

RAFAŁ BUJNOWSKI  
Maj / May 2066

RAFAŁ BUJNOWSKI  
Maj / May 2066

NERO  
RASTER  
ZACHĘTA — NARODOWA GALERIA SZTUKI / ZACHĘTA — NATIONAL GALERY OF ART  
Warszawa 2016

RAFAŁ BUJNOWSKI  
Maj / May 2066

WYSTAWA / EXHIBITION

10.06–21.08.2016  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta — National Gallery of Art  
pl. Małachowskiego 3  
00–916 Warszawa

kuratorka / curator: Maria Brewińska  
realizacja / exhibition production:  
Marek Janczewski

partner wystawy / partner of the exhibition:  
Instytut Mikroelektroniki i Optoelektroniki,  
Politechnika Warszawska / Institute of  
Microelectronics and Optoelectronics,  
Warsaw University of Technology

KATALOG / CATALOGUE

wydawcy / publishers:  
Galeria Raster  
rastergallery.com  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
zacheta.art.pl  
Nero  
www.neromagazine.it

redakcja / editing:  
Małgorzata Jurkiewicz, Jolanta Pieńkos

projekt graficzny / graphic design:  
Michał Kaczyński  
tłumaczenie / translation:  
Marcin Wawrzyńczak

tekst Marii Brewińskiej i wywiad z Rafałem  
Bujnowskim udostępnione na licencji Creative  
Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych  
warunkach 3.0. Polska / Maria Brewińska's  
text and interview with Rafał Bujnowski are  
licensed under a Creative Commons Attribution-  
ShareAlike 3.0 Unported license

zdjęcia dzięki uprzejmości artysty i Galerii  
Raster, Warszawa / images courtesy of the artist  
and Raster Gallery, Warsaw

druk / printed by Chromapress  
złożono krojem Graphik / set in Graphik  
papier / paper: MultiArt Silk 130 g/m

Katalog został poddany procesowi postarza-  
nia w komorze klimatycznej na Politechnice  
Warszawskiej. / This catalogue has undergone  
ageing procedures in a climate chamber at the  
Warsaw University of Technology.

ISBN 978-83-938244-5-8 Raster  
ISBN 978-83-64714-36-8 Zachęta  
ISBN 978-88-97503-76-7 Nero

## FUTURE (IM)PERFECT

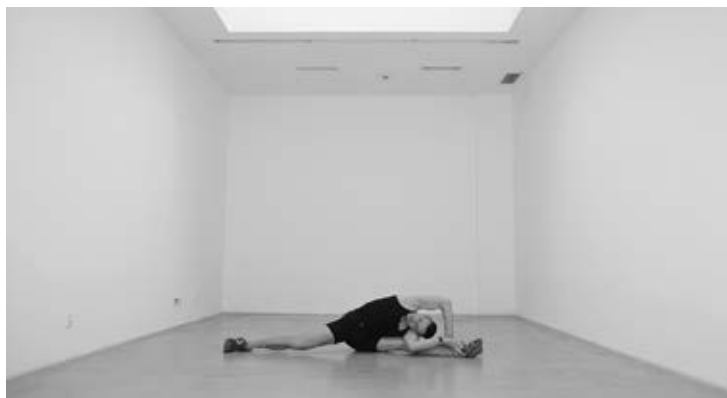
Maria Brewińska

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

Ekspozycja w Zachęcie może być zaskoczeniem, bo Bujnowski jest przede wszystkim znanym malarzem. Od początku w jego sztuce proces/czynność malowania podlegała konceptualizacji, a sam obraz traktowany był najczęściej jako materialny przedmiot. Rezultatem takiego podejścia jest dekonstrukcja malarstwa rozumiana jako afirmacja i przetwarzanie jego podstawowych fizycznych elementów, a zarazem ich ponowne obnażenie czy uświadomienie — zarówno w polu tworzenia, jak i odbioru. Owe elementy to rama (jej kształt), farby,

pigmenty, a przede wszystkim płótno — miejsce „akcji” lub jej braku — które w pierwotnej postaci należy uznać za pierwowzór monochromu. Obszar ten dysponuje ogromnym potencjałem — może w nim powstać wszystko albo nic. Według Bujnowskiego powstawanie obrazu to proces zamalowywania „białego” (monochromu), inaczej: „brudzenie” białego płótna czy papieru, które w jego pracach często prześwitują spod warstwy farby. W rozmowie towarzyszącej wystawie artysta opowiada o swoim rozumieniu malarstwa. Jest ono bliskie historycznym już zjawiskom w sztuce, na różne sposoby demaskującym iluzyjny charakter medium i jego przedmiotowość. Wątki te powracają we współczesnych działaniach artystów powtarzających akty twórcze już dokonane, by ponownie przeżyć lub odkryć to, co już jest wiadome.

Jak proces odchodzenia od obrazów, traktowanych na ogół jako fetysze, przejawia się na wystawie? Prezentowane są monochromatyczne, dopiero co namalowane płótna,



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

Bujnowski przekracza ograniczenia medium, a zarazem dotyka zagadnień czasu, kluczowych dla koncepcji wystawy, opartej na skokach czasowych zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość. Mamy obrazy z tu i teraz, ale w stanie, w jakim byłyby za pięćdziesiąt lat. Stąd tytuł wystawy wskazujący na dyskretnie uprawianą futurologię — badanie

prawdopodobieństwa i możliwego stanu materialnego rzeczy. Futurologia wynika z założenia, że przyszłość istnieje w takim zakresie, w jakim jest zdeterminowana przez łańcuch przyczynowo-skutkowy sięgający naszej teraźniejszości.

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

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

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

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

Kadry z filmu dokumentującego ćwiczenia wykonywane przez Włodzimierza Zimowskiego / Stills from a film documenting exercises performed by Włodzimierz Zimowski, 2016



## FUTURE (IM)PERFECT

Maria Brewińska

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

The exhibition at Zachęta may come as a surprise, because Bujnowski is chiefly known as a painter. From the very beginning conceptualising the painting process/practice, it is the picture as a physical object that has preoccupied him. The result of this is a deconstruction of painting, where the artist affirms and processes its key physical elements, while at the same time exposing or revealing them — in the fields both of creation and reception. These elements are the frame (its shape), the paints and pigments, and above all the canvas — the place of 'action' or lack thereof — which in its original form should be regarded as prototype to the monochrome. This area holds immense

potential — it can give rise to everything or nothing. According to Bujnowski, painting consists in covering the 'white area' (the monochrome), in 'soiling' the white canvas or paper, which often show through the layers of paint. In an accompanying conversation, the artist explains his understanding of painting. It resonates with those phenomena in art that have in various ways exposed the medium's illusive nature and objectivity. These threads return in the contemporary practices of artists who repeat creative acts already performed in order to relive or rediscover what is already known.

How does the exhibition reflect the process of moving away from paintings, usually treated as fetishes? It presents monochromatic canvases, very recent ones (2016). A series of elegant tondos repeats similar abstract motifs, and in other paintings multiplied images of clouds comprise a monumental, yet illusive, depiction of the sky. Their reception on the representational level seems irrelevant, though,

According to the artist, paintings are objects that one can use, can cause to serve another purpose, thus affecting their aesthetic functions. This instrumental approach is an impulse for aging the paintings by about fifty years, using ultraviolet radiation and a chamber for high-temperature material-resilience testing. The paintings acquire slight patina and small imperfections, unnoticeable for an untrained eye, giving them a 'long stored' look. This act of aging your own works can be viewed as another step in the escape from illustrativeness and literalness, in the striving to objectify the painting and challenge its exceptional status as a unique and aesthetic object situated between the museum and the art market. Yet painting isn't so easy to annihilate and doing so isn't the artist's purpose.

Bujnowski goes beyond the limits of the medium, reflecting on the phenomenon of time, crucial for the exhibition, which is based on temporal leaps, both forward and back. We see the paintings here and now, but in a condition in which they would be fifty years from now. Hence the show's title, indicating an instance of discreet futurology — researching the probability and the possible material condition of things. Futurology rests on the premise that future exists only insofar as it is determined by a cause-and-effect chain traceable back to our present. Another temporal jump is documented by a video documenting a 70-year-old man who, thanks to intense training, remains fit as a fifty-year-old. In the artistic perspective, his body, which is the body of a sculptor and art conservator,



*Bez tytułu / Untitled, 2005, olej na płótnie / oil on canvas, 35 × 35 cm*

performs a leap back in time, becoming a living sculpture both reflecting a desire to stop the process of aging and transience.

