

**UNIWERSYTET
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Eliza Głowacka

Na progu widzialności

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Urszuli Ślusarczyk

KIELCE 2016

Wstęp

Malarstwo, proces malowania, jest dla mnie narzędziem porządkowania świata, poznawania go, zgłębiania kolejnych jego warstw, próbą zrozumienia siebie.

Moje pierwsze próby malarskie opisywały najbliższe otoczenie, najczęściej podejmowanym motywem był krajobraz. Poszukiwania własnego języka plastycznego zapoczątkowała nauka w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu, gdzie ogromne znaczenie miało obserwowanie pięknej renesansowej architektury. Już wtedy pejzaż miasta stał się moim ulubionym polem doświadczeń malarskich. Uwagę skupiałam na detalach architektonicznych rysując i malując zawzięcie kolejne warianty wybranych miejsc. Studia w Instytucie Sztuk Pięknych w Kielcach zdominowane były poszukiwaniami w zakresie martwej natury, studiowania postaci, analizy pejzażu. Tamte doświadczenia pozostają dla mnie bardzo cenne, pomogły mi znaleźć własną drogę. Pracę artystyczną zaczęłam od studiowania pejzażu w nurcie realistycznym, wychodząc w plener, obserwując przyrodę.

Zderzenie z zupełnie nową przestrzenią, zaowocowało nowymi inspiracjami malarskimi. Dyplom artystyczny namalowałam inspirując się pejzażem bardzo często widzianym z okna pociągu. Bohaterami prac stały się tory i trakcje kolejowe. Temat ten poddawany licznym modyfikacjom towarzyszył mi jeszcze przez kilka lat po studiach magisterskich. Kolejne inspiracje to urbanistyka miasta. Nastąpił przełom w określaniu formy, koloru, faktury. Pracując nad industrialnym pejzażem uwagę przekierowałam na socjologiczny aspekt wybranych miejsc. Starłam się ukazać przestrzeń niczyją, skazaną na powolne zdegradowanie. Specyfika małej miejscowości z której pochodzę znalazła swoje odbicie na moich płótnach, Pracując nad cyklem zawęziłam zakres środków malarskich. Stopniowo zaczęły pojawiać się obrazy syntetyczne wywodzące się z różnych relacji, doświadczeń, pamięci. Pojawił się pierwiastek umowności, motywy malarskie nie były już tak dosłowne. Bardzo ważne okazały się też pierwsze doświadczenia wystawiennicze. Udział w kilku konkursach ogólnopolskich pozwolił mi na zdobycie pierwszych doświadczeń na tym polu oraz otworzył drogę do kolejnych prezentacji prac. Wystawy w różnych przestrzeniach galeryjnych, obserwacja obrazu w zestawieniu z innymi pracami, z bardzo różnym oświetleniu pomogła mi w dalszej drodze twórczej. Wzięłam udział w 27 wystawach zbiorowych oraz przygotowałam 4 wystawy indywidualne. Analizowałam wpływ sztucznego światła na kolor i fakturę. Relacje z innymi pracami oraz rodzaj przestrzeni wystawienniczej skłoniły mnie do pracy na coraz większych formatach. Ostatnie trzy lata to okres studiów doktoranckich, które zapoczątkowały zupełnie nowy proces, zorientowany na pogłębieniu refleksji: czym dla mnie jest malarstwo?. Myślenie o percepcji, poszukiwanie motywów powstania obrazu, skierowały mnie na obecne tory.

Niniejsza rozprawa podzielona została na pięć części, zgodnie z założoną koncepcją pracy doktorskiej.

W rozdziale pierwszym przedstawiam temat pracy doktorskiej wraz z opisem ilości prac, wymiarów podobraz i użytych technik. W części drugiej przybliżam motywy wyboru problematyki oraz analizuję warsztat malarski. W trzecim rozdziale przedstawiam zakres badań artystycznych i teoretycznych. Czwarty rozdział podejmuje problem teorii i praktyk artystycznych stanowiących obszary odniesienia dla własnych rozważań. Ostatni rozdział jest podsumowaniem uwzględniającym najważniejsze zagadnienia.

