

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Praca doktorska

**Jedność w wielości. Obrazy i ślady.
Kolekcja prac malarskich.**

Promotor:

dr hab. Aleksandra Gieraga, prof. ASP

Autor:

mgr Agnieszka Zawisza

Łódź 20.02.2019

Spis treści:

Wstęp.....	3
Jedność w wielości.....	4
Wystawa obrazów jako rodzaj jedności.....	9
Ślad.....	13
Twórczość.....	18
Obrazy.....	21
Zakończenie.....	26
Opis prac.....	28
Bibliografia.....	34
Spis ilustracji.....	35
Wersja angielska.....	36
Reprodukcje prac.....	70

Wstęp

Czy można zachować spontaniczność dziecka? Zapisać ślad swojej obecności w świecie bez nadmiernego bagażu teorii sztuki? Unikać pustki artystycznej produkcji? Stać w prawdzie ze sobą w zaciszu pracowni? Obnażyć więcej niż kiedykolwiek?

Sztuka stanowi odbicie życia i nie jest to jedynie odtworzenie motywów z potocznego oglądu świata, ale rodzaj rejestracji stanu duchowego właściwego dla danej epoki. Sztuka naszych czasów skłania się często ku „dzianiu się” i akcji. Nieruchomym obrazom towarzyszą inne formy narracji. XX wiek wyzwolił sztukę ze ściśle określonych kategorii, jakie były właściwe dla wcześniejszych czasów. Malarstwo, rzeźba, grafika i inne gatunki zaczęły się wzajemnie przenikać i uzupełniać, wzbogacone o formy wypowiedzi wynikające z użycia nowych mediów.

Obecnie, niepohamowany rozwój technologii otwiera dla sztuki świeże możliwości. W tyglu form i środków, rozroście *art world* oraz artystycznej produkcji, szukanie własnej drogi jest zadaniem trudnym. Zmiany ludzkiej świadomości wpływają na coraz to nowe postrzeganie świata. W nieustannej gonitwie malarstwo pozostaje ważną formą wypowiedzi artystycznej. Wielokrotnie wieszczono koniec malarstwa. Jednak, pomimo posługiwania się na pierwszy rzut oka wciąż tym samym językiem kolorów i form oraz niemal tymi samymi, co przed wiekami, środkami technicznymi, jest ono ciągle żywe. Takim jest właśnie dla mnie zarówno jako twórcy, jak i odbiorcy.

Przedmiotem mojej pracy doktorskiej jest zderzenie ze sobą dwóch równoległych zapisów malarskich. Pierwszy to cykl obrazów – pejzaży, penetrujący obszary zainteresowań malarskich, które były mi bliskie przez ostatnie lata. Drugi to swoista rejestracja śladów procesu malowania na rozpostartym na podłodze pracowni czystym, zagruntowanym płótnie. Nasiakające spływającą farbą, zbierające odciski butów czy pozostałości odstawionych naczyń, deformujące się poprzez odgniecenia lub nacięcia powstałe przy wycinaniu szablonów płótno jest rodzajem pamiętnika towarzyszącego tworzeniu obrazu. Po nabiciu na blejtram staje się obrazem – odbiciem zmagających i ich śladem. Cykl doktorski to zestawienie powstałych w dwojaki sposób paralelnych obrazów. Wybór takiej metody tworzenia i prezentowania cyklu zobligował mnie do rozstrzygnięcia lub choćby próby rozstrzygnięcia nurtujących mnie wielu pytań.

Jedność w wielości

Czy zderzenie obrazów o różnym charakterze daje się odczytać jako jedność w wielości? Co stanowi o ich jedności? Czym jest jedność w wielości?

Chociaż jedność wydaje się być przeciwieństwem wielości, te dwa pojęcia są powiązane i wzajemnie się uzupełniają. Przychodzi mi na myśl kontemplacja rozległego pejzażu w górach. Pomimo tego, że możemy nazwać poszczególne elementy pejzażu i spojrzeć na niektóre fragmenty w oderwaniu od całości, to jednak wszystko, co znajduje się w zasięgu wzroku: góry, drzewa, niebo, rośliny, rzeki – nieskończenie wiele elementów - zostanie przez nas odebrane jako nierozzerwalna jedność.

Jedność w wielości jest pojęciem, z którym stykamy się w naszej kulturze na płaszczyznach transcendencji. Zwykle towarzyszy mu pojęcie „tajemnicy”, która nie może być objęta jedynie czysto rozumowym wywodem czy też do końca wyjaśniona przy użyciu racjonalnych środków. Oswaja je teologia chrześcijańska poprzez tajemnicę jedności Boga w postaci trzech osób: Ojca, Syna i Ducha Świętego. Tę szczególną jedność w wielości odnaleźć można w sztuce. Przywołam tu piętnastowieczną ikonę Andrieja Rublowa *Trójca Święta* (il.1). Przedstawia ona trzech aniołów siedzących przy stole. Znajduje się tam także wolne miejsce. Jest to miejsce przeznaczone dla każdego, oglądającego obraz. Umożliwia to nam fizyczne uczestnictwo w tajemnicy¹.



Il. 1. Andrei Rublow, *Trójca Święta*, ikona, 1425 r.

W oryginalnej myśli estetycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza odnajdujemy postulat dążenia do czystej formy w malarstwie. Także i tu pojęcie jedności w wielości jest

¹Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna. Interpretacja ikony Rublowa*, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999, s. 205-215.

filarem systemu filozoficznego i założeń dla estetyki mającej sprostać wymogom ówczesnej sztuki. Jest podporą dla zmian zachodzących w jej recepcji oraz samym sposobie formułowania wypowiedzi. Zasadniczym wymogiem dla sztuki w świetle myśli Witkacego jest wywołanie uczucia zwanego „niepokojem metafizycznym”. Już w 1917 roku, gdy Witkacy formułował swoje teorie, stwierdzał on, że ludzie współcześni w zabieganiu, tempie życia, rozproszeniu uwagi, przy komercjalizacji sztuki i spłyceń wartości tracą zdolność odczuwania owego niepokoju. Zadaniem sztuki, filozofii i religii jest właśnie zajmowanie się jego przywołaniem. Dzieło sztuki, w tym szczególnie dzieło malarskie, winno sprostać pewnym regułom, aby wywołać pożądane uczucie. Postulatem nadrzędnym było wyzbycie się literackości i wszelkich wątków publicystycznych. Dzieło malarskie powinno natomiast, zawierać w sobie taki rodzaj komplikacji, by możliwe było „scalkowanie” wielości w jedność. „Zasadniczym momentem głębszego estetycznego zadowolenia jest samo scalkowanie danej jedności w wielości; na tym polega (a nie na odczytaniu anegdoty w obrazie, jak to sądzą niektórzy znawcy) zrozumienie danego dzieła Sztuki. Zadaniem artysty jest doprowadzenie nas do tego abyśmy tę jedność danej wielości tak zrozumieli, jak tego pragnął. Oczywiście, że przy bardzo skomplikowanych artystycznych konstrukcjach zrozumienie może być różnorakie. Nie mamy tu bowiem, jak przy zawitych wzorach matematyki, jednoznacznie określonych elementów. Jest pewna granica, poza którą dana wielość jest dla nas jako jedność nie do pojęcia. Do pewnej granicy im większa będzie komplikacja danej konstrukcji elementów, tym większa będzie i głębsza estetyczna przyjemność scalkowania jej, czyli estetycznego zrozumienia; tym silniej będzie odczuwana jedność łącząca te elementy, tym wyraźniej wystąpi w naszym trwaniu metafizyczne uczucie”².

Kwestie, które Witkacy opisał w sposób filozoficzny, współczesny neurobiolog brytyjski Semir Zeki³ ujmuje w badaniach naukowych. Zeki zajmuje się badaniami na temat działania miłości i piękna w życiu ludzkim. Jest on twórcą neuroestetyki czyli nauko-

² S. I. Witkiewicz *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Wydawnictwo FiS, 1992, s. 22.

³ Semir Zeki (ur. 1940) - brytyjski neurobiolog i neurofizjolog, dotychczas zajmował się badaniem mózgu małp naczelnych, w szczególności kory wzrokowej. Jest uważany za jednego z głównych twórców neuroestetyki. Studiował w University College London, gdzie był głównym pracownikiem naukowy Towarzystwa Królewskiego w Londynie, a następnie mianowanym profesorem neurobiologii. Od 2008 roku jest profesorem neuroestetyki w University College London. Prowadzi badania dotyczące neuronalnych korelatów stanów afektywnych takich jak miłość, pragnienie czy piękno. Początkowo zajmował się badaniem i zdefiniowaniem funkcji kory wzrokowej makaków. Wyniki tych doświadczeń pozwoliły mu na sformułowanie istotnych hipotez dotyczących funkcjonowania ludzkiego mózgu, a zwłaszcza przetwarzania obrazów.

wego wyjaśnienia zjawisk składających się na percepcję dzieła sztuki. Podstawowym problemem neuroestetyki jest pytanie dlaczego dane wrażenie zmysłowe jest dla nas interesujące i w jaki sposób jest ono interpretowane przez mózg. Książka Semira Zeki *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem* dowodzi, że zarówno sztuka jak i miłość charakteryzują się dążnością do nie dającego się zaspokoić ideału. Ideał to pewien obraz w naszym mózgu, zwany syntetycznym pojęciem mózgowym, który można porównać w zakresie oddziaływania do opisywanego przez Witkatego uczucia metafizycznego doznawanego wobec „całkowania” wielości w jedność. Zeki zauważa, że sztuka ma trudność z oddaniem syntetycznego pojęcia mózgowego. W rozdziale poświęconym wieloznaczności sztuki udowadnia on na wielu szczegółowych przykładach dzieł, że wyższość mają dzieła wieloznaczne lub wręcz niedokończone, jako dające możliwość mózgowi do różnorodnych interpretacji. Zeki przytacza Schopenhauera, który pisał wprost: „dzieło sztuki nie może dać po prostu zmysłom wszystkiego, lecz tyle tylko, ile wymaga odpowiednie ukierunkowanie fantazji (...) W sztuce to co najlepsze jest zbyt uduchowione, by mogło być po prostu dane zmysłom; musi zrodzić się w fantazji widza, chociaż pod wpływem dzieła sztuki. Dlatego szkice wielkich mistrzów nieraz mocniej oddziałują niż ich malowane obrazy (...)”⁴.

Przykładem doskonałego „niedokończonego” dzieła jest *Tors Belwederski* (il.2), dzieło przypisywane rzeźbiarzowi Apollonisowi. Jest to tylko zachowany fragment większej całości, jednak paradoksalnie rzeźba ta, eksponowana w Muzeach Watykańskich, w otoczeniu innych wykończonych rzeźb greckich przyciąga uwagę i olśniewa. Rzeźba zrobiła podobno ogromne wrażenie na Michale Aniele, który na jej widok miał się rozpłakać i nazwać ją swoim „nauczycielem”. Niekompletna rzeźba, jak wyjaśnia Zeki, może dać wielorakie, wręcz sprzeczne interpretacje. Trudno nawet odtworzyć ciągłość nieistniejących linii tego niekompletnego torsu. Rzeźba uchodzi jednak za przykład doskonałości sztuki greckiej. Wywiera takie wrażenie dzięki działaniu abstrakcyjnej formy⁵.

Innym przykładem jaki przywołuje Zeki, jest twórczość Paula Cézanne’a. Niezliczone obrazy i szkice Góry Świętej Wiktorii, przedstawiają szczyt w pobliżu Aix-en Provence. Cykl zaczyna się od przedstawień naturalistycznych, ale w kolejnych pracach coraz

⁴ S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 100.

⁵ Ibidem.

większy jest udział pierwiastka abstrakcyjnego. Na ostatnich obrazach, pola, domy i drzewa są zasygnalizowane trafnymi pociągnięciami pędzla. Za swoich czasów Cézanne uchodził za artystę niezdecydowanego i nie potrafiącego wykończyć swoich prac. Mimo, że Cézanne nie mógł znać problematyki współczesnej neuroestetyki, instynktownie działał w jej myśl. Trudność oddania syntetycznego pojęcia mózgowego i pozostawienie dużej swobody umysłowi, wyczuwał intuicyjnie. Powrócę tu raz jeszcze do porównania z Witkiewiczem – dzieło Cézanne’a spełnia warunek stopniowego wyzbywania się literackości, na rzecz swego rodzaju komplikacji form i kolorów, którą nasz układ wzrokowy mózgu odbierze jako jedność dającą się syntetyzować z wielości.



Il. 2. Tors Belwederski, I wiek p.n.e.

W cyklu obrazów tworzonych przeze mnie w ramach doktoratu, jedność w wielości przejawia się w zderzeniu prac o bardzo różnym charakterze. Zarówno obrazy, w których moją intencją jest przywołanie pejzażu jak i obrazy, w których moim celem jest zachowanie śladu własnej obecności w pracowni, noszą wspólne piętno. Jako cykl dokumentują moją osobowość twórczą. Ich wspólnym mianownikiem jest moja fizyczna materializująca się w obrazie obecność.

Wokół zagadnienia jedności w wielości w malarstwie, moje myśli krążą już od pewnego czasu. Dotychczas eksponując obrazy w styku, jeden przy drugim, starałam się osiągnąć nowy rodzaj percepcji przestrzeni. W cyklu doktorskim kontynuuję ten zamysł i tym razem poszerzam go o zapis śladów działania. Ślady, które chłonie podłoga są obrazem prawdy o moim temperamencie, sposobie pracy i ruchach mojego ciała. Odbicia kroków przemierzanych po pracowni, odbicia wielokrotnie przekładanych blejtraków, rozlanej farby, są świadectwem mojego, jako malarki, zmagania z materią. Ze-

stawienie obrazu ze śladem wywołuje poczucie jedności w wielości. Zderzają się zarówno różnice, jak i pokrewieństwo.

Akt wspólnego eksponowania obu kontrapunktowych obrazów zawiera pytanie. Czy rezultatem będzie koherencja czy zderzenie? Konflikt czy dopełnianie się?

Wystawa obrazów jako rodzaj jedności w wielości

Wystawy retrospektywne znanych artystów, zarówno organizowane za ich życia jak i po śmierci, cieszą się zawsze ogromną popularnością. Dzieje się tak zapewne z wielu przyczyn, ale jedną z nich, jest pełniejszy obraz wypowiedzi twórczej oraz rozwoju myśli i formy, który możemy na takich wystawach zaobserwować. Kilka lat temu miałam okazję zwiedzić retrospektywną wystawę Gerharda Richtera w Neue Nationalgalerie w Berlinie. Wystawa obejmowała kilka okresów twórczości malarza i sąsiadowały tam ze sobą zarówno wielkie abstrakcyjne płótna tworzone przez artystę w ostatnich latach, jak i wcześniejsze „fotograficzne”, monochromatyczne obrazy przypominające w formie nieostrą fotografię, uzupełnione także cyklami prac w stylu abstrakcji geometrycznej (Il 3, 4, 5). Wystawa była niezwykle frapująca dla widza, przechodzącego od jednego cyklu do drugiego. Dawała ogromną satysfakcję w odczytywaniu jedności tych dzieł. Dodatkowo mamy świadomość, że w wypadku dużej retrospektywy żyjącego artysty miał on wpływ na jej kształt i wybór prac.



