

**UNIWERSYTET  
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

**WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY**

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

**Anna Wolska**

**„Rzeczywiste-nierzeczywiste”**

*Opis pracy doktorskiej*

Praca doktorska  
przygotowana pod kierunkiem  
prof. zw. dr hab. Urszula Ślusarczyk  
promotor pomocniczy – dr Maria Piątek

**KIELCE 2018**

## Spis treści:

|  |    |
|--|----|
| Wstęp  | 3  |
| Rozdział pierwszy  |    |
| Realizacja. Opis aspektów technicznych dotyczących realizacji dzieła doktorskiego          | 6  |
| Rozdział drugi   |    |
| Idea pracy i odniesienia. Teorie i praktyki będące obszarem odniesień do własnych rozważań | 8  |
| Rozdział trzeci  |    |
| Opis prac  | 16 |
| Rozdział czwarty   |    |
| Podsumowanie   | 28 |
| Bibliografia   | 29 |
| Opis i tłumaczenie w języku angielskim   | 31 |

## Wstęp

Pytanie o rzeczywistość należy do najważniejszych kwestii z zakresu ontologii. Na przestrzeni dziejów nurtowało filozofów, naukowców, astrologów, ale również i artystów. Mimo upływu czasu zagadnienie to nie straciło na aktualności i znaczeniu. W czasach dzisiejszych redefiniowanie pojęcia rzeczywistości – zwłaszcza przy tak eksplozywnym rozwoju nauki, choćby fizyki kwantowej czy technologii komputerowych, gdzie pojęcie rzeczywistości wirtualnej zyskało wielką wagę – uważam za jak najbardziej słuszne.

Gdy zastanawiam się nad pojęciem rzeczywistości, w pierwszym odruchu przychodzi mi na myśl historia jaskini przytoczona przez starożytnego filozofa – Platona, który twierdził, że nasz realny, doczesny świat, jest tylko odbiciem pamięci o ideach, które przysły do nas z wyższego świata. Z tego też powodu pałał on niechęcią do sztuki naśladowczej, twierdząc, że to tylko kuglarskie sztuczki, niemające nic wspólnego z prawdziwą istotą rzeczy. Również Demokryt uważał, że nie da się poznać prawdy o świecie, ponieważ nasze zmysły są zbyt ułomne i zawodne. Przywołując jego słowa można również i dzisiaj stwierdzić, że „obraz świata, jaki nam proponują zmysły, jest z reguły niepełny i niedoskonały, a często fałszywy”<sup>1</sup>. Jego wizja świata zbudowanego z próżni i atomów zadziwia w obecnych czasach trafnością osądu. Te dwie tezy postawione przez wybitnych greckich filozofów wskazują, że już na początku europejskiej cywilizacji uczeni dostrzegali rozbieżność pomiędzy widzeniem a istotą rzeczy, pomiędzy prawdą a przedstawieniem. Odkrycie dokonane wiele wieków później przez Isaaka Newtona, który po serii eksperymentów stwierdził, iż światło widzialne jest tak naprawdę wiązką fal o różnej częstotliwości, miało również ogromny wpływ na zrozumienie i zmianę postrzegania otaczającej rzeczywistości. Newton jako pierwszy dokonał systematyki barw, tworząc pierwsze koło kolorów. W wydanym przez siebie w 1704 roku dziele *Optyka* pierwszy raz w historii wskazywał na zależność między barwami a ich pochodnymi. Epoka Oświecenia była więc pierwszą, w której wartościom barwy próbowano nadać naukowy, a nie symboliczny charakter. Doświadczenie Newtona znalazło swoje odzwierciedlenie wiele lat później – na przykład w postaci impresjonizmu, a w szczególności puentylizmu. Równoległe do doświadczeń naukowych rozwijała się wiedza na temat człowieka i jego postrzegania. Badacze dostrzegli zależność między uwarunkowaniami jednostki, a uwarunkowaniami historycznymi. Cytując za Marią Poprzeczką słowa Waltera Benjamina: „Na przestrzeni

---

<sup>1</sup> A. Sikora, *Od Heraklita do Husserla. Spotkania z filozofią*, Open Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 2005, s. 44.

wielkich okresów historycznych wraz z całym sposobem bycia ludzkich kolektywów zmienia się również ich sposób zmysłowego postrzegania. Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz przez historię<sup>2</sup>. O zjawisku tym pisał również Władysław Strzemiński. W wydanej w 1958 roku *Teorii widzenia* Strzemiński<sup>3</sup> zwrócił uwagę, że wraz z rozwojem aparatu wzrokowego nastąpił rozwój umiejętności widzenia – od postrzegania konturowego, poprzez widzenie sylwetowe, po umiejętność zastosowania perspektywy czy modelunek światłocieniowy. Ewolucję w sposobie widzenia łączył, podobnie jak Walter Benjamin, z uwarunkowaniami historycznymi. Zmiany dotyczące sposobu postrzegania rzeczywistości szły więc w parze z rozwojem nauk przyrodniczo-matematycznych i filozofii, mając pośrednio lub bezpośrednio wpływ na sztukę.

Czasy nam współczesne odkrywają ciągle nowe terytoria dla sztuki i nauki, także filozofii. Według jednej z ostatnich teorii brytyjskiego astrofizyka Stephena Hawkinga, nasz świat jest rodzajem przestrzennego hologramu, rzutowanego z płaskiej matrycy. Jeśli teoria ta okazałaby się prawdą, nasz świat byłby niczym innym jak numeryczną informacją zapisaną na czymś w kształcie dysku. Inna teoria autorstwa astrofizyka Hugh Everetta III dotycząca fizyki kwantowej mówi o naszej rzeczywistości jak o jednym z wieloświatów, który powstał u zarania Wielkiego Wybuchu.

Wspomniane wyżej teorie to oczywiście tylko mały wycinek tego, jak naukowcy i filozofowie określają pojęcie rzeczywistości. Czym rzeczywistość jest dla mnie? Już samym tytułem „Rzeczywiste-nierzeczywiste” chciałam zaznaczyć pewną dychotomię tego zjawiska. Rzeczywistość potocznie rozumiemy jako pewien stan, który dotyczy bezpośrednio naszego otoczenia i w którym my fizycznie się znajdujemy. Ta sama rzeczywistość może jednak zmieniać kształt w zależności od ujęcia zjawiska lub naszych predyspozycji. Stan ten możemy porównać do doświadczenia Isaaka Newtona z rozszczepieniem fali świetlnej w pryzmacie. Przy dokładniejszym przyjrzeniu się może okazać się, że niczym w teorii strun żyjemy w wielowymiarowej, a może ściślej, wielowątkowej rzeczywistości. To samo miejsce oglądane z różnej perspektywy, różnego kierunku, w różnym świetle może wyglądać zupełnie inaczej, dawać zupełnie inne wyobrażenie o istocie rzeczy – a przecież ciągle jest tym samym miejscem.

---

<sup>2</sup> M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s.11.

<sup>3</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s.1.

Dlatego pojęcie rzeczywistości rozumianej jako odniesienie do przestrzeni czy sytuacji umieszczonej w przestrzeni i czasie jest według mnie czymś ulotnym, niedookreślonym, nieoczywistym i *de facto* prawie niereczywistym.

W każdej ze znanych nam dziedzin nauki i sztuki człowiek próbuje opisywać rzeczywistość na swój jednostkowy sposób. Gdy popatrzymy na działalność artystów na przestrzeni wieków, widzimy, jak pojmowanie i przedstawianie rzeczywistości przybiera różną postać, w zależności od epoki czy stylu. Odrębnym zagadnieniem był fakt, że w przypadku sztuk plastycznych, które w swych przedstawieniach operowały płaszczyzną, podstawowym problemem było przeniesienie wielowymiarowej przestrzeni na format płótna, ściany czy deski. Artyści w ciągu wieków starali się z tym problemem sobie poradzić, w różny sposób kreując na płaszczyźnie iluzję rzeczywistości, co możemy zauważyć już u schyłku sztuki średniowiecznej, gdzie artyści, odnosząc się do symboliki znaczeń, tworzyli świat fantastyczny, by z czasem zerwać całkowicie z naśladowczym podejściem do rzeczywistości. We współczesnych, nowopowstałych gałęziach sztuki – np. w filmie czy fotografii, zwłaszcza w różnych odmianach dokumentów – mamy do czynienia z określeniem tzw. rzeczywistości zastanej, co wskazywałoby na bardzo realistyczne i wierne podejście do zagadnienia. Ale czy na pewno? Przecież to fotograf lub operator wybiera poszczególne kadry, stosuje określoną optykę w celu wzmocnienia lub osłabienia przekazu, słowem subiektywizuje prezentowaną rzeczywistość. Jeszcze innym zagadnieniem jest kreacja rzeczywistości przez sztuki parateatralne, happening czy performance, gdzie rzeczywistość jest często stanem niepowtarzalnym, wytworzonym w interakcji z rzeczywistością zewnętrzną – wnętrzem galerii czy publicznością. Gdy wspominamy o widzu, to musimy pamiętać, że jeszcze innym zagadnieniem jest sam odbiór dzieła sztuki. Może być on różny w zależności od warunków, determinowany między innymi przez stopień wrażliwości oraz przygotowanie odbiorców.

Widzimy więc, że trudno jest mówić o rzeczywistości i sposobach jej postrzegania w sposób jednoznaczny. Jest ona bowiem czymś szalenie subiektywnym i całkowicie zależnym od jednostkowego przeżycia oraz doświadczenia danej jednostki. Ta wieloznaczność opisu rzeczywistości, o której wspominali już starożytni filozofowie, w mojej ocenie dla współczesnego artysty stanowi tak naprawdę o bogactwie i różnorodności sztuki. Otwiera furtkę do wyobraźni, umożliwiając kreowanie wciąż niepowtarzalnych rozwiązań. Każdy artysta wnosi bowiem do sztuki coś z własnej indywidualności, przemyśleń, poziomu wiedzy i wrażliwości. To moja podstawowa teza dotycząca zawartych tu przemyśleń, a także punkt wyjścia do dalszych artystycznych rozważań na temat rzeczywistości.

## **Rozdział I: Realizacja. Opis aspektów technicznych dotyczących realizacji dzieła doktorskiego**

Na przygotowaną pracę doktorską składa się cykl 12 obrazów w technice olejnej lub technice mieszanej na płótnie, w formacie 120 × 100 cm, zrealizowany w układach horyzontalnych lub wertykalnych. Pracę nad każdym z obrazów rozpoczynałam od małego kolorowego szkicu, próbując określić podstawowe założenia kompozycyjne, gamę barwną i jej układ na obrazie. Następnie przenosiłam go na docelowy format blejtramu. Często już na poziomie szkicu próbowałam określić format danej pracy oraz kompozycję. Czasem po przeniesieniu szkicu na docelowy format albo już w trakcie realizacji i kolejnych zmian nanoszonych na płótno, decydowałam się na odwrócenie pracy z układu horyzontalnego na wertykalny lub odwrotnie celem wzmocnienia charakteru pracy i jej oddziaływania. Formatem wyjściowym był dla mnie wspomniany wymiar prostokąta. Ten kształt wydawał mi się najbardziej uniwersalnym zarówno do pracy w pionie, jak i w poziomie.

Kolejnym etapem było wykonanie na bazie szkicu podmalówek farbami akrylowymi lub temperą. Na tym etapie mogłam sprawdzić, jak szkic i moje założenia sprawdzają się w dużym formacie, mogłam również zastanowić się nad zróżnicowaniem płaszczyzn względem nakładanej kolejnymi etapami faktury.

Wraz z rozwojem cyklu zaczęłam eksperymentować z medium olejnym, używając technik mieszanych, gdzie różne składniki pełniły funkcję wypełniaczy – od klasycznych, jak wosk i żywice z olejem, po bardziej współczesne: wypełniacze syntetyczne, laserunki akrylowe, różne mieszaniny farb akrylowych oraz tempery z żywicami akrylowymi. Ta rozpiętość środków pozwoliła mi na uzyskanie efektów związanych ze świetlistością barw, przejściami i wzajemnym przenikaniem się kolejnych warstw farby oraz na uzyskanie trójwymiarowości, sięgającej aż po elementy rzeźbiarskie związane z fakturą. Szczególnie to dodanie do płaskiej powierzchni trzeciego wymiaru przyniosło doświadczenie sensualnego kontaktu z materią. Obraz, jak już wspominałam, przestał być dla mnie tylko formą iluzyjną, a stał się samoistnym obiektem, w którym gra tonów i symbioza kolorów z materią tworzyła zupełnie odmienną rzeczywistość malarską.

Każdy obraz zbudowany jest przynajmniej z kilku warstw farb olejnych i akrylowych oraz wypełniaczy. Gdy przyjrzymy się uważnie, widać wyraźnie, że obrazy nie są zbudowane z prostych pociągnięć pędzlem, że czasem odcienie tej samej barwy łagodnie się przenikają, tworząc przestrzenną tkanę. W innych pracach spod warstw farby prześwitują fragmenty

innych kolorów i odcieni, tworząc wibrującą mozaikę. Aby złagodzić kontrasty lub nadać obrazowi określoną konstrukcję – na przykład, aby uwypuklić kierunki światła w obrazie – często pokrywałam określone fragmenty pracy wieloma warstwami laserunków olejnych lub akrylowych. Wszystkie ewentualne zadrażnienia wówczas łagodnie nikną w dominującej tonacji szarości, zieleni, niebieskości, różach, czerwieni lub odcieniach czerni, uwypuklając jednocześnie przestrzenność faktury.

Malarski opis rzeczywistości, jakim zajmowałam się w trakcie realizacji pracy doktorskiej, ograniczał się do określonej płaszczyzny. Tak rozumiana przestrzeń obrazu pozwoliła mi skupić się na rozważaniach dotyczących rzeczywistości w kontekście barwy, kontrastów, napięć, faktury, czyli tego, co stanowi w mojej opinii, istotę każdego malarskiego dzieła, dając jednocześnie możliwość poczucia więzi czy też większej symbiozy z własną sztuką. Każda z kolejnych prac była dla mnie rebusem, w którym próbowałam odpowiedzieć na postawione wcześniej, dookreślające pytania. Czym jest dla mnie rzeczywistość? Jak ją mogę wyrazić? Czy jest dla mnie prawdziwa, a może surrealistyczna? Każde z tych dodatkowych pytań pozwoliło mi, jeszcze na poziomie szkiców czy planowania pracy, określić jej podstawowe założenia stylistyczne – na przykład, czy będzie ona jasna czy ciemna, czy będzie mieć barwę czerwoną czy kobaltową, gdzie będą miały miejsce podziały i główne linie wytyczające płaszczyzny?

Ponieważ z jednej strony czuję ogromną więź z naturą, z drugiej – z racji mieszkania w mieście – dostrzegam jej poważny deficyt, właśnie natura stała się głównym motywem moich artystycznych rozważań. Jej wizerunek w tworzonych przeze mnie obrazach jest jednak mocno przetworzony i można go określić raczej mianem nadrzeczywistości albo powidoków wewnętrznych. W miarę postępów pracy nad doktoratem coraz bardziej odchodziłam od czytelności wybranych motywów, eksperymentując z formą, barwą, materiałami, starając się stworzyć nie tyle przedstawienie rzeczywistości, co abstrakcyjny obiekt, gdzie rzeczywistość stała się zagadnieniem dotyczącym wyłącznie materii malarskiej.

