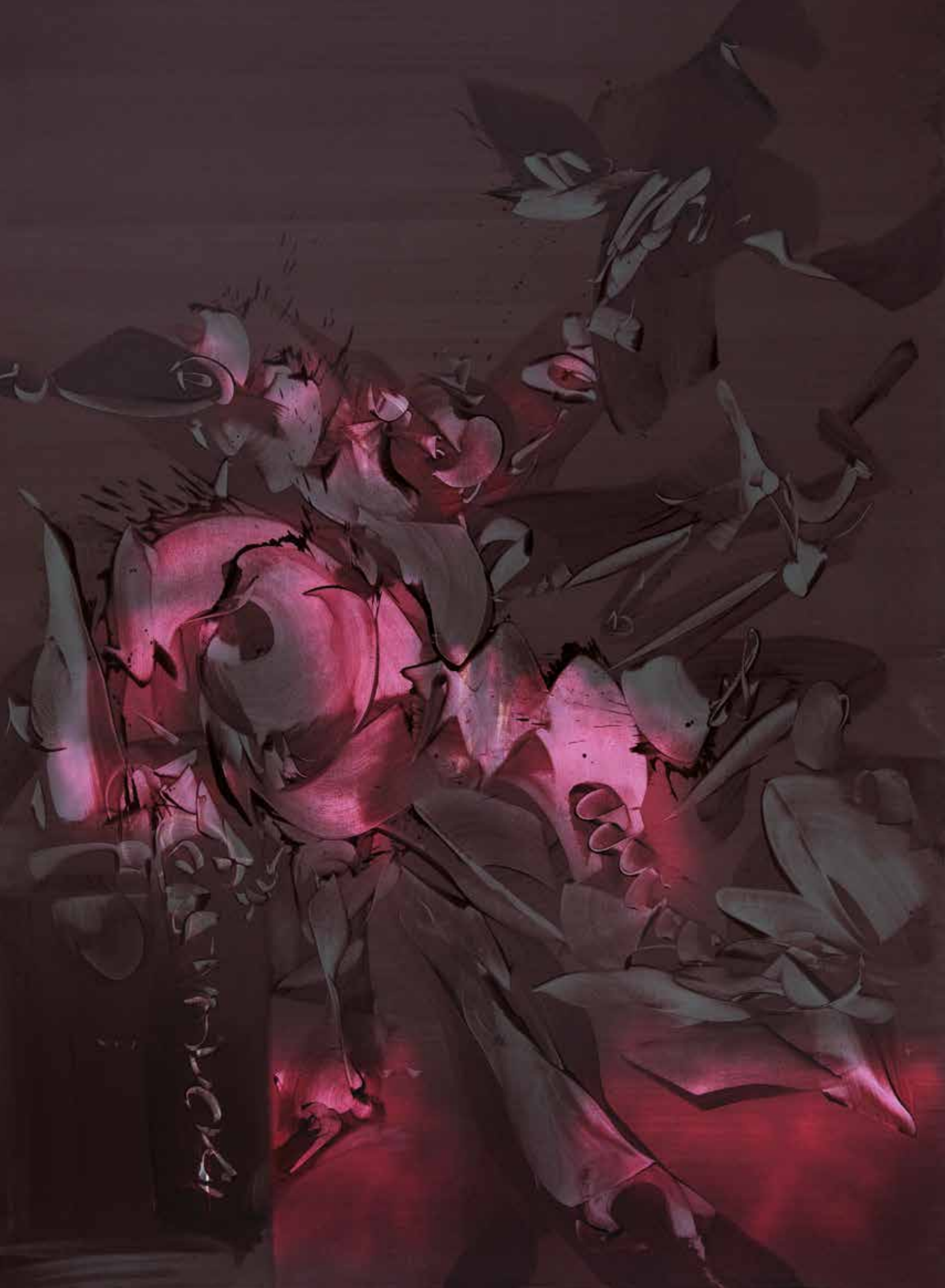
333 z cyklu *Hommage á ...* „Michelangelo Caravaggio Powołanie Św. Mateusza”, 150 x 170 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Michelangelo Caravaggio The Calling of Saint Matthew”, 150 x 170 cm, oil on canvas, 2008



334 z cyklu *Hommage á ... „Grupa Laokoona”*,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ... “Laokoon’s Group”*,
170 x 150 cm, oil on canvas, 2008

335 z cyklu *Hommage á ... „Michelangelo Caravaggio
Złożenie do grobu”*, 170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ... “Michelangelo Caravaggio
The Entombment”*, 170 x 150 cm, oil on canvas, 2008

336 z cyklu *Hommage á ... „Rembrandt van Rijn Lekcja
anatomii doktora Tulpa”*, 150 x 200 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ... “Rembrandt van Rijn
The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”*, 150 x 200 cm, oil on canvas, 2008



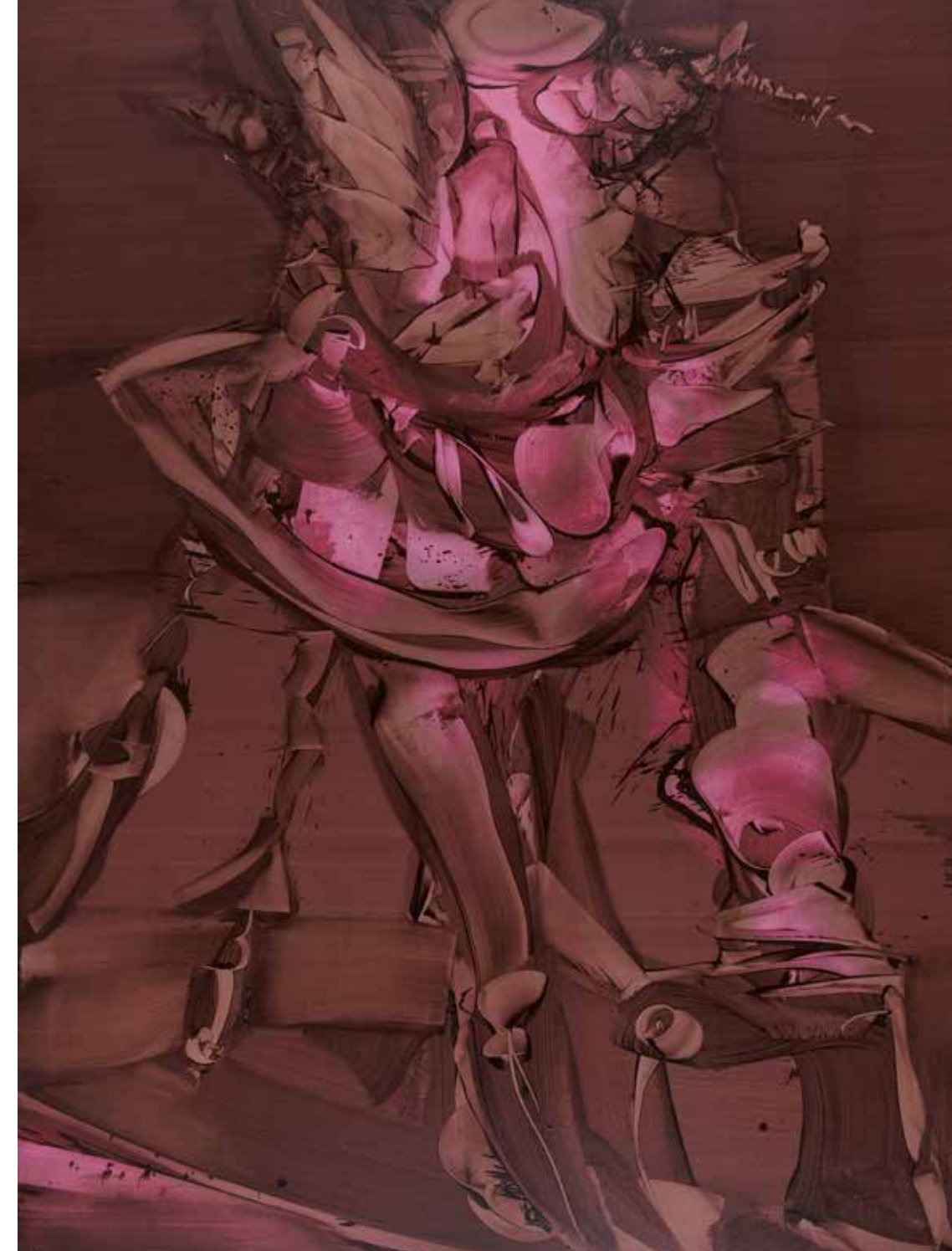
337 z cyklu *Hommage à ...* „Francisco Goya Gdy rozum śpi budzą się demony”, 200 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Francisco Goya The Sleep of Reason Produces Monsters”, 200 x 150 cm, oil, canvas, 2008

338 z cyklu *Hommage à ...* „Edgar Degas Tancerki”, 150 x 170 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Edgar Degas Dancers”, 150 x 170 cm, oil, canvas, 2008

339 z cyklu *Hommage á ...* „Holenderscy mistrzowie martwych natur,
150 x 200 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Dutch Masters of Still Life”,
150 x 200 cm, oil on canvas, 2008

340 z cyklu *Hommage á ...* „Holenderscy mistrzowie martwych natur,
200 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Dutch Masters of Still Life”,
200 x 150 cm, oil on canvas, 2008





341, 342 z cyklu *Hommage á ...* „Holenderscy mistrzowie martwych natur,
200 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Dutch Masters of Still Life”,
200 x 150 cm, oil on canvas, 2008

343 z cyklu *Hommage á ...* „Diego Velazquez Infantka Małgorzata”,
200 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Diego Velazquez Infanta Margarita”,
200 x 150 cm, oil on canvas, 2008



344 z cyklu *Hommage à ...* „Holenderscy mistrzowie martwych natur,
150 x 200 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Dutch Masters of Still Life”,
150 x 200 cm, oil on canvas, 2008

345 z cyklu *Hommage à ...* „Theodore Gericault *Tratwa Meduzy*”,
150 x 200 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Theodore Gericault *The Raft of the Medusa*”,
150 x 200 cm, oil on canvas, 2008



346 z cyklu *Hommage à ...* „Edgar Degas Poza sceną”,
200 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Edgar Degas Offstage”,
200 x 150 cm, oil on canvas, 2008

347 z cyklu *Hommage à ...* „Theodore Gericault Tratwa Meduzy”,
150 x 195 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Theodore Gericault The Raft of the Medusa”,
150 x 195 cm, oil on canvas, 2008



348 z cyklu *Hommage á ...* „Holenderscy mistrzowie martwych natur,
100 x 130 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Dutch Masters of Still Life”,
100 x 130 cm, oil on canvas, 2008



349 z cyklu *Hommage á ...* „Holenderscy mistrzowie martwych natur,
100 x 130 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Dutch Masters of Still Life”,
100 x 130 cm, oil on canvas, 2008

na następnej stronie
next page

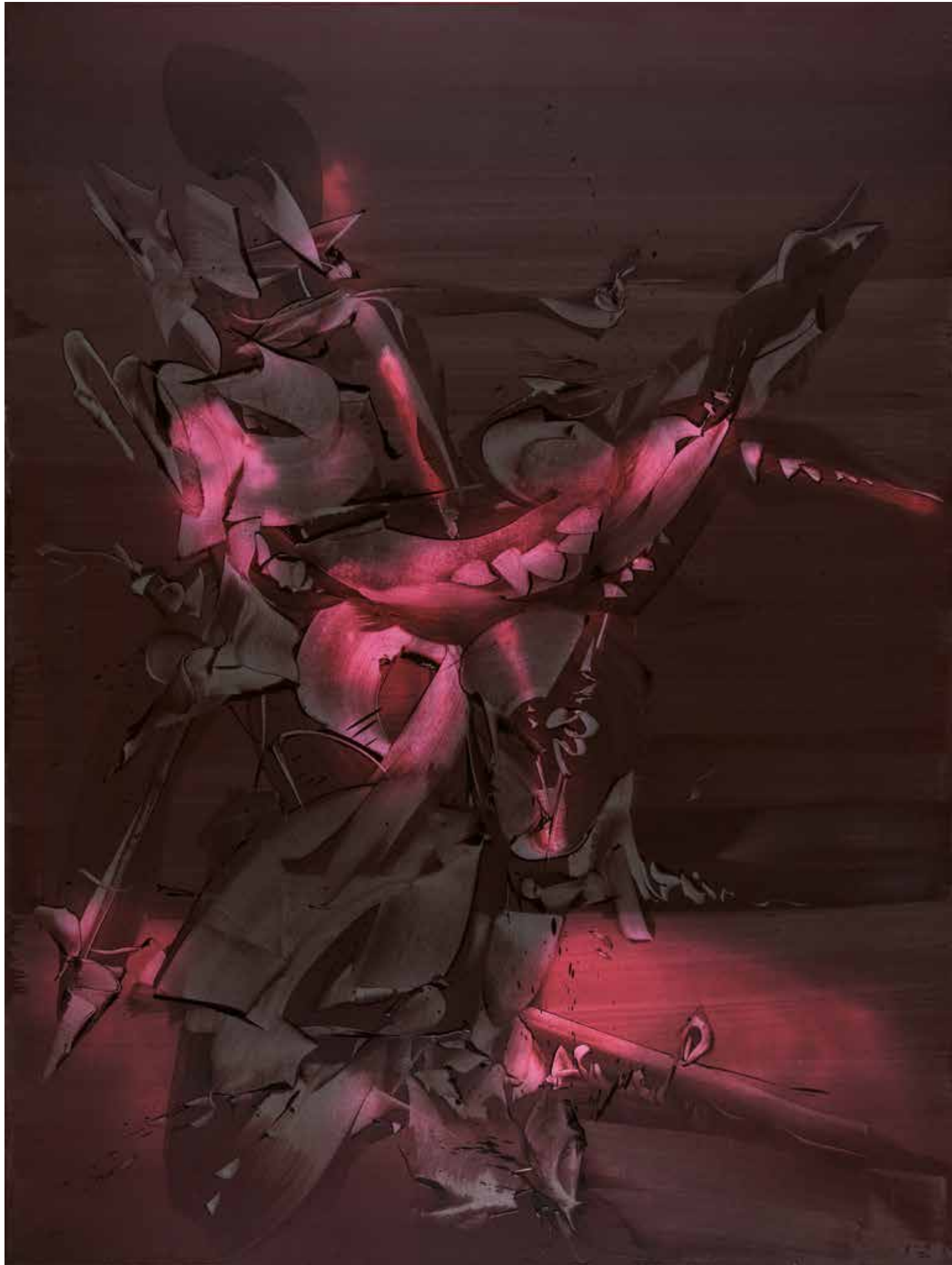
350 z cyklu *Hommage á ...* „Henri Matisse Taniec”,
150 x 200 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Henri Matisse Dance”,
150 x 200 cm, oil on canvas, 2008



Magnum Cassin

1890

Western



351 z cyklu *Hommage á ...* „Edgar Degas Poza sceną”,
200 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Edgar Degas Offstage”,
200 x 150 cm, oil on canvas, 2008

352 z cyklu *Hommage á ...* „Michelangelo Caravaggio Św. Hieronim piszący”,
150 x 200 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Michelangelo Caravaggio Saint Jerome writing”,
150 x 200 cm, oil on canvas, 2008



353 z cyklu *Hommage à ...* „Salvador Dali Miękką konstrukcja z gotowaną fasolką – przeczucie wojny domowej”, 200 x 150 cm, olej, płótno, 2009
from the series *Hommage à ...* “Salvador Dali Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)”, 200 x 150 cm, oil on canvas, 2009

354 z cyklu *Hommage à ...* „Edgar Degas Tancerka”, 170 x 150 cm, olej, płótno, 2009
from the series *Hommage à ...* “Edgar Degas Dancer”, 170 x 150 cm, oil on canvas, 2009

355 z cyklu *Hommage à ...* „Michelangelo Caravaggio Św. Hieronim piszący”, 150 x 170 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage à ...* “Michelangelo Caravaggio Saint Jerome writing”, 150 x 170 cm, oil on canvas, 2008



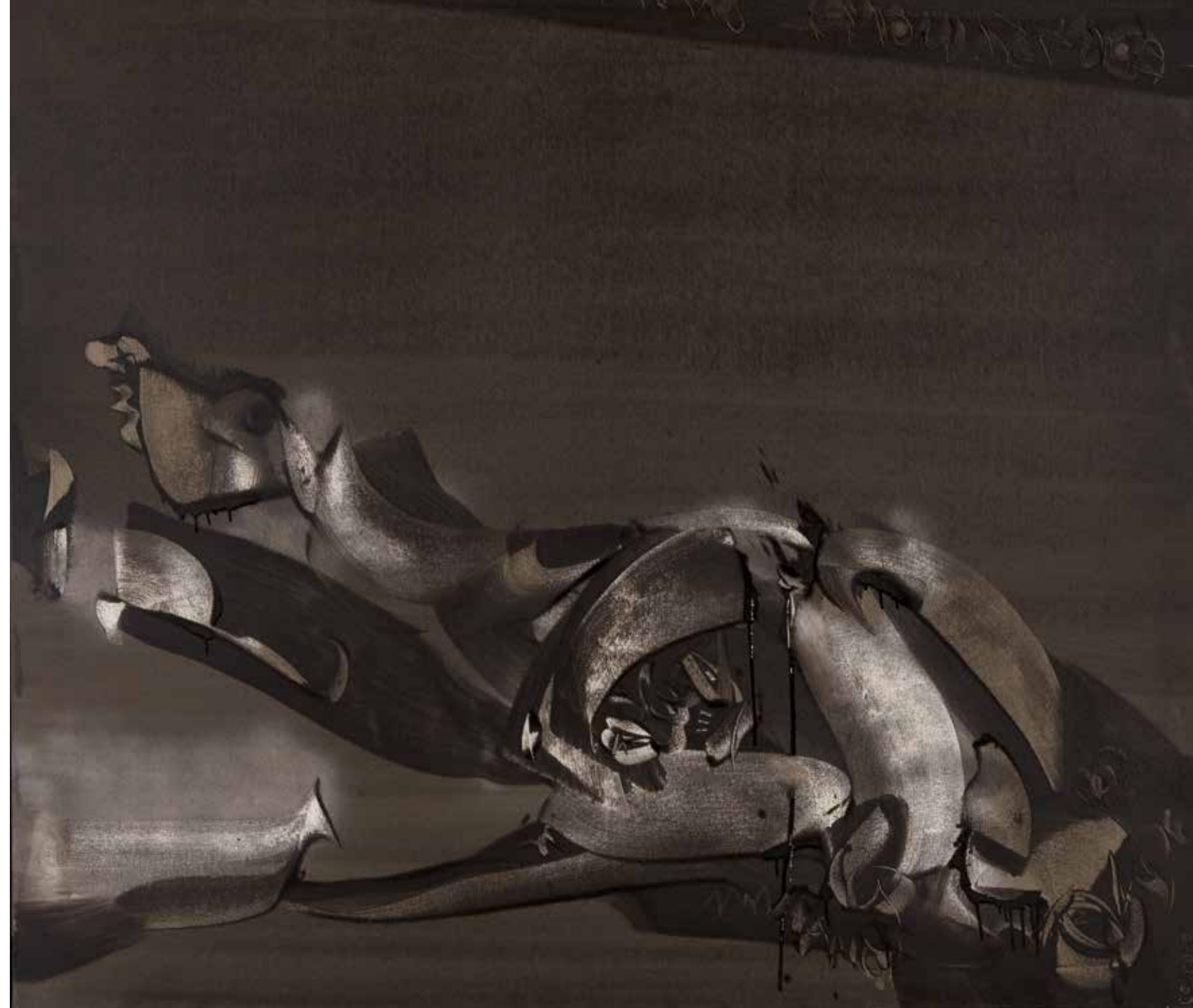
356 z cyklu *Hommage á ...* , 90 x 200 cm, olej, płótno, 2009
from the series *Hommage á ...* , 90 x 170 cm, oil on canvas, 2009



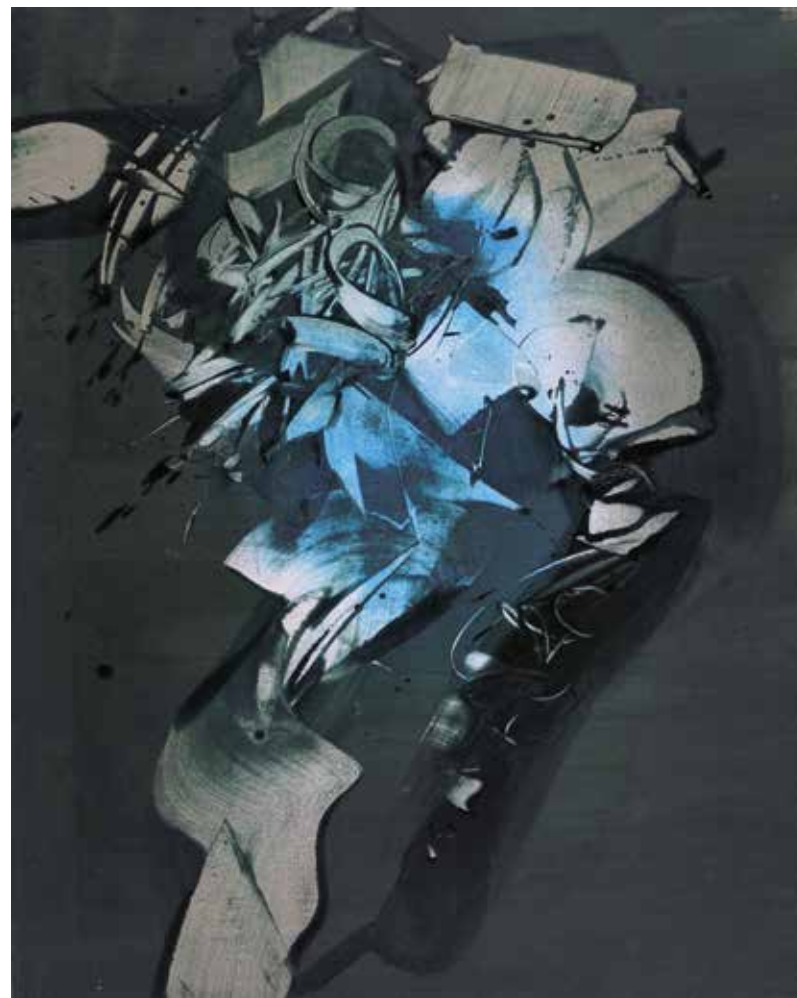
357 z cyklu *Hommage á ...* „Michelangelo Caravaggio
Ukrzyżowanie Św. Piotra I”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Michelangelo Caravaggio
Crucifixion of St. Peter I”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008

358 z cyklu *Hommage á ...* „Michelangelo Caravaggio
Ukrzyżowanie Św. Piotra II”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Michelangelo Caravaggio
Crucifixion of St. Peter II”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008

359 z cyklu *Hommage á ...* „Edgar Degas Tancerka”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Edgar Degas Dancer”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008

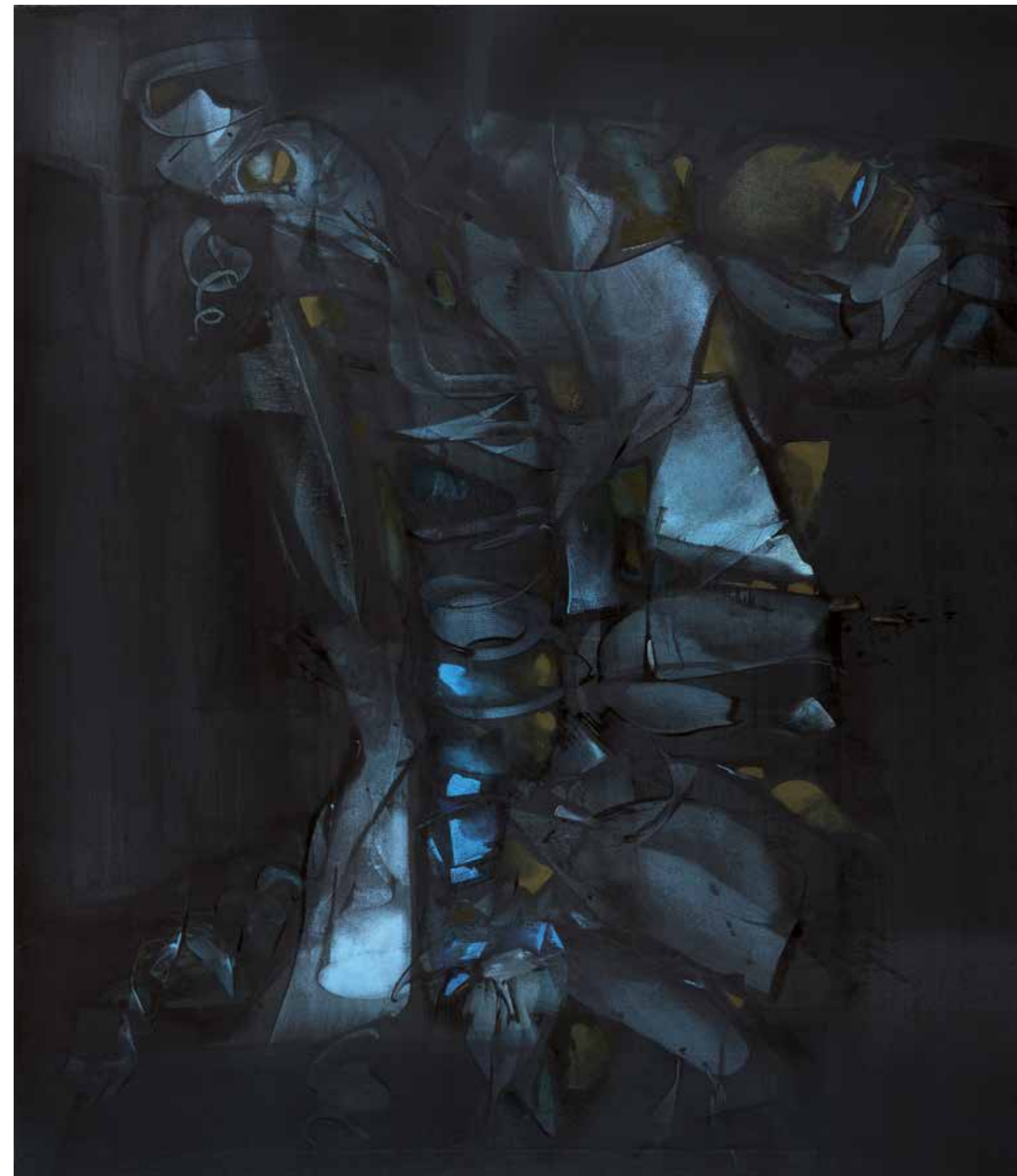


360 z cyklu *Hommage á ...* „Edouard Manet Śmierć torreadora”,
150 x 170 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Edouard Manet Dead Toreador”,
150 x 170 cm, oil on canvas, 2008



361 z cyklu *Hommage á ...* „Michelangelo Caravaggio
Ukrzyżowanie Św. Piotra III”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Michelangelo Caravaggio
Crucifixion of St. Peter III”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008

362 z cyklu *Hommage á ...* „Edgar Degas Tancerka”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Edgar Degas Dancer”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008



363 z cyklu *Hommage á ...* „Rembrandt van Rijn Rozplatany wól”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Rembrandt van Rijn The Cleaved Ox”,
170 x 150 cm, oil on canvas, 2008



364 z cyklu *Hommage á ...* „Rembrandt van Rijn Rozplatany wól I”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Rembrandt van Rijn The Cleaved Ox I”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008



365 z cyklu *Hommage á ...* „Rembrandt van Rijn Rozplatany wól II”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Rembrandt van Rijn The Cleaved Ox II”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008



366 z cyklu *Hommage á ...* „Francisco Goya Saturn”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Francisco Goya Saturn”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008



367 z cyklu *Hommage á ...* „Rembrandt van Rijn
Rozplątany wół III”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...*
“Rembrandt van Rijn The Cleaved Ox III”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008



363

368 z cyklu *Hommage á ...* „Michelangelo Caravaggio
Nawrócenie w drodze do Damaszku”, 170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Michelangelo Caravaggio
Conversion on the Way to Damascus”, 170 x 150 cm, oil, canvas, 2008

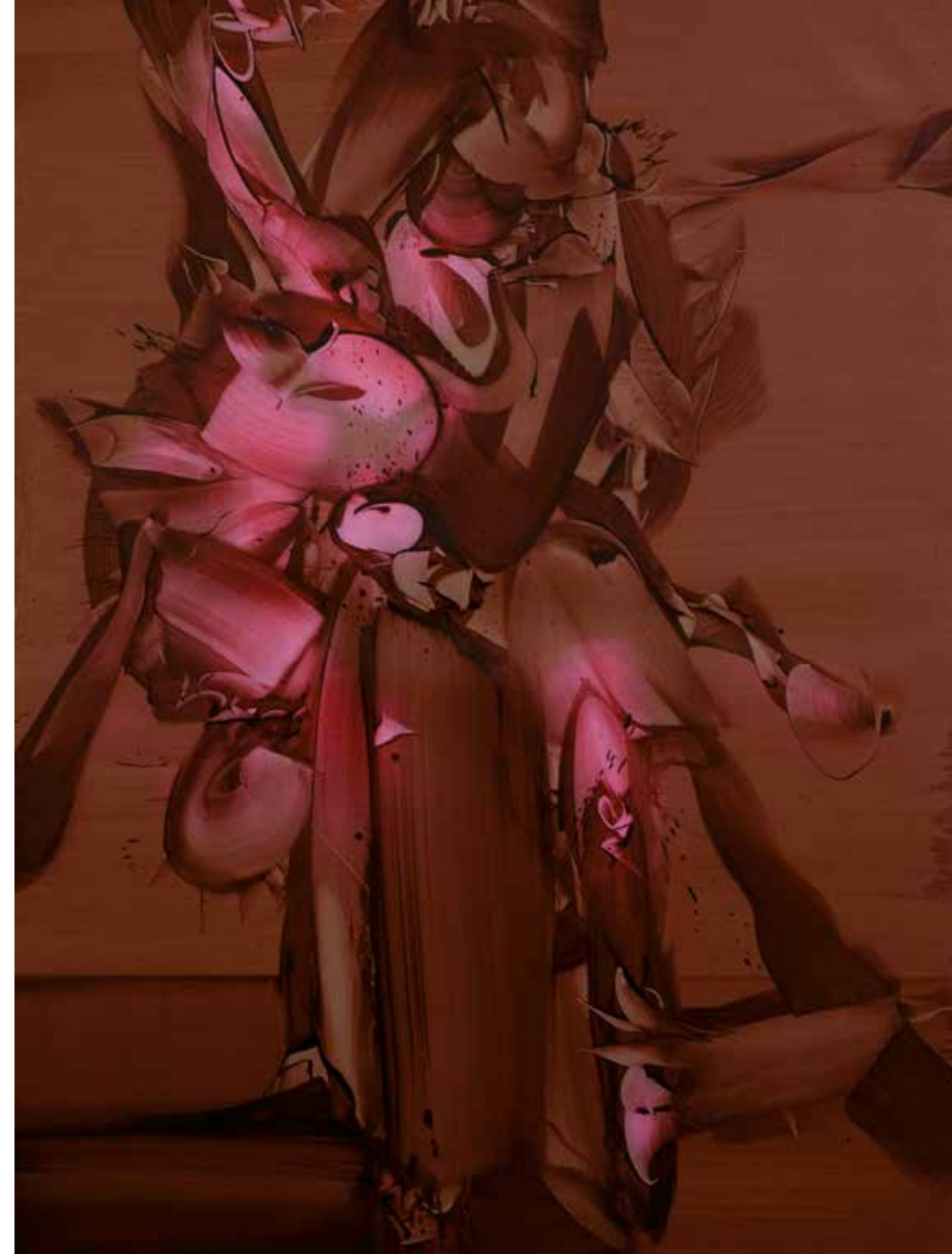


369 z cyklu *Homage á ...* „Michelangelo Caravaggio
Ukrzyżowanie Św. Piotra IV”,
150 x 170 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Homage á ...* “Michelangelo Caravaggio
The Crucifixion of St. Peter IV”,
150 x 170 cm, oil, canvas, 2008

370 z cyklu *Homage á ...* „Edgar Degas Tancerka”,
170 x 130 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Homage á ...* “Edgar Degas Dancer”,
170 x 130 cm, oil, canvas, 2008

371 z cyklu *Homage á ...* „Francisco Goya
Gdy rozum śpi budzą się demony”,
220 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Homage á ...* “Francisco Goya
The Sleep of Reason Produces Monsters”,
220 x 150 cm, oil, canvas, 2008





372 z cyklu *Hommage á ...* „Francis Bacon Druga wersja obrazu z 1946 roku”,
170 x 170 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Francis Bacon Second Version of Painting from 1946”,
170 x 170 cm, oil, canvas, 2008

373 z cyklu *Hommage á ...* „Artur Nacht-Samborski Kwiaty”,
170 x 150 cm, olej, płótno, 2008
from the series *Hommage á ...* “Artur Nacht-Samborski Flowers”,
170 x 150 cm, oil, canvas, 2008