Rozdział 1

Przedstawienie tematu pracy doktorskiej wraz z opisem ilości prac i technik.

Część artystyczna mojej rozprawy doktorskiej pt. *Na progu widzialności* bazuje na dążeniu do syntetycznej formy malarskiej opartej na fascynacji podziemnymi tunelami.

Na zestaw prac składa się dziesięć obrazów olejnych malowanych w latach 2015 – 2016.

Wszystkie obrazy powstały w technice olejnej z woskiem zmydlonym na gruncie półtłustym. Samodzielnie wykonanie podobrazia, naciągnięcie płótna i wykonanie barwionego w masie gruntu było dla mnie niezwykle ważne, zwłaszcza dopilnowanie każdego etapu powstania podobrazia.

Zatopienie się w technologicznej stronie powstawania obrazu pozwala na odnalezienie poczucia bezpieczeństwa, umożliwia bazowanie na solidnych fundamentach. Pozwala skupić się na czynności wielokrotnie powtarzanej,

rozpoznanej oraz pomagającej rozładować napięcia i lęki przed rozwiązywaniem nowych problemów malarskich. Czarny grunt na którym powstały kompozycje wykonany z kredy, oleju lnianego, wody klejowej oraz czarnego pigmentu, pozwolił mi przybliżyć się nieco do natury, a także do pewnej tradycji malarskiej. Optyka tego podobrazia, pochłaniającego światło, gramatura płótna, matowość gruntu spowodowały zniwelowanie lęku przed rozpoczęciem procesu twórczego oraz oddalenie stresu przed zamalowywaniem płótna.

Format obrazów 80x120 cm wynika z pracy w małej pracowni urządzonej na strychu mojego mieszkania, przy większym podobraziu transport po bardzo stromych schodach byłby bardzo trudny.

Wybrana technika farby olejnej na mat pozwala na uzyskanie specyficznej materii malarskiej, odsączenie oleju lnianego oraz dodanie wosku zmydlonego sprawia że farba inaczej odbija światło. Obraz pozbawiony blików świetlnych staje się bardziej czytelny. Odcień spoiwa nadaje też minimalnie cieplejszą tonację barwom. Technika olejna pozwala na liczne próby, przemalowania, na zmianę decyzji. Wybrana technika zwiększa elastyczność powłoki malarskiej, proces ten inspiruje wgląd w strukturę pracy, pozwala zrewidować własne przyzwyczajenia. Poprzez wielokrotne nawarstwienia osiągam fakturę wzmacniającą efekt percepcji barwy czarnej. Balansowanie na progu widzialności, oddawanie wrażenia optycznego niepokoju uzyskałam dzięki domieszkom spoiwa z woskiem zmydlonym. Zamiarem moim było również poszerzenie warsztatu malarskiego poprzez łączenie technik i efektów farby olejnej. Swoją uwagę skupiałam również na istocie gestu malarskiego, niepowtarzalnego jak charakter pisma ¹

¹ Rzepińska M., *Historia koloru*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989. s. 341.

Rozdział 2

Motywy wybranej problematyki - malowanie obrazu samej siebie

Głównym powodem zagłębienia się w niniejszą problematykę była próba zrozumienia siebie. Odczytywania poprzez malarstwo swoich nie odkrytych celów oraz intencji. Analizując własny warsztat malarski doszłam do wniosku, że jest to proces nieustannego porządkowania.

Pracę zaczynam zawsze od stabilizowania przestrzeni w pracowni po czym przechodzę do porządkowania obrazu.

