

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

**„Impresje przestrzenne”. Zagadnienie kształtowania przestrzeni w obrazie  
w oparciu o zastosowanie różnorodnych środków i materiałów.**

Promotor  
dr hab. Piotr Ciesielski, prof. nadzw.

Autor  
mgr Piotr Kwaśny

23.03.2018 rok

## Spis treści:

Wstęp.....	3
1. Przestrzeń w filozofii.....	4
2. Charakterystyka wybranych rodzajów przestrzeni.....	7
3. Tendencje abstrakcyjne w malarstwie XX wieku i współczesnym- moje fascynacje i spostrzeżenia .....	9
4. Zjawisko przestrzeni i element przypadku w procesie kształtowania własnych kompozycji malarskich .....	11
4.1. <i>O przestrzeni</i> .....	11
4.2. <i>O przypadku</i> .....	13
4.3. <i>O obrazach</i> .....	15
5. Warsztat i realizacja .....	16
6. Kształtowanie form malarskich .....	18
7. Układy kompozycyjne.....	19
8. Uzyskane efekty .....	20
Zakończenie.....	21
Ilustracje-kolekcja obrazów.....	23
Bibliografia.....	38
Spis ilustracji .....	40

## Wstęp

Przestrzeń rozumiana ogólnie to nieograniczony Obszar-teren, na którym zachodzą wszelkie zjawiska fizyczne. Przez słowo przestrzeń można też rozumieć część obszaru trójwymiarowego objętego określonymi granicami albo miejsce, które zajmuje jakiś przedmiot. Inne możliwe rozumienie tego pojęcia to rozległa, pusta powierzchnia bez wyraźnie oznaczonych granic albo odległość między dwoma przedmiotami. Termin ten może być także ujmowany, jako ogół zjawisk, na przykład społecznych czy politycznych. W fizyce natomiast oznacza to, co nas otacza i w czym przebiegają wszystkie zjawiska fizyczne.

W szczególnej teorii względności przestrzeń jest nierozzerwalnie związana z czasem, tworząc czasoprzestrzeń. W filozofii natomiast najczęściej pojmowano ją jako ogół wszelkich relacji zachodzących pomiędzy obiektami bądź zbiór owych obiektów.

Przytoczone tutaj definicje otwierają szeroką analizę przestrzeni na gruncie nauki, filozofii i sztuki.

Odnosząc się do sztuki, to obrazowanie przestrzeni było i jest istotnym celem artystów. Wszystkie środki formalne miały i mają w gruncie rzeczy ujawniać ją zgodnie z podjętym tematem dzieła. Wywołanie efektu przestrzeni na płaskiej powierzchni to iluzja, która zastanawia, a w kategoriach estetycznych zachwyca. Problem ten wspaniale przedstawił w epoce renesansu Leon Battista Alberti, twierdząc, iż obraz ma być oknem na świat. Uważam to stwierdzenie za ponadczasowe, ponieważ rzeczywistość w czasie ulega ciągłym przeobrażeniom, dlatego warto się „przyglądać” i zatrzymywać w „kadrze” nasze wrażenia, co dzieje się współcześnie również w obrazie fotograficznym, filmowym, komputerowym. Na strukturę przestrzenną kompozycji składają się wszystkie środki wyrazu artystycznego. Pełnią one rolę konstrukcyjną dzieła, które powołuje do „życia” artysta. Twórczość natomiast związana jest z formułowaniem pytań i odpowiedzi wobec świata w swój swoisty sposób, dlatego problem przestrzeni w malarstwie uważam ciągle za otwarty. Temat postrzegania i różnego jej wyrażania interesuje mnie od dawna. Jest to główny wątek moich poszukiwań twórczych. Znajduje on wyraz w obserwacji i analizie zjawisk, aż po twórczą interpretację.

## 1. Przestrzeń w filozofii

Abym mógł poddać analizie swoje działania twórcze, nieodzowne będzie przedstawienie kierunków rozumienia przestrzeni w filozofii. Tylko na tym gruncie można dostrzec wielorakość i rozwój myśli o przestrzeni, a także sposobów jej wyrażania.

Poniżej przedstawię kilka najbardziej znaczących koncepcji filozoficznych. Demokryt – przestrzeń jako próżnia. Początkiem wszechrzeczy są atomy i próżnia. Wszystko inne jest tylko mniemaniem.<sup>1</sup> [...] Elementami są pełnia i próżnia, nazywając jedno bytem, drugie niebytem; pełnia i ciała stałe to byt, próżnia to niebyt[...].<sup>2</sup>

Parmenides twierdził, że próżnia nie istnieje. Należy mówić i myśleć, że tylko byt istnieje. To bowiem, co jest, istnieje, a to co nie jest nie istnieje.<sup>3</sup>

Według Platona istnieją: idee, czyli byty ogólne, nie przestrzenne, niezmiennie, poznawalne rozumem oraz rzeczy jednostkowe, przestrzenne, czasowe, zmienne, poznawalne zmysłami. Chora (prototyp pojęcia przestrzeni).<sup>4</sup>

Jest wreszcie trzeci rodzaj, który istnieje zawsze, mianowicie miejsce; jest ono niezniszczalne, ofiarowuje pobyt w sobie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, daje się dostrzec niezależnie od zmysłów przez pewien rodzaj rozumowania złożonego[...] mówimy, że każda rzecz istnieje z konieczności w pewnym miejscu, zajmuje pewną przestrzeń, i że to, co nie mieści się ani na Ziemi, ani gdzieś na niebie, jest niczym.<sup>5</sup>

Arystoteles o przestrzeni-bezpośrednia i nieruchoma granica ciała otaczającego.<sup>6</sup> Oznacza to że miejsce jest pewną rzeczywistością. Próżnia jest niemożliwa, jest bowiem nie-bytem. Ruch ciał oznacza więc przesuwanie jednych rodzajów rzeczy np. powietrza i zastępowanie ich innymi np. poruszonym ciałem. Jedno ciało zastępuje inne ciało, a pomiędzy nimi nie ma żadnych przerw. Arystoteles wprowadza również pojęcie miejsca naturalnego, czyli miejsca, do którego w sposób naturalny dążą ciała (np. przy swobodnym opadaniu). Kierunki góra i dół nie mają charakteru relatywnego. Do góry dążą wszystkie lekkie substancje (np. ogień). Ku dołowi dążą natomiast rzeczy zawierające element ziemi, nadający ciężar.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Demokryt, cyt w: Diogenes Laertios, Żywoty... IX, 44

<sup>2</sup> Arystoteles, Metafizyka, I, 985b

<sup>3</sup> H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, B6

<sup>4</sup> A. Łukasik, Filozofia przyrody. Wykład 1. Z historii pojęcia przestrzeni, s.8

<sup>5</sup> A. Łukasik, Tamże, 52 b

<sup>6</sup> Arystoteles, Fizyka 4, 212 a 14-21; K. Leśniak

<sup>7</sup> G. Reale, Historia filozofii starożytnej, s. 443

Galileuszowi przypisujemy względność przestrzeni. Jest to związane z punktem odniesienia.

Zasada względności-wszystkie rzeczy pozostają takie same bez względu na to, jak szybko się poruszasz, pod warunkiem, że jest to ruch z ustaloną prędkością wzdłuż linii prostej. A także bez względu, na to gdzie jesteś, kiedy jesteś, w którą stronę patrzysz.<sup>8</sup>

Leibnitz kwestionował istnienie absolutnej przestrzeni bez materii. Pisał: „Przestrzeń nie jest niczym innym jak tym porządkiem i bez ciał jest niczym innym jak tylko możliwością ich umieszczania w niej”.<sup>9</sup>

Zdaniem Newtona absolutna przestrzeń i czas są niezależnymi aspektami obiektywnej rzeczywistości. Absolutny, prawdziwy i matematyczny czas, sam z siebie i z własnej natury, płynie równomiernie bez względu na cokolwiek zewnętrznego i raczej nazywa się „trwaniem”. Względny, pozorny i potocznie rozumiany czas jest pewnego rodzaju zmysłową i zewnętrzną (niezależnie od tego czy jest dokładny, czy równomierny) miarą trwania za pośrednictwem ruchu; jest on powszechnie używany zamiast prawdziwego czasu; taką miarą jest np. godzina, dzień, miesiąc, rok.<sup>10</sup>

Według Kanta przestrzeń nie jest ani pojęciem, ani naocznością czystą. W kantowskiej koncepcji przestrzeni można wyróżnić dwa odmienne jej rodzaje: przestrzeń transcendentálną i przestrzeń empiryczną. Przestrzeń transcendentálna jest czystą formą naoczności leżącej u podstaw geometrii euklidesowej, empiryczna zaś jest nadbudowaną nad nią abstrakcyjną przestrzenią fizyczną, do której przechodzi się dzięki relacjom, łączącym ją z przestrzenią euklidesową.<sup>11</sup>

Przestrzeń euklidesowa, kartezjańska to przestrzeń, której właściwości dają się opisać aksjomatami geometrii absolutnej oraz aksjomatem równoległości. Euklides stworzył podwaliny geometrii. Jest to geometria na płaskiej powierzchni i w trójwymiarze.

Nikołaj Łobaczewski przedstawił nowe ujęcie geometrii. Według niego nowa geometria jest równoważna dla geometrii Euklidesa, gdyż można w niej rozwiązywać problemy geometryczne dowolnego stopnia komplikacji. Jest rodzajem przestrzeni nieeuklidesowej.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Dydaktyka fizyki.us.edu.pl/wyklady/klub dyskusyjny/Czas i przestrzeń (wykład 05.02.2013) s.14

<sup>9</sup> G.W.F Leibniz, Wyznanie wiary filozofa oraz inne pisma filozoficzne, Warszawa, 1969, s. 385 - 387

<sup>10</sup> A. Łukasik, *Filozofia przyrody. Wykład 3. Czas*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 7

<sup>11</sup> R. Liberkowski, „Przestrzeń i czas w filozofii transcendentálnej Kanta”, Poznań 1994

<sup>12</sup> Roczniki filozoficzne Tom L VI nr 1-2008 Zenon E. Roskal „Koncepcja przestrzeni w nauce i filozofii Przyrody” s. 286

Geometria Łobaczewskiego nosi nazwę hiperbolicznej. Przez dowolny punkt nie leżący na danej prostej przechodzą co najmniej dwie różne proste nie mające wspólnych punktów z tą prostą.<sup>13</sup>

Einstein-teoria względności. Einsteińska teoria czasoprzestrzeni znalazła zastosowanie w kosmologii. Dzięki teorii względności skonstruowano wiele modeli wszechświata. Modele te można opisać w przestrzeni o dodatniej krzywiznie, ujemnej bądź zerowej. Są one ekspandujące. Z filozoficznego punktu widzenia istotną cechą relatywistycznego rozumienia przestrzeni jest przekonanie o jej takim a nie innym charakterze- jest albo nie zakrzywiona (euklidesowa), albo zakrzywiona i w związku z tym należy do opisu Wszechświata używać jednej tylko, właściwej geometrii.<sup>14</sup>

Po przedstawieniu wyżej wymienionych koncepcji przestrzeni w filozofii, zaobserwować można, iż przestrzeń określana była na podstawie obserwacji świata natury. Z drugiej strony widoczne jest dążenie do sposobów jej opisanie, a co za tym idzie, przedstawienia. Geometria euklidesowa jest odpowiedzią na ten nurtujący problem opisu przestrzeni i jej kreacji. Podążając dalej tą myślą, należy zwrócić uwagę na to, iż pojęcie przestrzeni nie jest tylko i wyłącznie związane z naturą, ale również z twórcami człowieka, który z tej przestrzeni korzysta i organizuje ją w związku ze swoimi potrzebami. Potrzeby człowieka mają charakter biologiczny, praktyczny i duchowy. Człowiek, zaspakajając swoje potrzeby, pragnie wyrazić swoje ego i skonfrontować się z otaczającą go rzeczywistością, znaleźć w niej miejsce dla siebie. Wyrażanie swojej ekspresji jest związane z twórczością artystyczną, a jej produktem jest obraz. Można zatem przyjąć, że obraz jest wizerunkiem swoistej przestrzeni, którą tworzy artysta, ograniczonej fizycznie kształtem i rozmiarem podobrazia.