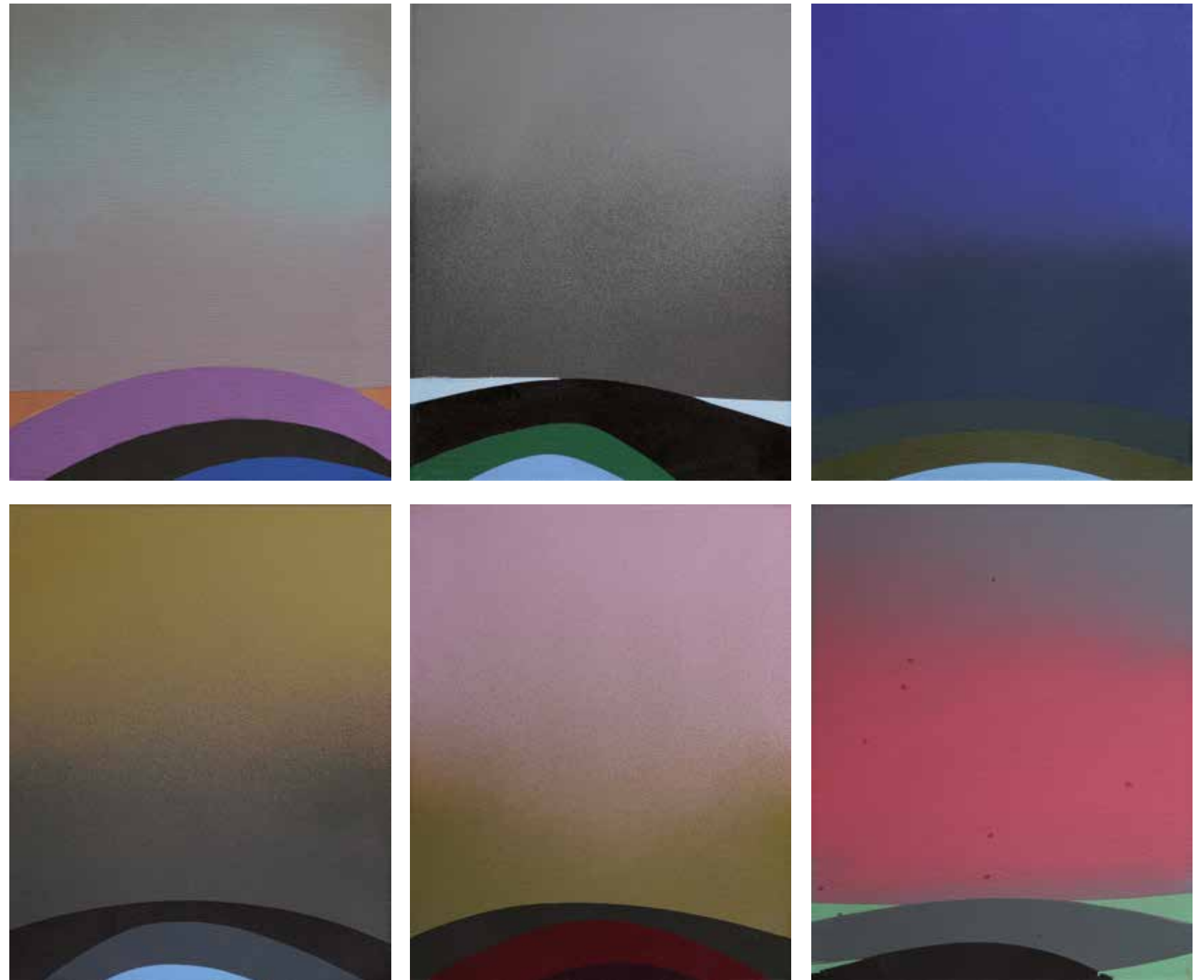
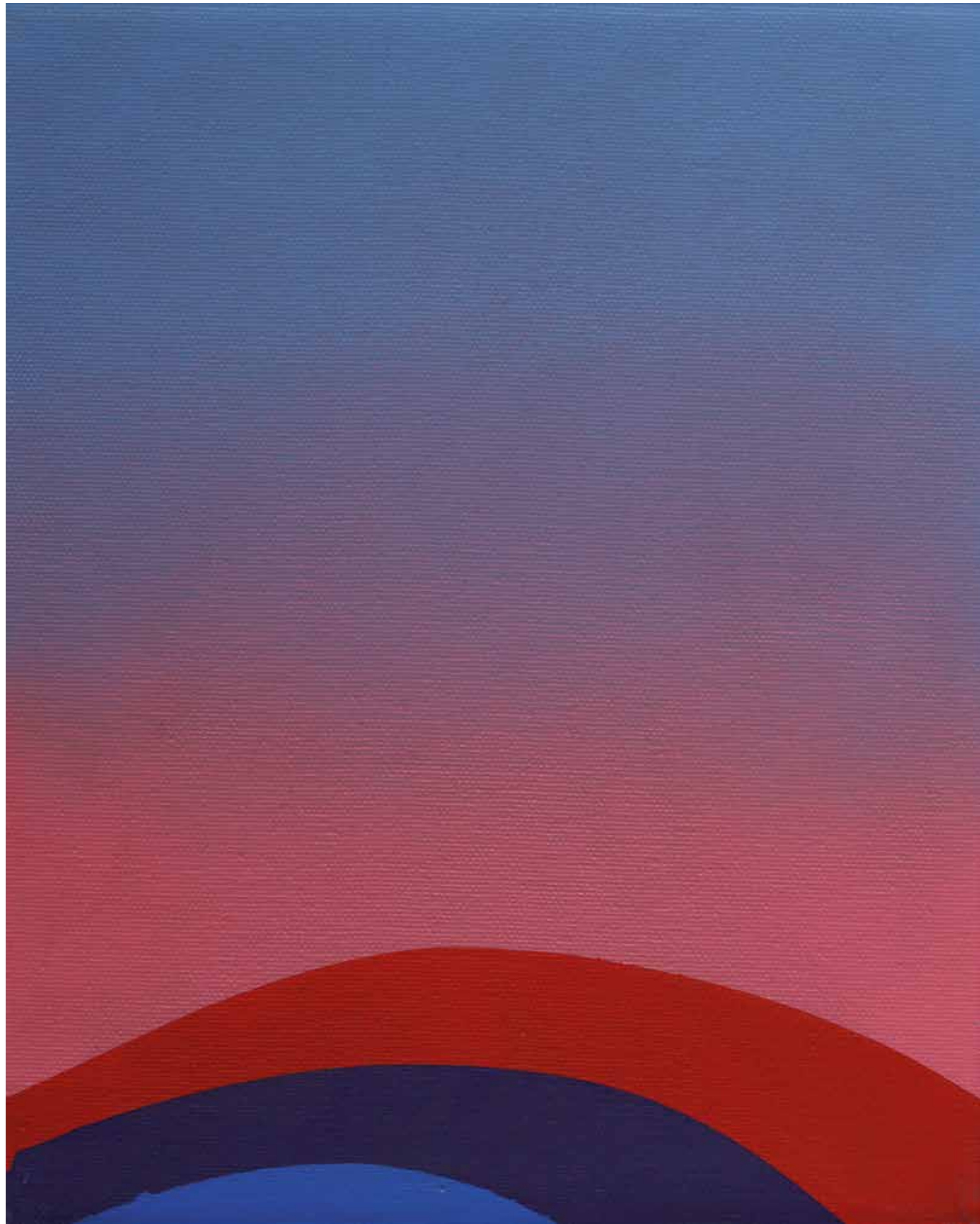
DZIENNIK NA BOKU A DIARY AT A SIDE

Dla tych, którzy pragną panować nad swoim życiem, lubią systematyczność i chętnie, nie tylko w myśli, którą uważają za zbyt ulotną, wracają do przeżytych wydarzeń, wynaleziono rodzaj zapisków relacjonujących zdarzenia codzienne czy, w bardziej wysublimowanej formie, wewnętrzne stany i odczucia. Rytmiczność prowadzenia tych notatek, podyktowana kalendarzem, zdecydowała o nazwie. Dziennik, bo o nim oczywiście mowa, znany jako forma literacka, może przybrać także formę plastyczną. Pomysł może mało odkrywczy, jednak kształt, który zaproponowałem, różni się od wszystkich mi znanych. Ponieważ mam usposobienie niestałe, a nawet chaotyczne, bywam niecierpliwy i dość szybko się nudzę, zawsze imponowali mi artyści, którzy swoje dzieło kształtowali z żelazną dyscypliną i niezachwianą determinacją, konsekwentnie przez lata. Z wewnętrznej potrzeby uporządkowania nieco swojego charakteru rozpocząłem pracę nad cyklem (czyt. walkę ze sobą), który później otrzymał nazwę *Dziennik wizualny*. Notatki te, traktowane jako swoisty sejsmograf, syntetyczny sposób rejestrowania poszczególnych, w odczuciu coraz szybciej mijających dni, bezsprzecznie pomagają utrzymywać mi niezbędną dawkę dyscypliny. Wizualnie lapidarna i powtarzalna forma – w mojej ocenie – najlepiej przekazuje doznania i emocje nagromadzone w ciągu doby, a uchwycone niewielkie różnice zamrażają pamięć upływających dni, które w świadomości zbyt szybko zlewają się w nieczytelną masę. Struktura kompozycji – jej prostota, ba, nawet banał – powinna zwrócić uwagę widza na brzmienie koloru, najmocniejszego atrybutu malarza przy wyrażaniu emocji. Zestawienie pojedynczych artefaktów ciągle przypomina, jak rozbieżna bywa pamięć i wizualna notatka. Projekt początkowo realizowany w formie grafiki cyfrowej znalazł kontynuację w formie malarskiej, w postaci niewielkich płócien malowanych akrylem, i jest nieustannie kontynuowany, powstaje niejako „obok” innych realizacji.

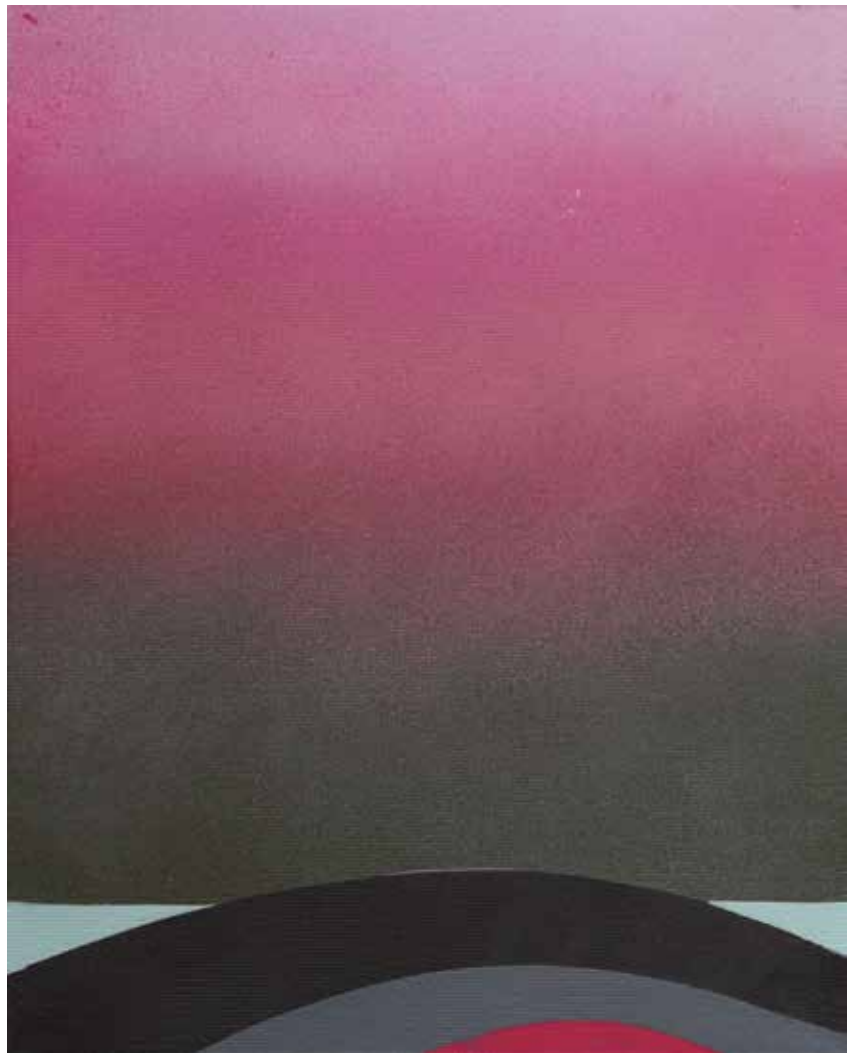
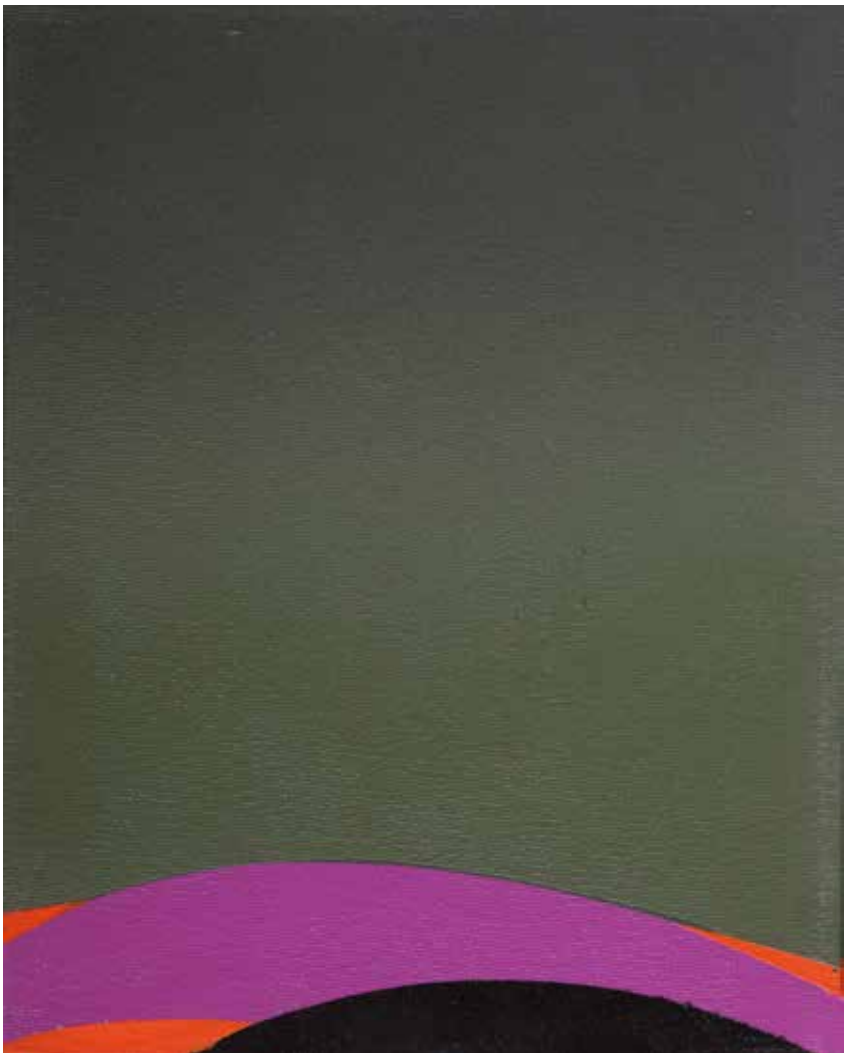
For those who want to control their lives, who like to be systematic and willingly return to experiences of the past, not only in thought which they consider too illusive, is the invention of the recording of everyday happenings or, in a more sublime form – states and feelings. The rhythm of taking notes, dictated by the calendar, determined its name. “A diary” – as, obviously, this is the thing in question – known as a literary form but can also take a visual form. The idea itself may not be very innovative, but the shape I proposed is different from all others I know. Since I have an unstable or even chaotic disposition, I can be impatient and become bored rather quickly. I have always been impressed by those artists who have shaped their work with iron discipline and unwavering determination, consistently over the years. From the inner need to introduce a little order to my character, I began working on a series (which means “fighting against myself”), which was later given the title *A Visual Diary*. Those notes, treated as a specific seismograph, a synthetic way of recording particular days which I felt were passing ever faster, definitely have helped me to retain an indispensable dose of discipline. The visually concise and repetitive form – in my opinion – best conveys the experiences and emotions accumulated during the day, while the captured small differences freeze the memory of passing days, which in consciousness merge too quickly into an unreadable mass. The structure of the composition is simple – its simplicity, banality even, should turn the viewer’s attention to the resounding colour – the strongest attribute of a painter expressing emotions. The juxtaposition of individual artefacts has always reminded me of how divergent memory and a visual note can be. The project, partially realised in the form of digital prints, has found its continuation in the painted form, taking the shape of small canvases painted in acrylic; the latter has been continued somehow “alongside” other realisations.



374-381 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19



382-389 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19

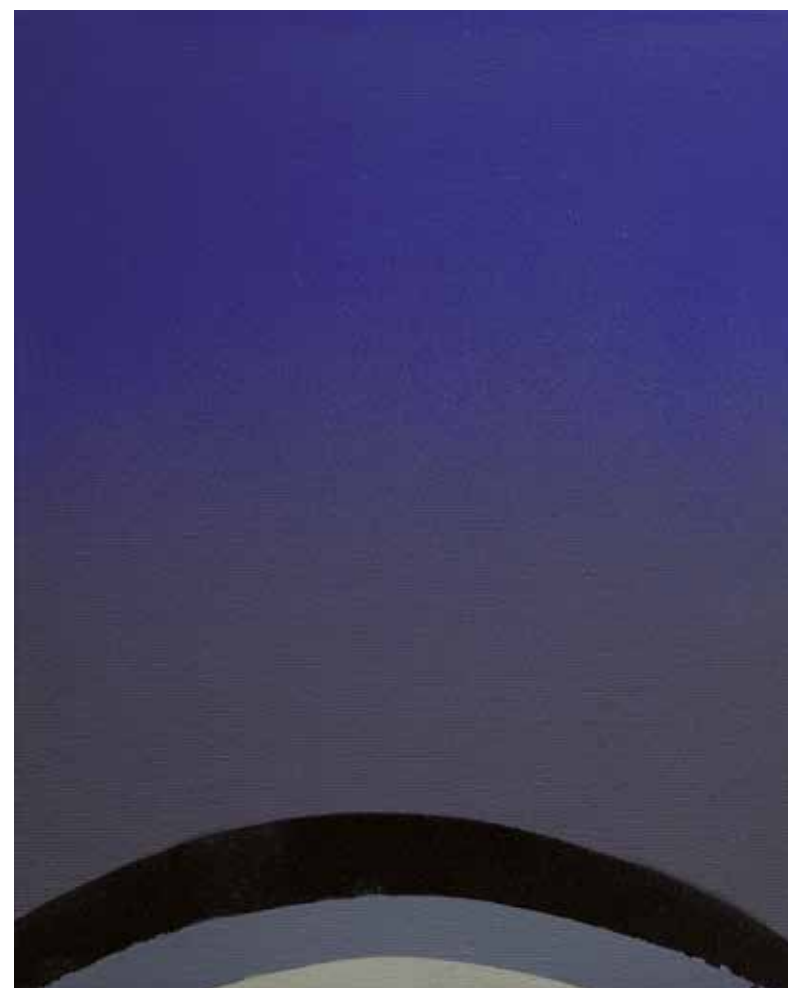
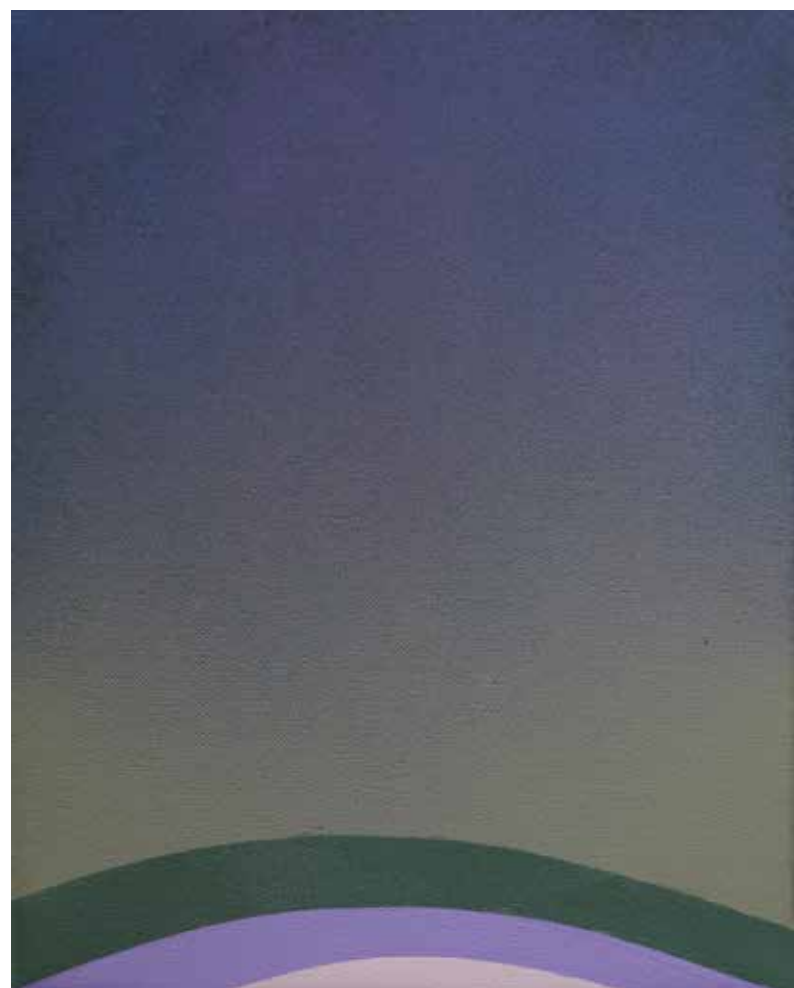


390-396 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19

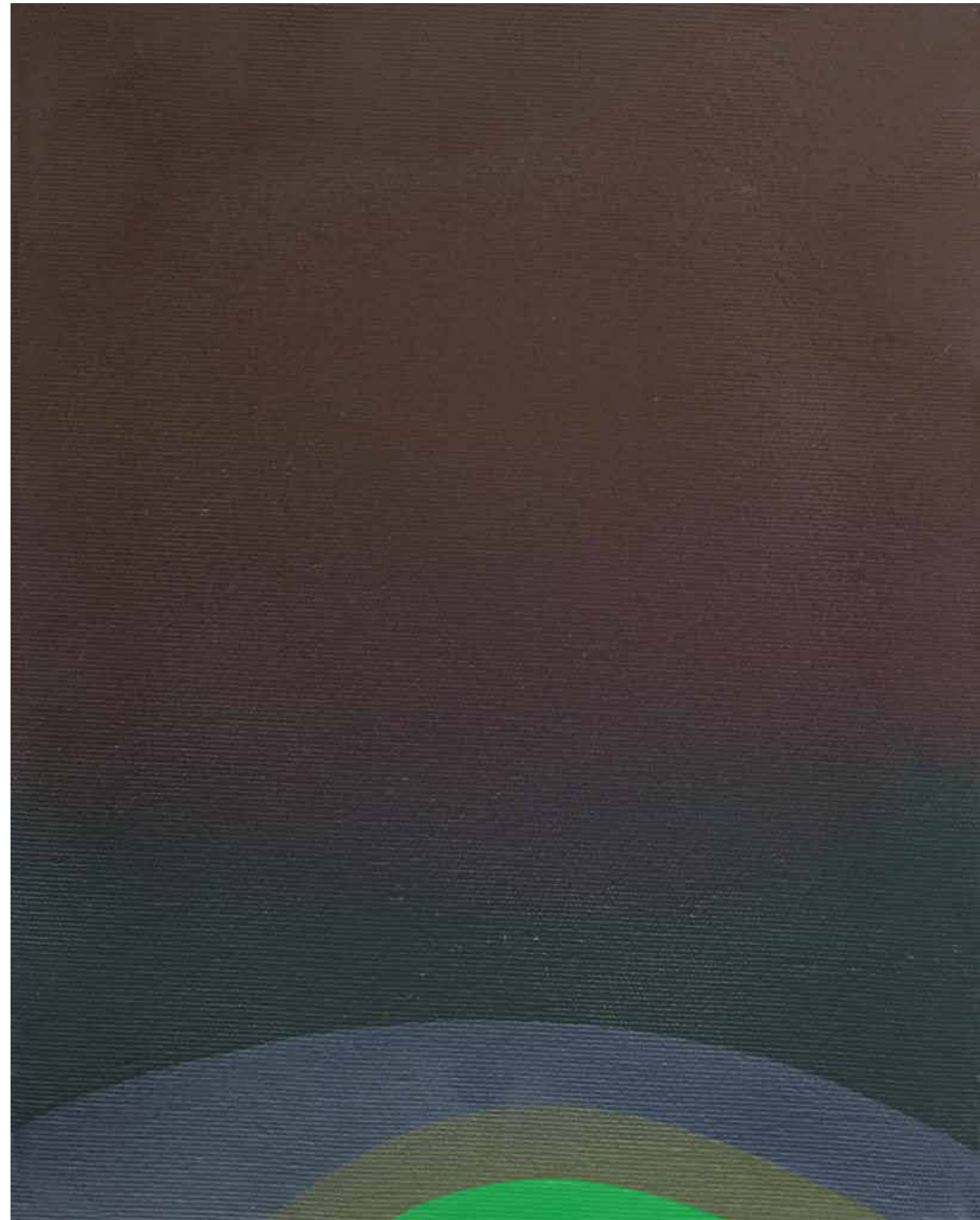
na następnej stronie
next page

397-414 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19

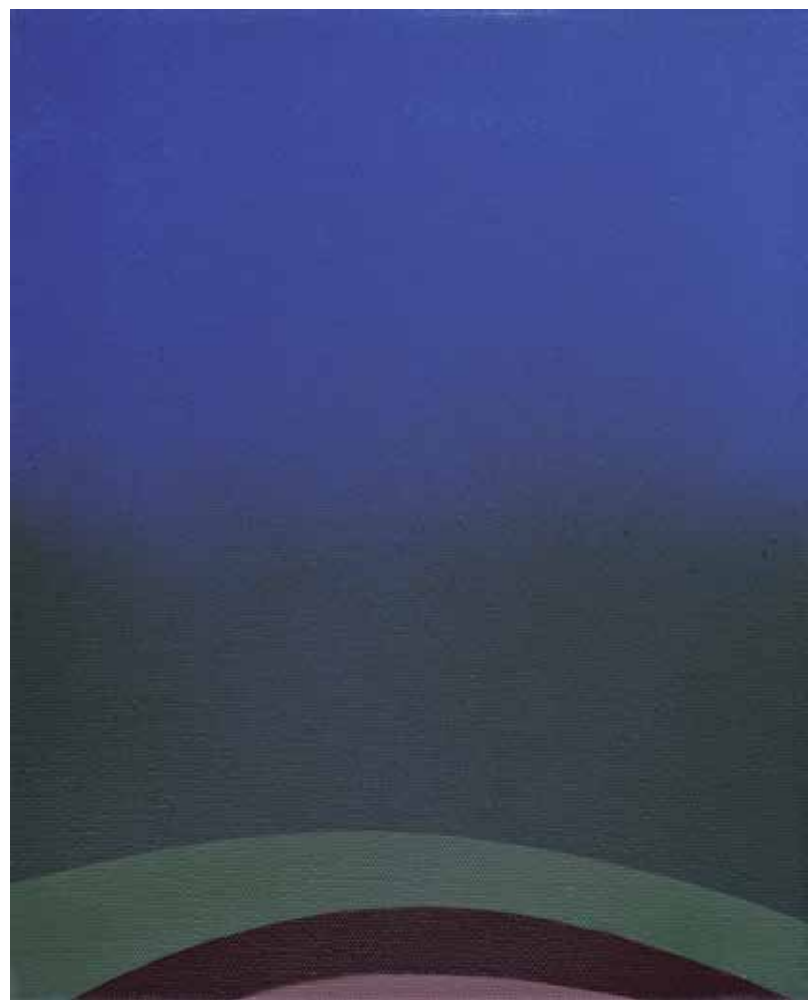
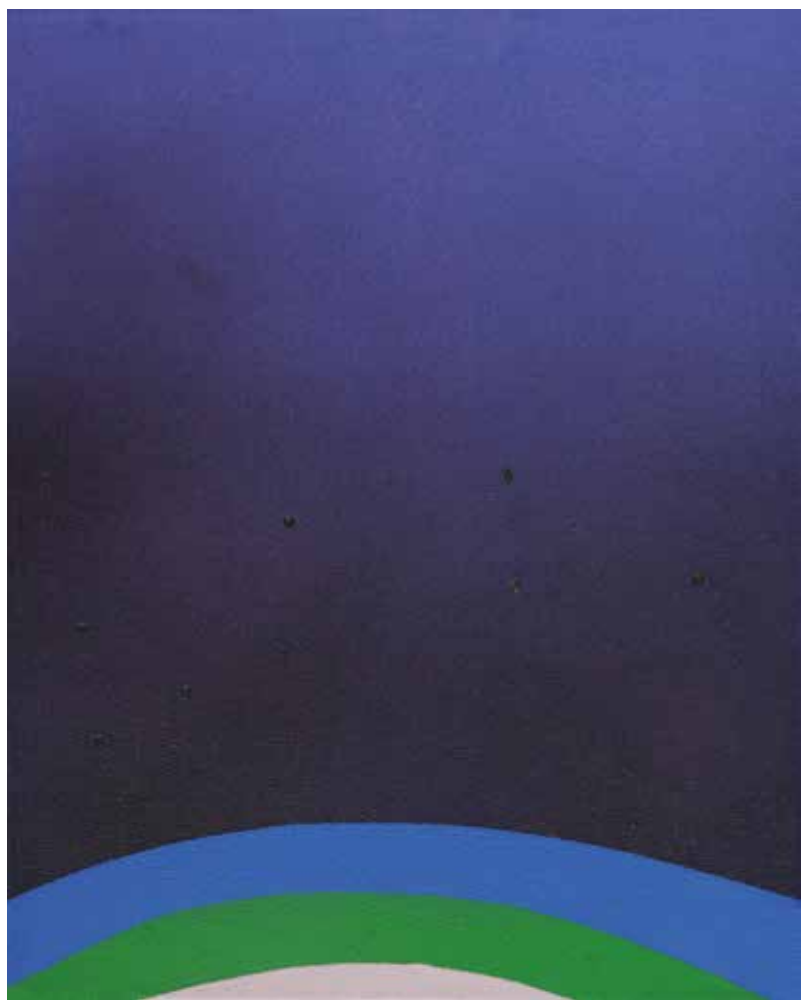
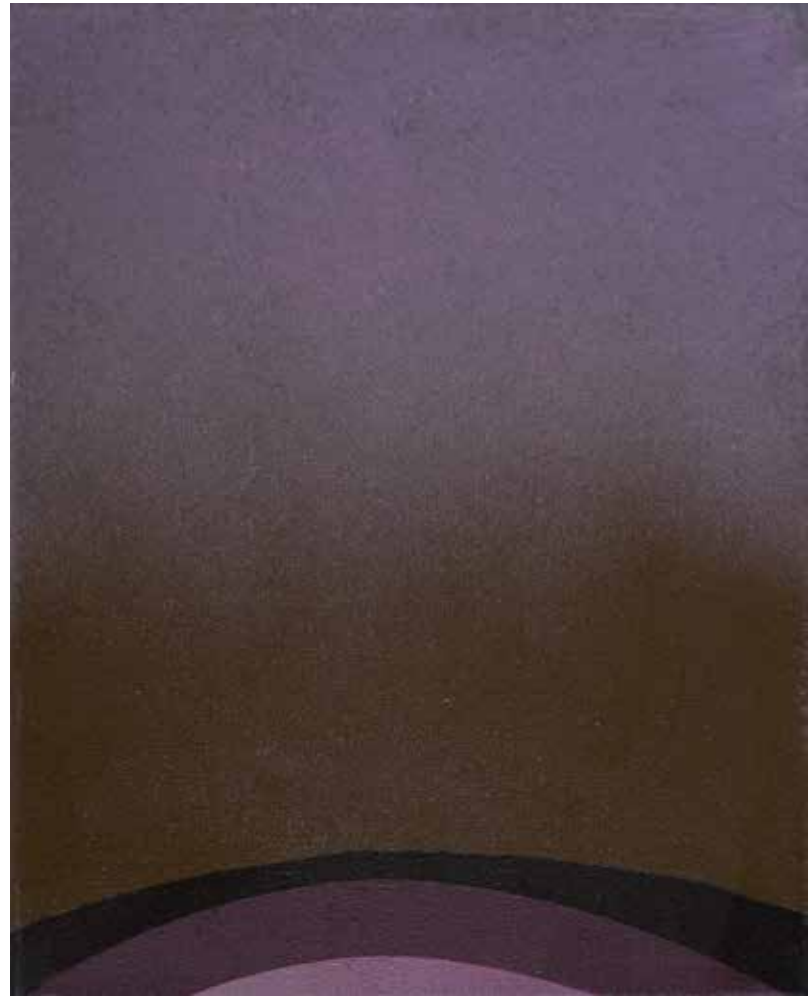


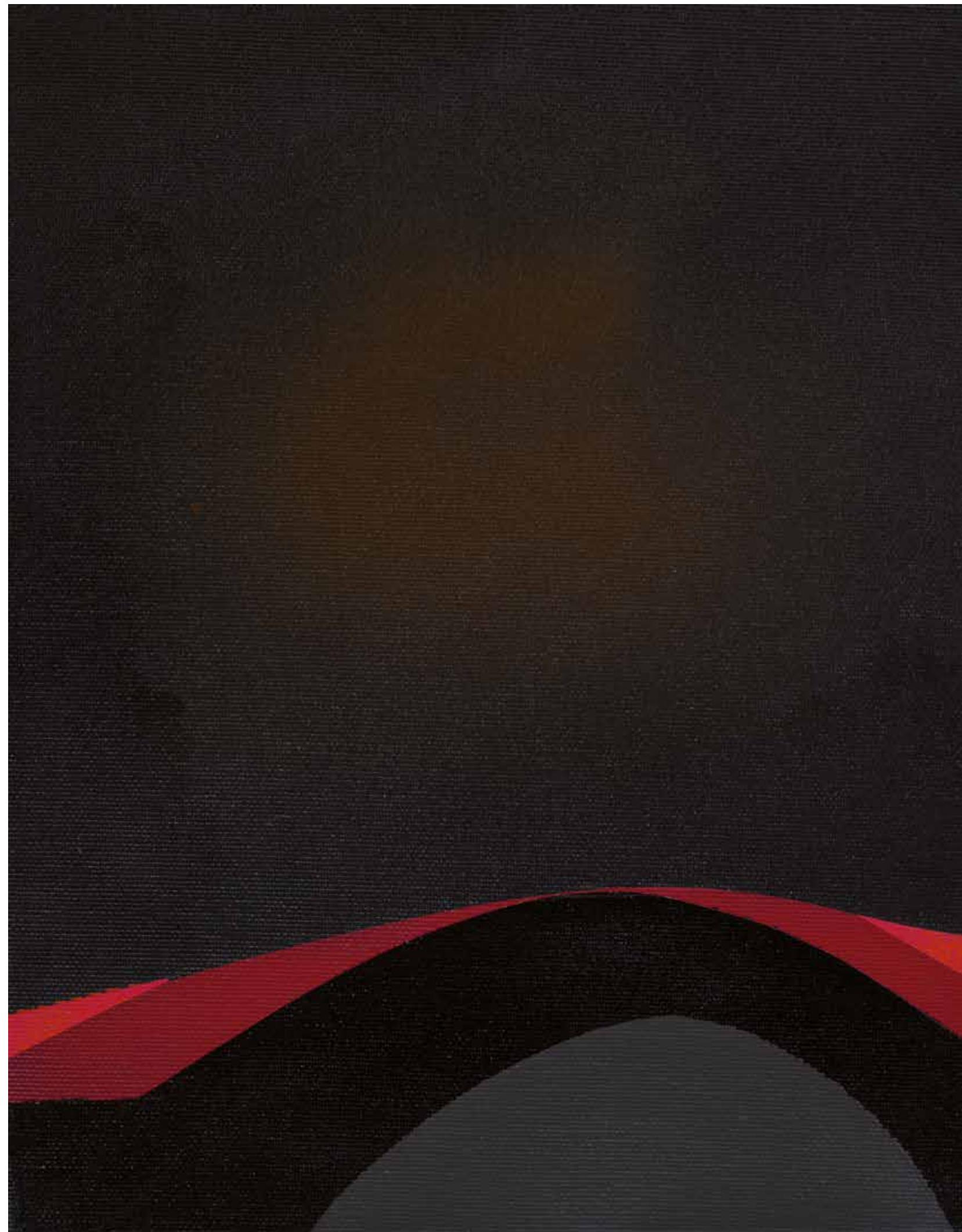
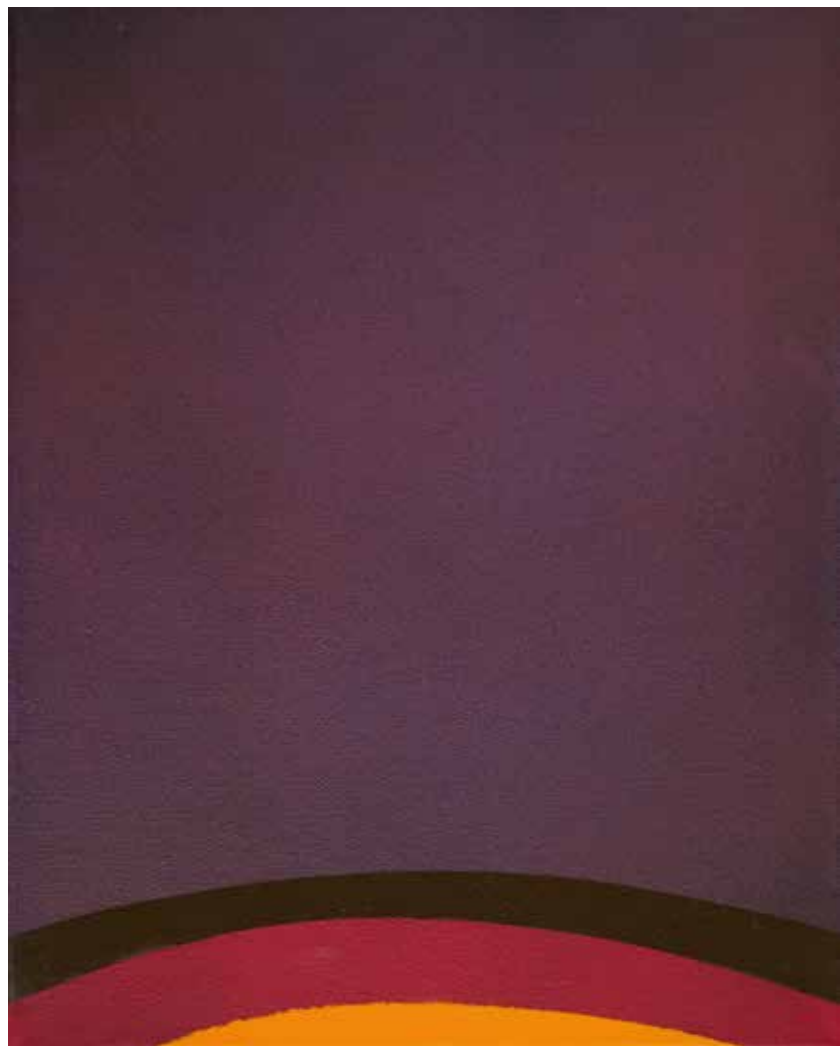