Przytaczając myśl Richarda Wollheima maluję to, czego nie mogę wyrazić słowami, przywołuję obraz samej siebie nie oddając go dosłownie, używam koloru, kontrastu, faktury². Gest malarski, tak istotny jak charakter pisma, dodatkowo opowiada o emocjonalnej stronie przywołanego obrazu. Poszczególne ślady pędzla oddają wyjątkowość języka artysty, przenoszą osobowość, temperament oraz sferę duchowości³

Według Rosalind Krauss twórca nie kontroluje procesu tworzenia i odbioru. Poprzez „wizualną nieświadomość” artysta przekazuje cechy formalne takie jak rytm czy powtórzenie. Dzieła są nieświadomym przeniesieniem wizerunku⁴. Te słowa sprawiły, że postanowiłam prześledzić moją nieustającą potrzebę malowania brzydoty, obszarów wykluczonych z życia społecznego. Miejsc, które poprzez kontrowersyjną i antyestetyczną stronę wywołują u odbiorcy rodzaj szoku estetycznego. Opuszczone dworce, przejścia podziemne, perony są obszarami,

2 Wollheim R., *Painting as an Art*, Princeton University Press 1978, s. 350.

3 Kulig M., *Rola pola semantycznego w obrazie*. Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, 2011, s. 184

4 Krauss R.E., *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Nycz R., Kraków 1998, s.260-310

które wymykają się podziałowi na to, co estetyczne i trudne do zaakceptowania. Stanowią jakiś rodzaj powrotu w rodzinne strony, gdzie pierwszym punktem odniesienia po przyjeździe pociągiem do rodzinnego miasta jest przejście podziemne.

Moje dociekania próbuję również rozpatrywać w kontekście badań Ernsta Gombricha, który zauważył, że dzieło sztuki jest odbiciem postrzegania ukształtowanym w przeszłości⁵. Podążając tym tropem dochodzę do wniosku, że bardzo istotne w mojej twórczości są wątki autobiograficzne. Wychowywanie się w industrialnej przestrzeni poniekąd zmusiło mnie do podjęcia tematów związanych z pejzażem pofabrycznym. Motyw ten w dotychczasowej mojej twórczości postrzegam jako najbardziej uniwersalny. Pomimo wielu artystycznych poszukiwań, potrzebuję zakotwiczenia w tym, co znam najbardziej, a więc właśnie w pejzażu industrialnym.

Cykl zbudowany jest z dziesięciu obrazów przedstawiających przejścia podziemne, mroczne korytarze, ciemne zaułki. Obrazy opowiadają o konkretnej przestrzeni, jednak są próbą odnalezienia osobistego pierwiastka w mrocznym, nieprzystępnym miejscu.

Rozdział 3

Przedstawienie podjętego problemu artystycznego i teoretycznego

Problem progu widzialności rozpatruję w aspekcie psychologicznym. Moim celem było badanie samej

⁵ Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, s.77-79.

siebie poprzez twórczość malarską. Jak pisze Richard Wollheim, formalne cechy obrazów są kluczowymi aspektami mówiącymi o postrzeganiu własnej osoby⁶. Niezwykle istotny dla mnie jest opisywany przez autora proces *widzenia* w odnoszący się do wyobraźniowego odbioru, kierującego uwagę na przedmiot i materialność. Podkreśla rolę faktury płótna, materii malarskiej która pozwala na zobaczenie rzeczy przedstawionych nie dosłownie⁷.

Główny problem malarski, który rozwiązywałam dotyczył przedstawienia świata miejskiego krajobrazu, podziemnych korytarzy ujętych w ciemności, kompozycji malarskich zbudowanych przy pomocy bardzo słabego sztucznego światła. Szczególną uwagę kierowałam na relacje światła występujące w wybranej przestrzeni. Malarskie rozstrzygnięcie tych problemów skupiałam na niejednorodnej materii, którą analizowałam na różne sposoby.

Istotnym zagadnieniem plastycznym podjętym w tych pracach, było przedstawienie problemu materii malarskiej dominującego koloru. Badanie dotyczyło farby nakładanej na podłoże, rozpatrywanej jako nośnik bezpośredniego zapisu procesu artystycznego. Materia rozumiana jako charakter powierzchni dzieła plastycznego w zależności od użytych materiałów, farb, podłoży lub zastosowanych technik malowania. Farba to przede wszystkim środek nadający barwę, ale ma ona także swoją fakturę, którą można stosować na różne sposoby. Ważna jest też niejednorodna materia dająca wrażenie optycznego niepokoju. Światło odbijające się od nierównej powierzchni obrazu, znacznie zmieniające postrzeganie koloru zajmuje główny obszar moich poszukiwań.