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

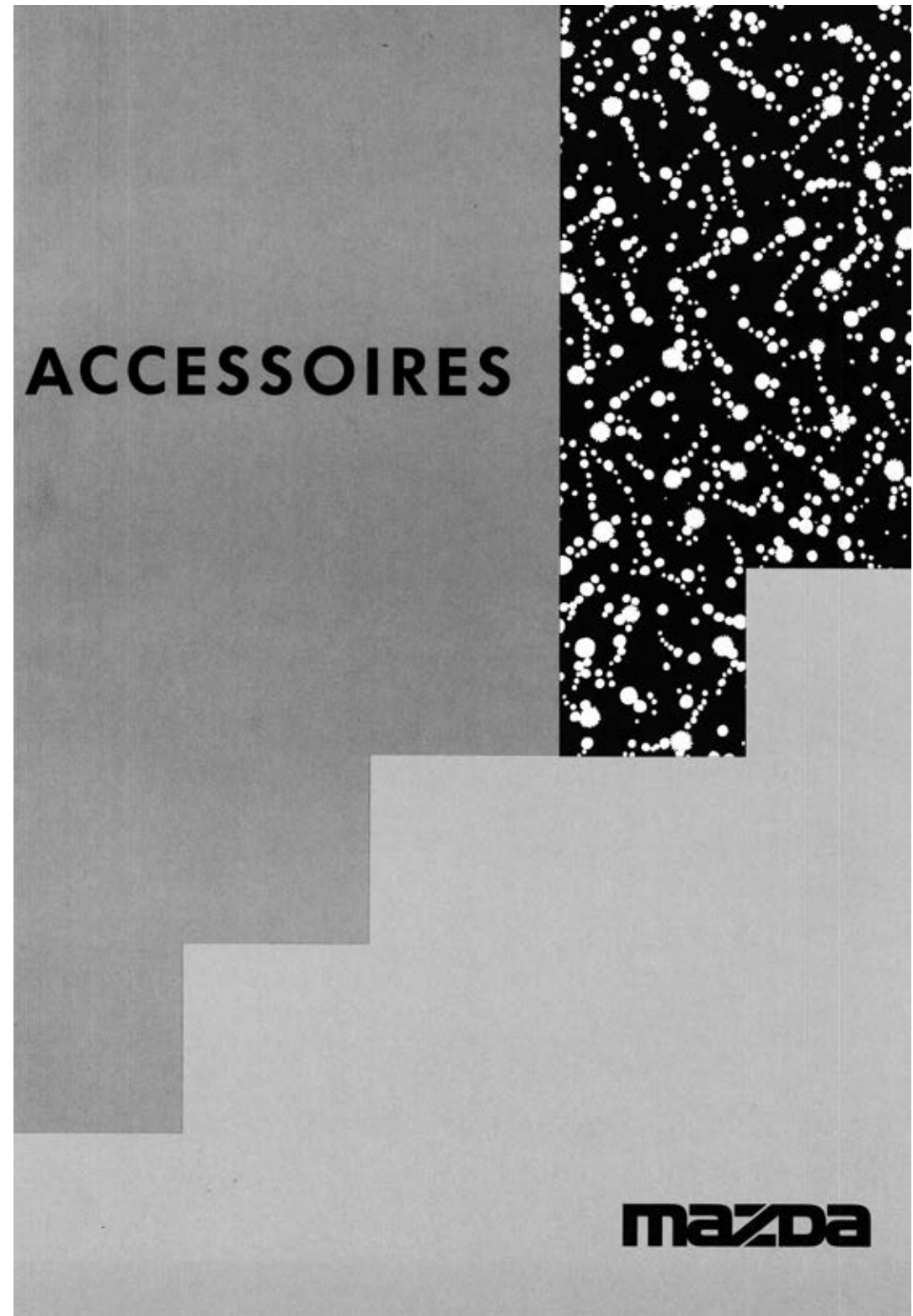
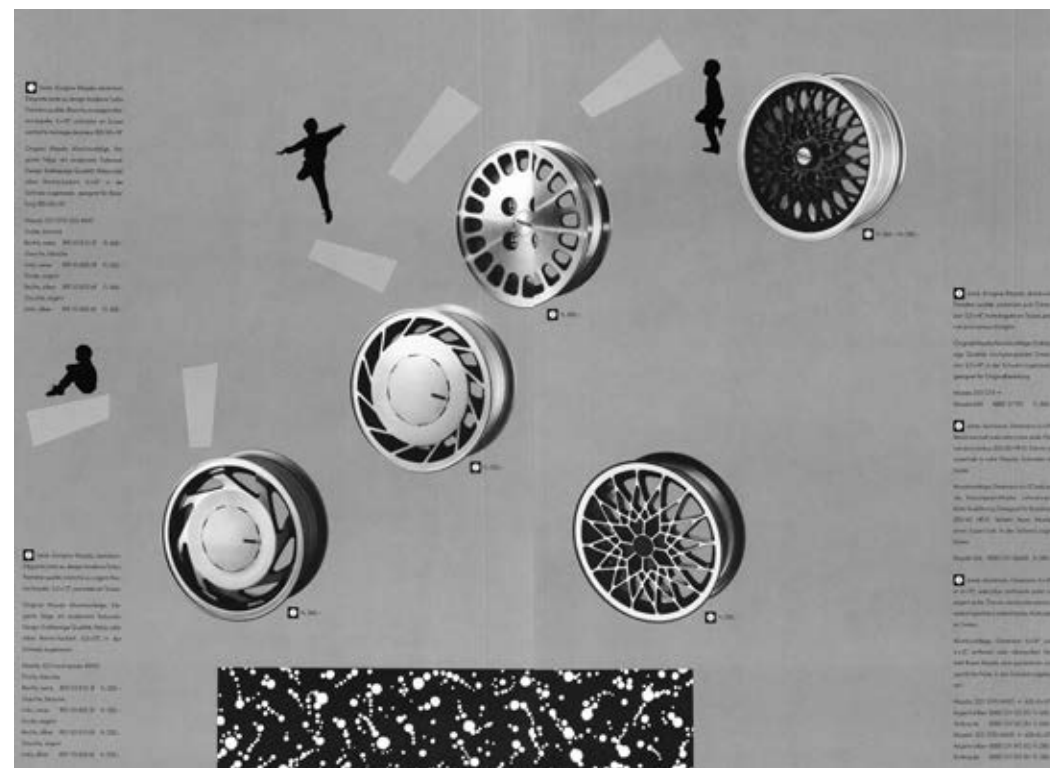


may seem intriguing. Cars contribute to the construction of the exhibition's idea, aesthetised by their insertion in the white cube.

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

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

strony / pages 10, 11, 14, 15, 16, 17:  
foldery i fotografie reklamowe Mazdy z lat 80. XX wieku  
Mazda's leaflets and promotional photos from the 1980's







**MAZDA**

*Dół / Down, 2016, olej na płótnie / oil on canvas, 220 x 300 cm*



## Z RAFAŁEM BUJNOWSKIM ROZMAWIA MARIA BREWIŃSKA

MB: Praca nad twoją wystawą jest splotem artystycznych okoliczności i życiowych przypadków. Stąd między innymi pomysły na film o mężczyźnie, którego spotkałeś na siłowni (film o jego dobrze utrzymanym pomimo wieku ciele), pokaz samochodów Mazda z rocznika 1986, nowe obrazy jak stare... Jak postrzegasz swój artystyczny status?

RB: Ostatnio padło w jakiejś dyskusji stwierdzenie, że teraz jest najgorszy moment dla nas, artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych. Bo znajdujemy się w pewnej śluzie życiowej, nie chcemy lub nie możemy powiedzieć o sobie „klasyk”, ale już nie możemy mówić „debiutant”. To dosyć newralgiczny moment, gdzie wszystko może się jeszcze zdarzyć, zawalić na łeb, bo tak dużo się nawarstwiło, że łatwo może runąć. Ale daje się też z tego zbudować dobry fundament. Dwie trzydziestoletnie, nieużywane Mazdy, które, przyznam nieco bezczelnie, bez żadnej interwencji w obiekt stawiamy w galerii

na wystawie, mogą być dobrą metaforą tego kłopotliwego zawieszenia. Te samochody nie są jeszcze klasyczne, ale na pewno nie mają też wiele wspólnego z najnowszą motoryzacją.

MB: W życiu zawodowym możesz więc mówić o rodzaju stabilizacji.

RB: Tak, i serii doświadczeń. Ale ciągle mam tę idiotyczną świadomość, a nawet ogarnia mnie wcale nie bezpodstawne zawstydzenie, że oto czterdziestodwuletni mężczyzna, kucając bądź klęcząc, brudzi białe kawałki płótna i papieru.

MB: Brudzi?

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

MB: Ta stabilizacja do rodzaj dojrzałości. Kiedy to poczułeś?

RB: Było to wtedy, kiedy udało mi się wymknąć banałowi estetycznemu, znaleźć własny język. Można powiedzieć, że jesteś dorosły, gdy mówisz własnym językiem o własnych sprawach. Na studiach malowaliśmy podobnie, bo tak było łatwo, miło i przyjemnie. Wieczorem malowało się to, co się jadło na śniadanie.

MB: Wyłamałeś się z podobnej stylistyki malowania w ramach grupy Ładnie dzięki dość ryzykownemu, ale i radykalnemu działaniu — destrukcji malarstwa poprzez odchodzenie od stereotypowego, ładnego obrazu, który w kulturze zachodniej kojarzony jest z obrazem przedstawiającym. Tak naprawdę twoje myślenie o malarstwie od samego początku jest bardzo radykalne. I konsekwentne.

RB: Może to leży u podstaw tej negacji, albo raczej zwątpienia, zastanowienia się, po co się maluje, po co dorosły facet brudzi płótno. Nie robiłem tego z powodów merkantylnych. Zresztą, kiedy zmieniłem studia z architektury na ASP, nie istniał rynek sztuki. Nie miałem żadnego biznesplanu. Totalne punko-polo. Do dzisiaj uważam, że malowanie to kuriozalna czynność i każdy udany obraz powstaje z takiego zwątpienia.

MB: Do mniej więcej 2004 roku malowałeś obrazy-obiekty, reklamy, prace inspirowane tym, co jadłeś na śniadanie. Po nich pojawił się własny język kwestionujący obraz.

RB: Od początku odczuwałem dyskomfort odnośnie przedstawiania i obrazowania w obrazie olejnym. Źle się czułem z tym, że nagle można odseparować obrazowanie od obrazu. Stąd te obrazy-przedmioty — trudno oddzielić to, co jest namalowane od przedmiotu, jakim jest obraz. Do dzisiaj moje obrazy cechuje taka dycho- tomia — są obrazami i przedmiotami.

MB: Zacząłeś się zmagać z białym płótnem i porzuciłeś kolor na rzecz bieli, szarości i czerni.

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

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

RB: Fetyszu.

MB: Dla ciebie to zawsze obiekt.

RB: Lubię materialną część obrazu. Do dziś robię sobie krosna na maszynie stolarskiej. Już gdzieś o tym mówiłem, nawet upajałem się tym stwierdzeniem, że to nie wynika z przypadku



Bambusy / Bamboos, 2014, olej na płótnie / oil on canvas, 247 × 55 cm; 219 × 74 cm

czy oszczędności, ale z satysfakcji robienia obrazu od początku do końca. Nie mam żadnych pośredników. Sam wybieram rozmiar, grubość, naciągam płótno, sam je potem wypełniam.

MB: Zamawiasz znakomite białe tonda. Ramy twoich obrazów nie zawsze są proste.

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

MB: Takie są na przykład *Bambusy*.

RB: One są właśnie chybnięte, uszkodzone. Zdeformowane przez fikcyjną siłę, energię namalowanej rosnącej rośliny, siłę natury.

MB: W ten sposób obraz staje się elastyczny.

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

MB: Często multiplikujesz obrazy, na przykład *Obraz matki Whistlera* (2003), którego dziesięć wersji jest w kolekcji Zachęty, ale powstało ich kilkadziesiąt. I interesujący zapis filmowy procesu ich automatycznego malowania. Masz doskonałe umiejętności w powielaniu obrazu w niemal identyczny sposób. Zapożyczyłeś obraz z obrazu. Tytuł dzieła Jamesa McNeilla Whistlera brzmi *Kompozycja w szarości i czerni nr 1*. Kojarzy się z barwami twoich prac. Jak trafiłeś na ten obraz?

RB: Nie pamiętam. Ale spodobał mi się ten obraz w obrazie, bo był lekko, niezobowiązująco i współcześnie namalowany. W zderzeniu z wymuskaną twarzą, chustką na głowie, draperią. Ja taką lekkość uzyskiwałem multiplikując, nie czując ciężaru i odpowiedzialności związanej z wykonywaniem jednego, niepowtarzalnego dzieła. Obraz, gdy robi się go z założeniem, że będzie ich na przykład sto, wymaga takiego automatyzmu, który da efekt lekkości, technologicznej biegłości i rutyny.