415-418 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19

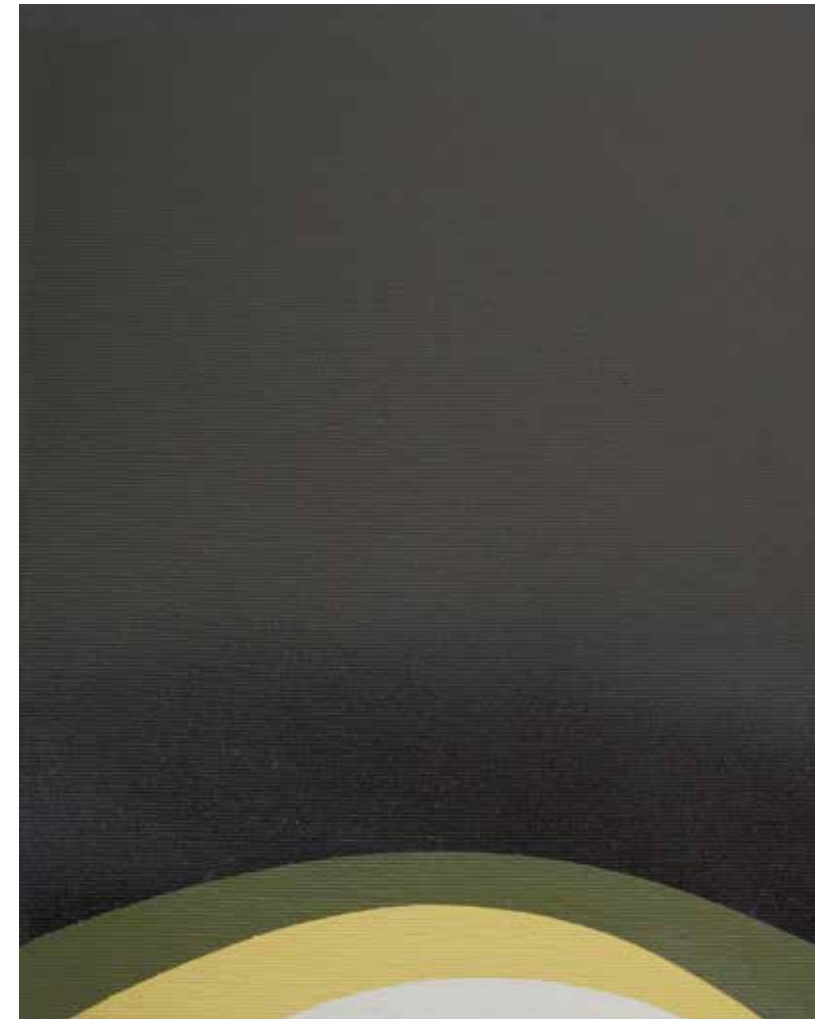
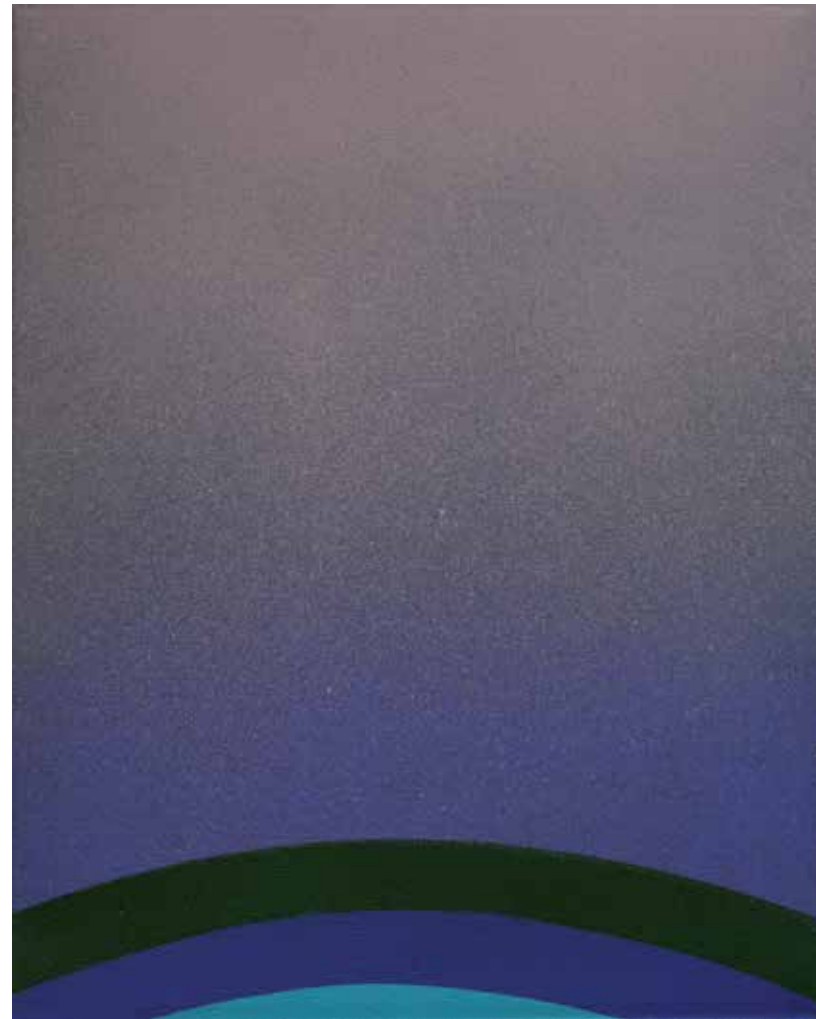


419-420 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19

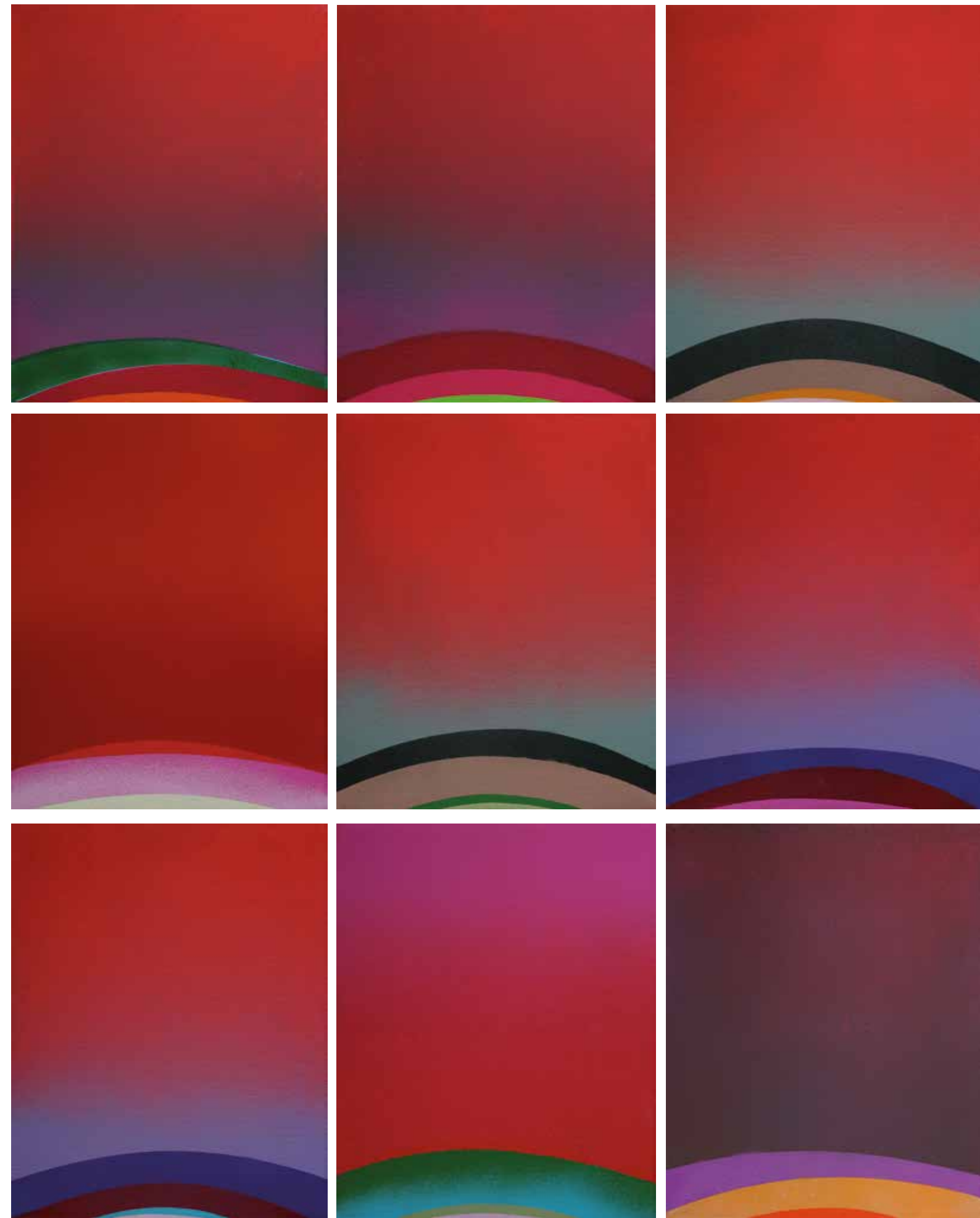




427-430 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy,
akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each,
acrylic on canvas, 2016/19



431-434 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy,
akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each,
acrylic on canvas, 2016/19

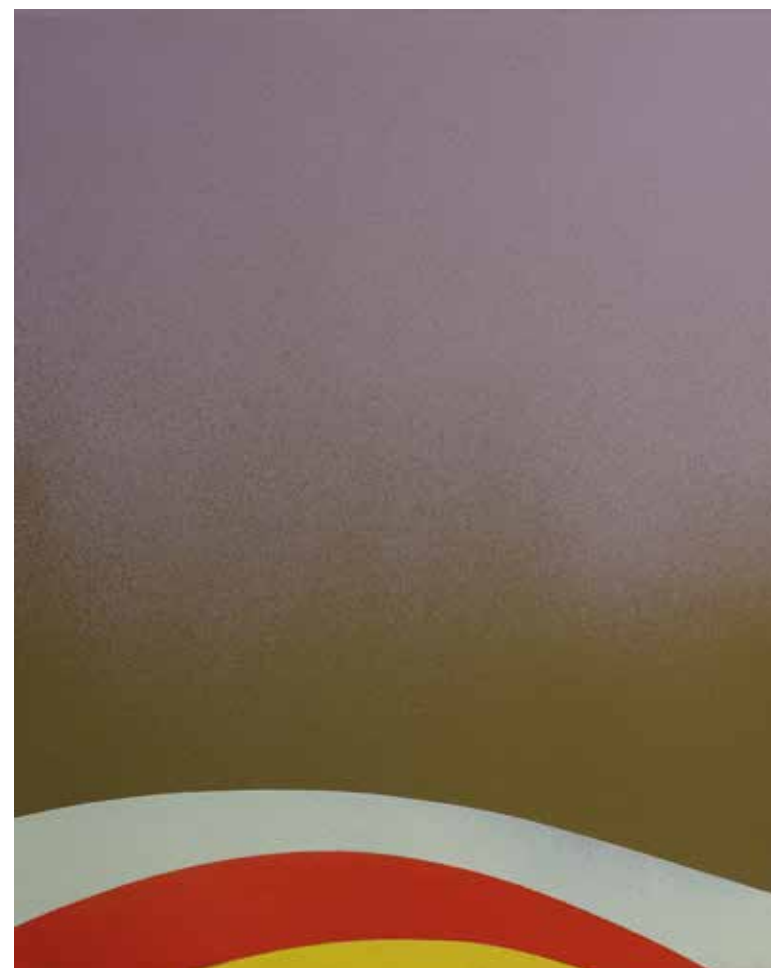


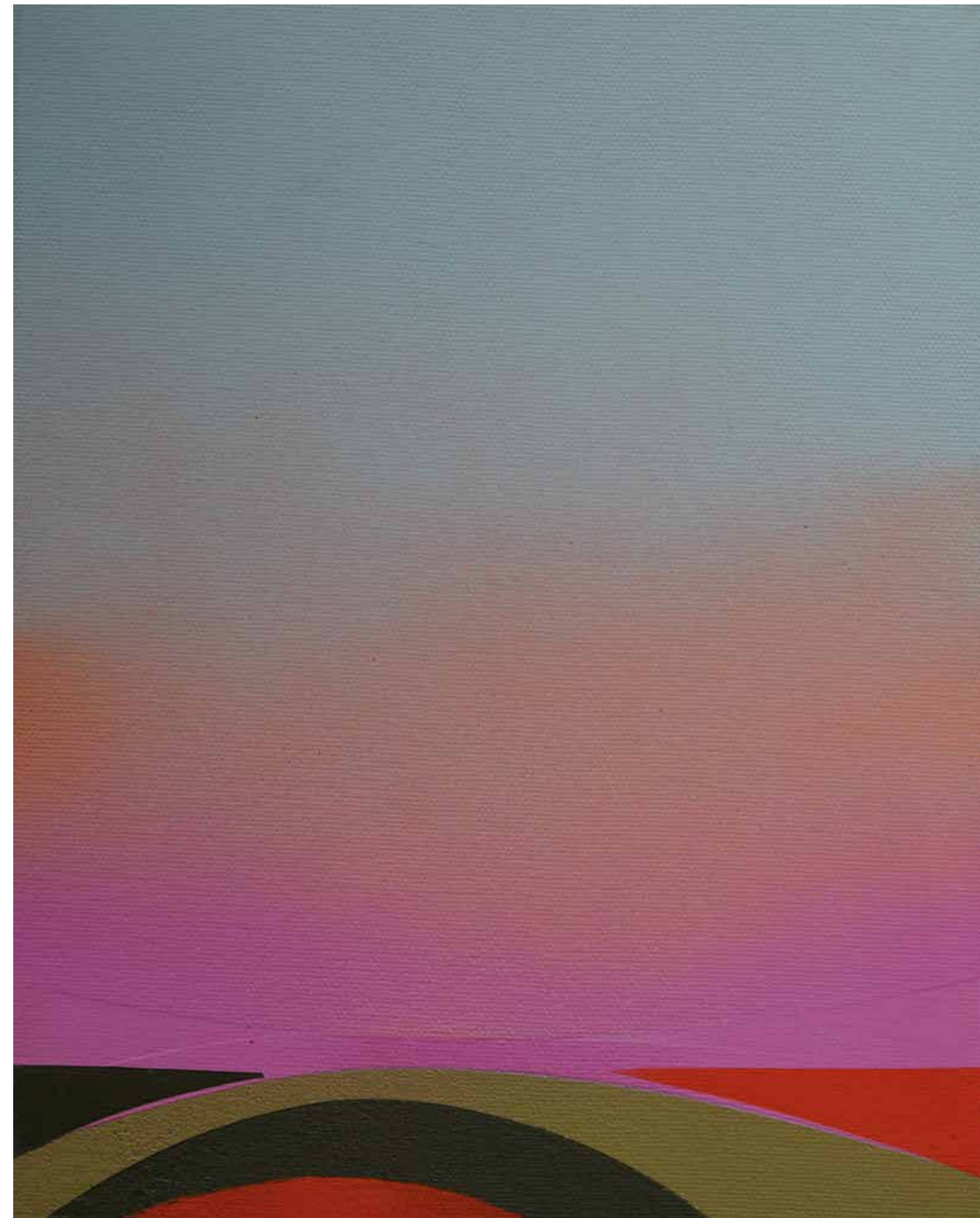
389

435-444 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy, akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each, acrylic on canvas, 2016/19



445-451 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy,
akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each,
acrylic on canvas, 2016/19



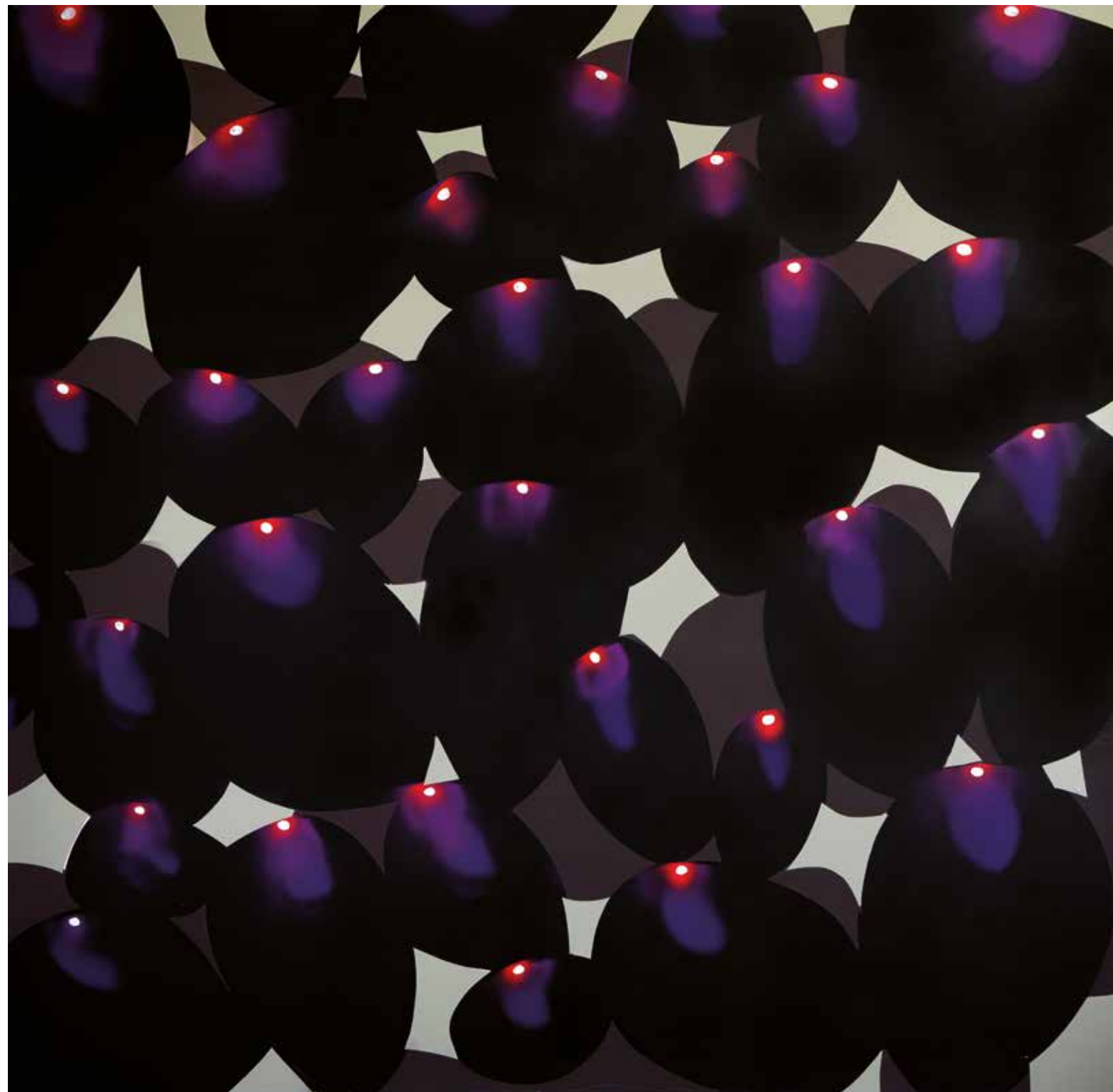


452-454 z cyklu *Dziennik*, 30 x 24 cm każdy,
akryl, płótno, 2016/19
from the series *Diary*, 30 x 24 cm each,
acrylic on canvas, 2016/19

WYCINANKA A CUTTING

Dzieciństwo miałem beztroskie. Odkąd pamiętam, wakacje spędzałem w rodzinnym domu mojego ojca, w domostwie położonym na uboczu, wśród wysokich drzew, w obrębie dawnej Puszczy Białej. Osada ta leży w zakolu rzeki Narwi, po jej lewej stronie i jest częścią Kurpiowszczyzny, krainy sąsiadującej z Pojezierzem Mazurskim. Zabudowania były tam wówczas tylko drewniane, kryte strzechą, woda czerpana ze studni, charakterystyczna woń nafty używanej do oświetlenia przesycała domostwa. Obecność zwierząt i intensywny zapach ziół wzmagający się podczas długich, słonecznych, letnich dni wypełniał mój beztroski czas. Później, kiedy zacząłem szukać informacji, dowiedziałem się, że swoją wyjątkowość kraina ta zawdzięcza prężnej i zaradnej grupie, która tu mieszkała, walcząc o byt na swojej ubogiej ziemi. Kurpie, bo o tym ludzie mowa, należą do jednego z najmłodszych zespołów osadniczych na obszarze naszego kraju, ich historia liczy ledwie trzysta lat. Kultura materialna, którą wypracowali, mimo że niezbyt liczna jest jednak wysokiej próby. Jej przejawy artystyczne, z oczywistych powodów najbardziej mnie interesujące, to: rzeźba, ceramika, wikliniarstwo, kowalstwo i coś, co mnie zawsze zachwycało dzięki bogactwu form i tajemnicy swojego powstawania. To wycinanki – misternie wycinane papierowe kompozycje, którymi ozdabiano domostwa. Prace prezentowane w tej części są owocem tej fascynacji. Nożyce zamieniłem na nóż, papier – na folię i tylko sobie znaną techniką, siłą owego zauroczenia, zapomniałem kolejne płótna.

My childhood was carefree. As far as I can remember, I spent my vacations at my father's family house, a cottage remotely situated among tall trees in the area of the former Puszcza Biała forests. This settlement is located in the bend of the Narew River, on its left side, being a part of the Kurpiowszczyzna region, a land adjacent to the Masurian Lake District. The housing at the time was made of timber, thatched roofs, water drawn from a well, and households saturated with the smell of kerosene used for illumination. Presence of animals and the intense odour of herbs, intensified during the long, sunny days of summer filled my carefree time. Later, when I began to search for information, I learnt that this land owes its unique character to a resilient and resourceful group of people who inhabited the land, fighting for survival on its poor soil. The Kurpie people, because this is the group of which I am speaking, belong to one of the youngest settlement groups in our country, their history dating back only three hundred years. Their material culture, which they have created, may not be numerous in specimens but is of high quality. Certainly, I was most interested in the artistic manifestations of this culture, such as: sculpture, ceramics, wickerwork, blacksmithing and something else which has always amazed me with the richness of its forms and the mystery around its creation. This is cuttings – meticulously cut-out paper compositions used for decorating houses. The works now presented are partially the fruit of that fascination. I replaced scissors with a knife and paper with foil and, using the technique only known to myself, filled subsequent canvases driven by the power of this amazement.

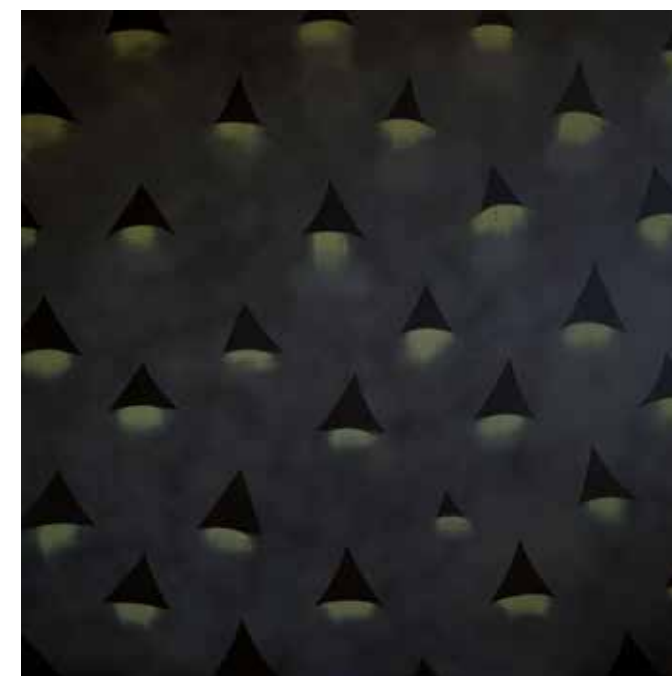
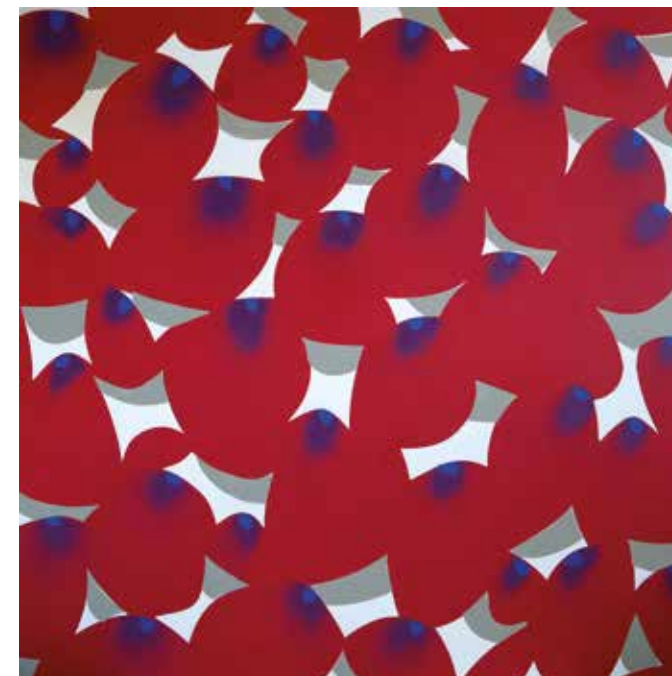


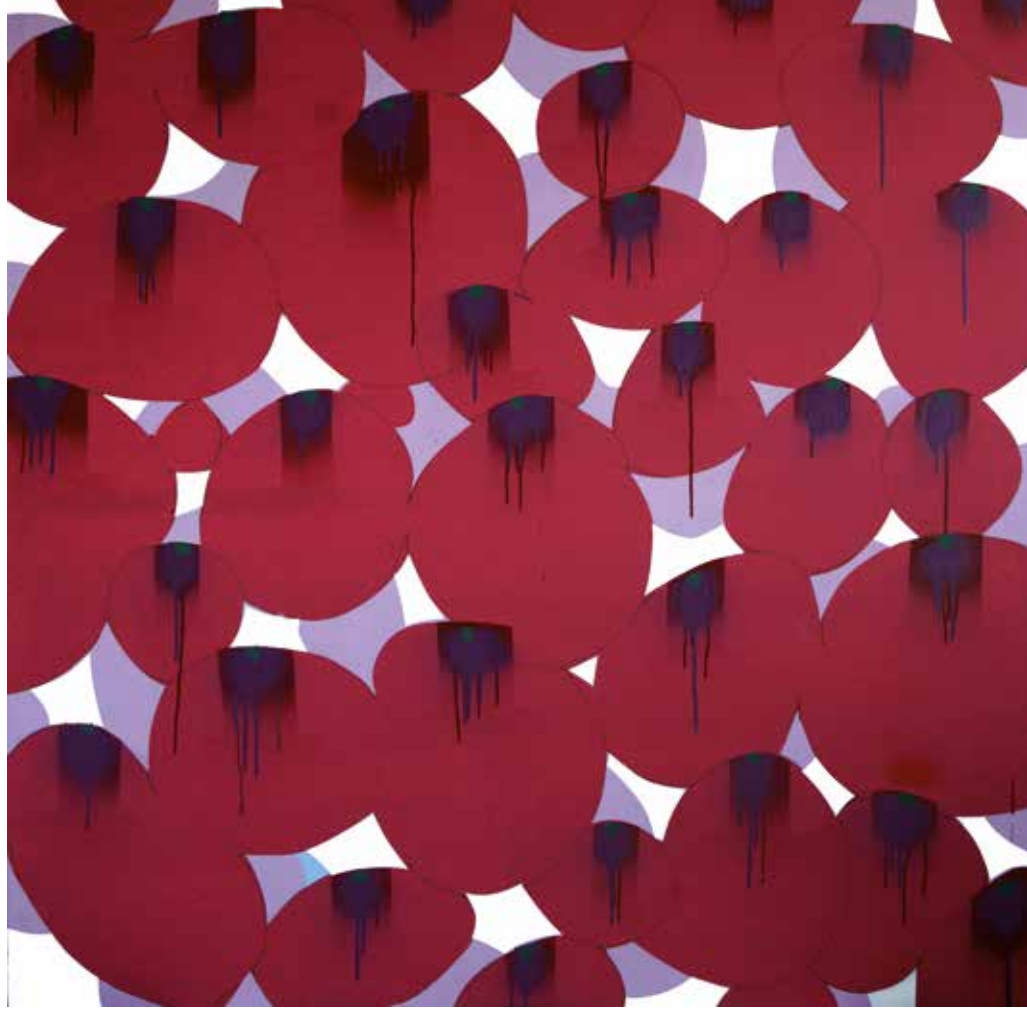
455 *BB*, 150 x 150 cm, olej, płótno, 2016
BB, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2016

456 *RC*, 150 x 150 cm, olej, płótno, 2016
RC, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2016

457 *P*, 150 x 150 cm, olej, płótno, 2016
P, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2016

458 *RB*, 150 x 150 cm, olej, płótno, 2016
RB, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2016



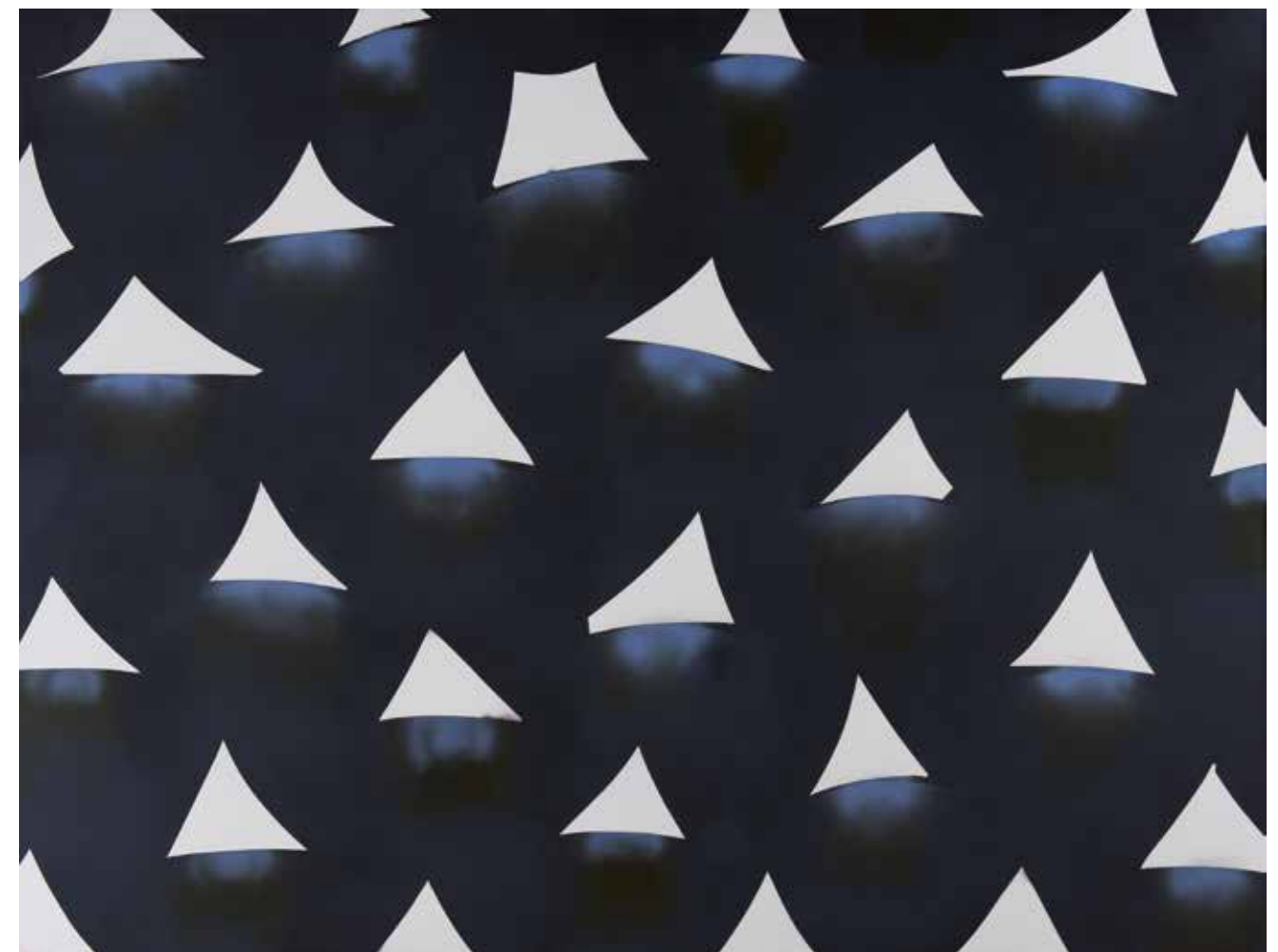
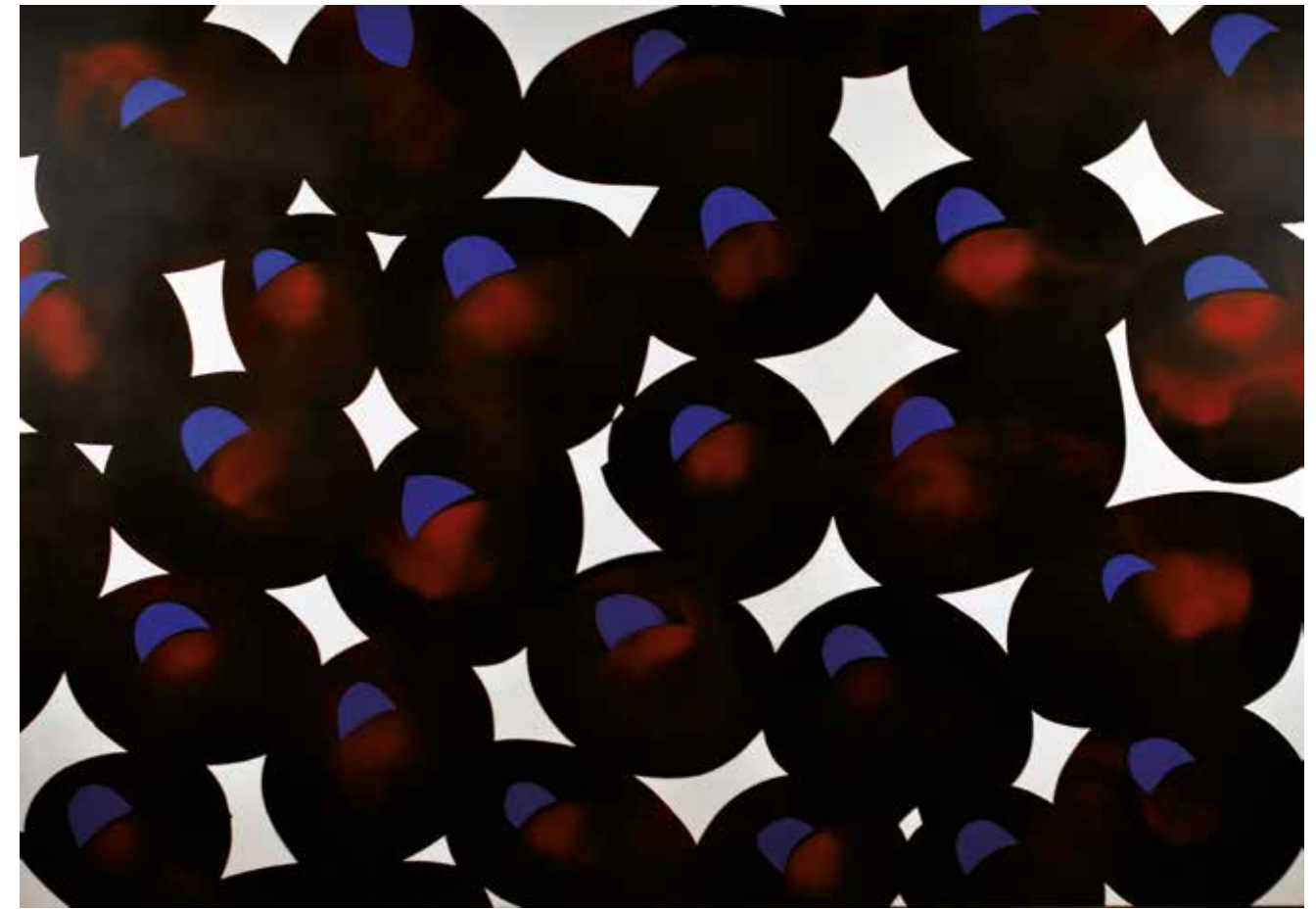