6 Wollheim R., *Painting as an Art*, Princeton University Press 1978, s. 350.

7 Neuner S., *Dwoistość obrazu. Problem „widzenia jako” u Jaspera Johnsa, Richarda Wollheima i Ludwiga Wittgensteina*, Fundacja SPLOT, Bunkier Sztuki i Małopolski Instytut Kultury 2009, s. 91-110.

Kompozycja obrazów jest dla mnie środkiem wywołania określonego napięcia, poszukiwaniem dynamiki, skośnych elementów, migotań, drgań światła.

Moje skupienie nad kontrastem światła i cienia miało za zadanie zbudować nastrój obrazu oraz głębię. Wśród prezentowanych prac światło odgrywa istotną rolę, ustala hierarchię, składowe kompozycji, dynamizuje, zwraca uwagę na istotne elementy. Podkreśla potrzebę eksponowania elementów skośnych, trójkątnych, budujących atmosferę.

Symboliczna rola perspektywy opisywana przez Erwina Panofskiego znalazła odzwierciedlenie w praktycznym traktowaniu przeze mnie obrazu jako obiektu tworzącego dystans między człowiekiem, a światem⁸. Psychofizyczne aspekty percepcyjne, rodzaj ich oddziaływania jest uwarunkowany od dowolnie wybieranego punktu widzenia.

W odniesieniu do historii perspektywy mówiącej o dystansie i obiektywizmie, o roli pozycji odbiorcy, zastanawiałam się czy perspektywiczna konstrukcja obrazu ma zostać dostosowana do pozycji patrzącego. Moja propozycja malarska opiera się na założeniu, że odbiorca powinien dopasować swoje położenie do konstrukcji obrazu. Zwłaszcza istotne jest odczytanie koloru i faktury obrazów. Efekty luministyczne jak iskrzenie, migotanie, refleksy, wydobywają emocje, dzięki czemu wzmacnia się ich znaczenie. Jak pisze Maria Rzepińska, podkreślenie efektów światła można jedynie uzyskać dzięki aktywnej ciemności, prowadzącej do uzyskania atmosfery,

⁸ Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form* 1927; pol.: *Perspektywa jako forma symboliczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008 s. 19-55.

do pogłębienia warstwy psychologicznej⁹.

Prace malarskie, które stanowią trzon niniejszej rozprawy doktorskiej stanowią efekt badania wizualnej (ale nie tylko) struktury wybranego miejsca. Jest to przestrzeń podziemna, która zwielokrotnia i nakłada na siebie różne przejścia i korytarze, zatracając do pewnego stopnia odniesienie do rzeczywistości.

W tym miejscu przywołam kluczowy dla moich rozważań w tym zakresie tekst Yi-Fu Tuana *Przestrzeń i miejsce*; według wywodów autora, kultura i otoczenie bardzo intensywnie oddziałują na interpretację przestrzeni¹⁰. Miejsce stworzone przez człowieka może wpływać na percepcję. Szczególne znaczenie ma przestrzeń wewnętrzna z nadaną wartością. Doświadczenie miejsca łączy się z pewną beczasowością nazwaną przez Tuana *pauzą w ruchu*¹¹, która pomaga w kontemplacji. Pozwala odczuć intymność miejsca, które traktuję jako punkt odniesienia. Doświadczenie w podziemnych korytarzach porównuję do opisywanego przez Tuana poczucia znalezienia się w centrum świata.