Il. 3. Gerhard Richter, *180 kolorów*, 200 cm x 200 cm, lakier na płótnie, 1971 r.



Il. 4. Gerhard Richter, *Klatka 1*, 290 cm x 290 cm, olej na płótnie, 2008 r.



Il. 5. Gerhard Richter, *Trójka rodzeństwa*, 135 cm x 130 cm, olej na płótnie, 1965 r.

Podobnie było zapewne z organizacją innej wystawy, która w ostatnim czasie wywarła na mnie ogromny wpływ. Była to wystawa Anselma Kiefera w Centrum Pompidou w Paryżu w 2016 roku. Ekspozycja zawierała zarówno prace z wczesnego okresu twórczości artysty, gdy zmagał się w sposób dość bezpośredni z nazistowską historią swego kraju, w cyklu *Symboli*, gdzie artysta fotografował się wykonując gest *Sieg Heil*, jak i dzieła, w których rozważania historyczne przybierają bardziej poetycką formę. Tak jest w wypadku mocnych w swoim działaniu obrazów, które odnoszą się do losów dwóch kobiet, aryjskiej Margarete i żydowskiej Sulamith. W cyklu tym, inspirowanym wierszem Paula Celana *Fuga śmierci* artysta wykorzystuje materię słomy, przywodzącej na myśl złote włosy Margarete i spaloną, zwęgloną materię odnoszącą się do czarnych i zwęglonych włosów Sulamith. Kiefer równolegle tworzy formy rzeźbiarskie i instalacje, których sąsiedztwo z obrazami jest niezwykle nośne. Przechodząc przez poszczególne sale, chłonąc pejzaże z różnych okresów pracy twórczej artysty, wrastamy w ogrom tego dzieła, niewątpliwie stapiającego się w jedno, będące nośnikiem ogromnej siły wyrazu artysty.



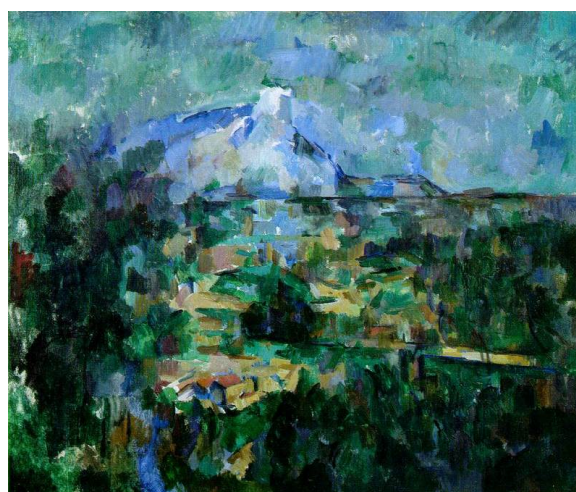
II. 6. Przed obrazem Anselma Kiefera *Margarete*, Centrum Pompidou, Paryż, 2016 r.

Powrócę tu raz jeszcze do okresu postimpresjonizmu, gdy droga do nowoczesności przecierana była przez pionierów nowej formy wypowiedzi malarskiej. „Zarówno do-kończone jak i „niedokończone” obrazy pojawiły się na pierwszej indywidualnej wy-stawie Cézanne’a, która odbyła się w paryskiej galerii Ambroise’a Vollarda w 1895 roku. Artysta zdecydował się wówczas na wspólną ekspozycję obu rodzajów płócien. Wynika z tego, że najprawdopodobniej nie oceniał gorzej prac „niedokończonych”. Obrazy te stały się jednak powodem napiętnowania przez krytyków zarówno samego malarza, jak i uprawianej przez niego sztuki. Taka reakcja nie była niczym nowym. Już po pierwszej wystawie impresjonistów w 1874 roku, pewien krytyk napisał, że niedo-kończone obrazy Cézanne’a dają zły przykład innym twórcom. Wyraził też obawę, że artyści mogą podążać niebezpieczną drogą „tak nieskrępowanej fantazji, dla której natu-ra jest jedynie pretekstem do snucia mrzonek, wyobraźni, z której nie zrodzi się nic in-nego prócz osobistych fantazji”. Krytykując twórczość Cézanne’a Castagnary w istocie pokazał jej siłę.⁶

⁶ Cyt. za.. S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 124-125.



II. 7. Paul Cezanne, *Góra Św. Wiktorii z wielką sosną*, ok.1887 r.



II.8 Paul Cezanne, *Góra Św. Wiktorii widziana z Lauves*, 1902-1906 r.

W 1995 roku roku miałam okazję zobaczyć imponującą retrospektywną wystawę Paula Cezanne'a w Grand Palais w Paryżu. Muszę przyznać, że to co po latach pozostaje jako trwale w pamięci, jest istotnie jednością dzieła artysty, zbudowaną z poszczególnych obrazów, których działanie jako pojedynczych, zatarło się i zamgliło z upływem czasu.

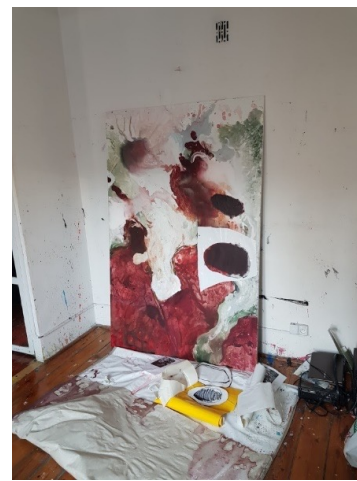
Podsumowując, wielość rozumiana jako mnogość, duża liczba czegoś, może zawrzeć się w jedności. Jedność jako pojęcie filozoficzne jest rozumiana jako wewnętrzna niesprzeczność, niepodzielność i koherencja bytu. Jedność jest nierozzerwalna z wielością. W wypadku ekspozycji prac, jedność może być osiągnięta poprzez sprzężenie bodźców zmysłowych, uporządkowania ich rozumowo, dzięki narzędziom naukowym oraz dzięki pewnej tajemnicy, wymykającej się słowom. Tajemnicy działania sztuki.

Ślad

Czy ślad jest obrazem? Czy obraz jest śladem? Czy ślad zapisu procesu malarskiego podlega kategoriom estetycznym? Czy można mówić o harmonii i pięknie, w dziele będącym pochodną procesu twórczego?

Pochłonął mnie rodzaj eksperymentu badającego problematykę malarstwa. Eksperyment rozpoczęłam w 2016 roku i kontynuowałam przez kolejne lata. Stał się on przedmiotem mojego doktoratu. Pierwszym obrazem powstałym na skutek rozłożenia płótna na podłodze pracowni była *Łódź podwodna*. Płótno nabiłam na blejtram o wymiarach 125 x 165 cm i postanowiłam nanieść na nie jeszcze znak – okręt podwodny, który moim zdaniem wpasował się w utrwalone na obrazie zanieczyszczenia. Obraz ten został pokazany na mojej wystawie indywidualnej *Z różnych stron* w 2016 roku w Galerii Apteka Sztuki w Warszawie.

Przez kolejne miesiące, w pracowni, prawie zawsze towarzyszyło mi rozłożone na podłodze płótno. Zebrane w ten sposób ślady, starałam się jakoś wykorzystać, niczym dziecko bawiące się kleksem na kartce, do którego trzeba coś dorysować, by nadać mu znaczenie. Działania te były mi potrzebne, aby zrozumieć, że tylko wyzbycie się literackości zbliży mnie do sedna. Płótna z podłogi mówią same przez się. Po nabiciu na blejtram, nie domagają się już żadnej mojej świadomej ingerencji. Są nośnikami prawdy o procesie. Są moimi obrazami.



II. 9. Kolejne stadia procesu powstawania obrazu, fotografie własne

We wstępie do swojej monografii *Zmierzch estetyki, rzekomy czy autentyczny* Stefan Morawski zwraca uwagę na szczególną sytuację w sztuce obecnej. Jest to zjawisko umniejszania roli sztuki na rzecz twórczości. Akt twórczy jako proces, wypiera gotowe

dzieło. Pisząc swój tekst w latach osiemdziesiątych XX wieku, Morawski ma już za sobą doświadczenia uczestnictwa w efemerycznych twórczych twórcach sztuki wizualnej, właściwych dla XX wieku, takich jak performance, happening czy też życie komun. We wszystkich tych zjawiskach obserwujemy zmianę akcentu, z dzieła na działanie. W dobie globalizacji, korporacjonizmu niemożliwe jest, według Morawskiego, zachowanie dawnych wartości czy też przywrócenie im blasku. „W sferze sztuki to beznadziejna próba ożywienia postawy twórczej tego typu, jaką mógł jeszcze przyjąć Holderlin, Goya i Balzac – w warunkach dyktatu marszandów, mass mediów i książki kieszonkowej wydawanej przede wszystkim ze względu na oczekiwany zysk. Tacy twórcy w epoce postindustrialnej, opartej na najwyższej technologii, umożliwiającej samozaśpokojenie potrzeb kulturowych, mogą stanowić co najwyżej ozdobny, wąski margines produkcji artystycznej. Niemniej i taka wersja jest wróżeniem z fusów, gdyż nikt w granicach dzisiejszego *art-world* nie podpisze się pod hasłem „dublowania” tamtych klasycznych i bezpowrotnych już postaw twórczych”⁷.

Jednym z ważnych dla mnie artystów, u których sam akt tworzenia był istotnym elementem dzieła, jest Yves Klein. W swoim krótkim, 34 letnim życiu, artysta dokonał wielu przełomowych dla XX wieku odkryć. Przecierał szlaki dla happeningu, jako pierwszy prezentował obrazy monochromatyczne, zwracając uwagę na mistyczne działanie koloru. Jego twórczość była niezwykle bogata i wielostronna. Przywołuję ją z kilku powodów. Yves Klein nie tylko często używał pojęcia śladu ale wręcz w sposób bardzo odważny śladem się posługiwał, choćby w działaniu znanym jako *Antropometrie* w 1960 roku. Stworzony przez siebie kolor YKB (Yves Klein Blue) odciskał na płótnach używając do tego ciał modelek. W rezultacie tego działania, odbywającego się na oczach publiczności, powstały prace frapujące błękitnymi formami. Natykamy się na nie, zwiedzając kolekcje sztuki współczesnej w wielu muzeach. W pracy Klein’a ważny był akt tworzenia, który znamy z fragmentów filmów dokumentalnych i zdjęć. Mamy też dzieło, jest nim obraz – ślad. Jako członek grupy przyjaciół i artystów zwanych Nowymi Realistami, Yves Klein, wierzył, że sztuka jest powrotem do rzeczywistości. Podobnie jak Duchamp, odwracał się od tego, co było dotychczas istotą sztuki europejskiej czyli wytwarzania formy estetycznej w służbie potencjalnie wyższego celu. Eksperymenty służyły skierowaniu się ku sztuce, która była po prostu emocjonalnie prawdziwa czyli realna.

⁷ S. Morawski, *Zmierzch estetyki, rzekomy czy autentyczny*, Tom I, Czytelnik, 1987, s. 147.

Warto przybliżyć tu słynny obraz FC1 (Fire Color 1), ostatni w którym Klein łączył doświadczenie malowania ogniem z ukochaną *Antropometrią*. Także tutaj do wykonania wizerunku używał nagich modelek i przyjaciół. Opalane opalarką mokre odbicia ich sylwetek odsłaniają spektakularny ślad ich obecności jako zapisu negatywowego. Następnie artysta nakazywał ponownie pozować modelom wprost na płótnach, malując farbą wokół ich ciał. Wszystko to było nie mającą precedensu, czystą kreacją artysty, który stwierdzał: "Moje obrazy to tylko popioły mojej sztuki" (*Architektura powietrza*, konferencja na Sorbonie, 1959 r.).⁸



II. 10. Yves Klein, performans *Antropometrie okresu niebieskiego*, 1960 r.

Wydaje się to wręcz nieprzypadkowym, że w tym samym czasie gdy Yves Klein tworzy opisane wyżej obrazy, Jaques Derrida pracuje nad teorią dekonstrukcji. Także i w tej

⁸ *Memento by diptyque, The Inferno of Colours by Yves Klein.*

<http://www.diptyqueparis-memento.com/en/the-inferno-of-colours-by-yves-klein/> [10.09.2018].

teorii, tak ważnej dla filozofii XX wieku, natykamy się na pojęcie śladu. Należy tutaj zwrócić uwagę, że w języku francuskim słowo „ślad” ma wielorakie znaczenia, może odnosić się do „drogi”, „ścieżki” i wreszcie do „znaku”. Ślad jest znakiem nieobecności autora. Myśl Derridy odnosi się do głównie do tekstu. Teoria dekonstrukcji podkreśla wielość możliwych interpretacji i odczytań języka i wytworów kultury.

Na rodzimym gruncie artystą, który wniósł do galerii i muzeów najbardziej spektakularne prace będące rejestracją różnego typu śladów, jest Piotr C. Kowalski. W tworzonym w różnych okresach *Obrazach przejściowych*, jego płótna są poddawane zdeptaniu na ulicy, brudzą się od ziemi i kurzu nanoszonych butami przechodniów. Odcisnięte w ten sposób pokrywy studzienek kanalizacyjnych, bruku ulicznego i płyt chodnikowych przypominają grafikę. Powstające w ten sposób obrazy to swego rodzaju ślady miast. Innym cyklem były *Obrazy mroźne*, tworzone wspólnie z Joanną Janiak. Obrazy powstawały dzięki działaniu bardzo niskiej temperatury, która pozostawiała na powierzchni płótna swój ślad w postaci wzorów przypominających kwiaty, podobnych do tych, które pozostawia mróz na szybach. W cyklu *Obrazy smaczne* na rozpostarte w sadzie płótno spadały dojrzałe owoce, tworząc barwne plamy i ślady. Piotr C. Kowalski eksperymentuje z obrazami realizowanymi bezpośrednio w naturze i przy pomocy natury, wciąż badając granice malarstwa. Mówi: „Maluję wszędzie, wszystkim i na wszystkim, bez żadnych zahamowań”⁹.

Ślad opony samochodowej (Automobile Tire Print) jest jednym z najbardziej intrygujących zapisów działań Roberta Rauschenberga. Praca powstała w 1953 roku przy współpracy z kompozytorem Johnem Cage. Rauschenberg skleił dwadzieścia kartek papieru tworząc długi, ponad sześciometrowy pas i rozpostarł go na ulicy. Poprosił Johna Cage, aby ten przejechał po nim prowadząc jego Forda. Przednia opona pozostawiała jedynie wypukły odcisk, podczas gdy tylna zostawia soczysty ślad farby rozlanej na ulicę. *Automobile Tire Print* robi wrażenie swoją skalą i zaskakującą formą. Z biegiem lat praca została zinterpretowana jako monotypia, rysunek, performance, element procesu twórczego i swego rodzaju eksperyment dotyczący tworzenia śladów¹⁰.