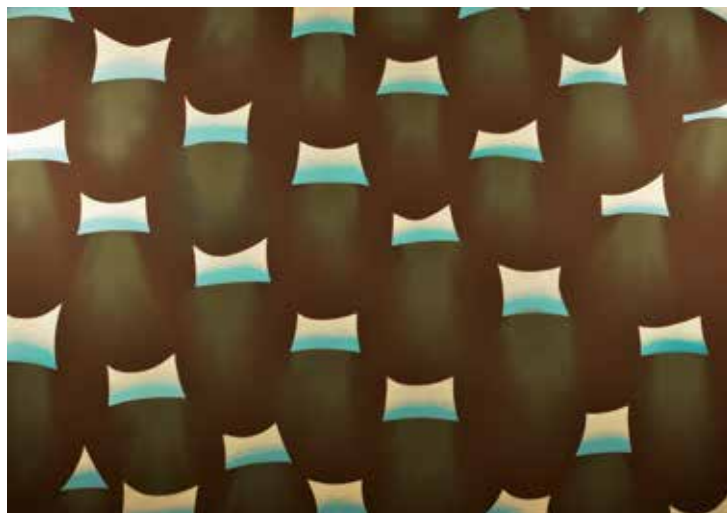
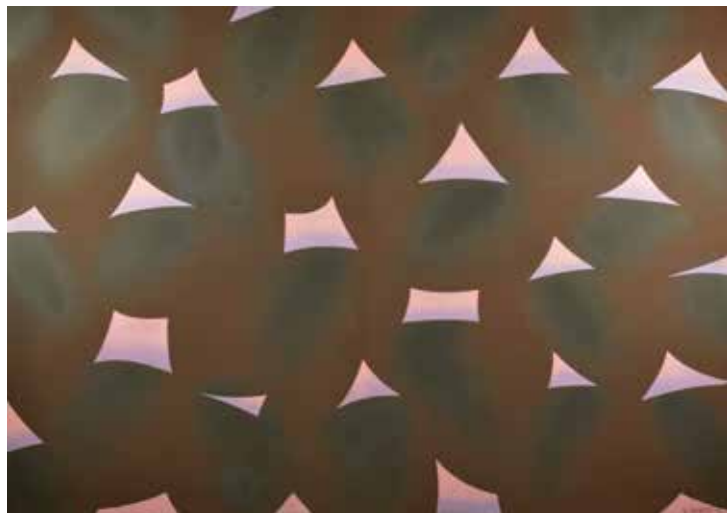
459 *RB*, 150 x 150 cm, olej, płótno, 2016
RB, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2016

460 *BB*, 150 x 150 cm, olej, płótno, 2016
BB, 150 x 150 cm, oil on canvas, 2016

461 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2016

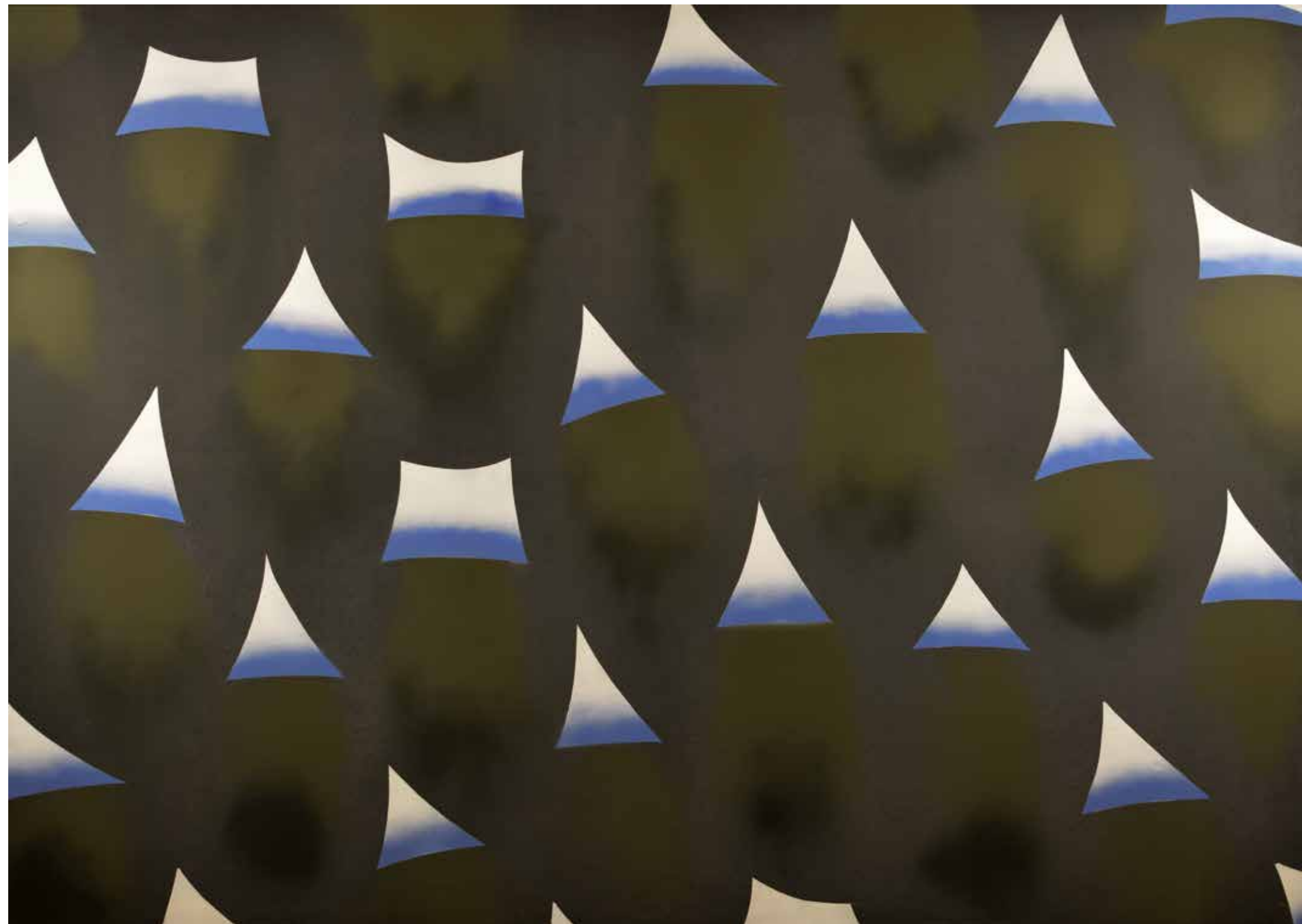
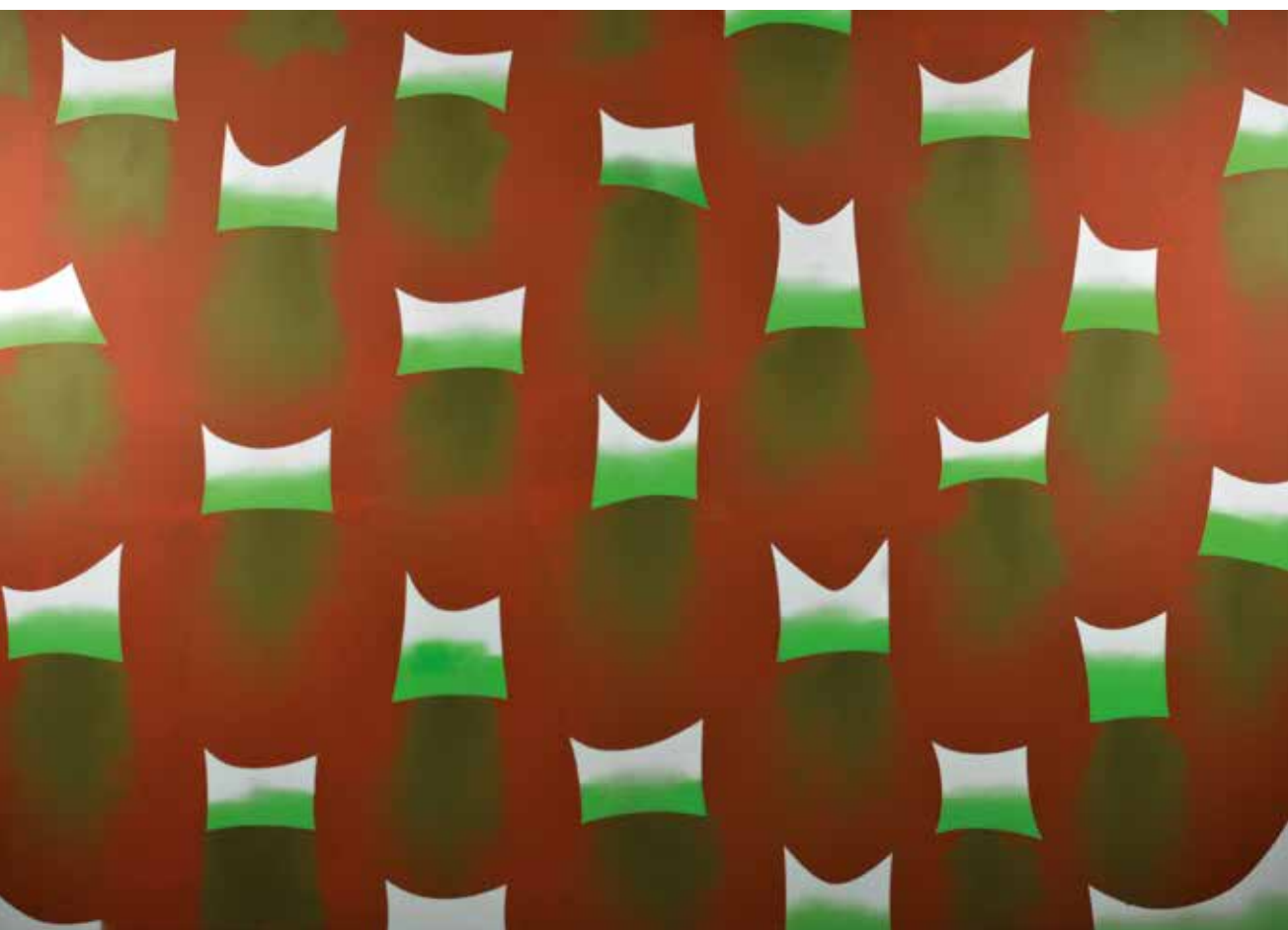
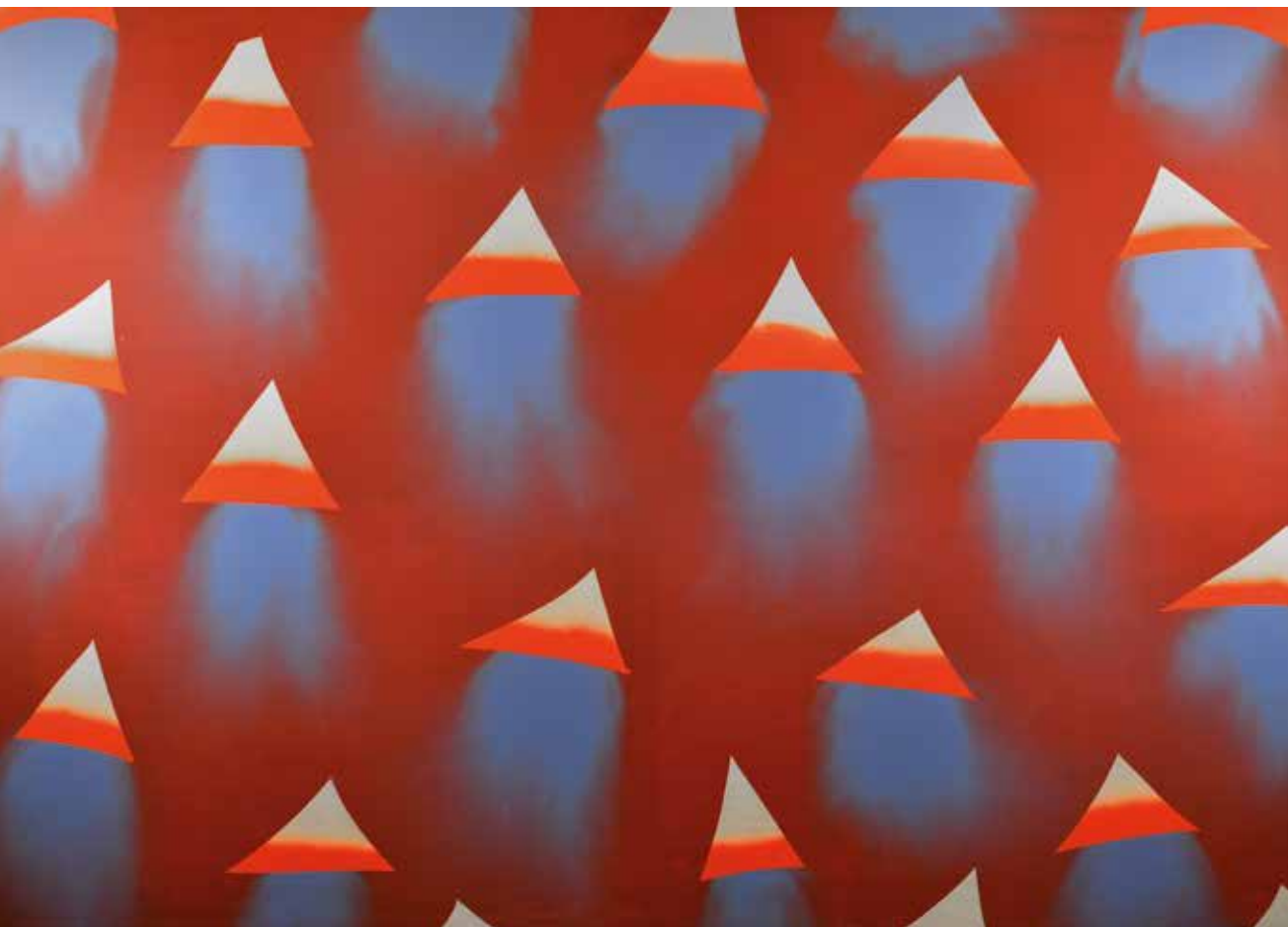
462 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2016





463
464
465
466
467 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2016





468
469
470 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2016



471, 472 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2016

473 *Kompozycja*, 240 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 240 x 170 cm, oil on canvas, 2016

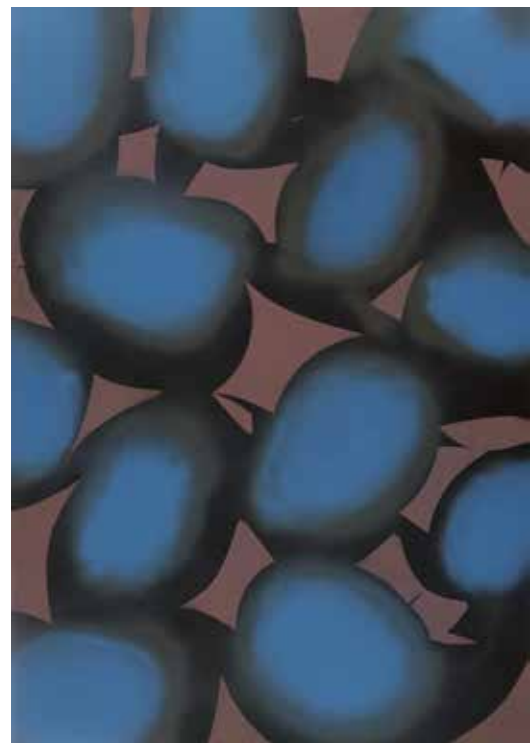
474
475 *Kompozycja*, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2016



476
477
478 *Kompozycja*, 240 x 170 cm, olej, płótno, 2016
Composition, 240 x 170 cm, oil on canvas, 2016



407



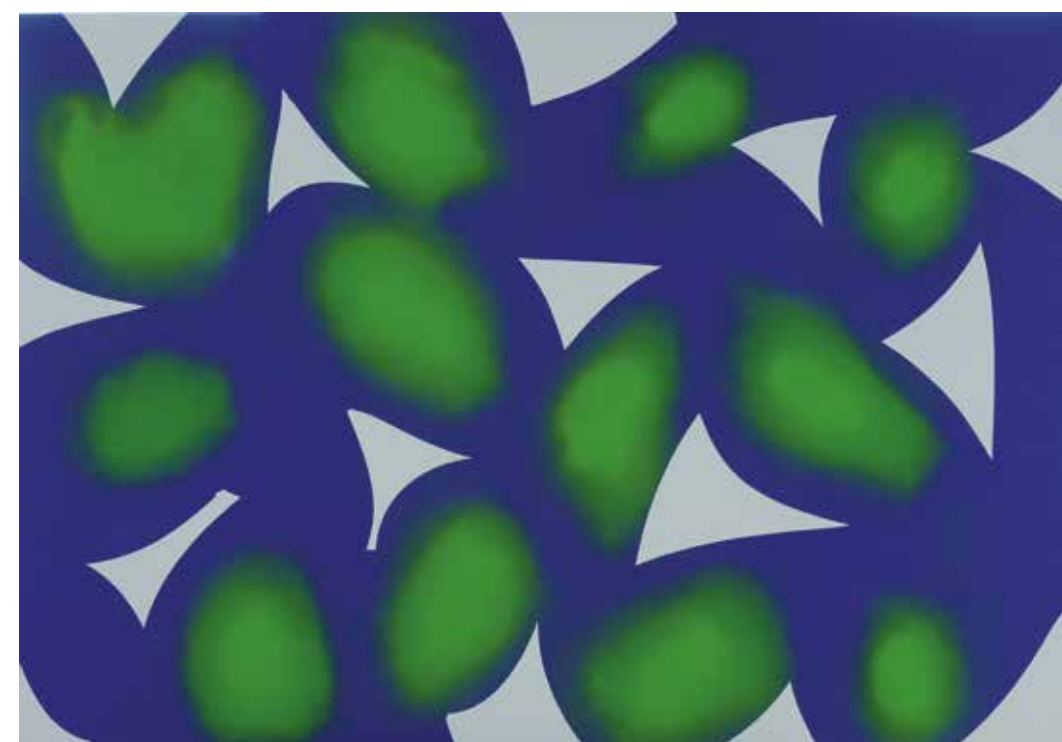
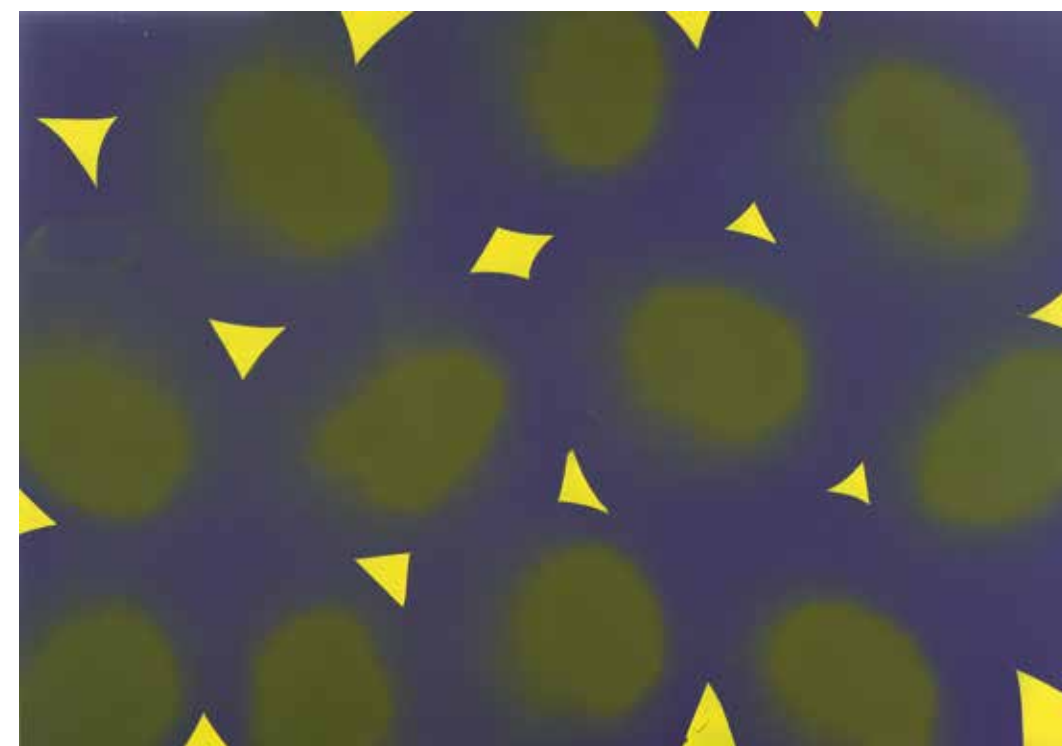
486
487 *Kompozycja*, 170 x 130 cm,
olej, płótno, 2016
Composition, 170 x 130 cm,
oil on canvas, 2016

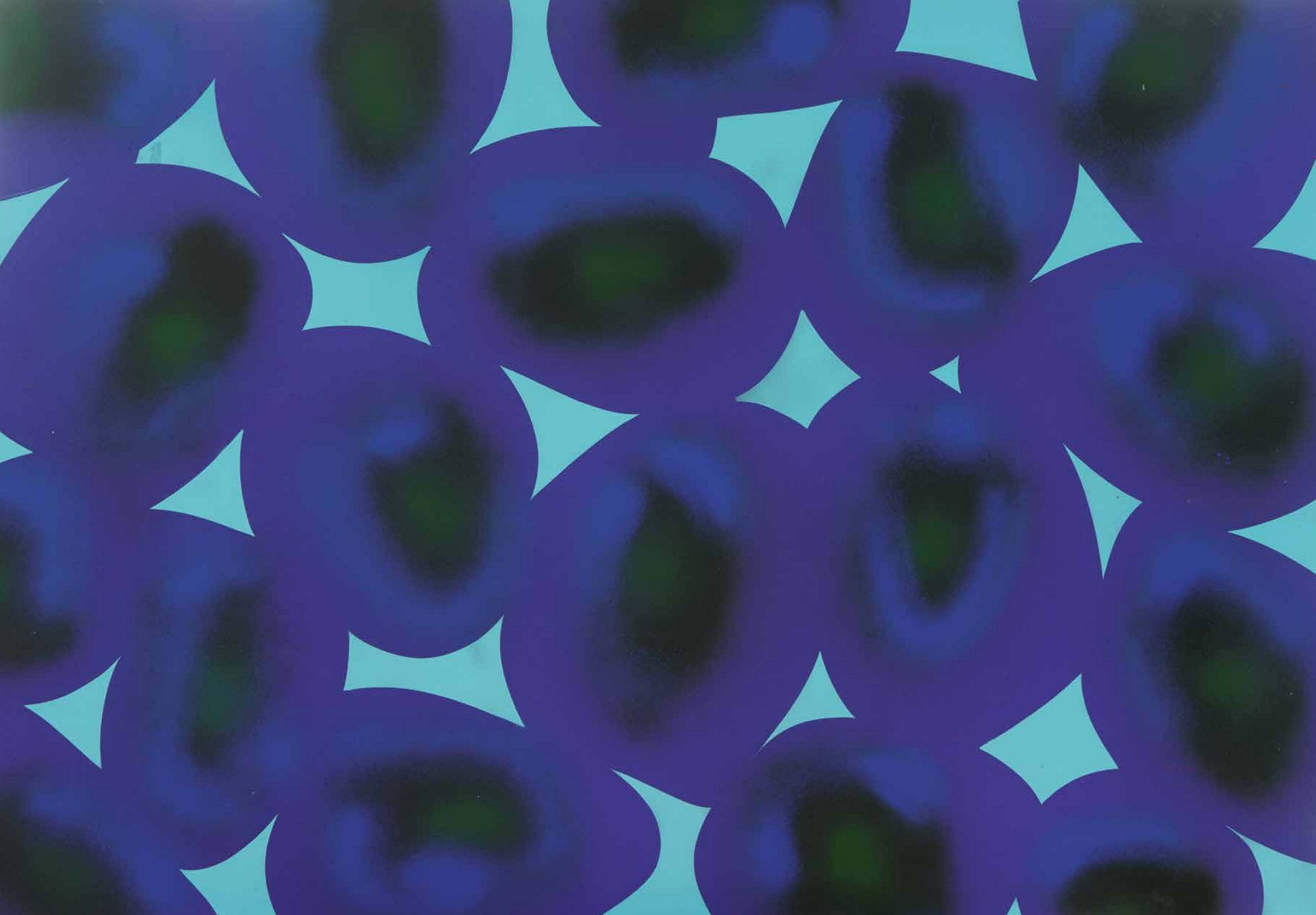


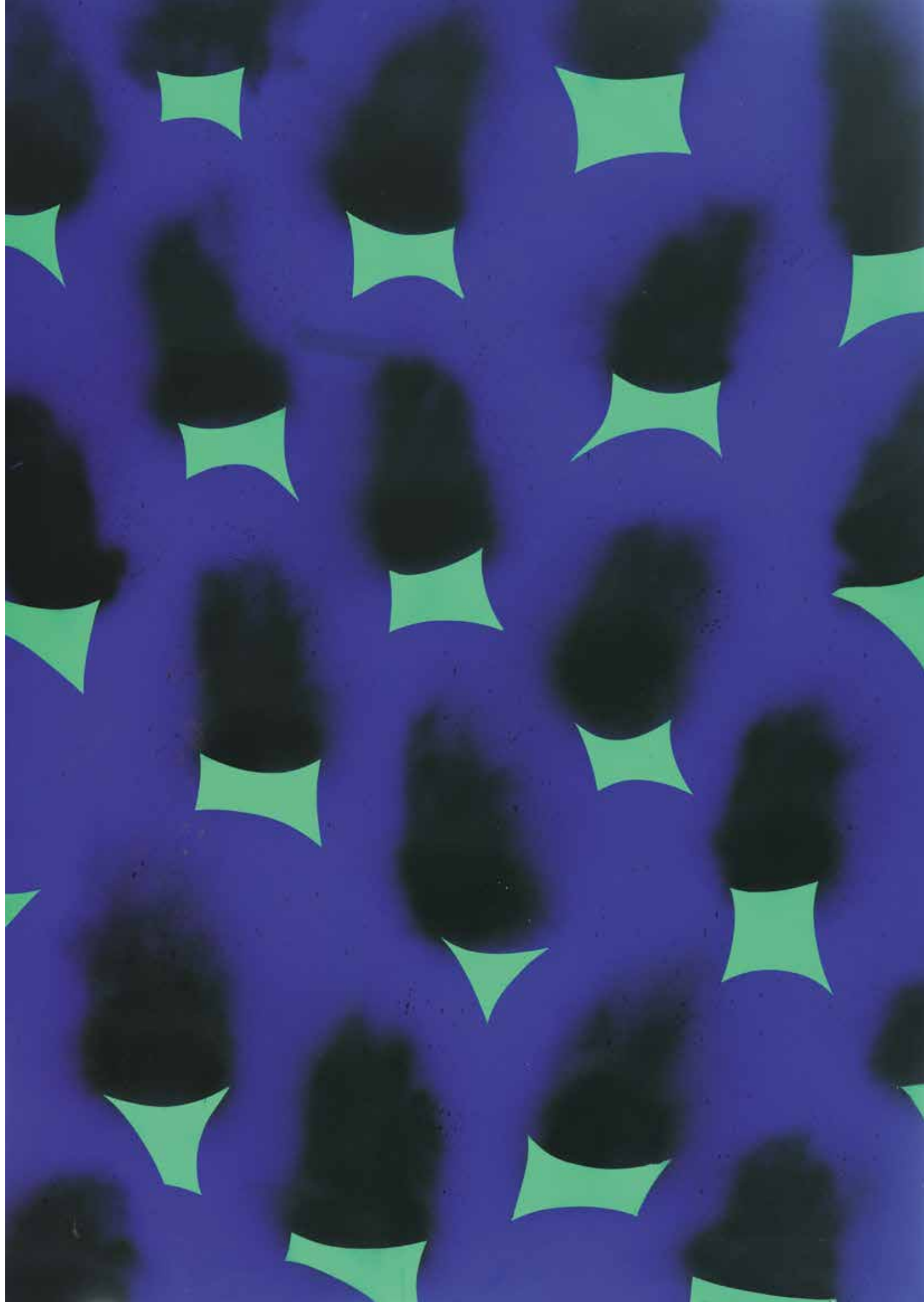
481
482
483
484 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm,
oil on canvas, 2016

na następnej stronie
next page

485 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
olej, płótno, 2016
Composition, 130 x 170 cm,
oil on canvas, 2016

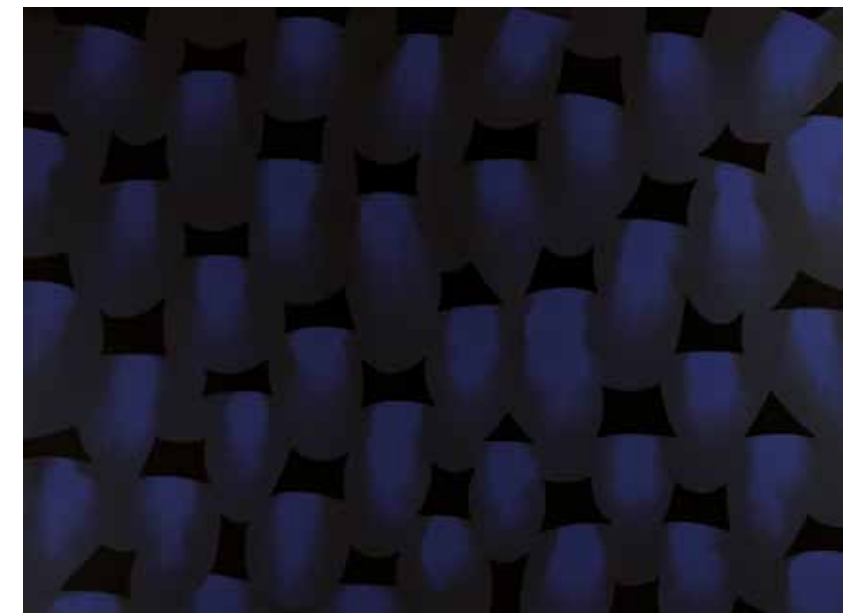






486

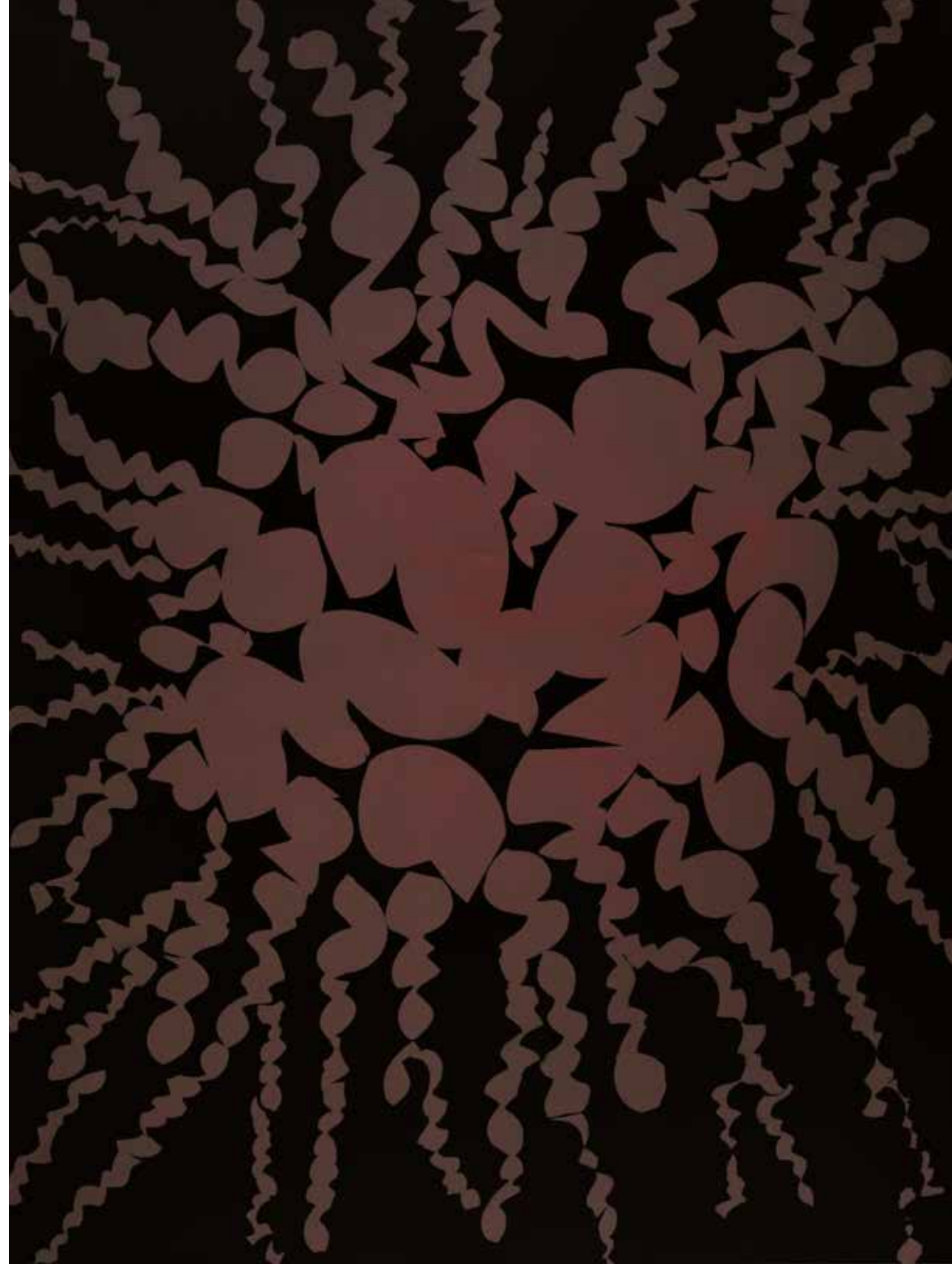
487 *Kompozycja*, 240 x 170 cm,
olej, płótno, 2016
Composition, 240 x 170 cm,
oil on canvas, 2016



488

489 *Kompozycja*, 170 x 240 cm,
olej, płótno, 2016
Composition, 170 x 240 cm,
oil on canvas, 2016





490
491 *Kompozycja*, 240 x 170 cm,
olej, płótno, 2016
Composition, 240 x 170 cm,
oil on canvas, 2016





496, 497 *Kompozycja*, 70 x 100 cm, akryl, mdf, 2013
Composition, 70 x 100 cm, acrylic on mdf, 2013



498 *Kompozycja*, 240 x 170 cm,
olej, płótno, 2013
Composition, 240 x 170 cm,
oil on canvas, 2013



499 *Kompozycja*, 70 x 100 cm,
akryl, mdf, 2013
Composition, 70 x 100 cm,
acrylic on mdf, 2013



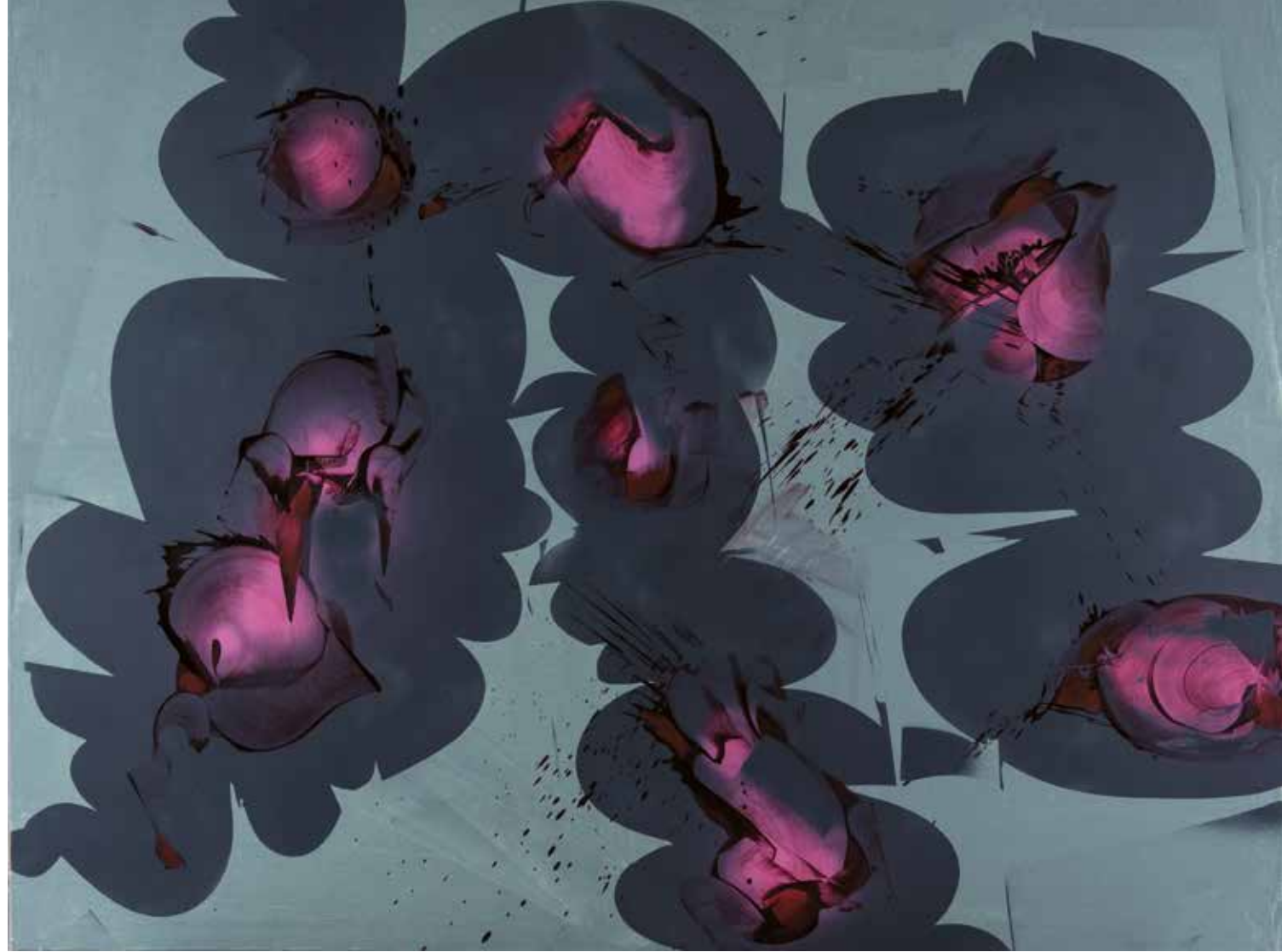
500 *Kompozycja*, 70 x 100 cm,
akryl, mdf, 2013
Composition, 70 x 100 cm,
acrylic on mdf, 2013