W kontekście poruszanego problemu artystycznego zamiarem moim było także poszerzenie warsztatu malarskiego poprzez łączenie farby olejnej z woskiem zmydlonym. W swoich pracach zwróciłam uwagę na relację barw, percepcję czerni, wpływ natężenia światła na jakość barwy. Swoje obrazy malowałam w taki sposób, aby zwrócić uwagę na cienki laserunek, dzięki któremu różnicowana jest płaszczyzna obrazu. Delikatny relief powierzchni uzyskuję poprzez dodawanie do farb wosku zmydlonego. Niejednolita materia daje wrażenie

9 Rzepińska M. *Historia koloru*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 337.

10 Tuan, Y.F., *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 16, 44 i 152-158.

11 Tamże, s. 246-247.

optycznego niepokoju, a światło odbijające się od nierównej powierzchni obrazu znacznie zmienia postrzeganie koloru. Używana technika pozwala nakładać duże ilości substancji, dzięki czemu faktura tworzy także bryłę i formę, wzmacniając efekt plastyczny. Ważnym aspektem praktycznym było również zapoznanie się z procesem uzyskiwania czerni, mającej swoje źródło w spaleniu substancji organicznych, kości, drewna, patyków winorośli. Dzięki temu procesowi sporządzony pigment niesie dodatkową wartość emocjonalną.

Rozdział 4

Teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia dla własnych rozważań.

Rozpatrywany przeze mnie problem balansowania na progu widzialności odnosi się do monochromatycznego malowania czernią, kompozycji w gamie czerni i szarości na czarnym gruncie. Czerń, którą wybrałam ze względu na jej oddziaływanie, wynikające nie tylko z rejestracji bodźca, ale przede wszystkim jest to akt psychiczny. W obrębie badań psychologicznych opisywana jest sfera silnego i bezpośredniego wpływu na cały organizm człowieka. Wpływ barw na człowieka jest nieustannie badany. Istotną rolę odgrywają pewne atawizmy odziedziczone w toku ewolucji jak i asocjacje¹². Moim zdaniem siła kojarzenia barw zależy od znaczenia jakie dana barwa miała dla nas samych. Pochodzą z indywidualnych doświadczeń, dlatego czerń przede wszystkim jest kojarzona ze spokojem i oczyszczającą siłą. Warto zwrócić uwagę na fakt że, asocjacje barwne w

12 Mączyńska-Frydryszek A., *Psychofizjologia widzenia*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2001, s.166.

ciągu naszego życia wciąż się zmieniają, wraz z nabytym doświadczeniem zmienia się rola barw¹³.

W mojej twórczości rola czerni jeszcze nigdy nie była tak istotna jak teraz. Potrzeba używania tej barwy pojawiła się w toku myślenia o niewidzialnej sferze wybranych miejsc.

Kluczową rolę odegrał wydźwięk emocjonalny wybranego zestawu pigmentów połączony ze znaczeniem kulturowym, symbolicznym. Czerni kojarzona jest ze śmiercią, żałobą, piekłem, czarną ziemią, czarnym rynkiem, czarne charaktery mają zawsze czarne włosy. Jest łączona ze złem zniszczeniem, spalenizną¹⁴. W naszym kręgu kulturowym strona symboliczna nie jest wieloznaczna, ale różni się w zależności od kontekstu jej użycia. Oddziaływanie kultury masowej, mody, trendów przenikających z innych kontynentów wpływają się na naszą recepcję. Obecność czerni w życiu codziennym zmieniła nasz stosunek do używania tego środka wyrazu. Przywykliśmy do jej obecności na co dzień, jednak jest to medium które nie jest obojętne dla człowieka.

Barwa wpływa na spostrzeganie cech przedmiotu takich jak wielkość, ciężar, odległość. Stosując odpowiednią kombinację barw wpływam na statykę płaszczyzn w kompozycji.

Wykorzystując zjawisko Purkiniego dodaję do czerni barwę niebieską, by oddalić płaszczyzny i uzyskać jeszcze większą głębię. W teorii koloru czerni był rzadko opisywana, nie mieści w trichromii barw. Teoretycy jedynie zajmowali się współzależnością i oddziaływaniem czerni na inne barwy w kontekście kontrastu. Czerni pomagała wydobyć barwy, podkreślić światło. Zastosowanie słabych kontrastów zmusza do wzmożonego napięcia uwagi, męczy wzrok. Jest to celowy zabieg wywołujący jeszcze większą uwagę odbiorcy, ponieważ recepcja pracy