MB: W ten sposób kwestionujesz właśnie istotę malarstwa — ideę jedyne, niepowtarzalnego obrazu. Nadal robisz serie niemal identycznych prac.

RB: Nie tym się chyba kierowałem... Oczywiście ta warstwa jest bardzo polityczna i nośna, i przy niejednym stoliku można by o tym dyskutować. Ale ten obraz Whistlera cechuje lekkość podmalówki połączona ze współczesnym dotknięciem pędzla, wszystko to w zderzeniu

z postacią wyczelowaną pod kątem oczekiwań krytyków czy mecenasów... Ten rodzaj nonszalancji pojawia się też w partiach tła u starych mistrzów, gdzie pozwalają oni sobie na pewne wycieczki formalne i eksperymenty już po odmalowaniu Marii, Jezusa, biskupa czy generała. Albo w finiszu jakiegoś fragmentu przyrody. Nawet w starych obrazach, które widzę w różnych kolekcjach na świecie, trzecie tło jest fajniejsze od pierwszego. Widać, że malarz miał tam więcej przestrzeni i oddech. Powielanie też daje taki komfort i jakość.

MB: Obraz w obrazie Whistlera jest monochromatyczny. W pewnym momencie przeszedłeś na monochromatyzm i to wyróżnia twoje malarstwo. Biel, szarość, czerń — to zupełnie inne jakości formalne.

RB: Myślę, że moje obrazy są poza kolorem. To świadoma decyzja. Jestem wrażliwy na kolory, ale w moich obrazach są niepotrzebne, byłoby to o jeden walor, jedną wartość za dużo. Poza tym między bielą a czernią jest tyle wartości malarskich i spora przestrzeń do wykorzystania, można dzięki temu przekazać mnóstwo informacji.

MB: Monochromatyzm, a do tego autotematyzm wielu obrazów, warunkują inny odbiór.

RB: Tak, przez to moje prace mają niszowy odbiór. Kolor jest najprostszym i najskuteczniejszym nośnikiem emocji — żółte pobudza, niebieskie rozmarza.

MB: Nienachalna kolorystyka i figuratywność.

RB: Czasem pojawia się człowiek, ale raczej jako element tradycji malarskiej. Jest pejzaż, jest też człowiek. Namalowałem postacie na brzegu wody, ale to jest bardziej gra z konwencją, puszczanie oka. Masz rację: to nie są prawdziwe, żywe postacie. Funkcjonują raczej na zasadzie rekwizytu malarskiego niż jakiegoś fabularnego spełnienia. Na pewno nie są zupełnie płaskie i intelektualnie wydestylowane jak np. *Kwadrat* Kazimierza Malewicza. Zahaczają w pewien sposób o życie.

MB: Przyrównuję cię do artystów, którzy w podobny sposób jak ty dotykali malarstwa, rysunku. Na przykład w 1953 roku Robert Rauschenberg kupił rysunek Willema de Kooninga i wymazał wszystko gumką, robiąc własną pracę z cudzej.

RB: To jest o zawłaszczaniu?

MB: O zawłaszczeniu za zgodą artysty. Ale to bardzo radykalny akt. Rauschenberg stworzył monochromatyczną pracę, przekroczył w dosłowny sposób zasadę przedstawiania. Zniszczył przedstawianie, odkrywając poprzez to czystą płaszczyznę. To dzieje się też u ciebie. Znając tę historię, lepiej rozumiem twoje zamiłowanie do czystego płótna, do poźółkłej kartki papieru, które niczego nie przedstawiają. Do pierwotnych monochromów.

RB: To jest piękna praca, piękny i przewrotny gest. Przywraca kartce papieru jej wrodzony potencjał. Być może też złośliwie komentuje gwiazdorstwo i prostackie urynkowanie sztuki.



Zug. *St. Michael*, 2004, kadry z wideo / stills from video



MB: Rauschenberg tak naprawdę odstąpił coś, co rysunek de Kooniga przesłonił. Takie sytuacje mają miejsce też w twoim malarstwie i rysunku.

RB: Na przykład w moich rysunkach z drutami. Kartka w nich nie jest do końca „zepsuta”. Nawet niezarysowane partie są aktywne, zawierają światło białej kartki. Rysunek delikatnie narusza jej nieograniczoność.

MB: Ale zrobiłeś też wiele monochromów pokrytych jednolicie farbą.

RB: Abstrakcyjnych? Miałem kilka takich.

MB: Już *Cegły* były obiektami-obrazami, ale też monochromami. Monochrom jest jak ściana. Do tej jakości zmierzałeś w wideo *Zug. St. Michael*,

zamalowując obraz kościoła. To było doskonałe — przejście od malarstwa przedstawiającego do monochromu.

RB: Występują tam dwa odcienie tego samego koloru. Ale filmowanie czynności malowania cechuje duża spektakularność, bezczelność zamalowywania, brudzenia płótna. Poza tym mówi to też o tym, że w każdym momencie można skończyć obraz — taki był cel tego eksperymentu. Każda dodatkowa chmura czy ślad pędzla mogły ten obraz skończyć.

MB: Ale finałem okazała się po prostu czarna płaszczyzna.

RB: Tak, z premedytacją nie skończyłem tego malowania. Nie zatrzymałem się w tak zwanym odpowiednim momencie, czyli właściwie





w każdym innym poprzedzającym powstanie czarnego płótna.

MB: W Muzeum Sztuki w Łodzi David Batchelor wygłosił kiedyś wykład „W łóżku z monochromatyzmem”. Ty masz w łóżku nie barwne pejzaże i estetyczne akty, tylko biało-szaro-czarne obrazy. Wydaje mi się, że to jest główny wyróżnik twojego malarstwa.

RB: Ale to naprawdę nie jest zaplanowane, wykoncypowane. Tak po prostu jest lepiej. Gdyby te obrazy zawierały kolor, byłyby po prostu złe, nie na temat. Wulgarnie.

MB: Dlatego są powabne w inny sposób. Wyjątkowość twojej sztuki polega na tym, że — powtórzę — przekraczasz zasady malarstwa.

RB: Chodzi ci o samo obrazowanie?

MB: Tak. Bo funkcja przedstawiająca, mimetyczna, stanowiła główną zasadę zachodniej tradycji malarskiej. Natomiast od czasów Malewicza, Rodczenki, Strzemińskiego, Kleina, Newmana, Rothki to się zmieniło.

RB: Te drzwi są już wyważone.

MB: Dlatego takiego znaczenia, nawet przy braku drzwi do wyważenia, nabiera to, co robisz. Dziełem sztuki staje się obraz, płótno, na którym niczego nie ma. Początkiem były trzy obrazy Aleksandra Rodczenki. Dla niego była to demaskacja malarstwa. Moim zdaniem twoje

działania też prowadzą do takiego obnażenia czynności malarskiej.

RB: Psucia z premedytacją? W życiu i w pracowni?

MB: Tak. Odsłaniają oszukańczą naturę malarstwa. To obnażenie zawsze jest fenomenalne. Demaskujesz malarstwo w taki sposób, że tylko na zasadzie konwencji czy iluzji w grudce czarnej farby dostrzegamy jakieś kształty, a w szerokiej plamie — fragment nieba. Monochrom pokazuje, że to jest ułuda, że widzimy tylko farbę, w której chcielibyśmy zobaczyć elegancką martwą naturę...

RB: To ładne. Czyli chodzi o to, że wszystkie obrazy są w naszych głowach i wystarczy mały gest, żeby je aktywować.

MB: To jest też gest odbiorcy.

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

MB: Przekraczanie tego horyzontu malarstwa miało oznaczać kres sztuki, ale nim nie było. I powraca cały czas, również poprzez twoje obrazy. Kresu nie ma nigdy.



Pejzaż w szarościach 1 / Landscape in Grays 1, 2016, olej na płótnie / oil on canvas, 40 × 40 cm



Pejzaż w szarościach 2 / Landscape in Grays 2, 2016, olej na płótnie / oil on canvas, 40 × 40 cm

RB: To ciekawe, co mówisz, bo od początku zajmowania się tak zwaną sztuką żyję w znerwicowanej obawie przed końcem, przed tym, że każdy projekt jest ostatnim. Okazuje się, jak mówiłem, że koniec jednej pracy staje się początkiem następnej. Ale ciągle nad moim profesjonalizmem wisi utrata zawodu i wyczerpania złości, chociaż, póki co okazuje się, że można kopać głębiej i głębiej, że to nie jest koniec roboty. Wiesz, dlaczego byłem taki powściągliwy w mówieniu o tej czynności jako zawodzie? Bo to od początku miało w sobie skazę schyłku i było zatrute poczuciem, że to jest koniec (może lepiej początek) końca.

MB: U ciebie dotykane „końca malarstwa” łączy się z odczuwanym nie raz końcem zawodu malarza. Jest jeszcze jedno pojęcie, które pasuje do tego, co robisz: dekonstrukcja. Nie oznacza zniszczenia, ale wskazuje na nowy porządek,

konstruowanie poprzez wychodzenie poza przyjęte schematy.

RB: Może dlatego, że nie mam świadomości tych zasad, nie wpojono mi ich na wydziale grafiki. Nie przeszedłem kursu technologii malarstwa, musiałem zaadaptować technologię na swoje potrzeby, zgodnie z własnymi możliwościami. Co działo się (i wciąż dzieje) przypadkiem, na zasadzie prób i błędów. Nasza wystawa to też zbiór kilku przypadków. Szukałem dla siebie nienowego auta na co dzień i znalazłem dwa wyjątkowe. Kiedy trafiłem do klubu fitness, poznałem Włodka. Jakiś czas temu próbowałem „posprzątać” swój magazyn i wyrzucić stare nieudane obrazy i rysunki, lecz zaniechałem tego, bo z czasem nabrały patyny. I tak z tej fetyszystycznej patyny, słabości do niej, wzięła się chęć postarzenia świeżo namalowanych rzeczy.

## MARIA BREWIŃSKA TALKS TO RAFAŁ BUJNOWSKI

MB: Your show is a result of a plexus of artistic and existential circumstances. Hence, for example, the idea of a film about a man you met at a gym (about his surprising fitness), the exhibition of two Mazda cars from 1986, new paintings like old ones... How do you perceive your artistic status?

RB: Someone recently said that now is the worst time for us, artists born in the 1970s. Because we're in a kind of transition period, a period when you're unwilling, or unable, to call yourself a 'classic', but no longer able to call yourself a 'debutant'. It's a rather crucial moment when anything can yet happen, when everything can yet collapse because you've piled up so much of it that the balance is precarious. But you can also build a solid foundation on it. The two unused thirty-year-old Mazdas that, I'll somewhat cheekily admit, we're putting in the gallery without any intervention whatsoever,

can serve as a fitting metaphor of the awkward sense of suspension. These cars are not classics yet, but you can hardly call them recent.