503 *Kompozycja*, 70 x 100 cm,
akryl, mdf, 2013
Composition, 70 x 100 cm,
acrylic on mdf, 2013

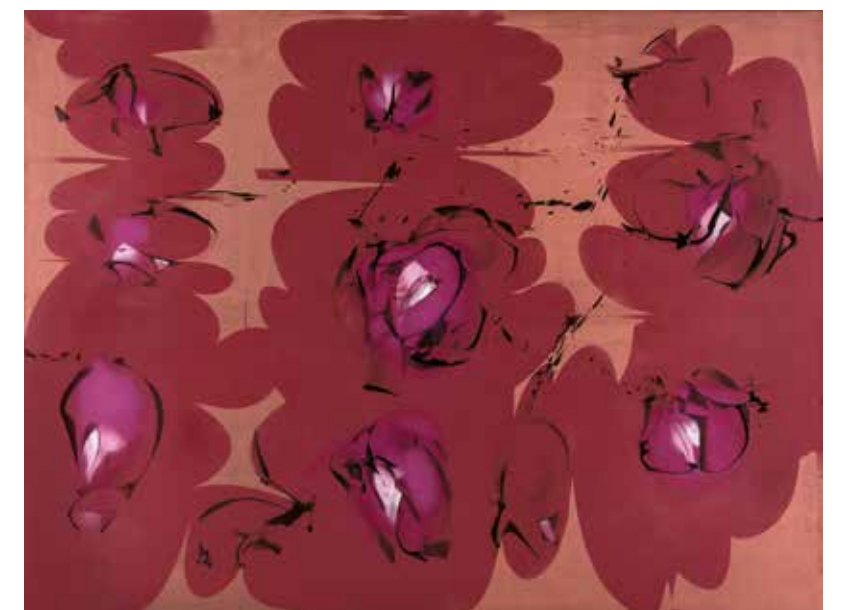
501
502 *Kompozycja*, 240 x 170 cm,
olej, płótno, 2013
Composition, 240 x 170 cm,
oil on canvas, 2013

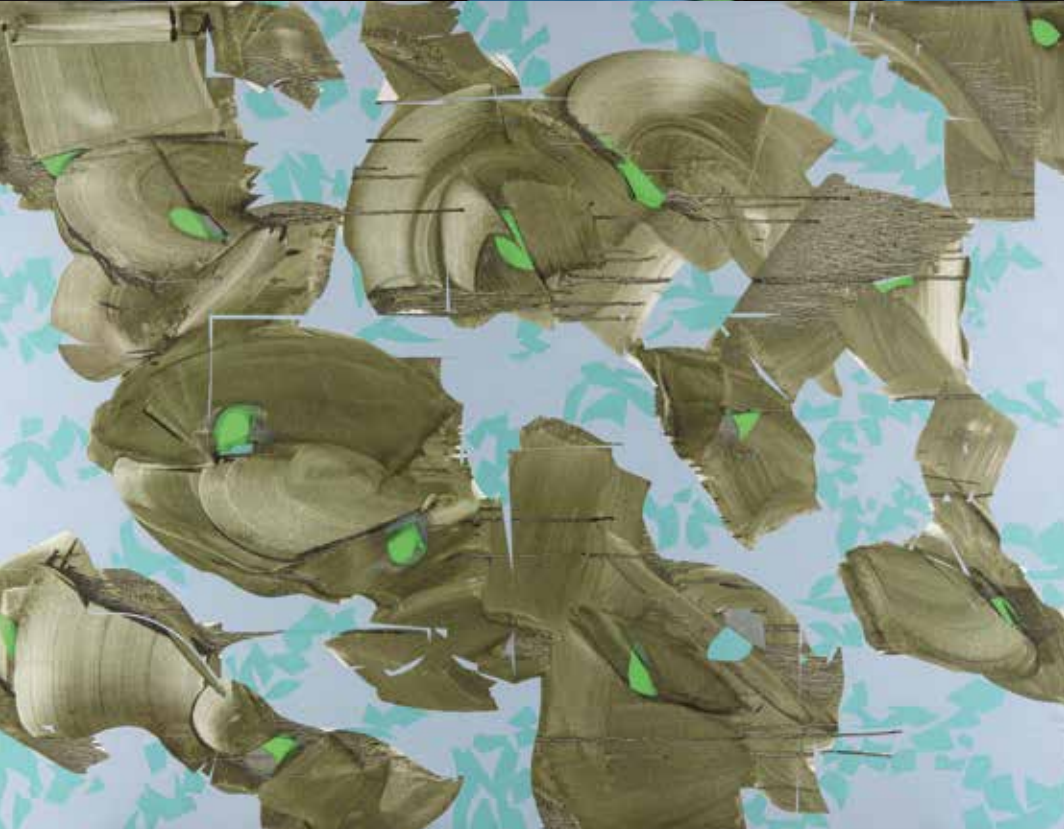


504
505
506 *Kompozycja*, 240 x 170 cm,
olej, płótno, 2013
Composition, 240 x 170 cm,
oil on canvas, 2013



- 507
- 508
- 509
- 510 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
olej, płótno, 2012
- Composition*, 130 x 170 cm,
oil on canvas, 2012





- 511
- 512
- 513
- 514 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2012
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2012



427

515, 516 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2012
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2012

517, 518 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2011
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2011



519 *Kompozycja*, 170 x 130 cm, olej, płótno, 2014
Composition, 170 x 130 cm, oil on canvas, 2014

520
521 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej, płótno, 2014
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2014





522 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
olej, płótno, 2012
Composition, 130 x 170 cm,
oil no canvas, 2012

523 *Kompozycja*, 170 x 130 cm,
olej, płótno, 2015
Composition, 170 x 130 cm,
oil on canvas, 2015

524 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
olej, płótno, 2012
Composition, 130 x 170 cm,
oil on canvas, 2012



525 *Kompozycja*, 170 x 130 cm, olej, płótno, 2014
Composition, 170 x 130 cm, oil on canvas, 2014

526
527
528
529
530 *Kompozycja*, 130 x 170 cm, olej płótno, 2014
Composition, 130 x 170 cm, oil on canvas, 2014



531

532

533 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
olej płótno, 2014

Composition, 130 x 170 cm,
oil on canvas, 2014

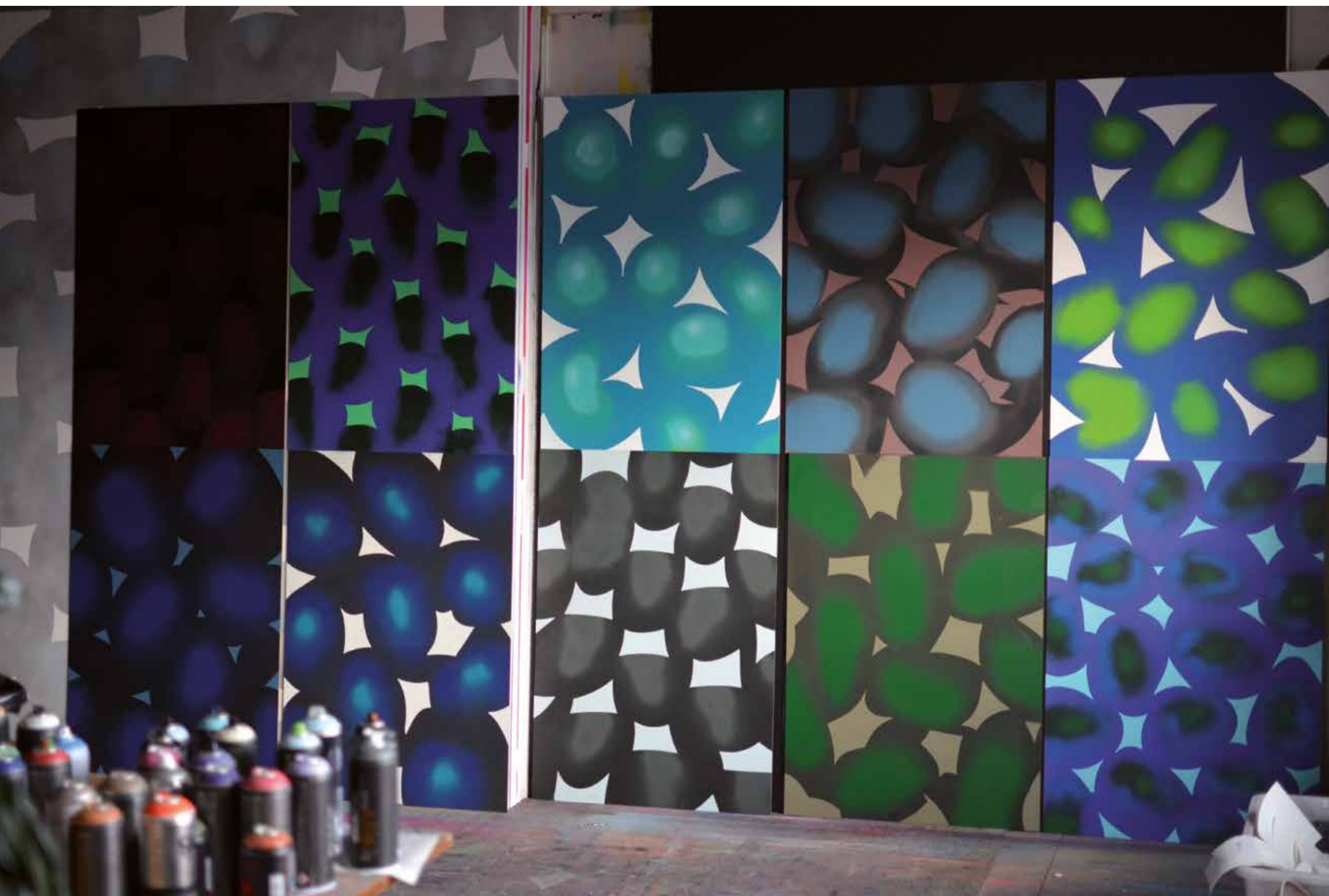


534

535 *Kompozycja*, 130 x 170 cm,
akryl, płótno, 2014

Composition, 170 x 130 cm,
acrylic on canvas, 2014

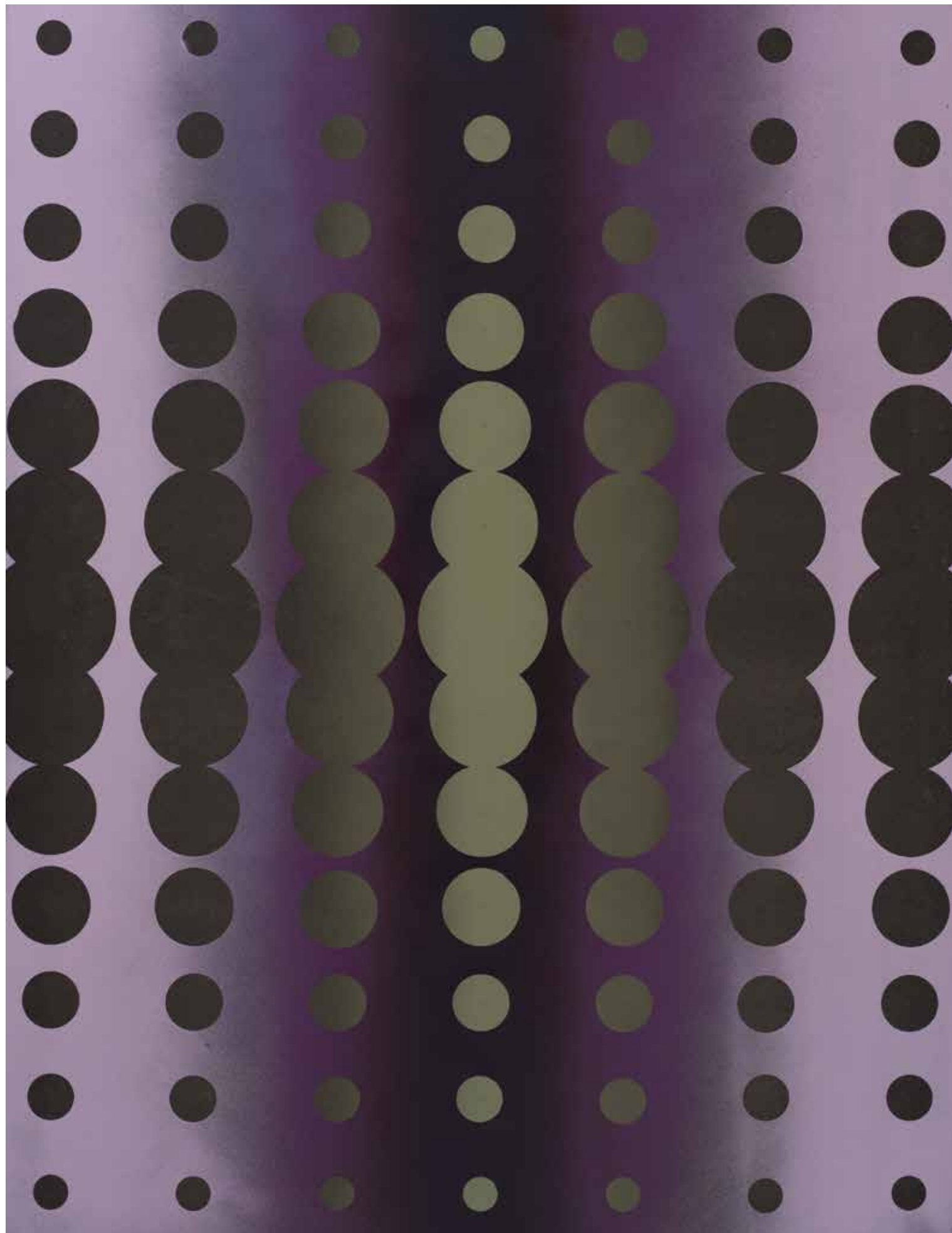




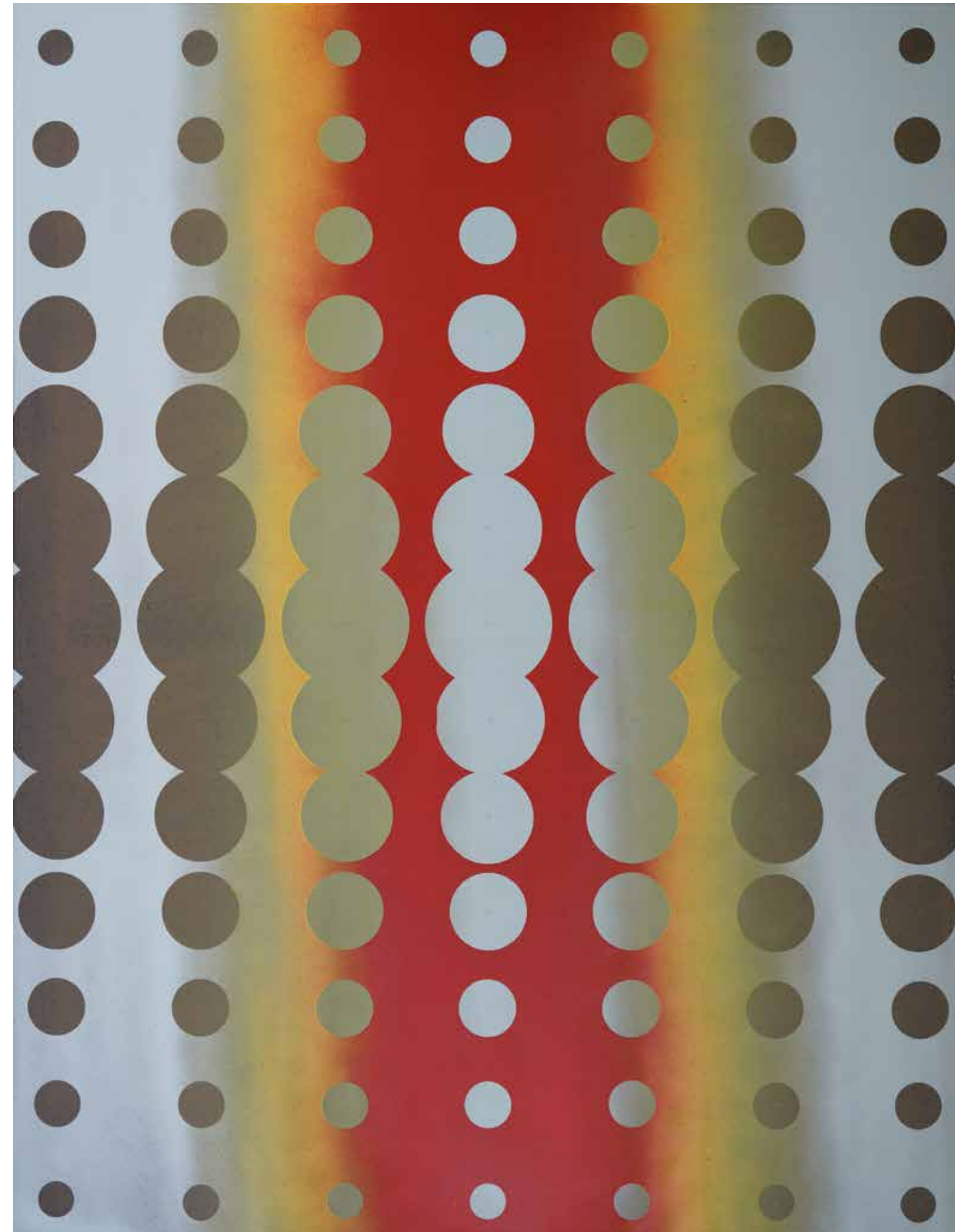
W STRONĘ GEOMETRII TOWARDS GEOMETRY

Pewność warsztatowa pomaga utrzymać się na powierzchni, jednak to jeszcze nie lot. Nieustające wątpliwości, jakie nacierają przy malowaniu, w obszarach wydawałoby się już dawno rozpoznanych i oswojonych, potrafią zdeorganizować cały proces. A jednak mimo rutyny towarzyszącej praktycznej realizacji, pojawiające się uczucie niepewności wynikające z podejmowanych, za każdym razem na nowo, czynności malarskich sprawia, że biorę je na siebie wciąż jako dziewicze. Za to dziękuję opatrności i za to jeszcze, że pomimo wielkiego uproszczenia, prowadzącego do zachowań niemal podstawowych, czyli sprowadzenia formy do prostej geometrii, powróciło doznanie, które towarzyszyło mi podczas bardzo wczesnych działań – ciekawość rezultatu. Okazuje się, że jest ono wystarczającym powodem, by każdego dnia wracać do pracowni.

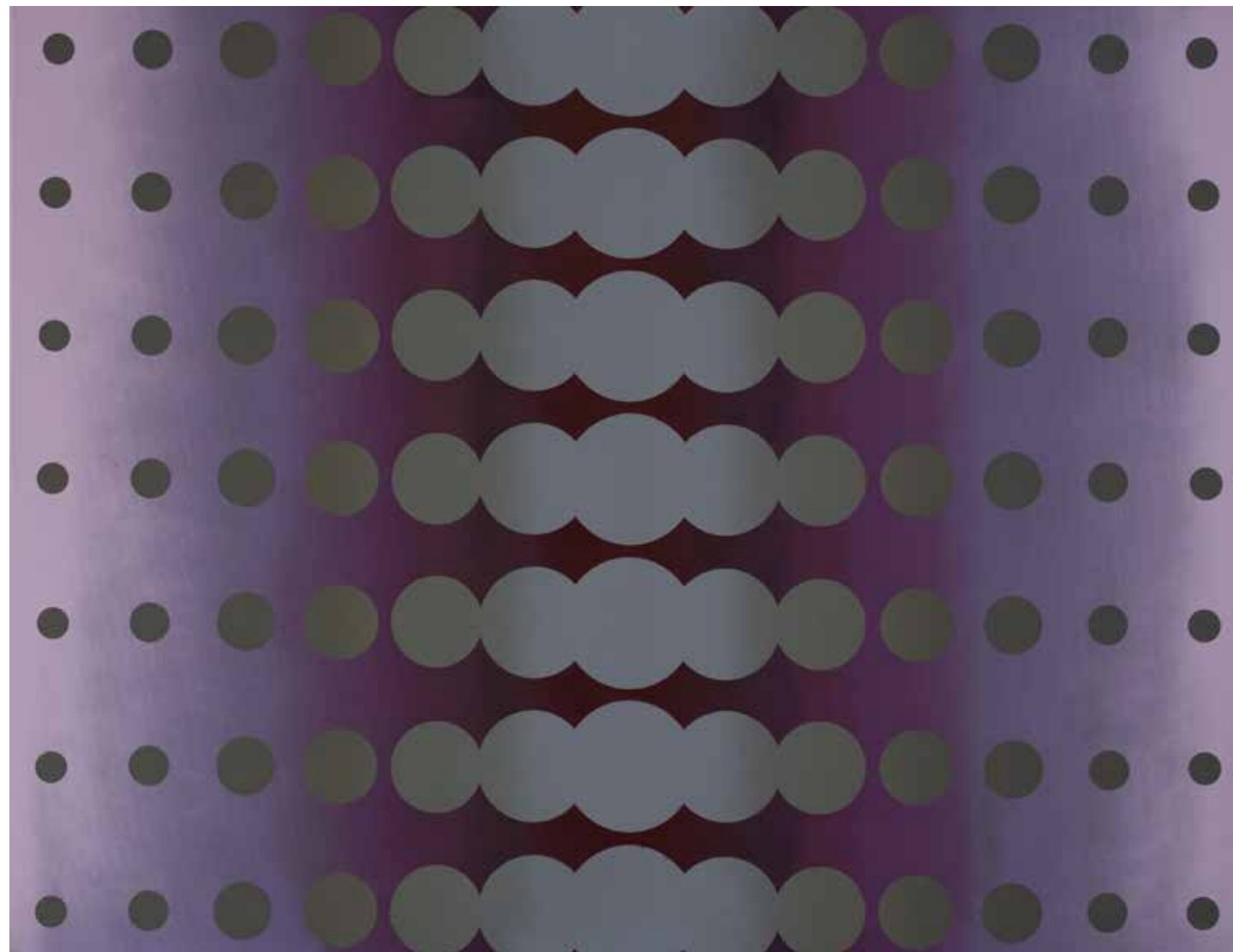
The confidence of your workshop skills helps you to stay afloat but it is not yet a flight. Constant doubts which appear during painting in the areas which, seemingly, have long ago been recognised and tamed, can disorganise this entire process. Despite the routine which accompanies the practical execution, the emerging feeling of uncertainty, resulting from painting activities, each time undertaken anew, makes me take up these activities as virginal. I thank Providence for this, as well as for the fact that, despite much simplification, leading to almost basic behaviour, that means the reduction of form to simple geometry, the feeling which accompanied me during my early activities, the curiosity of the result, has returned. It turns out that this feeling suffices as a motivation to come back to the atelier every day.



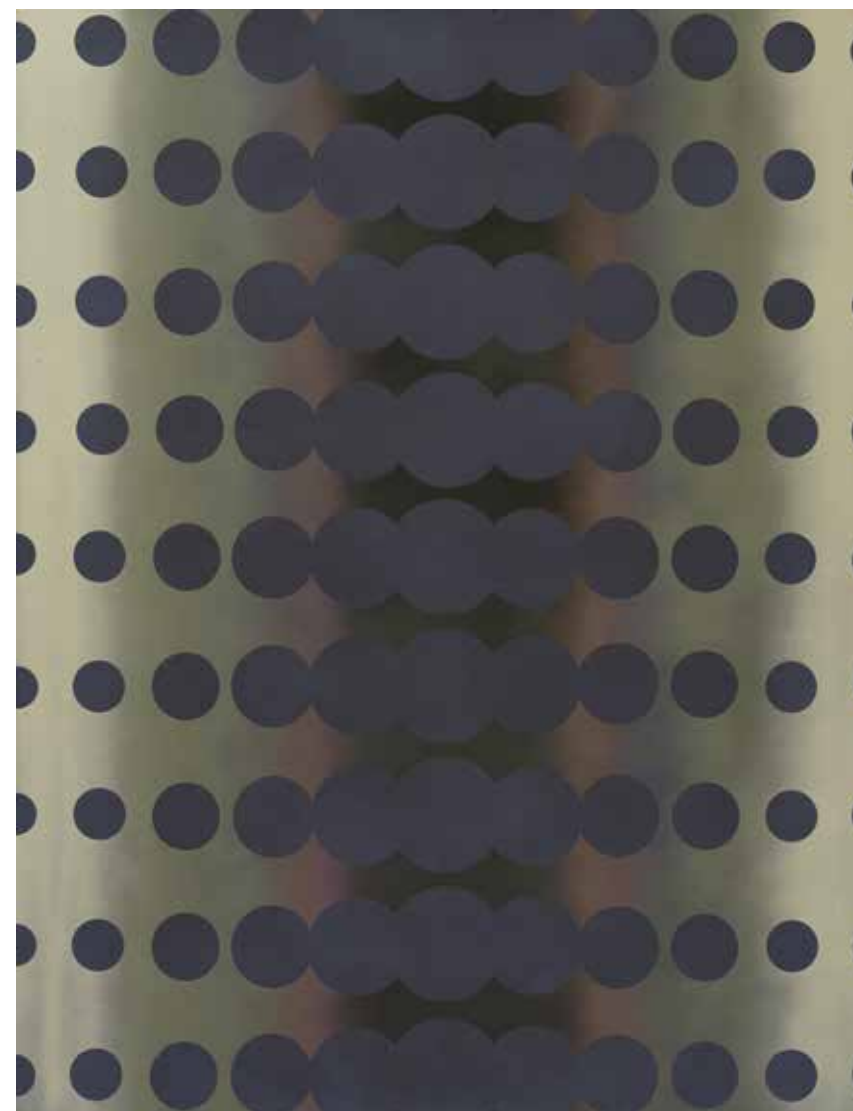
537 *Fioletowa szczelina*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Violet Rift, 130 x 100 cm, acrylic on canvas 2019



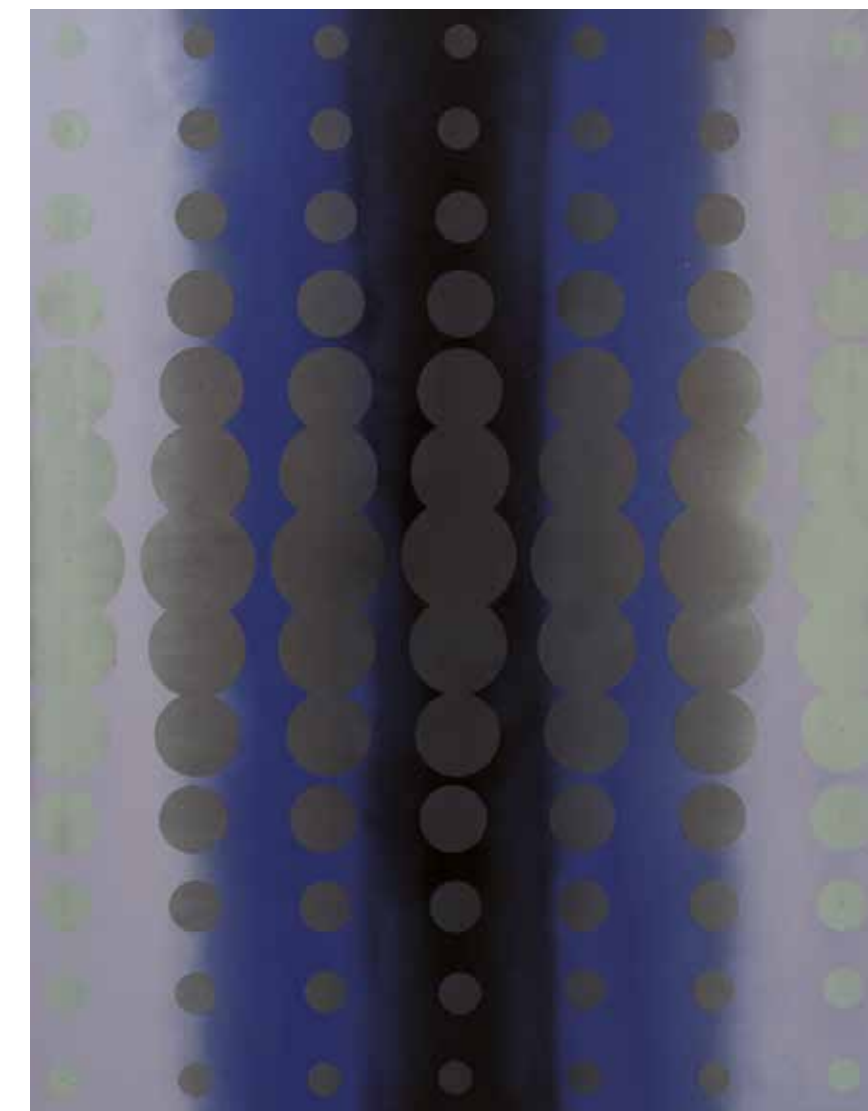
538 *Rozpalona szczelina*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Torrid Rift, 130 x 100 cm, acrylic on canvas 2019



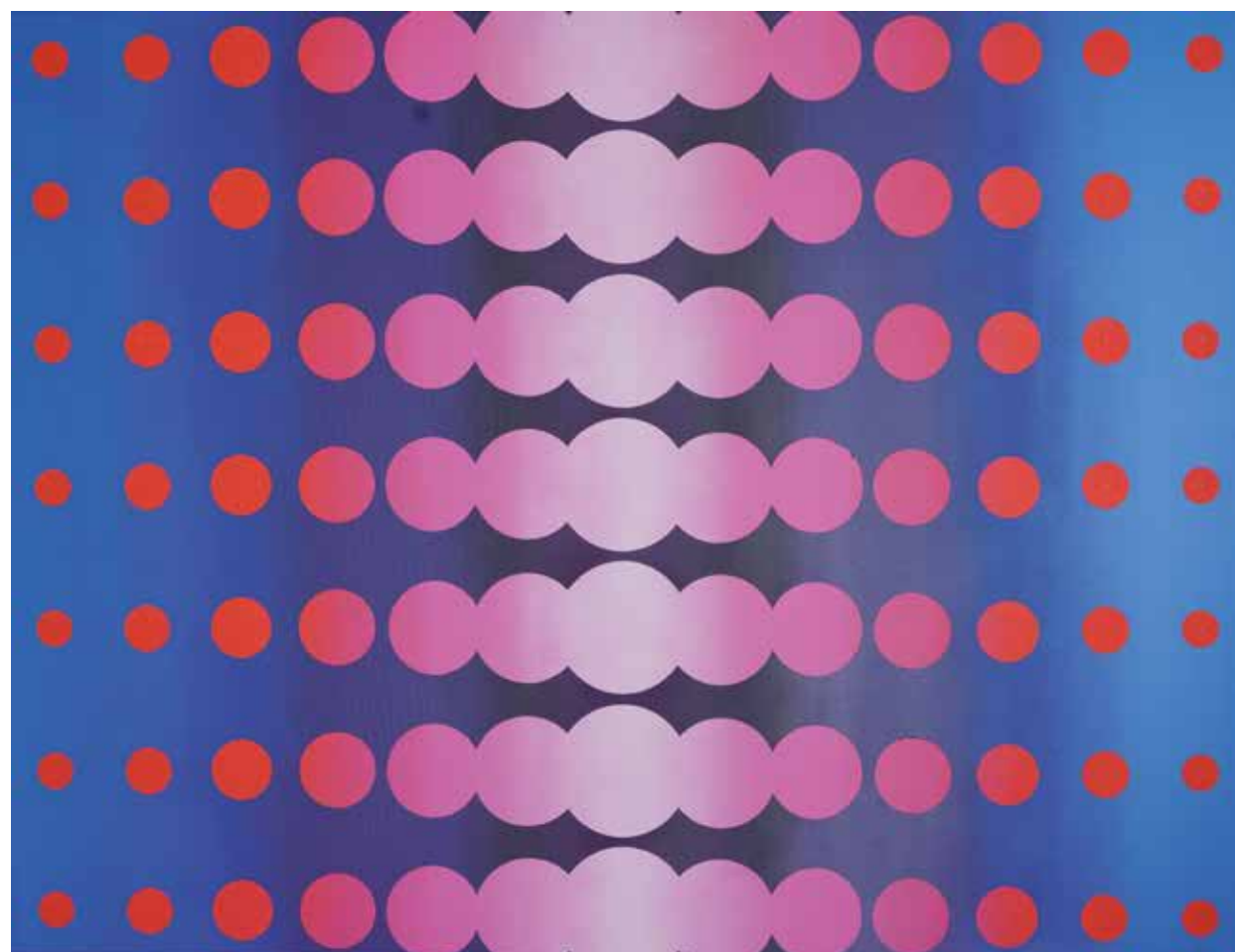
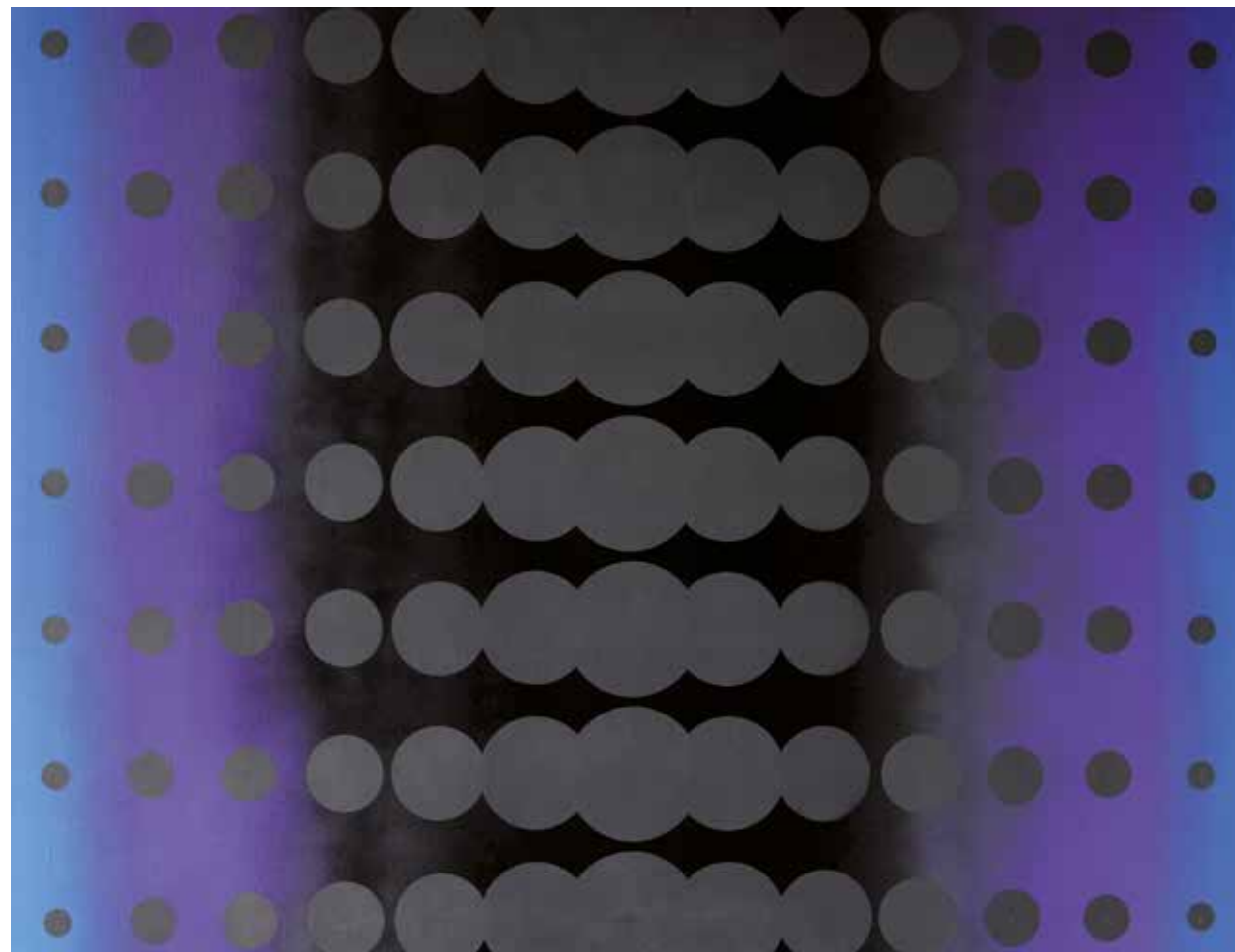
539 *Purpurowa szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Purple Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019