## Rozdział II: Idea pracy i odniesienia. Teorie i praktyki będące obszarem odniesień do własnych rozważań

### 1. Czynniki wewnętrzne i zewnętrzne wpływające na kształt pracy

Na kształt mojej pracy wpłynęło wiele czynników wewnętrznych i zewnętrznych. We wcześniejszych opisach często podkreślałam odwoływanie się w trakcie pracy do świata własnych emocji, wyobraźni, w których rzeczywistość jawiła mi się jako zniekształcony powidok. Przetwarzanie tych powidoków lub sięganie po nie odbywało się w procesie intelektualno-emocjonalnym, co rzutuje z pewnością na subiektywizm prac. W mojej opinii proces twórczy – zwłaszcza w wypadku malarstwa abstrakcyjnego – odnosi się właśnie do symbiozy tego, co płynie z intelektu, i tego, co dyktuje nam podświadomość. Tu oczywiście istnieje pewna niezgodność w opiniach teoretyków i praktyków sztuki. Na przykład abstrakcja geometryczna wyklucza w wielu wypadkach udział emocji w kreacji, zdając się na naukowe podejście do tego zagadnienia. Przykładem może być twórczość artystyczno-naukowa Wasyla Kandyńskiego, a zwłaszcza jego badania ujęte w książkach: *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*<sup>4</sup> oraz *O duchowości w sztuce*<sup>5</sup>. Jego teoria oddziaływania barw, kształtów i linii zmieniła nasze patrzenie na konstrukcję obrazu. Kandyński odrzucał wszystko, co przychodzi spoza intelektu. Uważał, że każdą emocję można wywołać świadomym, określonym kształtem linii czy plamą barwną. Podobną ścieżką podążył w swojej *Teorii widzenia* Władysław Strzemiński, próbując nadać naukowy charakter sztukom plastycznym, szczególnie gdy rozpatrywał zagadnienia świadomego postrzegania i czytania obrazu.

Na temat innego ważnego w moim przekonaniu zjawiska, które związane jest z intuicją, transcendencją oraz medytacyjnym przeżyciem w momencie samego aktu kreowania dzieła sztuki trafnie pisała we wstępie do katalogu *Koncepcje przestrzeni w sztuce współczesnej* Dorota Folga-Januszewska: „Obrazowanie przestrzeni na płaszczyźnie jest ze względu na tę płaszczyznę transcendentne. Żadne właściwie podłoże (papier, płótno, powierzchnia muru, płyta chodnika) nie ogranicza fantazji, skoro w samym działaniu istnieje możliwość swobodnego przekroczenia morfologicznych praw tego podłoża. Jeśli się dąży do oddania na

---

<sup>4</sup> Por. W. Kandyński., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

<sup>5</sup> Por. W. Kandyński., *O duchowości w sztuce*. Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.

plaszczyźnie przestrzeni, można równie dobrze dążyć do ujęcia czwartego, piątego itd. wymiaru”<sup>6</sup>.

Te słowa potwierdzają moje przecucie, że w momencie kreacji wszystko, co stwarzamy pochodzi z głębi nas. Dzieło sztuki jest, jak nazywał to Paweł Taranczewski, *przedmiotem intencjonalnym*<sup>7</sup> i rządzić się może własnymi prawami i regułami przypisanymi danej jednostce. W moim odczuciu to właśnie medytacyjne poznanie oraz intuicjonizm mogą w przypadku malarstwa abstrakcyjnego być sposobem na przedstawienie pewnej rzeczywistości zawartej w obrazie. „Intuicją – tłumaczył Bergson – zwiemy ten rodzaj współodczuwania, za pomocą którego przenikamy do wnętrza jakiegoś przedmiotu, aby utożsamić się z tym, co ma on w sobie jedyne, a więc niewyraźnego”<sup>8</sup>.

Również i o tym zjawisku wspomina Paweł Taranczewski w artykule *Painterly Quest for Values*<sup>9</sup>. Według autora każdy artysta, niezależnie od czasów, w jakich tworzy, szuka świadomie lub podświadomie określonych wartości obrazu. Dla Taranczewskiego obraz istnieje znacznie wcześniej w świadomości artysty nim autor postawi pierwsze kreski na obrazie. Artysta tworzy więc, kierując się określoną wizją, ale na pewnym etapie pracy ta wizja może prowadzić również i jego. To wrażenie było również i moim doświadczeniem, gdy mając wcześniej wykonane szkice i określoną wizję obrazu w głowie, zauważyłam, że wraz z realizacją pracy wizja ta zaczynała się zmieniać. Proces twórczy można więc porównać do wiecznej pogoni za wyobrażeniem i według mnie jest to zjawisko analogiczne do prowadzenia nas przez obraz, które opisywał Paweł Taranczewski. Wynika to z faktu, że malowanie obrazu jest procesem, w którym na zasadach symbiozy biorą udział zarówno obraz, jak i sam twórca. Niezależnie więc od przyjętych paradygmatów i planu pracy sam fakt kreacji może mieć wpływ na ostateczny kształt obrazu, a co za tym idzie – na kształt rzeczywistości zaprezentowanej w obrazach.

Elementami mogącymi mieć wpływ na przebieg pracy twórczej są czynniki zewnętrzne. W moim wypadku ważnym czynnikiem zewnętrznym była muzyka. Utwory, których słuchałam w trakcie pracy nad doktoratem, pozwalały mi uzyskać stan bliski przeżyciu medytacyjnemu. Muzyka miała więc z pewnością wpływ na moje uwarunkowania psychiczne w momencie pracy nad obrazami. Uspokojenie wewnętrzne, pewne skupienie, przenosiło się

---

<sup>6</sup> D. Folga-Januszewska, *Koncepcje przestrzeni w sztuce współczesnej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1984, s.15.

<sup>7</sup> P. Taranczewski, P. Tendera, *Rozmowy o malarstwie*, The Polish Journal of the Arts and Culture, Uniwersytet Jagielloński Akademia Ignatium, Kraków 2016, s. 64.

<sup>8</sup> A. Sikora, dz. cyt., s. 371.

<sup>9</sup> P. Taranczewski, *Painterly Quest for Values*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2014, nr 34 (3), s. 122.

na charakter prac. Oczyszczenie umysłu czy emocji przekładało się na przykład na oczyszczanie kompozycji obrazów z nadmiaru elementów, ze wszystkiego, co mogło zakłócać odbiór lub wprowadzało chaos. W miarę postępu prac nad cyklem malarskim starałam się minimalizować środki wyrazu, by oddać własny stan wewnętrzny. Ostatni z obrazów z cyklu opowiada tak naprawdę o pustce. Stawiam w nim pytania, na które nie oczekuję odpowiedzi. Pozorny brak treści staje się dla mnie istotą obrazu i treścią samą w sobie. O roli pustki w obrazie i jej medytacyjnym charakterze w sztuce pisze w swoim artykule Beata Szymańska. Odnosi się ona do powyższego zagadnienia w kontekście tradycyjnego malarstwa Chin i Japonii: „Chiński termin *chan*, którego *zen* jest japońskim odpowiednikiem, ma w samej nazwie słowo «medytacja» (sanskryt. *dhjana*). Właśnie medytacja ma doprowadzić do tego, aby umysł uwolnił się od wypełniających go myśli, stał się «pusty», a wówczas cała rzeczywistość, a także własne «ja» ukażą się w swej prawdziwej istocie, to znaczy jako pustka (chin. *kong* lub *wu*, jap. *kū*, *mu*). Szczególnym rodzajem medytacji może stać się sztuka. To dzieło sztuki staje się przekazem tego, co objawiło się artyście i co w odbiorze, w estetycznej kontemplacji zostanie dostrzeżone i od-czute. [...] Pustka na obrazie i w każdym innym dziele sztuki, podobnie jak samo dzieło, ma szczególny cel: wyrażające ją dzieło sztuki jest zarazem przedmiotem kontemplacji czy nawet – lepiej powiedzieć – medytacji, pozwalając człowiekowi, który podziwia dzieło sztuki, «przeżyć pustkę», doznać uspokojenia umysłu podobnie, jak to się dzieje w toku rozmaitych technik medytacyjnych”<sup>10</sup>.

Do czynników zewnętrznych, które miały wpływ na kształt mojej pracy mogę zaliczyć specjalne oświetlenie w pracowni, które na co dzień wykorzystuję również w fotografii artystycznej. Nad obrazami przez większą część czasu pracowałam późnymi wieczorami, co okazało się dość dokuczliwe, zwłaszcza w okresie jesienno-zimowym. Zaczęłam więc testować możliwość wykorzystania lamp fotograficznych typu *day-light*. Te sztucznie stworzone warunki powodowały, że w bardzo intensywnym, chłodnym świetle pewne partie obrazów w trakcie pracy wyglądały inaczej niż w ciągu dnia. Ten fakt sprawił, że nanosiłam później – już w dziennym świetle – korektę w postaci kolejnych warstw laserunków, co znowu miało wpływ na uprzestrzennienie, dodanie głębi niektórym obrazom. Jeszcze innym aspektem było zwrócenie większej uwagi na rolę faktury w obrazie, która w mocnym, sztucznym świetle wydawała się bardzo wyraźna. Próbowalam później utrzymać ten sam jej charakter, niezależnie

---

<sup>10</sup> B. Szymańska, *Piękno i pustka (Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii)*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2 (2), s. 9.

od oświetlenia i bardziej świadomie kreować pewne układy i zadrażnienia na powierzchni płótna.

## 2. Symbolika żywiołów i barw

W moich wcześniejszych pracach często wykorzystywałam barwy pozostające ze sobą w silnym kontraście. Ta potrzeba kontrastu tonalnego wiązała się u mnie z równie mocną potrzebą podkreślenia lub wydobycia konkretnych partii obrazu. Wychodziłam z założenia, że naprzemiennie pojawiające się płaszczyzny zbudują w obrazie interesujący dla oka rytm. Praca nad doktoratem skierowała mnie w zupełnie inne obszary rozumienia i wykorzystywania barwy w obrazie. Chociaż rozpiętość tonalna w całym prezentowanym przeze mnie cyklu obrazów jest dość znaczna, to jednak w przypadku pojedynczych prac, obrazy zbudowane są najczęściej w obrębie tylko jednej gamy barwnej. Jeśli nawet używam zestawień kontrastowych ich znaczenie jest już zupełnie inne niż miało to miejsce we wcześniejszych moich pracach. Kontrastowy akcent, najczęściej w formie linii – nie jest już nośnikiem rytmu. Zwykle domykam w ten sposób kompozycję lub staram się podkreślić dramaturgię treści. Takie podejście do zastosowanych w tym cyklu obrazów barw wynikało w znacznej mierze z podstawowej intencji zawartej w treści doktoratu – próby przedstawienia rzeczywistości w sposób skrótowy, symboliczny czy transcendentalny. Używane przeze mnie barwy mogą więc zarówno nawiązywać bezpośrednio do natury, jak i mieć znaczenie symboliczne, odnosić się do określonego żywiołu czy wyrażać stan emocjonalny.

Posługiwanie się motywami zaczerpniętymi z natury dało mi możliwość nawiązywania do znaczeń symbolicznych, które kryją się za poszczególnymi przedstawieniami żywiołów. Pozwoliło mi to w pewien sposób rozszerzyć kontekst prac. I tak sięgając do pejzażowego motywu wody mogłam dodać przypisywany temu żywiołowi cały szereg znaczeń. Woda może symbolizować życie, przemianę lub oczyszczenie. Odniesieniem do takiego rozumienia symbolu wody jest dla mnie mit Owidiusza o Narcyzie. Woda w tym micie ma ogromną siłę oddziaływania i przemiany. Niesie w sobie prawdę niestabilności i niejednoznaczności odbijanej weń rzeczywistości. Będąc odbiciem rzeczywistości pokazuje prawdę o znaczeniu rzeczy lub zmienia ich znaczenie.

Inny z żywiołów – ziemia, kojarzony jest w wielu kulturach z boginią matką. Jednak motyw ziemi pojawiający się w moich obrazach nie tyle związany jest z płodnością, co raczej z symboliką osadzenia, stabilizacji, gruntu, czyli czegoś stałego, co może być pewnym punktem

oparcia, odniesienia i jest przeciwstawne do kolejnego z żywiołów – powietrza. Nie przypisuję ziemi boskości czy pierwiastka żeńskiego na wzór greckiej mitologii. Odnoszę się raczej do filozofii Dalekiego Wschodu, gdzie Niebo i Ziemia to zestawienie dwóch żywiołów oddzielonych od siebie jedynie linią horyzontu i wzajemnie się uzupełniających: *yin* i *yang*. Te dwie skrajności są komplementarne i – stanowiąc całość – nie mogą bez siebie istnieć. W moich obrazach zaznaczając linię oddzielającą ziemię i niebo sięgam po zróżnicowanie faktur na płaszczyźnie płótna. Linia powietrza na moich obrazach traktowana jest całkowicie płasko jako widoczny kontrapunkt dla malarskiej materii żywiołu ziemi.

Żywioł powietrza symbolizuje oddech, wytchnienie. Ta dychotomia znaczeń jest także widoczna w obrębie zastosowanych barw. Kolor czerwieni i jej odcienie odzwierciedlają siłę i energię. Kolor niebieski, wraz z odcieniami szarości, to symbol oczekiwania, niepewności.

Pozostałe barwy, po które sięgam w swojej pracy, to zieleń oznaczająca witalność i odnosząca się wprost do świata przyrody, a także czerń, która w naszym kręgu kulturowym ma negatywne konotacje takie jak: smutek, śmierć czy pustka. Dla mnie jednak czerń oznacza raczej po prostu niewiadomą. Czerń, poprzez to, że kryje w sobie tajemnicę, może pełnić podwójną funkcję – może tłumić zawarte na płótnie informacje, ale jednocześnie uruchomić wyobraźnię odbiorcy.

### 3. Budowanie obrazu a doświadczanie rzeczywistości w innych dziedzinach sztuki

W trakcie pracy nad doktoratem zadawałam sobie szereg pytań związanych z rozumieniem rzeczywistości. Był to właściwie nieustający monolog wewnętrzny dotyczący zarówno pojęć abstrakcyjnych, jak i samej konstrukcji obrazu – relacji pomiędzy fakturą a barwą, porównywania i analizy kontrastów, prób wprowadzenia harmonii przy zachowaniu ekspresji etc. Było to bardzo interesujące doświadczenie. Z każdym obrazem zyskiwałam głębszą samoświadomość, określałam swoje potrzeby i odkrywałam nowe możliwości wypowiedzi w obrębie malarstwa. Również moje wcześniejsze doświadczenia zawodowe, wynikające z zaangażowania w inne niż malarstwo dziedziny artystyczne, nie pozostawały bez znaczenia i miały wpływ na ostateczny kształt pracy. I tak wyraźny ślad pędzla lub szpachelki na płótnie, będący bardzo istotnym elementem budującym malarskie napięcie, z pewnością związany jest z moimi wcześniejszymi fascynacjami rzeźbą. Ta potrzeba zaznaczania, ale i uprzestrzennienia powierzchni, kojarząca się z malarstwem materii, wynika u mnie z doświadczania świata przestrzeni podczas pracy rzeźbiarskiej. Obie te dziedziny – malarstwo i rzeźbę – traktuję dzisiaj odrębnie i na obecnym moim etapie poszukiwań nie czuję potrzeby

wychodzenia poza to, co oferuje mi malarstwo. Niemniej jednak stojąc przed płótnem, korzystać mogę z przeżyć i refleksji, które były mi dostępne w procesie tworzenia form przestrzennych. Możliwość położenia farby przy pomocy palca, szpachelki, pędzla, wtarcia jej w powierzchnię, pokrycia laserunkiem wydają się wystarczającym arsenałem środków do osiągnięcia założonego celu, w tym też oddania przestrzeni.

Innym echem doświadczeń, które można odnaleźć w moich pracach, jest tkanina artystyczna. Przejawia się ona w przeplataniu się na obrazie plam barwnych, punktów i laserunków, które niczym osnowa budują pewien rytm. Z kolei rodzaj perspektywy, myślenie o planach, które budowane są w formie przejść tonalnych to w istocie przełożenie na język malarstwa moich doświadczeń i przemyśleń wyniesionych z kolejnej bliskiej mi dyscypliny – fotografii.

