

**UNIWERSYTET
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Bartłomiej Michalski

Temat pracy

Formy z pamięci.

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem:

prof. dr hab. Władysław Szczepański

Promotor pomocniczy:

dr Maciej Zdanowicz

KIELCE 2017

Spis treści

I Opis pracy doktorskiej	4
1. Wstęp.....	5
1.1 Przedstawienie tematu pracy doktorskiej.....	5
1.2. Poruszana problematyka.....	5
1.3. Cele i motywacje przyświecające realizacji pracy.....	7
2. Opis pracy doktorskiej.....	9
2.1. Cykl i jego konstrukcja.....	9
2.2. Studium formalne cyklu.....	9
2.2.1. Kształt.....	9
2.2.2. Barwa.....	10
2.2.3. Linia.....	12
2.2.3.1 Układy linearne.....	12
2.2.3.2 Charakter malarski linii.....	13
2.2.3.3 Linia jako kontur obrazu.....	13
2.2.3.4 Linia – siatka.....	14
2.2.4. Przestrzeń.....	14
2.3. Proces twórczy.....	16
2.4. Technika i technologia realizacji.....	17
3. Odniesienia teoretyczne.....	18
3.1. Odniesienia estetyczne.....	18
3.1.1. Estetyka amerykańska.....	18
3.1.2. Estetyka kosmiczna.....	21
3.2. Odniesienia psychologiczne i socjologiczne.....	23
3.3. Odniesienie artystyczne – analiza wybranych nurtów i praktyk artystycznych.....	26
4. Wnioski końcowe.....	35
Bibliografia.....	37
II Streszczenie w języku angielskim	39
III Opis pracy w języku angielskim	41
IV Dokumentacja pracy doktorskiej	73
V Wykaz reprodukcji prac malarskich	89

1. WSTĘP

1.1. Przedstawienie tematu pracy doktorskiej

„Formy z pamięci” to cykl prac malarskich, składający się z jedenastu obrazów wykonanych w technice olejnej. Temat odnosi się do zaobserwowanych, oraz zapamiętanych kształtów rzeczywistości, fragmentów spostrzeżonego pejzażu, jego wewnętrznej struktury. Moja praktyka bazuje na badaniu, doświadczaniu miejsc i przywołania ich obrazu z pamięci. Opisujący cykl jest interpretacją zapamiętanych kadrów otoczenia, świata. Stanowi przeniesienie istniejących we mnie obrazów i krążących wokół nich myśli.

W moim odczuciu pamięć jest fundamentem działań twórczych. Stanowi katalog obrazów będący zapleczem dla wszelkiego rodzaju wypowiedzi artystycznej. Pamięć przechowuje i upraszcza, niekiedy nakłada na siebie wszelkie obserwacje, tworząc nowe punkty odniesienia dla kolejnych doświadczeń. Kreacja malarska jest wynikiem owej summy. Forma plastyczna to wypadkowa nałożonych na siebie spostrzeżeń.

1.2. Poruszana problematyka

Temat, który podejmuję w moich pracach nierozzerwalnie łączy się z pejzażem łódzkich Starych Bałut. To miejsce szczególne z uwagi na fakt, że tu studiowałem, tu obecnie pracuję i mieszkam. To tu moje życie, sprawy dnia codziennego w przedziwny sposób przeplatają się z przeszłością miejsca i jej śladami tj. dynamicznym rozwojem miasta przemysłowego, jego upadku, kolejnych wojen, a szczególnie czasu okupacji hitlerowskiej. Między innymi właśnie tu znajdowało się jedno z największych gett.¹ Przypominają o tym przetrwałe niemal w nienaruszonym stanie budynki, pamiątkowe tablice, oraz druga co do wielkości w Europie żydowska nekropolia. *Pokolenie przychodzi*

¹ Getto łódzkie, powstało na mocy przyłączenia Łodzi do Rzeszy Niemieckiej oraz wydanego przez władze niemieckie i prezydenta policji w Łodzi Johanna Schäfera zarządzenia. Początek powstania jest datowany na 8.II.1940r., a ostateczna likwidacja na rok 1944. Data związana jest z ostatnim transportem żydów ze stacji Radegast do obozu zagłady w Auschwitz 29.VIII.1944r. Łódź miała stać się niemieckim Litzmannstadt a zamieszkujący go Żydzi mieli zostać z niego wysiedleni. Stąd władze niemieckie zaplanowały utworzenie getta. Otoczenie płotem i całkowite odizolowanie miejsca od reszty miasta nastąpiło 30.IV.1940. Teren zajmował obszar 4,13 km², gdzie po 30 czerwca 1942 zmniejszono go do 3,82 km². Obszar był zamieszkały w 40% do 70% przez Żydów. W granicach getta pozostała także druga co do wielkości w Europie nekropolia żydowska zajmująca obszar 42 hektarów.

*i pokolenie odchodzi, a ziemia trwa po wszystkie czasy.*²

Przebywanie w tym obszarze buduje we mnie wyjątkowe przeżycie na płaszczyźnie estetycznej i duchowej. Cmentarz stanowi układ rzędów płyt wyznaczających specyficzny rodzaj przestrzeni. Pionowe tablice o zróżnicowanych kształtach i wielkości tworzą złożony układ, o mocnym oddziaływaniu kierunków. Swoją rytmiczną regularnością i nieregularnością sylwet wprowadzają do krajobrazu przedziwną wibrację. To także miejsce pamięci o ludziach, którzy odeszli. Płyty nagrobne nie są tylko zaznaczeniem miejsca pochówku danej osoby. Wykute w nich teksty, ale i symbole opowiadają historię konkretnych ludzi, o tym kim byli, czym się zajmowali.³ Postrzegam je, jako kamienne księgi, spisana historię życia.

Poprzez twórczość poszukuję porządku, jaki dostrzegam zarówno w naturze, czy poszczególnych działaniach człowieka. Myślę, że w obu przypadkach mamy do czynienia z kreacją, między którymi istnieje głęboka relacja, tworząc tym samym różnorodny świat, zarówno pełen przeciwieństw, jak i dopełnień. Swoimi pracami opowiadam o miejscach, których doświadczyłem, które odczułem, a które to na stałe zapisały się pod moimi powiekami. Obrazy te są opowieścią o kształtach i barwie, ich wzajemnych stosunkach jakie dostrzegam. Refleksje te przenoszę poza obszar przywołanych Bałut na otaczający mnie świat w ogóle.

Różnorodne formy, ich powiązania, napięcia między nimi tworzą złożone struktury o geometrycznej naturze. Rzeczony relacje tworzą zmienną w swym charakterze przestrzeń, ale mimo to spójną, opartą na głębokich fundamentach. Widzę je pod postacią wszechstronnych związków,⁴ wycinkiem fragmentów wielkiego świata.

Przywołując zapamiętane doznania, wypowiadam się w języku geometrii, co pozwala mi na uniknięcie bezpośredniego cytowania z natury. W tym sposobie przekazu dostrzegam metaforę otaczającego mnie porządku. Geometria stanowi również właściwy mi środek wypowiedzi, metodę mojego postrzegania rzeczywistości. Istotny wpływ na moje pojęcie sztuki, postawę twórczą ma styczność z łódzkim środowiskiem artystycznym, a zwłaszcza z artystami konkretnymi, kontynuatorami idei zapoczątkowanych przez awangardzistów z Władysławem Strzemińskim na czele. To powojenne środowisko

² Koh 1,4 , BT, wydanie 5, red. O. Augustyn Jankowski OSB, Ks. Lech Stachowiak, Ks. Tomasz Hergesel, Bp Kazimierz Romaniuk, Ks. Ryszard Rubinkiewicz SDB, Poznań 2008

³ Por. Joanna Podolska, Jacek Walicki, *Przewodnik po cmentarzu żydowskim w Łodzi*, Łódź 2004

⁴ Pojęcie formy jest mi bliskie w ujęciu Władysława Tatarkiewicza, por. tenże, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 257- 287

artystyczne skupiało wiele indywidualności⁵. Moją szczególną uwagę przykuły kompozycje reliefowe, graficzne, a także tkaniny Antoniego Starczewskiego, malarstwo Lecha Kunki i Andrzeja Łobodzińskiego. Prace wymienionych tu twórców, w moim odczuciu stanowią pogłębioną analizę świata form, istniejących wewnątrz relacji, struktury i barwy obrazu. W ich twórczości przejawia się fascynacja niepowtarzalnością natury, osiągnięciami myśli ludzkiej.

Oprócz wspomnianych tu postaci istotny wpływ na mnie miały studia artystyczne w pracowni profesor Ewy Latkowskiej-Żychskiej, styczność z jej twórczością. Nasze rozmowy m.in. o świetle, fenomenach natury, zmienności i wieloznaczności rzeczywistości stały się odnośnikiem dla obecnych wypowiedzi. Spotkanie to wskazało mi pewne kierunki rozwoju i zbudowało fundament, na którym opieram obecną pracę, uwrażliwiło mnie, pozwoliło dostrzegać, a nie patrzeć. Mam na myśli doświadczanie złożoności świata w jego jedności, poprzez własne wyczucie i intelekt, do czego, profesor Latkowska przywiązywała szczególną wagę. Nauczyła mnie również odpowiedzialnego podejścia do twórczości, opartego na rzetelności wobec siebie i swoich prac.

1.3. Cele i motywacje przyświecające realizacji pracy

Poprzez niniejszy cykl chcę zbudować obraz miejsca, które mnie ukształtowało, które stanowi tło wszelkich działań, codziennej egzystencji. To wynik wieloletnich przemyśleń i obserwacji. Rzeczywistość to struktura stanowiąca zarys do twórczego studium wszelkich relacji zarówno tych wokół mnie, wewnątrz mnie, wewnątrz i pomiędzy powstającymi obrazami. Permanentne przebywanie na rozległych terenach dawnego getta to ciągła styczność z pamięcią zbiorowej traumy. Zakodowana w murach budynków, monumentach i innych świadectwach przeszłości wiąże się z wewnętrznym przeżywaniem tego, czego bezpośrednio nie doświadczyłem. W miejscu tym należy nawiązać do zaproponowanego przez Marianne Hirsch pojęcia postpamięć. Autorka opisuje je, jako pamięć kolejnych generacji odziedziczoną po pokoleniu bezpośrednio doświadczonym. To pamięć tych, którzy wyrosli w narracji zdarzeń sprzed swoich narodzin. Ponadto badaczka wskazuje, że można go odnieść nie tylko do lokalnych społeczności, ale do całych społeczeństw.⁶ Niewątpliwie zarówno społeczeństwo żydowskie, jak i polskie naznacza

⁵ Por. Łukasz M. Sadowski, *Malarstwo figuratywne i metafora w dziejach łódzkiej uczelni* [w:] kat. *Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 70 lat tradycji*, Łódź 2015, s. 65-68

⁶ Por. Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czerniowitza. Teksty drugie*, Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych 2013, s. 273, [cyt. za] Marianne

wspólne doświadczenie II wojny światowej. Dla każdego z nich ciężar przeżyć tego czasu odczuwalny jest do dzisiejszego dnia.

Nakładające się i przenikające bryły kamienic, bloków, wreszcie nagrobków łódzkiego kirkutu są punktem wyjścia do zdefiniowania struktury obrazu. W zależności od światła, formy te stają się niekiedy płaskimi sylwetami o zróżnicowanych, wyjaskrawionych, płaskich kształtach, niekiedy zmiennymi plamami koloru. Utrwalone we mnie obrazy przekładają się na malarski układ oparty na wielokątnych, nieforemnych kształtach poszczególnych obiektów. Prezentowany i omawiany cykl składa się na jeden ciąg, osobiste rozważania na temat czasu i miejsca.