13 Tamże, s.167-168.

14 Tamże, s.168.

ciemnej wymaga większego skupienia. Podczas procesu twórczego towarzyszył mi fizjologiczny wysiłek. Malowanie ciemnych obrazów zwłaszcza w zimie przy słabym oświetleniu wywoływał duże problemy warsztatowe. Niektóre prace były wielokrotnie przemalowywane, poprawiane by uzyskać oczekiwany efekt widzialności. Istotną rolę w budowaniu obrazu odegrały gradienty potrzebne do pobudzenia siatkówki, stanowią też informację o perspektywie, wiarygodności materiałowej. Używając różnych gęstości opowiedziałam o wielkości obiektów oraz o wzajemnych relacjach płaszczyzn.

Jednym wielu punktów moich artystycznych odniesień jest dorobek Fransa Halsa badającego relację czerni i bieli. Przełomowym osiągnięciem skrajnej ascezy środków wyrazu są obrazy *Regenci* i *Regentki*. Artysta zredukował paletę do minimum, operując niemal wyłącznie bielą i czernią¹⁵. Realia epoki, moda na czarny ubiór hiszpański z białym kołnierzem znacznie wpłynęły na kolorystyczną budowę wymienionych obrazów¹⁶. W przypadku moich dociekań artystycznych bardzo istotne było użycie czerni jako środka nadającego wyraz, niosącego treści emocjonalne. Nie służącego jedynie do określania strefy cienia, lecz budującego coraz większe partie obrazu. Wykorzystując bogactwo gatunkowe, temperaturowe, odniosłam się do barokowych praktyk malarskich, w pełni rozwijających metodę wariacji wokół jednej barwy, występującej zawsze w innej jakości. Bardzo ważne dla moich obserwacji malarskich były także osiągnięcia tenebrystów, ograniczenie źródła światła, przesunięcie przedstawianego motywu w strefę cienia, intensyfikacja dramaturgii.

Dużą część swoich inspiracji zawdzięczam polskiemu malarstwu, szczególną uwagę kierowałam na motyw

15 Rzepińska M., *Historia koloru*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 336.

16 Tamże, s. 337.

nokturnów. Podejmowany często temat w malarstwie pejzażowym pozwalał mi odkryć coś poza sferą widzialną, był to zapis emocji. W malarskich przedstawieniach nocy nie szukałam bogactwa kolorów, interesującej natury, ale refleksji¹⁷. Szczególnie istotną rolę odegrały miejskie nokturny, namalowane przez Aleksandra Gierymskiego. Artysta starał się uchwycić ciągły niepokój, ruch, refleksy światła. Obrazy ukazujące ciemne zaułki, naznaczone silną ekspresją mają osobliwy wyraz artystyczny. Malarzowi towarzyszyły ciągłe rozterki i przeszkody warsztatowe przy pracy nad obrazami. Zmaganie się z właściwym oddaniem nastrojów nocnych pejzaży jest mi szczególnie bliskie, zwłaszcza problem światła sztucznego, rozproszonego w ciemności.

W tradycji malarskiej czerń używana była zawsze w pewnych temperaturowych zestawieniach, zimnych lub ciepłych paletach, farbę „prosto z tuby” zaczęto używać dopiero w XX wieku.

Kolejnym punktem odniesienia jest twórczość Marka Rothko, który kierował uwagę na relację i symbolikę barwy w stosunku do powierzchni płótna. Najistotniejszym dla mnie efektem jest rozpięta ramy obrazu barwa. Pulsujące, rozmyte brzegi sprawiają wrażenie rozprzestrzeniania koloru. Im ciemniejsze, tym bardziej wciągające widza w grę interpretacyjną.

Następnym i bodajże najistotniejszym katalizatorem moich poszukiwań są prace Tomasza Tatarczyka. Artysty dla którego bardzo ważny był warsztat malarski, obrazy wyłaniały się z długiego procesu twórczego. Malowanie obrazów odbywało się poprzez redukcję środków wyrazu, przywoływało ulotne chwile, przemijające zjawiska, za pomocą bieli i czerni opisujące relacje pomiędzy przedmiotem, a budowaną przestrzenią obrazu. Tomasz Tatarczyk wielokrotnie malował drogę, wytyczoną w śniegu, prowadzącą widza w jakąś nieokreśloną dal.