Tu pozwolę sobie zatrzymać się na chwilę, bo fotografia, którą zajmuję się od wielu lat, czy to realizując własne projekty, czy też prowadząc zajęcia i wykłady, w dużym stopniu determinowała mój sposób pracy nad doktoratem. W fotografii znajdowałam często punkt wyjścia do rozważań o kompozycji w obrazach. Jednym z moich ulubionych współczesnych fotografów jest Andreas Gursky. Ten niemiecki fotograf, absolwent Kunstakademie w Düsseldorfie, intrygował mnie od zawsze swoim sposobem abstrakcyjnego myślenia o przestrzeni, który jednocześnie wiele ma wspólnego z malarstwem. To, jak Gursky komponuje swoje prace jest w mojej ocenie na wskroś malarskie. Istotną inspirację stanowiło dla mnie zdjęcie *Rhein II*<sup>11</sup>, które przedstawia tytułową rzekę Rhein na tle szarego nieba i zielonej trawy. Bardzo prosta, minimalistyczna kompozycja, będąca wyłącznie zapisem zastanej rzeczywistości, wydaje się wręcz nierealna, ociera się o rodzaj transcendentalizmu. Sposób myślenia Andreasa Gursky'ego o przestrzeni, gdzie artysta buduje obraz w oparciu o wyraźne podziały tworzące odrębne płaszczyzny, oraz wynikająca z tego pewna ponadczasowość czy wręcz pozaczasowość, to elementy, które chciałam przenieść do swojego malarstwa, wychodząc od realistycznego pejzażu, a w końcowym efekcie znajdując się w obszarze komunikatu abstrakcyjnego.

#### 4. Inne inspiracje

Mam świadomość, że jako twórcy, ale nie tylko, żyjemy w pewnym strumieniu świadomości, który można określić jako ciągłość kultury i wynikających z niej zdarzeń. Nawet

---

<sup>11</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> (dostęp: 12.09.2018).

kontestując kulturę tworzymy w jakimś kontekście, jesteśmy bowiem osadzeni w otaczającej nas kulturze. Pisał o tym powołując się na swojego mistrza Ernst Gombrich w książce *Sztuka i Złudzenie*: „rozumimy, że sztuka nie rodzi się w próżni, że nie ma artysty, który by nie zależał od swoich poprzedników i wzorów”<sup>12</sup>. Wpływy i fascynacje, o których wspomina Gombrich, widoczne są również w moich pracach. Nie traktuję ich naśladowczo, raczej jako dyskurs prowadzony z dziełami mistrzów. Stanowiły one mój punkt odniesienia do własnych artystycznych rozważań oraz były motorem do poszukiwania nowych dla mnie rozwiązań.

Obserwując prace mistrzów, zastanawiałam się na przykład nad tym, jak mogę pokazać coś, co mnie nurtuje w malarstwie korzystając z cudzych doświadczeń, ale analizując je na swój, indywidualny sposób. Jakich środków dotyczących kompozycji obrazu czy techniki powinnam użyć, by mieć podobny wpływ na odbiorcę, przy zachowaniu jednak własnej odrębności i tożsamości. Wiemy, jak bardzo trudno jest w sztuce znaleźć drzwi, których nie otworzyłby przed nami ktoś inny. Gdy więc analizowałam twórczość artystów, do których odnoszę się w swoich poszukiwaniach malarskich – Wojciecha Fangora, Leona Tarasewicza, Stefana Gierowskiego czy Marka Rothko – zauważyłam, że u wszystkich istotą malarskiej wypowiedzi stanowiła barwa. Jednocześnie na każdym z obrazów była ona traktowana przez nich zupełnie odrębnie; zastosowanie koloru miało czasem różny cel i znaczenie. Barwa mogła być na przykład przypisana znaczeniowo do przedmiotu (trawa – zieleń), mogła być wyrazem emocji (czerń – smutek) lub projekcji własnej (biel – oczyszczenie), mogła stanowić zabieg kompozycyjny (czerwień i zieleń jako najsilniejszy kontrast), mogła mieć również znaczenie transcendentalne (żółć – symbol boskości). Słowem, z każdym obrazem zastosowanie barw mogło mieć zupełnie inny punkt wyjścia i odmienny charakter. Z tego też powodu pracując nad własnym zestawem prac, postanowiłam wykorzystać powyższą obserwację i użyć dość rozległej tonacji barwnej, poczynając od czerni, poprzez odcienie szarości, po zieleń, czerwień i kobaltowy błękit. Szczególnie ważną dla mnie postacią, do prac której chciałam się odnieść przy realizacji doktoratu, był Stefan Gierowski. Jego obrazy z lat siedemdziesiątych, a wśród nich takie prace jak: CCLXXXVIII z 1973 roku, CCC z 1973, czy późniejsze prace DCLXXIII z 1993 i DCCXXXVI z 1999<sup>13</sup>, stanowiły dla mnie istotę tego, czym może być malarska wypowiedź i skłoniły do własnych poszukiwań i rozważań o rzeczywistości. Również aspekty związane z duchowością, pewną pracą podświadomości, próbą przekraczania granic własnego ja zarówno w twórczości Stefana Gierowskiego, jak i Wojciecha Fangora czy Marka Rothko

---

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, *Sztuka i Złudzenie*, PIW, Warszawa 1981, s. 36.

<sup>13</sup> Zob. J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005.

stanowiły mój punkt odniesienia. W przypadku Wojciecha Fangora muszę wspomnieć o jego kolistych kompozycjach z końca lat sześćdziesiątych oraz początku lat siedemdziesiątych<sup>14</sup>. Emanacja barwy, jej transcendentny wymiar, to coś, co według mnie wykracza poza malarstwo i dotyka samej istoty istnienia wyrażanego kolorem. Inspirując się pracami wspomnianych artystów, również w swoich pracach próbowałam zawrzeć duchowy, niematerialny, medytacyjny aspekt obrazu, operując rytmem punktów, zestawieniami barw czy kompozycją.

Aby uzyskać ten efekt, na początku sięgałam zwykle po barwy pozostające z sobą w silnym kontraście. Ta skłonność do silnego kontrastu tonalnego wiązała się u mnie często z bardzo silną potrzebą podkreślenia lub wydobywania konkretnych partii obrazu. W miarę postępu pracy zauważyłam, że paleta moich barw uległa uspokojeniu i dookreśleniu. Obrazy były oczywiście nadal bardzo „soczyste” – intensywna czerwień, kobalt, zieleń, czerń to barwy o bardzo silnym działaniu i mocno dookreślone – niemniej moja uwaga przesunęła się z chęci prowadzenia obrazu przy pomocy kontrastów na pracę w obrębie określonej gamy barwnej, przez co obrazy zyskały na spójności.

---

<sup>14</sup> Zob. B. Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe/ Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

### Rozdział III: Opis prac

Swój cykl zaczęłam od pracy nad obrazem nr 1 (poziom, format: 120 × 100 cm). Obraz rozpoczęłam od namalowania szkicu. Pierwotnie chciałam uzyskać efekt „ciepłego zmierzchu”, czegoś w rodzaju łagodnego zachodzącego słońca, jak na obrazie *Czerwone winnice* z 1888 roku Van Gogha<sup>15</sup>. Mój szkic stopniowo jednak ewoluował. Znacznie bardziej zaczęła pociągać mnie chęć pokazania migotliwości i rozwibrowania koloru uzyskana przez wielowarstwowe nakładanie w różnych kierunkach podobnych odcieni różu, z jednoczesną próbą pokazania czegoś poza obrazem. Od razu również ustaliłam, że mój cykl będzie odnosić się do podziału płaszczyzn sugerujących zahaczenie o realną interpretację świata. Nie chciałam tworzyć matematycznych figur geometrycznych, powtarzanych w minimalistyczny sposób na płaszczyźnie płótna. Niemniej chciałam zerwać z potrzebą wielobarwnego gadulstwa, dokonać syntezy, która mogłaby wydobyć na pierwszy plan to, co najistotniejsze – działanie energii barwy. Dlatego barwa z założenia miała mieć pozytywną konotację. Kolor różu wybrałam również ze względu na skojarzenie z porą kwitnienia kwiatów – wiosną, z wonnym, słodkim zapachem. Była więc to poniekąd gra z podświadomością odbiorcy, z podświadomym działaniem barw na zmysły człowieka. Pomimo więc swojej abstrakcyjności tak naprawdę obraz ten odnosi się do znanej nam i oswojonej rzeczywistości.

Obrazowi dodałam odcinającą się jaśniejszą linię, którą namalowałam przy pomocy farby kładzionej szpachelkami. Pozostała część namalowana jest przy pomocy wielu pociągnięć pędzla, pokryta laserunkami, a także kolejnymi warstwami farby położonymi zwłaszcza w centralnej części płótna; dzięki temu powstała na obrazie dodatkowa jasna linia, mogąca być odbiciem, a może powidokiem, linii znajdującej się powyżej. Ten obraz jest jednym z najbardziej fakturalnych z całego cyklu. Mam też nieodparte wrażenie, że w nim najbardziej uwidacznia się moje dawne zainteresowanie tkaniną artystyczną. Przebijające niebieskie kreski są niczym osnowa, wokół której dzieje się cała plastyczna historia. To był mój pierwszy, ewoluujący pomysł na pokazanie przestrzeni, pewnej wyimaginowanej rzeczywistości, ale mającej bardzo działać na zmysły oraz wyobraźnię odbiorcy.

Kolejna praca nr 2 (pion, format: 100 × 120 cm) jest znacznie bardziej wyciszona i uspokojona. Obraz jest w tonacji ciemnej ceglanej czerwieni, w zamierzeniu malowany od razu w pionie. Zbudowana z jaśniejszych i ciemniejszych odcieni tej samej barwy czerwieni przestrzeń jest w połowie jakby przecięta delikatnym cieniem. Laserunek i przyciemnienie

---

<sup>15</sup> F. Vedovello, *Van Gogh*, Arkady, Warszawa 2003, s. 199.

planu powyżej miało spowodować wyciągnięcie na pierwszy plan tego, co znajduje się u dołu obrazu. Ten zabieg miał zróżnicować płaską powierzchnię, wprowadzić podział na plan bliższy i dalszy. Z dołem obrazu kontrastuje spokojna, pomalowana wałkiem góra, mogąca kojarzyć się z linią horyzontu, w którym powoli roztapia się przestrzeń – może woda? Zarys pejzażu w wypadku tego obrazu jest znacznie bardziej rozpoznawalny i samonarzucający się. Jedyne kolor zdaje się mylić zmysły, bo wodzie przynależną barwą, zakodowaną kulturowo, powinien raczej być błękit. Praca ta najbardziej odpowiadała mi jako punkt wyjścia do rozważań na temat rzeczywistości. Nie była to już więc próba powtórzenia czy odzwierciedlenia jakiegoś wrażenia na płaszczyźnie płótna, ale realizowana określona wizja. Tak jak na wspomnianym zdjęciu Gursky'ego *Rhein II*, sytuacja odniesiona do pejzażu jest tu zawieszona w nieokreśloności czasu i miejsca. Delikatne drzenie faktury jest odbiciem czasu teraźniejszego. Nie ma przeszłości ani przyszłości, tylko trwanie. Ta rzeczywistość jawi się naszym zmysłom jako irracjonalna i akceptowalna zarazem.

Obraz nr 3 (pion, format: 100 × 120 cm) stanowi nawiązanie do wspomnianego wcześniej zdjęcia Andreeasa Gursky'ego *Rhein II*. Moim celem nie było jednak odtworzenie przy pomocy malarskich środków zdjęcia wykonanego wielkoformatowym aparatem i wydrukowanego docelowo jako olbrzymia panorama. Gursky swoim zdjęciem chciał pokazać wielkość natury, jej nieprzemijalny i ponadczasowy charakter, ukazując jednocześnie przez wybór motywu rzeki, naszą ludzką przemijalność – „panta rhei”. Zdjęcie zostało wykonane w specyficznych warunkach, przy rozproszonym oświetleniu, a jednak mamy tu do czynienia z rejestracją, wiernym zapisem natury, która może jawić się zupełnie odmiennie, niż ją postrzegamy na co dzień.

Myślenie o uniwersalizmie natury w jej abstrakcyjnym charakterze i formie, to były główne idee, jakie przyświecały powstaniu mojego obrazu. Praca zakomponowana jest w pionie, czym już na wstępie chciałam zaznaczyć odejście od klasycznie rozumianego krajobrazu jako poziomej panoramy. Prace domykają dwie linie: dolna – gładka, ciemnozielona styka się z jasnozieloną powierzchnią powyżej. Można na niej zauważyć, przeblęski różnych odcieni jasnej zieleni i żółci. Płaszczyzna, idąc ku górze, ciemnieje. Jej powierzchnia poprzecinana jest falującą powierzchnią farby, plamami i ukośnymi kreskami, by u samej góry spotkać się z jasną, prawie cytrynową linią. To odcięcie czy domknięcie płaszczyzny u góry, ma służyć przede wszystkim – poprzez kontrast – podbiciu intensywności ciemnej zieleni w górnej partii obrazu.

Zieleń zawsze kojarzy się z naturą, z witalnością, okresem rozkwitu – życiem. Szukanie odcieni zieleni kusi do poszukiwania wzorów i form pojawiających się w krajobrazie. To dominujące odczucie wskazuje, jak bardzo jesteśmy związani z naturą. Dobrym przykładem może być tutaj wczesna twórczość Leona Tarasewicza, bardzo mocno związanego ze swoim rodzinnym Podlasiem. Malując obrazy, artysta szukał form i rytmów, które mógł znaleźć wokół siebie. Taki sposób myślenia o krajobrazie pojawiał się również i u mnie we wcześniejszych realizacjach. Tym razem chciałam zapanować nad odtwarzaniem wrażenia natury. Chciałam pokazać coś, co może być zarówno wycinkiem mikro, jak i makro skali. Pracę tę można interpretować na wiele sposobów, tak jak i na wiele sposobów można interpretować rzeczywistość wokół nas. Zieleń – jej barwa, odzwierciedla piękno i dobro natury, z której wyrosliśmy i od której jesteśmy współzależni. Ten obraz to uniwersalny zapis rzeczywistości, którą powinniśmy chronić i pielęgnować, bo jest częścią nas samych.

Obraz numer 4 (pion, format: 100 × 120 cm) również namalowałam w pionie. Pracę nad tym płótnem rozpoczęłam od położenia ciemnokobaltowej podmalówki. Ten kolor zdeterminował całość pracy. Moim zamiarem było pokazanie bezkresu, rzeczywistości, która może być kojarzona z oceanem czy morzem. Pozornie obraz jest domknięty w górnej części linią horyzontu, ale linia ta nie daje żadnej jednoznacznej odpowiedzi, czym jest. Nie wiemy czy za horyzontem majaczy jakiś ląd? A może linia horyzontu nigdy się nie kończy, niczym w powieściach Ursuli Le Guin, prowadząc nas do krainy magii i Ziemiomorza? Praca nad obrazem polegała na stopniowym szukaniu światła, poczynawszy od najciemniejszego momentu do najjaśniejszego. Brak jasnej podmalówki, przebijającej się jaśniejszej barwy, powoduje, że praca wydaje się nieco mroczna. Obraz ten, w jakimś sensie, wyraża również mój wewnętrzny niepokój związany z przeżyciami tego okresu. Oczekiwanie, niepokój, zawieszenie w bezruchu – to elementy mojego wewnętrznego krajobrazu, które poprzedzały fakt odejścia bliskiej mi osoby. Tym elementom emocjonalnym nadałam najbardziej prawdopodobny i realny kształt, który może być odczytany jako abstrakcja, ale również jako po prostu wzburzone, niespokojne morze.

Myśląc o tym obrazie, w jakiś sposób chciałam odnieść się po części do twórczości Augusta Strindberga, którego prace znam i cenię, jak chociażby obraz *Miasto* z 1903 roku<sup>16</sup>. Szczególnie interesującym aspektem w pracy Strindberga był rodzaj jego kompulsywnej twórczości określanej mianem „naturalistycznego symbolizmu”<sup>17</sup>, pewna autoekspresja

---

<sup>16</sup> Por. M. Meyer, *Strindberg. A Biography*, Oxford – New York 1987, s. 86.

<sup>17</sup> Cyt. za: Tamże, s. 27.

własnego napięcia. Dla mnie było to na tamtym etapie pracy czymś bardzo pociągającym, stojącym w sprzeczności do czysto intelektualnego podejścia do obrazu – pozwalało na wewnętrzne samooczyszczenie, dokonanie pewnej wypowiedzi, chociażby zrozumiałej tylko dla mnie, przy pomocy wizualnego gestu. Obraz ten mówi więc o dwu różnych rzeczywistościach – tej którą widać na obrazie, która może być kojarzona z pewnym naturalistycznym podejściem do zagadnienia krajobrazu, i rzeczywistości wewnętrznej, kryjącej się za symboliką użytego koloru, delikatnych rozjaśnień, skradającego się mroku, stonowanego niepokoju.