Podjęte w pracy rozważania opierają się nie tylko na bezpośrednim oddziaływaniu bodźców wzrokowych, ale odnoszą się również do obrazów zapisanych w mojej pamięci. Własne doświadczenia twórcze skłaniają mnie do przemyśleń na temat szeroko rozumianych doznań wzrokowych. Od pierwszych kresek na papierze do wypracowanego gestu pędzla, od rejestrowanych bodźców po przywołanie zapamiętanych obrazów, od rejestracji po interpretacje zjawisk następuje stopniowe nawarstwianie się, spiętrzanie spostrzeżeń. Przenikanie się wątków z przeszłości, teraźniejszości i tych dotyczących przyszłości jest istotnym fundamentem twórczym, tym co zwykle się określa intuicją artystyczną. Pamięć i jej skomplikowane odmiany stanowią fenomen, który pozwala nam istnieć i stale się rozwijać. Dzięki niej możemy powracać myślą do zapamiętanych zdarzeń i obrazów, cofać się w czasie. Ta funkcja naszego mózgu jest związana z odczuwaniem subiektywnego czasu.⁷ Można powiedzieć, że życie człowieka, oraz twórczość, opierają się na ciągłym budowaniu archiwum obrazów i sięganiu do jego zasobów. Szerszy opis cech pamięci przedstawiam w rozdziale pracy pod tytułem *Odniesienia psychologiczne i socjologiczne*.

Hirsch, *The Generation of Postmemory, Poetics Today*, Spring 2008, s. 114

⁷ Por. Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008, s. 206

2. OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

2.1. Cykl i jego konstrukcja

Obrazy tworzą cykl malarski cechujący modułowy charakter budowy poszczególnych prac. Założenie malarskie nie ma z góry ustalonej kolejności ekspozycyjnej i jest ona zależna od kreacji twórcy. Prace pozwalają na dowolne ich zestawienia. Mogą przybrać zarówno formę ciągu, tj. podlegać łączeniu w kolejne sekwencje, bądź tworzyć serię, w której pojedynczy obraz jest odczytywany, jako samodzielny.

Realizowany cykl należy odczytywać poprzez sformułowanie wielości w jedności, a zarazem jedności w wielości. Poprzez takie określenie charakteru rozumiem, iż obrazy przyjmując charakter modułów dla większej całości, ale w dalszym ciągu zachowują swoją autonomiczność. Obrazy dają możliwość tworzenia dowolnych relacji kompozycyjnych względem nich samych, przez co same w sobie stają się utworem skomplikowanym, zróżnicowanym pod względem odbioru przez obserwatora. Każdy poszczególny utwór, jak i stworzone układy możemy czytać, jako kompozycję realizującą się w czasie i przestrzeni.

2.2. Studium formalne cyklu

2.2.1. Kształt

Na widzenie rzeczy wpływ wywierają zarówno otoczenie w jakim je obserwujemy, panujące warunki świetlne oraz nasza percepcja wzrokowa. Biorąc pod uwagę te zależności mogę mówić, że w obserwacji mam do czynienia z kształtem postrzeżeniowym⁸, który, jak uważam, jest bliższy twórczemu postrzeganiu relacji w świecie, niż rzeczywisty kształt przedmiotu. Równie istotnym czynnikiem dla odbioru rzeczy jest to, czy wcześniej mieliśmy doświadczenia z danym kształtem, a więc wiedza o przedmiocie nabyta poprzez związane z nim doświadczenia wzrokowe.⁹ Namalowane obrazy są wynikiem obserwacji, zapamiętania zjawiska i powtórnego przywołania go z pamięci w akcie twórczym. Pojęcie kształtu w opisywanych pracach traktuję, jako opis

⁸ Por, Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, Łódź 2013, s. 59

⁹ Tamże, s. 59

kształtu fizycznego przedmiotu.¹⁰ W ten sposób odnoszę się do budowy krawędzi ram obrazu a nie do emocji, mających wpływ na scharakteryzowanie kształtów zarejestrowanych przez pamięć. To rozróżnienie uważam za zasadne dla ściślejszego rozumienia przedstawianego problemu. Reasumując, obserwacja form jest złożoną czynnością, gdzie ten sam bodziec wzrokowy może być różnie zaobserwowany w zależności od działających czynników, a co za tym idzie różnie zapamiętany. *Forma jest bowiem wypowiedaniem wewnętrznej treści.*¹¹

W szkicach do cyklu prac malarskich badam granice płaszczyzny obrazu, uwzględniając jego zawartość i skalę. Poddaję analizie formalnej nieregularne kształty geometryczne względem podłoża, na którym są malowane. Zmniejszone kształty sprawiają wrażenie małych, rozwibrowanych cząstek dążących do zwięzłości swej formy, tak aby stać się ostatecznie punktem.¹² Z kolei powiększające się ostre formy wywierają coraz większy wpływ na brzegi ram. Ich agresywna w charakterze budowa stara się pikować w krawędzie podłoża. Z jednej strony wielokątne kształty stanowią intrygującą opozycję względem statycznych ram obrazu, z drugiej strony są one neutralizowane przez nie. Na tej podstawie podejmuję decyzję o całkowitym odejściu od prostokątnego podłoża, skupiając się na samym kształcie figur, a co za tym idzie na interpretacji struktur żydowskich nagrobków. To podejście ostatecznie definiuje charakter sylwety malowanych obrazów.

2.2.2. Barwa

Barwa, jako zagadnienie problemowe było rozpatrywane już przez starożytnych Greków.¹³ Złożoność problemu okazała się na tyle duża, że dopiero w XX wieku, dzięki rozwojowi badawczemu, został opracowany naukowo, ogólnie przyjęty system barw.¹⁴ Budowę obrazów opieram o zestawienia barwne, zarówno o charakterze linearnym, jak i malarskim, wyrażonym w masach koloru.¹⁵ W pracach barwa stanowi wielopoziomą wypowiedź, zarówno pod względem formalnym jak i na poziomie emocjonalnym. Koloru nie traktuję, jako odniesień symbolicznych, raczej jako element budujący formę, oraz jako czynnik wywołujący określone odczucia wewnętrzne.

¹⁰ Tamże, s. 59

¹¹ Por. Wasył Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s.67

¹² Por. Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s.19

¹³ Por. Gerhard Zeugner, *Barwa i człowiek*, Warszawa 1965, s. 14

¹⁴ Tamże, rozdział I, *Z historii nauki o barwach*, s. 11- 24

¹⁵ Por, Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Gdańsk 2006, s. 25

Z perspektywy fizjologicznej obserwacja zjawisk jest złożonym procesem. Patrząc, nasze oko nie pozostaje nieruchome, lecz cały czas rejestruje w różnych punktach obserwowane zjawisko. Ostatecznie, rzeczywistość, którą widzimy powstaje z sumy spojrzeń, z wielu zarejestrowanych na siatkówce oka fragmentów, złączonych za pomocą myśli w jedno przedstawienie.¹⁶ To właśnie wyjątkowy charakter widzenia ruchomego odpowiada fizjologicznej rejestracji obrazu.

Obserwując przedmioty nie rozdzielam widzenia barwy od rzeczy¹⁷. Malując, barwę niejako zamykam w kształcie, nie znaczy to jednak, że kształt opisuje barwę, lub odwrotnie. Te dwie wartości są nierozdzielalne a odnosząc się do zaobserwowanych zjawisk optycznych rozpatruję ewentualną przewagę jednej z nich.

Kolor w obrazach, mimo nadania mu określonego kształtu, nie pozostaje jednolitą płaszczyzną. W zależności od położenia na obrazie zmieniam jego cechy malarskie w granicach nadanego kształtu. Różnicuję właściwości takie jak ton, temperatura, nasycenie, aby podkreślić charakter i działanie elementów. Stworzony barwny zapis jest interpretacją rzeczy i zjawisk zaobserwowanych w świecie rzeczywistym. Ponad to podlega on zasadom widzenia ruchomego, gdzie doświadczany kolor jest wynikiem wielokrotnie nawarstwiających się na siebie relacji barwnych.¹⁸ Zapamiętane relacje układów i struktur geometrycznych, stanowią punkt odniesienia dla kolorystyki moich prac. Zawężając gamę barwną sprowadzam ją do gamy czerwieni i wariacji błękitów. W ten sposób skupiam uwagę na geometrycznych formach i ich relacjach przestrzennych zawartych w nich samych. W przyjętej gamie poszukuję sił działających w głąb barwy.¹⁹ Niekiedy maluję obraz, jako stonowaną płaszczyznę barwną, pozwalającą silniej oddziaływać formie zewnętrznej zbliżając ją do sylwety, z kolei innym razem poprzez zmianę właściwości malarskich, podkreślam charakter podziałów płaszczyzny. Miękkimi przejściami tonalnymi rozświetlam krawędzie elementów, wydobywając formy z przestrzeni obrazu. Stanowią kontrast w relacji z gładkimi plamami koloru, przez co w większym stopniu zostaje podkreślone oddziaływanie wnętrza kształtu. Poprzez barwę zawartą w linii i geometrycznych elementach tworzę harmonie obrazu.²⁰

¹⁶ Por. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź, Łódź 2016, s. 198

¹⁷ Por. Gerhard Zeugner, *Barwa i człowiek*, Warszawa 1965, s. 98

¹⁸ Por. Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 203

¹⁹ Por. Johannes Itten, *Sztuka barwy*, Kraków 2015, s. 78

²⁰ Tamże, s. 21

2.2.3. Linia

Linia to jest wyrazem ruchu.²¹ W zależności od działających na linię sił możemy mówić o jej różnych postaciach, gdzie najprostszą z nich jest linia prosta.²² W obrazach stosuję linię mającą na celu końcowe zdefiniowanie powierzchni i granic obrazu, dopowiedzenie jego kompozycji, przez co ukonstytuowanie pełnej wypowiedzi malarskiej. Jej celowe użycie składa się na końcową ekspresję pracy. W mojej wypowiedzi kreska (używana w tekście zamiennie z linią i z prostą) jest elementem składowym płaszczyzny. W obrazach jakość linii²³ dopełnia charakter wypowiedzi malarskiej, stając się jednocześnie kolejnym elementem budującym przestrzeń, oraz elementem łączącym poszczególne partie obrazu. Dodatkowo poprzez proste wprowadzam zagadnienie ruchu.²⁴

Do opisanego w pełni roli, jaką spełnia linia w pracach należy przeprowadzić krótki rozbiór charakterologiczny zjawiska. W tym celu postanawiam opisać jej różnorodne cechy mające wpływ na działanie płaszczyzny obrazu.

2.2.3.1 Układy linearne

Układem barwnych linii kieruję osie spostrzeżeniowe, wprowadzając oko widza w granice obrazu. Malując je, otwieram kompozycję zwartych układów geometrycznych stanowiących konstrukcję wypowiedzi. Linie swoim kierunkiem tworzą kontrast w odniesieniu do rytmicznych elementów budujących płaszczyznę obrazu. Ich ułożenie dynamizuje statyczną kompozycję malarską a nadany im kierunek wskazuje działanie sił przeciwstawnych do sił występujących w podłożu. Ze względu na swój charakter przebiegu przez płaszczyznę proste nakładają się na moduły geometryczne obrazu. Niektóre, poprzez swoje położenie tworzą wrażenie przebijania się przez malowane elementy. Czasem przechodzą przez nie na wskroś, lub chowają się za nie, innym razem wychodzą na pierwszy plan. W zetknięciu z reliefem geometrycznych elementów tor linii ulega rozerwaniu. Proste zostają niejako podniesione na wysokość kształtu, tym samym opasując kształt. Celem tego działania jest spotęgowanie iluzji ruchu w obrazie.²⁵ Kreski tworzą struktury o zmiennym charakterze, niekiedy optycznie „podtrzymują” układy geometryczne na jednym poziomie płaszczyzny, innym razem wypychają je z powierzchni obrazu. Komplikując linię wprowadzam wrażenie przenikania, dodatkowo podkreślając

²¹ Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s.55

²² Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, Łódź 2004, s. 69

²³ Poprzez „jakość linii” rozumiem jej kierunek na płaszczyźnie, oraz jej cechy malarskie takie jak ton, temperatura, nasycenie.