⁹ źródło: strona Muzeum Śląska Opolskiego, Piotr C. Kowalski, Malarstwo smaczne <http://muzeum.opole.pl/?wystawy=piotr-c-kowalski-malarstwo-smaczne> [10.09.2018].

¹⁰ SFMOMA, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296> [10.09.2018].



II.11. Robert Rauschenberg, *Ślad opony samochodowej*, 1953 r.

Ślad urzeka artystów i filozofów z kilku powodów. Jako znak, potrafi być plastycznie zaskakujący i piękny w formie. Niesie ze sobą treść mówiącą o czymś minionym, rejestrując zdarzenie oddalone w czasie. Mówi o obecności poprzez nieobecność. Moje obrazy-ślady, mówią o czasie powstawania obrazów-pejzaży, ale także o wszystkim, co wiąże się z aktem tworzenia w najbardziej materialnym i dynamicznym aspekcie procesu.

Twórczość

Czym jest twórczość? Jakie znaczenie ma akt twórczy? Jakie warunki są konieczne do bycia twórczym?

Twórczość jako pojęcie, weszła do języka dość późno. Niemal niewiarygodnym jest, gdy patrzymy na wielkie dokonania sztuki greckiej, że w języku greckim terminy „tworzyć” i „twórca” nie istniały i były niepotrzebne. „Stanowisko starożytnych wobec sztuki można by pełniej wyrazić tak: Sztuka nie zawiera twórczości i co więcej, byłoby źle, gdyby ją zawierała. Twórczość w sztuce nie tylko nie jest możliwa, ale też nie jest pożądana. Sztuka jest bowiem umiejętnością (...)”¹¹.

W rozumieniu starożytnych najbliższa twórczości była poezja. Malarz, jak twierdził Platon, aby wykonać dobre dzieło, musi wpatrzeć się w pierwowzór piękna. Musi odtwarzać, a nie tworzyć. Pewien przełom dokonał się w dobie chrześcijańskiej, gdy użyty został wyraz *creatio*. Był on jednak zarezerwowany wyłącznie dla czynności Boga, tworzącego z niczego, *creatio ex nihilo*. Rzeczy stworzone różniły się od zrobionych. Człowiek nie był zdolny do tego, aby stworzyć cokolwiek, przy założeniu, że tworzenie możliwe jest tylko „z niczego”.

Twórcy i myśliciele Odrodzenia mieli większe poczucie swej niezależności, wolności i twórczości. Nie wyrażało się to jednak w użyciu współczesnej nam terminologii. W pismach Vasariego pojawia się zdanie, że przyroda jest zwyciężona przez sztukę. Leonardo twierdził, że artysta stosuje kształty, jakich nie ma w przyrodzie. Michał Anioł zaznaczał, że artysta realizuje swą wizję nie naśladowując w tym natury.

Pierwszym, który użył, wyrazu „tworzyć” w stosunku do sztuki, był w XVII wieku polski poeta, Kazimierz Maciej Sarbiewski. Termin ten, w jego pojęciu, był jednak zarezerwowany tylko dla poezji. Wszystko uległo zmianie w XIX wieku, gdy sztuka zaczęła być uważana za twórczość i utożsamiana z nią.

Śledząc dzieje pojęcia twórczości, nasuwa się pytanie, dlaczego tak długo wielka sztuka nie była uważana za twórczość. W dziejach sztuki, różne były jej cele. W starożytności było nim uchwycenie prawdy, poznanie natury i odnalezienie reguły, kanonu. Współcześnie rozumiemy twórczość jako tworzenie rzeczy nowych, powoływanie do życia bytów, których wcześniej nie było, wymyślonych przez człowieka. Władysław Tatar-

¹¹ W. Tatar-kiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 294.

kiewicz obrazuje to w przeciwstawianiu pojęć takich jak umiejętność i wyobraźnia, reguła i wolność, prawo i twórczość¹².

W XX wieku termin „twórczość” rozszerzył się na prawie wszystkie dziedziny działalności ludzkiej. Wszędzie tam, gdzie możliwe jest powołanie do życia wartości nowych, czy to w sferze materialnej, czy w sferze idei, mówi się obecnie o byciu twórczym. Tartkiewicz określa to zjawisko terminem pankreacjonizmu. Człowiek jest twórczy, gdy nie ogranicza się do naśladowania, stwierdzania, powtarzania, zawsze, gdy daje coś z siebie. Stefan Morawski wylicza aż dziewięć kategorii lub dziedzin działania, w których można mówić o twórczości. W jego analizie działalność w dziedzinie sztuki jest tylko nikłą, jedną z wielu sfer, w których przejawia się kreacja. Wyszczególnione przez Morawskiego kategorie, obejmują nawet tak odległe od sztuki sfery jak „zdolność rozwiązywania problemów praktyczno-technicznych, czyli wynalazczość”, „zdolności odkrywania cech istotnych natury, społeczeństwa i egzystencji ludzkiej” a nawet „świętość”¹³.

W czasach, gdy zmienia się pojemność i rozumienie terminu „sztuka”, poszerza się także zakres znaczeniowy terminu „twórczość”. W niniejszej pracy, chciałabym skupić się jednak wyłącznie na jego związku ze sztuką.

Twórczość nie istniałaby bez aktu twórczego. Jak już wcześniej wspomniałam, autorytety w dziedzinie badań nad sztuką, stwierdzają rosnącą w XX wieku wagę aktu twórczego, aktu który niekiedy przewyższa ważnością sam produkt finalny czyli dzieło.

Sam akt twórczy jest niezwykle trudną dla nauki dziedziną. Stefan Morawski zauważa: „Skoro wyróżnia się akt twórczy, problemem fundamentalnym staje się kwestia jego swoistości. Czy zasadza się na nieświadomych przebiegach psychicznych? Jedni powiadają, że tak ma się rzecz, gdyż bez olśnienia, niewytłumaczalnego i nagłego, dane rozwiązanie problemu, odkrycie czy narodziny idei artystycznej są nie do zrealizowania. Twórczy proces sprowadza się więc tu do momentu natchnienia (*dajmoniomu*). Inni protestują, wyjaśniając, że to stan niepełnej świadomości (*non-conscious*), gdyż prerefleksja współpracuje czy współzawodniczy z refleksją, szuka się po omacku właściwego motywu centralnego, jednego czy kilku, stanowiących oś autentycznego procesu, którego wynik pozostaje do końca niejasny. Czy tworząc wie się zatem czego się chce

¹² Ibidem, s. 294-318.

¹³ S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 121-122.

w sposób klarowny, czy mglisty? Odpowiedzi bywają różne. Nieprzewidywalność rezultatu nie pociąga za sobą płynności zamysłu. Twórczy akt w tym znaczeniu nie opiera się na zamyśle, ale na dalszych jego perypetiach, ściślej na poszukiwaniu dlań odpowiedniej ekspresji i obiektywizacji. (...)”¹⁴.

Co do natury aktu twórczego nie ma zgody. Władysław Stróżewski, w książce „Dialektyka twórczości” próbuje uporządkować wszystkie towarzyszące tworzeniu akty psychiczne, wyszczególniając kilka „biegunów”, które w sposób świadomy lub nieświadomy, towarzyszą tworzeniu.

Wylicza takie pary pojęć jak: determinizm i konieczność, konsekwencja i nieprzewidywalność, poddanie i dominacja, spontaniczność i kontrola, bezpośredniość i pośredniość, swoboda i rygor, improwizacja i kalkulacja, akceptacja i odrzucenie, nowatorstwo i perfekcjonizm, stwarzanie i odkrywanie. Jako twórca, odnajduję w tych parach przeciwieństw obraz swoich zmagania, które wymykają się słowom i są trudne do świadomego uchwycenia. Jednak sam Stróżewski pisze: „Wbrew pozorom obydwie bieguny razem (...) wyznaczają wewnętrzną logikę procesu twórczego”¹⁵, odnieść to można do wszystkich tych par. Przeciwnie pojęcia, przeplatają się ze sobą, krzyżują i uzupełniają się wzajemnie. Artysta niekoniecznie musi w akcie twórczym stany te sam rozpoznawać. Zarówno Stróżewski jak i Morawski są zgodni co do tego, że pojawieniu się nieświadomych czynników musi towarzyszyć późniejsza refleksja. Wynik aktów nieświadomych zostaje zaakceptowany lub przekreślony.

W swojej pracy doktorskiej przyglądam się własnemu procesowi twórczemu i podejmuję próbę zapisania go w postaci śladu. Drobne rzeczy, uznawane dotychczas niemal za śmieci, takie jak wydruki zdjęć i szkice, przechowuję bardziej uważnie, by nadać im miejsce, zauważyć ich rolę w akcie tworzenia. Obrazy-ślady obnażają wiele cech właściwych dla mojego sposobu malowania. Nie przepadam za używaniem pędzli, lubię nakładać farbę na płótno w inny sposób, rozlewając ją lub odciskając. Staram się znaleźć dla malowanego motywu najwłaściwsze środki. Czasami korzystam z szablonów, one także znalazły się na obrazach-śladach. Na jeden z obrazów-śladów trafił wydruk zdjęcia, którego używałam jako punktu wyjścia do malowania obrazu-pejzażu. W ten sposób, to czego zazwyczaj nie pokazywałam, moje malarskie zaplecze, trafia przed oczy oglądających.

¹⁴ Ibidem, s. 125 – 126.

¹⁵ Władysław Stróżewski, *Dialektyka Twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983 r, s. 288.

Obrazy

Czym jest obraz? Jak obraz jest odczytywany współcześnie i czym jest on dla samego artysty?

Obiekt zwany obrazem, czy też patrząc szerzej, to co zwykliśmy nazywać malarstwem, powstaje na skutek nakładania farby, pigmentu lub innego medium na stałą powierzchnię. Praktyka ta, mając ponad 30 000 lat, jest na stałe zrośnięta z historią ludzkości. Malarstwo z grot takich jak Lascaux lub *Jaskinia zapomnianych snów*¹⁶, dające świadectwo artystycznej działalności człowieka prehistorycznego, wabi urodą i tajemnicą, dobitnie świadcząc o tym, że obrazy towarzyszą człowiekowi od zawsze. Poprzez wieki zmieniła się rola malarstwa i jego cele.

Malarstwo jako bardziej świadome siebie, zdaje się datować od czasów renesansu. Powołanie w 1563 roku Akademii Arti del disegno, definitywnie czyniło z zawodu artysty sztukę wyzwoloną, w odróżnieniu od korporacji rzemieślników. Vasari pisał o ambicji sztuki, by „pozostawić świat ozdobiony licznymi dziełami”¹⁷. Georges Didi-Huberman, w książce *Przed obrazem* zwraca uwagę na pokutującą do dziś wizję vasariańskiego „zabicia Średniowiecza”¹⁸ oraz oglądu sztuki jako czegoś martwego, zamkniętego w muzeach i doskonale objaśnionego. We wstępie Didi-Huberman mówi o bankructwie dotychczasowych metod oglądu i analizy obrazu, jakie podsuwa nam historia sztuki. Stwierdza: „Oto nasza stawka: wiedzieć, lecz przemyśleć także niewiedzę, która wyplątuje się z sieci wiedzy. Dialektyzować. Angażować się – poza samą wiedzą – w próbę, która nie prowadzi do wiedzy (bo to wiąże się z zaprzeczeniem), lecz do przemyślenia elementu niewiedzy, która nas oślepia za każdym razem, kiedy kierujemy swe spojrzenie ku obrazowi artystycznemu”¹⁹. Didi-Huberman kwestionuje ogląd dzieła jakiego uczy nas historia sztuki, dowodząc, że ta, interesuje się obiektem ponieważ „martwym”, wyizolowanym ze swego kontekstu, pewną doskonałością do której sztuka podąża. Jako remedium na to ograniczenie, odwołuje się do teorii marzeń sennych Freuda. Zastosowanie modelu freudowskiego pozwala na otwarcie się w oglądzie

¹⁶ *Jaskinia zapomnianych snów* – film dokumentalny wykonany w technologii 3D, wyreżyserowany przez Wenera Herzoga, opowiadający o jaskini Chauveta w południowej Francji, w której latem 1994 roku odkryto prehistoryczne malowidła sprzed ponad 30 tys. lat. Źródło: Wikipedia

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, wyd. Słowo/ obraz terytoria, s. 44.

¹⁸ Ibidem, s. 57.

¹⁹ Ibidem, s. 11.

obrazu na wszystko to, co w sztuce jest prawdziwie niejasne. Wywód Didi-Hubermana skupia się przede wszystkim na postulatcie, by nie próbować uchwycić obrazu, a raczej pozwolić mu na to, by nas uchwycił. Otwarcie się na „niewiedzę” w przeciwieństwie do przyjmowanej przez historię sztuki pozycji rozumnej pewności, jest nową postawą, jaką przyjmuje filozof przed obrazem²⁰.

Ostatnie dziesięciolecia to czas intensywnych rozważań na temat obrazu. Szersze znaczenie pojęcia, dające się trafniej objąć angielskim słowem *image*, zagarnia także fotografię i obrazy powstałe wskutek użycia innych niż tradycyjne media.

Lambert Wiesing pyta o zakres i sens nowej dyscypliny badawczej jaką jest „nauka o obrazie”. Ciekawość moją wzbudziła książka Wiesinga *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, w której autor prezentuje ogląd stanowisk w obrębie współczesnej nauki o obrazie. Pokazuje zwrot, jaki dokonał się w kulturoznawstwie i śledzi rozwój, jaki przeszła akademicka dyscyplina refleksji nad kulturą wizualną. Nowa nauka, będąca na granicy filozofii i historii sztuki, scala ze sobą rozmaite modele teoriopoznawcze: od semiotyki po psychoanalizę. Lambert Wiesing dowodzi, że obrazy są prezentacjami - tylko one umożliwiają sztuczne wytwarzanie obecności rzeczy widzialnych, które uchylają się prawom fizyki. W perspektywie fenomenologicznej, obrazy są znakami. Znaki te odnoszą widza do czegoś i takie rozumienie obrazu wydaje mi się bliskie. W książce Wiesinga, ciekawe są rozważania nad różnymi znaczeniami słowa „obraz”. Obraz jako rzecz - przedmiot może być rozumiany jako jedynie nośnik obrazu, a nie jest to znaczenie jedyne. „Krótko mówiąc: co najmniej trzy rozróżnialne fenomeny są w określonych kontekstach równie często nazywane słowem „obraz”: nośnik obrazu, obraz-obiekt i jedność ich obydwu. Ta ekwiwokacja nie byłaby tak zła, gdyby zawsze wyjaśniano, co w danym wypadku ma się na myśli.”²¹ W dalszych rozważaniach, Wiesing dowodzi, że nie można traktować obrazu jako „okna”, jak było to sugerowane między innymi przez Edmunda Husserla. Nie da się utożsamić bezpośredniego uobecnienia przez spostrzeżenie z uobecnieniem przez obraz. Próbę taką podejmuje stworzona przez człowieka wirtualna rzeczywistość, której celem jest wywołanie poczucia obecności w najwyższym możliwie stopniu. Malarstwo nie stawia sobie dziś takich celów²².