Myślę również, że pojawiający się jako element kompozycji na dwu poprzednich obrazach jeden z żywiołów – woda, ma tu również swoje, inne zupełnie symboliczne znaczenie. Woda to główny element naszego życia oraz w znaczeniu kulturowym – symbol oczyszczenia. To dlatego również woda jako rytuał pojawia się w niemal wszystkich religiach, stanowiąc w trakcie obrzędów pomost pomiędzy światem rzeczywistym a światem duchowym. Woda to również różne odbicia rzeczywistości – migotanie barw na wzór i według rozumienia tego zjawiska przez impresjonistów lub ich kontynuatorów, postimpresjonistów, jako zjawiska fizyczno-barwnego. W opozycji do tak rozumianego odbicia znajdują się interpretacje odbicia jako elementu przemiany, odbicia pewnej prawdy, jak chociażby malarskie interpretacje mitu o Narcyzie. Myślę jednak, że znacznie bliższa jest mi idea wody jako elementu pokazującego wielowarstwowość zjawisk, uczuć, rzeczywistości i złożoności naszej percepcji, tej świadomej i podświadomej, o której tak często pisał Zygmunt Freud.

Kolejna praca numer 5 (poziom, format: 120 × 100 cm) jest uzewnętrznieniem moich emocjonalnych napięć, oddanych za pomocą intensywnego, czerwonego koloru. Malując ten obraz, wybrałam układ horyzontalny. Teoretycznie układ ten miał uspokoić kompozycję i stanowić kontrast dla intensywności zastosowanej czerwieni. Obraz jest więc pozornie uspokojony; piszę pozornie, bo jednocześnie zakładałam, że dynamiczna czerwień będzie „rozsadzać” ramy płótna. Stosując ten dysonans, chciałam symbolicznie pokazać jakby moment tuż przed wybuchem. W obrazie czerwień niczym morze lawy płynie powoli, jaśniejsza, horyzontalna smuga odcina się od ciemniejszego dołu. Wielość odcieni czerwieni została pokryta laserunkiem mocnej czerwieni, ujednolicając powierzchnię płótna. Starłam się, aby wszelkie głosy innych barw, zostały przykryte i wyciszone na rzecz dominującej purpury.

W przypadku tej pracy muszę odnieść się do twórczości Stefana Gierowskiego. W przedmowie do katalogu swojej wystawy wydanego przez Galerię a Tak Gierowski mówi:

„ciekawi mnie w nauce o barwie zależność między porządkiem chemicznym a psychologicznym oraz wydarzenia związane z wzajemnym oddziaływaniem barwników, prowadzące do przemian sugerujących daleko idące uogólnienia związane z egzystencją i życiem”<sup>18</sup>. Artysta ten zawsze bardzo mocno podkreślał związek psychologii i wpływu barwy, co wydało mi się bardzo inspirujące. Do tej pory w moich obrazach kolor pojawiał się jako myślenie o barwie lokalnej, związanej z przedmiotem, lub jako symbol. Ta praca jest chyba pierwszą, która wychodzi poza myślenie przedmiotowe czy grę skojarzeń. Intensywność użycia czerwieni była dla mnie bowiem świadomym artystycznym zabiegiem. Przy zachowaniu układu kompozycyjnego, spójnego dla całości realizowanego cyklu, zastosowanie intensywnej czerwonej barwy miało na celu zwrócenie uwagi widza, było niczym głośny krzyk lub akord w utworze muzycznym.

Obraz numer 6 (poziom, format: 120 × 100 cm) jest pracą całkowicie achromatyczną, bazującą na grze faktur, różnych odcieniach bieli, szarości i czerni. Mimo braku koloru, cała praca jest dość kontrastowa. Obserwując obraz, można zauważyć, że ma wyraźnie zaznaczone cztery odrębne strefy, dwie górne oraz dolną z wyraźnie jaśniejszą środkową częścią. U góry obrazu widać jasnoszary, cienki pasek będący efektem niezamalowania na czarno tej części pracy. Dzięki temu zabiegowi faktura górnej i spodniej części obrazu łagodnie łączy się ze sobą, stanowiąc pewne continuum. Oba te fragmenty namalowane są impastowo, przy pomocy szpachelki oraz farb z wypełniaczami żywicznymi. Górny, jaśniejszy pasek dodaje pracy pewnej lekkości, ale też stanowi mocny kontrast względem ciemnego dołu. Idąc dalej ku dołowi obrazu, widzimy wyraźnie, że część obrazu namalowana impastowo, przy pomocy szpachelek, przechodzi w część namalowaną przez zdecydowane pociągnięcia pędzla, która również ma pewną gradację – w górnej części jest znacznie gęściejsza i mocniejsza. Im dalej ku dołowi – faktura traci na gęstości i agresywności. Pozornie obie części obrazu, górna i dolna, różnią się nieco od siebie, ale ja znów odniosę się tutaj do żywiołu wody. Malując ten obraz, w jakimś stopniu przeniosłam na język sztuki to, co można zaobserwować w naturze. Wyobraźmy sobie tafłę jeziora. W zależności od siły i kierunku wiatru, woda może być w różnych miejscach mniej lub bardziej pomarszczona, słowem różnie może załamywać światło. Malując ten obraz, postąpiłam analogicznie – korzystając z moich wcześniejszych doświadczeń rzeźbiarskich, postanowiłam wywołać wrażenie przestrzeni przez zróżnicowanie powierzchni malatury.

---

<sup>18</sup> S. Gierowski, *Nudne uwagi i narzekania*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasycenie. Malarstwo 2007–2010* [kat. wys., wrzesień – listopad 2010], red. W. Nowaczyk, Galeria aTak, Warszawa 2010, s. 30.

Obraz ten, pomimo że bazuje tylko na odcieniach czerni i szarości, jest dla mnie przepełniony treścią. W swojej konstrukcji faktur praca odnosi się do malarstwa materii. Jednocześnie nie traktuję jej jako czystą abstrakcję, bo ma ona dla mnie wymiar jak najbardziej symboliczny. Czerń może być nośnikiem emocji, nie tylko smutku, ale też pewnego zagubienia i niewiadomej tonącej w mroku.

Praca numer 7 (pion, format: 100 × 120 cm) została również zbudowana wyłącznie na bazie czerni, ciemnej szarości i gry faktur. Zakomponowana w pionie, z wyraźną linią podziału obu płaszczyzn, wydaje się najbardziej płaskim z obrazów, jednak różnica napięć pomiędzy fakturami powoduje, że dolna jej część sprawia wrażenie bliższej, tworząc iluzję nieokreślonej, nierzeczywistej przestrzeni. Również fakt, że ta część obrazu ma znacznie mocniej zaznaczoną fakturę powierzchni, powoduje, że inaczej załamuje ona światło, co dodatkowo podkreśla efekt przestrzenny. Całość zbliża się reliefowego rysunku, co, jak we wcześniejszym przypadku, może świadczyć o moim częściowo podświadomym czerpaniu z doświadczeń zdobytych w trakcie lat studiów spędzonych w pracowni rysunku na Wydziale Grafiki i Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Koncepcja namalowania kolejnego obrazu całkowicie czarnego była dla mnie czymś pociągającym. Poprzednia praca w jakimś stopniu otworzyła mnie na zupełnie nowe doznania, wywołała chęć eksperymentowania. Dotąd pojęcie obrazu nieodłącznie kojarzyło mi się z barwą, czerń uważałam za środek wyrazu przynależny grafice. Zrozumiałam więc, że w jakimś stopniu niepotrzebnie się dotąd samoograniczałam. Możliwość wykorzystania różnicy napięć w fakturze, delikatnych przejść tonalnych może zawierać bowiem taki sam ładunek emocji i ekspresji, jak najsilniejsze kontrasty barwne. Bardzo trafnie na ten temat wypowiedział się w katalogu prac z kolekcji Gelonch-Viladegut, francuski malarz i grafik – Pierre Soulages: „Un noir, ça peut être transparent ou opaque: ce n'est pas pareil du tout. Ça peut être brillant ou mat, lisse ou grenu, et ça change tout”<sup>19</sup>. To nowe dla mnie doświadczenie wykorzystałam w kilku kolejnych obrazach opartych w znacznej mierze o czerń.

Praca numer 8 (pion, format: 100 × 120 cm) jest kontynuacją serii czarnych obrazów. Całość zakomponowana jest w pionie i, jak w poprzednich obrazach, praca ma również wyodrębnione trzy strefy – część środkowa, spod której przebija ciemnoczerwona poświata, korespondująca z mocnym, cienkim, czerwono-różowym pasem u dołu. Część górna, całkowicie czarna, bazuje na działaniu faktury, która tym razem nie układa się w dotknięcia pędzlem, lecz przypomina bardziej rysunek, tworząc układ wąskich linii, będących

---

<sup>19</sup> <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2014/10/CONNAITRE-PIERRE-SOULAGES.pdf>, s. 10 (dostęp: 23.08.2018).

zadrapaniem farby ostrym narzędziem. W tej pracy ważne dla mnie było zbudowanie nastroju odnoszącego się do synonimów takich słów jak: mrok, napięcie i oczekiwanie, tajemnica, nierzeczywistość. Środkami artystycznymi, których użyłam, by uzyskać podobne wrażenie, była subtelna gra kolorów i laserunków oraz gra faktur. Czerwone punkty tworzące wrażenie czerwonego, przebijającego się od spodu światła w części centralnej współtworzą iluzję głębi.

Malując ten obraz, bardzo często myślałam o twórczości Marka Rothko. Jego prace miałam okazję oglądać w oryginale, w Modern Tate Gallery, podczas mojego półrocznego pobytu w latach dziewięćdziesiątych w Londynie. Szczególnie mocno zadziałał na mnie cykl obrazów pierwotnie namalowanych dla restauracji The Four Seasons, które ostatecznie w znacznej części znalazły swoje miejsce w Tate Gallery. Obrazy Marka Rothko oczarowały mnie wówczas emanacją koloru wydobywającego się jakby z ich głębi. Było to coś absolutnie mistycznego. Rodzaj poświaty wydobywający się z głębi czerni prac Marka Rothko był zupełnie inny niż na obrazach Williama Turnera, które również miałam okazję obejrzeć w tym samym muzeum. A przecież obaj autorzy konstruowali swoje płótna jako wielowarstwowe kompozycje, pokryte szeregiem laserunków. W okresie studiów na ASP ten aspekt techniczny, polegający na łagodnym zacieraniu się granic pociągnięcia pędzla, wzajemnymi prześwitami kolorów, wydawał mi się zupełnie nie do pogodzenia z moim impastowym sposobem malowania, gdzie każdy odcień danej barwy kładłam oddzielnie, zaś światło było wynikiem kontrastu temperaturowego. Cykl czarnych prac namalowany w ramach pracy doktorskiej otworzył przede mną zupełnie inną przestrzeń działania, w której pociągnięcia pędzla, faktura, kolor i światło tworzą odrębne a jednocześnie spójne elementy obrazu. Być może to kwestia dojrzałości, a być może potrzeba znalezienia nowych środków do uzyskania określonego wyrazu; jednak to cykl czarnych obrazów zachęcił mnie do poszukiwania oraz eksperymentów technologicznych. Do tej pory prace wykonane w ramach doktoratu prowadziłam jako konsekwentnie realizowany cykl namalowany w technice farb olejnych. Na początku eksperymentowałam z klasycznymi laserunkami, będącymi połączeniem oleju, terpentyny i szybko schnącego medium – fiksatywy, sykatywy (prace od numeru 1 do 5), później zaczęłam eksperymentować z laserunkami stanowiącymi połączenia farb akrylowych z medium akrylowym oraz farb temperowych z lakierami akrylowymi.

Obraz numer 9 (pion, format: 100 × 120 cm) stanowi dalsze moje próby w obrębie eksploracji środków wyrazu związanych z barwą czarną. Praca ta ma również wyodrębnione trzy strefy – głuchy, płasko malowany wałkiem pasek czerni kontrastuje z fakturalnym środkiem obrazu. Cienki, fioletowy pasek stanowi kontrast dla środkowej partii pracy i płasko

namalowanej bocznej partii obrazu. Podstawowym kluczem tej kompozycji było światło rozumiane jako emanacja. Jest to chyba jedna z najbardziej abstrakcyjnych dla mnie prac. Nie odnosi się ona w żadnym wypadku do natury, nie stanowi również transpozycji krajobrazu wewnętrznego czy próby przeniesienia własnych emocji na płótno, słowem jest niezależna od czynników tak zewnętrznych, jak i wewnętrznych. Bazując wyłącznie na grze intelektu, próbowałam zastanowić się, jak będzie wyglądała gra tonów czerwieni przebijająca spod czarnych laserunków – jak będzie wyglądać i jakie będzie budować wrażenie taka powierzchnia, gdy poszczególne warstwy będą się nawzajem przenikać. Jakie napięcie wywoła kontrast pomiędzy płasko pomalowaną przestrzenią a przestrzenią pokrytą fakturą? Jak można przybliżyć do siebie obie te płaszczyzny, działając laserunkiem? Jakie działanie będzie miał pas fioletowego, lekko przybrudzonego koloru – czy wpłynie on na wyraźnie wydobywającą się z dołu obrazu czerwionobrazową poświatę? Obie barwy pozornie powinny sobie przeszkadzać, gdy namalujemy czysty pasek fioletu obok brązu, czujemy pozorny dysonans i dysharmonię. Fiolet jest bowiem chłodny i jest pochodną czerwieni i ultramaryny. W tym wypadku został on rozbielony, położony na przebijającą spod spodu szarość. Czerwień po pokryciu laserunkami, będąca pochodną cynobru, zdaje się wpadać w brąz. Pomimo pozornego sprzeciwu oka i zmysłów obie barwy, przytłumione lub zgaszone czernią, zdają się wzajemnie dopełniać.

To były moje główne przemyślenia w trakcie realizacji tej pracy. Zaskakujące okazało się doświadczenie, że ciemny laserunek zamiast tłumić działanie iluzji światła, wzmacniał je. Innym spostrzeżeniem było to, że w obu ostatnich obrazach, czerń zmuszała mnie do większej uważności w odbiorze, tak jak gdyby zmysły czytając niewielkie różnice tonów, zyskiwały na większej wrażliwości.

Praca numer 10 (pion, format: 100 × 120 cm) stanowi delikatny powrót do koloru w malarstwie oraz kontynuację moich wcześniejszych przemyśleń związanych zarówno z wykorzystaniem laserunków, tworzeniem prac opartych o czerń, jak i puentylistyczną metodę budowania obrazów. Dotychczas, by podkreślić lub osłabić działanie danego koloru – jego świetlistość czy ogólny wyraz – używałam w różnych proporcjach barw dopełniających. Jednak doświadczenia wyniesione z tworzenia ostatnich prac, zachęciły mnie do malarskiego eksperymentu. Obraz ten zakomponowałam w pionie i tak jak wcześniejsze prace podzieliłam na kilka stref, które tym razem łagodnie przechodzą jedna w drugą. Górna część zaczyna się od różowej linii, pod którą znajduje się najjaśniejsza przestrzeń obrazu zbudowana z małych, różnokolorowych punktów. Dominantę stanowi kolor różowy, lecz działanie tej barwy

osłabione jest przez oddziaływanie plam pomarańczowych przechodzących w brąz lub ciemną żółć. Gdzieniegdzie prześwitują również plamy ciemnej czerwieni oraz czarnego tła. Powierzchnia ta powoli znika pod warstwą laserunków w kolorze ciemnego fioleto i czerni.