¹⁷ Melbechowska-Luty A., *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999, s. 78.

W wywiadzie z Agnieszką Morawińską mówił: *Szukam nie tylko sposobów malowania pejzażu, ale dramatu rozgrywającego się w naturze, bardzo specyficznej atmosfery duchowości i dostrzeżenia przez różnych malarzy szczególnego światła, które zdarza się tylko o pewnych porach dnia*¹⁸. Niepokojąca materia farby, kolor oraz dynamiczna kompozycja obrazów odbierana jest przeze mnie jako pewien pomost łączący moją postawę twórczą z malarstwem Tatarczyka. Eksplorowany przeze mnie motyw przejść podziemnych koresponduje z przebijającym się słabym światłem znanym z pracy Tatarczyka pod tytułem *Ciemna dolina*. Obrazy poruszają we mnie najgłębsze emocje, kompozycje wydają się emanować pustką i zagubieniem.

Poszukując kolejnych powiązań z praktykami artystycznymi muszę wspomnieć o skojarzeniu z wszechogarniającą, wyciszającą czernią instalacji Mirosława Bałki *How It Is*.

Artysta odwołał się w niej do wyobraźni i świadomości odbiorcy, do zakodowanych w człowieku emocji, jednocześnie wyciszając i odrywając od rzeczywistości.

Zygmunt Bauman opisał instalację Bałki jako wyprawę do kresu ciemności. Budzącą lęk ciemną przestrzeń porównał do zmysłowej pustki, emanującej zaufaniem dzięki obecności drugiego człowieka.¹⁹ W mojej praktyce malarskiej dążyłam do wywołania u odbiorcy głębokich emocji. Poprzez działania malarskie przybliżyłam problem wyobcowania we współczesnym świecie.

Podsumowanie

18 Morawińska, A., *Rozmowa z Tomaszem Tatarczykiem*, [w:] *Tatarczyk*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2004, s. 46.

19 Bauman Z., *Między chwilą a pięknem w sztuce. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010 s. 122.

W mojej pracy artystycznej starałam się zwrócić uwagę na zagadnienia związane z lękiem przed zagrożeniami współczesnego świata np. *Lęki miejskie*²⁰. Tematyka podjęta w mojej pracy doktorskiej przedstawia wpływ i emocjonalny wydzźwięk otaczającej nas miejskiej architektury. Szczególnie interesujące dla mnie były obszary, które są traktowane jako niczyje, skazane na powolne zdegradowanie. W niniejszej pracy skupiłam się nad bardzo specyficznym miejscem jakim są przejścia podziemne. Zbudowany z niepokojących przestrzeni świat podziemnego krajobrazu był podmiotem moich dociekań. Bardzo istotny dla mnie był wieloznaczny aspekt wybranego miejsca. Podziemne przejścia to najczęściej przestrzeń nacechowana negatywnie, która w szczególny sposób zakłóca nasz spokój, wprowadzając element odizolowania, wyciszenia, strachu. Sprawia, że ten pas transmisyjny chcemy jak najszybciej opuścić, jego charakter nas przytłacza. W wielu przypadkach można zauważyć analogie pomiędzy przestrzenią publiczną, a brakiem przynależności do kogokolwiek, jako że jakaś część miejskiej przestrzeni publicznej należąc do każdego, nie należy tak naprawdę do nikogo²¹. To bowiem miejsca problematyczne, których status i przynależność często nie są jasno określone. Jednak subiektywne emocje doprowadziły do przywołania wspomnień i w pewnym sensie stały się rodzajem łącznika pomiędzy obecnym miejscem zamieszkania, a miejscowością z której pochodzę. Nazwane przez Marca Augé *nie-miejscami*²², choć

20 Bauman Z., *Wojny o przestrzeń*, Antropologia Kultury Wizualnej, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 344.