²⁴ Por., Janusz Zagrodzki, *Malewicz, Strzemiński i inni, Co robić po kubizmie*, Kraków 1984, s. 154

²⁵ Por. Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Gdańsk 2006, s. 32

iluzję głębi.

2.2.3.2 Charakter malarski linii

Jednym z elementów, którym buduję kompozycję barwną obrazu jest linia. Kolor zostaje podporządkowany linii, zostaje przez nią ograniczony. Poprzez jej użycie wyznaczam kolejny poziom przestrzeni w obrazie. Scharakteryzowana w ten sposób barwa równoważy działanie mas koloru pionowych elementów, osadzając wzrok widza w granicach obrazu.

Proste tworzą złożony układ o zróżnicowanym oddziaływaniu na aparat wzroku. Niekiedy odbierane są przez pryzmat barwy o określonym kształcie, innym razem, poprzez swój kolor, stają się elementem rysunkowym w obrazie. Zestawiając linie z powierzchnią barwną wielokątnych elementów prowokuję zjawisko relatywizmu barwnego.²⁶ Dodatkowo, zróżnicowanie kolorystyczne płaszczyzny obrazu wprowadza w drgania namalowane proste, te z kolei przybliżają się, bądź oddalają od podłoża wspierając iluzję głębi w obrazie.

2.2.3.3 Linia jako kontur obrazu

Widzenie konturowe stanowi najprostszy i najwcześniejszy typ świadomości wzrokowej.²⁷ Poruszany temat w odniesieniu do moich prac uważam za zasadny, ze względu na powołanie skomplikowanego charakteru linii obwodzącej. Umieszczenie obrazu na jakimkolwiek tle uwypukla jego złożony kształt.

Koncentrując się na samym konturze obrazu opisuję go, jako układ linii różnej długości, zestawionych względem siebie pod wieloma kątami. Kierunki kresek tworzą dynamiczny układ podkreślający charakter sylwety. Niekiedy oddziałują względem siebie spokojnie, stanowią pewnego rodzaju wyciszenie działania ukośnych krawędzi, w innych przypadkach ulegają gwałtownemu zderzeniu, podkreślając napięcia krawędzi ram obrazu. Widoczny kontur prac tworzą linie zewnętrzne geometrycznych elementów budujących obraz. Zatem kształt obrazu tworzy spójną architekturę z treściami wewnątrz jego sylwety. Jest zarówno brzegami obrazu, jak i wyznacza miejsce wewnętrznych podziałów płaszczyzny. Ten sposób ukształtowania pracy pokazuje, że wzajemne relacje linii obwodzącej i treści wewnątrz obrazu są celowym działaniem twórczym.

²⁶ Relatywizm barwny- zmiana postrzegania koloru na skutek oddziaływania sąsiadujących barw na obserwowany kolor.

²⁷ Por, Wł. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 61

2.2.3.4 Linia – siatka

Do podjęcia opisu linii jako siatki skłania mnie analiza tego zagadnienia w odniesieniu do obrazów. Linia jako niepodważalny element uczestniczący w budowie mojej wypowiedzi malarskiej tworzy zwarty, wielopoziomowy układ, który opisuję wyżej. Na uwagę zasługują jeszcze jeden rodzaj linii o którym wcześniej nie wspomniałem. Mianowicie jest to iluzja linii tworząca się na styku barw. Nie jest ona namalowana, jednak istnieje na płaszczyźnie i oddziałuje na kompozycję wypowiedzi. Wszystkie opisane charakterystyki linii tworzą wrażenie siatki nałożonej na obraz. Takie zdefiniowanie charakteru linii nasuwa porównanie do terminu „grid” zaproponowanego przez Rosalind Kraus. Autorka wskazuje zjawisko w kontekście prac artystów modernistycznych, opisując je, jako strukturę o działaniu dośrodkowym i odśrodkowym.²⁸ Odnosząc się do takiego przedstawienia problemu, namalowane układy linii w obrazach definiuję, jako kompozycję prostych o iluzji ruchu w nieskończoność.²⁹ Poprzez wyznaczony wcześniej poza ramami obrazu kierunek toru, poruszając się po nim wpadają na obraz, gdzie na jego powierzchni wchodzi w relacje linearne i malarskie z podłożem. Dobiegając do krawędzi ram powracają na swój wcześniej zaplanowany tor. Problem siatki, w tym przypadku, nie odnosi się do tradycyjnego prostokątnego podłoża, ale do nowo powstałego geometrycznego kształtu. W ten sposób warunki spełniające opis formalny pojęcia, o którym pisze Kraus zostają w obrazie całkowicie zachowane.

2.2.4. Przestrzeń

Patrząc na obrazy ukryta treść pokonuje granice podłoża. Tajemnica zapisana barwą i kształtem prac, interpretuje zapamiętane przestrzenie. Obrazy nie stanowią tylko zapisu zapamiętanych relacji fizycznej przestrzeni i układów form. Na uwagę opisu zasługuje także przestrzeń nie dostrzegalna przy spojrzeniu pod kątem formalnym. Jest jednak zawarta w utworze i może zostać tylko subiektywnie odczuta. Z jednej strony malarstwo jest opowieścią o relacjach struktur świata otaczającego, z drugiej staje się traktatem o wewnętrznej wrażliwości twórcy (...) *trzeba patrzeć innym okiem, z innego punktu widzenia by dostrzec tajemnicę*³⁰

W obrazach poprzez kolor zostaje zainicjowana przestrzeń emocjonalna. Kandinsky rozumował to następująco „...kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na

²⁸ Por. Rosalind Kraus, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Gdańsk 2011, s. 26-29

²⁹ Por. tamże, s. 29

³⁰ Władysław Panas, *Oko cadyka*, Lublin 2004, s.7

duszą. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostrunnym fortepianem.”³¹ Poprzez działanie barwy wyrażam rzeczy nieuchwytnie, interpretacje odczuć, bądź wyobrażenia o transcendencji, sprawiając, że obraz przemawia nie tylko na poziomie formalnym. Nie wyraża się w harmonijnej kompozycji form w obrazie, ale przez nią.

Pojęcie przestrzeni odnoszę także do samej powierzchni utworu malarskiego. W początkowo gładką powierzchnię obrazów wprowadzam płytki relief elementów, uzyskując w ten sposób różnice wysokości. Działanie to powoduje unoszenie się płaszczyzn, gdzie czasami podkreślam tylko jedną krawędź, czasami podnoszę całą sylwetę elementu. Zmienność jednolitej powierzchni wprowadza dodatkową, trójwymiarową przestrzeń. Powołując fizycznie trzeci wymiar, dodatkowo podkreślam zapamiętane z żydowskiej nekropolii układy kierunków i brył. Całość tworzy niejednorodną powierzchnię malarską, o różnych napięciach kompozycyjnych, której zastosowanie tworzy szkielet strukturalny³² obrazu.

Malowane obrazy to także zawarte w nich relacje kolorystyczne. Zestawieniami barwnymi tworzę iluzję głębi na płaszczyźnie obrazu. W ten sposób nie tylko podkreślam uzyskaną wcześniej za pomocą reliefu fragmentację płaszczyzny, ale powołuję jej nowe podziały. Kolorem kreuję złudzenie pojedynczych modułów łączących się ze sobą, tworzących całość obrazu. Niewielkie różnice tonalne, jasności i temperatury między nimi, wprowadzają wrażenie delikatnie wibrującej powierzchni. Jedne części cofają się, inne wychodzą do przodu tworząc w obrazie przestrzenną grę planów. Takie działanie buduje kolejne odniesienia do zapamiętanego obrazu łódzkiej nekropolii.

Pisząc o przestrzeni, bezwiednie nasuwa się pytanie o relacje otoczenia z obrazem. Charakterystyczną budową prac w większym stopniu oddziałującą na sąsiadujący obszar, niż ma to miejsce w przypadku utworów o tradycyjnym podłożu. Dzięki możliwości różnego zestawiania obrazów ze sobą, łączenia ich w pary, lub większe ciągi geometryczne, za każdym razem przestrzeń, zarówno między poszczególnymi pracami, jak i w nich samych jest kształtowana na nowo. Zmiana wewnętrznej przestrzeni obrazu nie wyraża się poprzez fizyczną zmianę barwy, bądź jakiegokolwiek innego składnika budującego wypowiedź malarską, ale odbywa się w oku odbiorcy, poprzez zmianę kontekstu oddziaływania tych

³¹ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s.62

³² Por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, dz.cyt., s. 106

samych środków wyrazu. Zatem poprzez zmianę relacji³³ wewnętrznych obrazu. W przypadku łączenia poszczególnych prac ulega przeorganizowaniu ich szkielet strukturalny, oraz obszar wokół nich. Utworzona w ten sposób kompozycja plastyczna przyjmuje postać ciągu form barwnych o złożonej organizacji przestrzennej. Całość przedstawienia składa się w logiczną sekwencję, podlegającą stwierdzeniu wielości w jedności i jedności w wielości.

W przypadku doświadczania pojedynczych obrazów mocno dostrzegalny staje się fakt oddziaływania obrazu na przestrzeń wokół niego. Dzięki swym nieregularnym kształtom nie odcina się od niej, jak ma to miejsce w przypadku prostokątnej ramy, która poprzez swój charakter tworzy szczelną granicę między strukturą obrazu a otoczeniem, w którym się znajduje. Geometrycznymi kształtami prac angażuje otaczającą je przestrzeń w wypowiedź plastyczną. Obszar pomiędzy poszczególnymi obrazami ze względu na dynamikę nieregularnej sylwety ulega zniekształceniu. Z pozycji biernej, stanowiącej tło dla utworu, niejako przejmuje jego dynamikę zmieniając swoje cechy. Obrazy nadają nowy kształt przestrzeni, ich sylwety wcinają się w nią, przeorganizowują i podporządkowują do swojej formy. Neutralizując jej autonomiczność, stwarzają nową przestrzeń dla powołanych układów geometrycznych. W ten sposób budują kolejne odniesienie do zapamiętanego obrazu łódzkiego kirkutu.

2.3. Proces twórczy

Proces twórczy postępuje wieloetapowo. Łączy w sobie czas przeszły, teraźniejszy i przyszły. Od pierwszego oddziaływania obrazu na aparat wzroku, przez zapamiętanie jego formy, wywołanych emocji, po powtórne ich przywołanie i planowanie kolejnych działań budujących wypowiedź. Zapis pamięciowy syntetyzuje wiadomość o oglądanym obrazie, zostaje ona uproszczona,³⁴ lub zostają wyszczególnione jego najważniejsze cechy, a mniej ważne cechy są odsuwane na dalszy plan. Powracając do zapamiętanego wzoru następuje materializacja pamięci. Układy zaczynają powracać do czasu teraźniejszego, przez co kształty podlegają powtórnemu zdefiniowaniu. Temat pamięci, jako czynnika biorącego udział w procesie twórczym opisuję szerzej w rozdziale pracy 3.2 pt. „Odniesienia psychologiczne i socjologiczne”.