Malując ten fragment, chciałam uzyskać wrażenie podobne do tego, które pojawia się, gdy stoimy na brzegu górskiego strumienia i patrząc w toń wody, widzimy jak wraz z głębokością każdy z kolejnych kamieni zmienia barwę na bardziej niebieską czy zielonkawą. To łagodne zanikanie przerywa umieszczony poniżej jaśniejszy, zbudowany z ciemnoczerwono-fioletowych punktów pas, który przechodzi w jeszcze ciemniejszą płaszczyznę. Wydaje się on dosyć jasny przez różnicę tonów ciemnej czerwieni i wrażenia czerni poniżej. Ta czerń nie jest jednak jednorodna. Spod warstwy wielu laserunków prześwitują kolorowe plamy w kolorze umbry, fioleto, czerwieni czy sjeni. Całość zamyka ciemnoszara linia, dająca pewien oddech czerni, a zarazem nawiązująca kompozycyjnie do różowego pasa u góry obrazu. Odbiór tej pracy zmienia się w zależności od odległości i kierunku światła. W pełnym świetle, patrząc na niego z bliska, dostrzegamy mnóstwo punktów, które przebijają się przez ciemne laserunki z głębi obrazu. Przy pewnej odległości i bocznym oświetleniu prymat wiodą najmocniejsze tony oraz pokryta fakturą powierzchnia płótna. Ten dualizm percepcji może stanowić symboliczne odniesienie także do naszego postrzegania świata, które wraz z zawężaniem naszej percepcji zmienia nasz odbiór rzeczywistości. Przejście od szerokiego kadru do wąskiego ujęcia powoduje całkowitą zmianę wyrazu pracy. To dlatego mówimy o subiektywizmie odbioru sztuki, na który składają się subiektywizm i decyzyjność samego autora oraz subiektywizm odbioru pracy ograniczony możliwościami percepcji i wrażliwości własnej odbiorcy.

W wypadku tego obrazu trudno jest również mówić, że stanowi on odniesienie do jakiegś konkretnej przestrzeni. Nie ma tutaj klasycznego podziału na horyzont, niebo czy ziemię lub wodę. Obraz ten przez swoją budowę i zachowanie punktów, ich zacieranie, wzajemne przenikanie się może kojarzyć się z wodą, ale jest to tylko luźne, moje własne skojarzenie, którego nie narzucam odbiorcy. Przestrzeń tego obrazu jest dla mnie czystą abstrakcją. To przestrzeń malarska, w której rzeczywistość rządzi się własnymi prawami ograniczonymi dwuwymiarową powierzchnią płótna oraz procesem, w jakim powstawała. Sam sposób malowania tego obrazu, układ i rytm punktów, wprowadzał mnie w trakcie pracy w pewien stan psychofizyczny na granicy medytacji. Obraz malowałam późnymi wieczorami, korzystając z bardzo jasnych lamp fotograficznych, słuchając na słuchawkach głośnej, transowej muzyki,

dlatego proces tworzenia tej pracy stał się dla mnie swego rodzaju metafizyczną podróżą w głąb siebie, swojej podświadomej jaźni, otwierając mnie na zupełnie nową wrażliwość i doznania.

Obraz numer 11 (pion, format 100 × 120 cm) jest najbardziej kontrastową i energetyczną z wszystkich prac powstałych w ramach doktoratu. Obraz zakomponowałam w pionie. Niebieska góra z punktami czerwieni przechodzi w ciemną czerwień, pod którą prześwitują plamy koloru niebieskiego, rozjaśniając się stopniowo ku dołowi, zmieniając się w ceglastą czerwień, fosforyzujący kolor pomarańczowy, na koniec rozbielony, jasnopomarańczowy. Całość zamyka głucha szarość na dole pracy.

W wypadku tego obrazu, by uzyskać oczekiwany efekt, bardzo dużo eksperymentowałam z farbami i prześwitami poszczególnych kolorów oraz laserunkami. Pierwsza położona warstwa miała barwę niebieską, na nią zaczęłam nakładać kolejne warstwy koloru czerwieni w różnych odcieniach, a następnie, by zbudować efekt prześwitów i łagodnego przejścia, mimo tak dużego kontrastu barwnego, góra ponownie została pokryta warstwami koloru niebieskiego. Na dolną warstwę czerwieni nakładałam kolejne warstwy farb – akrylowych oraz tempery. Dodatkowo obraz został pokryty warstwami laserunków tempery rozrzedzonej w medium akrylowo-żywicznym. Ciekawym doświadczeniem okazało się dla mnie wprowadzenie do malarstwa olejnego innych technik. W pierwszych eksperymentach zauważyłam, że laserunki olejno-żywiczne nie dają mi oczekiwanego efektu. Podobnie niezadowolona byłam z laserunków wykonywanych na bazie medium akrylowego, które nie tylko często zmieniało barwę, ale pokryte nim powierzchnie wydawały mi się głuche, jakby plastikowe. Dopiero rozrobienie wysokiej jakości tempery na bazie żywicy akrylowej pozwoliło mi uzyskać oczekiwany efekt i dodać świetlistości czerwieni.

Obraz ten powstał po części jako próba przełożenia malarskich ćwiczeń z koloru opisanych w książce Johanna Ittena *Sztuka barw*<sup>20</sup>. Autor określając pojęcie świetlistości, uważa, że jest ono względne. „Jedna barwa może obok zgaszonej tonacji wydawać się świetlista, a obok świetlistej mieć zgaszony charakter”<sup>21</sup>. Szukając świetlistości barw – głównie czerwieni, starałam się wykorzystać w tej pracy zasadę kontrastu barwnego, ilościowego i tonalnego, stąd zdecydowałam się zamknąć ją u dołu pasem szarości. Dolna szarość powoduje cofnięcie przestrzeni w głąb obrazu, świetlistość kolejnych barw – jasnopomarańczowej czerwieni – wydaje się uwypuklać, by przechodząc w odcienie koloru niebieskiego, ponownie

---

<sup>20</sup> J. Itten, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, wyd. 1, d2d.pl, Kraków 2015.

<sup>21</sup> Tamże, s. 59.

„cofnąć się” w wyniku kontrastu temperaturowego. Pomimo tak dużych napięć poprzez dolne i górne kontrasty chciałam stworzyć pewną harmonię tej pracy, ujarzmiając tym samym intensywność czerwieni.

Gdybym miała odnieść się do tezy dotyczącej pojęcia rzeczywistości, to w wypadku tej pracy jej istotą było czyste malarstwo. Przestrzeń i rzeczywistość dotykają więc samego zagadnienia barwy. Oczywiście kolor może sugerować czy symbolizować pewne odniesienia. Intensywna czerwień może symbolizować emocje ujęte w racjonalne ramy, które symbolizują błękit i szarość. Rzeczywistość ta jest więc ponownie, mimo że podświadomie, przestrzenią wewnętrznych emocji, nałożonych niczym kalka techniczna na warsztat malarski.

Obraz numer 12 (poziom, format 120 × 100 cm) różni się od pozostałych; powstał jako ostatni z zestawu. Zakomponowany jest w poziomie, z linią przebiegającą u góry, sugerującą horyzont, oddzielającą od siebie dwie płaszczyzny – mniejszą powyżej i większą poniżej. Obie te płaszczyzny delikatnie różnią się od siebie odcieniem. Całość oparta jest na bardzo subtelnej grze tonów światła i odcieni szarości. Górna płaszczyzna wydaje się odrobinę ciemniejsza, być może za sprawą światła, jakie pojawia się tuż pod linią horyzontu dolnej płaszczyzny, która również stopniowo ulega przyciemnieniu ku dołowi. Trudno jest dopatrzeć się na tym obrazie jakiegoś silnego kontrastu. Mocnym akcentem wydaje się sama linia horyzontu lub plama światła tuż pod nią, czy też przebłyski koloru u dołu obrazu. To wszystko jednak jest zakłócone przez mocne działanie samej faktury farby, która zbliża ten obraz do malarstwa materii.

W trakcie realizacji tej pracy miałam w głowie bardzo silne wspomnienie widoku, jaki mogłam zobaczyć wiele lat temu wczesną jesienią nad Bałtykiem. Stojąc wówczas w porcie obserwowałam, jak pomimo słonecznego dnia, niebo i woda zasnuły się nagle bardzo gęstą mgłą. Trudno było zauważyć, gdzie zaczyna się lub kończy linia wody i horyzontu. Widok wraz z podmuchami wiatru czasem ujawniał więcej szczegółów. Wszystko jednak wydawało mi się bardzo nierealne. Dominującym odczuciem, pomimo przebijającego gdzieś zza mgły światła, było odczucie pustki.

Zawsze chciałam oddać to wrażenie sennej nierealności, zawieszenia, ulotności, nicości w którymś z mediów, jakim posługuję się w sztuce. Z tego też powodu pomyślałam, że obraz stanowiący przeciwieństwo wcześniejszych prac, bardzo chromatycznych, ale też i tych opartych o odcienie czerni, byłby doskonałym dopełnieniem. Barwa, tak mocna i silna w poprzednich obrazach, została tutaj praktycznie zredukowana do zera, ale w kierunku szarości, którą możemy spotkać na przykład w klasycznej czarno-białej fotografii. W dolnej części pracy można wprawdzie zauważyć pewne przebłyski koloru – było to moje świadome nawiązanie do

zasady renesansowej perspektywy powietrznej – to jednak u góry obrazu kolor gubi się całkowicie, rozpluwając w tonach jasnej szarości. By jednak całkowicie szarość ta nie zlała się z szarością nieba i by różnica nie dotyczyła wyłącznie kontrastu tonalnego, w górnej części pracy użyłam laserunków dających wrażenie cieplejszego światła, przez co płaszczyzna powyżej horyzontu wydaje się nieco oddalona. Malując ten obraz, podobnie jak we wcześniejszych przypadkach, zaczęłam od szkicu i podziału płaszczyzn. Następnie nakładałam kolejne warstwy faktur, również nieco odrębne dla „nieba” oraz „wody”, gdzie faktura zyskuje znacznie na gęstości. Całość pokryłam kilkoma warstwami laserunków, około dziesięciu warstw – w zależności od części obrazu, by uzyskać wrażenie prześwitów, przebłysków światła czy kolorów. To wszystko robiłam, by oddać zamierzony nastrój nierealności, niedookreśloności, który chciałam pierwotnie uzyskać.

## Rozdział IV: Podsumowanie

Obraz w moim rozumieniu jest obiektem intencjonalnym. Pisał o tym Paweł Taranczewski w książce *Rozmowy o malarstwie*<sup>22</sup>. Intencjonalność obrazu przekłada się na jego autonomiczność oraz autonomiczność prezentowanej rzeczywistości. Może być ona różnie przedstawiana, w zależności od epoki czy stylu. Rzeczywistość obrazu może przybierać różny kształt, może mieć znaczenie symboliczne lub realistyczne. Może być impresją na określony temat lub całkowicie abstrakcyjnym przedstawieniem. Na prezentowaną rzeczywistość może mieć wpływ szereg czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Sama rzeczywistość obrazu może również ulegać zmianie – od pierwszego momentu związanego z pomysłem i ideą pracy, po jego finalny efekt. Wynika to z faktu, że zarówno sam obraz, jak i twórca pozostając z sobą w symbiozie i układzie wzajemnych zależności są częścią procesu kreacji. Dlatego uważam, że prezentowana na obrazach rzeczywistość malarska nie jest ani bardziej rzeczywista, ani nierzeczywista, i nie powinno się jej rozpatrywać w kontekście realizmu czy odniesień do natury. Rzeczywistość obrazu jest zawsze całkowicie subiektywną w swojej formie i wyrazie niezależnie od epoki czy stylu. Dychotomia postrzegania i wieloraki sposób rozumienia zjawiska rzeczywistości nie odbiera wagi i znaczenia w procesie kreacji, przeciwnie – stanowi źródło niewyczerpanego skarbcza ludzkiego intelektu, wrażliwości i pomysłowości. Artyści widzą i doświadczają świat na swój własny sposób i dają temu wyraz w określonej artystycznej formie.

Zaprezentowany cykl obrazów przedstawia moją własną wizję rzeczywistości, która jest odbiciem mnie samej. Jest płaszczyzną, na której odtwarzam swoje myśli, uczucia oraz określony czas i miejsce. Niczym we wspomnianej na samym wstępie teorii Stephena Hawkinga – kreuję zapis na płaszczyźnie, będący kwintesencją doświadczanej rzeczywistości.

---

<sup>22</sup> Tamże., s. 64.

## Bibliografia:

### Druki zwarte:

1. Folga-Januszewska D., *Koncepcje przestrzeni w sztuce współczesnej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1984.
2. Gierowski S., *Nudne uwagi i narzekania*, [w:] *Stefan Gierowski. Jakość, jasność, nasylenie. Malarstwo 2007–2010* [kat. wys., wrzesień – listopad 2010], red. W. Nowaczyk, Galeria aTak, Warszawa 2010.
3. Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, PIW, Warszawa 1981.
4. Itten J., *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, wyd. 1, d2d.pl, Kraków 2015.
5. Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
6. Kandyński W., *O duchowości w sztuce*. Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
7. Kowalska B., *Fangor. Malarz przestrzeni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe/ Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
8. Meyer M., *Strindberg. A Biography*, Oxford – New York 1987.
9. Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
10. Sikora A., *Od Heraklita do Husserla. Spotkania z filozofią*, Open Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 2005.
11. Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki, Łódź 2016.
12. Szymańska B., *Piękno i pustka (Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii)*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2 (2).
13. Taranczewski P., *Painterly Quest for Values*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2014, nr 34 (3).
14. Taranczewski P., Tendera P., *Rozmowy o malarstwie*, The Polish Journal of the Arts and Culture, Uniwersytet Jagielloński Akademia Ignatium, Kraków 2016.
15. Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
16. Vedovello F., *Van Gogh*, Arkady, Warszawa 2003.
17. Zagrodzki J., *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005.

### Inne źródła:

18. <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2014/10/CONNAITRE-PIERRE-SOULAGES.pdf>, s. 10 (dostęp: 23.08.2018).
19. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> (dostęp: 12.09.2018).

## **Opis i tłumaczenie w języku angielskim**

## Introduction

The question about reality is one of the most important issues in the field of ontology. Throughout history, it has nurtured philosophers, scientists, astrologers, as well as artists. Despite the passing of time, this issue has lost none of its relevance and significance. Nowadays, redefining the concept of reality - especially when witnessing such an explosive development of science, such as quantum physics or computer technology, where the concept of virtual reality has emerged with enhanced gravity - seems to be inevitable.

When I ponder about the concept of reality, my first thoughts take me to the story of the cave quoted by the ancient philosopher - Plato, who claimed that our real, temporal world is merely a reflection of the memories that came to us from the higher world. Therefore he was reluctant towards imitative art, claiming that it was like conjuring tricks which had nothing to do with the real essence of matters. Democritus believed that the truth about the world can never be discovered as our senses are flawed and unreliable. Recalling his words, which can also be stated today, "the image of the world, which our senses suggest to us, is usually incomplete and imperfect, and often false"<sup>1</sup>. His vision of a universe made of vacuum and atoms still astonishes us today with its accuracy of judgement. These two theses put forward by the eminent Greek philosophers indicate that the discrepancy between vision and the essence of things, between truth and performance, have been noticed by scholars already at the beginning of the European civilization. The discovery made many centuries later by Isaac Newton, who after a series of experiments stated that visible light is really a beam of waves of different frequencies, also had a huge impact on understanding and changing the perception of the surrounding reality. Newton was the first to sort colours, devising the first colour wheel. In his 1704 piece the Optics, for the first time in history, he introduced the relation between a color and its derivative. The Age of Enlightenment was therefore the first period to give color a scientific meaning rather than a purely symbolic one. Newton's experiment found its reflection many years later - for example in the form of Impressionism, and Pointillism in particular. Knowledge about the human being and his perception developed parallel to scientific experiments. Researchers noticed the dependence between the determinants of an individual and historical circumstances. Quoting the words of Walter Benjamin after Maria Poprzęcka: "Over the great historical periods, human sense perception changes along the changes the mode of human existence. Human perception

---

<sup>1</sup> A. Sikora, *From Heraclitus to Husserl. Meetings with philosophy*, Open Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 2005, p. 44.

by means of senses - the medium in which it is accomplished - is conditioned not only by nature, but also by history"<sup>2</sup> Władysław Strzemiński also wrote about this phenomenon. In Strzemiński's *Theory of Vision*<sup>3</sup> from 1958, he pointed out that vision skills developed along with the development of the visual apparatus, from contour perception, through silhouette vision, to the ability to use perspective or chiaroscuro modeling. Like Walter Benjamin, he combined the evolution of vision with historical conditions. Changes in the perception of reality went therefore hand in hand with the development of natural and mathematical sciences and philosophy, directly or indirectly influencing art.