---

<sup>13</sup> <https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Geometria-hyperboliczna>

<sup>14</sup> K. Jodkowski „Jaka geometria obowiązuje we wszechświecie?” s. 76-77

## 2. Charakterystyka wybranych rodzajów przestrzeni

Interesującymi zjawiskami są również rodzaje przestrzeni funkcjonujące w społeczeństwie. Przedstawiona poniżej charakterystyka wybranych pojęć poszerza to rozumienie.

Przestrzeń duchowa jest to przestrzeń, do której człowiek przynależy, dlatego nie da się jej opisać współrzędnymi x, y, z. Nie można więc wskazać położenia przestrzeni duchowej ani czasu przebywania w niej, bowiem jej atrybutem jest wieczność.<sup>15</sup>

Przestrzeń kulturalna to przestrzeń, która zależy od kultury, w stosunku do której ją odnosimy.

Przestrzeń kulturowa może być pomyślana jako suma a właściwie mozaika miejsc. Owa różnorodność miejsc, różnorodność czynników i kierunków przemian decyduje o bogactwie tego, co nazywamy przestrzenią społeczną oraz krajobrazem kulturowym.<sup>16</sup>

Przestrzeń społeczna to fragment przestrzeni egzystencjalnej człowieka. Z tego względu struktura przestrzeni społecznej mieści w sobie różnorodne determinanty: np. informacyjne, kulturowe, gospodarcze, polityczne itp. W takim społecznym miejscu za sprawą ulokowanych tu różnorodnych symboli, (np. pomników, posągów, epitafiów etc.), a przede wszystkim poprzez obecnych ludzi (np. wiec, zgromadzenie, przewód sądowy) prowadzony jest permanentny dyskurs społeczny.<sup>17</sup> Według E. Mikiny w stosunku do klasycznej, nowoczesna przestrzeń społeczna jest inna, skrajnie dynamiczna w swojej istocie. Postindustrialna przestrzeń społeczna to już nie forum (...), lecz prawdopodobnie wyłącznie przestrzeń mediów.<sup>18</sup>

Przestrzeń publiczna to dobro wspólnie użytkowane, celowo kształtowane przez człowieka, zgodnie ze społecznymi zasadami i wartościami, służące zaspokojeniu potrzeb społeczności lokalnych i ponadlokalnych. O publicznym charakterze przestrzeni decyduje zbiorowy sposób jej użytkowania.<sup>19</sup>

Przestrzeń doświadczona - powstała w XX w. koncepcja przestrzeni doświadczonej, określa ją jako swoisty byt lub pewną treść, które mają określony sposób istnienia, a nie są tylko jednorazowym doznaniem ludzkiej psychiki. Miejsce nie jest więc człowiekowi dane, to człowiek sam je odczytuje i ukonstruuje, rozszerzając lub zwężając swoje

---

<sup>15</sup> P. Porębski „Przestrzeń duchowa, fizyczna” 2015

<sup>16</sup> W. Andrejczuk ., 2013; Plit F, 2011; Plit F, 2013

<sup>17</sup> J. Łapiński, „Ikonosfera- przestrzeń Kultury epoki postindustrialnej”nr 24/2014, s. 88-89

<sup>18</sup> J. Łapiński, Tamże

<sup>19</sup> Karta przestrzeni publicznej-opracowana dla uczestników III Kongresu Urbanistyki Polskiej ZHP i TUP i innych organizacji

przestrzenie i określając ich jakości. Istota ludzka, mając więc zdolność tworzenia miejsc, przyjmuje w ten sposób odpowiedzialność za ich jakość. Odpowiedzialność za miejsce jest jednocześnie samo-odpowiedzialnością ludzką, gdyż to, gdzie przebywamy stanowi o tym, kim jesteśmy.<sup>20</sup>

Przestrzeń zatem, w odniesieniu do zjawisk społecznych, jest swego rodzaju „naczyniem” na pomieszczenie różnych obszarów działalności i bytu człowieka. Przestrzeń doświadczona jest chyba najbliższa zjawisku kreacji, dlatego bliska jest sztuce, to zdolność tworzenia miejsc. Obraz może stać się synonimem miejsca na pomieszczenie indywidualnej wypowiedzi artysty. Przestrzeń kulturowa wpływa na charakter sztuki, kształtuje niejako jej formę i treść, chociaż współcześnie, w dobie mediów elektronicznych, internetu, zaobserwować można zjawisko uniwersalizmu kulturowego, w związku z czym coraz trudniej dostrzec w sztuce różnorodność w odniesieniu do kultury.

---

<sup>20</sup> Buczyńska-Garewicz, 2006 *Miejsca, strony, okolice – przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006



### **3. Tendencje abstrakcyjne w malarstwie XX wieku i współczesnym - moje fascynacje i spostrzeżenia**

Realizując swoje prace, zauważyłem analogie do nurtu sztuki Informel, w której artyści tworzyli w sposób spontaniczny, ekspresyjny. W związku z tą metodą pojawiały się nieoczekiwane efekty, które stanowiły o charakterze prac. W swoim cyklu malarskim odnajduję punkty styeczne z tym nurtem w kwestii budowania warstwy formalnej obrazu. Również stosuję metodę ekspresyjną. Podczas mojej pracy powstają ślady mające związek z narzędziem, którego używam. Intrygujące jest dla mnie malarstwo Gerharda Richtera, który w swojej abstrakcyjnej twórczości wykorzystuje efekt pozostawiony przez narzędzie i często na tym poprzestaje. Gerhard Richter w swoim malarstwie posługuje się również raklem, który pozwala mu osiągnąć efekty roztrarcia farby. Rezultat takich działań okazuje się często wystarczający, aby zakończyć pracę nad daną kompozycją. Uważam, iż nie do końca kontrolowany efekt w działalności artystycznej tworzy autentyczne sytuacje, które możemy niejako porównać do mechanizmów obecnych w naturze w postaci procesów erozyjnych, zmian atmosferycznych, które powodują często nieprzewidziane skutki.

Tworzenie obrazów, poprzez wykorzystanie eksperymentu, pozwala na pojawienie się w pracy zjawisk występujących w naturze, które my nazywamy przypadkowymi. Efekt wizualny jest często zadziwiający, tak jak zadziwiający jest rozłupany przez nas kamień, którego wewnętrzna struktura stała się dla nas przez to widoczna. Podążając dalej tą myślą, odniosę się do twórczości Ryszarda Pielesza, która jest mi bliska ze względu na wyżej poczynione refleksje. Jego grafiki inspirowane są często skałą i jej zróżnicowaną strukturą, która staje się w twórczości Pielesza obrazem natury i zachodzących w niej przemian. W przestrzeniach prac Ryszarda Pielesza uobecnia się ekspresyjny ślad, którego powodem jest dotarcie do esencji tego, czym jest natura.

Prace kolejnego artysty, który w sposób zdeterminowany i prawie nieskażony działa w swojej twórczości w zgodzie z siłami natury jest Michelangelo Pistoletto, którego akcje z rozbijaniem luster doskonale obrazują charakteryzowane przeze mnie zjawisko. Akcja „Solo show” według mnie jest najbardziej wymowna.<sup>21</sup> Pistoletto kształtuje swoje kompozycje, wykorzystując działania destrukcyjne i zarazem przypadkowe. Artysta posługuje się szkłem-lustrem, które pod wpływem silnego uderzenia tłucze się. Materiał ten nie nadaje się do modelowania, efekty tłuczenia są niemożliwe do przewidzenia,

---

<sup>21</sup> Galleria Continua / San Gimignano 21/09/2013 - 07/01/2014

dokładnie tak, jak to dzieje się podczas weselnego rytuału tłuczenia kieliszków. Interesujące dla artysty są właśnie te improwizowane, niezaplanowane, przypadkowe rezultaty działania, dzięki którym ujawniany i prezentowany jest ów przypadek.

#### **4. Zjawisko przestrzeni i element przypadku w procesie kształtowania własnych kompozycji malarskich**

##### *4.1. O przestrzeni.*

„Czym jest odległość ? Wiem, że wszystko, co naprawdę dotyczy człowieka, nie da się policzyć, zważyć i zmierzyć. Prawdziwa odległość nie jest kwestią oka; jest kwestią umysłu”.<sup>22</sup>

Cytat z Exuperyiego obrazuje, iż wyrażenie przestrzeni jest nie tylko kwestią widzenia, ale umysłu i naszych wyobrażeń o niej. Doskonałym przykładem przedstawiającym to zjawisko może być obraz. Patrząc na obraz, którego tematem jest pejzaż, nasze oko jest oszukane przez sprytne sztuczki artysty, który potrafi imitować przestrzeń, posługując się różnymi rodzajami perspektywy. Efektem widzenia jest zawsze refleksja, która budzi umysł oraz wywołuje emocje. Nasze widzenie nie jest tylko mechaniczną rejestracją rzeczywistości, ale jest ściśle powiązane z umysłem. Człowiek przecież nie na wszystko chce patrzeć i nie wszystko chce zobaczyć. Umysł podpowiada, iż obserwacja pewnych sytuacji czy zjawisk związanych z otaczającą rzeczywistością może wpłynąć na organizm w sposób np. destrukcyjny psychicznie, a w niektórych przypadkach również i fizycznie, np. przy oglądaniu słońca bez przyciemnianych okularów. Dlatego właśnie czasem odwracamy wzrok od spostrzeżonego obrazu rzeczywistości. Nasze oko można porównać do drzwi naszego mieszkania, które otwieramy, ale też nie zawsze i nie wszystkim. Warto tutaj przytoczyć myśl Wasyla Kandyńskiego „Jaskrawa żółć cytrynowa podrażnia oko, kiedy działa dłużej, podobnie jak ostry dźwięk trąbki-ucho. U ludzi wrażliwych już to elementarne działanie powoduje głębsze poruszenie umysłu.”<sup>23</sup> Zatem nasze widzenie może powodować różnego rodzaju synestezje i asocjacje, przez co pobudza to nas do refleksji.

Przestrzeń w moich pracach jest związana głównie z wyobrażeniami, a nie z bezpośrednim widzeniem i odtwarzaniem rzeczywistości. W związku z tym nie jest moim celem wyrażenie możliwie maksymalnej iluzji przestrzeni, ale przedstawienie jej w sposób jak najbardziej autorski i osobisty. Głównym kryterium wartościowania pracy jest przedstawienie spójnej formalnie kompozycji, która nacechowana będzie indywidualnym śladem. Intrygujące są dla mnie relacje między formami i ich wzajemne

---

<sup>22</sup> E. T. Hall „Ukryty wymiar” s. 138

<sup>23</sup> W. Kandyński „O duchowości w sztuce”, s. 59

odległości pomiędzy sobą, ale nie w sensie fizycznym na obrazie, a wyobrażeniowym, wizualnym. Odległości te wyrażają dalekie przestrzenie a formy są niematerialne.

Istotną cechą mojego cyklu jest ruch w przestrzeniach obrazu i odrealnienia form, które przenikają się, tworząc wzajemne relacje.