U podstawy prac znajdują się szkice malarskie. Mają na celu ogólne nakreślenie gamy

³³ Por. Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk 2011, s. 78

³⁴ Por. tamże, s. 100

barwnej obrazów, oraz sprecyzowanie kształtów poszczególnych prac. Praca nad materiałem utworu, już na tak wczesnym etapie, wprowadza dalszą deformację pierwotnego przedstawienia. W efekcie czego, można powiedzieć, że ostateczna forma prac jest wyobrażeniem twórczym zapamiętanego przedmiotu, to daleko idąca interpretacja pierwotnego bodźca. Zapisany w pamięci wizerunek macew przywołuję w formach wielokątnych elementów i zestawień linearnych. Obraz nie stanowi interpretacji wrażenia pojedynczej macewy, jest sumą spojrzeń, wycinkiem szerszego kadru z zapamiętanej chwili. Tą postawą odnoszę się do zjawiska perspektywy czasoprzestrzennej³⁵ opisywanej przez Władysława Strzemińskiego. Artysta opisuje ją jako perspektywę czterowymiarową, uwzględniającą czas, gdzie dochodzi do nawarstwiania się na siebie kolejnych spojrzeń.

2.4. Technika i technologia realizacji

Ze względu na skomplikowaną formę zewnętrzną obrazu powstają na drewnianych podłożach. Lico obrazu jest wykrojone z jednego kawałka materiału i nadawany jest mu charakterystyczny wielokątny kształt. Dodatkowo zostaje wycięta tylna rama składająca się z kilku warstw, łączonych ze sobą, o tym samym kształcie, co strona wierzchnia pracy. Po przymocowaniu jej do lica, usztywnia całość i określa grubość ścian bocznych. Tył obrazu, w zależności od formatu pracy, jest dodatkowo usztywniany dwoma, lub więcej „zapletwieniami”, mającymi na celu uniemożliwienie pracy deski, przez co wypaczenia się płaszczyzny obrazu. Powierzchnia drewnianego podobrazia podlega wstępnemu zagruntowaniu. Później na płaszczyźnie zostają doczepione prowadnice mające na celu zachowanie kierunku i wysokości podwyższanych elementów. Decyzja o tym, które partie obrazu zostaną uwypuklone następuje w bezpośrednim kontakcie z gotową formą podobrazia. Po wyschnięciu podłoża następuje ostateczne wymodelowanie sylwety obrazu, oraz pokrycie gruntem półtłustym do farb olejnych. Po krótkim prześledzeniu technologii widoczne jest, iż proces twórczy ma swój początek jeszcze przed pierwszymi działaniami malarskimi na płaszczyźnie obrazu. To na etapie procesu technologicznego konstytuuje się ostateczny kształt prac, oraz zawarte w nim elementy reliefu.

³⁵ Por. Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 301

3. ODNIESIENIA TEORETYCZNE

3.1. Odniesienia estetyczne

3.1.1. Estetyka amerykańska

Na kształt mojej refleksji wpływ mają nie tylko indywidualne doświadczenia twórcze, obserwacje i przemyślenia na temat rzeczywistości. To także studia w obszarze estetyki, zwłaszcza estetyki kosmicznej, próba powiązania własnych rozważań z perspektywami zawierającymi się we współczesnej filozofii amerykańskiej. Ich przytoczenie pozwoli na rozszerzenie tła znaczeniowego realizacji doktorskiej.

Estetykę amerykańską wyrażają myśli filozoficzne traktujące o człowieku, świecie go otaczającym, pojęciach wartości i wartościowania, na których, jako twórca skupiam swoją uwagę. Pisząc o tak rozległej i niejednorodnej tematyce, jak filozofia amerykańska, skoncentruję się na charakterystycznych sylwetkach i głoszonych przez nie poglądach. Jednym z elementów przewodnich tej filozofii jest postawa empirystyczna, zatem przekonanie, iż tylko doświadczenie jest źródłem wiedzy i stanowi o jej prawdziwości, oraz dominacja problematyki antropologicznej, odnoszącej się do relacji człowiek a świat zewnętrzny.³⁶

Mówiąc o estetyce amerykańskiej nie sposób nie łączyć jej z poglądem filozofii pragmatyzmu. Rozwiązanie to tworzy Charles Sanders Peirce'a³⁷, gdzie za podstawę rozważań stawia tezę, że wszelkie poznanie musi być znakiem³⁸, ponieważ ten jest jedyną możliwością na istnienie poznania.³⁹ Zatem pragmatyzm w swej podstawie, jak pisze Hanna Buczyńska Garewicz, stanowi (...) *o zasadniczej jedności myśli i działania, prowadzi do przekształcenia świata rzeczy i faktów w świat działań celowych i wartości*.⁴⁰ Zatem podstawową cechą jest przyznanie roli nadrzędnej sferze działania, przez co podporządkowanie jej wszystkich innych funkcji. Ten rozległy i niejednoznaczny nurt jest reprezentowany przez wiele postaci. Wyróżniające się na tym tle koncepcje Charlesa

³⁶ Por. Hanna Buczyńska- Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*, Warszawa 1975, s. 8,9

³⁷ Por. też, *Wartość i fakt. Rozważania o pragmatyzmie*, Warszawa 1970, s.19

³⁸ Perce rozumiał znak, jako relacje między myślą a bytem, por. też, *Znak, znaczenie, wartość*, dz. cyt., s. 10

³⁹ Por. H. Buczyńska- Garewicz, *Wartość i fakt*, dz. cyt., s. 24

⁴⁰ Por. tamże, s. 21

S. Peirce'a, Johna Dewey'a i Clarend'a Irvinga Lewisa, oraz Geoga Herberta Mead'a, traktują w sposób szczególny teorię wartości i jej kryteria. Wiodącym problemem, głoszą, jest wartość i pytanie o nią, czy jest treścią doznania, czy przedmiotem poznania.⁴¹ Swoimi poglądami filozoficznymi prezentują różne postawy metodologiczne w odniesieniu do pojęcia wartości oraz pragmatycznej idei myśli i działania.

Wysuniętą przez Peirce'a koncepcję filozoficzną wyróżnia odcięcie teorii poznania, którą traktuje, jako teorię znaku i znaczenia, od psychologii.⁴² Uważa, iż nauka dotycząca powstawania i przebiegu procesów psychicznych dotyczy badań aktów poznawczych a nie badań charakteru teorii znaków, za które to uważa epistemologię. Dla Peirce'a znak może zostać wytworzony w ramach aktu poznawczego, jednak jest od niego niezależny a samo wyjaśnienie jego natury, można rozpatrywać w odniesieniu do niego samego. Poprzez tak sformułowaną postawę odnosi się do rozumienia poznania, jako treści abstrakcyjnej, przede wszystkim symboli o logicznym znaczeniu. Uznając poznanie za myśl w postaci znaku w dalszych wnioskach stwierdza, że poznanie nie może istnieć poza światem znaków.⁴³ Konsekwencją tak określonej koncepcji jest stwierdzenie, że żadna treść nigdy nie jest poznawana wprost, ale za pośrednictwem innych treści.⁴⁴ W ten sposób zostaje wyprowadzona myśl, iż rzeczy będące wokół nas nie odbieramy bez ich wzajemnych relacji, bądź zbudowanych w nas kontekstów myślowych, nawet w przypadku rozpatrywania pojedynczych rzeczy.

C. I. Lewis pomimo podobieństw do założeń Deweya, rozbudowuje koncepcję wartości. Uważa, że wartość to obiektywne cechy rzeczy, takie, które wynikają ze związku przedmiotu z doświadczeniem i świadomością człowieka. W swoich badaniach wprowadza rozróżnienie między przeżyciem wartości a poznaniem myślowym mającym swój przebieg w tym co myślimy o danym problemie, zatem poprzez wyrażenie sądu.⁴⁵ Przeżycie wartości u Lewisa stanowi doświadczenie, subiektywne określenie, natomiast poznanie myślowe jest osądem wartości, sprawdzalnym poprzez bodźce zmysłowe. Charakterystyczną cechą jego koncepcji jest podział wartości na samodzielne i następujące po czymś.⁴⁶ Te pierwsze wiążę tylko z doświadczeniem, drugie z rzeczami i zdarzeniami. Zdecydowanie rozgranicza pojęcie „wartość” i „rzecz mająca wartość”. Według Lewisa

⁴¹ Por. Hanna Buczyńska- Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość*, dz. cyt. s. 287

⁴² *Taż, Wartość i fakt*, dz. cyt., s. 23

⁴³ Por. *taż, Znak, znaczenie, wartość*, dz. cyt., s. 21

⁴⁴ Por. *tamże*, s. 30

⁴⁵ Por. *tamże*, s. 289

⁴⁶ Por. *tamże*, s. 292

wartości rzeczy nie mogą być wartością samodzielną a jedynie drugoplanową, następczą.⁴⁷ Wartość samodzielną uniezależnia od innych wartości, wskazując na jej przynależność do bezpośredniego przeżywania doznań, do samej treści doświadczenia. Natomiast wartości wtórne, następcze są cechami obiektywnymi rzeczy⁴⁸, poprzez ich przynależność do świata przedmiotowego, niezależnie, czy zostaną wyłowione przez określone doświadczenie, czy też pozostaną niezauważone. Ze względu na dwoistość koncepcji Lewisa, Hanna Buczyńska Garewicz proponuje określenie jej, jako obiektywistyczny subiektywizm.⁴⁹ Jak sama pisze (...) *zaletą koncepcji Lewisa jest jasne zarysowanie ontycznej i poznawczej problematyki wartości.*⁵⁰

Pragmatyzm amerykański charakteryzuje teza o całkowitej tożsamości poznania i wartościowania, oparta na stwierdzeniu iż celem, oraz zadaniem wiedzy jest (...) *formułowanie trafnych ocen sytuacji oraz norm określających skuteczne zachowania.*⁵¹ Podejście pragmatyczne traktuje człowieka jako organizm w zastanym świecie, w którym musi przeżyć. Niweluje indywidualną odrębność, jednocześnie wysuwając umiejętność bezkonfliktowej egzystencji w otoczeniu.⁵² Taka postawa wiąże się również z koncepcją Georga H. Meada i J. Deweya, która dotyczy behawiorystycznej teorii znaczenia⁵³. Opisuje ona zjawisko znaczenia w odniesieniu do zachowań ludzkich. Bierze przede wszystkim pod uwagę przekonanie, że to nie tylko myśl, ale całe istnienie ludzkie jest źródłem znaczeń, dlatego to w odniesieniu do egzystencji człowieka, powinno się podejmować próby wyjaśnienia istoty znaczenia. Obydwaj filozofowie wyrażają pogląd, że to właśnie fakt egzystencji ludzkiej, a nie sama myśl jest źródłem znaczeń.⁵⁴ Mimo takiego stanowiska, Mead, bierze pod uwagę współistnienie wewnętrznej psychiki. Wprowadzając pojęcie czynu⁵⁵, łączy zachowania zewnętrzne ze sferą życia psychicznego, oraz ze świadomością indywidualną i odwrotnie. W jego przekonaniu nie można oddzielać świadomości od zachowań zewnętrznych. W ten sposób łączy świat wewnętrzny i zewnętrzny w jedno. Dzieje się tak jednak poza pojęciem wartości.