Modern times constantly reveal new areas for art and science, as well as philosophy. According to one of the latest theories of the British astrophysicist Stephen Hawking, the universe is a sort of hologram projected from a flat matrix. If this theory turned out to be true, our universe would simply be numerical information written on something in the shape of a disk. Another theory by an astrophysicist Hugh Everett III on quantum physics, suggests that our reality is one of the multiverses that originated in the Big Bang.

The aforementioned theories are only a small part of how scientists and philosophers define the concept of reality. How do I perceive reality? By choosing the title of "Real-unreal" I wanted to point out a certain dichotomy of this phenomenon. Reality is commonly understood as a state that directly affects our surroundings and where we physically exist. The same reality, may change depending on the expression of a phenomenon or our predispositions. This state can be compared to the experiment of Isaac Newton with the dispersion of a light wave in a prism. After a closer look we may find that we live in a multidimensional or, to be more exact, multithreaded reality. The same place seen from different perspectives, different directions or in different light may look completely different and give an alternative idea of the essence of things - and yet it remains unchanged.

Therefore, the concept of reality understood as a reference to a certain space or a situation in a specific time is, in my opinion, something volatile, indeterminate, inapparent and in fact- almost unreal.

Each of the fields of science and art known to humankind, tries to describe reality in an individual way. When we consider the activities of artists over the centuries, we see how the comprehension and representation of reality alternates, depending on the age or style. Visual

---

<sup>2</sup> M. Poprzęcka, *Other images. Eye, vision, art. From Alberti to Duchamp*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, p.11.

<sup>3</sup> W. Strzemiński, *Theory of vision*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, p.1.

arts proved to be a separate case, as they operated on a plane, where the basic problem was the transfer of a multidimensional space to a canvas, wall or plank. Over the centuries artists have tried to overcome this issue, creating an illusion of reality in various ways. This phenomenon can already be noticed in the late medieval art, where artists refer to the symbolism of meanings and create a fantastic world to eventually completely renounce the imitative approach to reality. In contemporary, newly conceived branches of art – such as film or photography, particularly in the wide array of documentaries - we are dealing with a definition of a currently found reality, which would indicate a very realistic approach to the issue. But are we sure? After all, it is the photographer or the operator who chooses particular frames, uses specific optics to amplify or weaken the message, simply presents the reality in a subjective way. Still another issue is the creation of reality through paratheatrical art, happenings or performance art, where reality is often a unique state, created in the interaction with external reality - the interior of a gallery or the audience. When we mention the viewer, we must bear in mind that the reception of a work of art is yet another issue. It may vary depending on the conditions, determined, inter alia, by the degree of sensitivity and the preparation of recipients.

It is apparent that talking about reality and its unambiguous perception proves to be challenging. It is extremely subjective and completely dependent on the experience of a given individual. This ambiguity in the description of reality, already mentioned by ancient philosophers, in my opinion creates a statement about the richness and diversity of contemporary art. It opens a gate to imagination, empowering a constant creation of unique solutions. Each artist contributes to art with his own individuality, reflection, level of knowledge and sensitivity. This is my basic thesis regarding the thoughts discussed here, as well as a starting point for further artistic reflections on reality.

## **Chapter I: Realization. Description of technical aspects regarding the realization of the doctoral dissertation.**

The completed doctoral thesis consists of a series of 12 paintings in oil or mixed technique on canvas, in the rectangular format in the size of 120 × 100 cm, realized in horizontal or vertical layouts. I started my work on each of the paintings from a small colored sketch, trying to determine the basic composition assumptions, the color range and its layout. Then I moved it to the target stretcher format. I tried to determine the format of a given piece and composition often already at the sketch level. Sometimes, with the sketch already moved to the target format or during painting, I decided to reverse the work from horizontal to vertical or vice versa, in order to enhance the character of the piece and create a bigger impact. The initial format I chose was the shape of a rectangle, as it seemed to be the most universal for both vertical and horizontal work.

The next stage involved the creation of the underpainting with acrylic paints or tempera based on the previously made sketch. At this stage I was able to see how the sketch and my assumptions play out on a large format, I could also think about the differentiation of the planes in relation to the subsequent layers of the texture.

With the development of the series, I began to experiment with the oil medium, using mixed techniques, where different components functioned as fillers - from classic ones, like wax and oil resins to more contemporary ones: synthetic fillers, acrylic glazes, various mixtures of acrylic paints and temperas with acrylic resins. Such a range of media allowed me to obtain the desired effect related to the brightness of colors, transitions and mutual diffusion of subsequent layers of paint as well as three-dimensionality, using the sculptural elements associated with texture. Adding a third dimension to a flat surface gave the experience of a sensual contact with the matter. At the process of creation, the painting ceased to be simply an illusionary form for me, and instead became an autonomous object where the play of tones and the symbiosis of colors with matter created a completely alternative painting reality.

Each picture is made of at least several layers of oil and acrylic paints and fillers. When we look attentively, it is clear that the images are not made of simple brush strokes, that sometimes the shades of the same color smoothly diffuse, creating a spatial tissue. In other works, fragments of other colors and shades show through the layers of paint, creating a vibrant mosaic. In order to soften the contrasts or to give the painting a specific construction - for example to emphasize the directions of light in the picture - I often covered certain parts with

many layers of oil or acrylic glazes. All possible irritations gently vanish in the dominant tones of gray, green, blue, pink, red or shades of black, while at the same time bringing out the thickness of the texture.

The pictorial description of reality I thought about while writing my doctoral thesis was limited to a specific plane. Such a perception of the image space allowed me to focus on contemplating reality in the context of color, contrasts, tensions, texture, which in my opinion, is the essence of every work of art, at the same time creating a greater bond or symbiosis with one's own art. Each of the following works was a puzzle for me, where I tried to answer the questions asked earlier. What is reality for me? How can I express it? Is it real or maybe surreal for me? Each of these additional questions allowed me, already at the level of sketches or work planning, to define its basic stylistic assumptions - for example, whether it should be light or dark, whether it will be in red or cobalt color or where should I place the divisions and main lines delineating the planes.

Because on one hand I feel a great bond with nature, on the other hand, living in a city, I see her serious shortcomings, nature has become the main motif of my artistic considerations. The image of nature in my paintings, however, is heavily processed and can be described as hyper-reality or internal afterimages. As my doctoral thesis progressed, I gradually moved away from the clarity of selected motives, experimenting with form, timbre and materials, trying not to create a representation of reality, but an abstract object instead, where reality became an issue exclusively related to the matter of painting.

## Chapter II: Idea of work and references. Theories and practices which served as references to my own considerations

### 1. Internal and external factors affecting the shape of the work

My work has been influenced by many internal and external factors. In earlier descriptions, I often emphasized the reference to the world of my emotions in painting, as well as the use of imagination, where reality appeared to me as a distorted afterimage. Processing these afterimages took place in the intellectual and emotional process, which has certainly affected the subjectivity of the works. In my opinion, the creative process - especially in the case of abstract painting - refers precisely to the symbiosis of what flows from the intellect and what the subconscious dictates to us. This causes differences in opinions of theoreticians and art practitioners. For example, geometric abstraction in many cases excludes the participation of emotions in creation, relying solely on a scientific approach. The artistic and scientific creativity of Wassily Kandinsky can serve as an example, especially his research included in the following books: *Point and line versus the plane, A contribution to the analysis of painting elements*<sup>4</sup> and *About spirituality in art*<sup>5</sup>. His theory of the interaction of colors, shapes and lines has changed our perception of the construction of the image. Kandinsky rejected everything which came from outside the mind. He believed that any emotion could be evoked by a conscious, specific shape of a line or a color stain. Władysław Strzemiński followed a similar path in his Theory of Vision, trying to give a scientific form to fine arts, especially while he considered the issues of the conscious perception of the image.

The subject of yet another important phenomenon, which is related to intuition, transcendence and meditative experience in the act of creating a work of art, was accurately described in the introduction to the catalog *Concepts of space in contemporary art* written by Dorota Folga-Januszewska: "Painting the space on a plane is transcendental due to this plane. There is no base (paper, canvas, surface of the wall, sidewalk) which limits the imagination, since the sole action itself makes it possible to freely cross the morphological laws of the base. If one is willing to portray the space on a plane, it is equally rational to strive for the inclusion of the fourth and fifth dimension".<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Por. W. Kandinsky., *Point and line versus plane. A contribution to the analysis of painting elements*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1986.

<sup>5</sup> Por. W. Kandinsky., *On spirituality in art*. Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.

<sup>6</sup> D. Folga-Januszewska, *Concepts of space in contemporary art*, National Museum, Warsaw 1984, p.15.

These words confirm my premonition that at the moment of creation everything comes from within. Quoting Paweł Taranczewski, a work of art is an *intentional object*<sup>7</sup> and is governed by its own laws and rules. I believe that in the case of abstract painting, meditative cognition and intuitionism is the way to present a certain reality contained in the image. "Intuition", as Bergson explained, "is the experience of sympathy through which one is moved into the inner being of an object to grasp what is unique and ineffable"<sup>8</sup>.

Paweł Taranczewski also mentions this phenomenon in the article *Painterly Quest for Values*<sup>9</sup>. According to the author, each artist, regardless of the times in which he creates, consciously or subconsciously looks for certain values of the image. For Taranczewski, the sole idea of the painting is materialized in the mind of an artist much earlier than he draws the first lines in the picture. The artist is driven by a defined vision, but at a certain stage, this vision may start to lead him as well. I experienced this impression, once I had previously made sketches and defined a vision of the image in my head, I noticed that in the course of creation, this vision starts to change. Therefore, the creative process can be compared to an eternal pursuit of a vision and is analogous to the image leading us in a way that Paweł Taranczewski described. This happens because painting a picture is a process in which both the image and the creator participate in symbiosis. Regardless of the adopted paradigms and the work plan, the mere fact of creation can influence the final shape of the image, and thus - the shape of the reality presented in the paintings.

External factors and surroundings can influence the course of creative work. In my case, music was an important element. The songs I listened to while working on my doctoral dissertation allowed me to get a state close to a meditative experience. Therefore, music has definitely influenced my mental condition when I was working on the paintings. Inner calmness and concentration has permeated these works. The purification of mind or emotions translated to purifying the composition of paintings from an excess of elements, basically anything that could interfere with the reception or bring chaos. As the work on the painting series progressed, I tried to minimize the means of expression to reflect my own inner state. The last of the paintings from the series is actually about emptiness. I put questions in it that I do not expect answers to. The apparent lack of content becomes the essence of the image and the content itself. Barbara Beata Szymańska writes about the role of emptiness in painting and its

---

<sup>7</sup> Taranczewski P., Tendera P., *Talks about painting*, The Polish Journal of the Arts and Culture, Jagiellonian University Ignatium Academy, Krakow 2016, p. 64.

<sup>8</sup> A. Sikora, dz. cit., p. 371.

<sup>9</sup> P. Taranczewski, *Painterly Quest for Values*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2014, no. 34 (3), p. 122.

meditative character in art. She refers to the above issue in the context of the traditional painting of China and Japan:

The Chinese term *chan*, whose *zen* is the Japanese equivalent, has the word "meditation" in its name (Sanskrit *dhjana*). It is meditation that should allow the mind to free itself from the thoughts within, become "empty", and then all reality, as well as its own "I" will appear in its true essence, that is, as emptiness (Chinese *kong* or *wu*, Japanese *kū*, *mu*). Art may become a special kind of meditation. It is the work of art which becomes a message of what appeared to the artist and what will be noticed and felt in the reception and in the aesthetic contemplation. Emptiness in a painting and in every other work of art, just like the work itself, has a special purpose: the work which expresses emptiness is at the same time an object of contemplation or, better to say, meditation, allowing the one who admires the work of art, "to experience the emptiness", experience the calming of the mind just as it happens in the course of various meditation techniques"<sup>10</sup>.

External factors that influenced the shape of my work include special lighting in the studio, which I use in my artistic photography on a daily basis. I spent most of the time working on paintings in the late evenings, which turned out to be rather annoying, especially in autumn and winter. This led me to test using the *day-light* photographic tubes. These artificially created conditions meant that in a very intense, cold light, some parts of the images looked different than during the daytime. This fact caused a need to apply a correction in the form of subsequent layers of glaze, already in daylight, which again had an impact on spatialization, adding depth to some of the paintings. Another aspect was to pay more attention to the role of the texture in the picture, which in the strong, artificial light seemed very vivid. I tried to keep the same form later, regardless of the lighting, and more consciously create certain arrangements and irritations on the surface of the canvas.

## 2. Symbolism of elements and colors

In my earlier works, I often used colors that remained in strong contrast. This need for tonal contrast was associated with the equally strong need to emphasize or extract specific parts of the image. I assumed that alternating surfaces would build an interesting rhythm in the picture. The work on my doctoral thesis opened me to completely different areas of

---

<sup>10</sup> B. Szymańska, *Beauty and emptiness (Aesthetic role of emptiness in the art of China and Japan)*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, no. 2 (2), p. 9.

understanding and using color in the picture. Although the tonal range in the entire series of images presented here is quite significant, in the case of individual works, images are usually built within only one range of color. Even if I use contrasting sets, their meaning is completely different than it was in my earlier works. A contrasting accent, most often in the form of a line - is no longer a carrier of the rhythm. Usually I close the composition in this way or try to emphasize the drama of the content. Such an approach to the color used in this series of images, resulted largely from the basic intention contained in the doctoral thesis – the attempt to present reality in a short, symbolic or transcendental way. The colors I use may equally relate directly to nature or have a symbolic meaning, refer to a specific element or express an emotional state.

The use of motives taken from nature gave me the opportunity to refer to the symbolic meanings that lie behind the individual representations of the elements. It allowed me to extend the context of my work. By using the motif of water, I could add a whole range of meanings attributed to this element. Water can symbolize life, change or purification. The myth of Ovid about Narcissus is an example of a reference to such meaning of the water symbol. Water in this myth has enormous power of action and transformation. It carries the truth of instability and ambiguity of the reflected reality. Being a reflection of reality, it shows the truth about the meaning of things or alters their meaning.

Another one of the elements - earth, in many cultures is associated with the goddess mother. However, the motif of the earth appearing in my paintings is not related to fertility, but rather to the symbolism of settling, stabilization, ground, or something permanent, which can be a certain point of support, reference and is opposed to the next element - air. I do not associate earth with divinity nor the feminine element as in Greek mythology. I am referring rather to the philosophy of the Far East, where Heaven and Earth is a combination of two elements separated from each other only by the horizon line and are mutually complementary: *yin* and *yang*. These two extremes are complementary and - acting in their entirety - can not exist without each other. In my paintings, by marking the line separating the earth and the sky, I use a diversity of textures on the surface of the canvas. The line of air in my paintings is completely flat to be a visible counterpoint to the painting matter of the element of earth.

The element of air symbolizes the breath and rest. This dichotomy of meanings is also visible within the applied colors. The color of red and its shades reflect strength and energy. Blue, along with shades of gray, is a symbol of waiting and uncertainty.

The other colors I use in my works are green, which means vitality and refers directly to the natural world, and black, which in our culture has negative connotations such as sadness, death

or emptiness. For me, however, black simply means the unknown. Black, due to the fact that it hides a secret, can fulfill a dual function - it can suppress the information contained on the canvas, but also activate the imagination of the recipient.

### 3. Building the painting and experiencing reality in other fields of art

While working on my doctoral dissertation, I asked myself a number of questions related to the comprehension of reality. It was actually a constant internal monologue concerning both abstract concepts and the image construction itself - the relation between texture and color, comparison and analysis of contrasts, attempts to introduce harmony while maintaining expression etc. It was a very interesting experience. With every picture I gained deeper self-awareness, I defined my needs and discovered new possibilities of expression in painting. My previous professional experience, resulting from my engagement in alternate artistic fields, influenced the final shape of the works. The clear trace of a brush or spatula on a canvas, which is a very important element in building tension, can certainly be associated with my previous fascination with sculpture. This need of marking, but also spatializing the surface, which is associated with painting of matter, results from experiencing the space during sculptural work. At this moment I treat painting and sculpture separately and at the current stage of my search I do not feel the need to go beyond what painting has to offer. Nevertheless, standing in front of the canvas, I can use this experience to create spatial forms. The possibility to put the paint on the canvas with a finger, a spatula, a brush, rub it into the surface, and cover it with glaze seem to be a sufficient variety of means to achieve the desired goal, including capturing space.