²⁰ Op. cit.

²¹ Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, str. 50.

²² Op. cit.

Współczesna nauka o obrazie, zgłębiając to, czym obraz jest i jaką odgrywa rolę, traci z wzroku samego artystę oraz proces twórczy. W opozycji do przytoczonych powyżej rozważań, można postawić listy Cezanne'a lub Van Gogha, pamiętniki Czapskiego czy niezliczone wypowiedzi twórców, dla których obraz zawsze jest, zarówno nośnikiem treści, jak i obiektem-medium.

Zbigniew Taranienko, w rozmowie z Teresą Pągowską zapytuje:

„Z.T.: Czym jest w takim razie malarstwo?

T.P.: Zapisem samego siebie, najbardziej intymnym, prawie wstydlwym. Malarstwo jest określeniem siebie: nawet obraz średnio udany jest świadectwem tego, że było się wówczas „średnio udanym”.

Z.T.: A świat, to, co zewnętrzne? Malarstwo nie jest więc skutkiem opowiedzenia czegoś o świecie czy wyrażeniem naszego stosunku do świata, tylko przede wszystkim intymnym wypowiedzeniem samego siebie?

T.P.: Świat wchłaniamy i przetwarzamy. Na osobowość artysty wpływa jego stosunek do świata, który z kolei, jest przecież funkcją tejże osobowości. Malarstwo nie jest odpowiedzią wprost. Obraz maluje się dopiero po znalezieniu formy na to, co się przeżyło²³.

Czytając wypowiedzi artystów, można odnieść wrażenie, że to malarstwo będąc w jakiś sposób odbiciem rzeczywistości, wybiera artystę jako medium do uzewnętrznienia obrazu. Jan Cybis zanotował w swoim dzienniku: „Robi się utwór z farby, który byłby świadectwem tego, że się oglądało ten świat, na którym przez chwilę przebywamy”²⁴.

W mojej pracy nad obrazami często korzystam ze zdjęć, jako punktu wyjścia. Większość wykorzystywanych zdjęć to motywy utrwalone przeze mnie aparatem komórkowym przy okazji podróży lub też w sytuacjach zgoła codziennych. Nie malując w penerze, mogłabym do pejzażu odnieść się w różnoraki sposób; bazując na własnej pamięci lub wyobraźni, bądź też oprzeć się na utrwalonym przeze mnie kadrze. W obrazach łączy te trzy drogi.

John Berger w książce *O Patrzeniu* analizuje różnicę w rodzaju widzenia i zauważenia, jakie daje nam percepcja wzrokowa i fotografia. „Percepcja wzrokowa człowieka jest

²³ Zbigniew Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, PIW, 1987, s. 95-96.

²⁴ Jan Cybis, *Notatki malarskie, Dzienniki*, PIW, 1980, s. 107.

procesem daleko bardziej selektywnym od zapisu filmowego. Niemniej zarówno obiektyw aparatu fotograficznego jak i oko – z uwagi na dużą wrażliwość na światło – rejestrują obrazy z dużą szybkością i w bezpośredniej reakcji na wydarzenia. To jednak, co robi aparat fotograficzny, a czego oko nie jest w stanie żaden sposób zrobić, to *utrwalenie* obrazu danego wydarzenia. Aparat wyrywa poszczególne kadry ze strumienia obrazów i zachowuje je, może nie tyle na zawsze, ale na tak długo, jak długo istnieje film. Istota tego utrwalenia wiąże się ze statycznością obrazu (...)”²⁵.

W moim malarstwie dużo jest spontaniczności i poszukiwania przygody. Zderzając ze sobą plamy i kolory, które są często wyabstrahowane od motywu z natury, potrzebuję swego rodzaju *przytrzymania*. Jest nim właśnie odwołanie się do motywu ze zdjęcia, który uważam za obiektywny – ponieważ takim „zapamiętałam” go poprzez utrwalenie komórką. W ten sposób swoboda pozwalająca na penetrację nowych terytoriów, na to, by farba do pewnego stopnia kształtowała obraz w sposób dopuszczający działanie przypadku, jest ujarzmiana poprzez powrót do pierwotnego motywu obrazu – pejzażu.

Obraz-śląd też jest obrazem. Przez zaskoczenie, jakie wywołuje swoją niecodzienną formą, obcowanie z obrazem-ślądem może być nieprzyjemne. Harmonia układu w obrazie-pejzażu zderza się z żywym zapisem procesu, jaki nosi w sobie obraz-śląd. Silnie narzuca mi się tu potrzeba sięgnięcia po termin z dziedziny nauk ścisłych. „Entropia jest miarą stopnia nieuporządkowania układu i rozproszenia energii. Jest wielkością ekstensywną. Zgodnie z drugą zasadą termodynamiki, jeżeli układ termodynamiczny przechodzi od jednego stanu równowagi do drugiego, bez udziału czynników zewnętrznych (a więc spontanicznie), to jego entropia zawsze rośnie”²⁶. Natomiast w teorii informacji entropia jest miarą nieokreśloności doświadczenia, którego rezultat nie jest jednoznaczny, jak na przykład w wypadku rzutu kości²⁷. Jako twórca, nie mogę mieć całkowitego wpływu na wygląd obrazu-ślądu. Jest on wynikiem szeregu nie do końca świadomych działań. Płótno z podłogi staje się obrazem, dopiero wówczas, gdy nabijam je na blejtram, decydując o kadrze oraz ustanawiając jego orientację poziomą lub pionową.

²⁵ J. Berger *O Patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, str. 74.

²⁶ Źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Entropia> [10.11.2018].

²⁷ Źródło: <http://zadanie-domowe.com/tlumaczenie/entropia.php> [10.11.2018].

Nieporządek, który „sam się robi”, zgodnie z zasadą entropii, zafascynował mnie na tyle, że jest częścią problematyki niniejszego doktoratu. Ślady pracy, ślady mojego bytowania w pracowni zostają ujarzmione w prostokącie obrazu.

Wielu było artystów, których miejsce pracy dalekie było od laboratoryjnego porządku. Przywołam tu choćby pracownię mojego profesora, Rajmunda Ziemskiego. Pracownia mieściła się na ostatnim piętrze budynku w Alejach Jerozolimskich i okna jej wychodziły na gmach „Smyka”. Pomieszczenie to zobaczyłam dopiero po śmierci profesora. Zanim zrobiono tam porządek, pracownia była pomieszczeniem wypełnionym materiałami potrzebnymi do malarstwa, nowymi, jak i zużytymi. Na stołach i stołeczkach widać było stare, wyciśnięte tubki farb i palety. Ostatni obraz profesora stał na sztaludze. Pod ścianą, z widokiem na sztalugę znajdowały się dwa fotele i stolik kawowy. Tam profesor siadywał, paląc cygaro, stamtąd toczył rozmowy telefoniczne. Osobą, która przez wiele dziesięcioleci siadywała na drugim fotelu, był profesor Stefan Gierowski. Z pięknego wstępu do katalogu wystawy obrazów Rajmunda Ziemskiego w Kordegardzie, przytoczę tylko fragment dotyczący właśnie pracowni. Stefan Gierowski pisze: „Pamiętam od zawsze Rajmundowy gest dotyknięcia powierzchni obrazów, fizycznego kontaktu z materią malowidła, przekazującą jakiś sygnał. Traktowałem ten odruch jako śmieszność lub fason. Dziś sądzę, że jest on wynikiem przesylenia całego organizmu malarstwem. A sam Rajmund coraz bardziej tajemniczo wzrasta w nienaruszalnej przestrzeni swojej pracowni, gdzie każda zmiana oznacza kataklizm, gdyż z tej gleby, nawarstwionej wszystkimi resztkami z malowania, z tego "kompostu", który dojrzewa latami, powstaje niepowtarzalna atmosfera miejsca, rodzi się siła”²⁸.

²⁸ S. Gierowski, *Szkic do panegiryku*, katalog wystawy Rajmunda Ziemskiego „Pejzaże”, Galeria Kordegarda, 1997, str. 4.

Zakończenie

W niniejszej pracy pisemnej, użyłam konstrukcji rozszerzającej poszczególne terminy zawarte w tytule. Cykl prac malarskich powstały w ramach doktoratu, jest próbą odpowiedzi na wiele stawianych sobie pytań. Przeglądając się własnemu aktowi tworzenia, rejestrując ślady swojej pracy, chciałam dać pełniejszy obraz siebie. Poznać go sama, ale i zaprosić oglądającego do udziału w tej tajemnicy. Wrócę tu do ikony Andreja Rublowa *Trójca Święta*, wspomnianej w pierwszym rozdziale. Miejsce przy stole pozostawione dla oglądającego obraz, dla „spektatora” intryguje mnie. Nie da się wytłumaczyć przy pomocy słów i najbardziej złożonych definicji terminu „jedność w wielości”, pozostaje on częściowo w gestii intuicji, podobnie jak termin „Trójca Święta”. Nie da się objaśnić jak oddziałuje zestawienie obrazu i obrazu-ślada. Otwieram tu drzwi dla „spektatora”, jego woli wniknięcia w zaproponowany świat znaków.

Obrazy-ślady to próba rejestracji procesu twórczego. Procesu, który w swojej dynamice i komplikacji, nie daje się prześledzić krok po kroku, ponieważ zachodzi zarówno w sferze materialnej, jak i mentalnej. Obraz nosi się w sobie, dopóki nie uzewnętrznia się on w sposób kompletny. W wypadku mojego malarstwa jest to zawsze wiele podejść, wiele pobytów; w pracowni. Bywa tak, że obrazy wymagają swego rodzaju kwarantanny i dopiero po pewnym czasie mogę wprowadzić zmiany, które pozwolą zakończyć pracę. Celem w stworzeniu omawianego cyklu prac było obnażenie przebiegu aktu twórczego, dającego się odczytać w obrazach-śladach.

Muszę tu podkreślić, że tym, co mnie interesuje szczególnie, jest owo zderzenie obrazu-pejzażu z obrazem-śladem. Ślady mogą wytworzyć pole do wielorakich interpretacji. Działanie abstrakcyjnej formy w sąsiedztwie pejzażu rodzi pytania i skojarzenia.

Gdy obraz-pejzaż dojrzywał na tyle, by uznać go za gotowy, kolejnym etapem w procesie tworzenia było nabicie na blejtram płótna z podłogi. Dopiero powstała w ten sposób para tworzy dzieło, w którym odzwierciedla się jedność w wielości. Patrząc na poszczególne pary obrazów i śladów, pierwszym aspektem, który może rzucać się w oczy jest swego rodzaju kontrast między nimi, przywołujący porównanie z negatywem. Obrazy-ślady obnażają kolory warstw farby, które na obrazach-pejzażach są prawie zakryte. Dodatkowo, przyklejone do obrazów-śladów artefakty, których przeznaczeniem byłby śmietnik, tym razem trafiają na płótno. Cykl ten wynosi z pracowni znacznie więcej niż wszystkie moje dotychczasowe wystawy. Zawierając w tym cyklu opowieść o moim procesie twórczym, mówię dużo więcej o sobie.

Para obraz-pejzaż i obraz-śląd to swoisty awers i rewers. To produkt i proces, zrównane ze sobą. Obrazy-ślady stanowią weryfikację obrazów-pejzaży. Pary otwierają drzwi dla odczytania prawdy.

Opis prac

Aby przybliżyć swoje obecne działania malarskie, muszę sięgnąć nieco w głąb i cofnąć się w czasie. Do tematów poruszanych w niniejszym doktoracie, prowadziły mnie doświadczenia z wcześniejszych lat. W mojej pracy twórczej bardzo ważne miejsce zajmuje pejzaż. Przedmiotem pracy magisterskiej był cykl obrazów pt. *Ogród*. Ważnym etapem był cykl poświęcony miastu malowany w 2007 i 2008 roku. Od 2011 roku zwróciłam się ku pejzażowi, w którym motywem przewodnim była woda. Obrazy zawsze były i są formą zapisu osobistych przeżyć. Osnute wokół motywów zaczerpniętych ze zdjęć, zrobionych na ogół aparatem komórkowym, stanowią rodzaj subiektywnego pamiątnika. Są jednak czytelne na tyle, że oglądający obraz często utożsamiają się z ujętym motywem, choć samo ujęcie odbiega daleko od odtwórczego zapisu widzianej natury. Cechą szczególną mojej pracy na pewnym etapie, było łączenie elementów geometrycznych z biologicznymi elementami pejzażu. Celem tych zabiegów miało być wprowadzenie trzeciego wymiaru, w obręb dwuwymiarowego obrazu. Koła lub inne formy geometryczne, dały wrażenie prześwitywania innej rzeczywistości. Były formami obcymi i wyabstrahowanymi od ujęć natury. Znakiem naszych czasów jest zderzenie świata realnego z wirtualnym. Nasz system poznawczy jest narażony na tarcie i przenikanie się tych dwóch sfer, co odnalazło swoje odzwierciedlenie w moich płótnach.

W seriach pejzaży malowanych od 2016 roku, obrazy łączą się dodatkowo ze sobą, tworząc ciągi dające się czytać w różny sposób. Moja wystawa indywidualna *Z różnych stron* w galerii Apteka Sztuki w listopadzie 2016 roku, pozwoliła mi zmierzyć się z tego rodzaju aranżacją przestrzeni. Połączone w jeden obraz płótna, poprzez swoją skalę, dawały możliwość wielorakiej interpretacji i wejścia w malarską materię. Podczas pracy nad obrazami, rozpoczęłam eksperyment, który jest odzwierciedleniem moich zainteresowań procesem twórczym. Na podłodze pracowni rozpostarłam zagruntowane płótno i traktując je jak integralną część podłogi, pozwoliłam mu nasiąkać tym, co się w pracowni działo. Po kilku tygodniach, płótno nosiło już ślady nie tylko farby i butów, ale także herbaty, odbite ślady puszek z farbą, nacięcia nożem powstałe przy tworzeniu szablonów oraz inne zabrudzenia. Po nabiciu na blejtram, płótno zyskało status obrazu. Dodatkowo namalowałam na nim znak, okręt podwodny, wtopiony w zanieczyszczenia.