Przekonania filozoficzne Johna Deweya także stanowią odrębną myśl w estetyce

⁴⁷ Por. tamże, s. 296

⁴⁸ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość*, dz. cyt., s.298

⁴⁹ Por. tamże, s. 319

⁵⁰ Tamże, s. 320

⁵¹ Tamże, s. 288

⁵² Por. tamże, s. 63

⁵³ Por. tamże, s. 53

⁵⁴ Por. tamże, s. 55, 56

⁵⁵ Por. tamże, s. 57, 58

amerykańskiej. W swojej koncepcji odrzuca tezę wartości samej w sobie. Tym samym proponuje jej nowy sens, tworząc pojęcie wartości instrumentalnej,⁵⁶ którą rozumie jako wartość środka umożliwiającego realizację wybranego celu. Według niego wartość nie jest przedmiotem, ani cechą rzeczy bądź ludzi, lub indywidualnego przeżycia. Ta cecha ma miejsce w kontekście przystosowawczym działań ludzkich. Widzi ją w świetle doświadczenia, poprzez pytanie, co jest odpowiednie w danej chwili i ze względu na określony zamiar. Zatem problem aksjologii nie stanowi tu sama wartość i jej treść, lecz fakt, co jest wartościowe w konkretnym czasie i miejscu.⁵⁷ Takie założenia wymagają od Deweya wprowadzenia kategorii celu.⁵⁸ Bez niego nie jest możliwe zaistnienie ani ustalenie wartości instrumentalnej. Należy tu wspomnieć o bardzo ważnym dziele Deweya „Sztuka jako doświadczenie”, w której to odnosi się do zagadnień problemowych twórczości, odbioru dzieła sztuki i tego czym jest sztuka sama w sobie. Według autora dzieło sztuki to doświadczenie wynikające z przeżycia estetycznego. Zatem to treść doświadczenia, zależność działania i doznania.⁵⁹ Natomiast właściwością sztuki jest organizacja energii, to, że jest ono całością przynależną do uniwersum, w którym żyjemy.⁶⁰

Przytaczając powyższe charakterystyczne sylwetki dla filozofii amerykańskiej, staram się zaznaczyć jej rozległą i niejednorodną koncepcję. Wybór jest zawężony, ponieważ w gronie przedstawicieli pragmatyzmu, koncepcji wartości, należy wymienić także odmienne postawy Ralpa Bartona Perry, Dawida Hume’a, czy Charlesa Leslie Stevensona. Pomniejszenie opisu o wymienione osoby podyktowane jest indywidualnymi odniesieniami i przemyśleniami twórczymi względem wcześniej zarysowanych postaw filozoficznych.

3.1.2. Estetyka kosmiczna

Na początku lat siedemdziesiątych, czeski teoretyk, Miroslav Klivar pisząc artykuł „Czym jest exoestetyka?”, wprowadza pojęcie exoestetyki. Ten rodzaj poglądu odnosi do zjawisk materialnych wydarzających się w kosmosie o niejednoznacznej naturze.

Autor przyjmuje, iż przedmiotem tej estetyki są zjawiska materialne, zachodzące w kosmosie, ujmowane częściowo na sposób naukowo-fizyczny, częściowo kreatywnie jak dzieła sztuki, czyli przetwarzanie

⁵⁶ H. Buczyńska- Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość*, dz. cyt., s. 205

⁵⁷ Tamże, s. 209

⁵⁸ Tamże, s. 247

⁵⁹ Por. Irena Wojnar, *Kategorie sztuki- kategorie życia* [w:] John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Wojnar, Wrocław 1975, s. XIV

⁶⁰ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 214, 237

*paraartystyczne.*⁶¹

Przedmiotem zainteresowania tej estetyki jest przestrzeń pozaziemska. Do tego obszaru autor odnosi estetykę działań twórczych. Exosztukę rozumie, jako proces przebiegający w rzeczywistości kosmicznej, jako kontemplowaną kreatywnie zarówno przez odbiorcę i twórcę.⁶² Teoria ta stanowi rozszerzenie zasadniczych refleksji nad pojęciem wartości, stanowiących istotną część estetyki amerykańskiej.⁶³ Ze względu na charakter koncepcji, to właśnie do poglądów J. Dewey'a nawiązuje się rozpatrując pod kątem filozoficznym aspekt prawdziwości exoestetyki do jej odbioru w praktyce.⁶⁴ Hanna Buczyńska- Garewicz w odniesieniu do koncepcji J. Dewey'a pisze „*Wszystko we wszechświecie może stać się nosicielem wartości, pod warunkiem jednak, że znajdzie się w uniwersum ludzkich celowych działań...*”⁶⁵

Wyrażenie estetyki kosmicznej tylko poprzez skupienie się na świecie fizycznym i relacjach w nim zachodzących, byłoby redukcją dla tak rozległej i mało zbadanej przestrzeni. Ogólnie wiadomo, że wielkość widzialnego wszechświata, zatem tego obszaru, który możemy obserwować z Ziemi, jest szacowana na kilkadziesiąt miliardów lat świetlnych. Zdając sobie sprawę z potęgi kosmosu samorzutnie budują się pytania o istotę człowieka i o siłę sprawczą. (...) *człowiek nie jest osamotniony w kosmosie i może poszukiwać uniwersalnego sensu bytu.*⁶⁶ W miejscu, gdzie myśl rozpoczyna poszukiwanie nieprzemijalnej natury rzeczy, wyższej siły naznaczającej każdy byt swą niewerbalną cząstką, zawierają się konotacje w stronę kosmogonii. Człowiek, istota rozumna, zaczyna poszukiwać absolutu w dalekich, obserwowalnych przestrzeniach. Mimo wielu różnic w poszczególnych systemach religijnych moment aktu kreacji świata jest często podobny. Szczegółowe wyjaśnienie tego „pra-stanu” odnajdziemy w Biblii, w akcie stworzenia świata przez Boga, czy w słowach szesnastowiecznego kabalisty Icchaka Luri: (...) *skrócił Nieskończony siebie w kropce centralnej Swojej [...] skróciło się światło i oddaliło się.*⁶⁷ Tę doskonałą kreację rabin określa słowem „Cimcum”. Wersy te można odczytywać, jako opis początkowego stadium Wszechświata, powstanie wszelkiej materii, wszystkiego co jest nam znane. Dopiero rozwój nauki nad przestrzenią kosmiczną w drugiej połowie

⁶¹ Maria Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 178

⁶² Por. M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 179

⁶³ Tamże, s. 179

⁶⁴ Por. Bohdan Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa 2014, s. 36

⁶⁵ H. Buczyńska- Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość*, dz. cyt., s. 223

⁶⁶ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 179

⁶⁷ Baal HaSulam, *Talmud Dziesięciu Sfirod. Komentarz Sulam do księgi Zohar*, Jerozolima 1953, b.s

dwudziestego wieku, pozwala zaobserwować zbieżności pomiędzy tezą szesnastowiecznego autora, pitagorejską koncepcją muzyki sfer a współczesną wiedzą. Odkrycie mikrofalowego promieniowania tła, oraz teoria Wielkiego Wybuchu uprawniają do wniosków, że wszechświat wyewoluował z bardzo gęstej i gorącej osobliwości początkowej. Dzięki tym prawidłowościom nastąpiło usystematyzowanie współczesnej kosmologii i dalsze wysnuwanie myśli o konstrukcji materii, zarówno wokół nas, jak i w przestrzeni pozaziemskiej. Zatem można postawić pytanie, w jaki sposób ówczesny kabalista z taką prawidłowością określał zjawiska, których wystąpienie empirycznie dowodzi się współcześnie? Przytaczając myśl profesora Panasa: (...) *trzeba patrzeć innym okiem, z innego punktu widzenia by dostrzec tajemnicę.*⁶⁸

3.2. Odniesienia psychologiczne i socjologiczne

Pamięć, jako złożona czynność jest niejednoznaczna w swej naturze. Zawiera w sobie procesy kodowania, magazynowania i wydobywania informacji; zdolność do tych procesów. To system zapisujący i przechowujący informacje.⁶⁹ Pamięć możemy podzielić na pamięć krótkotrwałą i długotrwałą. Te, z kolei dzielą się na dodatkowe podzbiory, szczegółowo opisujące działanie poszczególnych z nich.

Pamięć, jako jedna z funkcji naszego umysłu pozwala, między innymi, na przywołanie obrazu zapisanego, przeżytego w minionym czasie. Ma to związek z pamięcią sensoryczną oraz z pamięcią semantyczną i epizodyczną.⁷⁰ Proces ten rozwija się jako biblioteka obrazów.

Polem mojego szczególnego zainteresowania jest przywołanie bodźców wizualnych, które zostają złożone w fizyczny obraz, obraz rzeczy zapamiętanych, poddanych powtórnej interpretacji. Kształty przywołane stają się wyobrażeniem doznanego w przeszłości obrazu. Pamięć obrazu, którą mam na myśli, jest oparta o doświadczenia wzrokowe, procesy przechowywania i powtórnego odtworzenia. Przytaczając słowa Arnheima: *Akt percepcyjny nigdy nie jest izolowany; jest on jedynie bieżącą fazą strumienia niezliczonych podobnych aktów, dokonywanych w przeszłości i żyjących nadal w pamięci.*⁷¹

Pisząc o obrazach rzeczywistości nie sposób pominąć myśli Władysława Strzemińskiego. Artysta w swych słowach nie odwołuje się bezpośrednio do pamięci, a do

⁶⁸ Władysław Panas, *Oko cadyka*, Lublin 2004, s.7

⁶⁹ Por. M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci*, dz. cyt., s. 20

⁷⁰ Tamże, s. 205, 206

⁷¹ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, dz. cyt., s. 99

charakteru percepcji wzrokowej. Tłumaczy świadomość wzrokową, jako efekt stopniowego narastania doświadczeń wizualnych, ze szczególnym współdziałaniem intelektu.⁷² W swych rozważaniach na temat koloru nawiązuje do doznań charakterystycznych dla procesów pamięciowych, jak zjawisko powidoku, czy też obraz następczy w odniesieniu do spojrzenia ruchomego.⁷³

Istotne znaczenie dla mojej pracy ma omówienie pojęcia pamięci krótkotrwałej i długotrwałej. Charakterystyczną cechą pamięci krótkotrwałej jest jej ograniczona pojemność. Pamięć krótkotrwała, inaczej sensoryczna - ikoniczna przechowuje pełny obraz wzrokowy, który w ciągu kilkuset milisekund zanika.⁷⁴ Dzięki niej jesteśmy w stanie odtwarzać dany bodziec przez pewien czas nawet po zakończeniu jego działania. Przykładowo, gdy widzimy gwałtowny, krótki rozbłysk światła często w naszym odczuciu trwa on znacznie dłużej, niż ma to miejsce w rzeczywistości. Do tego procesu odnosi się również pojęcie trwałości wizualnej⁷⁵, a zatem dalsze odczuwanie zjawiska wzrokowego po zaprzestaniu jego działania. W tym aspekcie od razu nasuwa się praktyka malarzy impresjonistycznych, którzy w głównej mierze bazowali na odczuciu chwili i przeniesieniu tej emocji na płótno obrazu. Odnosząc się do sposobu widzenia wspomnianych artystów Strzemiński, w Teorii widzenia, pisze, że podstawa kolorystyczna tych artystów tkwi w zjawisku widzenia ruchomego.⁷⁶ W tym sensie to obrazy – migawki, nawiązujące do konkretnego momentu. Z kolei autor teorii Unizmu wprowadza termin „powidoku” wypływającego z obserwacji fenomenu psychofizjologicznego, polegającego na krótkotrwałym utrwaleniu widzianych form bezpośrednio na siatkówce oka, przenoszeniu tych obrazów na inne. W psychologii zjawisko to opisywane jest jako doznanie wzrokowe pojawiające się po usunięciu bodźca, inaczej obraz następczy.⁷⁷ Strzemiński swoje odkrycie przenosi na pole teorii sztuki, uzasadniając nim strukturę dzieła, pisząc o tzw. „architektonizacji malarstwa”⁷⁸, czy mówiąc o kolorze i kontraście następczym.⁷⁹

Kolejnym ciekawym rodzajem pamięci jest pamięć semantyczna, zaliczana do pamięci długotrwałej.⁸⁰ Dzięki niej możliwe jest przyswajanie i przechowywanie danych o faktach. Stanowi bazę danych dla procesów poznawczych oraz bierze udział przy formułowaniu

⁷² Por. Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 58

⁷³ Por. Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 203

⁷⁴ Por. M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci*, dz. cyt., s. 151

⁷⁵ Por. tamże, s. 153

⁷⁶ Por. Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 203

⁷⁷ Por. tamże, s. 153

⁷⁸ Por. Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 135

⁷⁹ Por. tamże, s. 203

⁸⁰ Por. Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci*, dz. cyt., s. 204

wypowiedzi, rozwiązywaniu problemów i w percepcji. Dzięki niej szybciej kojarzymy zjawiska oraz możemy interpretować skomplikowane kształty za pomocą zapamiętanych podstawowych figur geometrycznych.