Another echo of the experiences that can be found in my works is the artistic fabric. It manifests itself in the intertwining of colorful patches, points and glazes which build a certain rhythm. On the other hand, this kind of perspective and thinking about planes that are built in the form of tonal transitions, is in fact translating my experiences from another branch of art close to me – photography, to the language of painting.

I will allow myself to stop here for a moment, as photography, which I have been involved in for many years, whether it was in my own projects or conducting classes and giving lectures, largely determined my way of working on this doctoral dissertation. I often found the starting point for reflection on the composition of paintings in photography. One of my favorite contemporary photographers is Andreas Gursky. This German photographer, a graduate of the Kunstakademie in Düsseldorf, has always intrigued me with his abstract way of thinking about

space, which is very close to painting. Gursky composes his works in a thoroughly painterly manner. *Rhein II*<sup>11</sup>, a picture which presents the Rhein River against the background of a gray sky and green grass, was an important inspiration for me. A very simple, minimalist composition, which is only a record of reality, seems to be almost unrealistic, close to a sort of transcendentalism. Gursky's way of thinking about space, where the artist builds the picture based on clear divisions which create separate planes, and the resulting timelessness are elements that I wanted to transfer to my painting, starting from a realistic landscape to reach an abstract message as the final effect.

#### 4. Other inspirations

I am aware that as artists we live in a certain stream of consciousness, which can be defined as the continuity of culture and the resulting events. Even when we contest culture, we still create in a certain context, because we are embedded in the culture that surrounds us. Ernst Gombrich referred to his master and wrote about this in his book, *Art and Illusion* "we understand that art is not born in vacuum, that there is no artist who would not depend on his predecessors and models"<sup>12</sup>. The influences and fascinations mentioned by Gombrich are also visible in my works. I do not treat them imitatively, rather as a discourse with the works of the masters. They were my point of reference for my own artistic considerations and were the driving force for finding new solutions.

Observing the work of masters, I wondered how to show something that puzzles me in painting using the experiences of others but analyzing them in my own individual way. What means of composition or technique I should use to have a similar effect on the recipient, while maintaining my own separateness and identity. We know how difficult it is to find a door in art that someone else has not already opened. In the analysis of the works of artists I refer to - Wojciech Fangor, Leon Tarasewicz, Stefan Gierowski and Mark Rothko - I noticed that color was the essence of artistic expression in their paintings. At the same time, they treated each of the paintings separately; the use of color sometimes had a different purpose and meaning. The color could for example be assigned to a subject (grass - green), it could be an expression of emotion (black - sadness) or self-projection (white - purification), it could be a compositional treatment (red and green as the strongest contrast) or have a transcendental meaning (yellow -

---

<sup>11</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> (access: 12.09.2018).

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, *Art and illusion*, PIW, Warsaw 1981, p. 36.

symbol of divinity). In a word, the application of colors in each of the pictures could have a completely different starting point and a different character. Working on my own set of paintings, I had this observation in mind and used a fairly extensive color palette, starting from black, through shades of gray to green, red and cobalt blue. Stefan Gierowski is a particularly important figure for me, and I wanted to refer to his work during this doctoral thesis. His paintings from the seventies, among them such works as: CCLXXXVIII from 1973, CCC from 1973, or later works of DCLXXIII from 1993 and DCCXXXVI from 1999<sup>13</sup>, were the essence of a painting statement and inspired my own explorations and considerations about reality. Aspects related to spirituality, the subconscious, an attempt to cross the boundaries of one's own self, seen in the works of Stefan Gierowski, as well as Wojciech Fangor or Mark Rothko were also my inspirations. In the case of Wojciech Fangor, I must mention his circular compositions from the late sixties and the early seventies<sup>14</sup>. The emanation of color and its transcendent dimension goes beyond painting and touches the very essence of existence expressed by color. Inspired by the works of these artists, I also tried to include the spiritual, immaterial, meditative aspect in my works, using the rhythm of points, combinations of colors or composition.

To achieve this effect, at the beginning I usually used colors in strong contrast. This tendency for strong tonal contrast was often associated with a very strong need to emphasize or extract specific parts of the image. As the work progressed, I noticed that the palette of my colors has calmed down and narrowed. The paintings were of course still very "juicy" - intense red, cobalt, green, black are very strong and well-defined colors - nevertheless, my attention shifted from the desire to lead the image with the help of contrasts to work within a given color spectrum, which caused the paintings to gain consistency.

---

<sup>13</sup> See. J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005.

<sup>14</sup> See. B. Kowalska, *Fangor. Painter of space*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe/ Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

### Chapter III: Description of paintings

I started the series from work on painting No. 1 (horizontal, format: 120 × 100 cm). I began by painting a sketch. Originally, I wanted to get the effect of a "warm twilight", like a gentle sunset, as in the image of the Red Vineyards of 1888 by Van Gogh<sup>15</sup>. My sketch, however, gradually evolved. I was much more attracted to the idea of showing the flickering and vibration of color obtained by a multi-layered application of similar shades of pink, with the simultaneous attempt to show something beyond the image. I also immediately decided that my series will refer to the division of planes suggesting hooking against the real interpretation of the world. I did not want to create mathematical geometric figures, repeated in a minimalist way on the canvas surface. Nevertheless, I wanted to break with the need for multi-colored talk, to make a synthesis that could bring out what is most important - the energy of color to the forefront. Therefore, the assumption was to have a positive connotation with the color. I chose the color of pink also because of the association with the time of flowering - spring, with a sweet, scented fragrance. Therefore, this was a sort of a game with the subconscious of the recipient, with the subconscious effects that colors have on the senses of the human being. In spite of its abstract nature, this picture actually refers to the known and familiar reality.

I added a clearer, lighter line to the image, which I painted with paint laid with spatulas. The rest is painted with multiple brush strokes, covered with glazes, as well as subsequent layers of paint, especially in the central part of the canvas; due to that an additional bright line was created in the picture, which could be a reflection, or maybe an afterimage, of the line above. This picture is one of the most textural ones in the whole series. I also have an irresistible impression that my past interest in artistic fabric is most visible in this painting. The piercing blue lines are like a warp around which the whole plastic story is happening. This was my first, evolving idea to show space, a certain imaginary reality, but meant to have a great impact on the senses and imagination of the recipient.

The next work, Painting No. 2 (vertical, format: 100 × 120 cm) is much more toned and calmed down. The image is in a dark red brick color, intended to be painted vertically right away. Built of lighter and darker shades of the same red color, the space is cut in half by a delicate shadow. The glare and darkening of the plan above was meant to bring what is at the bottom of the picture to the forefront. This procedure was supposed to diversify the flat surface, to divide it into a closer and a more distant plan. The bottom of the picture is contrasted by a

---

<sup>15</sup> Vedovello F., *Van Gogh*, Arcades, Warsaw 2003, p. 199.

calm, painted top, which can be associated with the horizon line in which the space slowly melts - maybe water? The outline of the landscape in the case of this image is much more recognizable and self-reliant. Only the color seems to confuse the senses, because the water that is color-coded, culturally coded, should rather be blue. This work served me as a starting point for reflection on reality. It was no longer an attempt to recreate or reflect an impression on the canvas, but a specific vision was put to life. As in the aforementioned photo of Gursky *Rhein II*, the situation that relates to the landscape is suspended here in the uncertainty of time and place. The delicate trembling of the texture is a reflection of the present tense. There is no past or future, only duration. This reality appears to our senses as irrational and acceptable at the same time.

Painting No. 3 (vertical, format: 100 × 120 cm) is a reference to the aforementioned photograph of Andreas Gursky *Rhein II*. My goal, however, was not to recreate a photo taken with a large-format camera using painterly means and ultimately printed as a huge panorama. Gursky wanted to show the greatness of nature with his photograph, its imperishable and timeless character, but also show our human transience - "panta rhei", at the same time, by choosing the motif of the river. The picture was taken in specific conditions, with scattered lighting, but is a faithful representation of nature, which may appear quite different than we perceive it on a daily basis.

Thinking about the universality of nature in its abstract character and form were the main ideas behind the creation of my image. The work is composed vertically, which already at the beginning was meant to mark my departure from the classic landscape as a horizontal panorama. The works are closed by two lines: the lower one - smooth, dark green, and the light green surface above. Glimpses of various shades of bright green and yellow can also be seen in the picture. The plane, darkens as it goes upwards. Its surface is cut with a wavy surface of paint, stains and diagonal lines, to meet at the very top with a bright, almost lemon line. This closure of the plane at the top, is used primarily - through contrast - to conquer the intensity of dark green in the upper part of the picture.

Green is always associated with nature and vitality, a period of prosperity - life. Searching for shades of green tempts you to look for patterns and forms appearing in the landscape. This dominant feeling indicates how much we are connected to nature. A good example here can be the early work of Leon Tarasewicz, very much connected with his hometown in Podlasie. When painting pictures, the artist searched for forms and rhythms he could find around him. This way of thinking about the landscape also appeared in my earlier

realizations. This time I wanted to control the creation of the impression of nature. I wanted to show something that could be both a micro scale and a macro scale. This work can be interpreted in many ways, the same as the reality around us. Green - its color, reflects the beauty and the good of nature, that we grew up from and upon which we are interdependent. This picture is a universal record of reality that we should protect and cultivate, because it is a part of ourselves.

Painting No. 4 (vertical, format: 100 × 120 cm) is also painted vertically. I started working on this canvas from laying the dark-gray underpainting. This color determined the whole work. My intention was to show boundlessness, a reality that can be associated with the ocean or the sea. Seemingly, the image is closed at the top of the horizon line, but this line does not give any unambiguous answer to what it is. We do not know if there is any land looming behind the horizon. Or maybe the horizon line never ends, like in the novels of Ursula Le Guin, leading us to the land of magic and Earthsea? Work on the painting consisted of a gradual search for lights, from the darkest moment to the brightest one. The lack of a light underpainting, a brighter color showing through, makes the work look a bit dark. This painting, in a sense, also expresses my inner anxiety related to the experiences of this period. Expectation, anxiety, suspension in immobility - these are the elements of my internal landscape that preceded the fact of the departure of a loved one. I have given these emotional elements the most real shape that can be read as abstraction, but also simply as an agitated, restless sea.

Thinking about this painting, I wanted to somehow refer to the work of August Strindberg, whose paintings I know and appreciate, such as the picture of the *City of 1903*<sup>16</sup>. A particularly interesting aspect in Strindberg's work was the kind of his compulsive creation described as "naturalistic symbolism"<sup>17</sup>, self-expression of his own tension. It was something very appealing for me at that stage of my work, contradicting the purely intellectual approach to the image - it allowed me to cleanse myself, make a statement, only clear for me, with the help of a visual gesture. The picture portrays two different realities - the one that can be seen in the image, which can be associated with a certain naturalistic approach to landscape, and internal reality, hidden behind the symbolism of the used color, delicate brightenings, creeping darkness, subdued anxiety.

I also think that one of the elements – water, appearing as a part of the composition on the two previous paintings - has its own symbolic meaning. Water is the main element of our

---

<sup>16</sup> Por. M. Meyer, *Strindberg. A Biography*, Oxford – New York 1987, p. 86.

<sup>17</sup> Quote in: *Ibidem*, p. 27.

life and in the cultural sense - the symbol of purification. This is also why water appears as a ritual in almost all religions, acting as a bridge between the real world and the spiritual world. Water also represents different reflections of reality - the flickering of colors understood by impressionists or their followers, post-impressionists, as a physical and colorful phenomenon. In opposition to such an understanding, there are interpretations of an element of change, reflection of a certain truth, such as the painting interpretations of the myth of Narcissus. I am convinced however, that the idea of water is much closer to me as an element showing the numerous layers of phenomena, feelings, reality and complexity of our perception, the conscious and subconscious, present in many of Sigmund Freud's works.

The next Painting No. 5 (horizontal, format: 120 × 100 cm) is the externalization of my emotional tensions, expressed by means of an intense red color. I chose the horizontal layout to paint this picture. Theoretically, this layout was supposed to calm the composition and provide a contrast to the intensity of the red. The painting is seemingly appeased, but at the same time the dynamic red almost bursts the frames of the canvas. Using this dissonance, I wanted to symbolically show the moment just before an explosion.

In the picture, red is like a sea of lava flowing slowly, a brighter, horizontal streak separates from the darker bottom. The multitude of shades of red has been covered with a strong red glare, unifying the surface of the canvas. I tried to cover and soothe shades of all other colors in favor of the dominant crimson.

In the case of this work, I have to refer to the creations of Stefan Gierowski. In the preface to the catalog of his exhibition published by the Gallery, Gierowski says: "I am curious about the relationship between the chemical and psychological order in science and the events related to the interaction of dyes, leading to changes suggesting far-reaching generalizations related to existence and life"<sup>18</sup>. This artist has always strongly emphasized the relationship between psychology and the influence of color, which seemed very inspiring to me. Thus far, color appeared in my paintings as a thought about the local tone associated with an object or as a symbol. This work is probably the first one that goes beyond the objective thinking or the game of associations. The intensity of the use of red was a conscious artistic choice. While maintaining the compositional layout, consistent for the whole of the series, the use of intense red color was aimed at attracting the viewer's attention, it was like a loud cry or a chord in a musical piece.

---

<sup>18</sup> Gierowski S., *Boring remarks and complaints*, [in:] Stefan Gierowski. *Quality, brightness, saturation. Painting 2007-2010* [cat. High, September - November 2010], ed. W. Nowaczyk, aTak Gallery, Warsaw 2010, p. 30.

Image No. 6 (horizontal, format: 120 × 100 cm) is a completely achromatic work, based on the game of textures, various shades of white, gray and black. Despite the lack of color, the whole work is quite contrasting. Observing the picture, you can see that there are clearly marked four separate zones, two upper and lower zones with a clearly lighter central part. At the top of the picture you can see a light gray, thin strip that is the result of not painting this part of the work black. Thanks to this measure, the texture of the upper and lower part of the image gently merge with each other, constituting a continuum. Both of these fragments are painted impasto, with a spatula and paints with resin fillers. The upper, lighter strip adds some lightness, but also provides a strong contrast to the dark bottom. Moving further to the bottom of the picture, we can see clearly that part of the impasto painting done with a spatula, goes into a part which is painted by strong brush strokes, also has a certain gradation - in the upper part it is much thicker and stronger. The further downwards - the texture loses on density and aggression. Seemingly, both parts of the image, the upper and lower, differ slightly from each other, but I will refer to the element of water again. By painting this picture, I translated the observations from nature to the language of art. Imagine the surface of a lake.

Depending on the strength and direction of the wind, the water may be more or less rippled in different places, in other words the light may be broken. When painting this picture, I did the same - using my previous sculptural experience, I decided to create the impression of space by diversifying the surface of the painting.

This image, although based only on shades of black and gray, is full of content for me. In its design of textures, this work refers to the painting of matter. At the same time, I do not treat it as pure abstraction, because it most certainly has a symbolic dimension for me. Black can be a carrier of emotions, not only sadness, but also a sense of being lost and the unknown drowning in the dark.

Work No.7 (vertical, format: 100 × 120 cm) was also exclusively built on the basis of black, dark gray and a play with texture. Composed vertically, with a clear dividing line between the two planes, it seems to be the flattest of the images, however the difference in tension between the textures makes the lower part look closer, creating the illusion of an unspecified, unreal space. The fact that this part of the picture has a much more visible texture of the surface, also causes it to disperse the light differently, which additionally emphasizes the spatial effect. The whole painting is close to a relief drawing, which, as in the previous case, may be proof of my partially subconscious derivatives from the experience gained during the years of study spent in the drawing studio at the Faculty of Graphic Arts and Sculpture

Department of the Warsaw Academy of Fine Arts. The idea of painting another completely black picture was something appealing to me. The previous work opened me to a completely new experience and triggered the desire to experiment. Until now, I inevitably associated painting with colors, black seemed to be reserved as the means of communication in graphic art. I realized that I have unnecessarily been limiting myself. The possibility to use the difference of tension in the texture and delicate tonal transitions meant they could contain the same load of emotions and expression as the strongest color contrasts. A French painter and graphic artist - Pierre Soulages, spoke very accurately on this subject in the catalog of works from the collection Gelonch-Viladegut: "Un noir, ça peut être transparent ou opaque: ce n'est pas pareil du tout. Ça peut être brillant ou mat, lisse ou grenu, et ça change tout"<sup>19</sup>. I used this new experience in several subsequent paintings largely based on black.