W cyklu obrazów malowanych w ramach doktoratu, zderzam ze sobą dwa rodzaje zapisu malarskiego. W malowaniu obrazów-pejzaży spore znaczenie mają dla mnie eksperymenty formalne. Staram się wprowadzać duże bogactwo środków, takich jak wielora-

kie sposoby aplikowania farby, poprzez jej odciskanie, rozlewanie i nakładanie grubych warstw w zderzeniu z laserunkiem. Malowaniu obrazów towarzyszy rejestracja śladów procesu. Rozpostarte na podłodze, zagruntowane płótno, nasiąka śladami działań malar- skich, spływającą farbą, odciskami butów i innymi śladami ruchów towarzyszących procesowi tworzenia. Po nabiciu na blejtram, jest obrazem – zapisem zmagają twórczych i śladem. Obrazy są śladami i ślady są obrazami. Współgrają ze sobą w synergii dwóch systemów tworzenia. Uzupełniają się w dialogu.

Dla swojego cyklu wybrałam format pionowy. Wszystkie obrazy mają jednakowy wy- miar 200 x 130 cm. Malowane są techniką akrylową na płótnie. Tematy obrazów to zwyczajne widoki, na jakie natykam się podczas wyjazdów lub w mieście. Chcę jednak w tych prostych pejzażach powiedzieć coś więcej, niż tylko je zarejestrować. Chcę po- kazać tajemnicę, jaka tkwi w otaczającym nas świecie. Bardzo bliska jest mi wymowa filmu „Stalker”, który przy niewielkim budżecie z jakim został wyprodukowany, w scenerii łąk i starych fabryk, buduje niezwykle napięcie i uczucie metafizycznego niepokoju²⁹.

1. Mofety

W czasie ferii zimowych odwiedziłam niezwykle z punktu widzenia geologii miejsce w okolicy Muszyny. Mofeta to miejsce, gdzie ze szczelin w ziemi wydobywają się – z charakterystycznym bulgotem – pęcherzyki dwutlenku węgla. Gaz pochodzi z odgazowania bardzo głębokich stref skorupy ziemskiej. Woda, a właściwie błoto ma tam intensywnie rdzy kolor. Ten rdzawy sedyment nazywany jest potocznie „rudawką”. W pobliżu Mofety znajduje się również samotna sucha ekshalacja dwutlenku węgla – Dychawka oraz wilgotna Bulgotka. Nazwy te doskonale obrazują ich charakterystyczne cechy, gdyż pękające bąble wydają syczące i bulgoczące odgłosy, a z pozbawionej wo- dy Dychawki słychać „oddech” ziemi. Wykonane na miejscu zdjęcia posłużyły jako punkt wyjściowy do namalowania obrazu.

²⁹ „Stalker” to film Andrieja Tarkowskiego z 1979 roku. Opowiada on o Strefie w której istnieją ślady odwiedzających nas UFO lub innych niezidentyfikowanych mocy. Stalker specjalizuje się w przemycaniu ludzi chcących dostać się do Strefy. Głównym celem wypraw do Strefy są odwiedziny w magicznej kom- nacie, która ma zdolność spełniania marzeń. Film zainspirował mnie z kilku powodów. Pejzaż Strefy nie jest niczym szczególnie atrakcyjnym i nie różni się od rzeczywistości, jednak sposób jego pokazania w filmie, każe nam wierzyć w obecność czegoś magicznego i nie wyjaśnionego. Na tym właśnie polega moim zdaniem magia Sztuki jako takiej, niezależnie od medium. Zwykle przedmioty, takie jak płótno i farba, mogą stać się czymś innym. Bardzo symboliczny wydaje mi się też sposób poruszania się w Strefie. Do magicznej komnaty nie można dojść ot tak, w linii prostej.

Obraz był malowany w większości w pozycji poziomej. Chciałam osiągnąć efekt podobny do tego, jaki dawało połączenie rdzawej wody ze śniegiem w naturze. Aby podkreślić ten kontrast, rudoczerwona farba nakładana była wielokrotnie i przy użyciu różnych środków. Finalnie odciskałam ją przy pomocy znalezionych w pracowni kartek. Odciskany w farbie papier, pozwala na uzyskanie ciekawej struktury, przywodzącej na myśl wzory malowane na szybie przez mróz. Biele odpowiadające śniegowi, były po rozrobieniu rozlewane z naczyń wprost na płótno. W obrazie tym niewiele jest miejsc malowanych tradycyjnie – pędzlem. Dla zbudowania kontrastu form, do odtworzenia w obrazie wydrążonych pni, użyłam szablonów wyciętych z folii samoprzylepnej. Po kilku miesiącach, formy te przemaalowałam, zauważywszy, że sztuczne ostre krawędzie powstałe od szablonu nie pasują do obrazu ani do ujętego w nim tematu zaczerpniętego z natury.

Mofety-ślady

Obraz-pejzaż był malowany w pozycji poziomej, położony na stoliku. Rudoczerwona farba spływała na rozłożone na podłodze płótno, tworząc najmocniejsze ślady. Po nabiciu na blejtram, plamy czerwonej farby skoncentrowane są w okolicach jednej krawędzi obrazu. Spora część płótna pozostała prawie biała. W obrębie tej jasnej części płótna widać jednak wiele niuansów, takich jak chlapnięcia zieloną lub czerwoną farbą. W środkowej części obrazu-śladu przykleił się owalny kształt z folii samoprzylepnej, z której często korzystam, gdy wycinam szablony.

2. Ogród botaniczny

Obraz jest inspirowany zdjęciem zrobionym telefonem komórkowym podczas mojego pobytu w Lizbonie. W czasie samotnego spaceru po lizbońskim ogrodzie botanicznym zatrzymało mnie miejsce, gdzie liście palm pochylają się nad wodą. Pejzaż ten nie ma w sobie żadnego elementu mówiącego o Lizbonie jako takiej, nie ma tu także żadnych niecodziennych form. Tym co sprawia, że wracam do tego pejzażu jest pewien rodzaj rozproszonego światła, grającego z wodą i z formami liści. Chciałam użyć płynnej farby i specjalnie kupiłam nieznaną mi wcześniej medium Liquidex pozwalające na rozwodnienie akrylu do formy płynnej, przy jednoczesnym zachowaniu koloru i pozwalającego na swobodne łączenie się rozlanych plam. Wylewając na płótno plamy koloru, naśladowałam niejako ruch wody będącej przedmiotem obrazu. Praca nad tym obrazem była bardzo czasochłonna, ponieważ wielokroć po przyjściu do pracowni okazywało się, że rozlane plamy nie wyschły jeszcze na tyle, by móc pracować nad kolejnymi warstwami.

Na końcu malowałam pochylające się nad wodą liście palmowe, które są elementem, przywołującym świat realny. Przed ich pojawieniem się, obraz mógłby uchodzić za abstrakcję.

Ogród botaniczny – ślady

Obraz zawiera skromne ślady w stosunku do tego, co rozgrywało się podczas malowania „Ogrodu botanicznego”. Farba rozlewana wprost na leżące na podłodze płótno spływała w niewielkim stopniu. Białe płótno poprzecinane jest błękitnymi znakami. Zachowały się też ślady miejsc, w których ustawione do pionu płótno obrazu-pejzażu przywarło do podłoża. Jego oderwanie pozostawiło ślady w postaci pasów surowego płótna. Widoczne są też ślady moich butów oraz odstawianych na podłogę puszek z rozrobioną farbą.

3. Boje w wodzie

Obraz przedstawia dwie boje zanurzone w zielonej wodzie. Kompozycja płótna jest bardzo prosta, większość powierzchni obrazu pokrywają zielone laserunki. Plamy zieleni o różnym natężeniu koloru nachodzą na siebie i wzajemnie się przenikają. Obraz malowany był długo, co jest widoczne w nawarstwieniu rozlanych plam farby. W centralnej części obrazu, warstwy są bardziej transparentne, co daje wrażenie prześwitywania dna spod wody. Gdzieś widać grudki nie rozrobionego pigmentu. Ich pozostawienie było zabiegiem przemyślanym. Wnoszą one fakturę i wzbogacają ujęcie tematu wody. Dwie boje, biała i różowa, znajdujące się w prawej górnej części płótna stanowią pewnego rodzaju wskazówkę dla patrzącego na obraz. Mówią o temacie pracy i osadzają plamy barw w pewnej perspektywie. W górnej części płótna, widać linię zieleni o bardziej turkusowym odcieniu zamykającą kompozycję.

Boje w wodzie-ślady

Płótno które towarzyszyło malowaniu obrazu „Boje w wodzie” to dość spektakularne ślady „walki”. Jak już wcześniej wspominałam obraz-pejzaż był malowany przez wiele tygodni, pamięć o tym zachowała się na powierzchni obrazu-ślada. By uzyskać efekt transparentnych plam w obrazie-pejzażu, wielokrotnie nanosiłam farbę i pozwalałam jej spływać, stawiając płótno raz na jednym, raz na drugim boku. Zabiegi te pozostawiły rozliczne plamy i zacieki w obrazie-śladzie. Kładziony w różny sposób na boku blejtram, pozostawił także przecinające się pod różnym kątem pasy. Wszystkie te formy budują dramaturgię, opowiadając prawdę o działaniach w pracowni.

4. Zoo

Podczas wizyty latem w warszawskim zoo, zaraz po wejściu, natykamy się na wybieg flamingów. Jako matka, jestem w zoo stałym, przynajmniej corocznym, bywalcem. Widok stada flamingów spokojnie przechadzających się wokół zarośniętego zieloną rzęsą stawu, zawsze zatrzymuje mnie na dłużej. Za każdym razem uderza mnie kontrast pomiędzy warszawską ulicą, a widzianym chwilę później baśniowym widowiskiem. Obraz „Zoo” był inspirowany właśnie wizytą w zoo. W obrazie starałam się oddać kolorystykę i atmosferę wybiegu. Nie namalowałam jednak samych ptaków. Wprowadziłam do obrazu „obce” elementy w postaci różowych kół. Zabieg wprowadzania form geometrycznych w pejzażu stosowałam już wcześniej. Wówczas przyświecała mi myśl nadania pozornej trójwymiarowości przedstawieniu oraz wprowadzenie pewnej tajemnicy. W wypadku obrazu „Zoo”, różowe kropki są dowcipnym nawiązaniem do flamingów. Ich obecność jest równie alochtoniczna i wyabstrahowana.

Zoo – ślady

Płótno z podłogi zarejestrowało ślady pracy w pewnej kolejności. Żółte plamy mówią o żółci, która w obrazie-pejzażu jest prawie zupełnie zamalowana. Pojawiają się różne odcienie zieleni, w tym doklejony pas płótna, którego używałam do wycierania spływającej farby. Najbardziej intrygujące są doklejone, czarno-różowe formy, pozostałości po malowaniu kropek przy pomocy szablonów z folii. Ich układ jest rozproszony i dynamiczny. Stanowi to jawny kontrast z obrazem, na którym różowe kropki zdają się spadać z góry na dół w pewnym porządku.

5. Rower wodny

W obrazie temat jest nie tylko pretekstem do rozgrywki kolorów i form. Zwyczajny widok roweru wodnego w warszawskim parku, gdzie woda pokryta jest plamami zgniłozielonej rzęsy stał się motywem obrazu, ponieważ na chwilę zatrzymał mnie, niedaleko od zgiełku dużego miasta. Malując obraz zaczęłam od czerwonego tła, na którym różne odcienie zieleni zostały odcisnięte za pomocą pomiętej folii tak, aby dać efekt faktury roślin na wodzie i prześwitywania podłoża. Sylwetka niebieskiego roweru wodnego odbijającego się w mętnej wodzie, po prawej stronie w wysokości mniej więcej 2/3 obrazu sugeruje oddalenie od patrzącego i buduje przestrzeń. Nad powierzchnią wody górują drzewa, których sylwetki zasugerowałam dość subtelnie na tle ciemnych, rozlanych plam.

Rower wodny – ślady

Obraz jest bogatą historią. Ujawnia ślady czerwonej farby, jaką pokryte było pierwotnie całe płótno w malowanym przeze mnie pejzażu, jednocześnie wiele miejsc jest pokrytych zielenią, naniesioną na spory kawałek zwykłej folii, której używałam do namalowania rzęsy na wodzie. Jest też przyklejony do powierzchni wydruk zdjęcia, które było moim punktem odniesienia. W ten sposób obraz stał się collage’em a wśród abstrakcyjnych form pojawia się przedstawienie realistyczne ze zdjęcia.

6. Ogień

Na obrazie zderzyłam ze sobą dwa żywioły, ogień i wodę. Obraz przedstawia wieczorny pejzaż nad jeziorem. Płomienie odbijają się w wodzie. Widok płomieni ogniska może być tyleż kojący co i niepokojący. Na obrazie nie widać żadnych pomostów, budynków ani innych sugestii obecności człowieka, ponieważ chciałam, aby pejzaż ten był poza czasem. W tym nokturalnym ujęciu, najjaśniejszym miejscem jest niebo. Dominują czerń i błękit, ale ich monotonia jest przełamana fakturą w dolnej części płótna, w której prześwitują inne kolory. Obraz nie był malowany na podstawie mojego konkretnego wspomnienia, czy konkretnego zdjęcia. Tym razem jest on raczej kompilacją widzianego gdzieś, kiedyś widoku z pejzażem z wyobraźni. Malowany jako ostatni, ma niejako zamykać cykl. Dzień się kończy, słońce zaszło. Kolory znikają i pojawia się czerń.

Ogień – ślady

Obraz „Ogień” był malowany głównie w pozycji pionowej. Spływające struzki kobaltu i czerni, dominują jako ślady pracy nad tym obrazem. Pojawiają się też czerwienie, które w obrazie zostały zamalowane. Plamy mają różne nasycenie koloru, co także wynika ze sposobu pracy. Czasami nanosiłam farbę gęstą, a czasami bardzo rozwodnioną, w celu uzyskania laserunkowych efektów. Obraz-ślad uzyskał dynamiczną kompozycję dzięki odznaczającym się liniom pozostawionym przez oparte blejtramy. Powstały też ciekawe zacieki z czarnej farby. Z ich mocnym działaniem kontrastują kropki pozostawione przez podeszwy butów.

Bibliografia

Barthes R. *Imperium znaków*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Berger J. *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

Cybis J. *Notatki malarskie, Dzienniki 1954-1966*, PIW 1980.

Didi-Huberman G. *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Słowo/obraz terytoria, 2011.

Evdokimov P. *Sztuka ikony. Teologia piękna, Interpretacja ikony Rublowa*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.

Morawski S. *Zmierz estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, Tom 1, Czytelnik, Warszawa 1987.

Stróżewski W. *Dialektyka Twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.

Taranienko Z. *Rozmowy o malarstwie*, PIW, Warszawa 1987.

Tatarkiewicz W. *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Wiesing L. *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Oficyna Naukowa, 2012.

Witkiewicz S.I. *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, FiS, Skierniewice 1992.

Zeki S. *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, WUW, Warszawa 2017.

Spis ilustracji

II. 1. *Trójca święta*, Andriej Rublow, 1425

źródło: <https://commons.wikimeia.org/w/index.php?curid=54421> [5.09.2018].