Za szczególnie interesującą, uważam pod kątem mojej twórczości pamięć epizodyczną. Pozwala ona na cofnięcie się myślą w czasie i ponowne doznawanie zdarzeń z przeszłości. Estońsko-kanadyjski psycholog, Endel Tulving wskazuje, że ta zdolność ludzkiego umysłu nie byłaby możliwa, gdyby nie poczucie subiektywnego czasu. To pozwala nam zapamiętać bodźce w sąsiedztwie innych doświadczeń w specyficznym czasie. Niejednokrotnie fundamentem kreacji nowej rzeczywistości są bodźce wzrokowe lub słuchowe, doznane i zapamiętane w życiu. Tworząc wracamy myślą do zarejestrowanych zjawisk, sytuacji, które wydobywamy, jako konkretne wizerunki z naszej pamięci. Przywołany obraz poprzez charakter zapisu i upływ czasu zostaje zniekształcony poprzez indywidualne doświadczenie. Zapamiętane bodźce zostają uproszczone i zinterpretowane przez to, co zostało w nas zapisane w przeszłości. Zapis ten określany jest mianem kodu pamięciowego, rozróżnianym na kod akustyczny, wizualny i kod semantyczny.⁸¹ Możemy najwyżej powrócić do niego, jako do innego obrazu rzeczywistości, wykreowanego wręcz na nowo. Nawet jeżeli będzie oddziaływał ten sam bodziec to i tak zostanie on już inaczej odebrany, chociażby przez fakt jego wcześniejszego działania. Może on zostać szybciej zdefiniowany i szybciej przyswojony. Takie zjawisko polegające na wpływie wcześniejszego doświadczenia bodźca na jego późniejsze przetwarzanie psychologia określa, jako torowanie.⁸²

Podjęty przeze mnie problem wiąże się również z terminem postpamięci zaproponowanym przez Marianne Hirsch. Autorka opisuje ją, jako pamięć odziedziczoną, strukturę (...) *między- i ponadpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia* (...)⁸³. To pamięć o faktach i zdarzeniach, która nie jest przynależna tylko jednostce, ale pokoleniom. Hirsch sugeruje możliwość odniesienia teorii do społeczeństw naznaczonych zbiorową traumą. Zatem mamy tu do czynienia nie tylko z doświadczeniem pamięci pod względem psychologicznym, ale i kontekście ideowym.

⁸¹ Por. M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci*, dz. cyt., s. 166-169

⁸² Por. amże, s. 350

⁸³ Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci*, dz. cyt., s. 272, [cyt. za:] M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, dz. cyt., s. 106

3.3. Odniesienie artystyczne – analiza wybranych nurtów i praktyk artystycznych

Twórczość nieprzedstawiająca w historii człowieka sięga wielu tysięcy lat wstecz. Odnosząc się do przyczyn jej powstania, wydaje się być interesująca teoria, Wilhelma Worringera, odnosząca się do motywacji psychologicznych powstania kreacji geometrycznych. W niej człowiek pierwotny żyje w świecie burzliwej przyrody, otoczony przez nią zjawiskami dla niego niezrozumiałymi. Wywołuje ona w nim poczucie wyobcowania i przerażenia.⁸⁴ Próbując ją zrozumieć, bądź przybliżyć w swym umyśle zmienność jej przedstawięń „ próbuje ją wiązać ze sobą, aby uzyskać orientację w chaosie świata zjawiskowego”.⁸⁵ Na tym tle, jak sugeruje Worringer, powstaje potrzeba wyzwolenia się od zjawiskowości w stronę absolutu, pewnych niezmienności. Uważa, iż ta postawa leży u źródła sztuki geometrycznej., że człowiek pierwotny „ szuka tego co nieożywione, ponieważ w nim niepokój o przeznaczenie ustępuje miejsca trwałej stabilizacji”.⁸⁶ Świat zewnętrzny jest źródłem wrażeń, z którego człowiek pierwotny wydobywa pewne elementy. Punktem wyjścia dla wypowiedzi jest linia prosta nie mająca związków przedstawieniowych, będąca, według teorii Worringera, kontra punktem do agresywności natury. Za pomocą niej człowiek prehistoryczny wykreśla dalsze figury, dając w ten sposób początek ornamentu geometrycznego. Zatem geometria staje się schronieniem, dając poczucie metafizycznego ładu dla wewnętrznej emocjonalności.

W tym kontekście ciekawie zarysowuje się sztuka Indii, posługująca się elementami abstrakcyjnymi, geometrycznymi symbolizującymi łączność człowieka z wszechświatem. W wyrazie indyjskiego symbolizmu (...) *motywy dążą do absolutnej czystości geometrycznej*.⁸⁷ Sztuka tantry poprzez język nieprzedstawiający zmierza do uogólnienia, w którym jest miejsce na zagadnienia prawd uniwersalnych, możliwość na rozpatrywanie istoty wszechbytu.

Na tym tle wyróżnia się ornament sztuki greckiej, który pełnił rolę czysto dekoracyjną. Wyjątkowość jego charakteru polega na całkowitym braku odniesień do jakichkolwiek znaczeń, lub wierzeń religijnych, jak ma to miejsce w innych kulturach. W ten sposób Grecy doprowadzili motyw geometryczny do poziomu czystej formy, gdzie znaczącym elementem konstruującym jest linia załamująca się pod kątem prostym. Podobne realizacje

⁸⁴ Por, Grzegorz Sztabiński, *Dlaczego geometria. Problemy sztuki współczesnej.*, Łódź 2004, s. 10

⁸⁵ Tamże, s. 10

⁸⁶ Por. tamże, s 11

⁸⁷ Bożena Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s.104 [cyt. za:] Ajit Mookerjee, *Tantra – Kunst*, Paris, Wien, Munchen 1967, s. 11

oparte o ornament geometryczny możemy odnaleźć na terenach Polski. mający swe korzenie kilka tysięcy wstecz. Przejawia się w sztuce zdobniczej kultury łużyckiej, datowanej na kilka tysięcy wstecz, która ze względu na swój charakter i umiejscowienie w czasie jest dzielona na wiele grup.

Początek XX wieku w sztuce odkrywa na nowo, przedefiniowuje dotychczasową funkcję elementów geometrycznych. Wywołuje to zmiana w podejściu obrazowania rzeczy, odejście od imitowania rzeczywistości na rzecz abstrakcyjnego kształtowania obrazu. Narodziny modernizmu a zatem przemiany w sztuce na przełomie wieku XIX i XX, przygotowują grunt pod sztukę bezprzedmiotową. Początki abstrakcji nie są związane z konkretnym miejscem, sama ona zostaje (...) *odkryta jednocześnie i w wielu punktach geograficznych*.⁸⁸ Artyści tworzący język sztuki bezprzedmiotowej nie upatrują w niej celu samego w sobie. Stanowi ona środek do wyrażenia myśli uniwersalnych, do wyrażania idei artystycznej. Ukazanie czystego odczucia, emocji może nastąpić tylko w formie nieprzedstawiającej. Przedmiotowość pozbawia sztukę tej możliwości, ponieważ poprzez przedmiot i rzeczywisty kolor tworzą się odniesienia do rzeczy materialnych. Zatem sztuka abstrakcyjna odnosi się do czystego przeżycia i pojęć niematerialnych związanych z pierwiastkiem duchowym. Mimo podobnych założeń wśród twórców nowej idei, jako pierwszego artystę posługującego się świadomie językiem geometrii i uzasadniającym teorią ten charakter wypowiedzi malarskiej uważa się Wassila Kandinsky'ego. Na ten wybór wpływ miał fakt powstania abstrakcyjnej akwareli, jego autorstwa, oraz napisana książka „O czynniku duchowym w sztuce.”⁸⁹ Kandyński przedstawia w niej swoje poglądy na temat metod kształtowania utworu plastycznego, oraz tego czym jest owo dzieło. Przemyslenia są wynikiem autorskich doświadczeń na polu twórczości. W swojej pracy skupia się na czynniku odbioru. Równoległe do niego formą geometryczną operują Kazimierz Malewicz, czy Piet Mondrian.

Malewicz, poszukiwania nowego języka plastycznego opiera o rozważania dotyczące wyrażania odczucia poprzez bezprzedmiotowość a nie przedstawienie przedmiotowe. W przemysleniach odnosi się do wcześniejszych kierunków, poddając w wątpliwość możliwość pełnego wyrażania odczucia w obrazowaniu przedmiotowym. Tworząc system suprematyzmu pisze „*Decydujące jest odczucie... i tak sztuka dochodzi do przedstawienia*

⁸⁸ B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, dz. cyt., s. 109

⁸⁹ Tamże, s. 102

bezprzedmiotowego- do suprematyzmu.”⁹⁰ Odczucie plastyczne określa, jako nowe bezpośrednie przedstawienie świata odczuć, a nie nowy świat odczuć.⁹¹ Suprematyzm w założeniu porzuca przedstawianie świata za pomocą przedmiotu, dążąc do uchwycenia życia poprzez czyste odczucia artystyczne, przez użycie układu prostych form geometrycznych. Stworzony system w ujęciu Malewicza jest czystą sztuką, nie obciążoną przedmiotowością, co umożliwia nadanie kształtu dla odczucia malarskiego. Wyraża przekonanie, że to suprematyzm pozwala sztuce odnaleźć jej nieużytkową formę, zbudować nowy pogląd na porządek świata.

Z kolei Mondrian założenia teoretyczne swojej koncepcji artystycznej nazywa neoplastycyzmem i przedstawia je w 1917 roku w artykule „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst”.⁹² Czynnikiem abstrakcyjnym, jak pisze malarz, bierze udział w doświadczeniu piękna, przez co doświadczenie to jest uniwersalne.⁹³ Zatem wartość abstrakcyjna jawi się, jako rzeczywiste źródło prawdy. Artysta uważa formę abstrakcyjną za estetycznie oczyszczoną. Odrzuca formy przedstawiające zaczerpnięte z rzeczywistości, na rzecz relacji kierunków linii prostych i kształtów. Bazując na obserwacji natury, dostrzega wyraz doskonałej harmonii zawartej w zestawieniu ze sobą dwu przeciwstawnych kierunków pionu i poziomu, które to uważa za relacje pierwotne pozostające w doskonałej równowadze. Przecinające się linie o kierunkach horyzontalnych i wertykalnych traktuje, jako jakość niezmienną,⁹⁴ harmonijną, wyrażaną przez kąt prosty. Wartość ta, jako wartość pierwotna zawiera w sobie pozostałe relacje.⁹⁵ Poszukując formy wyrazu dla uchwycenia czystych relacji plastycznych, rezygnuje z modelunku bryły, w przekonaniu, iż ten pozwala tylko na powierzchowne odczytanie przedmiotu, jego fizyczności. Natomiast płaskie przedstawienie ujawnia jego cechy wewnętrzne.⁹⁶ Zasadę tą, Mondrian, odnosi także do barw, gdzie redukuje je do kolorów podstawowych, jako tych o odrębnych wartościach dynamicznych. Barwom zasadniczym przeciwstawia czerń, biel i szarości, jako równoważące barwy neutralne.⁹⁷ Ograniczenie do podstawowych barw wynika z przekonania, że jakikolwiek inny kolor niż czysty, może powodować skupienie się na powierzchowności rzeczy, nie zaś na jej charakterze abstrakcyjnym, przez co

⁹⁰ Kazimierz Malewicz, *Suprematyzm* [w:] Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 379

⁹¹ Tamże, s. 382

⁹² Zob. Piet Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie, Wstęp* [w:] Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 394

⁹³ Por. tamże, s. 394

⁹⁴ Por. tamże, s. 404

⁹⁵ Por. tamże, s. 369

⁹⁶ Por. tamże, s. 407

⁹⁷ Por. tamże, s. 411

uniwersalnym.