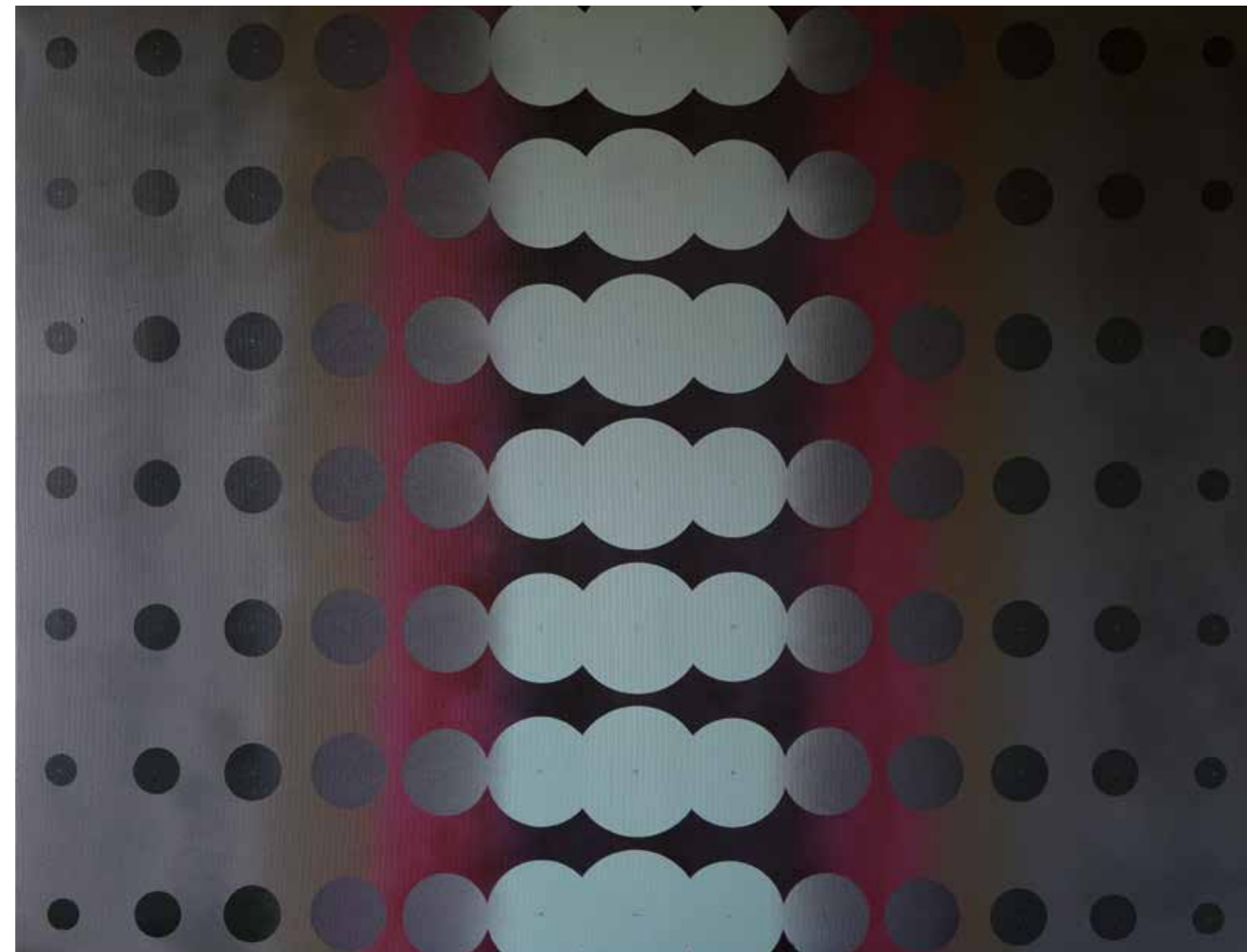
540 *Szczelina*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Rift, 130 x 100 cm, acrylic on canvas 2019



541 *Niebieska szczelina*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Blue Rift, 130 x 100 cm, acrylic on canvas 2019

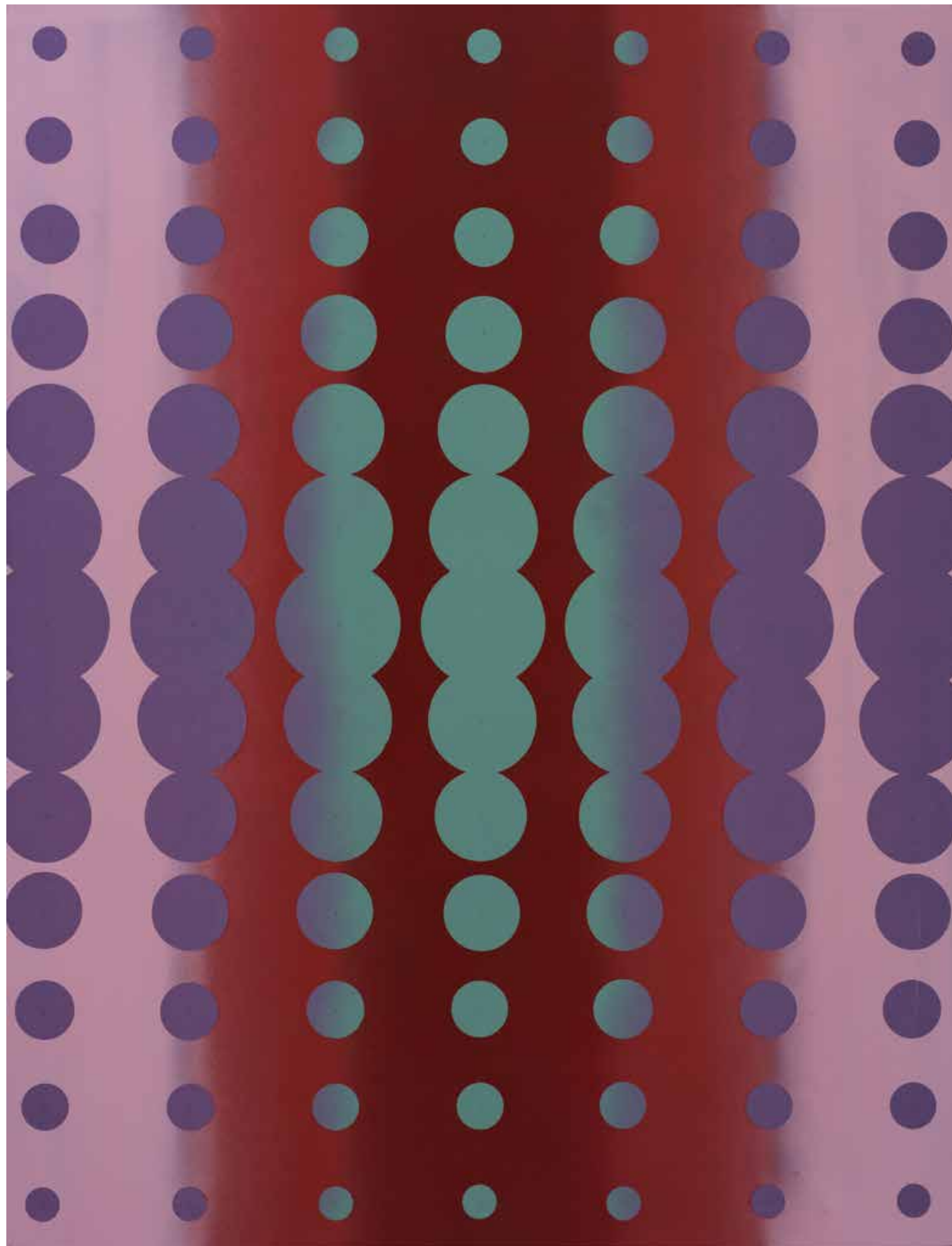


542, 543 *Niebieska szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Blue Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

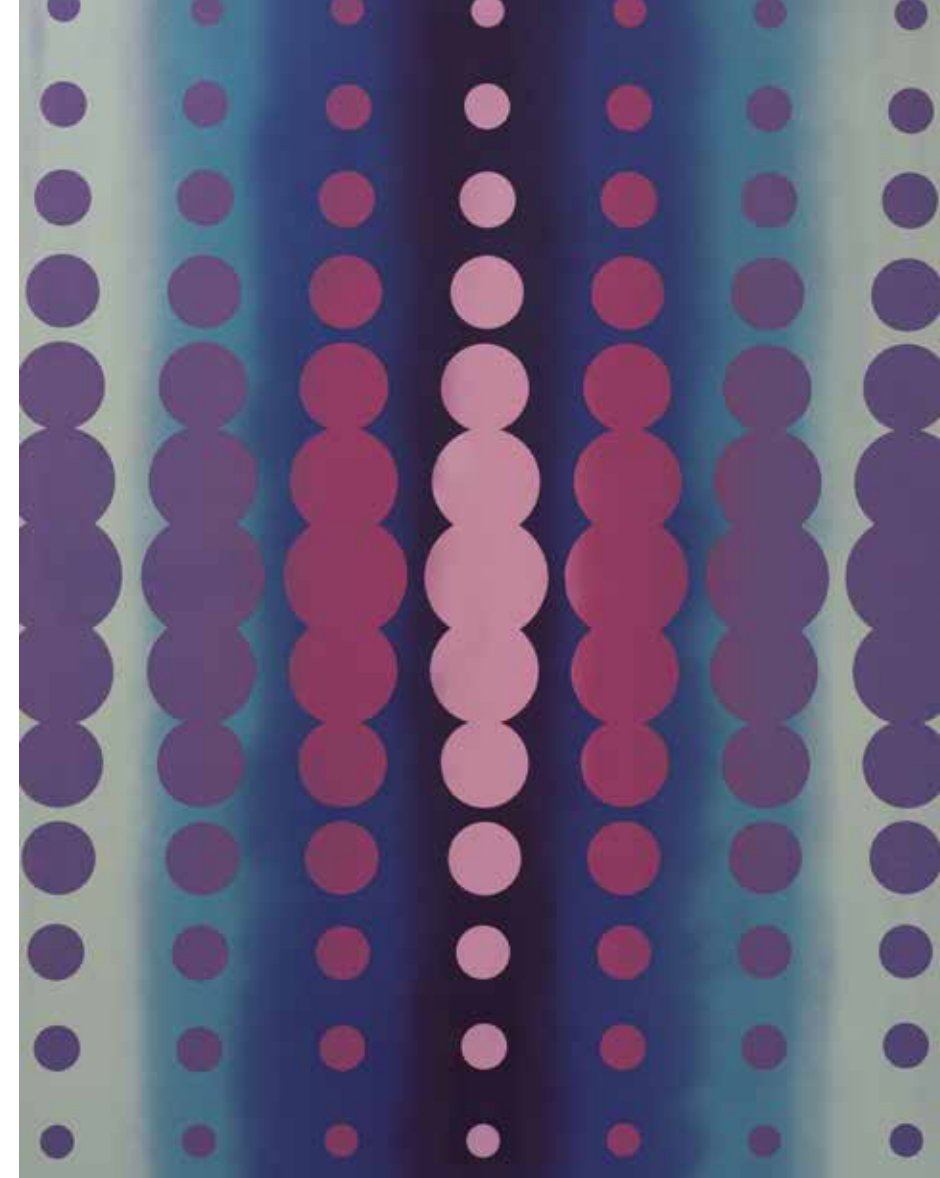


445

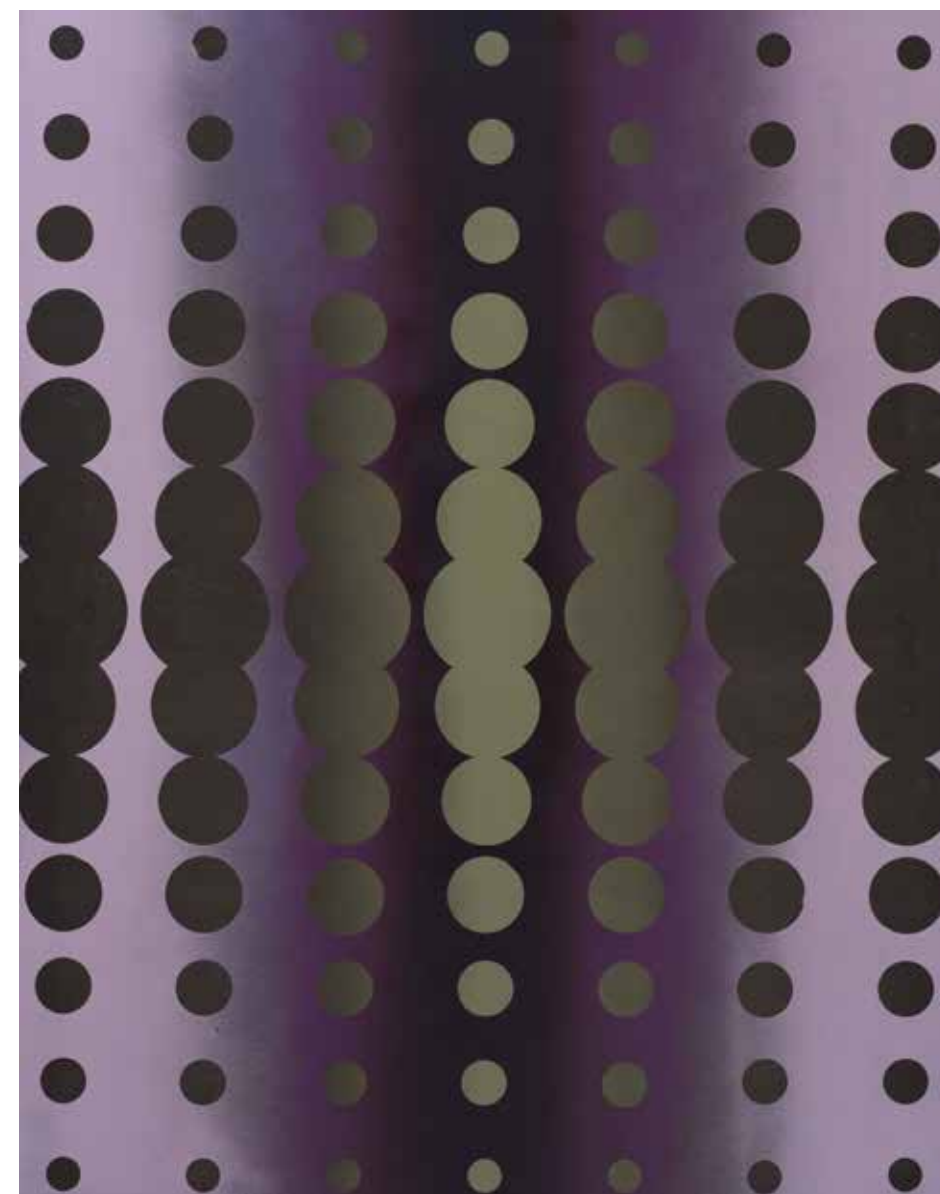
544 *Szara szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Gray Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019



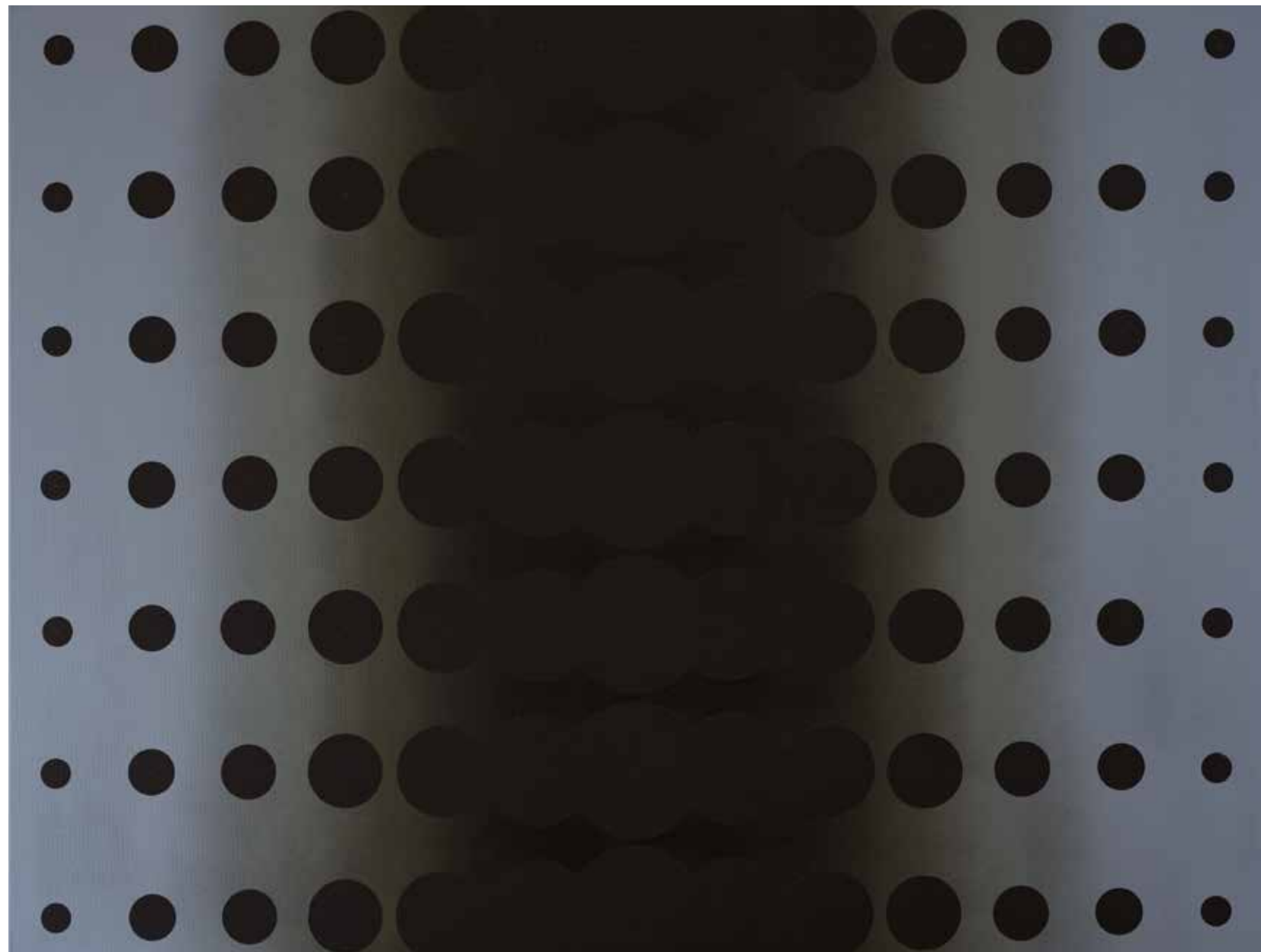
545 *Czerwona szczelina*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Red Rift, 130 x 100 cm, acrylic on canvas 2019



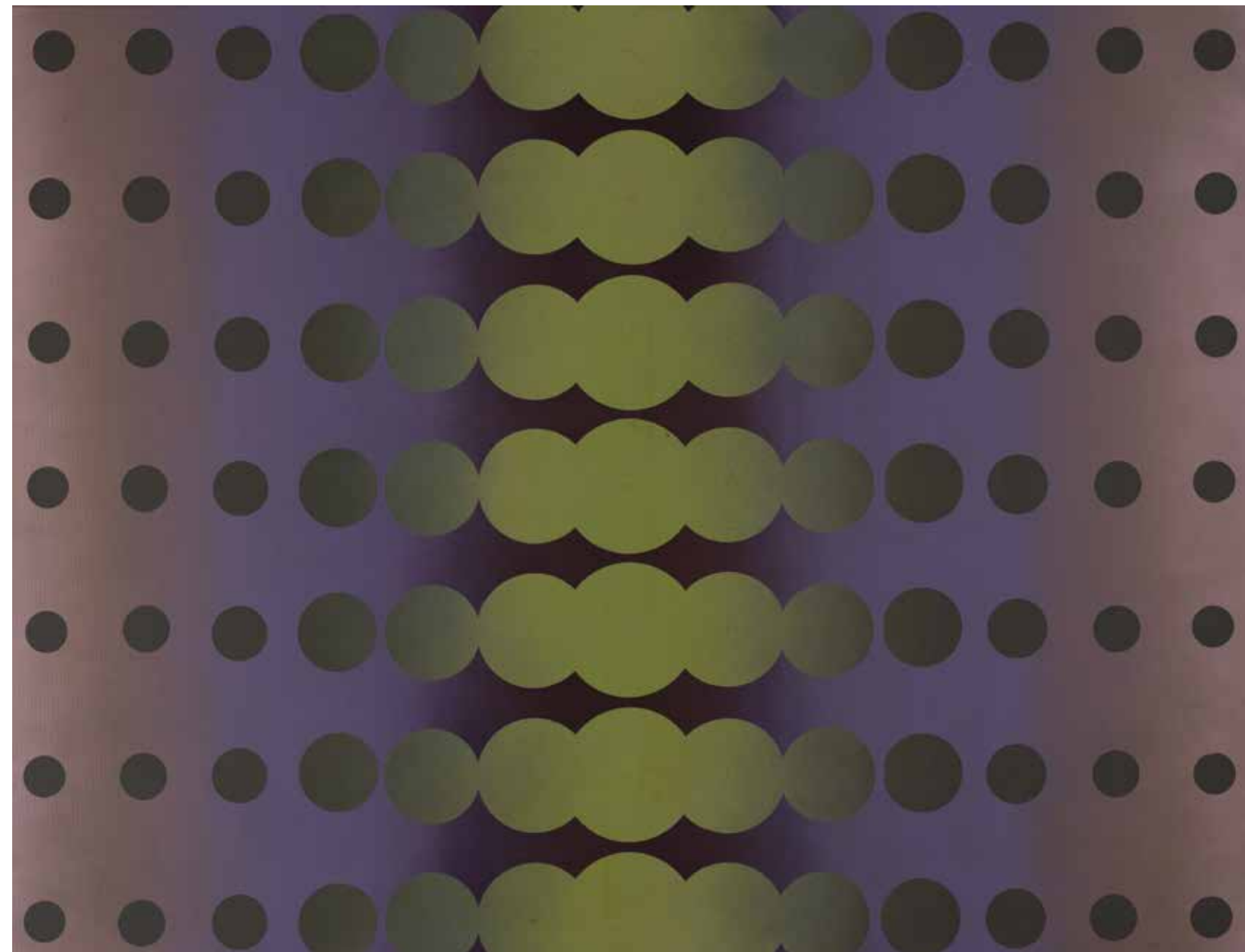
546 *Błękitna szczelina*, 130 x 100 cm,
akryl, płótno, 2019
Blue Rift, 130 x 100 cm,
acrylic on canvas 2019



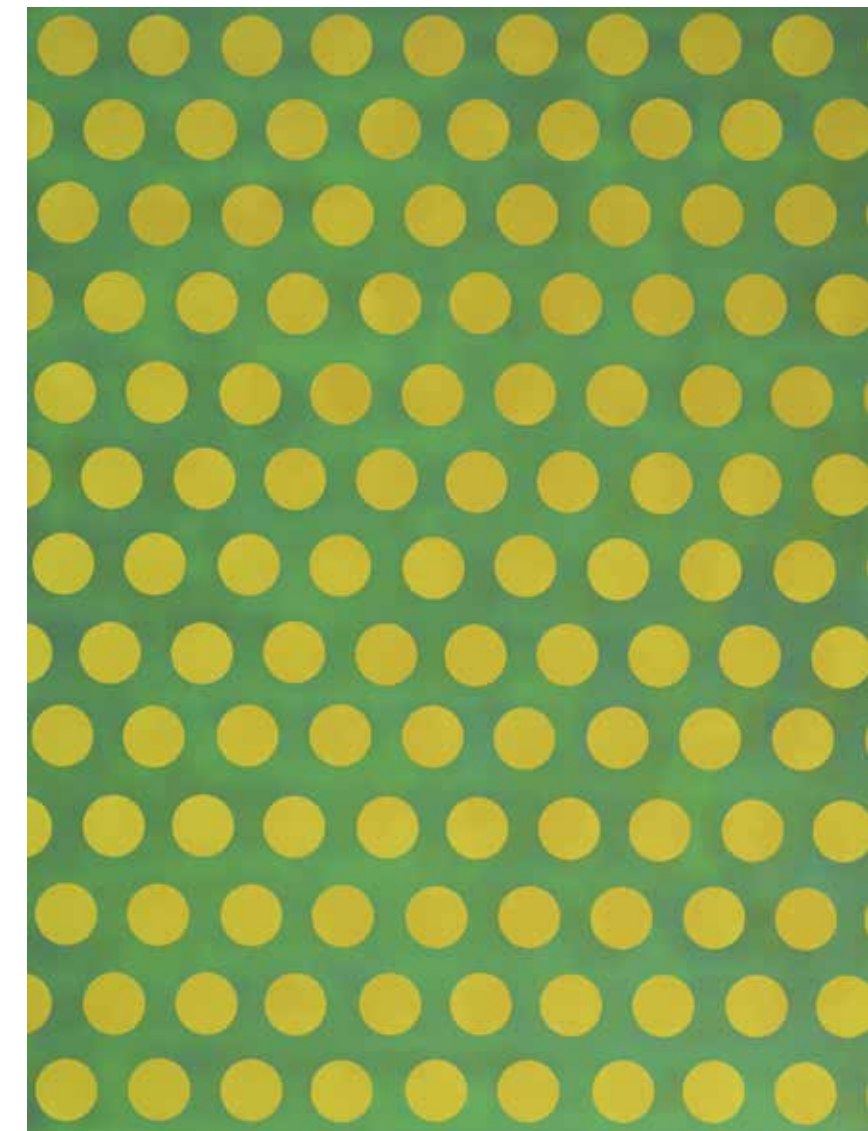
547 *Fioletowa szczelina*, 130 x 100 cm,
akryl, płótno, 2019
Violet Rift, 130 x 100 cm,
acrylic on canvas 2019



548 *Szara szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Gray Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019



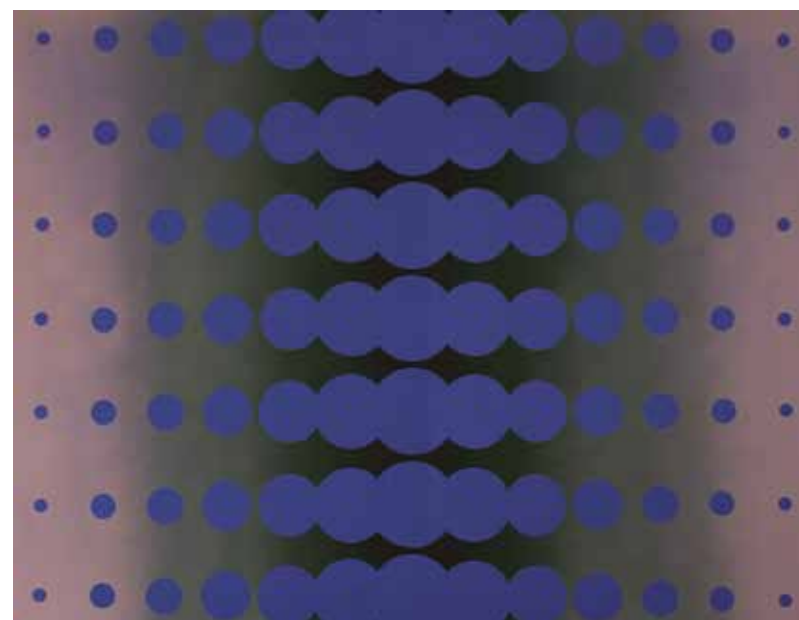
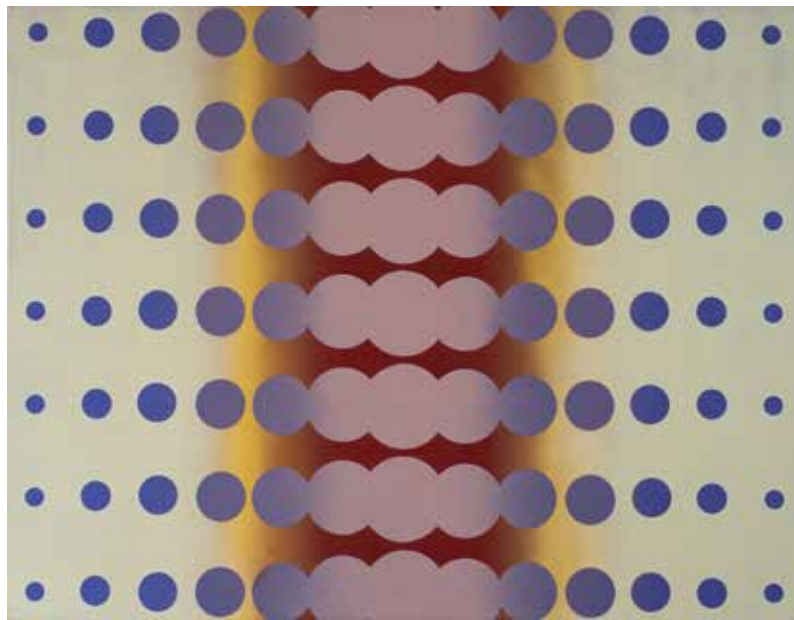
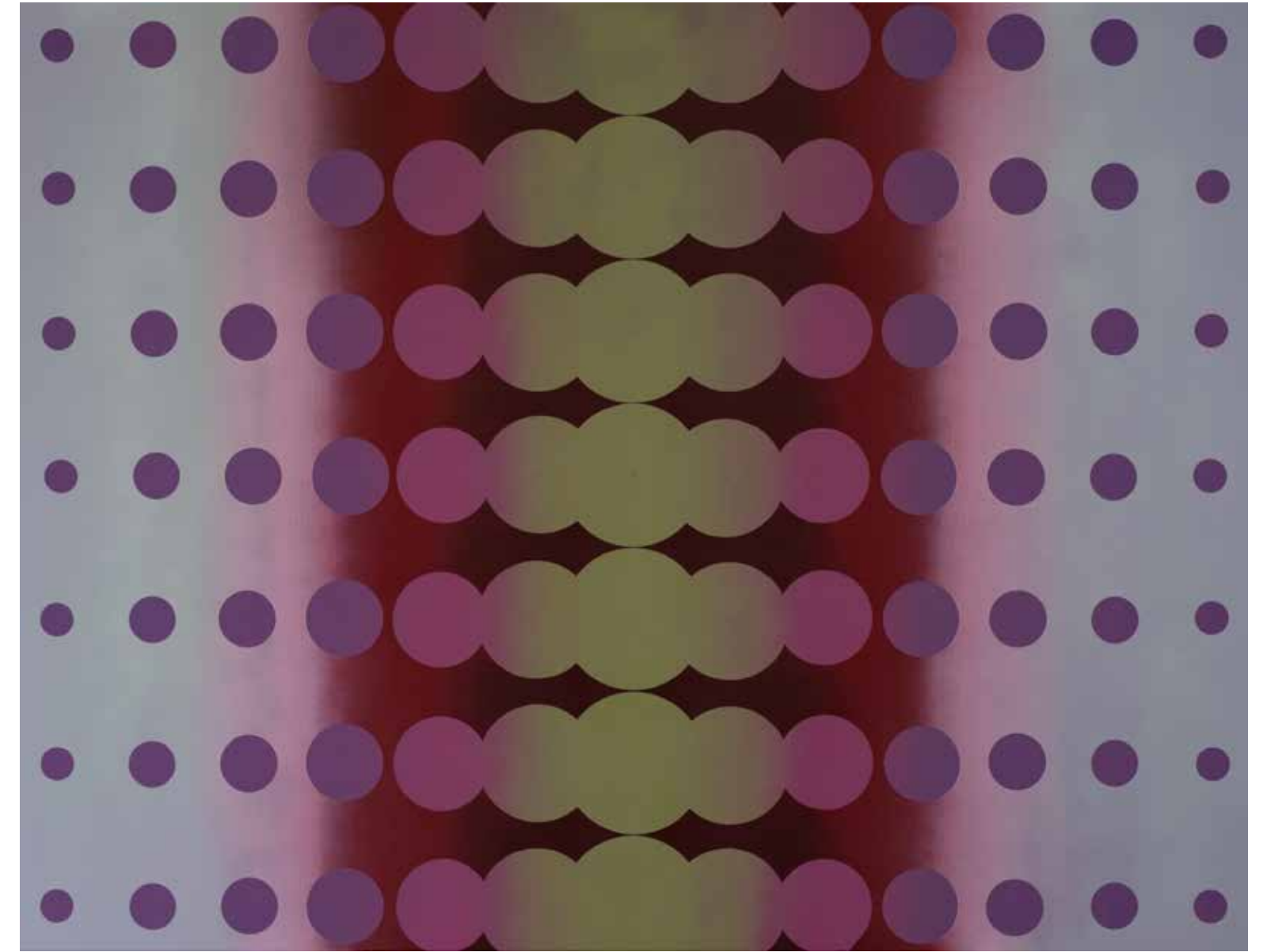
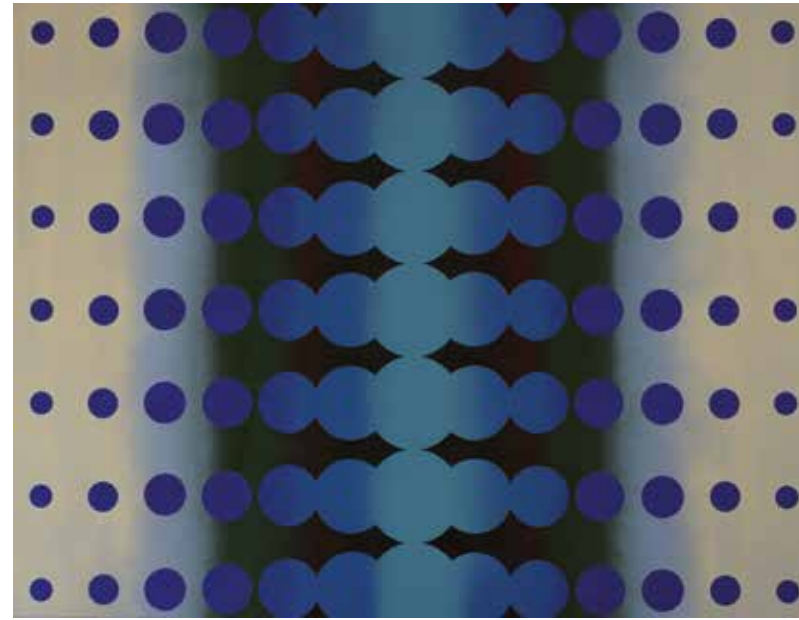
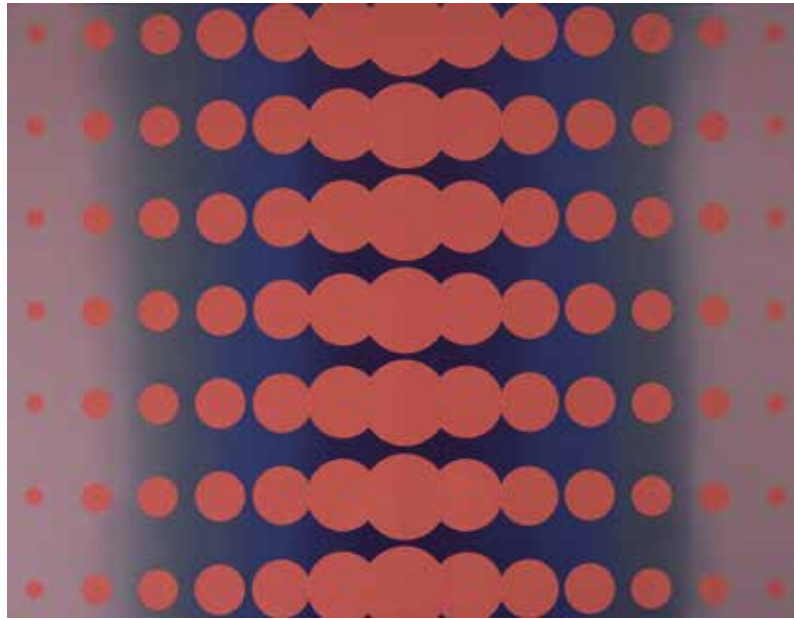
549 *Fioletowa szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Violet Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019