II. 2. *Tors Belwederski*, Jean-Pol Gramondt, Praca własna.

źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18527347> [5.09.2018].

II. 3. *180 kolorów*, Gerhard Richter, 200 cm x 200 cm, lakier na płótnie, 1971

źródło: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/colour-charts-12/180-colors-4608/?&categoryid=12&p=1&sp=32> [10.09.2018].

II. 4. *Klatka 1*, Gerhard Richter, 290 cm x 290 cm, olej na płótnie, 2006

źródło: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-1-13796/?&categoryid=69&p=2&sp=32> [10.09.2018].

II. 5. *Trójka rodzeństwa*, Gerhard Richter, 135 cm x 130 cm, olej na płótnie, 1965

źródło: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/three-siblings-5592/?&categoryid=11&p=1&sp=32> [10.09.2018].

II. 6. *Przed obrazem Anselma Kiefera Margarete*, Centrum Pompidou, Paryż, 2016 fotografia własna.

II. 7. Paul Cezanne, *Góra Św. Wiktorii z wielką sosną*, 1887

źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Góra_Sainte-Victoire_z_wielką_sosną#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_107.jpg [26.12.2018].

II. 8. Paul Cezanne, *Góra Św. Wiktorii widziana z Lauves*, 1902-1906

źródło: <https://theartstack.com/artist/paul-cezanne/mount-sainte-victoire-vi> [26.12.2018].

II. 9. *Kolejne stadia procesu powstawania obrazu*, 2018

fotografia własna

II. 10. *Antropometrie okresu niebieskiego*, Yves Klein, 1960

źródło: www.yvesklein.com/en/photographies/view/460/yves-klein-s-performance-anthropometries-of-the-blue-period/ [12.09.2018].

II. 11. *Ślad opony samochodowej*, Robert Rauchenberg, 1953

źródło: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296> [11.09.2018].

The Strzemiński Academy of Art in Łódź

**Unity in plurality. Images and traces.
A collection of paintings.**

Supervisor:

Assoc. Prof. Aleksandra Gieraga

Author:

Agnieszka Zawisza M.F.A.

Łódź 20.02.2019

List of contents:

Introduction	38
Unity in Plurality	39
The Trace	47
Creativity.....	52
Paintings	55
Summary	60
Description of Works	62
Bibliography	68
List of figures	69

Introduction

Can one maintain the spontaneity of a child? Record the trace of one's presence in the world without excessive luggage of theory of art? Avoid the emptiness of artistic production? Stand in truth with oneself in the intimacy of the art studio? Reveal more than ever before?

Art is a reflection of life and it is not only a reproduction of motifs from the colloquial view of the world, but a kind of registration of the spiritual state of a given epoch. The art of our times is interested in forms that "happen in time" and "actions". Still images are accompanied by other forms of narrative. The 20th century freed art from strictly defined categories that were appropriate for earlier times. Painting, sculpture, graphics and other genres began to overlap and complement each other, accompanied by forms of expression resulting from the use of new media.

Currently, unrestrained development of technology opens up fresh possibilities for art. In the great variety of forms and means of artistic expression, the growth of the art world and artistic production, looking for one's personal path is a difficult task. Changes in human consciousness influence a new perception of the world. In constant pursuit, painting remains an important form of artistic expression. The end of painting has been repeatedly proclaimed. However, despite using the same language of colours and forms, and almost the same technical means as centuries ago, it is still very much alive. I view it as such both as an artist and the recipient of art.

The subject of my doctoral thesis is the collision of two parallel means of creating a painting. The first is a series of paintings - landscapes, penetrating areas of artistic interest that have been close to me for the last few years. The second one is a kind of registration of the traces of the painting process on a clean, primed canvas, spread out on the floor. By absorbing the flowing paint, collecting footprints or marks made by containers with paint, deformed by cuts created during cutting out patterns - the canvas on the floor is a kind of diary accompanying the creation of the image. After being put onto the stretcher, it becomes a painting - a reflection of creative struggles and their trace. The doctoral cycle is a compilation of parallel images created in two ways. The choice of this method of making and presenting the cycle obliged me to attempt to answer many questions that bother me.

Unity in plurality

Can the clash of images of different character be viewed as a unity in plurality? What determines their unity? What is unity in plurality?

Although unity seems to be the opposite of plurality, these two concepts are interrelated and complement each other. What comes to my mind is the contemplation of a vast landscape in the mountains. In spite of the fact that we can name particular elements of the landscape and look at some fragments in isolation from the whole, everything that is in sight: mountains, trees, the sky, plants, rivers - infinitely many elements - will be viewed by us as an inseparable unity.

Unity in plurality is a concept that we encounter in our culture on the levels of transcendence. Usually, it is accompanied by the concept of "mystery", which cannot be covered by a purely rational argument or explained using rational means. We come across this concept in Christian theology through the mystery of the unity of God in the form of three people: Father, Son and Holy Spirit. This special unity in plurality can be found in art. One of the examples can be the fifteenth-century icon by Andrei Rublev "The Holy Trinity" (fig.1). It depicts three angels sitting at the table. There is also a free place. This is a place intended for anyone looking at the painting. It allows the viewer to participate physically in the mystery³⁰.



Fig. 1. Andrei Rublev, *The Holy Trinity*, icon, 1439

In the original aesthetic thought of Stanisław Ignacy Witkiewicz, we find the postulate of striving for pure form in painting. Here also the notion of unity in plurality is a pillar of the philosophical system and the assumptions for aesthetics to meet the requirements

³⁰ P.Evdokimow, *Sztuka ikony, Teologia piękna. Interpretacja ikony Rublowa*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999, p.205-215.

of contemporary art. It is the foundation for changes taking place in the reception of art and the way it is formulated. The essential requirement for art in the light of Witkacy's thought is to evoke a feeling called "metaphysical anxiety". Already in 1917, when Witkacy formulated his theories, he stated that contemporary people have lost the ability to feel this anxiety, in the fast pace of life, distraction, the commercialization of art and the diminishing of values. The task of art, philosophy and religion is to deal with recalling it. A work of art, especially a painting, should meet certain rules to evoke the desired feeling of metaphysical anxiety. The supreme postulate was to get rid of literariness and all publicist threads. The painter's work should, on the other hand, contain such a kind of complexity that it would be possible to integrate plurality into unity. "The essential moment of deeper aesthetic satisfaction is the mere integration of a given unity in plurality; This is (and not reading an anecdote in the painting, as some experts say) the true understanding of a given work of Art. The task of the artist is to bring us to understanding this unity of a given multitude, as he desired it. Of course, with very complex artistic constructions, understanding can be varied. We do not have here unambiguously defined elements as in the intricate mathematical formulas. There is a limit beyond which the given complexity of elements can no longer be viewed as a unity. To a certain limit, the greater the complication of a given composition of elements, the greater and the deeper will be the aesthetic pleasure of integrating it. This is the essence of an aesthetic understanding; the more the unity that connects these elements will be felt, the more clearly the metaphysical feeling will occur"³¹.

The issues that Witkacy described in a philosophical manner, are the subject of scientific research by British neuroscientist Semir Zeki³². Zeki studied the influence of love and beauty in human life. He is the father of neuroesthetics or scientific explanation of phenomena that make up the perception of a work of art. The basic problem of neuroesthetics is seeking answer to the question as to why a given sensory impression is interesting to us and how it is interpreted by the brain. In his book "Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness" Semir Zeki proves

³¹ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Wydawnictwo FiS, 1992 p. 22.

³² Semir Zeki (born 1940) - a British neuroscientist and neurophysiologist. S.Zeki has specialised in studying the primate visual brain and more recently the neural correlates of affective states, such as the experience of love, desire and beauty that are generated by sensory inputs within the field of neuroesthetics.

that both art and love are characterized by the tendency of failing to satisfy the ideal. The ideal is a certain image in our brain, called a synthetic brain concept, which can be compared in terms of impact to the metaphysical anxiety described by Witkacy and experienced during the "integration" of multiplicity into unity. Zeki states that it is difficult for art to create a synthetic brain concept. In the chapter devoted to the ambiguity of art, he proves, on many detailed examples of works, that the works of art that are ambiguous or even unfinished are far more worthy, as giving the brain the possibility of various interpretations. Zeki quotes Schopenhauer, who wrote directly: "A work of art cannot just give the senses everything, but set the proper direction for imagination (...) the best things about art are too spiritual to be simply given to the senses; they must be conceived in the viewer's fantasy, although under the influence of a work of art. That is why the sketches of the great masters often have more impact than their finished paintings (...)"³³.

An example of a perfect "unfinished" work is the Belvedere Torso (fig. 2), a statue attributed to the sculptor Apollonis. It is only a preserved part of the larger whole, however, paradoxically, this sculpture, displayed in the Vatican Museums, surrounded by other finished Greek sculptures attracts attention and dazzles. The statue supposedly made a huge impression on Michelangelo, who was said to have cried when seeing it for the first time and calling it his "master". The incomplete sculpture, as Zeki explains, can give multiple, even contradictory interpretations. It is difficult to follow the continuity of the non-existent lines of this incomplete torso. At the same time, the sculpture is considered an example of the perfection of Greek art. It evokes such an impression thanks to the abstract form³⁴.

Another example that Zeki evokes is the work of Paul Cézanne. Countless paintings and sketches of Mont Sainte-Victoire, present the summit near Aix-en-Provence. The cycle begins with naturalistic paintings, but in subsequent works the share of the abstract element is increasingly larger. In the last images, fields, houses and trees are shown by accurate brush strokes. In his time, Cézanne was regarded as an undecided artist who could not finish his work. Although Cézanne could not be aware of the issues of contemporary neuroesthetics, he instinctively acted as if he did. He felt intuitively the difficulty of showing the synthetic concept of the brain and giving freedom to the mind con-

³³ S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, p. 100

³⁴ Ibidem

fronted with a work of art. I would like to mention once again the comparison with Witkiewicz – Cézanne’s work fulfils the condition of gradually getting rid of literariness, in favour of a certain complexity of forms and colours, which our visual system of the brain will capture as a unity that can be synthesized from plurality.



Fig. 2. *The Belvedere Torso*, attributed to sculptor Apollonis, 1st-century BC

In the series of paintings that I have created for my doctoral thesis, unity in plurality manifests itself in the clash of works of a very different nature. Both images in which it was my intention to recall a landscape and the images in which my goal was to preserve the trace of my presence in the studio bear a common imprint. As a cycle, they document my creative personality. Their common denominator is my physical presence in the painting.

The subject of unity in plurality in painting, has been on my mind for some time. So far, by exhibiting paintings in contact, one next to the other, I tried to achieve a new kind of perception of space. In the doctoral cycle, I continued this idea and this time I am expanding it to record the traces of artistic work. The traces that are absorbed by a primed canvas on the floor are an image of the truth about my temperament, the way I work and the movements of my body. The marks of my footprints on the studio floor, the traces of the stretchers, the spilled paint, are a testimony of my struggle with matter. The juxtaposition of a painting with a trace evokes a sense of unity in plurality. Both differences and similarities collide.

The act of exposing both contrapuntal paintings next to one another contains a question. Will the result be a coherence or a collision? Conflict or complementation?

An exhibition of paintings as a kind of unity in plurality

Retrospective exhibitions of well-known artists, both organized during their lives and after death, are always very popular. This is probably the case for a number of reasons, one of them is a fuller picture of the creative expression and the development of thought and form that we can observe at such exhibitions. A few years ago, I had the opportunity to visit the retrospective exhibition of Gerhard Richter at the Neue Nationalgalerie in Berlin. The exhibition embraced several periods of the painter's work and adjacent to each other were both the great abstract canvases created by the artist in recent years, and earlier "photographic" monochrome images resembling a blurred photograph, complemented also by cycles of works in the style of geometric abstraction (fig. 3, 4, 5). The exhibition was extremely fascinating for the viewer, wondering from one cycle to another. It gave a great satisfaction in detecting the unity of these works. In addition, we are aware that in case of a large retrospective of a living artist, he himself must have influenced its shape and selection of works.



Fig. 3. Gerhard Richter, *180 footsteps*, 200 cm x 200 cm, lacquer on canvas, 1971



Fig. 4. Gerhard Richter, *Cage 1*, 290 cm x 290 cm, oil on canvas, 2008



Fig. 5. Gerhard Richter, *Three siblings*, 135 cm x 130 cm, oil on canvas, 1965

The case was probably similar with the organization of another exhibition, which recently had a huge impact on me. It was Anselm Kiefer's exhibition at the Centre Pompidou in Paris in 2016. The exhibition included works from the artist's early period, when he struggled in a rather direct way with the Nazi history of his country, in the series of *Symbols*, where the artist photographed himself in the "Sieg Heil" gesture and works in which historical concepts take on a more poetic form. Such is the case with the paintings which relate to the fate of two women, the Aryan Margarete and the Jewish Sulamith. In this cycle, inspired by the poem of Paul Celan, "*Death's Fugue*" the artist uses the matter of straw, reminiscent of Margarete's golden hair and burnt, charred matter referring to Sulamith's black and charred hair. Parallel to his paintings, Kiefer makes numerous sculptures and installations. Exhibiting them next to the paintings is very meaningful. Walking from one room to another, absorbing landscapes from different periods of the artist's creative work, we grow into the enormity of his work, undoubtedly merging into one, giving proof to the artist's enormous power of expression.



Fig. 6. In front of Anselm Kiefer's *Margarete*, Centre Pompidou, Paris, 2016

I will return here once again to the period of Post-Impressionism, when the path to modernity was taken by the pioneers of a new form of painting. Both “finished” and “unfinished” paintings appeared at the first individual exhibition of Cézanne, which took place in the gallery of Ambroise Vollard in Paris in 1895. In his show the artist decided to jointly display both types of paintings. It seems obvious that he did not view the “unfinished” works as lesser. These paintings, however, have become the reason for the critics to condemn both the painter himself and the art that he practiced. Such a reaction was nothing new. After the first Impressionist exhibition in 1874, a critic wrote that Cézanne's unfinished paintings give a bad example to other artists. He also expressed fear that artists can follow the dangerous path of “such an uninhibited fantasy, for which nature is only a pretext for dreaming fantasies and imagination from which nothing else but personal fantasies can be born”. Criticizing the work of Cézanne, Castagnara, actually showed its strength³⁵.

³⁵ S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, p. 124 – 125.



Fig. 7. Paul Cézanne, *Mount St. Victoire with Pine Tree*, circa 1887



Fig. 8. Paul Cézanne, *Mount St. Victoire seen from Lauves*, 1902-1906

In 1995, I had the opportunity to see the impressive retrospective exhibition of Paul Cézanne at the Grand Palais in Paris. I must admit that in my memory individual paintings have blurred over time. What remains as permanent after many years, is indeed the unity of the artist's work, consisting of many images.