Intrygujący jest dla mnie tekst Marka Twaina pt: „Wizyta kapitana Stormfielda w niebie”. Kapitan Stormfield spędził trzydzieści lat na podróży do nieba i opowiada swojemu przyjacielowi Petersowi o wyścigu, w jaki wdał się z niezwykle wielką kometą. „Coraz bardziej zbliżałem się do jej ogona. Czy wiesz, jak to było? Jechałem pełnym biegiem, ale mimo to na zewnątrz musiałem wydawać się pchłą pełzającą po kontynencie Ameryki. Przebyłem około stu pięćdziesięciu milionów mil, ale nie dostałem się jeszcze nawet do jej talii, jeśli tak można powiedzieć o komecie”.<sup>24</sup>

Tekst ten jest o tyle ciekawy, iż zwraca uwagę na odległości, ruch i proporcje, które są już odrealnione. Okazuje się, iż przygoda nie ma zakończenia, ale tym samym otwiera drzwi do indywidualnych wyobrażeń czytelnika.

W moich kompozycjach odnajduję podobieństwo do przywołanego fragmentu w kontekście myślenia o przestrzeni w obrazie oraz jej swobodnej i indywidualnej interpretacji przez widza.

W dalszej analizie ważne jest dla mnie znaczenie obszarów pustych, czy tylko pozornie pustych. W rozumieniu Leibniza przestrzeń bez ciał jest możliwością ich umieszczenia w niej. Analizując tę myśl, pustka jest zatem przestrzenią do zagospodarowania przez człowieka. Pustka raczej budzi uczucia negatywne, rodzi obawy, jednak nie zawsze tak musi być. Przykładem mogą być puste ażurowe przestrzenie w strukturze architektury współczesnej. Uświadomienie sobie tych przestrzeni i włączenie ich w obszar kompozycji budzi już pozytywne odczucia. W drugiej połowie XX wieku, wraz z pojawieniem się tendencji minimalistycznych w sztukach, pojęcie to nabrało tak świadomego znaczenia, że w swojej krytyce minimalizm uchodzi wręcz za „królestwo pustki”.<sup>25</sup> Odmianą interpretację pustki znajdziemy w twórczości amerykańskiego kompozytora Johna Cage’ a, który stwierdził „Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń lub pusty czas, zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia”. Ten cytat może odnosić się do kompozycji Cage’ a 4’33, która sprowadza się do 4 minut i 33 sekund ciszy, „granej” przez orkiestrę lub jakkolwiek instrument czy zespół.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> E.T. Hall „Ukryty Wymiar”, s.136, 137

<sup>25</sup> A. Mielnik „Piękno w pustce”, s.1

<sup>26</sup> A. Mielnik, Tamże

W kulturze i tradycji Japonii istnieje pojęcie przestrzeni Ma przestrzeni między elementami czy przedmiotami. Japończycy w swoim teatrze przypisują istotną rolę tym „pustym” obszarom. Być może czasem większą niż samym przedmiotom. Opierając się na powyższej charakterystyce, pragnę zauważyć, iż pustka w ujęciu Johna Cage’a oraz w kulturze i tradycji japońskiej przemawia do mnie najbardziej.

W moim cyklu malarskim istotną rolę odgrywają odległości pomiędzy elementami. Te pozornie puste fragmenty obrazów posiadają swoją barwę i fakturę. W tych obszarach swobodnie umieszczam odrealnione formy. Sądzę, iż można porównać puste obszary do zjawisk atmosferycznych, do powietrza, które unosi wszelkie materię. Wyżej opisane efekty dobrze obrazuje kompozycja w błękicie „Pejzaż X” (poz. 3, str. 26). Z niebieskiego tła wyłaniają się formy, które są niejako „zawieszane” w przestrzeni. W obrazach uzyskuję również wrażenie głębi poprzez zderzenie różnych faktur. Tło jest pustą sceną, na której rozgrywa się dialog form, a odległości pomiędzy nimi tworzą wyczuwalne napięcia. Ten efekt widoczny jest w obrazie pt.: „Pejzaż XII” (poz. 5, str. 28).

Podsumowując rozważania na ten temat, przywołam słowa architekta Johna Pawsona, który twierdzi, że nadchodzi taki moment, kiedy pustka znika i zaczyna się widzieć to, czego nie widziało się wcześniej.

#### *4.2. O przypadku.*

Przypadek-zdarzenie (zjawisko) będące wynikiem działania przyczyn ubocznych (nieistotnych); potocznie: nieprzewidziane zdarzenie, zbieg okoliczności.<sup>27</sup>

Witold Lutosławski-aleatoryzm kontrolowany. Drogę twórczą Lutosławskiego cechowała stała praca nad doskonaleniem i rozwojem indywidualnego języka muzycznego. Kompozytor dokonał w tym zakresie kilku bardzo ważnych odkryć, decydujących o niepowtarzalnym charakterze brzmienia jego muzyki. Dotyczyły one istotnych aspektów utworu muzycznego: harmonii (harmonijka dwunastodźwiękowa), melodii (szereg rozwiązań dotyczących kontrapunktu aleatorycznego), formy (forma dwuczęściowa, forma łańcuchowa) i rytmu. Nowością odnoszącą się głównie do rytmiczno-metrycznego aspektu dzieła muzycznego a szerzej do organizacji czasu w muzyce był aleatoryzm kontrolowany. Według deklaracji Lutosławskiego sam impuls do wynalezienia tej autorskiej odmiany aleatoryzmu był dziełem przypadku. Stanowi to świetną ilustrację jednego z efektów istnienia przypadku podawanych przez Hellera: jako „wytwarzanie przez przyrodę

---

<sup>27</sup> Encyklopedia Popularna PWN, wyd.15, s. 638

autentycznych nowości”, „Przypadek sprawił, że w 1960 roku usłyszałem przez radio koncert na fortepian i orkiestrę Johna Cage’a i w ułamku sekundy zdałem sobie sprawę z możliwości zastosowania zupełnie nowej dla siebie metody komponowania”.<sup>28</sup>

Aleatorycznymi nazywamy te zdarzenia, których przebieg jest z grubsza ustalony, ale w szczegółach zależy od przypadku.<sup>29</sup>

Wielki aleatoryzm to podporządkowanie przypadkowi całości formy utworu, co owocuje powstaniem tzw. formy otwartej i ma miejsce w twórczości Cage’a.

Cechą aleatoryzmu małego jest natomiast to, że przypadek decyduje wyłącznie o szczegółach utworu, przy zachowaniu ściśle określonej architektoniki formy, która pozostaje zatem zamknięta.<sup>30</sup>

Proszę sobie wyobrazić, że malarz, chcąc stworzyć ruchomą kompozycję kolorystyczną, ogrodził pewien teren wolnej przestrzeni. Podzielił tę przestrzeń na określone pola opłótkami i między te opłótki wpuścił jakieś małe zwierzątka. Powiedzmy króliki, malując je na różne kolory; w każdym polu umieszczając króliki jednakowej barwy. Są one w ciągłym ruchu. Następuje więc wibracja poszczególnych kolorów. Ale kolory te nie przenikają się. Płaszczyzna podzielona opłótkami tworzy więc kompozycję zgodną z zamierzeniami malarza. Podobnie dzieje się w muzyce. Te momenty swobody wykonawczej „zamknięte” są, ogrodzone precyzyjnym zapisem.<sup>31</sup>

Aby osiągnąć efekty fakturalne i ekspresyjne, jakie przewidział kompozytor, wprowadzenie przypadku jest nieodzowne.<sup>32</sup>

Podążając za myślą Witolda Lutosławskiego pragnę zauważyć iż sam kompozytor charakteryzując zjawisko aleatoryzmu, które bezpośrednio odnosi się głównie do jego kompozycji muzycznych, posłużył się porównaniem z zakresu działań wizualnych, co jest wyraźnym sygnałem, iż to zjawisko może funkcjonować w zakresie plastyki.

---

<sup>28</sup> K. Gwizdalanka, Mejer, Lutosławski... , s. 26

<sup>29</sup> W. Lutosławski, „O roli elementu przypadku w technice komponowania [w:] O muzyce...”, s.81-82

<sup>30</sup> W. Lutosławski O aleatoryzmie Uwagi na marginesie „Gier weneckich”, s.87

<sup>31</sup> W. Lutosławski, Potęga wyobraźni dźwiękowej; „Post Scriptum”, Zeszyty Literackie, Warszawa 1999, s.79

<sup>32</sup> M. Dolewka „Rola Przypadku w Twórczości Witolda Lutosławskiego w Nawiązaniu do Myśli Michała Hellera”, s.12

### 4.3. *O obrazach.*

Podobrazie jest dla mnie przestrzenią poszukiwania koherencji, spójności formy. W swoich kompozycjach malarskich chętnie wykorzystuję efekty przypadkowe. Maluję najczęściej w jasnych tonacjach. Stosuję różne faktury, których działanie wzmacniam dodatkowo walorem, tworząc większy kontrast. Tak rodzą się formy, a między nimi relacje przestrzenne. W rezultacie w przestrzeniach obrazu powstaje swoisty ich dialog. W dialogu tym ważne dla mnie jest raczej porozumienie a nie konflikt, dlatego staram się, aby kompozycje były zrównoważone w odbiorze. Malując, stosuję metodę, która polega na tworzeniu ekspresyjnych, mało kontrolowanych podmalówek. Pojawiający się przypadek rodzi u mnie świadomy proces tworzenia. Odnajduję w tej metodzie aleatoryzm kontrolowany, który odkrył i wykorzystywał w swojej twórczości Witold Lutosławski. Ja natomiast dostrzegam to zjawisko w swoich kompozycjach plastycznych.

Aleatorycznymi nazywam te efekty, które powstają głównie w początkowej fazie realizacji. One kolejno wchodzi w dialog z następnymi, już bardziej zaplanowanymi działaniami. Malując, stosuję różnorodne faktury, których charakter wzmacniam walorowo, imitując efekty światłocieniowe. W ten sposób powstają obszary, które przyciągają uwagę i budują narrację w kompozycji. Ważną rolę odgrywają pozornie puste miejsca pomiędzy obszarami aktywnymi. Te przestrzenie pomiędzy tworzą istotne otoczenie niezbędne dla uzyskania relacji przestrzennych w obrazie. Zjawisko aleatoryzmu skłania mnie do podejmowania decyzji co do kształtu kompozycji plastycznych, rodzi inicjatywę twórczą, a z drugiej strony jest zapisem mojej indywidualnej ekspresji. Obszar podobrazia staje się polem trudnej gry, której rozwiązanie wymaga ode mnie pomysłu, umiejętności kształtowania formy i intuicji. Tworzenie form nieprzedstawiających, jak mówiła Janina Kraupe-Świdarska, to tworzenie nowych światów i poruszanie się w przestrzeniach archetypów. Obraz jest wyrazem nieuświadomionych zdarzeń, które ujawniają się w momencie procesu twórczego. Dlatego prace są często dla mnie niespodzianką i zaskoczeniem. Gdybym wiedział dokładnie, jaki będzie efekt końcowy, to twórczość pozbawiona byłaby elementu nowych poszukiwań. Mam wrażenie, iż stałaby się rutynowo zaplanowanym procesem działań. Jednak zakończenie pracy nad obrazem jest momentem, którego nie mogę przegapić.

## 5. Warsztat i realizacja

W swoim cyklu wykorzystuję zróżnicowane podobrazia. Maluję na zagruntowanych płótnach, wykorzystuję również płyty MDF, na które naklejam płótno, które pozostawiam niezagruntowane. Tak przygotowane podobrazia posiada już kolor i fakturę, przez co wzbogaca kompozycje o dodatkowe efekty wizualne. Podczas realizacji stosuję technikę sitodruku a druk wykonuję przygotowanymi przez siebie farbami o właściwościach laserunkowych. Stabilne podłoże umożliwia mi wydruk techniką sitodruku oraz niweluje ryzyko wystąpienia niekorzystnych uszkodzeń, takich jak przecięcia, przetarcia. Możliwość uzyskania efektów transparentnych jest czynnikiem budującym przestrzeń. Laserunek pomaga mi w wyrażeniu lekkości, zwiewności formy. Natomiast używanie techniki sitodruku gwarantuje mi uzyskanie precyzyjnych struktur graficznych, które dodatkowo budują zależności przestrzenne w pracach. Stosując w poszczególnych kompozycjach różne techniki, tworzę kontrasty, które mają wprowadzać element zaskoczenia, tworzyć intrygujące relacje pomiędzy składnikami formy, budzić przestrzeń skojarzeń.