MB: So in professional life it's been a kind of stabilisation.

RB: Yes, and a series of experiences. But I still have the idiotic sense, or perhaps a not entirely unjustified sense of embarrassment, that here you have a 42-year-old man who, crouching or kneeling, stains white sheets of canvas and paper.

MB: Stains?

RB: In the sense of painting, drawing... For I still carry in myself, and even try to cultivate, simple emotions, simple definitions of painting or drawing, that this staining of a white, unblemished piece of canvas or paper makes sense.

MB: This stabilisation is a kind of maturity. When did you feel it?

RB: It was when I had managed to evade aesthetic banality, find my own language. You can call yourself a grown-up when you speak about your own affairs using your own language. At art school, we all painted in a similar fashion, because that was the easy, nice and pleasant thing to do. In the evening you painted what you had for breakfast.

MB: You broke away from such painting style as part of the Ładnie collective through a risky, and radical, gesture — the destruction of painting by moving away from the stereotypical pretty picture that in Western culture is identified with representational art. In fact, from the very beginning your painting philosophy has been truly radical. And consistent.

RB: Perhaps this is the reason of my negation, or doubts, of wondering why you paint, why a grown-up man should spend time staining white canvases. I've never done it for commercial reasons. In fact, when I'd dropped out of architecture school and started studying art, there was no art market to speak of. I had no business plan at all. Complete spontaneity. To this day I believe that painting is a curious activity and that every successful painting arises from such self-doubt.

MB: Until ca 2004 you painted objects, ads, works inspired by what you'd had for breakfast.

Then came your own language, challenging the image.

RB: From the very beginning I felt a sense of discomfort with regard to representation and depiction in oil painting. It felt wrong that you could suddenly separate depiction from the picture. Hence these paintings-as-objects: it's hard to separate the painted object from the object that is the painting itself. This kind of dichotomy has been characteristic for my paintings to this day — they are both pictures and objects.

MB: You began to struggle with white canvas, eventually abandoning colour on behalf of white, grey, and black.

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

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

RB: A fetish.



MB: For you it's always an object.

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

MB: I love the white tondos you order. The frames of your paintings aren't always straight.

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

MB: Such as *Bamboos*.

RB: They're crooked, damaged. Deformed by a fictional force, the energy of an image of a growing plant, the force of nature.

MB: Thus the painting becomes flexible.



Obraz matki Whistlera / Whistler's Mother Painting, 2003, olej na płótnie / oil on canvas, 42 x 62,5 cm

RB: Had I done it in a rectangle, there wouldn't have been enough dynamism in the object. Not even in the picture itself, but in the object. The bamboo shoot would have been dead. It's better when a growing stalk is painted on a wobbly, 'damaged' medium. In each painting there are only two right angles so that the whole thing doesn't 'fall apart'. If I were to make a smart-alecky comment, I'd say that first there is chaos and intuition, and only then you perform a rational correction, never the other way round. It has to be a combination of thinking and feeling, or even intuition, because feeling is something that has to do with urges and romancing.

MB: You often multiply your works, e.g. *The Whistler's Mother Painting* (2003), ten versions of which are in the Zachęta collection, but altogether you've made several dozen. And a very interesting video documenting their automatic painting. You are very skilful in painting virtually identical pictures. You've borrowed the picture from an existing painting, James McNeill Whistler's *Arrangement in Grey and Black No. 1*, whose title actually brings to mind the colours of your works. How did you find it?

RB: I don't remember. But I liked the picture-within-a-picture because it was painted in a light, casual and contemporary manner, as opposed to the preening face, the headscarf, the drapery. I achieved the lightness through multiplication, thus avoiding the burden and responsibility involved in making a single unique

work. A painting, when you intend to make it in a hundred copies, requires such automatism that will produce an effect of lightness, technological skilfulness and routine.

MB: In this way you challenge the very essence of painting — the idea of a singular picture. You still make series of virtually identical works.

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

MB: The painting in Whistler's painting is monochromatic. At some point you switched to monochromatism and it makes your work stand out. White, grey, black — these are completely different formal values.

RB: I think my paintings are beyond colour. It's a conscious choice. I'm sensitive to colours, but there is no need for them in my paintings, they would have been one value too many. Besides, there is so much visual value and space to exploit between black and white... You can communicate a great deal of information with that.

MB: The monochromatism, and the self-referentiality of many of your paintings, requires a different kind of reception from the viewer.

RB: Sure, and that makes my work a niche thing. Colour is the simplest and most effective emotional medium — yellow stimulates, blue makes you dreamy.

MB: A low-key colour scheme, figurativeness but few people...

RB: If people appear sometimes, it's as a generic painting element. There's the landscape, so there are also people. I've painted figures on the edge of water, but it's more like playing with convention, winking at the viewer. You're right: these are not real, living characters. They are a prop rather than a plot culmination. They're certainly not as utterly two-dimensional and intellectually distilled as, for example, Malevich's *Square*. They do connect with life in a way.

MB: I'm comparing you to artists who dealt with painting, drawing, in a similar way. In 1953,

for example, Robert Rauschenberg purchased a drawing by Willem de Kooning and erased it with a rubber, turning somebody else's work into his own.

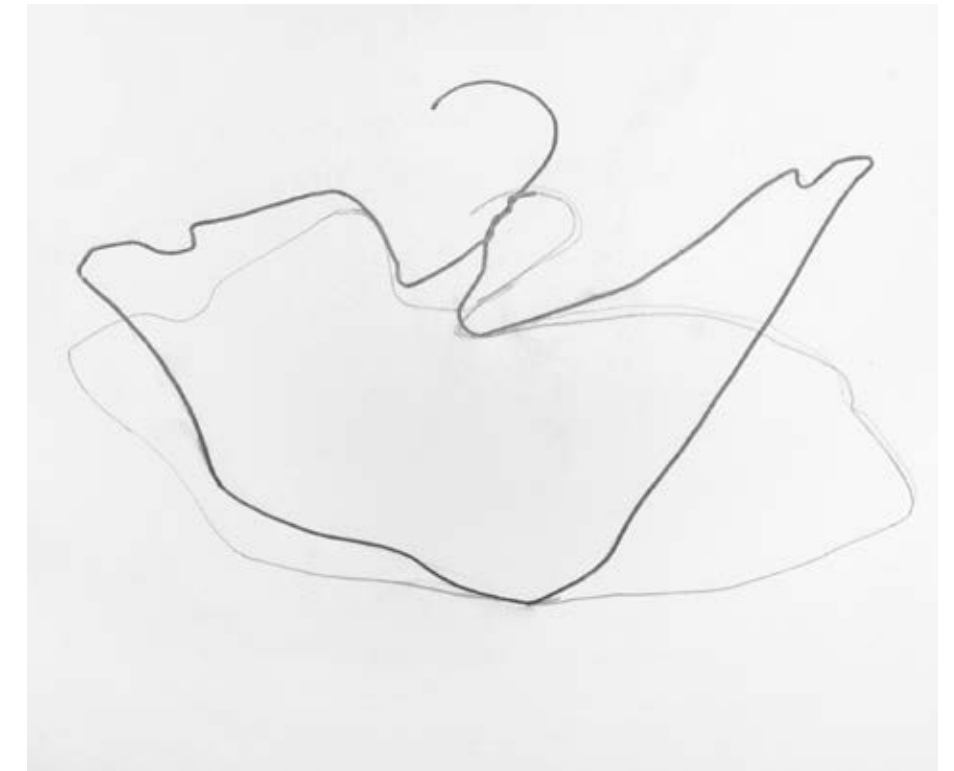
RB: This is about appropriation?

MB: About appropriation with authorial consent. But it's a highly radical act. Rauschenberg created a monochromatic work, directly transgressing the principle of representation. He destroyed the representation, discovering the clean surface. The same happens in your case. Knowing what Rauschenberg did, I understand better your love for clean canvas, for yellowed sheets of paper that represent nothing. For the original monochromes.

RB: It's a beautiful work, a beautiful and contrarious gesture. One that reinvests the sheet of paper with its innate potential. One that also serves, perhaps, as a malicious comment on artistic stardom and the crude commercialisation of art.

MB: Rauschenberg actually revealed something that de Kooning's drawing had obscured. Such situations also happen in your painting and drawing.

RB: For example, in my wire drawings. The sheet of paper is not entirely 'damaged' in them. Even the parts left empty are active, shining with the light of white paper. Drawing delicately violates its infiniteness.



*Wieszak / Hanger*, 2016, ołówek na papierze  
pencil on paper, 35 × 42 cm



*Drut / Wire*, 2016, ołówek na papierze  
pencil on paper, 43 × 50 cm



MB: But you've also done many monochromes covered evenly with paint.

RB: Abstract ones? I've had several of those.

MB: Already *Bricks* were paintings-as-objects, but also monochromes. The monochrome is like a wall. What quality were you pursuing in the video *Zug. St. Michael*, where you painted over the image of a church? It was excellent — a transition from representational painting to the monochrome.

RB: There are two shades of the same colour there. But the painting process, when filmed, comes across as highly spectacular: the insolence of painting over the canvas, staining it. The video also shows that you can finish the picture at any time — that was the purpose of the experiment. Each additional cloud or brush-stroke could have ended it.

MB: But the final outcome was a black surface.

RB: Indeed. I deliberately didn't finish that painting. I didn't stop at the so called right moment that is, basically, any moment preceding the completely black canvas.

MB: David Batchelor once presented a lecture called "In Bed with Monochromatism" at the Muzeum Sztuki Łódź. What you're in bed with are not multicolour landscapes or aestheticised nudes, but white-and-grey-and-black paintings. To me it's the key indicator of your work.

RB: But it's not something I've planned or contemplated. It's simply better this way. If these paintings had been in colour, they would have been simply bad, not to the point. Vulgar.

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

RB: You mean depiction itself?

MB: Yes. Because the representational, mimetic, function used to be the main principle of the Western painting tradition. But it's no longer so since Malevich, Rodchenko, Strzemiński, Klein, Newman, or Rothko.

RB: This door has already been pried open.

MB: That's why what you do — even if there's no door to pry open — acquires such significance. A painting, a canvas, that shows nothing becomes an artwork. At the beginning were three paintings by Alexander Rodchenko. For him, it was the unmasking of painting. Your practice too, I believe, leads to such baring of the painting act.

RB: To conscious spoiling? In both life and the studio?

MB: Yes. They reveal the fraudulent nature of painting. This exposition is phenomenal. You unmask painting in such a way that it's only by

convention or due to illusion that we perceive shapes in a clump of black paint, and a fragment of the sky in a broad patch of blue. The monochrome shows that this is a delusion, that we only see paint, in which we'd like to discern a still life, some scattered apples...

RB: That's nice. So all the images are already in our heads and it only takes a small gesture to activate them.