Znajomość Theo van Doesburga z Mondrianem głęboko oddziałuje na twórczość i poglądy artystyczne tego pierwszego. Van Doesburg w swych pracach przechodzi do twórczości abstrakcyjnej, oraz zakłada stowarzyszenie artystyczne De Stijl, gdzie za sprawą publikowanego przez grupę czasopisma o tej samej nazwie, publikuje w roku 1930 Manifest Sztuki Konkretnej.⁹⁸ Konkretyzuje w nim główne założenia dla sztuki nieprzedstawiającej, dotyczące konstrukcji obrazu i jego struktury. Poglądy artysty równie mocno oddziałują na szkołę Bauhausu, gdzie także prowadzi nieregularne wykłady.⁹⁹

Na tym tle powstaje, jeden z najbardziej charakterystycznych, oraz mający wpływ na przyszłą sztukę, nurtów dwudziestego wieku konstruktywizm. Inicjatorem nowego ruchu awangardowego jest Vladimir Tatlin i przypada on na rok 1913.¹⁰⁰ Początkowo nurt rozwija się w Rosji i skupia wokół siebie przedstawicieli awangardy Liubow Popowa, Aleksandra Rodczenko, Kazimierza Malewicza. Z czasem rozpowszechnia się w całej Europie. Konstruktywizm podejmuje zagadnienie budowy obrazu, oraz jego struktury. Radykalnie odrzuca przedstawienie figuratywne, tym samym zrywając z naturalizmem i iluzją, skupia się na kolorze i elementach budujących obraz. Efektem tych poglądów jest zwrot ku samej konstrukcji przez co następuje przejście „od płaszczyzny do przestrzeni”.¹⁰¹ Malewicz w swych rozważaniach pisze (...) *odpadają względy celowości, odczucie plastyczne wyrażone na płaszczyźnie obrazu może zostać przeniesione w przestrzeń.*¹⁰²

W Polsce myśl konstruktywistyczną reprezentują grupy Blok i Preanesens, a jeszcze później grupa a.r. Przedstawicielami poszczególnych grup są między innymi Strzemiński, Kobro, Hiller, Stażewski, Pronaszko, Berlewi, Szczuka i inni. Wszyscy oni tworzą środowisko, które w sposób szczególny kreuje polską awangardę w dziedzinie architektury i sztuk plastycznych zarówno przed, jak i po drugiej wojnie światowej.

Szczególną rolę w abstrakcji geometrycznej drugiej połowy XX wieku zajmuje sztuka

⁹⁸ Ian Chilvers, Harold Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, tłum. Halina Andrzejewska, Justyna Guze, Anna Kozak, Dorota Stefańska- Szewczuk, Warszawa 2002, s. 640

⁹⁹ Por. tamże, s. 196

¹⁰⁰ I. Chilvers, H. Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, dz. cyt., s. 362

¹⁰¹ Por, Andrzej Turowski, *Symulowany konstruktywizm w minimalistycznej rozgrywce Franka Stelli*, [w:] Artur Tanikowski, *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, Warszawa 2016, s. 23

¹⁰² Janusz Zagrodzki, *Co robić po kubizmie*, Kraków 1984, s. 151 [cyt. za:] K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927, s. 98

amerykańska. Rozwinięcie nowych nurtów abstrakcji takich, jak hard edge painting, minimal art, czy op-art, w ich obrębie twórczość wielkich osobowości: Franka Stella, Ad Reinharta, Victor Vasarely pokazuje bogactwo i wielokierunkowość poszukiwań artystycznych. W miejscu tym chciałbym odnieść do artystów, którzy szczególnie zainspirowali mnie do własnych poszukiwań, przede wszystkim wspomnianego Stell'i, ale i Ellswortha Kelly.

Frank Stella jest jednym z głównych przedstawicieli i twórców amerykańskiej neoawangardy początku lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku.¹⁰³ Odnosząc się do prac artysty, za szczególnie ważne w kontekście własnych prac, uważam realizacje odchodzące do tradycyjnego, prostokątnego podłoża. Ich powstanie nie stanowi, u artysty, nagłego zrywu ku twórczości nieprzedstawiającej. Poprzedzają je wcześniejsze doświadczenia malarskie i analizy skupiające się na poszukiwaniu prostych form wyrazu dla wyrażenia zawiłych myśli. Znaczącym w twórczości Stelli jest cykl „Czarnych obrazów”. Pracami nawiązuje do desek wagonów bydłowych, służących do przewozu ludzi do obozów zagłady podczas Drugiej Wojny Światowej. Tworząc monochromy maluje powierzchnię płótna regularnymi czarnymi pasami, uzyskując w ten sposób wrażenie rysunku delikatnych białych linii. Ma to na celu wyeliminowanie iluzji przestrzeni i uprzedmiotowienie kompozycji. Efektem tych działań są późniejsze prace monochromatyczne, w których artysta porzuca czerń farby na rzecz farb aluminiowych i miedzianych.¹⁰⁴ W pracach kolor przestaje mieć znaczenie a obraz staje się bytem samym dla siebie, bez jakichkolwiek odniesień. Malarstwo tego okresu prowadzi artystę do dalszych poszukiwań, które obejmują zmiany w wielkości i kształcie płócien, ich różne zestawienia ze sobą, czy ingerencję w płaszczyznę obrazu. W ten sposób Stella tworzy „płótna kształtowane”, które zrywają z tradycyjną płaskością podobrazia. Ukształtowany relief prac wychodzi w przestrzeń, tym samym odnosząc się do kompozycji konstruktywistycznej.¹⁰⁵ Ten zwrot w kierunku wyjścia z płaszczyzny w przestrzeń ujawnia się w sposób najbardziej widoczny w obrazach „*Polish Village*”. Najważniejszym impulsem do powstania cyklu jest książka „*Wooden Synagogues*”, dwójga polskich architektów Marii i Kazimierza Piechotków.¹⁰⁶ W przeciwieństwie do obrazów kształtowanych ten cykl powstaje, jak sam autor mówi, jako idea (...) w obrębie której

¹⁰³ Por. tamże, s. 10

¹⁰⁴ Por., Andrzej Turowski, *Symulowany konstruktywizm w minimalistycznej rozgrywce Franka Stelli*, art. cyt., s. 16

¹⁰⁵ Por. tamże, s. 19

¹⁰⁶ Por. tamże, s. 47

*obraz mógł być skonstruowany, mógł powstać w procesie budowania (...).*¹⁰⁷ W „budowanych obrazach” zarówno podejście do konstrukcji obrazu, jak i do barwy nie wynika z rozwinięcia, czy też z inspiracji poprzednimi cyklami malarskimi, a jest nowo kształtowaną wypowiedzią artystyczną (...) *nie widziałem sposobu, aby poprawić to, co zrobiłem w ciągu poprzedniej dekady... zaczynając wszystko od początku nie wiedziałem, dokąd prowadzą szkice do polskich obrazów(...).*¹⁰⁸ Koncentrując się na architektonice budynków, autor w sposób szczególny definiuje kształt obrazów. Przełamuje klasyczny, prostokątny format podłoża malarskiego, wprowadzając zmiany w ukształtowanie wewnętrznej struktury i powierzchni przedstawienia, konstruuje wypowiedź malarską. Powstaje sugestywna malarsko-architektoniczna interpretacja obiektów z przeszłości. Charakterystyczną cechą cyklu, po monochromatycznych obrazach, jest także zwrot w stronę koloru. Stella poprzez zastosowanie i uproszczenie koloru odwołuje się do barw reliefów zdobiących wnętrza dawnych świątyń.

Ellsworth Kelly, podobnie jak Stella, jest jednym z czołowych przedstawicieli nurtu hard edge painting i minimal artu. Wyróżniającym się elementem w jego twórczości są obrazy kształtowane, w których artysta sprowadza tradycyjny, prostokątny format podłoża do prostego, geometrycznego kształtu. Redukując ilość środków wyrazu, tak ukształtowane podłoża pokrywa gładką, jednolitą płaszczyzną koloru. W ten sposób prace sprowadza do pojedynczej barwy, wyrażonej w prostym kształcie geometrycznym. Tym rozwiązaniem podnosi pojedynczą barwę do rangi obrazu, gdzie kolor i kształt równoważą swoje działanie, przez co wzajemnie wzmacniają. To powoduje, że jego prace nabierają jeszcze większej ascezy, przez co ich siła oddziaływania zwielokrotnia się. Takie ujęcie malarskie pozwala, autorowi, na skupieniu się nad badaniem relacji kształt – barwa.

Okres powojenny w Polsce stanowi dalszą kontynuację myśli abstrakcyjnej w sztuce. Odwołuję się tu przede wszystkim do dążeń środowiska, z którego wyrastam tj. działalności artystów łódzkich i tutejszej Akademii Sztuk Pięknych, a dawnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Łódź za sprawą Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro wykształciła charakterystyczny obraz twórczości wyrosły na gruncie rosyjskiego konstruktywizmu, stworzyła swój autonomiczny język. Działalność dydaktyczna Strzemińskiego zaowocowała kontynuatorami idei

¹⁰⁷ A. Tanikowski, *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, dz. cyt., s. 65 [cyt. za:] Frank Stella, [w:] William Rubin, *Frank Stella 1970- 1987*, kat. do wystawy, Museum of Modern Art., Nowy Jork 1987, s.40

¹⁰⁸ Tamże, s. 62

awangardowych takimi jak: Antoni Starczewski, Lech Kunka, czy Andrzej Łobodziński. Ich twórczość mimo wspólnego mianownika jest wielotorowa i niejednorodna.

Antoni Starczewski jest jedną z bardziej rozpoznawalnych postaw artystycznych w Polsce w drugim 50-leciu XX wieku. Przyświecająca artyście idea jedności w wielości, a zarazem wielości w jedności jest widoczna w całym życiu artystycznym. Dla Starczewskiego świat jest zbudowany z elementów pozornie powtarzalnych, gdyż nawet rzeczy wydające się bliźniaczo podobne zawierają w sobie minimalne różnice.¹⁰⁹ Poszukiwanie formy dla przekazania treści, ujawnia się na szerokim polu wypowiedzi twórczej. Począwszy od prac malarskich i graficznych, przez realizacje rzeźbiarskie i kompozycje ceramiczne, a na metalowych reliefach i tkaninie skończywszy, artysta dokonuje poszukiwań w obszarze rytmu. Od roku 1960, w którym ma miejsce wykonana w ceramice, monumentalna realizacja, problem powtarzalności dominuje i określa dalszą drogę artysty. Komponując prace, Starczewski, w swych rozważaniach odwołuje się także do zagadnienia obrazowania muzyki, czy analizy tekstów, mowy ludzkiej. Bazując na studiach języka tworzy własne formy reliefowe, graficzne, tkackie stanowiące jego osobisty „alfabet elementów plastycznych”.¹¹⁰ Jest to układ oparty na modułowej strukturze o zróżnicowanym charakterze. Dzieła te mimo swej prostoty nie oddziałują jednostajnością. Układając kompozycje pasowe z przygotowanych wcześniej elementów, Starczewski osiąga wyraziste rytmy. Bazuje przy tym na obserwacji natury, w której dostrzega brak jednoznacznych powtórzeń. Jego działania, w połączeniu z grą światła i cienia wprowadzają wrażenie ruchu w poszczególne kompozycje.