W swoim cyklu malarskim staram się, aby rozwój był skierowany na stopniowe likwidowanie wszelkiej przedmiotowości, uwolnienia się od obrysu kształtów i skupieniu się na strukturze materii malarskiej. Poszukuję jakości barwy, a nie barwy przedmiotu.

Interesujące dla mnie jest takie kształtowanie obrazów, aby były polem rozstrzygnięć czysto malarskich. Istotą mojego cyklu nie jest to co przedstawiam, ale jak kształtuję tkankę malarską, aby uzyskać wrażenie przestrzeni. Operowanie w sposób zróżnicowany środkami plastycznymi można spostrzec porównując obrazy. Błękitna kompozycja z jasną oranżową formą pt.: „Pejzaż X” (poz. 3, str. 26) posiada w większości gładką fakturę, znaczne kontrasty walorowe i kolorystyczne oraz kształty głównie o charakterze geometrycznym. Natomiast obraz z nieregularnym poziomym świetlistym pasem to „Pejzaż XV” (poz. 8, str. 31) malowany jest impasto, jego materia malarska jest zróżnicowana i ekspresyjna. Pod względem walorowym i kolorystycznym nie posiada silnych kontrastów.

Nie chcę wartościować, która realizacja jest ciekawsza. Kryterium oceny własnych prac dostrzegam w zrównoważonym podejściu do tego jak i co jest przedstawione, jednak ze wskazaniem na formę, a nie treść. Uważam, iż jeśli forma obrazu jest chybiona to treści, których jest nośnikiem, będą fałszywe. Operowanie w sposób abstrakcyjny składnikami formy plastycznej powoduje, iż zaciera się granica między tłem i elementem (bo nie



przedmiotem) i dochodzi do intrygujących współzależności tych obszarów. Często właśnie na styku relatywnie przedstawionych form pojawia się wrażenie przenikania, ruchu. „Pejzaż XII” (poz. 5, str. 28) to kompozycja z żółtymi, geometrycznymi formami, które występują w obrazie naprzeciwko siebie. Praca ta posiada charakterystyczne cechy całego mojego cyklu. W kompozycji panuje spójność, jedność. W obrazie występują różnice w wielkościach, ale również nateżeniu walorowym i kolorystycznym form. Kształty pochodzą z umysłu i nie są wynikiem obserwacji rzeczywistości. W kompozycji odnaleźć można pozorną geometryzację, stosowane kreski i linie posiadają głównie charakter nieregularny. W kształtach ostrych występują napięcia kierunkowe, które wyrażają ruch. W obrazie równoważą się chłodne i ciepłe odcienie bieli z akcentami żółci, złamanej zieleni i błękitu.

## 6. Kształtowanie form malarskich

Kształtowanie formy malarskiej związane jest z uzyskiwaniem różnorodnych faktur, laserunków. Realizacja moich prac przebiega zwykle w sposób następujący: pierwsza warstwa, czyli podmalówka, jest wykonywana farbami o właściwościach laserunkowych, z wykorzystaniem narzędzi, które pozwalają uzyskać efekty płaszczyznowe tj. wałka, szerokiego pędzla, techniki sitodruku, której zastosowanie można zauważyć w obrazie pt.: „Pejzaż XII” (poz. 5, str. 28). Warstwa ta jest najczęściej kontrastowa w kolorze i dominują w niej efekty transparentne. Kolejno nakładam następne, o właściwościach bardziej kryjących i w ten sposób zaczynam kształtować już właściwą formę obrazu na zasadzie zamalowywania i pozostawiania wcześniejszych efektów. Zaczyna się wtedy proces porządkowania kompozycji, poszukiwania efektów przestrzennych, przy zachowaniu spójności stylistycznej całości pracy.

Charakterystyczną cechą mojego sposobu pracy jest nakładanie na siebie kilku warstw farby, które pozwalają mi uzyskać pożądane efekty wizualne. Ważnym czynnikiem kształtującym tkankę wizualną moich prac jest ekspresja formy. Wcześniej wymieniane ślady najczęściej realizowane są od razu, „z gestu”. Taki zabieg wprowadza element ruchu, lekkości, dynamiki. Obraz pt.: „Pejzaż XII” (poz. 5, str. 28) jest właściwym przykładem wyżej opisanych działań. Kolejnym środkiem wyrazu są efekty graficzne. Narzędzia, którymi się posługuję, to głównie ołówek, pędzel i farba akrylowa. Stosowanie tych środków i narzędzi pozwala mi po pierwsze określać kierunki, skosy, kształtować wrażenie głębi w obrazie. Po drugie, stwarza możliwości tworzenia różnorodnie zagęszczonych struktur, które często mocno kontrastują z tkanką malarską i z tego względu funkcjonują np. jako akcenty w obrazie. Dobrym przykładem takich działań jest obraz z ciemną, grafitową formą; tytuł obrazu to „Pejzaż XIV” (poz. 7, str. 30).

Podsumowując część moich rozważań, pragnę zauważyć, iż sam sposób tworzenia materii malarskiej jest dla mnie jednym z najważniejszych czynników wpływających na kształtowanie obrazów.

## 1. Układy kompozycyjne

Cykl obrazów ma charakter bezprzedmiotowy, jednak umocowany jest na inspiracjach pochodzących z natury. W obrazach pt.: „Pejzaż XIV” (poz. 7, str. 30), „Pejzaż XV” (poz. 8, str. 31) głównymi podziałami kompozycji są kierunki horyzontalne, układy pasowe, co sugeruje wieloplanowość i buduje przestrzeń. W tych pracach wykorzystałem typową kompozycję, która stosowana jest w pejzażach, jednak elementy w obrazie nie naśladują dokładnie realnych kształtów (choć mogą być do nich podobne), lecz są wykreowane z mojej wyobraźni. Natomiast w obrazach pt.: „Pejzaż XII” (poz. 5, str. 28) i pracy z rozległą graficzną strukturą pt.: „Pejzaż XIII” (poz. 6, str. 29) układy kompozycyjne są bardziej dynamiczne. Charakteryzują się ustawieniem elementów w sposób zróżnicowany na całej powierzchni obrazów. Kompozycje te cechuje subtelna geometryzacja kształtów, co widoczne jest w obrazie pt.: „Pejzaż XIII” (poz. 6, str. 29). Kolejną cechą tych obrazów jest stosowanie rytmizacji formy, co porządkuje ich układ i wprowadza równowagę. Tutaj asocjacje mogą być ukierunkowane na „widok z lotu ptaka”, ale niekoniecznie; kwestie odbioru są już związane z indywidualnymi predyspozycjami i odczuciami widzów. Komponowanie obrazu jest głównie procesem równoważenia płaszczyzny na zasadzie „mierzenia”, „ważenia”, scalania, wyodrębniania elementów.

## 8. Uzyskane efekty

Na efekt końcowy danej pracy składają się wyżej wymienione czynniki. Dążenie do jedności formy i wprowadzania ładu w kompozycji stanowi dla mnie wartość podstawową. Osiągnięcie przestrzeni w kompozycji jest głównym zamiarem i celem mojego malarstwa. Obraz zawsze jest komunikatem. Dążę do tego, aby „przemawiał” bezpośrednio kolorem, układem elementów, fakturą oraz swoją strukturą formalną. Treść dzieła jest poniekąd konsekwencją rozstrzygnięć formalnych.

Istotą, która stanowi o koherencji cyklu, jest utrzymanie jasnych gam barwnych zróżnicowanych ze względu na temperaturę i fakturę. Kolejnym elementem spójności cyklu jest stosowanie geometryzacji, jak również kształtów nieregularnych, obłych. Składniki te wpływają na siebie. Wyżej wymienione efekty obrazują realizacje pt.: „Pejzaż XII” (poz. 5, str. 28), „Pejzaż XIII” (poz. 6, str. 29), „Pejzaż XIV” (poz. 7, str. 30).

Jeżeli zaistnieje odpowiedni, intuicyjnie wyczuwany przeze mnie, swoisty porządek kompozycyjny, to znaczy, iż obraz nie wymaga już dalszej pracy. Obrazy charakteryzują się kompozycją zamkniętą, jednak chciałbym aby odbiór prac był otwarty, wolny od sugestii.

## Zakończenie

Praca teoretyczna jest zapisem inspiracji i analizą kompozycji malarskich. Opis działań powstawał równoległe z pracą twórczą, co gwarantowało mi notowanie refleksji na bieżąco. Pojawiło się w opisie kilka charakterystycznych wątków odnoszących się do tematu mojej pracy. Za szczególnie interesujące uważam zastosowanie w kontekście mojej twórczości zjawiska aleatoryzmu, które zostało zapożyczone z obszaru muzyki Witolda Lutosławskiego. Po przeanalizowaniu jego charakteru, wprowadziłem to zjawisko do opisu kształtowania moich form malarskich, a w dalszej perspektywie nie widzę przeszkód, aby stosować je do analizy prac innych artystów, dla których rola przypadku w kształtowaniu formy jest istotna. Sądzę, że „oswojenie” przypadku i znalezienie dla tego zagadnienia już istniejącego odpowiednika w muzyce daje poczucie podążania w podobnym kierunku, ale przy użyciu innych narzędzi i środków. Przestrzeń kompozycji muzycznej i wizualnej, choć różne od siebie, są w stanie w swoisty sposób wyrazić te same zjawiska związane z kształtowaniem form artystycznych.

Aleatoryzm jest kolejnym krokiem w kierunku syntezy sztuk. Odbiór utworów wizualnych i muzycznych, szczególnie w wydaniu abstrakcyjnym, rodzi u wrażliwego widza wyobrażenia, sprzyja refleksji, budzi emocje a u twórcy podczas pracy rodzi iluminacje. Jesteśmy skory ilustrować w swoich artystycznych poczynaniach mechanizmy, które rządzą naszą rzeczywistością. Przestrzeń tej rzeczywistości wypełniona jest sytuacjami, których nie zawsze jesteśmy w stanie przewidzieć, jednak one istnieją i są elementem, wpisanym w funkcjonowanie wszelkiej materii i nie podlegają wartościowaniu. Przypadek jest prawdą w danej sytuacji i o danym zdarzeniu, którą musimy zaakceptować. Jeżeli sztuka abstrakcyjna tworzona jest przez artystę, gdzie mocno rysuje się element jego indywidualnej ekspresji, to zjawiska aleatoryczne są naturalnym efektem jego działań, ujawniającym się podczas pracy twórczej. Moim celem ujawnienia przestrzeni w obrazie nie jest uchwycenie jej aspektu w sposób euklidesowy, geometryczny, ale poprzez łączenie różnych możliwych sposobów jej przedstawienia, uruchomienie wyobraźni widza i skłonienie go do refleksji nad obrazem. Przestrzeń w moich obrazach jest do indywidualnego odgadnięcia. Najbardziej udany wykres perspektywiczny mnie nie satysfakcjonuje i nie jest moim celem twórczym. Relatywnie puste miejsca w moich obrazach sugerują przestrzeń, tak jak błękit, który woła nas w nieskończoność i przez to jest najbardziej przestrzenną barwą ze wszystkich

Reinhold Messner w filmie Wernera Herzoga „Gasherbrum-lśniaca góra” opowiadał, jak dużym jest to szczęściem i wrażeniem dla alpinisty, wspiąć się tam, gdzie jeszcze nikogo nie było, narysować na górze swój własny ślad, który jest oryginalny, niezwykle zuchwały i śmiały.