MB: It's also the viewer's gesture.

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

MB: Going beyond that was thought to spell the end of art, but it didn't. And it returns all the time, also through your paintings. There is no end.

RB: It's interesting what you say because as an artist I've always lived in a neurotic fear of the end, of each project becoming the last one. It turns out, as I said, that the end of one work becomes the beginning of another. But my professionalism is still haunted by the spectre of loss of profession and exhaustion of resources, although today it looks like I can still dig deeper and deeper, that it's not the end of the work. Do

you know why I've been so reluctant to speak about this practice as a profession? Because from the very beginning it's been poisoned with a sense of decline, a feeling that this is already the (beginning of the) end.

MB: In your case, the 'end of painting' combines with a frequently felt sense of a demise of the painting profession. In fact, there's one more word that fits what you do: deconstruction. It doesn't mean destruction, but a new order, constructing by doing unorthodox things.

RB: Perhaps that's because I don't know the orthodoxy, it wasn't taught to me at art school. I didn't do a course in painting technology, I had to adapt technology to my own needs, and to my own capabilities. Which happened, and happens to this day, in a random fashion, by trial and error. I was looking for a used car for myself, and found two unique ones. I went to the gym and met Włodek. Some time ago I was trying to give my studio a 'clean-up', throw out the old unsuccessful paintings and drawings, but I didn't, because over time they've acquired a patina. And so this fetishist patina, a weakness for it, yielded a desire to age freshly painted things.





## POSTARZANIE MALARSTWA

Wszystkie obrazy prezentowane na wystawie zostały poddane przyspieszonym procedurom starzeniowym w laboratoriach Instytutu Mikroelektroniki i Optoelektroniki Politechniki Warszawskiej pod kierunkiem prof. Ryszarda Piramidowicza i Bartosza Fetlińskiego.

Prace zostały poddane narażeniom klimatycznym w warunkach kontrolowanej temperatury i wilgotności. Wartości narażeń zostały określone na podstawie równania Arrheniusa, opisującego przyspieszenie procesów degradacji materiałów na skutek oddziaływań klimatycznych.

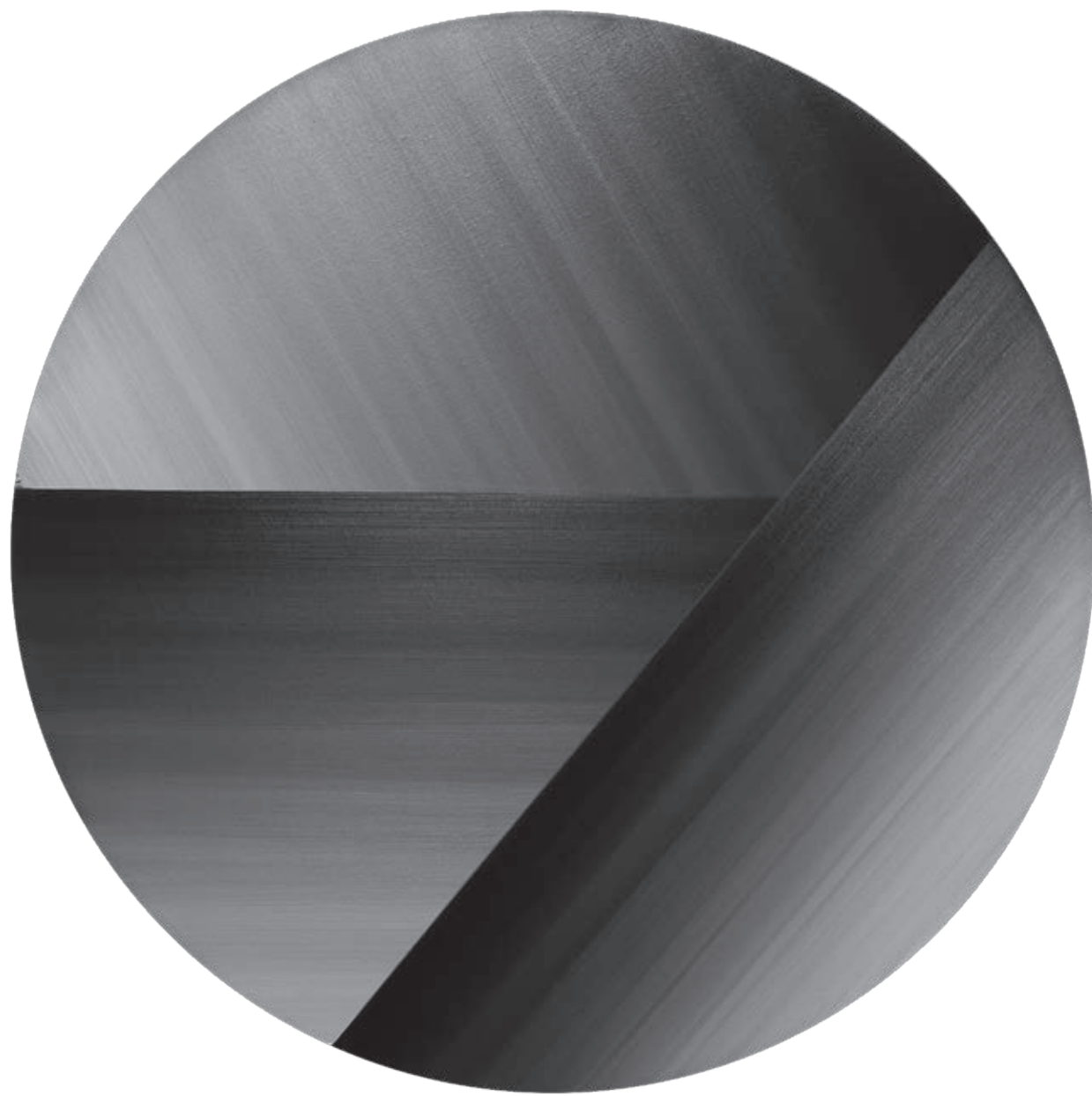
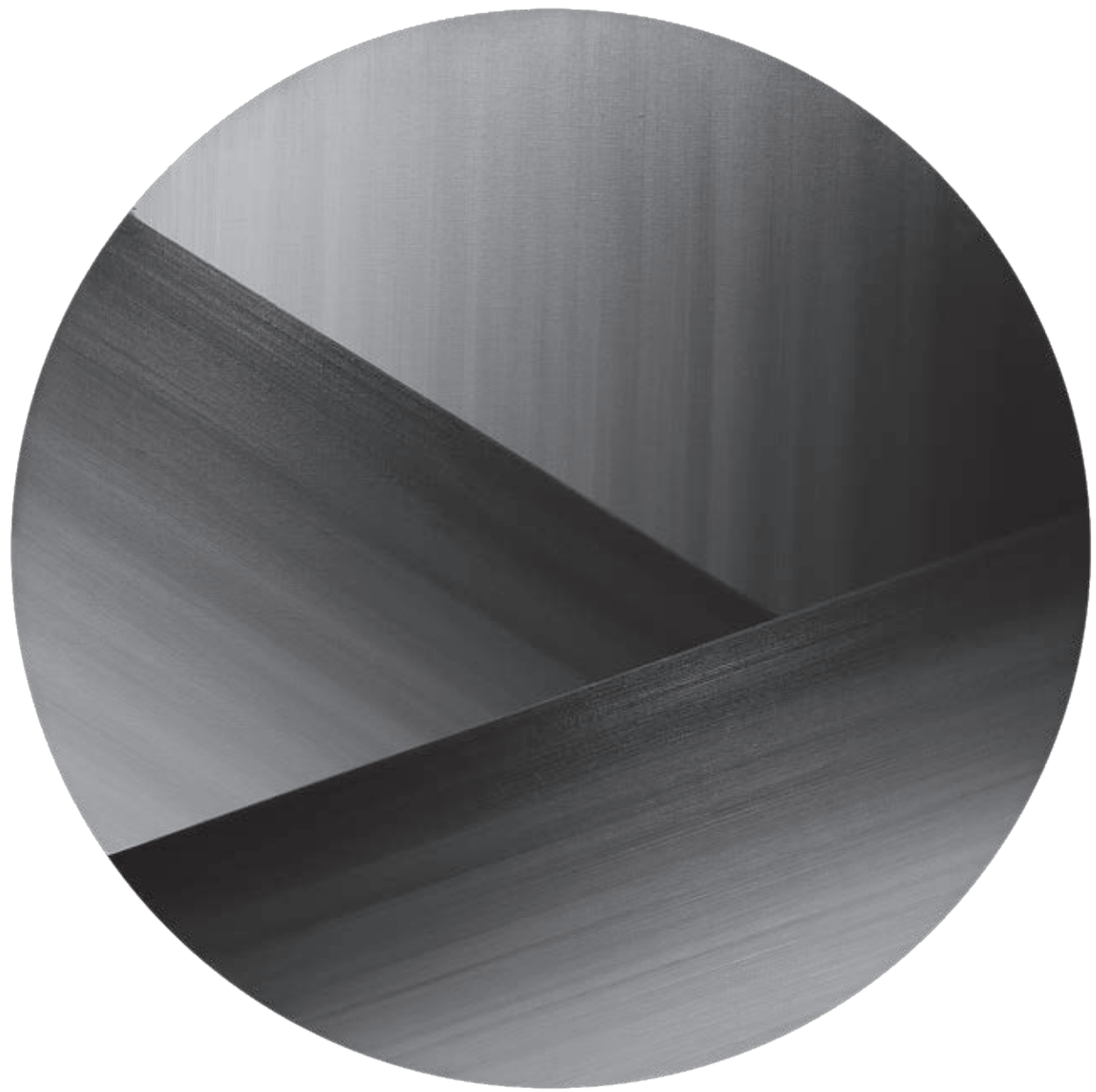
Zastosowane procedury odpowiadają 50 latom ekspozycji w warunkach wewnętrznych.