In summary, plurality is understood as multiplicity, a large number of something, that can be perceived as a unity. Unity as a philosophical concept is understood as an internal consistency, indivisibility and coherence of being. Unity is inseparable from plurality. In the case of an exhibition of artworks, unity can be achieved by stimulation of the senses coupled with intellectual reasoning and thanks to a certain mystery that cannot be fully captured by words and scientific tools. The mystery of art.

The Trace

Is the trace a painting? Is the painting a trace? Could the traces of the painting process be subject to aesthetic categories? Is it possible to talk about harmony and beauty in a work that is a derivative of the creative process?

I became interested in a kind of experiment that examines the problems of painting. I started it in 2016 and continued in the following years. It became the subject of my doctoral thesis. The first painting created as a result of spreading a piece of canvas on the studio floor and allowing it to absorb the traces of my work process, was *“The Submarine”*. I placed the canvas on a stretcher, measuring 125 x 165 cm, and decided to paint something on it, I opted for it to be a submarine, which in my opinion fit into the pollution absorbed earlier by the canvas. This painting was shown at my solo exhibition *“From Diverse Sides”* in 2016 at the Apteka Sztuki Gallery in Warsaw.

Over the following months, I almost always worked with a canvas spread on the floor. The canvas was gradually covered with traces. Later I tried to somehow use them, like a child playing with a blot on a piece of paper, to which something must be drawn in order to give it meaning. I needed carry out those activities in order to understand that only getting rid of literariness will get me closer to the point. The canvases from the floor speak for themselves. After putting on the stretcher, they do not require my further intrusion. They are the carriers of the truth about the process. They are my paintings.



Fig. 9. The following stages of creating a painting. My own photos, 2018

In the introduction to his monograph *“Twilight of Aesthetics - Alleged or Real”*, Stefan Morawski draws attention to the special situation in contemporary art. It is a phenomenon of reducing the role of art in favour of creativity or the creative process. The creative act as a process displaces the finished work. Writing his text in the eighties of the twentieth century, Morawski already had experience of participating in ephemeral crea-

tions of visual art, characteristic of the twentieth century, such as performance, happening or the life of communes. In all these phenomena, we observe the change of accent, from work of art to action. In the era of globalization and corporatism it is impossible, according to Morawski, to preserve the old values or restore their splendour. "In the sphere of art, it is a hopeless attempt to revive the creative attitude of this type, which could still be accepted by Holderlin, Goya and Balzac – in times of the dictates of art merchants, mass media and pocket books published primarily due to the expected profit. Such artists in the postindustrialist era, based on the highest technology, enabling self-satisfaction of cultural needs, can at most be an ornate, narrow margin of artistic production. Nevertheless, such a vision of art practice is very much based on wishful thinking, because no one in the boundaries of the art world will be willing to follow the slogan of "duplication" of those classic and irreversible creative attitudes"³⁶.

One of the artists, whom I find important, is Yves Klein. The very act of creation was an important element of Klein's work. In his short, 34-year life, the artist has made many discoveries that were a breakthrough for twentieth century art. He paved the way for happening, he was the first to present monochromatic pictures, drawing attention to the mystical effect of colour. His work was extremely rich and multifaceted. I'm mentioning it for several reasons. Yves Klein not only often used the concept of a trace, but also used traces in a very courageous way. In the action known as "Anthropometry" in 1960 he used YKB (Yves Klein Blue) a colour he himself created, putting it on the canvas using the bodies of models. As a result of this action, taking place in front of the audience, works with fascinating blue forms were produced. We come across those paintings while visiting collections of contemporary art in various museums. In Klein's work, the act of creation was important, we are familiar with it from fragments of documentary films and photographs. As a result of those actions, we are left with a painting - a trace. As a member of a group of friends and artists called New Realists, Yves Klein, believed that art is a return to reality. Like Duchamp, he turned away from what was previously the essence of European art, that is, the production of an aesthetic form in the service of a potentially higher purpose. The experiments were aimed at creating art that was simply emotionally real.

³⁶ S. Morawski, *Zmierzch estetyki, rzekomy czy autentyczny*, Tom I, Czytelnik, 1987, p. 147.



Fig. 10. Yves Klein, Performance Anthropometries of the blue period, 1960

It seems important to recall the famous painting called "FC1" (Fire Color 1), the last one in which Klein combined the experience of painting with fire with his beloved Anthropometry. Also here, he used naked models and friends to help in creating the image. Burned out reflections of their silhouettes reveal a spectacular trace of their presence as a negative trace. Then the artist asked the models to pose directly on the canvas, painting with paint around their bodies. All this was an unprecedented, pure creation of the artist who stated: "My paintings are only ashes of my art". (Air Architecture, conference at the Sorbonne, 1959)³⁷.

It seems not to be accidental that at the same time when Yves Klein created the images described above, Jaques Derrida was working on the theory of deconstruction. Also in

³⁷ *Memento by diptique, The Inferno of Colours by Yves Klein.*

<http://www.diptiqueparis-memento.com/en/the-inferno-of-colours-by-yves-klein/> [10.09.2018]

this theory, so important to the philosophy of the twentieth century, we come across the notion of a trace. It should be underlined here that in French the word "trace" has multiple meanings, it can refer to "a road", "a path" and finally to the "sign". The trace is a sign of the author's absence. Derrida's thought refers mainly to written text. The theory of deconstruction emphasizes the multiplicity of possible interpretations of language and cultural produce.

In Poland, the artist who brought to the galleries and museums the most spectacular works that record various types of traces is Piotr C. Kowalski. In the transitional paintings created in various periods, his canvases are subjected to trampling on the street, they get dirty from the ground and dust of passers-by shoes. Covers of sewage manholes, pavement and flagstones impressed in this way, resemble graphics. The images created in this manner record the traces of cities. Another series known as „Frosty Pictures” was made by the artist in cooperation with Joanna Janiak. The images were created with the help of very low temperature, which left its trace on the surface of the canvas in the form of patterns resembling flowers, similar to those that frost leaves on windowpanes. In the series "Tasty paintings", ripe fruit fell on canvas placed on the ground of an orchard, creating colourful patches and traces. Piotr C. Kowalski experiments with paintings carried out directly in nature and with the help of nature, still examining the boundaries of painting. He says: "I paint everything, everywhere and using everything, without any setbacks"³⁸.

The track of the car tire (Automobile Tire Print) is one of the most intriguing works by Robert Rauschenberg. The work was created in 1953 in cooperation with the composer John Cage. Rauschenberg glued twenty sheets of paper to form a long, over six-meter strip and spread it out on the street. He asked John Cage to drive over it with his Ford. The front tire left only a convex imprint, while the rear left a juicy trace of paint spilled onto the street. Automobile Tire Print impresses with its scale and surprising form. Over the years, the work has been interpreted as a monotype, a drawing, a performance, an element of the creative process and a kind of experiment concerning the creation of traces³⁹.

³⁸ source: Muzeum Śląska Opolskiego, *Piotr C. Kowalski, Malarstwo smaczne*
<http://muzeum.opole.pl/?wystawy=piotr-c-kowalski-malarstwo-smaczne> [10.09.2018]

³⁹ SFMOMA, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296> [10.09.2018]



Fig. 11. Robert Rauchenberg, *Automobile Tire Print*, 1953

The trace is appealing to artists and philosophers for several reasons. As a mark, it can be visually surprising and beautiful in form. It carries with it the content of the past, registering an event that has taken place some time ago. It speaks of presence through absence. My trace-paintings, tell a story about the time of the creation of landscape-paintings, but also about everything that is connected with the act of creation in the most material and dynamic aspect of the process.

Creativity

What is creativity? What is the significance of the creative act? What conditions are necessary in order to be creative?

Creativity as a concept, entered the language quite late. It is almost unbelievable when we take into account the great achievements of Ancient Greek art that in Greek the terms "create" and "creator" did not exist and were unnecessary. "The attitude of the ancients towards art could be more fully expressed as follows: Art does not contain creativity, and what's more, it would be wrong if it did. Creativity in art is not only impossible, but it is also not desirable. For art is a skill (...)"⁴⁰.

According to the ancients, poetry was the closest to creation. The painter, as Plato claimed, in order to make a good artwork, should stare at the model of beauty. He should copy or recreate the model. A breakthrough took place in the Christian era when the word "creation" was used. It was, however, reserved only for the activity of God, creating from nothing, "creatio ex nihilo". Created things differed from those made by man. Man was not able to create anything, assuming that creation is possible only "from nothing".

The first one to use the word "create" in relation to art, was the seventeenth century Polish poet, Kazimierz Maciej Sarbiewski. This term, in his opinion, was, however, reserved only for poetry. Everything changed in the nineteenth century, when art began to be considered as creativity and identified with it.

When studying the history of the concept of creativity, the question arises as to why great art was not considered as creation for so long. In the history of art, its goals were different. In ancient times it was capturing the truth, getting to know nature and finding a rule, a canon. Nowadays, we understand creativity as creating new things, bringing to life beings that were not previously invented by man. Władysław Tatarkiewicz illustrates this in opposing concepts such as skill and imagination, rule and freedom, law and creativity⁴¹.

In the twentieth century, the term "creativity" has been extended to almost all areas of human activity. Wherever it is possible to create new values, whether in the material sphere or in the sphere of ideas, we are talking about being creative. Tatarkiewicz describes this phenomenon as "pancreationism". Man is creative when he is not limited to imitating, to repeating, whenever he gives something of himself. Stefan Morawski enu-

⁴⁰ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, p. 294.

⁴¹ Ibidem p. 294 – 318.

merates as many as nine categories or fields of activity in which one can speak about creativity. In his analysis, the activity in the field of art is only a dim, one of the many spheres in which creation is manifested. The categories specified by Morawski cover areas as far away from art as "the ability to solve practical-technical problems, that is inventiveness", "the ability to discover the characteristics of nature, society and human existence" and even "sanctity"⁴².

In times when the capacity and understanding of the term "art" is changing, the meaning of the term "creation" is also widening. In this work, I would like to focus only on its relationship with art.

Creativity could not exist without a creative act. As I mentioned before, the authorities in the field of art research say that the importance of the creative act was growing in the twentieth century. The act of creating sometimes exceeds the validity of the final product or work itself.

The creative act itself is an extremely difficult field for science. Stefan Morawski notes: "Since the creative act stands out, the question of its peculiarity becomes a fundamental problem. Is it based on unconscious mental processes? Some say that this is the case, because without a dazzle, inexplicable and sudden, a given solution to the problem, the discovery or the birth of an artistic idea cannot be realized. The creative process boils down to the moment of inspiration (daemon). Others protest, explaining that it is a state of incomplete awareness (non-consciousness). Prereflection cooperates or competes with reflection. Looking for the proper or central motif, one or a few, constituting the axis of the authentic process, the result of which remains until the end unclear. Does the artist, therefore, know what he wants in a clear or foggy way? Answers vary. The unpredictability of the result does not manifest itself in a clear idea. The creative act in this sense is not based on intention, but on its further vicissitudes, more precisely on searching for it for the proper expression and objectivity. (...)"⁴³.

There is no agreement as to the nature of the creative act. Władysław Stróżewski, in the book "Dialectics of Creativity", attempts to organize all the accompanying mental acts, highlighting a few "poles" that, in a conscious or unconscious way, accompany creation. Stróżewski enumerates such pairs of concepts as: determinism and necessity, consistency and unpredictability, submission and domination, spontaneity and control, being direct and indirect, freedom and rhythm, improvisation and calculation, acceptance and

⁴² S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Czytelnik, Warszawa 1987, p. 121 – 122.

⁴³ Ibidem, p. 125 – 126.

rejection, innovation and perfectionism, creation and discovery. As an artist, I find in these opposites a picture of my struggles that escape words and are difficult to grasp consciously. However, Stróżewski himself writes: "Contrary to appearances, both poles together (...) define the internal logic of the creative process"⁴⁴. This can be applied to all these couples. Opposed concepts, interwoven, intersect and complement each other. The artist does not necessarily have to recognize the states in the act of creation. Both Stróżewski and Morawski agree that the appearance of unconscious factors must be accompanied by subsequent reflection. The result of unconscious acts is accepted or crossed out.

In my doctoral thesis, I look at my own creative process and try to capture it in the form of a trace. Small things that have been seen almost as trash, such as photo prints and sketches, are looked at more carefully to give them a place, to note their roles in the act of creation. The paintings -traces reveal many features specific to my way of painting. I don't like using brushes, I like to put paint on the canvas in a different way, spilling it or imprinting it. I try to find the most appropriate means for the painted motif. Sometimes I use templates, they are also included in trace images. One of the trace-paintings has a photo print that I used as a starting point for painting a landscape-painting. This way, the things that I rarely showed to anyone, my painting background, is revealed to the viewers.

⁴⁴ Władysław Stróżewski, *Dialektyka Twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983, p. 288.

Paintings

What is a painting? How is the painting seen today and what is it for the artist himself?

The object called an image, or looking more broadly, what we call painting as such, is created by applying paint, pigment or other medium to a solid surface. This practice is over 30,000 years old and is permanently fused with the history of mankind. Paintings from caves such as Lascaux or *Cave of Forgotten Dreams*⁴⁵, giving testimony to the artistic activity of prehistoric man, lures with beauty and mystery, clearly proving that images always accompanied mankind. The role of painting and its goals have changed over the centuries.

Painting as more self-conscious seems to date from the time of the Renaissance. The creation of the *Arti del disegno* Academy in 1563 definitively made the art of the artist a liberal art, unlike corporations of artisans. Vasari wrote about the ambition of art to "leave the world adorned with numerous works"⁴⁶. Georges Didi-Huberman, in the book "*Confronting Images*", draws attention to the vision of Vasari's "killing of the Middle Ages"⁴⁷ and the view of art as something dead, locked in museums and perfectly explained. In the introduction, Didi-Huberman talks about the bankruptcy of the existing methods of viewing and analysing paintings that art history offers. He states: "Here is our rate: to know, but also to think about the ignorance that is disentangled from knowledge. Approach dialectically. Engage - beyond mere knowledge - in a test that does not lead to knowledge (because it is associated with denial), but to rethink the element of ignorance that blinds us every time we set our eyes towards the artistic picture."⁴⁸ Didi-Huberman questions the perception of an artwork that the history of art teaches us, proving that art history is interested in a "dead object", taken out from its context, a certain perfection to which art wants to aspire. As a remedy for this limitation, he refers to Freud's theory of dreams. The use of the Freudian model allows the viewer to open himself to the image and everything that is truly unclear in art. Didi-Huberman's commentary focuses primarily on the postulate not to try to capture the image, but rather let it capture us.

⁴⁵ *The Cave of Forgotten Dreams* - a documentary film made in 3D technology, directed by Werner Herzog, about the Chauvet Cave in the south of France, in which, in the summer of 1994, prehistoric paintings from over 30,000 years old were discovered. Source: Wikipedia.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, wyd. Słowo/ obraz terytoria, p. 44.