Moja twórczość ma charakter kontemplacyjny, refleksyjny, osobisty. W twórczości nie podejmuję polemiki, nie angażuję się w komentowanie i ocenianie przestrzeni dotyczącej szeroko pojętych zjawisk społecznych, kulturowych. Moje obrazy są odpowiedzią na wrażenia, impresje, które niesie ze sobą natura. Przebywanie w Beskidach, Tatrach i podążanie na nartach w miejsca gdzie śnieg jest jeszcze nie tknięty, jest jak rysowanie śladu na białej powierzchni podobrazia. Jest osobistym, indywidualnym zapisem, czasem trudnej, ale prawdziwej przygody, która „przypadkiem” wymaga wiedzy, umiejętności, ale też intuicji. I tak rodzi się obraz. Dobrze, gdy jest udany, prawdziwy i przy okazji piękny.

**ILUSTRACJE**

**kolekcja obrazów**

**ILLUSTRATIONS**

**collection of paintings**



**Pejzaż IV**, 50 x 60 cm, płótno, akryl, piasek  
**Landscape IV**, 50 x 60 cm, canvas, acrylic, sand





**Pejzaż IX, 30 x 30 cm, płótno, akryl**  
**Landscape IX, 30 x 30 cm, canvas, acrylic**



**Pejzaż X**, 75 x 95 cm, płótno, akryl  
**Landscape X**, 75 x 95 cm, canvas, acrylic

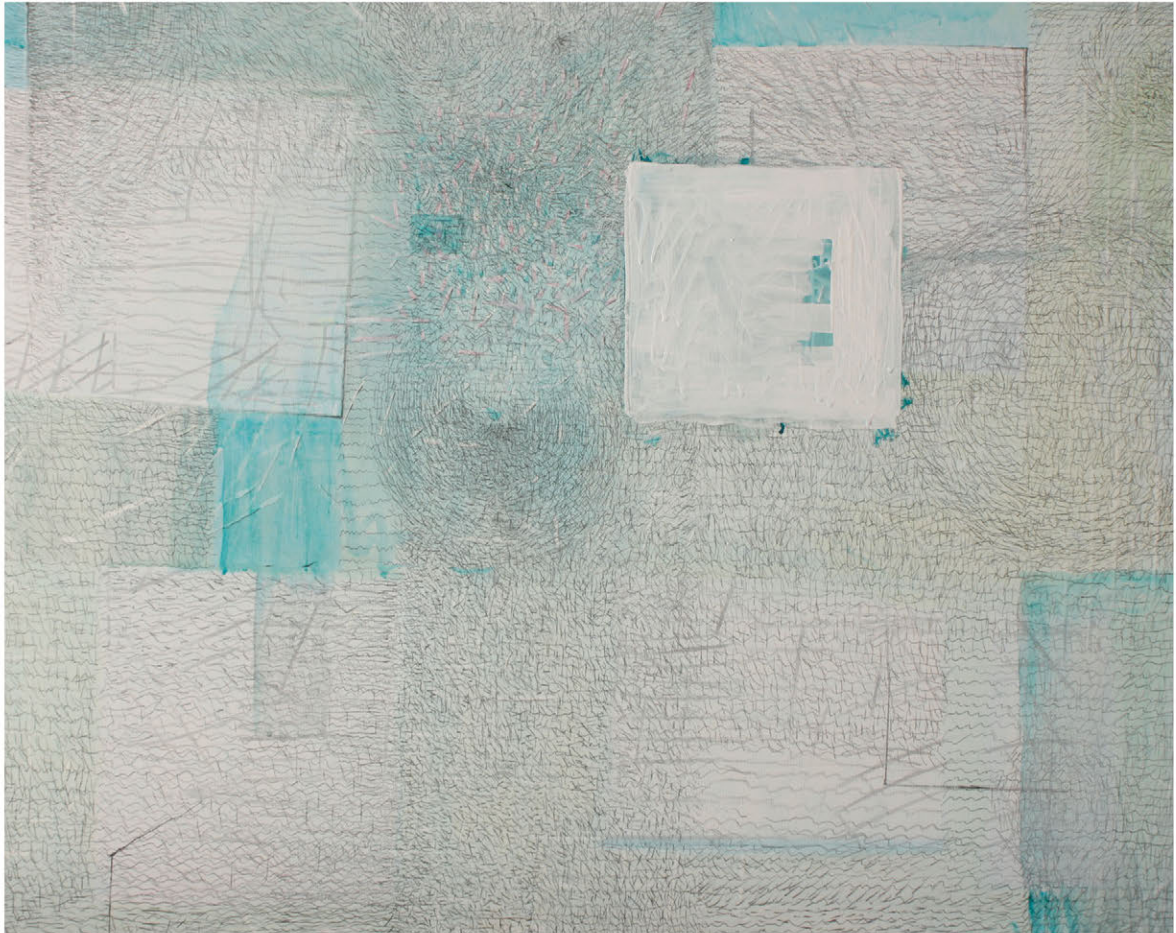


**Pejzaż XI, 70 x 90 cm, płótno, akryl**  
**Landscape XI, 70 x 90 cm, canvas, acrylic**



**Pejzaż XII**, 80 x 100 cm, płótno, sitodruk, akryl, piasek  
**Landscape XII**, 80 x 100 cm, canvas, silkscreen, acrylic, sand





**Pejzaż XIII**, 80 x 100 cm, płótno, sitodruk, akryl, ołówek  
**Landscape XIII**, 80 x 100 cm, canvas, silkscreen, acrylic, pencil



**Pejzaż XIV**, 75 x 95 cm, płótno, sitodruk, akryl, ołówek  
**Landscape XIV**, 75 x 95 cm, canvas, silkscreen, acrylic, pencil



**Pejzaż XV**, 100 x 80 cm, płótno, akryl  
**Landscape XV**, 100 x 80 cm, canvas, acrylic





**Pejzaż XVI**, 100 x 120 cm, płyta MDF, płótno, skrobia, akryl  
**Landscape XVI**, 100 x 120 cm, board MDF, canvas, starch, acrylic





**Pejzaż XVII**, 100 x 120, płyta MDF, płótno, skrobia, akryl, ołówek  
**Landscape XVII**, 100 x 120, board MDF, canvas, starch, acrylic, pencil



**Pejzaż XVIII**, 100 x 120 cm, płyta MDF, płótno, skrobia, akryl, ołówek  
**Landscape XVIII**, 100 x 120 cm, board MDF, canvas, starch, acrylic, pencil



**Pejzaż XIX**, 85 x 110 cm, płótno, akryl, ołówek  
**Landscape XIX**, 85 x 110 cm, canvas, acrylic, pencil





**Pejzaż XX**, 110 x 90 cm, płótno, akryl, ołówek  
**Landscape XX**, 110 x 90 cm, canvas, acrylic, pencil



**Pejzaż XXI**, 100 x 120 cm, płótno, akryl  
**Landscape XXI**, 100 x 120 cm, canvas, acrylic

## Bibliografia

1. Andrejczuk Wiaczesław, *Krajobraz a człowiek w czasie i przestrzeni*, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec, 2013.
2. Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. Mieczysław A. Krąpiec, Andrzej Maryniarczyk na podstawie tłumaczenia Tadeusza Żeleźnika, Wydawnictwo Naukowe Academicon, Lublin 2017.
3. Arystoteles, *Fizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
4. Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice – przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006.
5. Diels Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Nabu Press 2010.
6. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. Irena Krońska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004.
7. Dolewka Marek, *Rola Przypadku w Twórczości Witolda Lutosławskiego w Nawiązaniu do Myśli Michała Hellera*, Wydawnictwo Naukowe Press, Kraków 2013.
8. *Encyklopedia Popularna*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
9. Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2004.
10. Hall Edward Thitchell, *Ukryty Wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
11. Jodkowski Kazimierz, *Jaka geometria obowiązuje we wszechświecie?*, Zbigniew Pietrzak (red.), *Albert Einstein i rewolucja relatywistyczna, Lectiones & Acroases Philosophicae* 2016, t. IX.
12. Kandyński Wasył, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Wydawnictwo Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi 1996.
13. Leibniz Gottfried Wilhelm, *Wyznanie wiary filozofa oraz inne pisma filozoficzne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1969.
14. Liberkowski Ryszard, *Przestrzeń i czas w filozofii transcendentalnej Kanta*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1994.
15. Lutosławski Witold, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi. O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie Gier weneckich, O roli elementu przypadku w technice komponowania*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

16. Lutosławski Witold, „Post Scriptum”, Wydawnictwo Zeszyty Literackie, Warszawa 1999.
17. Łapiński Jacek, *Ikonosfera- Przestrzeń Kultury Epoki Postindustrialnej*, nr 24/2014, Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II, Lublin 2014.
18. Łukasik Andrzej, *Filozofia przyrody. Wykład 1. Z historii pojęcia przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.
19. Łukasik Andrzej, *Filozofia przyrody. Wykład 3. Czas*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie - Skłodowskiej, Lublin 2008.
20. Markowski Tadeusz, Biegański Ludwik, Buczek Grzegorz, Cichy-Pazder Ewa, Gzell Sławomir, Kowalewski Adam, *Karta przestrzeni publicznej-opracowana dla Uczestników III Kongresu Urbanistyki Polskiej ZHP i TUP i innych organizacji*, Poznań 2009.
21. Mielnik Anna, *Piękno w pustce*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1987.
22. Porębski Paweł, *Przestrzeń duchowa, fizyczna*, 2015.
23. Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2012.
24. Roskal Zenon E, *Roczniki filozoficzne, Koncepcja przestrzeni w nauce i filozofii Przyrody*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2008.
25. Zrałka Marek, prezentacja wykładu - *Czas i przestrzeń*, Dydaktyka fizyki.us.edu.pl/wyklady/klub dyskusyjny, Katowice 2013.
26. <https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Geometria-hiperboliczna>.

## Spis ilustracji

1. Pejzaż IV, 50 x 60 cm, płótno, akryl, piasek.....	str. 24
2. Pejzaż IX, 30 x 30 cm, płótno, akryl.....	str. 25
3. Pejzaż X, 70 x 95 cm, płótno, akryl.....	str. 26
4. Pejzaż XI, 70 x 90 cm, płótno, akryl.....	str. 27
5. Pejzaż XII, 80 x 100 cm, płótno, sitodruk, akryl, piasek.....	str. 28
6. Pejzaż XIII, 80 x 100 cm, płótno, sitodruk, akryl, ołówek.....	str. 29
7. Pejzaż XIV, 75 x 95 cm, płótno, sitodruk, akryl, ołówek.....	str. 30
8. Pejzaż XV, 100 x 80 cm, płótno, akryl.....	str. 31
9. Pejzaż XVI, 100 x 120 cm, płyta MDF, płótno, skrobia, akryl.....	str. 32
10. Pejzaż XVII, 100 x 120 cm, płyta MDF, płótno, skrobia, akryl, ołówek.....	str. 33
11. Pejzaż XVIII, 100 x 120 cm, płyta MDF, płótno, skrobia, akryl, ołówek.....	str. 34
12. Pejzaż XIX, 85 x 110 cm, płótno, akryl, ołówek.....	str. 35
13. Pejzaż XX, 110 x 90 cm, płótno, akryl, ołówek.....	str. 36
14. Pejzaż XXI, 100 x 120 cm, płótno, akryl.....	str. 37



**Tłumaczenie na język angielski**

**Anna Mirowska-Przybył**

**English translation by Anna Mirowska-Przybył**

The Strzemiński Academy of Art Łódź  
(ASP ŁÓDŹ)

**“Spatial Impressions.”**

**The issue of forming space in the painting  
on the basis of the use of various means and materials.**

**Promoter**

**Associate Professor Piotr Ciesielski**

**Author**

**Piotr Kwaśny MA**

**23.03.2018**

## **Contents**

Introduction.....	44
<b>1. Space in philosophy.....</b>	<b>45</b>
<b>2. Characteristics of chosen types of space.....</b>	<b>48</b>
<b>3. Abstract tendencies in the 20th century and contemporary painting - my fascinations and reflections.....</b>	<b>50</b>
<b>4. The concept of space and the element of chance in the process of creating my own painting compositions.....</b>	<b>51</b>
4.1. About space.....	51
4.2. About chance.....	53
4.3. About painting.....	54
<b>5. Craftsmanship and realisation.....</b>	<b>56</b>
<b>6. Painting matter formation.....</b>	<b>58</b>
<b>7. Composition.....</b>	<b>59</b>
<b>8. Achieved effects.....</b>	<b>60</b>
Conclusion.....	61
Illustrations.....	23-37
Bibliography.....	63
List of illustrations.....	65

## **Introduction**

Space understood in general terms is the boundless extent – the terrain in which all physical phenomena occur. The word space can be also understood as a part of three-dimensional domain defined by borders or the room some objects occupy. Other possible understanding of this concept is a vast, empty space without clearly marked boundaries or the distance between the two objects. This term can also be defined as a set of phenomena, for example, social or political. In physics, this concept means an extent that surrounds us and in which all physical events take place

In the general theory of relativity space is inseparably linked with time, creating the space-time continuum. In philosophy in turn, it is often seen as the set of all relations between individual objects or sets of them.