## AGEING OF THE PAINTING

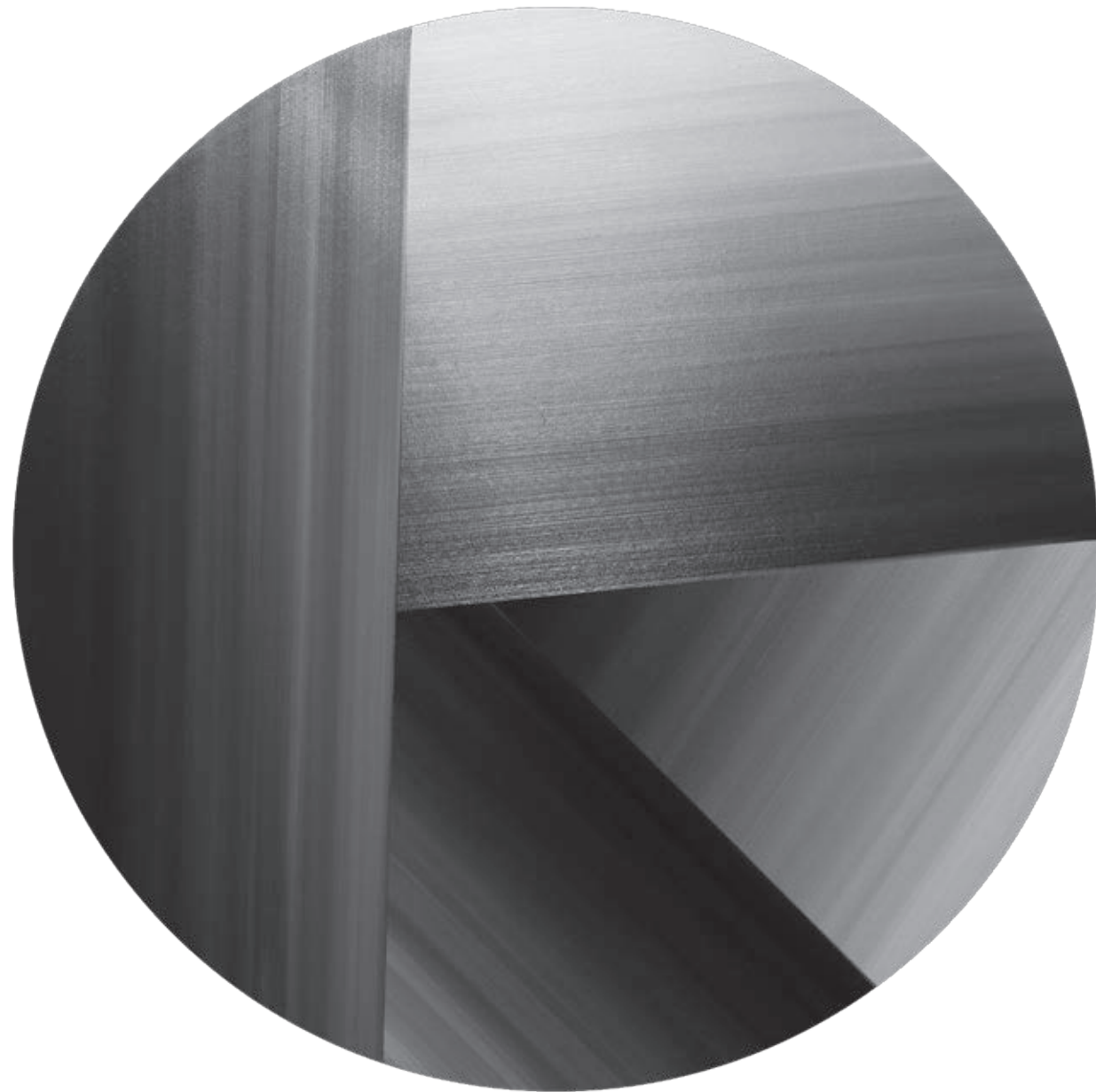
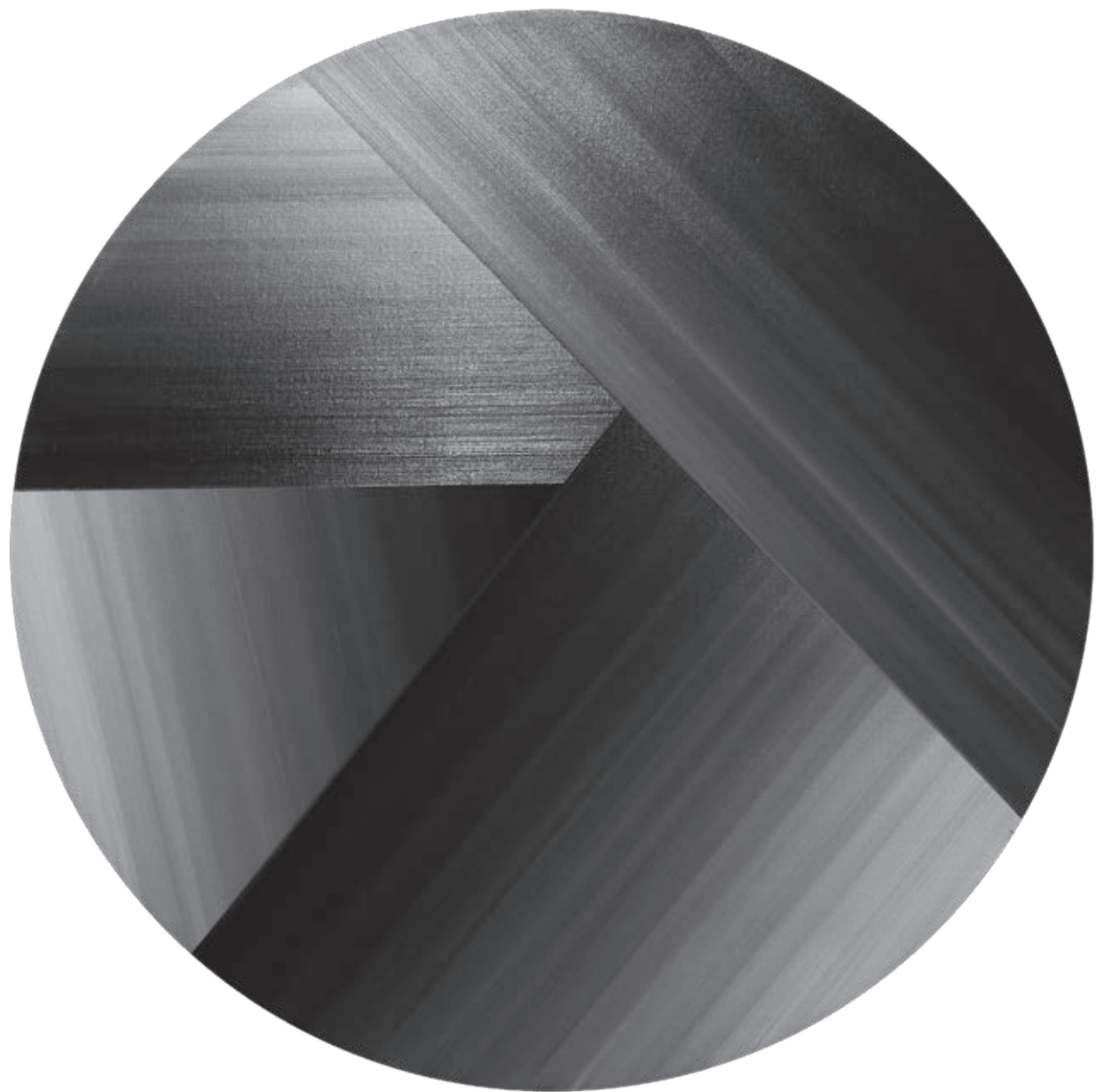
All the paintings presented in the exhibition underwent cycles of accelerated ageing procedures, performed in the laboratories of the Warsaw University of Technology's Institute of Microelectronics and Optoelectronics under the supervision of Prof. Ryszard Piramidowicz and Bartosz Fetliński.