550 *Podstawowy biały*, 240 x 170 cm, akryl, płótno, 2019
Basic White, 240 x 170 cm, acrylic on canvas, 2019

551 *Podstawowy biało-niebieski*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Basic White-BVlue, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019

552 *Podstawowy żółto-zielony*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Basic Yellow-Green, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019



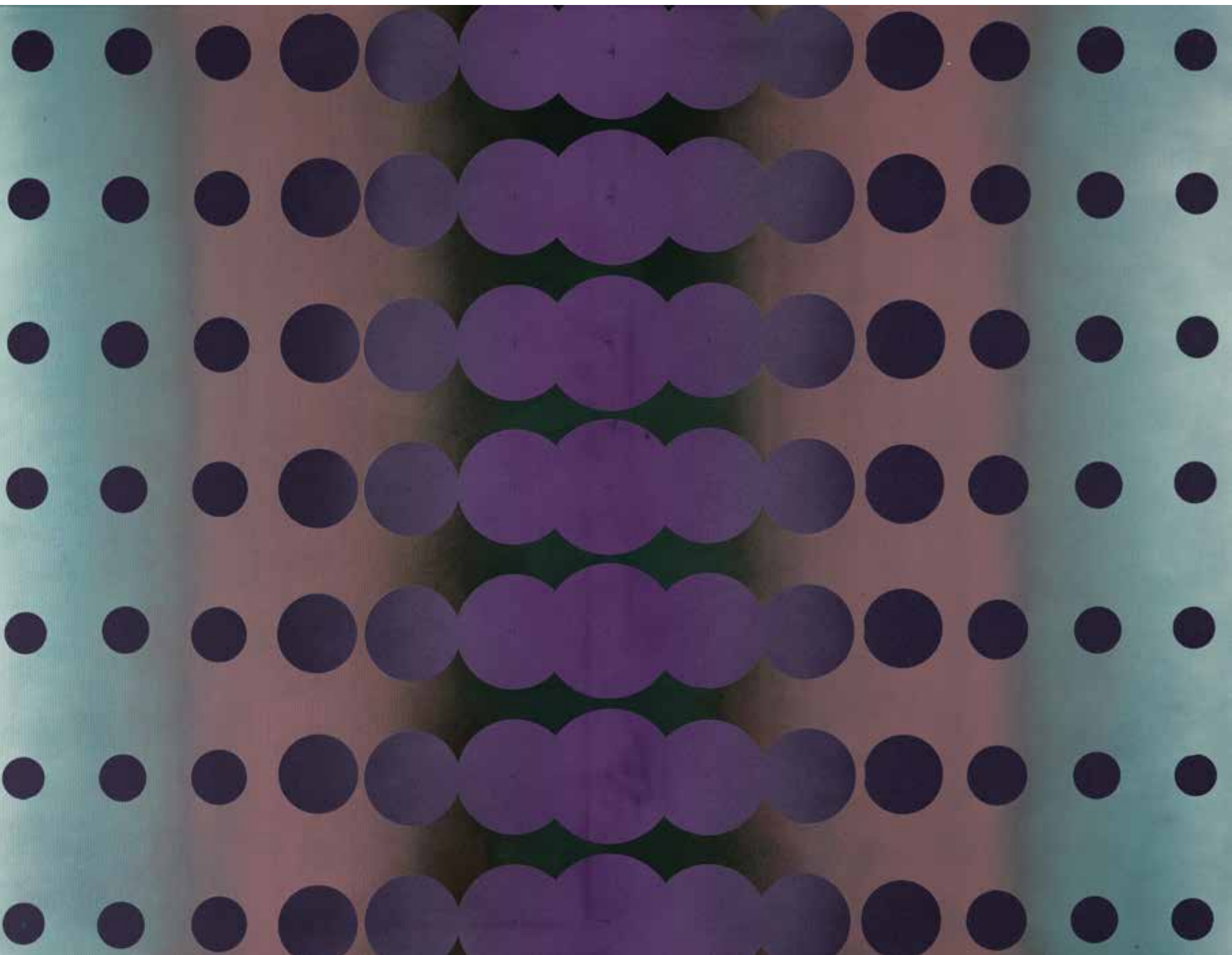
553 *Niebieska szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Blue Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

554 *Smaragdowa szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Emerald Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

555 *Złota szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Gold Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

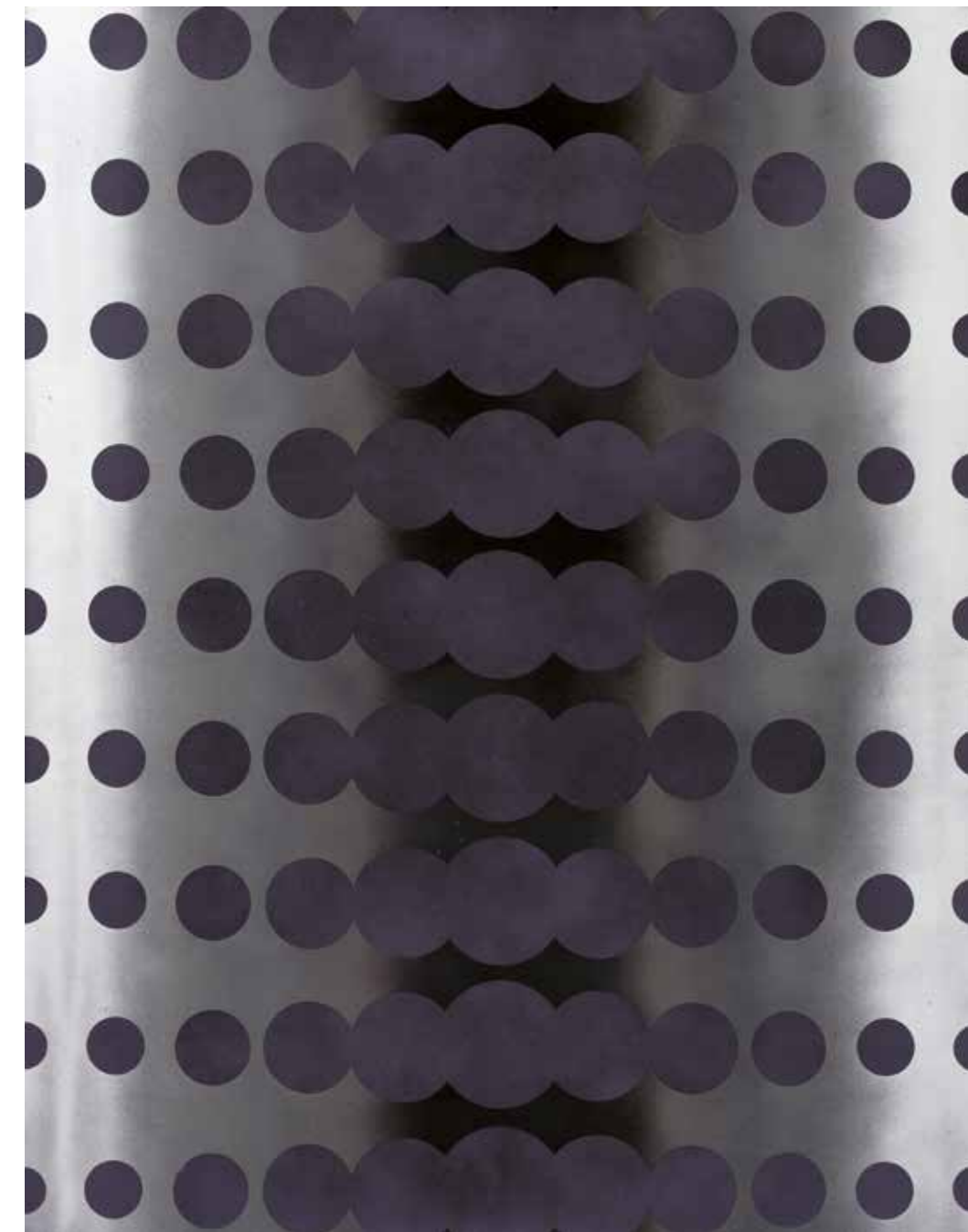
556 *Zielona szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Green Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

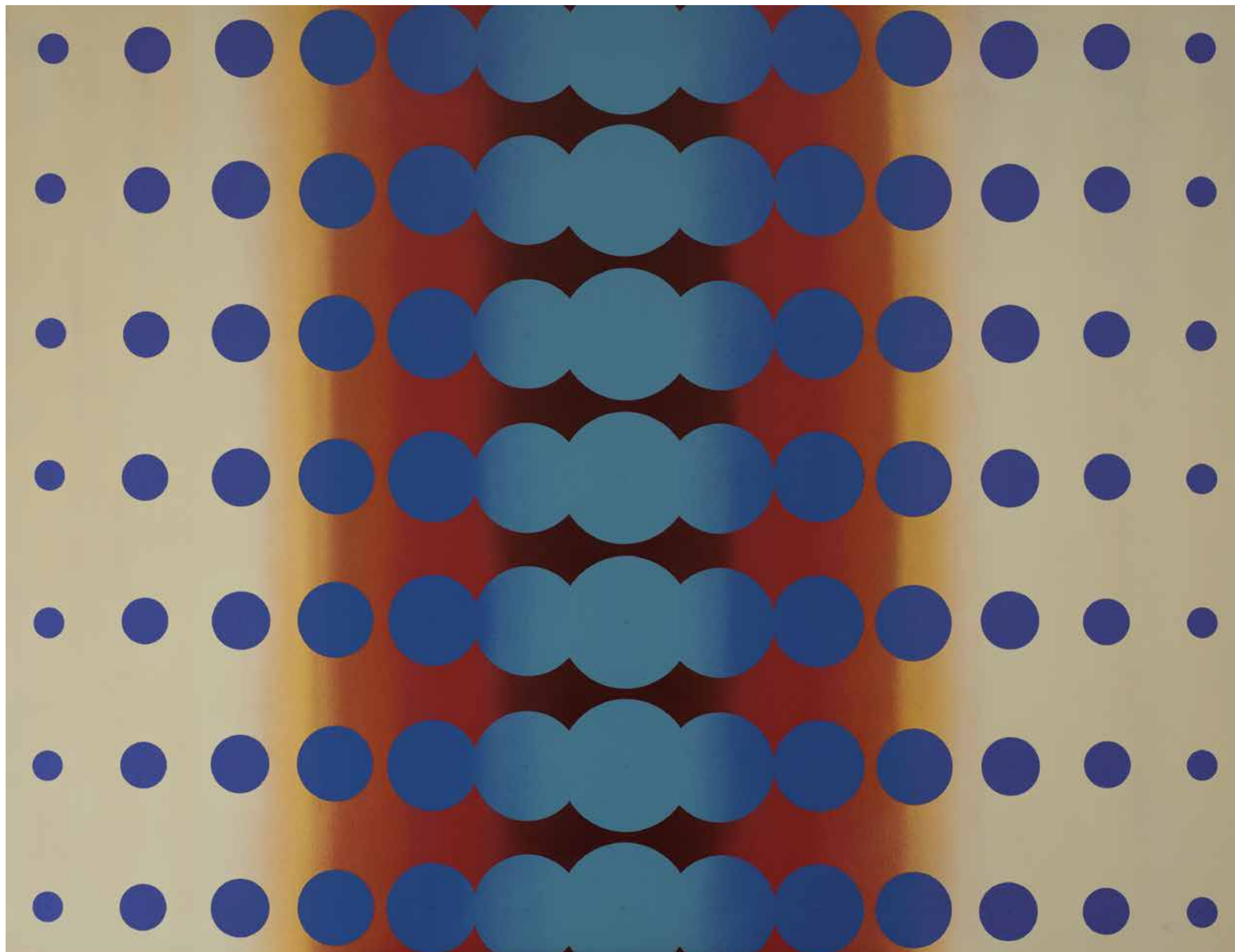
557 *Purpurowa szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Crimson Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019



558 *Różowa szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Pink Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

559 *Szara szczelina*, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
Gray Rift, 130 x 100 cm, acrylic on canvas 2019





560 *Złota szczelina*, 100 x 130 cm, akryl, płótno, 2019
Gold Rift, 100 x 130 cm, acrylic on canvas 2019

ALGORYTM » W STRONĘ WIECZNOŚCI

ALGORITHM » TOWARDS ETERNITY

Życie kończy się śmiercią. Oczywistość tego faktu i brak jakiegokolwiek odwołania najwyraźniej sprawia, że wszystkie istoty, poczynając od tych najprostszycy, kończąc na tych stojących w hierarchii ewolucji najwyżej, z zadziwiającą determinacją realizują odwieczne dążenie do nieśmiertelności. W większości – poprzez reprodukcję, czyli przekazanie swojej oryginalnej informacji genetycznej następnemu pokoleniu. W mniejszości – za sprawą artystów, odmiennie, poprzez swoje dzieło. Próbując dostąpić wiecznej chwały poświęcają mu niejednokrotnie całe swoje życie, z dość mrozącą świadomością, że upragniona nieśmiertelność niewielu jest pisana. Już ponad dwadzieścia lat minęło, odkąd komputer w otwartym turnieju pokonał najlepszego ówczesnego gracza w szachy arcymistrza Garriego Kasparowa, dowodząc przewagi swoich mocy obliczeniowych nad możliwościami człowieka. Od tego czasu w informatyce minęła epoka. Potencjał obliczeniowy zwielokrotnił się na tyle, że coraz częściej mówimy o sztucznej inteligencji. Dzisiejszy komputer grający w szachy to nie tylko suma dotychczasowych rozgrywek i niewyobrażalnych możliwości kombinatoryjnych, ta maszyna potrafi bowiem podnosić swoje szachowe kompetencje, grając sama ze sobą. To jakościowa zmiana w stosunku do Deep Blue, który pokonał Kasparowa. Prace będące bezpośrednią kontynuacją cyklu *W stronę geometrii* od poprzednich różni dzielona sprawczość. Autorskie decyzje są wsparte możliwościami algorytmów, a otrzymana forma, bez takiej kombinacji, nie uzyskałby ostatecznej postaci. Materiał służący do malowania, w postaci masek wycinanych ploterem, został pozyskany za pomocą aplikacji do obróbki wektorowej. Rola autora została sprowadzona do wspierania efektów działań algorytmów. Przeniesienie na płótno, pokrycie farbami to tylko formalność. Łatwo zatem wyobrazić sobie sytuację, kiedy inteligentna maszyna nawet po śmierci artysty w dalszym ciągu generuje przedstawienia naznaczone indywidualnym piętnem autora. To już nie namiastka, to skok w nieśmiertelność.

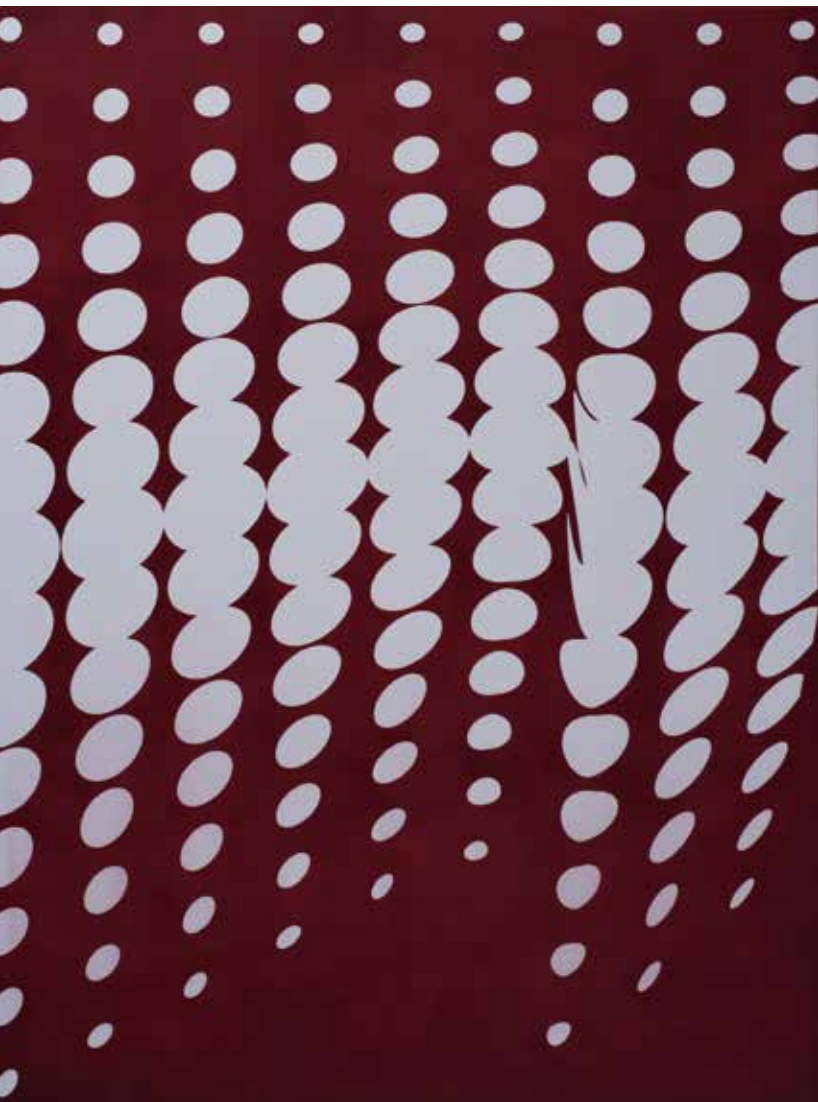
Life ends with death. The obviousness of this fact and the lack of any revoking of this is most clearly the reason why all creatures, beginning with the simplest ones and finishing with those at the top of the evolutionary hierarchy, realise with astonishing determination their eternal pursuit for immortality. In the majority of cases, this is done through reproduction that means the transmission of one's own genetic information to the next generation. In a minority – thanks to artists, this is achieved differently, i.e. by means of art pieces. Trying to achieve eternal glory, they will sometimes even devote their entire lives to this pursuit with a rather chilly awareness that there are only a few who are fated to enjoy it. It has already been more than twenty years since a computer defeated the then best chess player and grand master Garry Kasparov in an open tournament, proving the prevalence of the machine's computing capacity over human capabilities. Since that time, an entire epoch has passed in computer science. The computing capacity has increased so many times that now we more and more often speak about artificial intelligence. Today's computer playing chess is not only the sum of all previous games and unimaginable combinatorial possibilities – this machine is now able to enhance its own competence in chess by playing against itself. This is a qualitative change in relation to Deep Blue which defeated Kasparov. My works which constitute a direct continuation of the *Towards Geometry* series are different from their predecessors by shared causality. The author's decisions are supported by the possibilities offered by algorithms while the achieved form could not achieve its final shape without such a combination. The material for rendering paintings, being masks cut using a plotter, was obtained from the application for vector processing. The role of the author was reduced to supporting the effects of algorithmic operations. Transferring the result onto the canvas, covering it with paints is a mere formality. Thus, it is easy to imagine a situation when an intelligent machine will continue to generate the representations marked by the artist's individual character ever after his death. This no longer is an ersatz, this is a leap into immortality.



560 z cyklu *Algorytm „01”*, 130 x 100 cm (x7), akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm “01”*, 130 x 100 cm (x7), acrylic on canvas, 2019



561 z cyklu *Algorytm „03”*, 130 x 100 cm (x5), akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm “03”*, 130 x 100 cm (x5), acrylic on canvas, 2019



562 z cyklu *Algorytm* „Biały uskok”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “White Fault”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019



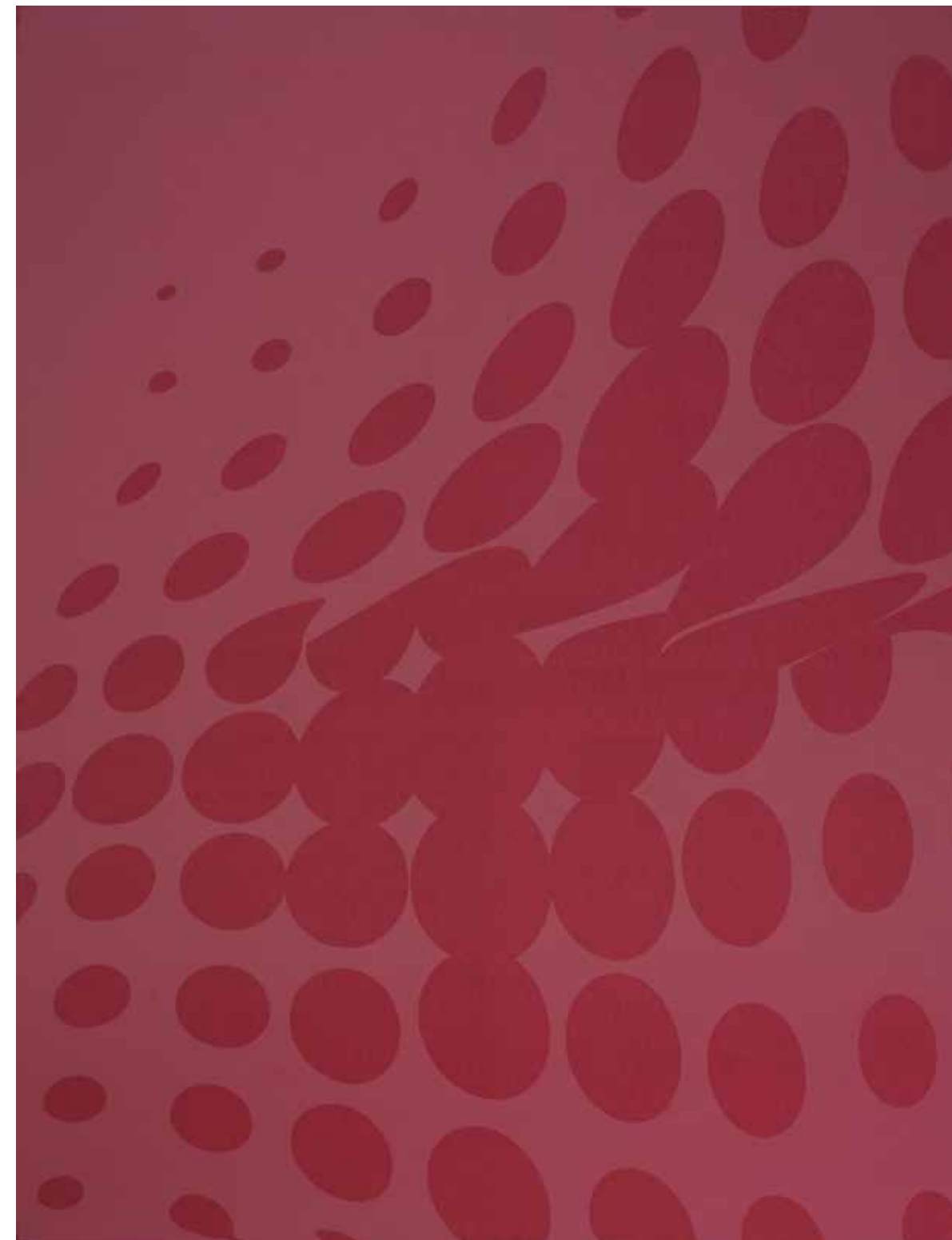
563 z cyklu *Algorytm* „Turbulencja 01”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “Turbulence 01”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019



564 z cyklu *Algorytm* „Turbulencja 02”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “Turbulence 02”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019



565 z cyklu *Algorytm* „Turbulencja 03”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “Turbulence 03”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019

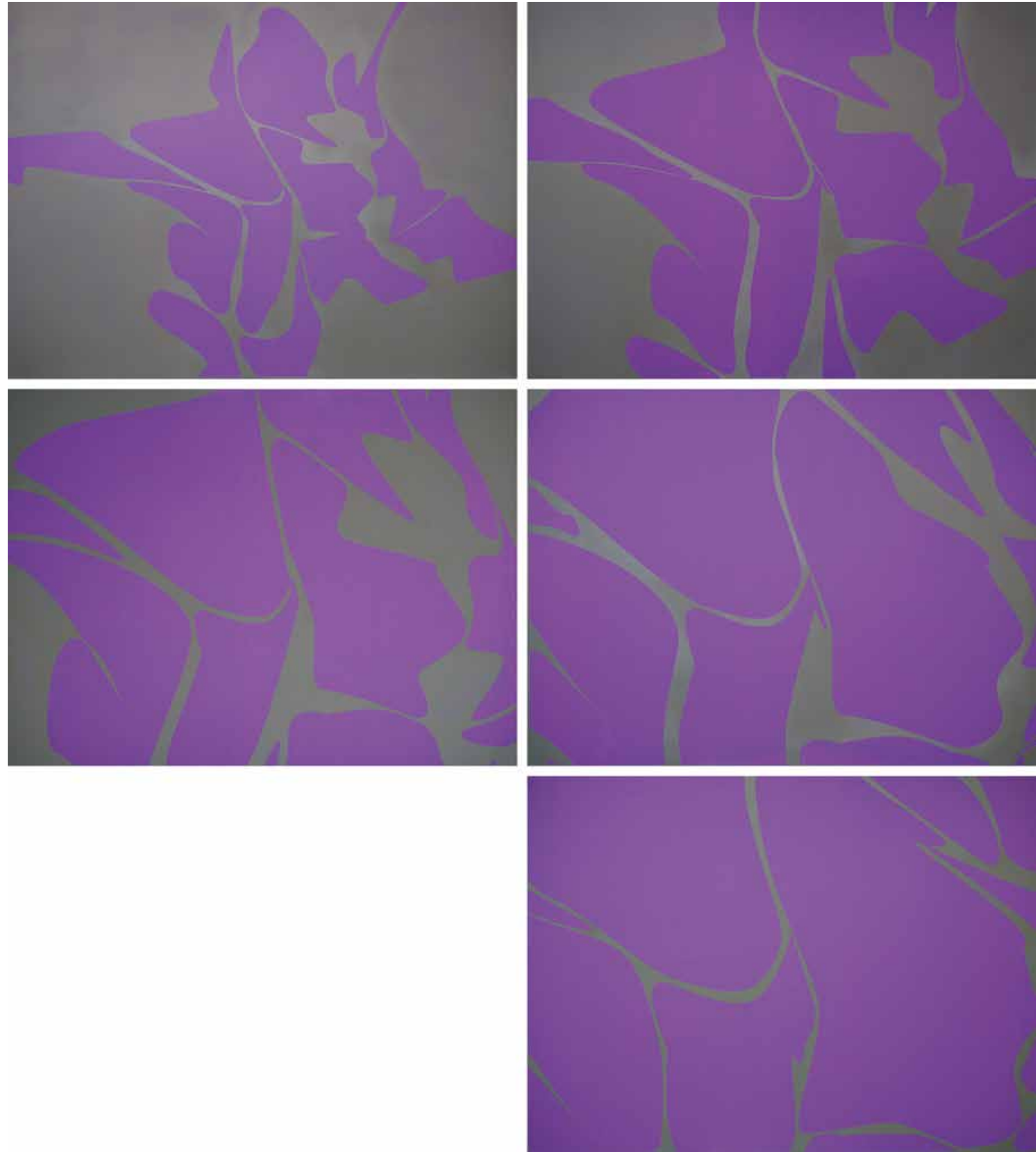


566 z cyklu *Algorytm* „Turbulencja 04”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “Turbulence 04”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019

567 z cyklu *Algorytm* „Różowa Turbulencja”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “Pink Turbulence”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019

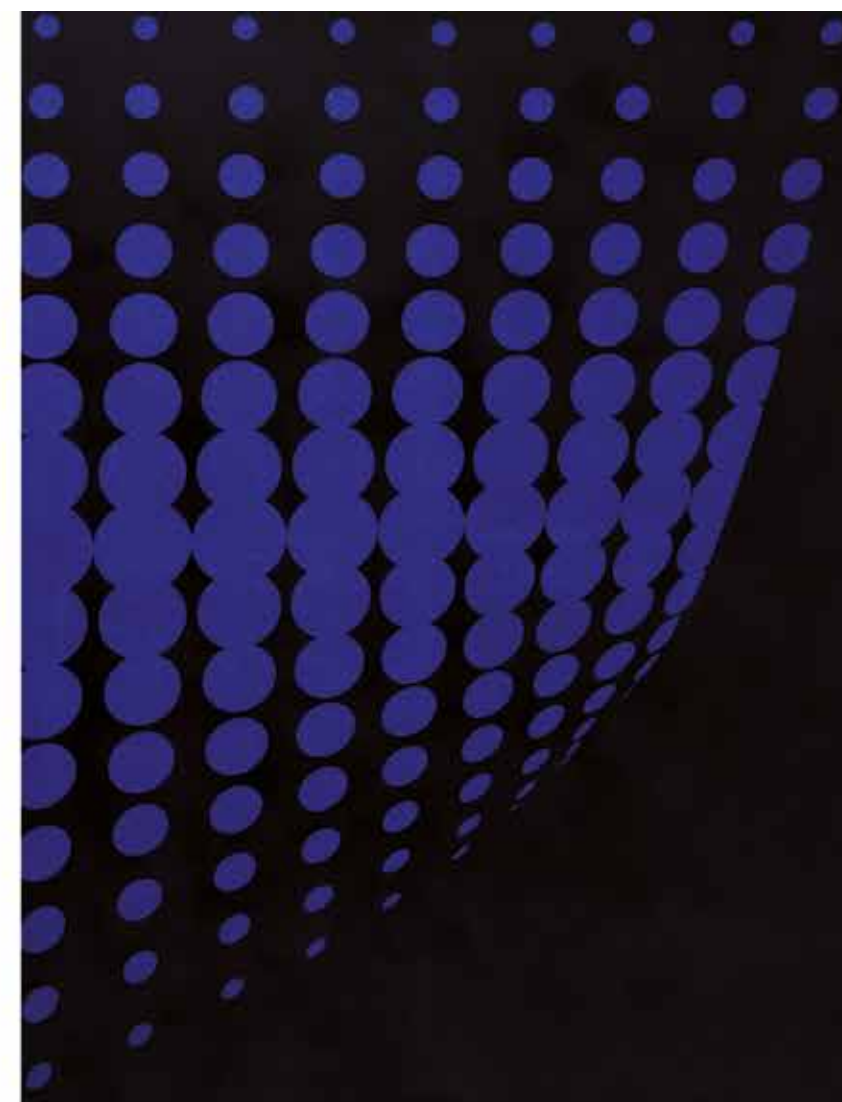
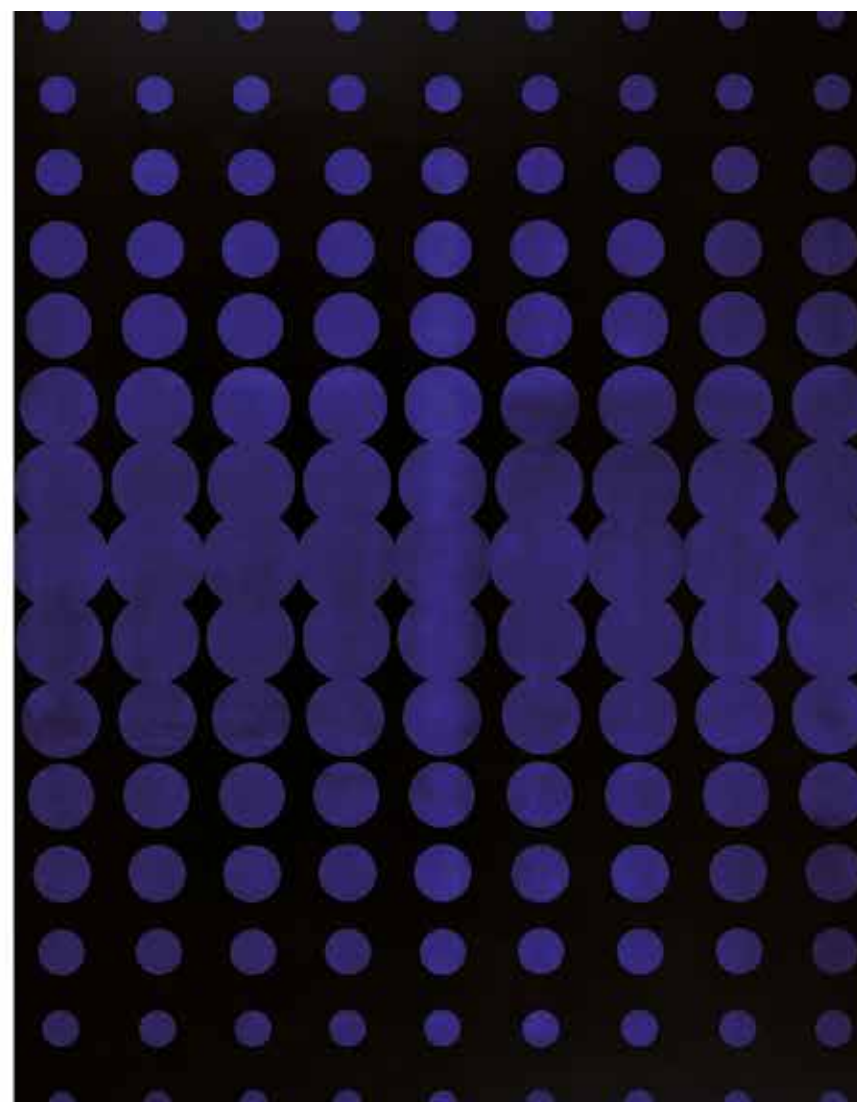
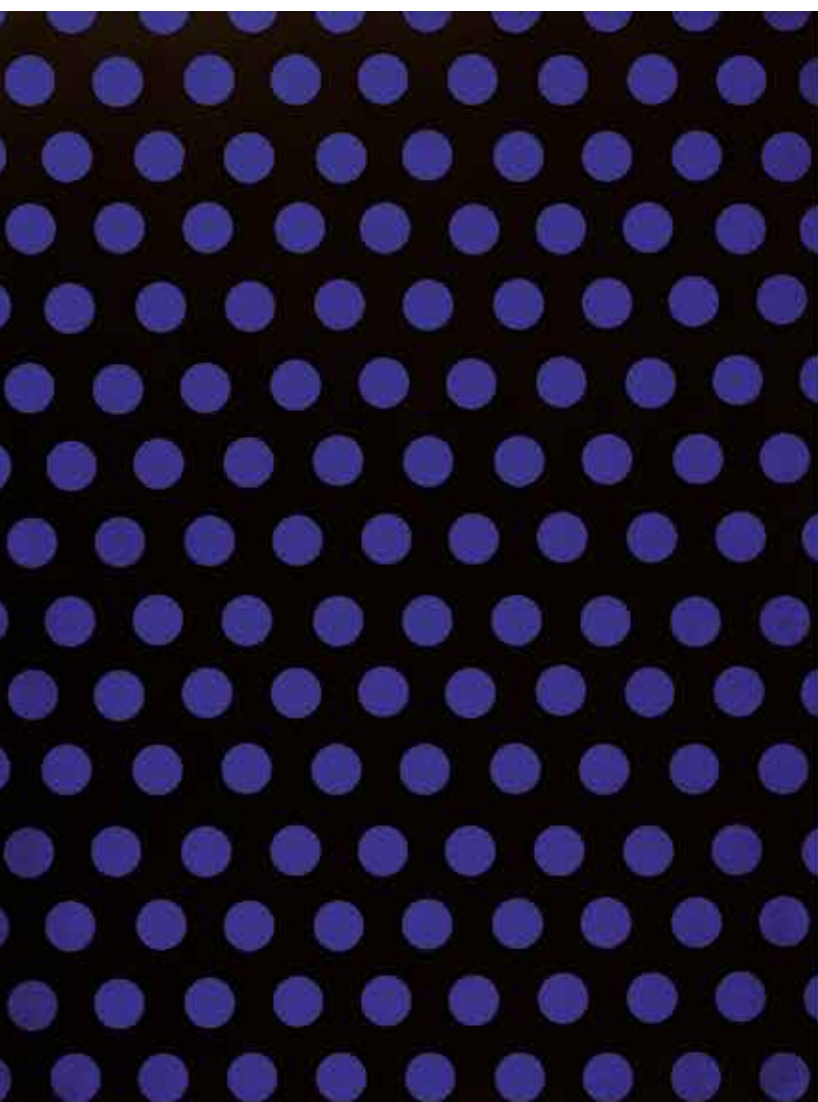
568 z cyklu *Algorytm* „Różowy uskok”, 130 x 100 cm, akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm* “Pink Fault”, 130 x 100 cm, acrylic on canvas, 2019

569 z cyklu *Algorytm „04”*, 100 x 130 cm (x5), akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm “04”*, 100 x 130 cm (x5), acrylic on canvas, 2019





570 z cyklu *Algorytm „05”*, 100 x 130 cm (x5), akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm “05”*, 100 x 130 cm (x5), acrylic on canvas, 2019



571 z cyklu *Algorytm „Podstawowy”*,
130 x 100 cm (x3), akryl, płótno, 2019
from the series *Algorithm “Basic”*,
130 x 100 cm (x3), acrylic on canvas, 2019

na następnej stronie
next pages

572 Galeria Debiut, Gdynia 2019
The Debut Gallery, Gdynia 2019



ŚCIEKI .