The definitions given here introduce an in-depth analysis of space in science, philosophy and art.

In the arts, it is depiction of space that has always been a fundamental purpose of artists. In fact, all formal means both in the past and now aim at revealing it in compliance with the theme of the work. Achieving the effect of space on a flat surface is an illusion which concerns and aesthetically impresses. This problem was superbly expressed in the Renaissance by Leon Battista Alberti, who argued that the painting should be a window with a view onto the world. I believe this statement to be timeless, because the reality continually changes with time, therefore, it is worth ‘observing’ and preserving our impressions in ‘a frame, which nowadays also happens in photographic, film and computer images. The structure of spatial composition consists of all means of artistic expression. They serve as a framework of the artwork brought to ‘life’ by the artist. On the other hand, the artistic creativity is connected with posing questions and finding answers about the world by an individual. Therefore, I believe the problem of space in painting to be still open. I have been interested in the perception and the variety of its expressions for a long time. This is the main theme of my creative research. It is realized through the observation and analysis of phenomena leading to creative interpretation.

## 1. Space in philosophy

In order to be able to analyse my creative activities, it is necessary to present philosophical views on understanding space. Only on this basis it is possible to acknowledge the plurality and the development of thinking about space as well as the means of its expression.

I will now present some of the most important philosophical concepts.

Democritus – space as vacuum. ‘[...] atoms and the vacuum were the beginning of the universe. [...] everything else is just in opinion.’ (trans. Yonge 1853)<sup>1</sup> ‘[...] elements are the Full and the Void – calling the one “what is” and the other “what is not”; Of these they identify the full or solid with "what is," and the void or rare with "what is not [...].’<sup>2</sup>

Parmenides argued that the void does not exist. You should talk and think that only Being exists. That which is does exist and what is not does not .<sup>3</sup>

According to Plato there are ideas, i.e. Forms, which are aspatial, unchanging, grasped by intelligence and the physical things which are spatial, temporal, and changeable Chora perceived with our senses (the prototype of the idea of space).<sup>4</sup>

Finally, the third type which always exists. That is the imperishable place which incorporates all created objects and which can be discerned regardless of senses, through some sort of complex assumption[...] we say that every object has to exist in a certain place, occupying certain space, and that what is neither on Earth nor somewhere in heaven is nothing.<sup>5</sup>

Aristotle on space – the limit of the containing body.<sup>6</sup> This means that place is some kind of reality. The vacuum is impossible, because it is not-being. The movement of the bodies means removing of certain types of things, like air, and replacing them with others, for example, a moving body. One body is replaced with another body, and there are no gaps in between. Aristotle also introduces the idea of ‘a natural place, to which each of the elements tends, when they are not impeded; fire and air tend toward the heights, earth and water toward the depths.’<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Democritus, quoted by Diogenes Laertius, *The Lives of...* Vol. IX, 44

<sup>2</sup> Aristoteles, *Metaphysics*, I, 985b

<sup>3</sup> H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, B6

<sup>4</sup> A. Łukasik, *Filozofia przyrody. Wykład 1. Z historii pojęcia przestrzeni*, s.8

<sup>5</sup> A. Łukasik *Ibid.*, 52 b

<sup>6</sup> Aristoteles, *Fizyka* 4, 212 a, 14-21; K. Leśniak

<sup>7</sup> G. Reale, *A History of Ancient Philosophy*, 1990 p. 296

Galileo is credited with the relativity of space principle and the reference frame.

The principle of relativity – all bodies retain their state no matter how fast you move, on condition that the movement has a constant velocity in a straight line. Regardless of where or when you are and in which direction you look.<sup>8</sup>

Leibniz questioned the existence of absolute space without matter. He wrote: „space is nothing else but that order or relation, and is nothing at all without bodies but the possibility of placing them.”<sup>9</sup>

According to Newton, absolute space and time are independent aspects of objective reality. “Absolute, real and mathematical time, in and of itself and by its own nature, without the reference to anything external, flows uniformly and by another name is called duration. Relative, apparent, and common time, is any sensible and external measure (precise or imprecise) of duration by means of motion; such a measure – for example, an hour, a day, a month, a year – is commonly used instead of true time.”<sup>10</sup>

According to Kant space is neither a concept nor pure intuition. In Kantian understanding of space, we can distinguish two different types of space: a transcendent space and empirical one. Transcendental space as pure intuition formed the basis of Euclidean geometry. Empirical space which derives from the previous one is an abstract physical representation. It can be reached thanks to its relations with Euklidean space.<sup>11</sup>

Euclidean, Kantian space is the space whose properties can be described with absolute geometry and the parallel axiom. Euclid created the foundations of plane and 3-dimensional geometry.

Nikolai Lobachevsky introduced a new take on geometry. According to him, the new geometry was on a par with Euclidean geometry, it allowed to solve geometric problems of any complexity. It is a kind of non-Euclidean space.<sup>12</sup>

Lobachevski geometry is called hyperbolic geometry. “For any given line  $R$  and point  $P$  not on  $R$ , in the plane containing both line  $R$  and point  $P$  there are at least two distinct lines through  $P$  that do not intersect  $R$ .”<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Dydaktyka fizyki.us.edu.pl/wyklady/klub\_dyskusyjny/Czas\_i\_przestrzen\_(wyklad\_05.02.2013)\_s.14

<sup>9</sup> G. W. Leibniz: Philosophical Papers and Letters, 2nd. ed. Edited and translated by Leroy Loemker. Dordrecht: D. Reidel, 1969 (Third Paper, §5, L 682)

<sup>10</sup> Newton, The Principia: Mathematical Principles of Natural Philosophy, 1999, p.408

<sup>11</sup> R. Liberkowski, „Przestrzeń i czas w filozofii transcendentalnej Kanta”, Poznań 1994

<sup>12</sup> Roczniki filozoficzne Tom L VI nr 1-2008 Zenon E. Roskal „Koncepcja przestrzeni w nauce i filozofii Przyrody” s. 286

<sup>13</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Hyperbolic\\_geometry](https://en.wikipedia.org/wiki/Hyperbolic_geometry)

The Einstein theory of relativity. Einstein's theory of spacetime applies to cosmology. Thanks to the theory of relativity, many models of the universe have been created. These models can be described in a space of positive, negative or zero curvature. They are expanding. From a philosophical point of view, an important feature of relative understanding of space is the belief about its peculiar character – either it is or is not curved (Euclidean) or curved, making it necessary to use only one, correct geometry to describe the Universe.<sup>14</sup>

After presenting the above concepts of space in philosophy, you will notice that the space is determined on the basis of the natural world observations. On the other hand, the quest for the methods of describing it and, consequently, to capture it in images is clearly seen. Euclidean geometry offers an answer to the issue of the space description and creation. Following this thought, one should pay attention to the fact that the concept of space is not solely associated with nature, but also with the creations of a man who both, occupies this space and organizes it according to their needs. Human needs are biological, practical and spiritual in nature. Trying to satisfy their needs, people seek to express their own self and during the confrontation with the surrounding reality, to find a place in it for themselves. Self-expression is associated with artistic creativity while the image becomes its product. Thus, we can assume that the image is specific space created by an artist, which is limited physically by the shape and size of support.

---

<sup>14</sup> K. Jodkowski „Jaka geometria obowiązuje we wszechświecie?” s. 76-77

## 2. Characteristics of chosen types of space

Other interesting phenomena are the types of space that function in the society. The characteristics of some of the concepts presented below broaden the understanding of space.

Spiritual space is the space to which a person belongs, so it cannot be described by the coordinates  $x, y, z$ . Thus, it is impossible to determine the position of the spiritual space and time spent in it, since eternity is its attribute.<sup>15</sup>

Cultural space is the space which depends on the culture to which it refers.

Cultural space can be conceived as the sum or even as a mosaic of places. This diversity of locations, variety of factors and directions of transformations adds to the richness of what we call social space and cultural landscape.<sup>16</sup>

Social space is the fragment of space in which humans exist. Because of this, the structure of social space encompasses a variety of determinants which are informational, cultural, economic, political, etc. In such a social place, because of the variety of symbols (e.g. monuments, statues, epitaphs, etc.) located here and, above all, due to the presence of people (e.g. a rally, a gathering, a court trial) a permanent social discourse is held.<sup>17</sup> According to E. Mikina, the modern social space in relation to classical one is extremely dynamic in nature. Post-industrial social space is not a forum any more (...), it probably narrowed down to the space of media.<sup>18</sup>

Public space is a collective property intentionally shaped by human in accordance with social norms and values that serve to meet the needs of local and bigger communities. The collective use of space defines its public character.<sup>19</sup>

Experienced space - the concept of space experienced formulated in the 20th century defines it as a kind of distinct entity or certain content that have a defined lifestyle and is not just a single sensation of the human psyche. Thus, the place is not given to a man. It is the man himself who interprets and constitutes it by expanding or narrowing the premises and determining their quality. Therefore, a human being with the ability to create places, accepts the responsibility for their quality. The responsibility for the place is at the same

---

<sup>15</sup> P. Porębski „Przestrzeń duchowa, fizyczna” 2015

<sup>16</sup> W. Andrejczuk ., 2013; Plit F, 2011; Plit F, 2013

<sup>17</sup> J. Łapiński, „Ikonosfera- przestrzeń Kultury epoki postindustrialnej”nr 24/2014, s. 88-89

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Karta przestrzeni publicznej-opracowana dla uczestników III Kongresu Urbanistyki Polskiej ZHP i TUP i innych organizacji



time the responsibility for oneself, because the places where we live represents who we are.<sup>20</sup>

Hence, space in relation to social phenomena, is a kind of "vessel" for storage of various spheres of human life and activity. Experienced space is probably the closest to the process of creation. In fact, the ability to create place is like art. The image may become a synonym for a place to accommodate the individual expression of the artist. Cultural space influences the nature of art, structures somehow its form and content, although today, in the age of electronic media, the Internet, you can observe the phenomenon of cultural universalism. It makes it harder to discern diversity in art in relation to culture.

---

<sup>20</sup> Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice – przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006

### **3. Abstract tendencies in the 20th century and contemporary painting – my fascinations and reflections**

While I was working on my paintings, I noticed some analogies to Art Informel in which artists created in a spontaneous, expressive way. This method produced unexpected effects that defined the character of works. In my series of painting it is the formal aspect of creating the image that I see as the point of convergence with this art movement. I also use the expressive method. The texture of my works gives away the tools I use. Gerhard Richter's painting is intriguing for. In his abstract works he uses the effect left by the tool and often stops there. In his painting Gerhard Richter also uses a doctor blade which enables to achieve the scrapping effect. The result of such actions is often enough to complete the work on the composition. I think that a not-fully-controlled effect in artistic activities creates real situations which we can somehow compare to the mechanisms present in nature such as erosion or atmospheric changes which often cause unpredictable consequences.