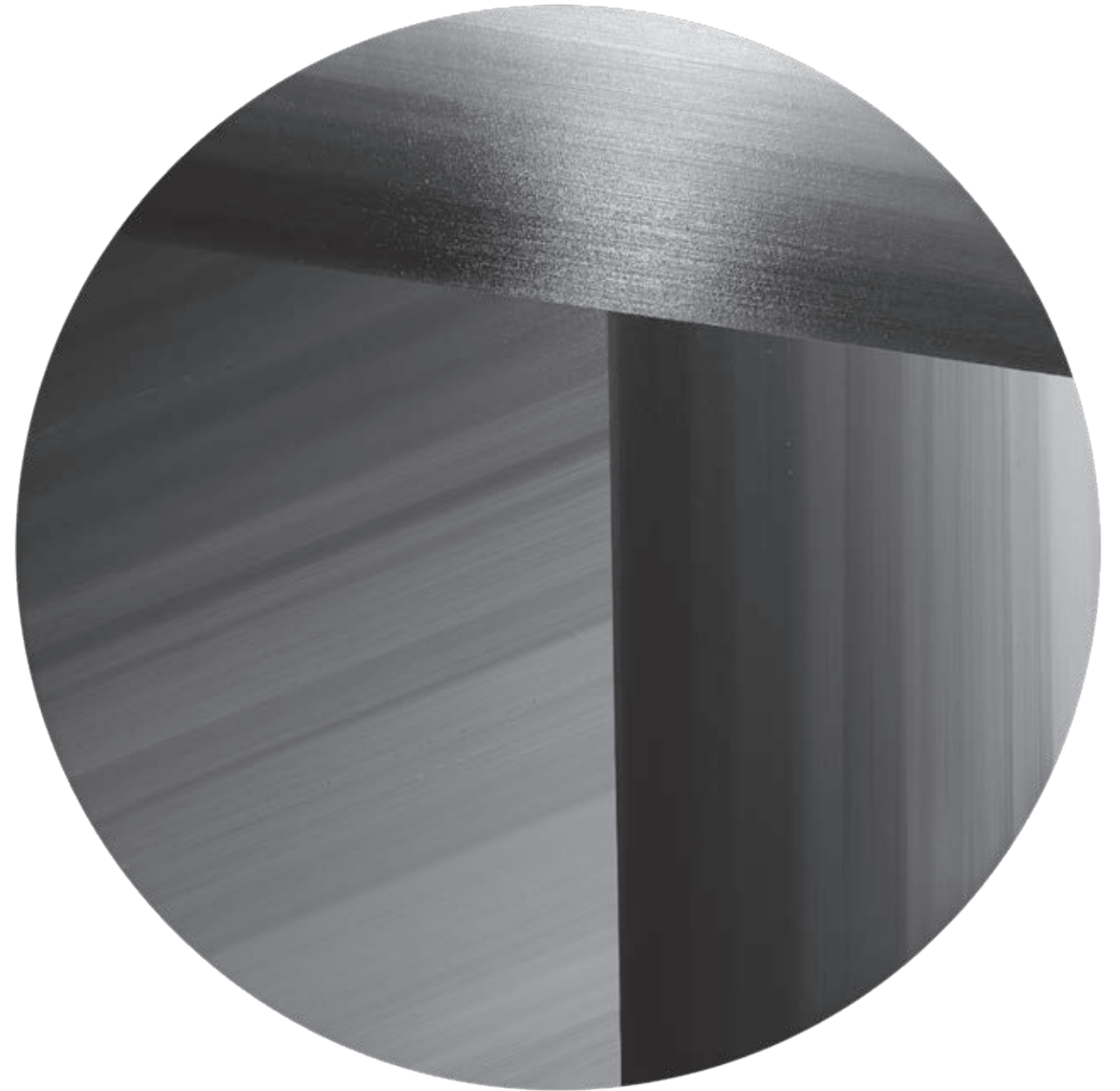
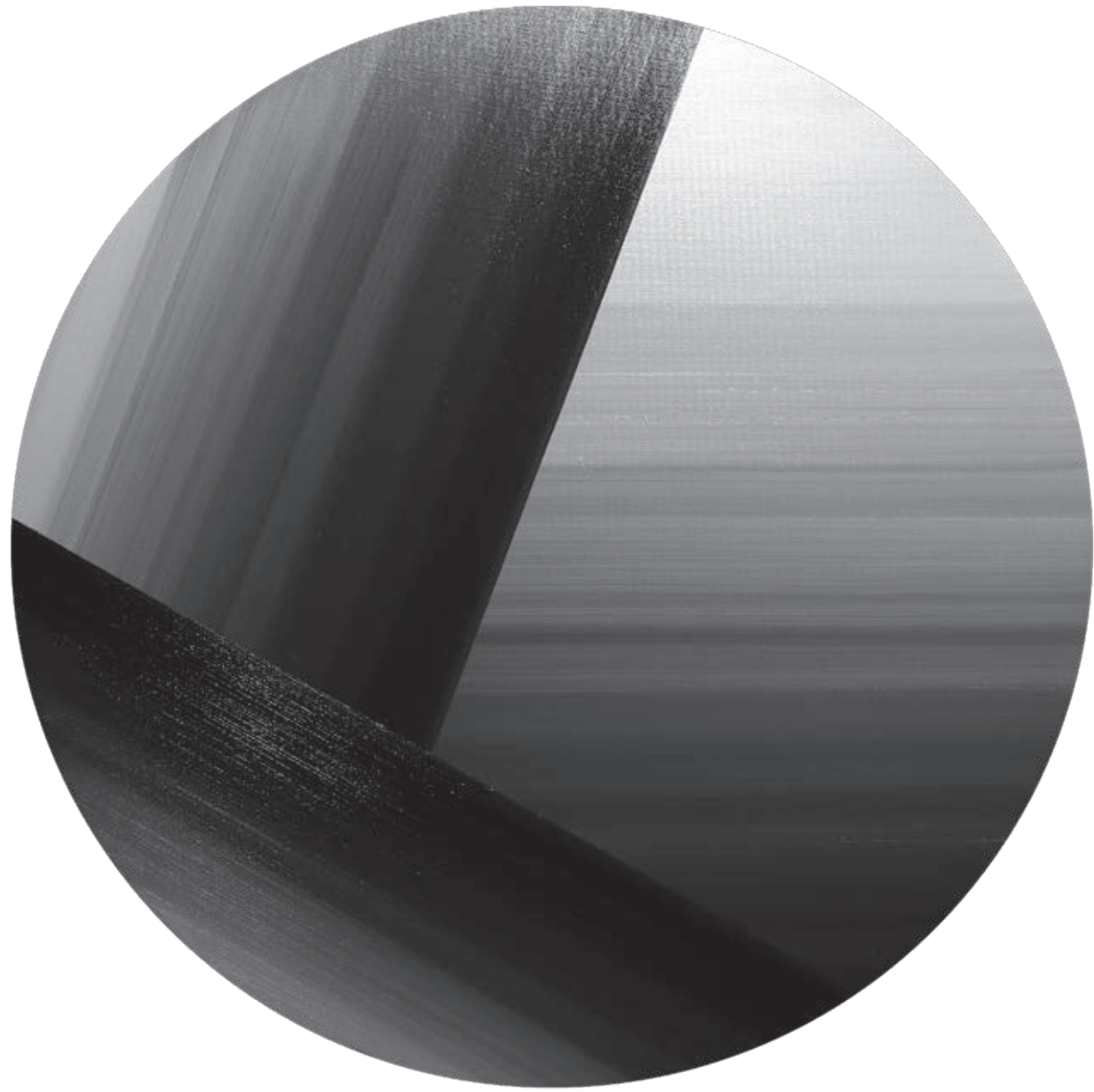
The paintings were subjected to climatic stresses in conditions of controlled temperature and humidity. Values of the stresses were established using Arrhenius equation, which describes acceleration of material degradation processes due to climatic conditions.

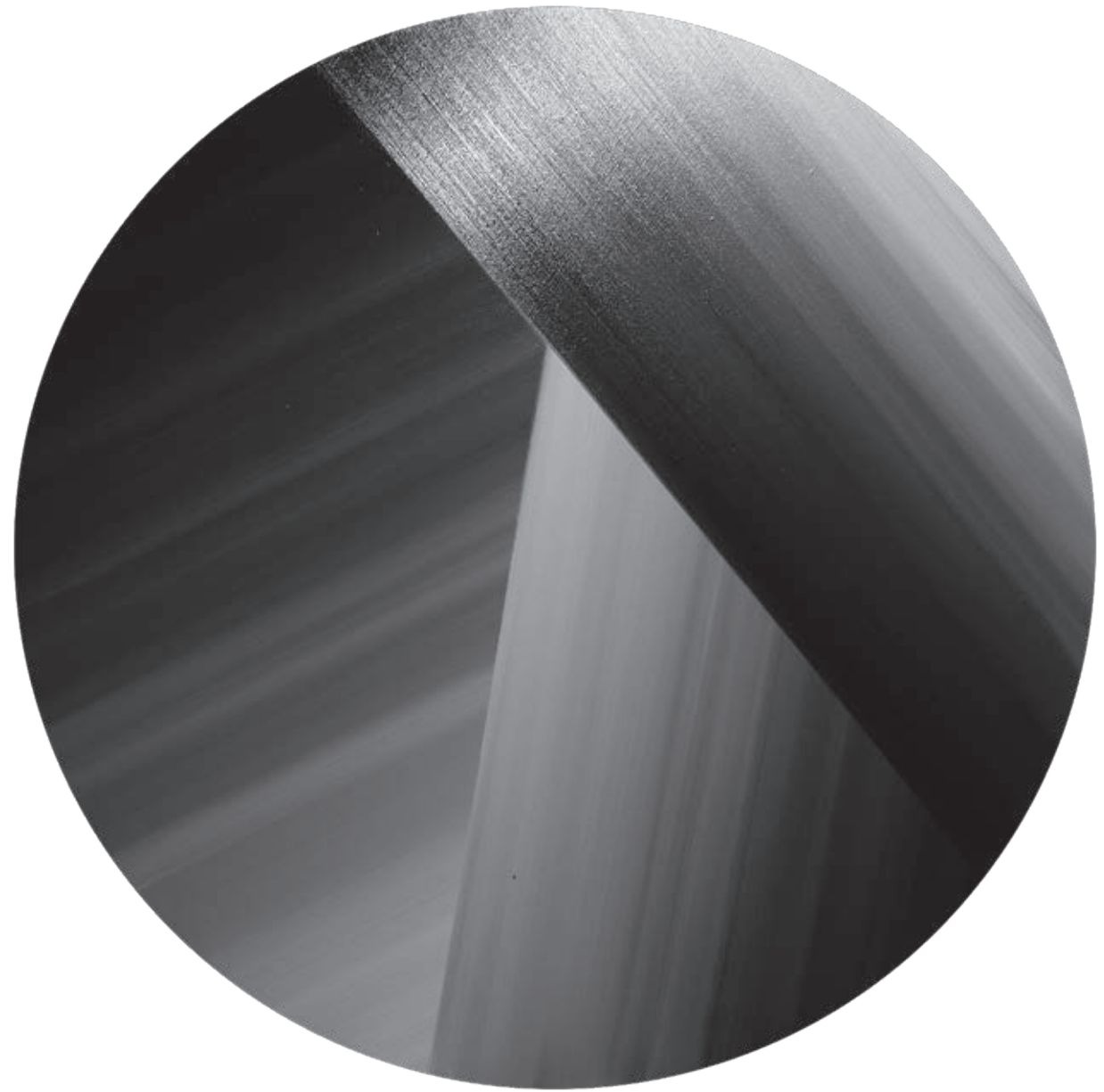
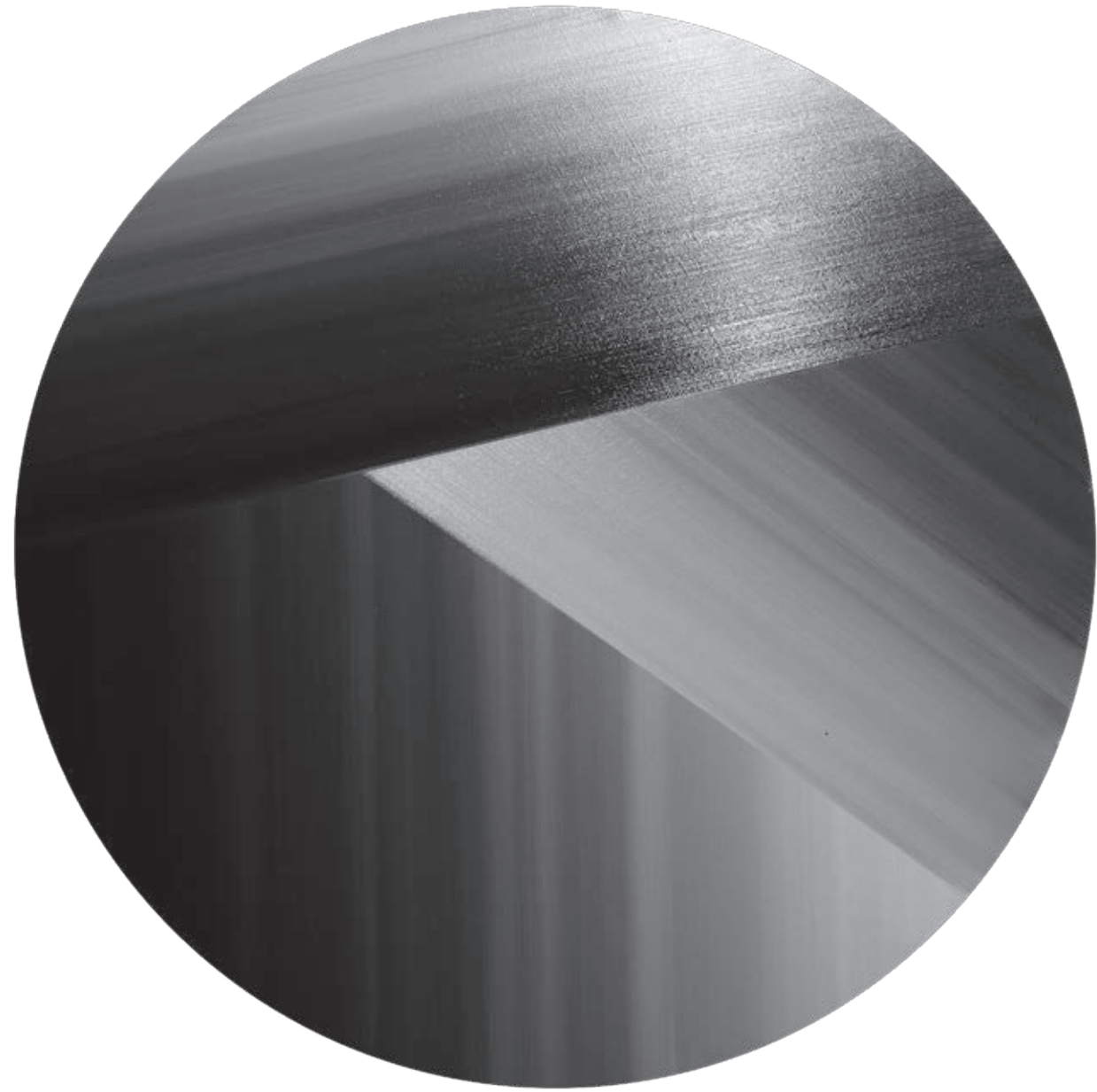
The applied procedures correspond to 50 years of exposure to indoor conditions.