Work No. 8 (vertical, format: 100 × 120 cm) is a continuation of a series of black images. It is composed in vertical and, as in the previous paintings, it also has three separate zones - the middle part, emitting a dark red glow, corresponding to a strong, thin, red-pink belt at the bottom. The upper part, completely black, is based on the effect of texture, which this time is not arranged in brush strokes, but rather resembles a drawing, creating a system of narrow lines that are scratches on the paint made with a sharp tool. In this work, it was crucial for me to set a mood referring to such words as: darkness, tension and expectation, mystery, unreality. The artistic means that I used to achieve a similar impression were a subtle play of colors and glazes and a play of textures. Red points in the central part, give the impression of red light piercing from the underneath, which contributes to the illusion of depth.

While painting this piece, I often thought about the paintings of Mark Rothko. I had the opportunity to see his original works at the Modern Tate Gallery, during my half-year stay in London in the nineties. I was particularly influenced by a series of paintings originally painted for The Four Seasons restaurant, which ultimately found their place in the Tate Gallery. The paintings of Mark Rothko enchanted me with the emanation of color coming out of their depths. It was absolutely mystical. The type of an afterglow emanating from the depths of the black works of Rothko was completely different than in the paintings done by William Turner, which I also had the opportunity to see in the same museum. And yet both authors constructed their canvases as multi-layered compositions, covered with a multitude of glazes. During my studies at the Academy of Fine Arts, this technical aspect of gentle blurring of brush strokes, mutual

---

<sup>19</sup> <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2014/10/CONNAITRE-PIERRE-SOULAGES.pdf>, s. 10 (access: 23.08.2018).

color permeation, seemed completely irreconcilable with my impasto painting technique, where each shade of a given color was laid separately, and the light was the result of a temperature contrast. The series of black works painted during the doctoral thesis uncovered a completely different area, in which brush strokes, texture, color and light create a separate yet coherent elements of the image. Perhaps it is a matter of maturity, and perhaps the need to find new means of expression; however, this series of black paintings encouraged me to search as well as perform technological experiments. The works created for the doctoral dissertation are a consistently realized series painted in oil technique. At the beginning, I experimented with classic glazes, which are a combination of oil, turpentine and fast-drying medium - fixatives, siccatives (work from number 1 to 5), then I began to experiment with glazes that combine acrylic paints with acrylic medium and tempera paints with acrylic varnishes.

Painting No. 9 (vertical, format: 100 × 120 cm) is my further attempt to explore the means of expression associated with black. This work also has three zones - the flat one painted with a black roller contrasts with the textural center of the picture. The thin purple line contrasts with the middle part of the work and the flat side of the picture. The basic key of this composition was the light understood as emanation. It does not refer to nature in any way, nor does it constitute the transposition of the internal landscape or the attempt to transfer one's emotions to the canvas, in a word it is independent of both external and internal factors. Based solely on intellectual play, I tried to think how the red tones would look like under the black glazes - what will it look like and what impression will such a surface give when the individual layers penetrate each other. What tension will the contrast between the flat-painted space and the space covered by the texture cause? How can you bring these two planes closer together using a glaze? What effect will be achieved with a strip of purple, slightly soiled color - will it affect the red-brown glow that clearly emerges from the bottom of the image? Both colors should seemingly interrupt each other, when we paint a clean purple stripe next to the brown, we feel an apparent dissonance and disharmony. Purple is cold and is a derivative of red and ultramarine. In this case, it was whitened, located on the gray underneath. The red, after being coated with glaze, derived from cinnabar, seems to become brown. Despite the seeming opposition of the eye and the senses, both colors, muted or extinguished with black, seem to complement each other.

These were my main thoughts during this work. I was amazed to see the dark glaze strengthened the illusion of light, instead of suppressing. Another observation was that black

forced me to be more mindful in reception, as if the senses, while reading small differences in tones, gained more sensitivity.

Work No. 10 (vertical, format: 100 × 120 cm) is a gentle return to color in painting and the continuation of my previous thoughts related to the use of glazes, the creation of works based on black, and the pointillist method of building images. So far, to emphasize or weaken the effect of a given color - its luminosity or general expression - I used different proportions of complementary colors. However, the experience gained from creating recent works encouraged me to a painting experiment. I have arranged this image vertically and, like previous work, divided it into several zones, which this time gently pass into one other. The upper part begins with a pink line, followed below by the brightest space of the image built of small points with various colors. Pink is clearly dominant, but the effect of this color is weakened by the influence of orange spots turning into brown or dark yellow. Spots of dark red and the black background show through in some places. This surface slowly disappears under a layer of dark-violet and black-colored glazes.

When I was painting this part, I wanted to get an impression similar to the one that appears when we are standing on the edge of a mountain stream and looking at the water, at increasing depths, we see how the stones turn more blue or greenish. This gentle fade-out breaks the lighter, dark-violet-colored belt, which is located below, and passes into an even darker plane. It seems quite bright by the difference in tones of dark red and the impression of black below. However, this blackness is not homogeneous. Colorful spots in umber, violet, red or sienna shine through the layers of glaze. The painting is closed by a dark gray line, giving a certain breath to black, at the same time referring compositionally to the pink belt at the top of the picture. The reception of this work varies depending on the distance and direction of light. In full light, looking at it closely, we see a lot of points that break through the dark glare from the depths of the picture. At a certain distance and side lighting, the most powerful tones and the texture of the canvas take over. This duality of perception can be a symbolic reference to our perception of the world, which partnered with the narrowing of our perception alters our vision of reality. The transition from a wide frame to a narrow depiction results in a complete change in the character of work. This is why we speak about the subjectivity of perception of art, which consists of the subjectivity and decision-making of the author himself and the subjectivity of the reception of work limited by the possibilities of perception and sensitivity of the recipient.

In the case of this image, it is also difficult to say that it is a reference to a specific space. There is no classic division into the horizon, sky or land or water. Due to its construction and preservation of points, their obliteration and permeation, this painting may be associated with water, but it is only my own association, which I do not impose on the recipient. The space of this image is pure abstraction for me. It is a painting space in which reality is governed by its own laws limited by the two-dimensional surface of the canvas and the process in which it was created. The way of painting this image, the layout and rhythm of points, introduced me to a certain psychophysical state on the border of meditation. I painted the picture late in the evening, using very bright photographic tubes, listening to loud trance music on my headphones, therefore the process of creation became a sort of metaphysical journey into myself, my subconscious self, opening me to completely new sensations and awakening new sensitivity.

Painting No. 11 (vertical, format 100 × 120 cm) is the most contrasting and energetic of all the works created in this series. I composed the picture vertically. The blue top part with red points turns into a dark red, followed under by patches of shining blue, gradually turning turning into a brick red, phosphorescent orange color to finally reach a whitewashed, light orange. The entire painting is closed by a dull gray at the bottom of the work.

In order to achieve the desired effect in this painting, I experimented a lot with paints and clearances of particular colors and glazes. The first layer was blue, then I started applying layers of red in different shades, and then, to create the effect of clearances and a gentle transition, despite such a high color contrast, the top was again covered with layers of blue. I applied consecutive layers of acrylic and tempera paint to the bottom layer of red. In addition, the image was covered with layers of tempering glazes thinned in the acrylic resin medium. An interesting experience for me was the introduction of other techniques to oil painting. In the first experiments, I noticed that oil-resin glazes do not give me the desired effect. Similarly, I was dissatisfied with the glazes made on the basis of acrylic medium, which not only often changed the color, but the surfaces covered with it seemed to me dull, as if they were plastic. Only tempering of high-quality tempera on the basis of acrylic resin allowed me to get the desired effect and add luminosity of red.

This image was partially an attempt to use the painting exercises with color described in *The Art of Color*<sup>20</sup>, written by Johannes Itten. By defining the concept of brightness, the

---

<sup>20</sup> Itten J., *Art of color. Subjective experience and objective understanding as ways leading to art*, ed. 1, d2d.pl, Krakow 2015.

author believes that it is relative. "One color may appear luminous next to a muted tone, and yet have a dimmed character next to a luminous one"<sup>21</sup>. Searching for the luminosity of colors - mainly reds, I tried to use the principle of quantitative, tonal and color contrast in this work, hence I decided to close it at the bottom with a gray belt. This lower gray reverses the space into the image, the luminosity of subsequent colors - bright orange red - seems to emphasize this by moving into shades of blue, to "retreat" again as a result of the temperature contrast. Despite such high tensions created by the lower and upper contrasts, I wanted to obtain a certain harmony in this work, thus taming the intensity of red.

If I were to refer to the thesis concerning the concept of reality, in the case of this work, its pure essence was painting. Space and reality thus address the very problem of color. Color can obviously suggest or symbolize certain references. An intense red can symbolize emotions captured in a rational framework that is symbolized by blue and gray. This reality is consequently, although subconsciously, a space of internal emotions, which is imposed on the craft of painting like a tracing.

Painting No. 12 (horizontal, format 120 × 100 cm) is different than the others in the series; it was made as the last one in the set. It is composed horizontally, with a line running at the top, suggesting a horizon that separates two planes - the smaller one above and the larger one below. Both planes slightly differ from each other in terms of the shade. The entire painting is based on a very subtle play of tones of light and shades of gray. The upper surface seems a bit darker, perhaps due to the light that appears just below the horizon line of the lower plane, which also gradually darkens as it moves downwards. It is difficult to see a strong contrast in this picture. A strong accent seems to be the very horizon line or the spot of light just below it, or the flashes of color at the bottom of the picture. However, all this is disturbed by the strong effect of the paint texture itself, which brings this picture closer to the painting of matter.

Creating this piece, I had a very strong memory in my head of an experience from many years back, that took place in early autumn at the Baltic Sea. Standing at the harbor, I watched how despite a sunny day, the sky and water suddenly became covered with very thick fog. It was difficult to see where the water and horizon lines began or ended. This view revealed more details with gusts of wind. Everything, however, seemed very unreal to me. A feeling of emptiness was the dominant sensation, despite the light shining through the fog.

I have always wanted to portray this impression of sleepless unreality, suspension, transience, nothingness using the media of art. For this reason, I thought that the image, which

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 59.

was the complete opposite of my previous, very chromatic works, but also those based on shades of black, would complement the series perfectly. The color which tended to be strong in previous paintings, has been practically reduced to none, but leaning towards the gray that we can find, for example, in classic black and white photography. At the bottom of the work one can notice some flashes of color - it was my conscious reference to the principle of the Renaissance air perspective - however, at the top of the picture the color is lost completely, melting in tones of light gray. However, in order for this gray not to completely blend in with the gray of the sky and the difference being not only the tonal contrast, in the upper part of the work I used glazes to give the impression of warmer light, so the plane above the horizon seems a bit distant. Painting this picture, as in previous cases, I started with a sketch and division of planes. Then I applied successive layers of texture, slightly different for "the sky" and "water", where the texture gains considerably in density. I covered the entire painting with several layers of glaze, about ten layers - depending on the part of the image, to get the impression of colors shining through the background, flashes of light or colors. I did all this to reflect the intended mood of unreality and vagueness which I originally wanted to achieve.

## Chapter IV: Summary

I believe that painting is an intentional object. Paweł Taranczewski wrote about it in the book *Talks about painting*<sup>22</sup>. The intention of the image translates into its autonomy and the autonomy of the presented reality. It can be presented differently, depending on the epoch or style. The reality of the image can take on a different shape, it can be symbolic or realistic. It can be an impression of a specific topic or a completely abstract presentation. A number of external and internal factors can affect the presented reality. The reality of the image itself can also change - from the first moment associated with the idea of the work, to its final effect. This is due to the fact that both the image itself and the creator, while remaining in symbiosis with each other and the system of mutual dependencies, are part of the creation process. Therefore, I believe that the painting reality presented in the works is neither more real nor unreal and should not be considered in the context of realism or references to nature. The reality of the image is always completely subjective in its form and expression regardless of the epoch or style. The dichotomy of perception and the multiple ways of understanding the phenomenon of reality do not take away weight and significance from the process of creation, on the contrary - it remains the source of the inexhaustible treasury of the human intellect, sensitivity and ingenuity. Artists see and experience the world in their own way and express it in a specific artistic form.

The presented series of paintings shows my own vision of reality, which is merely a reflection of myself. It is a plane where I recreate my thoughts, feelings and a specific time and place. Like in the theory of Stephen Hawking mentioned in the introduction - I create a record on the plane, which is the essence of the experienced reality.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 64.

## Bibliography:

### Compact prints:

1. Folga-Januszewska D., *Concepts of space in contemporary art*, National Museum, Warsaw 1984.
2. Gierowski S., *Boring remarks and complaints*, [in:] Stefan Gierowski. *Quality, brightness, saturation. Painting 2007-2010* [cat. High, September - November 2010], ed. W. Nowaczyk, aTak Gallery, Warsaw 2010.
3. Gombrich E.H., *Art and illusion. On the psychology of pictorial depiction*, PIW, Warsaw 1981.
4. Itten J., *Art of color. Subjective experience and objective understanding as ways leading to art*, ed. 1, d2d.pl, Krakow 2015.
5. Kandyński W., *Point and line versus plane. A contribution to the analysis of painting elements*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
6. Kandyński W., *On spirituality in art*. Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
7. Kowalska B., *Fangor. Malarz przestrzeni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe / Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001. Kowalska B., *Fangor. Malarz przestrzeni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe / Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2001.
8. Meyer M., *Strindberg. A Biography*, Oxford – New York 1987. Meyer M., *Strindberg. A Biography*, Oxford - New York 1987.
9. Poprzącka M., *Other paintings. Eye, vision, art. From Alberti to Duchamp*, Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009.
10. Sikora A., *From Heraklit to Husserl. Meetings with philosophy*, Open Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warsaw 2005.
11. Strzemiński W., *Theory of vision*, Museum of Art, Łódź 2016.
12. Szymańska B., *Beauty and emptiness (Aesthetic role of emptiness in the art of China and Japan)*, "The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, No. 2 (2).
13. Taranczewski P., *Painterly Quest for Values*, "The Polish Journal of Aesthetics" 2014, No. 34 (3).
14. Taranczewski P., Tendera P., *Talks about painting*, The Polish Journal of the Arts and Culture, Jagiellonian University Ignatium Academy, Krakow 2016.
15. Strzemiński W., *Theory of Vision*, Literary Publishing House, Kraków 1969.
16. Vedovello F., *Van Gogh*, Arcades, Warsaw 2003.
17. Zagrodzki J., *Stefan Gierowski*, Presidential Gallery, Warsaw 2005.

### Other sources:

18. p. 10 (access: August 23, 2018).
19. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> (access: 12.09.2018).

Nazwa pliku: 2018\_Wolska\_Anna\_opis\_pracy\_doktorskiej.docx  
Folder: /Users/Anka/Library/Containers/com.microsoft.Word/Data/Documents  
Szablon: Normal.dotm  
Tytuł: Opis\_pracy\_doktorskiej (bez streszczenia)  
Temat: "Rzeczywiste-nierzeczywiste"  
Autor: Anna Wolska  
Słowa kluczowe:  
Komentarze:  
Data utworzenia: 06.12.2018 23:23:00  
Numer edycji: 2  
Ostatnio zapisany: 06.12.2018 23:23:00  
Ostatnio zapisany przez: Użytkownik Microsoft Office  
Całkowity czas edycji: 0 Minuty  
Ostatnio drukowany: 06.12.2018 23:23:00  
Po ostatnim całkowitym wydruku  
Liczba stron: 55  
Liczba wyrazów: 20 349  
Liczba znaków: 115 039 (około)