The use of experiment in the process of painting allows for the appearance of phenomena which appear in nature and which we regard as accidental. The visual effect is often as striking as the split stone with visible internal structure. Following this path, I will refer to artwork of Richard Pielesz which is close to me because of the reflections made above. His graphics are often inspired by rock and its diverse structure, which become the image of nature and its changes. An expressive trace appears in the internal space of the works by Richard Pielesz, who captures the essence of what nature is.

The works of another artist who works in harmony with the forces of nature in determined and almost untainted way are created by Michelangelo Pistoletto. His performances during which he smashes mirrors reflect perfectly the tendency I am trying to characterize. "Solo show" performance, in my opinion, is the most eloquent one.<sup>21</sup> Pistoletto creates his compositions using destructive actions and at the same time the chance factor. The artist uses a glass mirror, which after a strong hit, crashes. This material is not suitable for modelling while the effects of smashing are impossible to predict. Exactly as it happens during the wedding ritual of breaking glasses. These impromptu, unplanned, random results, thanks to which the chance is revealed and displayed, are of interest for the artist.

---

<sup>21</sup> Galleria Continua / San Gimignano 21/09/2013 - 07/01/2014

#### **4. The concept of space and the element of chance in the process of creating my own painting compositions**

##### *4.1. About space.*

„What is distance? I know that nothing which truly concerns man is calculable, weighable, measurable. True distance is not the concern of the eye; it is granted only to the spirit”<sup>22</sup>

The quotation from Exupery shows that the perception of space is not only a question of view, but the mind and our projection of it. A great example to support this idea could be an image. Looking at the painting whose theme is a landscape, our eye is deceived by artist's cunning tricks because he is able to imitate space using different types of perspective. The result of watching is always the reflection that awakens the mind and evokes emotions. Our vision is not only a mechanical recording of reality, but it is closely connected with the spirit. After all, the man does not want to look at everything and neither does he want to see everything. Our reason warns us that the observation of specific situations and phenomena associated with the surrounding reality can affect the body in a manner destructive mentally in some cases physically too, for example, while watching the sun without sunglasses. That is why we sometimes avert our eyes from the perceived image of reality. Our eye can be compared to the door of our apartment, which we open, but not always and not to everyone. It is worth quoting Wassily Kandinsky here " Keen lemon-yellow hurts the eye in time as a prolonged and shrill trumpet-note the ear, [...] to a more sensitive soul the effect of colours is deeper and intensely moving.”<sup>23</sup> Therefore, our vision can cause all kinds of synaesthesia experiences and associations that encourage us to reflect.

The space in my works deals mainly with the imagined vision and not with the direct observation and the reproduction of reality. In this regard, it is not my aim to express the ultimate illusion of space, but to present it in the most authorial and personalized way. The main criterion for the work evaluation is the presentation of a coherent formal composition, which will be marked by an individual touch. What is intriguing for me are the relations between forms and their mutual distances to each other, but not in the physical

---

<sup>22</sup> Antoine de Saint – Exupery, *Flight to Arras* quoted in E.D. Hall, *The Hidden Dimension* p.92

<sup>23</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning The Spirituality In Art*, translated by M. T. H. Sadler, p. 26

sense in the picture, rather in an imaginative and visual way. These distances express remote spaces while the forms are intangible.

A crucial feature of my cycle is the movement within the image space and dreamlike forms that interfuse creating mutual relations.

I find the text by Mark Twain titled "Captain Stormfield's Visit to Heaven" intriguing. Captain Stormfield spent thirty years travelling to heaven and tells his friend Peters about his race with an extremely large comet. "By and by I closed up abreast of his tail. Do you know what it was like? It was like a gnat closing up on the continent of America. I forged along. By and by I sailed along his coast for a little upwards of a hundred and fifty million miles, and then I could see by the shape of him that I hadn't even got up to his waistband yet."<sup>24</sup>

What makes this text so interesting is the fact that it draws attention to distance, movement and scale, all of which are unreal. It turns out that the adventure has no end, but in doing so it opens the door for the reader's own imagination.

In my compositions, I find some similarities with the quoted excerpt in the way of thinking about the space in the picture and its call for the viewer's individual interpretation.

In further analysis, the meaning of empty or only seemingly empty areas is important for me. In Leibnitz understanding, the space without bodies offers a possibility of their placing there. Analysing this idea, the void seems to be space waiting for human development. Emptiness causes rather negative feelings, raises concerns, however, it does not have to be so. Take an openwork in the structure of modern architecture, for example. Awareness of these open elements and their inclusion into the construction evokes positive feelings. In the second half of the 20th century, with the emergence of minimalist trends in the arts, this concept got so self-aware value that it started to be seen as "the kingdom of emptiness".<sup>25</sup> We can find a different interpretation of emptiness in the works of American composer John Cage, who said "There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear." This quotation could relate to the music of Cage's composition 4'33'', which is in fact 4 minutes and 33 seconds of silence, "played" by the orchestra or any instrument or a group of musicians.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Mark Twain quoted in E. T. Hall "Hidden Dimension", p. 97

<sup>25</sup> A Mielnik, „Piękno w pustce” (Beauty in the emptiness), p. 1

<sup>26</sup> A Mielnik, Ibid.

In the culture and traditions of Japan, there is a concept of space *Ma* between elements or objects. The Japanese give this "empty" areas an important role in their theatre. Sometimes even bigger than the props themselves. The emptiness in John Cage's work as well as in the Japanese culture and traditions illustrated above attracts me the most.

In my cycle of paintings the distance between elements plays an important role. These seemingly empty parts of the image have their own colour and texture. I freely place unreal forms in these areas. They can be compared, I think, to atmospheric phenomena, to the air in which all material forms float. The effects described above are well illustrated by the composition in blue "Landscape X" (fig.3, p. 26). Out of the blue background there emerge forms which are as if "suspended" in space. By the clash of different textures I also achieve the sense of depth in the paintings. The background is the empty stage on which the dialogue of form unfolds with the distances between them creating palpable tension. This effect is visible in the painting titled "Landscape IX" (fig.5, p.28).

In conclusion, I will quote the words of architect John Pawson who claims that there comes a point when the emptiness disappears and one begins to see things not seen before.

#### *4.2. About chance*

Chance - an event (phenomenon), which is the result of indirect (irrelevant) causes in operation; colloquially: an unexpected event, coincidence.<sup>27</sup>

Witold Lutosławski – limited aleatorism. Lutosławski's creative path was marked by constant work on improvement and the development of individual musical language. The composer made some very important discoveries which gave his musical texture unique character. They addressed important aspects of music: harmony (chromatic scale), melody (a number of decisions concerning aleatoric counterpoint), form (binary form, chain form) and rhythm. Controlled aleatory technique was novelty mainly in the rhythm and metre of music and in a broader sense in the organization of time in music. According to Lutosławski himself the impulse to invent his own variety of aleatorism was pure chance. This is a perfect illustration of chance coming his way described by Heller as "creating genuine novelty by nature". When, by chance, in 1960 "I heard a radio broadcast

---

<sup>27</sup> Popular encyclopedia, PWN, ed.15, str. 638

of John Cage's *Concert for Piano and Orchestra* I suddenly realised that I could compose music differently."<sup>28</sup>

"A process is said to be aleatoric if its course is determined in general but depends on chance in detail."<sup>29</sup>

In the large-scale aleatorism the whole form of the work is decided by chance which leads to the emergence of so-called open form and is present in the works by Cage.

In small-scale aleatorism only details of the composition are subject to chance while the main formal contour remains stable and therefore closed.<sup>30</sup>

Imagine the artist who in order to create a moving colour composition put up a fence around some area of empty space. He divided the space into separate fields with wattled fencing and let some small animals inside. For example, rabbits painted in different colours but each field had rabbits of the same colour. They are in constant motion. Each colour vibrates but these colours do not intermix. The plane divided with fencing creates a composition consistent with the purpose of the artist. The same thing happens in music. These moments of performance-related freedom are "closed", as if fenced by exact musical notation.<sup>31</sup>

To achieve textural and expressive results projected by the composer, the introduction of chance is necessary.<sup>32</sup>

Following Witold Lutosławski's ideas, I would like to point out that the composer himself, while describing the concept of aleatorism in his musical compositions, used a visual comparison, which is a clear sign that this phenomenon can function in fine arts.

#### 4.3. *About painting*

Underpainting gives me the space to search for coherence, the integrity of the form. In my painting compositions, I willingly use random effects. Most often I paint in light tones. I use different textures whose effect is additionally strengthened with values thus creating greater contrast. This way the forms are born as well as spatial relations between them. As a result, there appears a peculiar dialogue in the image space. In this dialogue,

---

<sup>28</sup> Lutosławski in the interview with Andrew Porter, *Chance Master*, *Observer*, August 18, 1992

<sup>29</sup> Lutosławski on Music

<sup>30</sup> W. Lutosławski *O aleatoryzmie Uwagi na marginesie „Gier weneckich”*, s.87

<sup>31</sup> W. Lutosławski, *Potęga wyobraźni dźwiękowej; „Post Scriptum”*, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 1999, s.79

<sup>32</sup> M. Dolewka „Rola Przypadku w Twórczości Witolda Lutosławskiego w Nawiązaniu do Myśli Michała Hellera”, s.12

communication is more important for me than conflict, which is why I try to keep the compositions balanced in reception. When I paint, I use the method in which an expressive underpainting is created almost without control. Introduced chance makes way for the deliberate process of creation. This method reminds me of controlled aleatorism, which was discovered by and used in his works by Witold Lutosławski. I can see this concept in my visual compositions.

I regard the effects that occur mainly in the initial stage of realisation as aleatoric. They later engage in dialogue with the following, more planned actions. In my painting, I use a variety of textures and strengthen their character with values imitating the effects of tonal modelling. Thus, the areas are created which attract attention and build the narrative of the composition. Seemingly empty spaces between the active regions play an important role. These in-between spaces form a vital environment necessary to obtain the spatial relationships in the image. The phenomenon of aleatorism forces me to make decisions as to the form of visual compositions, gives rise to creative initiative, and on the other hand, is the record of my individual expression. Underpainting becomes the battleground for a challenging game. To win it, I need an idea, formal skills and intuition. Creating nonrepresentational forms, in the words by Janina Kraupe-Świderska, is the formation of new worlds and travelling through the space of archetypes. The image is an expression of unconscious events that occur at the time of creative process. Therefore, my own works often surprise and amaze me. If I knew exactly what the result was going to be, the creative process would be devoid of the elements of continuous search. I am under the impression that it would become a scheduled chore. However, the completion of the image is the moment that I cannot miss.

## 5. Craftsmanship and realisation

In my cycle I use a variety of underpaintings. I paint on primed canvases, I also use MDF panels to which I glue raw linen. The support prepared this way already has some colour and texture that enriches the composition with extra visual effects. During implementation, I use the technique of silkscreen. I print with individually prepared paints of glazing properties. The stable support allows me to use silkscreen print, and it also eliminates the risk of adverse damage such as cuts or tears. The possibility of obtaining transparent effects is the space building factor. Glazing helps me to express lightness, airiness of the form. While the use of silkscreen printing technique ensures the accurate graphical structures, which additionally build spatial relations in works. Applying different methods in respective compositions, I create contrasts which introduce the element of surprise, create intriguing relationships between form elements and evoke all kinds of associations.

In my cycle of paintings, I aim at directing the development towards the gradual elimination of any figurativeness, the liberation from the silhouettes and the focus on the structure of painting matter. I look for the quality of colour and not for the colour of an object.