UROK

SPŁYWAJĄCEJ

FARBY

BLOBS .

THE CHARM OF

DRIPPING PAINT

Płynąc spokojnie powolnym nurtem, wąziutką strużką między poczuciem bezsensu i gdzieś głęboko ukrytą nadzieją, a raczej potrzebą sensu, malowanie moje zatacza kolejny krag. To jeszcze jeden wysiłek dotarcia do sedna, do istoty natury światła i koloru, a tak naprawdę do istoty tworzywa im przynależnego, na które zdany jest malarz. Myślę o farbie przelewającej się na płótnie – jej ciekłej strukturze, która oszczędnie kształtowana wolą szlachetnego narzędzia, ale też siłą grawitacji, bywa, że przeistoczy się w przesłanie uniwersalne. Poznaje się je po brzmieniu, któremu towarzyszy szczególne wzruszenie. Każda, latami wyczuwana, najdrobniejsza cząstka zaczyna z dokonującą się harmonią rezonować, a wtórujący temu uwodzicielski dźwięk potrafi wprowadzić w ekstatyczną wibrację.

Flowing peacefully in the slow current of a narrow trickle between the feeling of senselessness and some deeply hidden hope or – rather – the need for sense, my painting is closing a subsequent circle. It is one more effort to reach the core, the essence of the nature of light and colour which actually is the essence of the substance ascribed to the job to which the painter is doomed. What I have in mind is the paint flowing across the canvas – its liquid structure which, shaped sparingly by the will of a noble tool, as well as the force of gravity, sometimes happens to become a universal message. One can recognise this message by its sound, accompanied by one's being particularly moved. Every very tiny particle, which has for years been made sensitive, begins to resonate in accordance with the harmony now appearing, while the seductive sound which accompanies it is capable of leading one into ecstatic vibration.



479

573, 574 z cyklu Ścieki „Niebieski”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Blue”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020



575 z cyklu *Ścieki* „Ultramarynowy”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Ultramarine”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

576 z cyklu *Ścieki* „Biały”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “White”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

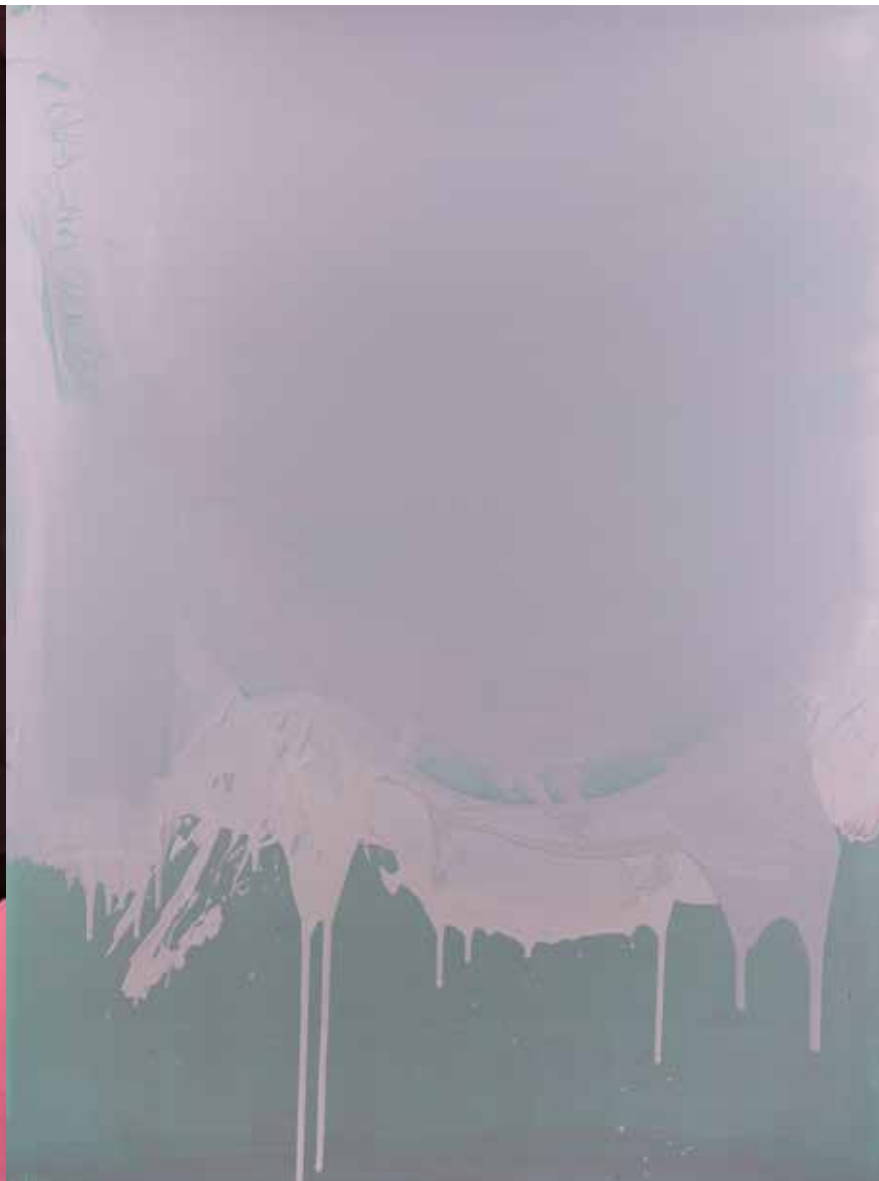
577 z cyklu *Ścieki* „Czarny”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Black”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020





578 z cyklu *Ścieki „Czarny”*, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings “Black”*, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

579 z cyklu *Ścieki „Brazowy”*, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings “Brown”*, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020



580 z cyklu *Ścieki* „Niebieski”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Blue”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

581 z cyklu *Ścieki* „Brazowy”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Brown”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

582 z cyklu *Ścieki* „Biały”,
130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “White”,
130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

583 z cyklu *Ścieki* „Różowy”,
130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Pink”,
130 x 100 cm, oil on canvas, 2020





584 z cyklu *Ścieki* „Niebieski”, 100 x 100 x 10 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Blue”, 100 x 100 x 10 cm, oil on canvas, 2020

585 z cyklu *Ścieki* „Szary”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Grey”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020



487



586 z cyklu *Ścieki „Brazowy”*, 100 x 100 x 10 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Brown”, 100 x 100 x 10 cm, oil on canvas, 2020

587 z cyklu *Ścieki „Czarny”*, 100 x 100 x 10 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Black”, 100 x 100 x 10 cm, oil on canvas, 2020

588 z cyklu *Ścieki „Niebieski”*, 100 x 100 x 10 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “Blue”, 100 x 100 x 10 cm, oil on canvas, 2020



589 z cyklu *Ścieki* „Na różowym”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Pink”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

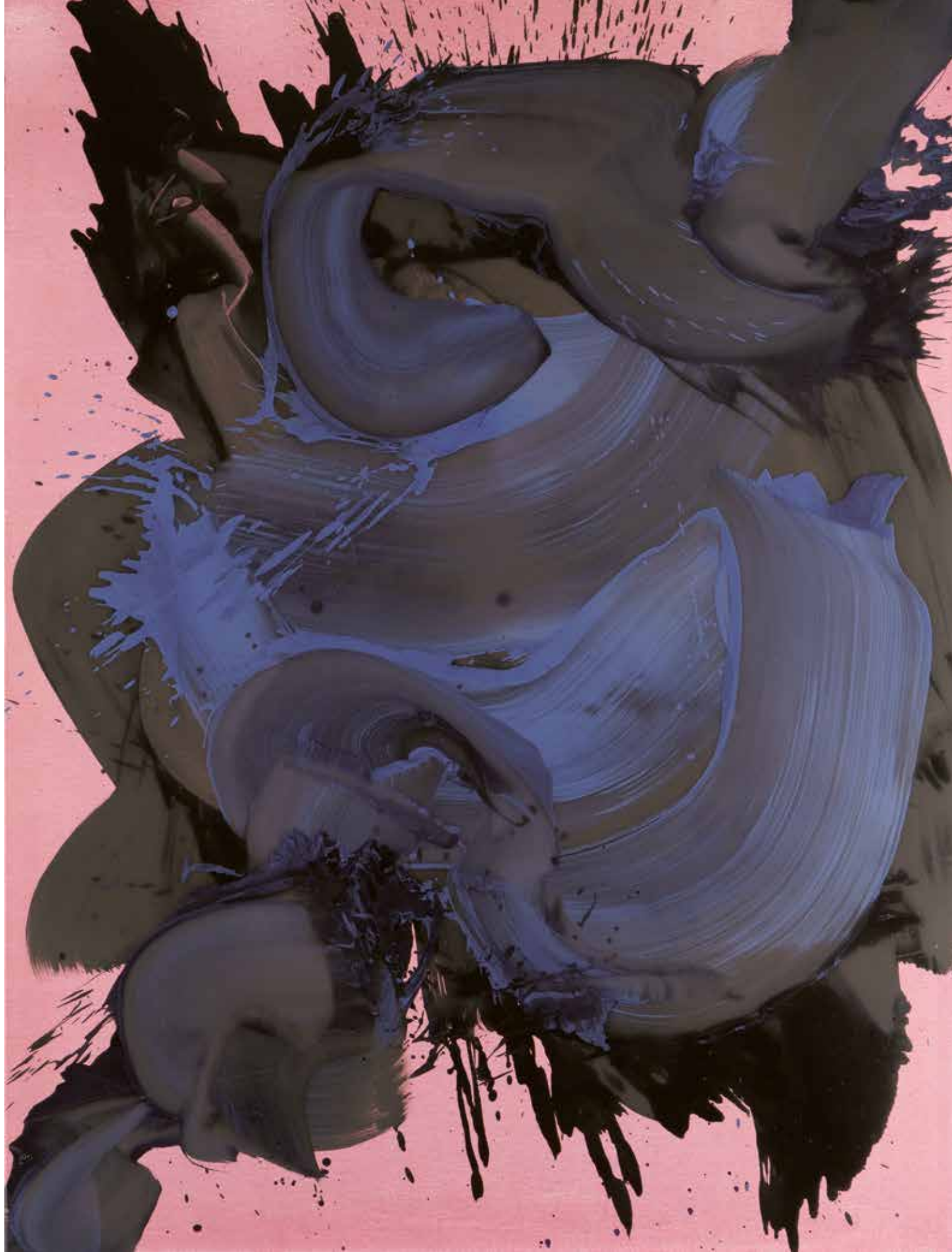
590 z cyklu *Ścieki* „Biały”, 100 x 100 x 10 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “White”, 100 x 100 x 10 cm, oil on canvas, 2020





591
592
593 z cyklu Ścieki „Na różowym”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Pink”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020





495

594, 595 z cyklu Ścieki „Na różowym”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Pink”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

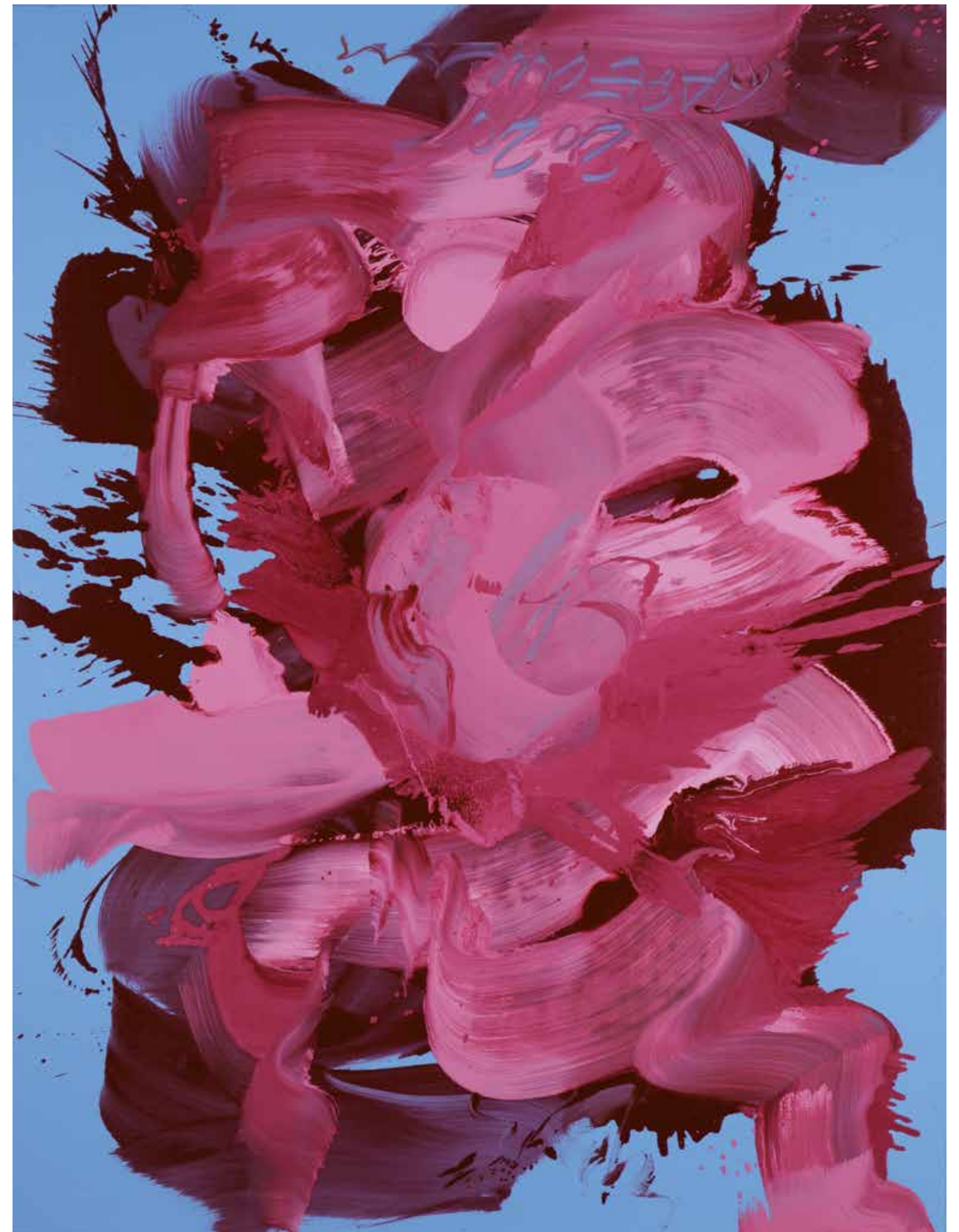


596 z cyklu *Ścieki* „Na bieli słoniowej”, 100 x 130 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Ivory”, 100 x 130 cm, oil on canvas, 2020

597 z cyklu *Ścieki* „Na bieli słoniowej”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Ivory”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020



598, 599 z cyklu Ścieki „Na błękitnie nieba”, 100 x 130 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Sky-blue”, 100 x 130 cm, oil on canvas, 2020



499

600 z cyklu Ścieki „Na błękitnie nieba”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Sky-blue”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020



601 z cyklu *Ścieki* „Na różowym”, 100 x 130 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Pink”, 100 x 130 cm, oil on canvas, 2020

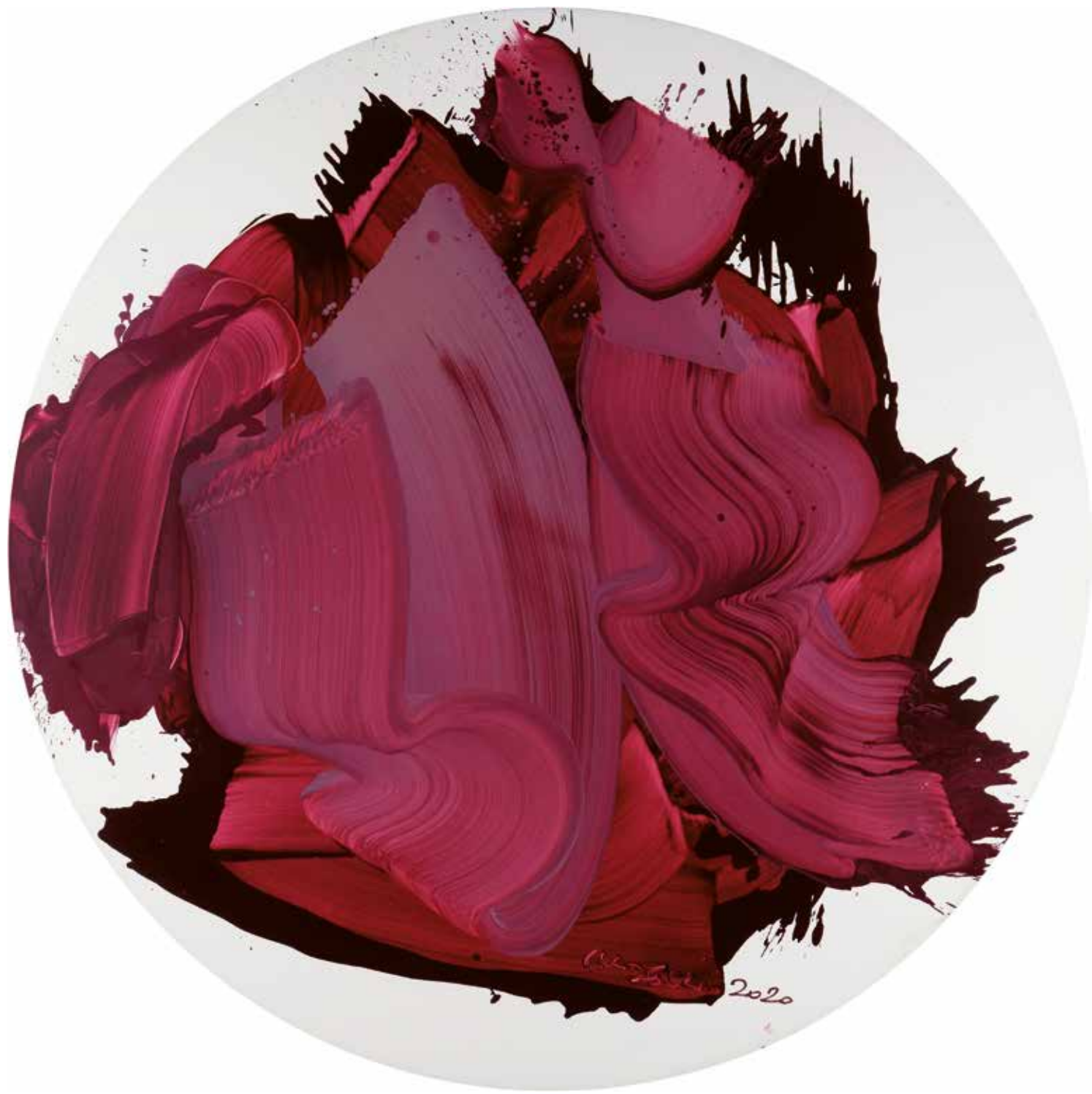
602 z cyklu *Ścieki* „Na błękitnie nieba”, 100 x 130 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Sky-blue”, 100 x 130 cm, oil on canvas, 2020





603 z cyklu *Ścieki* „Na bieli słoniowej”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Ivory”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020

604 z cyklu *Ścieki* „Na różowym”, 100 x 130 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Pink”, 100 x 130 cm, oil on canvas, 2020



605 z cyklu *Ścieki* „W białym kole”,
ø 162 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “In a White Circle”,
ø 162 cm, oil on canvas, 2020



505

606 z cyklu *Ścieki* „Na różowym”, 130 x 100 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “On Pink”, 130 x 100 cm, oil on canvas, 2020



607 z cyklu Ścieki „W szarym kole”,
ø 162 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “In a Grey Circle”,
ø 162 cm, oil on canvas, 2020

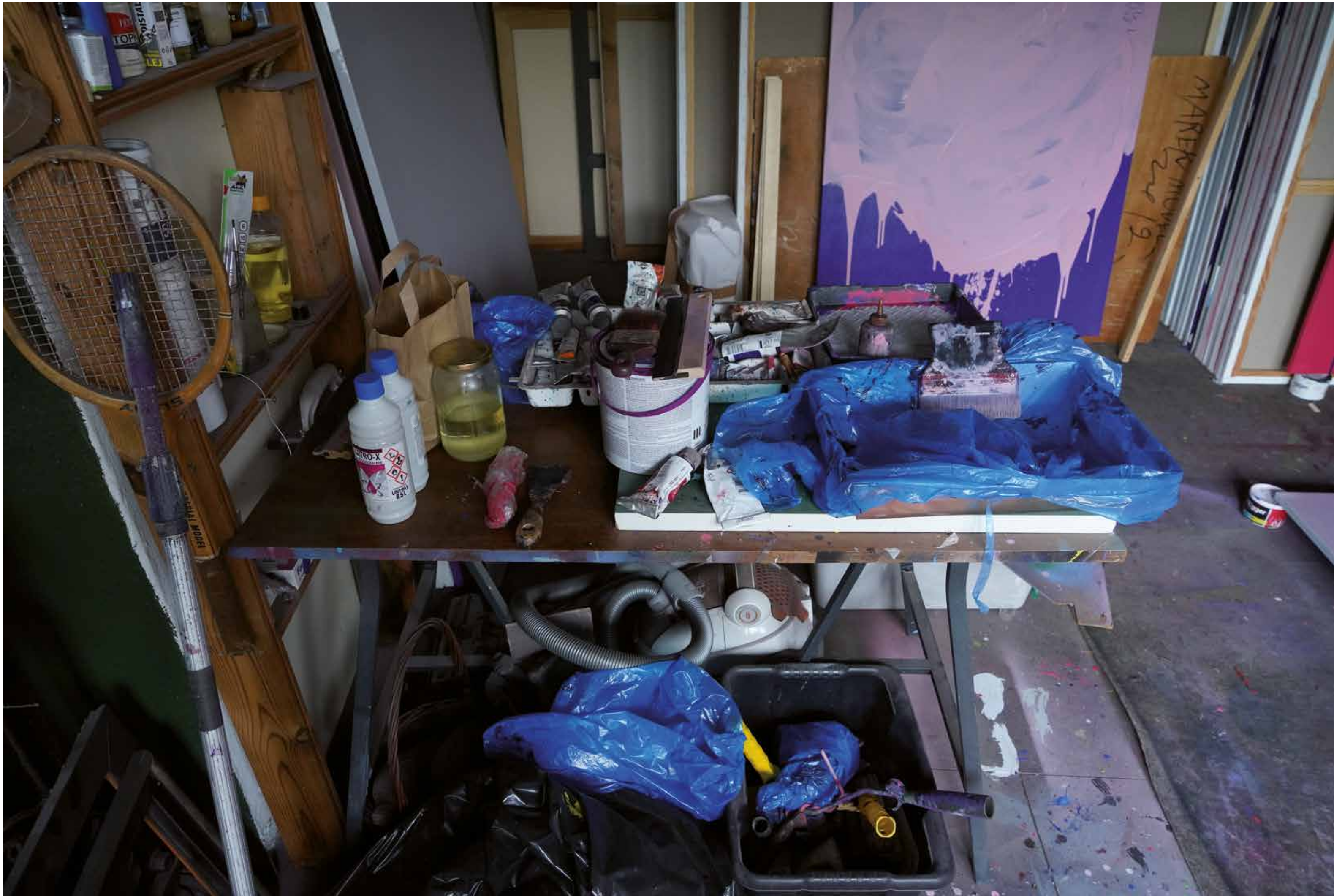


608 z cyklu *Ścieki* „W niebieskim kole”,
ø 162 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “In a Blue Circle”,
ø 162 cm, oil on canvas, 2020

609 z cyklu *Ścieki* „W czarnym kole”,
ø 162 cm, olej, płótno, 2020
from the series *Drippings* “In a Black Circle”,
ø 162 cm, oil on canvas, 2020

na następnej stronie
next pages

610 pracownia artysty
artists studio



dr hab. sztuki Grzegorz Radecki

Malarz, grafik, nauczyciel akademicki, urodzony 12 marca 1961 w Ostródzie. W latach 1981–1986 studiował w PWSSP w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Jerzego Zabłockiego. Stypendysta Ministra Kultury i Sztuki. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, kieruje Pracownią Rysunku i Malarstwa na Wydziale Grafiki. Zajmuje się malarstwem sztalugowym i grafiką komputerową. Uczestnik wystaw i konkursów o zasięgu krajowym i międzynarodowym.

Grzegorz Radecki, PhD, associate professor of art

Painter, printmaker, academic teacher; born on 12 March 1961 in Ostróda. In years 1981-1986, he studied at Gdańsk Art Academy at the Faculty of Painting and Graphic Art. He made his graduation diploma at Professor Jerzy Zabłocki's atelier. He has received a grant from the Minister of Culture and Art. Now he is a professor who leads the Atelier of Drawing and Painting at the Faculty of Graphic Art. He deals with painting and digital prints. He has participated in exhibitions and competitions in Poland and abroad.



Wystawy indywidualne / Solo exhibitions

- 1989 – Wystawa rysunku, CSOP, Łódź
- 1991 – *Malarstwo*, Galeria 78, Gdańsk
- 1991 – Wystawa malarstwa, Galeria Gulhoff, Emden (Niemcy)
- 1994 – Wystawa malarstwa związana z przewodem kwalifikacyjnym I stopnia, PWSSP w Gdańsku
 - *Papier*, Galeria Portal, Gdańsk
- 2000 – *Trzy portrety*, wystawa grafiki Galeria Klub Aktora, Gdańsk
- 2002 – Wystawa malarstwa i grafiki związana z przewodem kwalifikacyjnym II stopnia, ASP w Gdańsku
- 2003 – *Obrazy z drugiej ręki*, wystawa grafiki, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
- 2007 – *Dekonstrukcja litery*, wystawa malarstwa, Pałac Sztuki Towarzystwa Sztuk Pięknych, Kraków
- 2008 – *Efekt Motyla*, wystawa malarstwa Galeria Debiut, Gdynia
- 2011 – *Gdy rozum śpi budzą się obrazy*, wystawa malarstwa, Galeria Punkt GTPS, Gdańsk
- 2015 – *Dziennik artysty wizualnego*, wystawa grafiki, Educational Institute of Ionian Island, Zakynthos (Grecja)
- 2019 – *Wycinanka*, wystawa malarstwa, Galeria Debiut, Gdynia
- 2020 – *Zaciekawienie*, wystawa malarstwa, Galeria GTPS Gdańsk
- 2021 – *W stronę geometrii*, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg

Wystawy zbiorowe / Group exhibitions

- 1986 – Dypłom 86, Muzeum Miejskie Pałac Poznańskiego, Łódź
- 1987 – VII Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA Sopot
- 1988 – II Nadmorskie Spotkania Młodych Twórców, BWA Sopot
- 1990 – Print of Kanagawa, pokonkursowa wystawa grafiki, Kanagawa (Japonia)
- 1991 – Wystawa rysunku, Instytut Kultury Polskiej, Sztokholm (Szwecja)
- 1996 – Jubileuszowa wystawa pracowników ASP (50-lecie Uczelni), Aula ASP, Gdańsk
 - Wystawa konkursowa Perron-Kunstpreis der Stadt Frankenthal, Frankenthal (Niemcy)
- 1998 – Gdańska Grafika Roku, wystawa konkursowa, Galeria Punkt, Gdańsk
 - Wystawa Rysunku Pracowników ASP, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
 - II Ogólnopolski Konkurs Graficzny Triennale Tczewskie (wyróżnienie), Tczew, Ostrołęka
- 1999 – Czarne na białym, Muzeum Narodowe Pałac Opatów, Galeria Promocyjna, Gdańsk
 - Gdańska Grafika Roku (wyróżnienie), Galeria Punkt, Gdańsk
 - Zjawisko czasu, wystawa rysunku, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
 - 5 x 5, młoda grafika polska, TPSP, Lublin, Galeria Europejskiej Akademii Sztuk, Warszawa
 - O nas dzisiaj – wystawa pokonkursowa na dzieło plastyczne, Muzeum Narodowe Pałac Opatów, Gdańsk
- 2000 – Gdańska Grafika Roku 1999, wystawa konkursowa, Galeria Punkt, Gdańsk

- Oliwa bliżej Gdańska, Gdańsk bliżej artystów, Dworek Oliwski, Gdańsk
- Gdynia -Düsseldorf, Galeria 78, Gdynia
- Most do przyszłości, Międzynarodowe Triennale Grafiki Kraków 2000, wystawa konkursowa, Galeria Bunkier Sztuki, Kraków
- Kraków-Norymberga (MTG 2000), Norymberga (Niemcy)
- Wschód spotyka zachód (MTG 2000), Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu
- Wystawa 13 twórców różnych dyscyplin, Galeria Na Wieży, Gdańsk
- Graphic Constelation, Galeria Północna Zamku Książąt Pomorskich, Szczecin
- Zeitgenössische Polnische Kunst, Galerie Kass, Innsbrück (Austria)
- 2001 – Gdańska Grafika Roku 2000, wystawa konkursowa, Galeria Punkt GTPS, Gdańsk
 - Düsseldorf-Gdańsk, Galeria Atelier am Eck, Düsseldorf (Niemcy)
 - Trwanie, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
 - Kontynenty 2001, Galeria Sztuki Współczesnej, Zamek Książ, Wałbrzych
 - Artyści Gdańska, Galeria Podlaska, Biała Podlaska
 - Triennale 100 Miast Suwałki 2001, Regionalny Ośrodek Kultury i Sztuki
 - Triennale 100 Miast Skarżysko Kamienna 2001, Muzeum im. Orła Białego
- 2002 – Krytycy, Galeria Na Wieży, Gdańsk
 - MTG 2000, Grand Prix Publiczności, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice
 - Galeria w moim domu, prace wytypowane do projektu edukacyjnego udostępniającego grafikę w formie plakatów masowemu odbiorcy, MTG 2000, Kraków
 - Artyści ASP w Tczewie, Centrum Edukacji Dorosłych, Tczew
 - Znaki teraźniejszości, Galeria Viena Art Center, Wiedeń (Austria)
 - 19. Festiwal Współczesnego Malarstwa Polskiego, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- 2003 – Nowa Oficyna w Plamie, MKT Plama, Gdańsk
 - Następcy, Instytut Polski, Stockholm (Szwecja)
 - Zeitgenössische Kunst aus Polen, Kunststation Kleinsassen, Fulda (Niemcy)
 - Directory of Print 2003, wydawnictwo CD, SMTG Kraków
- 2004 – 20 Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
 - Tczewskie Triennale Grafiki, Tczew
- 2005 – Wrocław w Gdańsku, Gdańsk we Wrocławiu, ASP Wrocław
 - Pamięć i uczestnictwo, Muzeum Narodowe Pałac Opatów, Gdańsk
 - Directory of Print 2005, wydawnictwo CD, SMTG Kraków
 - 60-lecie ASP w Gdańsku, Muzeum Narodowe Pałac Opatów, Gdańsk
- 2006 – Katedra rysunku, malarstwa i rzeźby, Tczewski Dom Kultury, Galeria „A”, Starogard Gd.
 - 10-lecie Oficyny, Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
 - Poznań w Gdańsku, Gdańsk w Poznaniu, Poznań
 - 21. Festiwal Malarstwa Współczesnego, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin



612 *Bez tytułu*, 40 x 32 cm, olej, deska, 1987
Untitled, 40 x 32 cm, oil on wood, 1987

- I Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia
- 2009 - Kolekcja Galerii, Galeria Pionova, Gdańsk
- V Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej EKO BALT Gdynia 2009 (nagroda Prezydenta Miasta Gdańska), Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia
- Malarstwo jest OKEY (wystawa w ramach Festiwalu Kultury Trójmiasta), Foyer Opery Bałtyckiej, Gdańsk
- 2010 - II Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia
- 2011 - 100-lecie ZPAP, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- 2012 - 176 km, Galeria Amfilada, Miejski Ośrodek Kultury w Olsztynie
- 2013 - 166 km, Galeria Wspólna MCK/ZPAP, Bydgoszcz
- Przystanek, Galeria GTPS, Gdańsk
- Summertime, Galeria Pionova, Gdańsk
- VII Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej Gdynia 2013, Muzeum Miasta Gdyni (nagroda SPWE)
- 2014 - Homo Artifex Homo Creator, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA - Zamek Książ, Wałbrzych
- Dzień wolnej sztuki, Galeria Pionova, Gdańsk
- 13 km Obiekty, Galeria Sulmin, Sulmin
- 2015 - 515 km, Galeria Zajeżdźnia, Lublin
- 698 km, Mała Galeria, Nowy Sącz
- Metafora i rzeczywistość, wystawa z okazji jubileuszu 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wielka Zbrojownia, Gdańsk
- 109 km, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz
- 2016 - 352 km Białe, Galeria R+, Pałac pod Globusem, Szczecin
- 25. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- Z. Gorlak, G. Radecki, B. Kasperczyk-Gorlak, K. Lewalski, Studio Sztuki Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych, Warszawa
- 2017 - ?centrum/periferie!, Wielka Zbrojownia, Gdańsk /Atrium UAP Poznań, Al. Marcinkowskiego 29, Poznań (+kuratorstwo)
- Rem verba sequentur, Centrum Sztuki Galeria EL, ul. Kuśnierska 6, Elbląg
- 2020 - Warszawa-Gdańsk. Wspólne historie - kryterium koloru, Koneser - Galeria Salon ASP, pl. Plac Konesera 8, Warszawa, Zbrojownia Sztuki, Targ Węglowy 6, Gdańsk



Strona Page	Spis treści Contents
07	Roman Gajewski Sztuka wysoce wizualna Highly Visual Art
43	Zbigniew Mańkowski Malarski marsz Radeckiego? Radecki's Painted March?
59	Jarosław Bauć Obraz rodzi obraz symbolicznej obecności An Image Begets a Picture of Symbolic Presence
74	Grzegorz Radecki Ekspresja. Czas niepokoju i przemian Expression. Time of Anxiety and Changes
110	Papier Paper
134	Obrazy z drugiej ręki Second-Hand Images
172	Uwolnienie Liberation
238	Blacha Sheet Metal
260	Dekonstrukcja litery » ekspansja obrazu Deconstruction of The Letter » Expansion of Image
294	Efekt motyla The Butterfly Effect
326	Hommage á ...
368	Dziennik / Na boku A Diary/ At A Side
394	Wycinanka A Cutting
438	W stronę geometrii Towards Geometry
458	Algorytm. W stronę nieskończoności Algorithm/ Towards Eternity
476	Ścieki. Urok spływającej farby Blobs. The Charm Of Dripping Paint
514	Kalendarium Chronicle
522	Nota wydawnicza Publisher's note



Monografia została zrealizowana w ramach działalności statutowej – badań naukowych – na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku finansowanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

This monograph was realised within the framework of the study programme embraced by the statute of the Academy of Fine Arts, Faculty of Graphic Art in Gdańsk, financed by the Ministry of Culture and National Heritage.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Projekt graficzny oraz DTP/ *Graphic design, layout and DTP*: Sławomir Witkowski

Korekta i redakcja tekstu/ *Proof-reader*: Hanna Negowska

Tłumaczenia angielskie esejów/ *English essays translation* © Marzena Beata Guzowska

Korekta esejów angielskich/ *English essays proof-reader*: Jeremy Pearman

Zdjęcia/ *Photographs*: Grzegorz Radecki, Bartek Żukowski

Opieka naukowa/ *Scientific supervision*: Sławomir Witkowski

Druk/ *Printing house*:  Bicy
drukarnia **kruk**

ISBN 978-83-66271-52-4

© Grzegorz Radecki

© Sławomir Witkowski

© Wydział Grafiki ASP Gdańsk

Gdańsk, 2020