Prace L. Kunki charakteryzują dwie przeciwstawne jakości: żywołość, dekoracyjność oraz asceza i umiar.¹¹¹ Jego twórczość charakteryzują przede wszystkim dzieła wynikające z zetknięcia artysty z obrazami uzyskanymi za pomocą powiększeń mikroskopowych. Inspiracja kształtami biologicznymi ma swoje odzwierciedlenie w strukturach malowanych płócien. Dominują formy koliste, nawarstwiają się o zróżnicowanym rytmie. Artysta dodatkowo wmontowuje w płaszczyznę obrazu elementy budujące relief, takie jak: plastikowe korki, zakrętki od słoików, czy lampy radiowe. Późniejszą twórczość Kunki cechuje oszczędność i zdyscyplinowanie. Wielość form biologicznych ustępuje miejsca uporządkowanym, niemal monochromatycznym układom

¹⁰⁹ Por. B. Kowalska, *Niepowtarzalność w powtarzalności*, [w:] kat. wystawy *Antoni Starczewski 1924-2000*, Łódź 2002, s.10

¹¹⁰ Por. Bożena Kowalska, *Twórcy- postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, s. 89

¹¹¹ Por. tamże, s. 74

geometrycznym. Poszczególne kompozycje nabierają postaci kolistych modułów, tworząc tym samym ...*sfery o zróżnicowanych rytmach i barwach*.¹¹² Artysta powielając moduły tworzy regularne, szeregowe układy, gdzie zakłócenia rytmu nabierają charakteru celowych działań.¹¹³

Andrzej Łobodziński w swych pracach zestawia ze sobą sprzeczne cechy: racjonalność i uczuciowość. Artysta uważa, że należy dążyć do odnalezienia i zachowania we własnej twórczości równowagi między tymi dwiema jakościami. Przewaga tej pierwszej prowadzi do bezładu wypowiedzi, z kolei przewaga drugiej daje pustkę.¹¹⁴ W swojej twórczości Łobodziński zwraca się ku abstrakcji, co pozwoliło wprowadzić jak pisał „*zbiór reguł i sposobów, które utworzyły swoisty rytuał malarski*”.¹¹⁵ Nie oznacza to jednak, że całkowicie rezygnuje z motywów ze świata rzeczywistego. Odnosząc się do wspomnień, łączy je z elementami geometrycznymi, w ten sposób niwelując ich neutralność. Malowane formy stają się nośnikami emocji i wieloznacznych treści, tym samym wprowadzając w obraz odczucie pewnej tajemnicy.

Malarstwo Łobodzińskiego jest dla mnie szczególnie ważne, ze względu na swoją wieloznaczność. Wyraża się ona, jak sądzę w połączeniu kształtów geometrycznych, oraz emocjonalności zawartej w wyszukanych zestawieniach koloru. Zastosowane w pracach formy nie cechują się ostrymi krawędziami, jak ma to miejsce w Suprematyzmie Malewicza, czy w nurcie Hard Edge painting. Krawędzie elementów sprawiają wrażenie miękkich, nie wykreślonych matematycznie prostych, które przez sposób ich namalowania wchodzi w interakcję z powierzchnią obrazu. Kształty, poprzez swoją przynależność do płaszczyzny, zacierają odczucie granicy między tłem a elementem. Świat natury, świat w którym żyje i który otacza artystę jest dla niego inspiracją twórczą. Doświadczony obraz ulegają głębokiej syntezie w wypowiedzi malarskiej. Czytam je, jako próbę zdefiniowania zapamiętanych odczuć i wrażeń, wyrażanych w sposób prosty, językiem geometrii. Widoczna staje się tutaj zbieżność do myśli Mondriana, który swoje malarstwo także opiera o inspirację naturą. Odniesienie się do rzeczywistości powoduje, że malarstwo Łobodzińskiego nie jest wtórnym powieleniem i przetwarzaniem tych samych elementów, ale staje się żywą tkanką, reagującą na wrażliwą naturę artysty. Ta cecha jego twórczości

¹¹² Tamże, s. 76

¹¹³ Tamże, s. 76

¹¹⁴ Por. G. Sztabiński, *Andrzej Łobodziński [w:] Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna*, red. tenże wraz z zespołem, Łódź 2008, s. 78

¹¹⁵ Grzegorz Sztabiński, *Andrzej Łobodziński [w:] Imiona własne sztuki łódzkiej*, dz. cyt., s.78,79

bardzo silnie do mnie przemawia i przybliża stanowisko artysty do moich przemyśleń na temat twórczości.

4. WNIOSKI KOŃCOWE

Pomimo mojej głębokiej inspiracji naturą, twórczość nie jest dla mnie poszukiwaniem sposobu dla wiernego odwzorowania rzeczywistości. Tworząc obrazy, a także prace graficzne, najważniejszą myślą przewodnią jest, aby wypowiedź twórcza zawierała istotę rzeczy. Myśl dzięki której możemy odczytywać utwór na wielu płaszczyznach, zarówno na płaszczyźnie czysto wizualnej, emocjonalnej, jak i duchowej.

Praca nad obrazami, oraz dążenie do ukazania w nich przeżyć, ma swoje odniesienia w rozważaniach na temat pamięci i próbie określenia jej wpływu na własną twórczość. Malując zauważyłem, że zapamiętany obraz, który zostaje powtórnie przywołany, buduje doznania o odmiennym charakterze od zaobserwowanego zjawiska. Szczegóły, które byłem w stanie zarejestrować podczas obserwacji, teraz, ulegają zatarciu, pozostawiając w ten sposób najistotniejszą cechę zjawiska. Stworzony przez pamięć obraz, nie jest już tym samym doświadczeniem zarejestrowanym w przeszłości. Jawi się, jako syntetyczna sylweta zawierająca w sobie zarówno przestrzeń fizyczną, jak i emocjonalno-duchową. Rozważając ten problem, podczas realizacji prac, dochodzę do wniosku, że idea, która pozostaje w pamięci staje się najbliższa emocji, w pewien sposób jest odpowiednikiem czystego przeżycia wizualno- emocjonalnego. Zatem przeniesienie myśli w sferę materialną, jaką jest obraz, w sposób rzetelny, staje się wyrazem towarzyszących wcześniej odczuć „*Myśl występuje wtedy, gdy wychwytuje się to, co najbardziej istotne, i eliminuje niepotrzebne szczegóły, a także wtedy, gdy z idei rodzą się wyobrażenia rzeczy*”¹¹⁶.

Początek drogi, którą podążam upatruję w twórczości artystów nieprzedstawiających, w ich poglądach na sztukę i zawarty w niej element duchowy. Obrany kierunek jest próbą zrozumienia i poznania świata wokół, jego złożoności zawartej w stwierdzeniu wielości w jedności a zarazem jedności w wielości.

Obrazy, które tworzę są poszukiwaniem pierwiastka uniwersalnego, który dostrzegam u podstaw kreacji wszechświata. W moim przekonaniu, wyraża się on poprzez przeciwstawne wartości, i może zostać odczuty, dopiero w punkcie styku tych skrajności. Zatem, celem w twórczości nie jest poszukiwanie przeze mnie idealnego kształtu dla

¹¹⁶ Jing Hao, *Zapiski o sztuce pędzla Bi Fa Ji*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. Adina Zemanek, Edyta Podolska- Frej, przekład Wiesława Szkudlarczyk- Brkić, Kraków 2007, s. 180

oddania charakteru zewnętrznego rzeczy, choć jest on także ważny ze względu na właściwy odbiór pracy, ale za pomocą formy staram się opowiedzieć o oddziaływaniach i potencjale emocjonalno- duchowym, który jest zawarty w doświadczanej rzeczywistości „*Obraz powinien nie tylko przedstawiać wygląd zewnętrzny rzeczy, ale także ukazywać jej wnętrze...*”¹¹⁷. Trafny dobór form dla wypowiedzi jest rzeczą naturalną, ponieważ niezrównoważenie tych środków, może prowadzić do powstania niezrozumiałej kreacji plastycznej, do zafałszowania intencji przekazu. Samo odzwierciedlenie kształtu, może jedynie przybliżyć odbiorcę do przeżytego odczucia, jednak nie opisuje go w pełni „*Jeśli duch wyraża się jedynie przez formę zewnętrzną, a nie przez obraz jako całość, to taki obraz jest martwy*”¹¹⁸.

¹¹⁷ Zhang Yanyuan, *Zapiski o słynnych malarzach poprzez wieki Li Dai Ming Hua Ji*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. Adina Zemanek, Edyta Podolska- Frej, przekład Wiesława Szkudlarczyk- Brkić, s. 44

¹¹⁸ Jing Hao, *Zapiski o sztuce pędzla Bi Fa Ji*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. Adina Zemanek, Edyta Podolska- Frej, przekład Wiesława Szkudlarczyk- Brkić, Kraków 2007 s. 180

Bibliografia:

- Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe, Słowo/ Obraz/ Terytoria*, Gdańsk 2011
- Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, wyd. Oficyna s. c, Łódź 2013
- Hanna Buczyńska- Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*, Warszawa 1975
- H. Buczyńska- Garewicz, *Wartość i fakt. Rozważania o pragmatyzmie*, wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1970
- - Ian Chilvers, Harold Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, tłum. Halina Andrzejewska, Justyna Guze, Anna Kozak, Dorota Stefańska- Szewczuk, Warszawa 2002
- John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław 1975
- Bohdan Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa 2014
- Maria Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001
- Janusz K. Głowacki, *Artysta osobny. Szkic do badań nad twórczością Antoniego Starczewskiego*, [w:] *Antoni Starczewski 1924- 2000*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2002
- Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977
- Estetyka chińska. Antologia, red. Adina Zemanek, Edyta Podolska- Frej, Kraków 2007
- Johannes Itten, *Sztuka barwy*, wyd. d2d.pl s.c Elżbieta Totoń i Robert Oleś, Kraków 2015
- Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania.*, Gliwice 2008
- Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi 1996
- Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986
- Bożena Kowalska, *Niepowtarzalność w powtarzalności*, [w:] *Antoni Starczewski 1924- 2000*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2002
- Bożena Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985
- Bożena Kowalska, *Twórcy- postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981
- Rosalind Kraus, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011
- Władysław Panas, *Oko cadyka*, Lublin 2004

- Joanna Podolska, Jacek Walicki, *Przewodnik po cmentarzu żydowskim w Łodzi*, Łódź 2004
- Łukasz M. Sadowski, *Malarstwo figuratywne i metafora w dziejach łódzkiej uczelni*, tekst do katalogu - Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 70 lat tradycji, wyd. Akademia sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2015
- Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016
- Grzegorz Sztabiński, *Dlaczego geometria. Problemy sztuki współczesnej*, Łódź 2004
- Grzegorz Sztabiński, *Andrzej Łobodziński [w:] Imiona własne sztuki łódzkiej; współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna*, red. tenże wraz z zespołem, Łódź 2008
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, wydanie 5, red. red. O. Augustyn Jankowski OSB, Ks. Lech Stachowiak, Ks. Tomasz Hergesel, Bp Kazimierz Romaniuk, Ks. Ryszard Rubinkiewicz SDB, wyd. Pallottinum, Poznań 2008
- Władysława Tatarkiewiczza, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975
- Artur Tanikowski, *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, Warszawa 2016, kat. wystawy
- Andrzej Turowski, *Symulowany konstruktywizm w minimalistycznej rozgrywce Franka Stelli*, [w:] Artur Tanikowski, *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, Warszawa 2016
- Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006,
- Janusz Zagrodzki, *Co robić po kubizmie*, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1984,
- Gerhard Zeugner, *Barwa i człowiek*, wyd. „ARKADY”, Warszawa 1965
- Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czerniowitz*, teksty drugie, 2013