I am interested in such image formation that it becomes the field for purely artistic observations. The essence of my cycle lies not in what I present but how I model the painting tissue to get the impression of space. Diversification in the use of visual means can be seen while comparing paintings. The blue composition with light orange form titled "Landscape X" (fig.3, p.26) has mostly smooth texture, considerable value and colour contrasts and mainly geometric shapes. In turn, the painting with an irregular, horizontal, luminous strap "Landscape XV" (fig. 8, p.31) is painted impasto, its painting matter is varied and expressive. It has no strong contrasts in value or colour.

I do not want to rank which realisation is more interesting. As a criterion for evaluating own works I take a balanced approach to how and what is presented, however, the form is over the content. I believe that if the form of the image is misconceived, the content it presents is false. The abstract operation of the visual form components results in blurring the boundaries between the background and the element (which is not an object) and intriguing interdependence of these areas. It is the place where relatively presented forms meet that a sensation of penetration, movement occurs.



"Landscape XII" (fig. 5, p.28) is the composition with yellow geometric shapes that are placed opposite each other in the painting. This work has the characteristic features of my whole cycle. Cohesion and unity reign here. There are differences in sizes but also in value and colour intensity of the forms in the image. The shapes come from the mind and are not the result of the observation of the reality. It is possible to find the apparent geometry in the composition whereas the used strokes and lines are mainly irregular. There is directional tenseness, which expresses movement. The cold and warm hues of white are balanced in the painting with accents of yellow, broken green and blue.

## **6. Painting matter formation**

The formation of layers of paints is associated with obtaining different textures and glazing effects. The realization of my works goes usually as follows: the first layer, that is underpainting, is carried out with body colour proper for glazes, using tools that allow you to get plane effects i.e. roller, wide brush, the methods of silkscreen printing, which can be seen in the painting titled: "Landscape XII" (fig 5, p. 28). This layer is most often contrastive in colour and dominated by transparent effects. I apply further layers more opaque in properties and thus I begin creating the final form of the image by either overpainting or saving the previous effects. The process of crystallizing composition commences, the search for spatial effects while preserving the stylistic integrity of the whole work.

A distinctive feature of my way of working is applying several layers of paint that allow me to get the desired visual effects. The expressive form is an important factor in determining the visual tissue of my work. The previously mentioned traces, originating from a painting gesture, are most often achieved instantly. This procedure introduces an element of movement, lightness and dynamics. The painting "Landscape XII" (fig. 5, p. 28) is the best example of the above described actions. Another means of expression are graphic effects. A pencil, a brush and acrylic paints are the tools I mainly use. Using them allows me, first of all, to determine the directions and diagonal lines and to create the illusion of depth in an image. Secondly, it provides opportunities for creating diversely condensed structures, which often contrasts strongly with painting tissue, and that is why they function as, for example, colour accents in the image. A good example of it is the image with dark, graphite colour form titled "Landscape XIV" (fig.7, p.30).

To conclude this part of my reflections, I want to note that the creation process of painting matter is for me one of the most important factors influencing the image formation.

## 7. Composition

Although, the cycle of paintings has the nonrepresentational character, it draws on inspirations from nature. In the paintings "Landscape XIV" (fig. 7, p.30) and "Landscape XV" (fig. 8, p.31) the fundamental divisions of the composition are the horizontal directions, band arrangements, which suggest multidimensional perspective and build space. In these works I used a typical composition which is used in landscapes, but the elements in the picture do not accurately imitate real shapes (although they may bear some similarity) as they come from my imagination. In paintings "Landscape XII" (fig. 5, p. 28) and the work with extensive graphical structure "Landscape XIII" (fig.6, p.29) compositional arrangements are more dynamic. The arrangement of elements across the whole surface of the image characterizes them. These compositions present slightly geometric shapes, as seen in the painting titled "Landscape XIII" (fig.6, p.29). Another feature of these images is the use of rhythmic forms that make their layout more orderly and introduce balance. Here, some associations with "a bird-eye view" might be triggered, but not necessarily. The reception is subject to the individual capabilities and perception of the audience. The composition of an image is largely the process of balancing planes by "measuring", "weighing", merging and extracting elements.

## **8. Achieved effects**

All above-mentioned factors contribute to the end result of the work. The main value for me lies in the pursuit for the unity of form and the order of composition. To achieve space in composition is the main aim and purpose of my painting. The image is always the message. I strive to make it "speak" directly by colour, arrangement of elements, texture and its formal structure. The content of the work is partly the result of formal decisions.

The idea behind the coherence of the cycle is the preservation of the light colour palette diversified by temperature and texture. The next element of the cycle's consistency is the use of geometry as well as irregular and cylindrical shapes. These components influence each other. The above effects are reflected in the following work: "Landscape XII"(fig. 5, p.28), "Landscape" XIII"(fig. 6, p.29) and "Landscape XIV" (fig. 7, p.30).

When I achieve distinctive, intuitively felt compositional arrangement, this means that the painting requires no further work. My images are characterised by partly closed composition. However, I would like the reception of the works to be open, free from suggestions.

## Conclusion

The theoretical work is the record of inspirations and an analysis of painting compositions. Descriptions of the activities were simultaneous with the creative work, which guaranteed the reflections were noted down on the spot. Several characteristic motifs relating to the topic of my work appeared in the description. What I consider particularly interesting in the context of my work is aleatoric process which was taken from the music of Witold Lutosławski. Having studied his method, I introduced it to describe the formation of my painting, and in the broader sense, I see no obstacles to use it to analyse the works of other artists for whom the role of chance in shaping forms is essential. I think that the "domestication" of chance and the finding the counterpart of this issue in music gives the sense of proceeding in the same direction, but with the use of other tools and means. The musical and visual space, although different from each other, are able to express the same phenomena associated with shaping artistic forms.

Aleatorism is another step in the direction of synthesis of the arts. The reception of visual and musical works, especially in the abstract version, in a sensitive viewer gives rise to images, promotes reflections, awakens emotions whereas in the artist at work is the source of illuminations. We are prone to illustrate the mechanisms that control our reality in our artistic endeavours. The space of this reality is filled with situations that we are not always able to predict, nevertheless they exist and are ingrained in the functioning of any matter without being evaluated. The chance is the truth about a particular event that we have to accept. If abstract art is created by an artist who marks it with an element of strong individual expression, the aleatory phenomenon is the natural result of his actions and is revealed during creative work. When I aim to reveal space in the image, it is not to capture its aspect in Euclidian, geometric method, but by combining the different possible ways of rendering it in order to stimulate the imagination of the viewer and make him reflect on the image. The space in my paintings is for an individual to discover. The most successful perspective grid does not satisfy me and is not my goal in work. Relatively empty places in my paintings imply space, as blue which calls us into infinity and is the most spatial colour of all.

Reinhold Messner in the film by Werner Herzog "The Dark Glow of the Mountains" tells what a great happiness and effect it is for the mountaineer to climb where there was no one before, to draw atop his own footprint which is original, incredibly daring and bold.

My artwork is contemplative, meditative and personal in its character. In my works I do not dispute nor engage in the evaluation of space regarding large-scale social and cultural phenomena. My paintings respond to the reflections, impressions inspired by nature. The time spent in the Beskidy Mountains, the Tatras and ski mountaineering in places where the snow is still intact, is like drawing marks on the white surface of underpainting. It is personal, individual record of adventure sometimes difficult but real, which "accidentally" requires knowledge, skills but also intuition. And so the image is born. Ideally, it should be fine, authentic and, by the way, beautiful.

## Bibliography

1. Andrejczuk Wiaczesław, *Krajobraz a człowiek w czasie i przestrzeni*, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec, 2013.
2. Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. Mieczysław A. Krąpiec, Andrzej Maryniarczyk na podstawie tłumaczenia Tadeusza Żeleźnika, Wydawnictwo Naukowe Academicon, Lublin 2017.
3. Arystoteles, *Fizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
4. Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice – przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006.
5. Diels Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Nabu Press 2010.
6. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. Irena Krońska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004.
7. Dolewka Marek, *Rola Przypadku w Twórczości Witolda Lutosławskiego w Nawiązaniu do Myśli Michała Hellera*, Wydawnictwo Naukowe Press, Kraków 2013.
8. *Encyklopedia Popularna*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
9. Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2004.
10. Hall Edward Thitchell, *Ukryty Wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
11. Jodkowski Kazimierz, *Jaka geometria obowiązuje we wszechświecie?*, Zbigniew Pietrzak (red.), Albert Einstein i rewolucja relatywistyczna, *Lectiones & Acroases Philosophicae* 2016, t. IX.
12. Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Wydawnictwo Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi 1996.
13. Leibniz Gottfried Wilhelm, *Wyznanie wiary filozofa oraz inne pisma filozoficzne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1969.
14. Liberkowski Ryszard, *Przestrzeń i czas w filozofii transcendentalnej Kanta*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1994.
15. Lutosławski Witold, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi. O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie Gier weneckich, O roli elementu przypadku w technice komponowania*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

16. Lutosławski Witold, „Post Scriptum”, Wydawnictwo Zeszyty Literackie, Warszawa 1999.
17. Łapiński Jacek, *Ikonosfera- Przestrzeń Kultury Epoki Postindustrialnej*, nr 24/2014, Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II, Lublin 2014.
18. Łukasik Andrzej, *Filozofia przyrody. Wykład 1. Z historii pojęcia przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.
19. Łukasik Andrzej, *Filozofia przyrody. Wykład 3. Czas*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie - Skłodowskiej, Lublin 2008.
20. Markowski Tadeusz, Biegański Ludwik, Buczek Grzegorz, Cichy-Pazder Ewa, Gzell Sławomir, Kowalewski Adam, *Karta przestrzeni publicznej-opracowana dla Uczestników III Kongresu Urbanistyki Polskiej ZHP i TUP i innych organizacji*, Poznań 2009.
21. Mielnik Anna, *Piękno w pustce*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1987.
22. Porębski Paweł, *Przestrzeń duchowa, fizyczna*, 2015.
23. Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2012.
24. Roskal Zenon E, *Roczniki filozoficzne, Koncepcja przestrzeni w nauce i filozofii Przyrody*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2008.
25. Zrałka Marek, prezentacja wykładu - *Czas i przestrzeń*, Dydaktyka fizyki.us.edu.pl/wyklady/klub dyskusyjny, Katowice 2013.
26. <https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Geometria-hiperboliczna>.



## Illustrations

1. Landscape IV, 50 x 60 cm, canvas, acrylic, sand.....p. 24.
2. Landscape IX, 30 x 30 cm, canvas, acrylic.....p. 25.
3. Landscape X, 75 x 95 cm, canvas, acrylic.....p. 26.
4. Landscape XI, 70 x 90 cm, canvas, acrylic.....p. 27.
5. Landscape XII, 80 x 100 cm, canvas, silkscreen, acrylic, sand.....p. 28.
6. Landscape XIII, 80 x 100 cm, canvas, silkscreen, acrylic, pencil.....p. 29.
7. Landscape XIV, 75 x 95 cm, canvas, silkscreen, acrylic, pencil.....p. 30.
8. Landscape XV, 100 x 80 cm, canvas, acrylic.....p. 31.
9. Landscape XVI, 100 x 120 cm, board MDF, canvas, starch, acrylic.....p. 32.
10. Landscape XVII, 100 x 120 cm, board MDF, canvas, starch, acrylic, pencil.....p. 33.
11. Landscape XVIII, 100 x 120 cm, board MDF, canvas, starch, acrylic, pencil.....p. 34.
12. Landscape XIX, 85 x 110 cm, canvas, acrylic, pencil.....p. 35.
13. Landscape XX, 110 x 90 cm, canvas, acrylic, pencil.....p. 36.
14. Landscape XXI, 100 x 120 cm, canvas, acrylic.....p. 37.