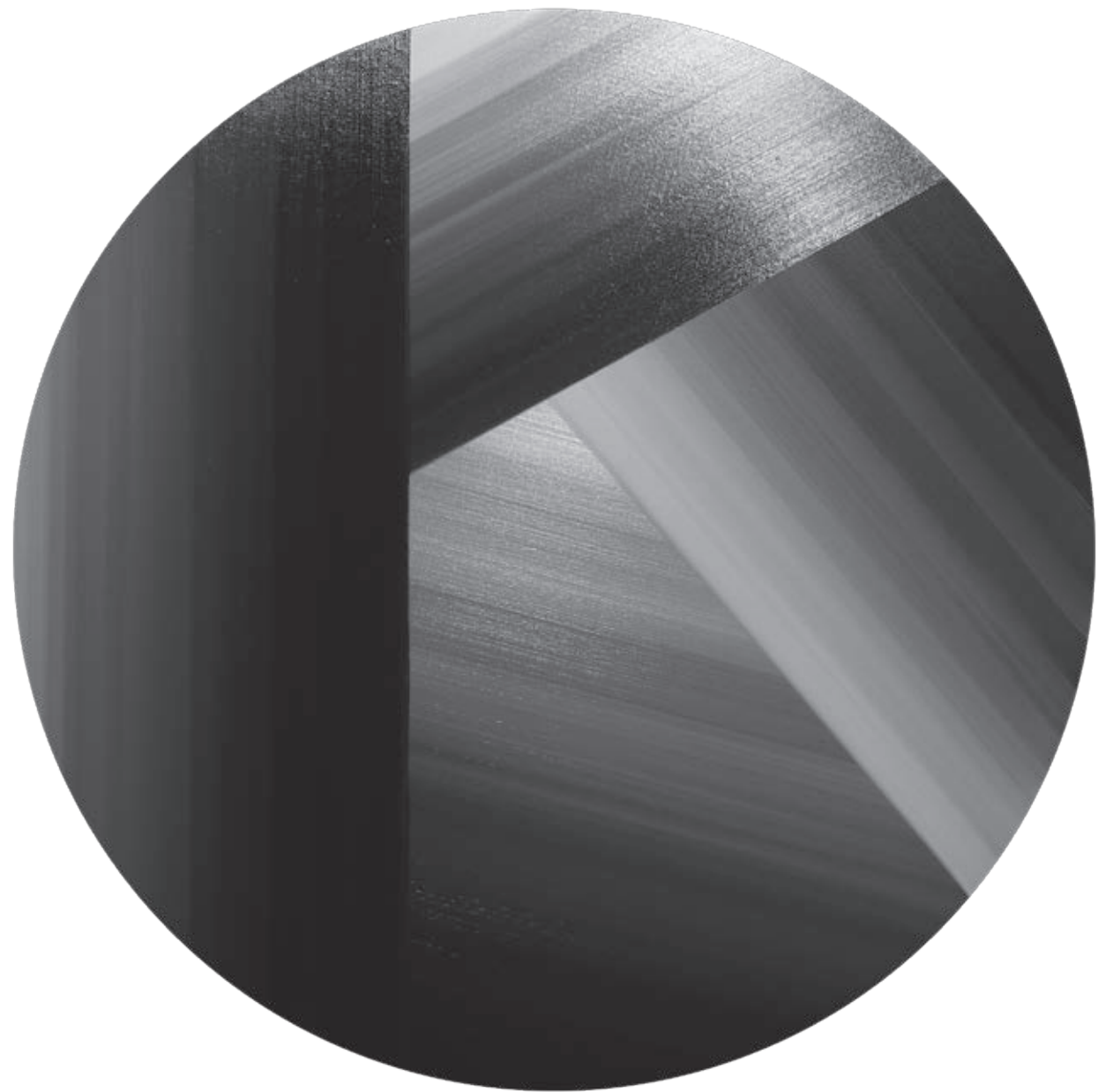
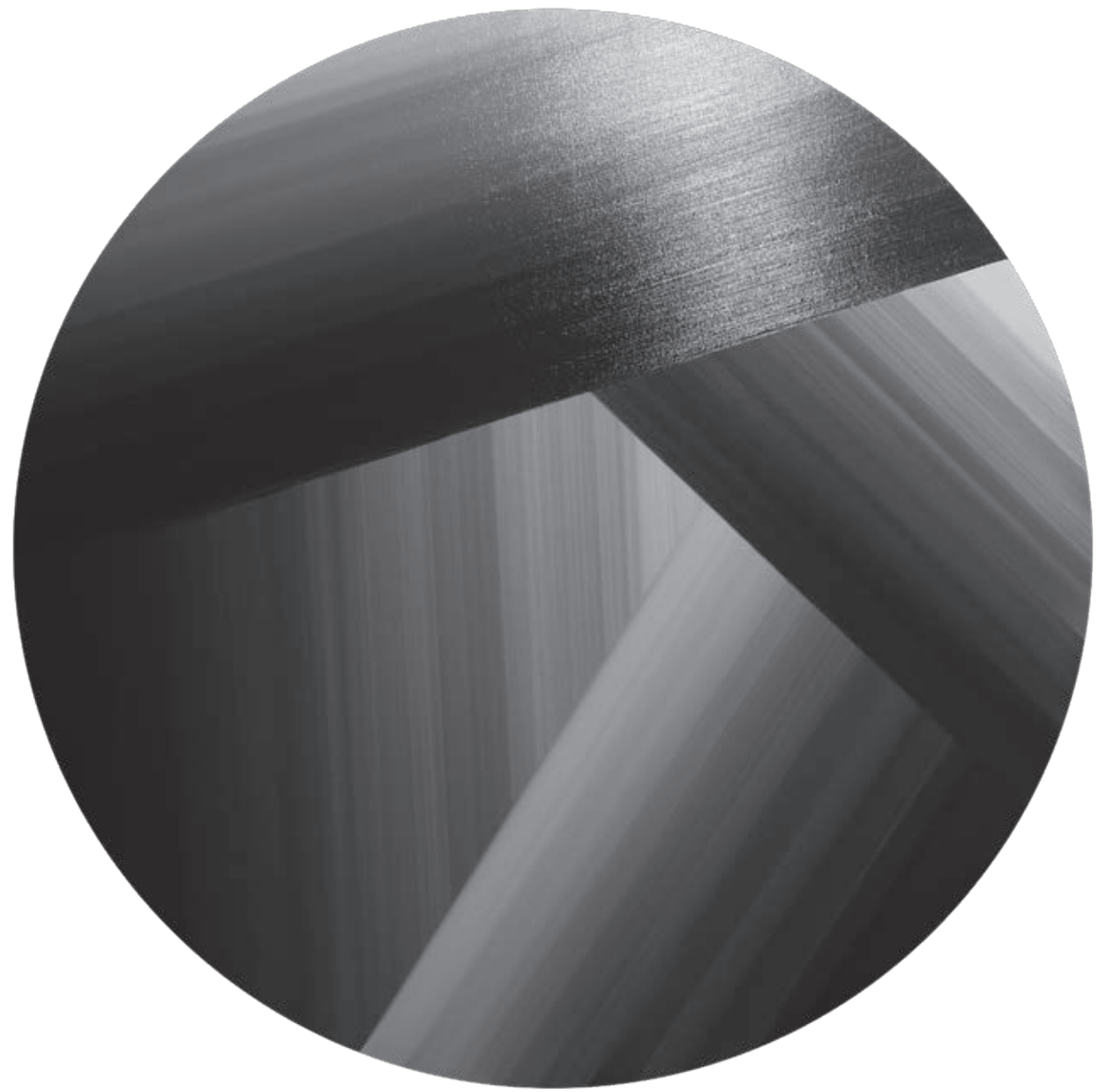








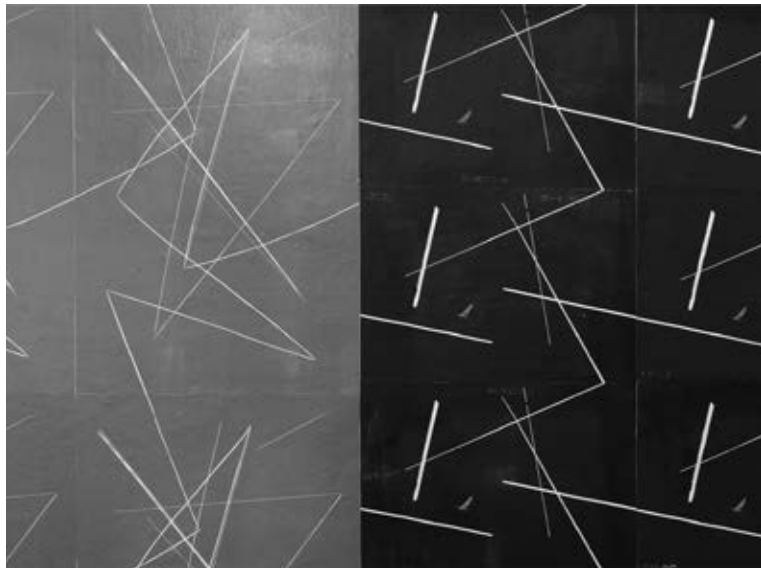






TAPETA / WALLPAPER

Wystawa w Galerii Berlinskej Model, Praga / exhibition view  
Berlinskej Model Gallery, Prague, 2016



Tapeta 1 / Wallpaper 1, 2016, linoryt / linocut, 69 x 49 cm  
Tapeta 2 / Wallpaper 2, 2016, linoryt / linocut, 49 x 24 cm