21 Augé Marc, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 64

22 Tamże, s. 65.

do końca nie zdefiniowane, to one właśnie definiują moją przestrzeń. *Nie-miejsca* powstają w czasach hipernowoczesności w wyniku nakładania się ze sobą wielu przeżyć i informacji z różnych miejsc i środowisk, czyli są to przestrzenie w których przebywa się z konieczności, które na co dzień użytkuje bardzo duża liczba osób. Są to lotniska, dworce, windy, supermarkety, autostrady, internet. Augé zaznacza, że przestrzeń *nie-miejsc* nie buduje ani tożsamości, ani relacji lecz samotność. Jednak dla mnie owe przestrzenie więcej znaczą, poprzez odniesienia do dzieciństwa, do spędzonego tam czasu. Mimo że pozbawione lokalnego kolorytu, indywidualizmu, są dla mnie substytutem bezpieczeństwa. Praca nad wizualnym opracowaniem problemu *nie – miejsc* znalazła rozwinięcie i pogłębioną analizę w aspekcie dotyczącym progu widzialności w malarstwie. Aura ciemności, fizycznego braku światła pomogła mi zrozumieć, że to, co nie widoczne pomaga uwidocznić dodatkowe warstwy. W ciemności nie widzimy, ale pomaga nam ona wydobyć nowe wartości, idee. Bardzo istotnym elementem w procesie twórczym było dla mnie malowanie na czarnym gruncie odbywające się poprzez wyłanianie kształtów z ciemności. Zestaw prac *Na progu widzialności* odnosi się do balansowania między światłem, a cieniem, między widzialnym, a nie widzialnym. Najistotniejszym problemem okazał się zapis emocji znajdujących się poza sferą widzialną.

Bibliografia

- Arnheim, R., *Myślenie wzrokowe*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Arnheim, R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Oficyna s.c. Łódź, 2004.

- Augé, M., *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2011.
- Bałus W., *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Universitas, Kraków 2013.
- Bauman Z., *Wojny o przestrzeń*, Antropologia Kultury Wizualnej, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012,
- Bauman Z., *Między chwilą a pięknem w sztuce. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010
- Berger, J., *Sposoby widzenia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Carter, R., *Tajemniczy świat umysłu*, Atena, Poznań 1999.
- Deręgowski J., *Oko i obraz*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Edensor, T., *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford, New York 2005.
- Cage J., *Kolor i Kultura*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Gombrich E., *Sztuka i złudzenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Grabska, E. i Morawska H., *Artyści o sztuce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Kandynski, W., *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Nycz R., Kraków 1998.
- Kulig M., *Rola pola semantycznego w obrazie*. Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, 2011.
- Mączyńska-Frydryszek, A., Jaskólska-Klaus, M., Maruszewski. T., *Psychofizjologia widzenia*, Wydawnictwo ASP, Poznań 2002.
- Melbechowska-Luty, A., *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999.
- Morawińska, A., *Rozmowa z Tomaszem Tataarczykiem*, [w:] *Tataarczyk*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.
- Neuner S., *Dwoistość obrazu. Problem „widzenia jako” u Jaspersa, Johnsa, Richarda Wollheima i Ludwiga Wittgensteina*, Fundacja SPLOT, Bunkier Sztuki i Małopolski Instytut Kultury 2009.
- Panofsky, E., *Perspektywa jako forma symboliczna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Rewers E. (red.), *Miasto w sztuce - sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 2009.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa 1987.
- Wollheim, R., *Art and Objects*, Harmondsworth 1970.

Spis treści

Wstęp.....	2-4
Rozdział 1	
Przedstawienie tematu pracy doktorskiej wraz z opisem ilości prac i technik.....	4-6
Rozdział 2	
Motywy wybranej problematyki - malowanie obrazu samej siebie.....	6-8
Rozdział 3	
Przedstawienie podjętego problemu artystycznego i teoretycznego.....	8-11
Rozdział 4	
Teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia dla własnych rozważań.....	12-16
Podsumowanie.....	17-18
Bibliografia.....	19-21
Opis w języku angielskim.....	23-33
Abstrakt.....	34-35
Dokumentacja pracy doktorskiej.....	37-47