⁴⁷ *Ibidem* p.57.

⁴⁸ *Ibidem* p.11.

Opening up to "ignorance" as opposed to the position of rational certainty imposed by art history is a new attitude taken by the philosopher while confronting the image⁴⁹.

The last decades were a time of intense reflection on paintings. The wider meaning of the term, more aptly covered by the English word *image*, also encompasses photography and images created as a result of using other than traditional media.

Lambert Wiesing asks about the scope and sense of the new academic discipline which is the „Philosophy of Perception of Art“. L. Wiesing's book, *“Artificial Presence Philosophical Studies in Image Theory”* captured my attention. In his studies in image philosophy, the author presents views and positions within contemporary science concerning the image. It shows the changes that have taken place in cultural studies and the development that has been followed by an academic discipline in reflecting on visual culture. The new science, a fusion of philosophy and art history, merges various epistemological models: from semiotics to psychoanalysis. Lambert Wiesing proves that images are presentations - only they enable artificial production of visible things that evade the laws of physics. In the phenomenological perspective, images are signs. These signs relate to the viewer and this understanding of the picture seems close to mine. In Wiesing's book, the reflections on the various meanings of the word "image" are interesting. The image as a thing - an object can be understood as only the carrier of what is seen, and this is not the only meaning. "In short: at least three distinguishable phenomena are often called" image "in specific contexts: the image carrier, the image-object and the unity of both. This equation would not be so bad if it was always explained what is meant in a given case"⁵⁰. In further considerations, Wiesing argues that the picture cannot be treated as a "window", as it was suggested, among others, by Edmund Husserl. It is impossible to equate direct perception by an observation with a presence through an image. This attempt is made by the virtual reality created by man, the aim of which is to create a sense of presence in the highest possible degree. Painting does not set such goals today⁵¹.

Contemporary science concerning the image, exploring what paintings and images are and what role they play, loses sight of the creative process and the artist himself. In opposition to the considerations quoted above, it is possible to quote Cezanne's or Van

⁴⁹ Op. Cit.

⁵⁰ Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012 p. 50.

⁵¹ Op. Cit.

Gogh's letters, Czapski's diaries or writings of innumerable artists, for whom the painting is always a carrier of both content and object-medium.

Zbigniew Taranienko, in an interview with Teresa Pałowska, asks:

"Z.T .: What is painting then?

T.P .: It is a record of oneself, the most intimate, almost shy. A painting is a self-definition: even a moderately successful image is a testimony to the fact that you were then "moderately successful".

Z.T .: And the external world? So a painting is not the result of telling something about the world or expressing our relation to the world, but above all an intimate self-concept?

T.P .: The world is absorbed and processed. The personality of the artist is influenced by his attitude to the world, which in turn is after all a function of this personality. Painting is not a straight answer. The painting is painted only after finding a form for what was experienced"⁵².

When reading the statements of artists, one can get the impression that painting, being somehow a reflection of reality, chooses the artist as a medium for externalizing the image. Jan Cybis wrote in his diary: "A painting is created, which would be a testimony to the fact that one has been witnessing the world we are in for a while"⁵³.

When painting I often use photos as a starting point. Most of the images used are motifs that I have captured on my mobile device when traveling or in everyday situations. Without painting in the open, I could refer to the landscape in a variety of ways; based on my own memory or imagination, or basing on the views that I have captured with camera. In my paintings, I merge all three ways.

John Berger in his book "*Ways of Seeing*" examines the difference in the type of visual perception between simply looking and photography. "Visual perception of man is a process that is much more selective than a film recording. Nevertheless, both the lens of the camera and the eye - due to the high sensitivity to light - record images with high speed and in direct reaction to events. However, what the camera does, and what the eye cannot do, is fix the image of the event. The camera takes individual frames from the stream of images and preserves them, maybe not forever, but for as long as the photo or film exists. The essence of this fixation is related to the static nature of the image (...)"⁵⁴.

⁵² Zbigniew Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, PIW, 1987, p. 95-96.

⁵³ Jan Cybis, *Notatki malarzkie, Dzienniki*, PIW, 1980, p. 107.

⁵⁴ J. Berger, *O Patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, str. 74.

In my painting, there is a lot of spontaneity and seeking of adventure. Colliding stains of colours that are often abstracted from the motif in nature, I need something to hold on to. For this I use a reference to the motif from the photo, which I consider to be objective - because I "remember" it by fixing it with my mobile phone. In this way, the freedom allowing the penetration of new territories, the paint to some extent shaping the image in a way, that allows things to take form by chance, is tamed by returning to the original motif of the painting - the landscape.

The trace-painting is also an image. It evokes a certain surprise with its unusual form, therefore the contact with the trace-painting can be unpleasant. The harmony of elements in the landscape-painting collides with a vivid record of the process that the trace carries within itself. I would like to reach here for a term from the field of Science. "Entropy is a measure of the degree of disorder of the system and the dissipation of energy. It is an extensive measure. According to the second law of thermodynamics, if the thermodynamic system passes from one equilibrium state to the other, without the participation of external factors (and therefore spontaneously), then its entropy always increases"⁵⁵. In the information theory, on the other hand, entropy is a measure of the uncertainty of experience, the result of which is not unequivocal, as in the case of tossing a dice, for example⁵⁶. As an artist, I cannot have a total impact on the painting of the trace. It is the result of a series of unintelligible actions. The canvas from the floor becomes an image only when I put it on the stretcher, deciding on the frame and establishing its horizontal or vertical orientation.

The disorder that "is done by itself", according to the principle of entropy, fascinated me enough that it is part of the subject of this doctorate. Traces of work, traces of my being in the studio are tamed in the rectangular frame of the painting.

There were many artists whose workplace was far from the laboratory order. I will recall here the studio of my professor, Rajmund Ziemiński. The studio was located on the top floor of the building in Aleje Jerozolimskie and its windows overlooked the "Smyk" building. I saw this room only after the professor's death. Before order was made, the studio was a room filled with materials needed for painting, new and used. There were old, squeezed tubes of paints and palettes on the tables and stools. The last painting by the professor stood on the easel. Next to the wall, with the view of the easel, there were two armchairs and a coffee table. There, the professor sat, smoking a cigar or talking on

⁵⁵ Source: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Entropia> [10.11.2018]

⁵⁶ Source: <http://zadanie-domowe.com/tlumaczenie/entropia.php> [10.11.2018]

the phone. The person who for many decades sat in the second chair was professor Stefan Gierowski. From a beautiful introduction to the exhibition catalogue of Raymund Ziemski's paintings in the Kordegarda gallery, I am going to quote only a fragment about the studio. Stefan Gierowski writes: "I always remember Rajmund's gesture of touching the surface of paintings, the physical contact with the matter of the painting, transmitting a signal. I treated this gesture as something done for fun or fashion. Today I think that it is the result of saturation of the entire body with painting. And Rajmund himself grows more and more mysteriously in the inviolable space of his studio, where every change means a cataclysm, because from this soil, accumulated with all the remnants of painting, from this "compost", which matures over the years, a unique atmosphere of the place is created, strength is born"⁵⁷.

⁵⁷ S. Gierowski, Szkic do panegiryku, katalog wystawy Rajmunda Ziemskiego „Pejzaże”, Galeria Kordegarda, 1997, str. 4.

Summary

In this dissertation, I used a structure that explains in detail the various terms in the title. The series of paintings created as part of the doctoral thesis, is an attempt to answer many questions. Looking at my own process of creating, registering traces of my work, I wanted to give a fuller picture of myself. It was an attempt to get to know it better on my own, but also to invite the viewer to participate in this mystery. In the icon of Andrey Rublev, *The Holy Trinity*, mentioned in the first chapter a place at the table is left for the viewer, for the "spectator". This intrigues me. It is impossible to explain the term "unity in plurality", with the help of words and the most complex definitions, it is partly a matter of intuition, like the understanding of the term "Holy Trinity". It is not possible to explain how the combination of painting and trace interact. I am opening the door for the spectator, his will to enter the proposed world of signs.

Trace-paintings are an attempt to register the creative process. The process, which in its dynamics and complications, cannot be traced step by step, because it occurs both in the material and mental spheres. The artist carries the painting within himself until it is fully externalized. In the case of my work, it always requires numerous approaches, many days in the studio. At times, my paintings require a kind of quarantine and only after some time I can make changes that will allow me to finish the work. The aim in creating the discussed cycle of works was to expose the course of the creative process that can be read in trace-paintings.

I must emphasize here that what I am particularly interested in is the clash of the landscape-painting with the trace-painting. Traces can create a field for multiple interpretations. The abstract form in the neighbourhood of the landscape raises questions and associations.

When the landscape-painting matured enough to be considered ready, the next stage in the creative process, was to put the canvas from the floor on the stretcher. Only the couple thus created can be perceived as an artwork in which unity in plurality is reflected. The pairs are very different from one another. This is due to my style of working - using liquid paint and means other than brushes such as foil or paper for the application of paint. Looking at individual pairs of paintings and traces, the first aspect that may be striking is a kind of contrast between them, evoking comparisons with the photographic negative. Trace-paintings reveal the colours of the layers of paint, which are almost covered in the landscape-paintings. In addition, artefacts glued to the trace-paintings, which would otherwise be trash, this time remain on the canvas. This cycle reveals

much more from the studio than all of my previous exhibitions. By including a story about my creative process in this cycle, I can say a lot more about myself.

A pair consisting of a landscape-painting and a trace-painting is a peculiar obverse and reverse. They are a product and a process, aligned with each other. Trace-paintings constitute a verification of landscape-paintings. The pairs open a door, inviting to read the truth.

Description of works

To bring my current painting activities closer, I have to go a little deeper and go back in time. The topics covered in this doctorate were preceded by my previous experience. In my creative work the landscape poses a very important topic. The subject of the master's thesis was a series of paintings titled "The Garden". An important stage was a cycle about the city painted in 2007 and 2008. From 2011, I turned to a landscape in which the leitmotif was water. Images have always been a form of recording personal experiences. Wrapped around motifs taken from photographs, usually captured with a cell phone, they constitute a kind of subjective diary. However, they are legible enough for the viewers to often identify with the motif that they see in the image. A special feature of my work at some stage was combining geometric elements with natural elements of the landscape. The aim of this was the introduction of the third dimension within the two-dimensional image. They were alien forms and abstracted from the views of nature. The sign of our times is the collision of the real world with the virtual one. Our cognitive system is exposed to the friction and penetration of these two spheres, which has been reflected in my paintings.

In the series of landscapes painted from 2016, the paintings were combined with each other, creating series that could be read in a variety of ways. My solo exhibition *From Diverse Sides* in the Apteka Sztuki Gallery in November 2016, allowed me to tackle this kind of arrangement of space. Combined into one, many canvas paintings, through their scale, gave the possibility of multiple interpretations and physical contact with painting matter. While working on the paintings, I started an experiment that reflects my interests with the creative process. I spread a primed canvas on the studio floor and treating it as an integral part of the floor, I let it soak up with what was happening in the studio. After a few weeks, the canvas already had traces of not only paint and shoes, but also tea, traces of cans of paint, knife cuts made during the creation of templates and other stains. After placing it on the stretcher, the canvas gained the status of a painting. In addition, I painted a sign on it, a submarine, embedded in pollution.

In the series of paintings painted for the doctoral cycle, I collide two types of painting. In the creation of paintings-landscapes, formal experiments are very important to me. I try to introduce a large amount of resources, such as multiple ways of applying paint, by pressing, spreading and applying thick layers in a collision with the glaze. Painting of images is accompanied by the registration of the traces of the process. The paintings are traces and traces are paintings. They interact in synergy between the two systems of creation. They complement each other in dialogue.

I chose the vertical format for my cycle. All of the works have the same dimension of 200 x 130 cm. They are painted with acrylic technique on canvas. The themes of paintings are ordinary views that I encounter while traveling or in the city. However, I want to say more than simply register them. It is my aim to show the mystery that lies in the world around us. I find the film "Stalker"⁵⁸ an inspiration for this. The movie was produced with a small budget, in the scenery of meadows and old factories, yet it builds extraordinary tension and a feeling of metaphysical anxiety.

1. "Mofety"

During the winter holidays, I visited a place unusual in geological terms in the vicinity of Muszyna. *Mofety* is a place where bubbles of carbon dioxide are emitted from cracks in the ground. The gas comes from degassing very deep zones of the earth's crust. Water, or actually mud, has an intense red colour there. This rusty sediment is colloquially called "*rudawka*". Near the *Mofety* there is also a lonely dry exhalation of carbon dioxide - *Dychawka* and a water spring - *Bulgotka*. These names perfectly illustrate their characteristic features, because the bursting bubbles give hissing and gurgling sounds, and from the dry *Dychawka* one can hear the "breath" of the earth. The photos taken on the site served as the starting point for painting the picture. The image was painted mostly in a horizontal position. I wanted to achieve an effect similar to the combination of rusty water and snow in nature. To emphasize this contrast, reddish paint was applied repeatedly and using various means. Finally, I achieved the desired effect by using the sheets of paper found in the studio. Paper imprinted in paint allows to obtain an interesting structure, reminiscent of patterns painted on the glass by frost. The whites that corresponded to the snow were, after reconstitution, spilled from cans directly onto the canvas. In this painting there are few places painted traditionally - with a brush. To build the contrast of forms, to reproduce the hollow tree trunks in the image, I used templates cut from self-adhesive foil. After a few months, I repainted these forms, noting that the artificial sharp edges formed by the template do not suit the painting or the subject taken, from nature.

⁵⁸ „Stalker” is a 1979 movie by Andrei Tarkovski about a Zone, where there are remainders of aliens visiting us. The Stalker is a person specialized in smuggling people into that Zone. The main aim of trips into the Zone is visiting a magical room, where it is claimed, your wishes and desires will be granted. I think I found this movie inspiring for a number of reasons. Firstly, the circumstances of the Zone do not differ from reality, yet we are made believe that the place is special, we perceive it as magical. This is I think, is the magic of Art as such, no matter what the medium. Simple objects, matter such as canvas and paint are turned into something else. The room in the centre of the Zone is not reached directly, in a straight line, which I also find highly symbolic.

Mofety-traces

The landscape-painting was painted horizontally, placed on a table. Muddy red paint ran down onto the canvas spread on the floor, creating the strongest traces. After being assembled on a frame, the spots of red paint are concentrated around one edge of the picture. A large part of the canvas remained almost white. Within this bright part of the canvas, however, you can see many traces of colour, such as green paint. In the central part of the picture-trace, an oval shape of self-adhesive foil stuck to it, which I often use when I cut out the templates.

2. Botanical Garden

The picture is inspired by a photo taken with a mobile phone during my stay in Lisbon. On a lonely walk through the botanical garden in Lisbon, I stopped in a place where the palm leaves bend over the water. This landscape does not include any hint about Lisbon as such, nor are there any unusual forms. What makes me look back at this view, is a kind of scattered light, playing with water and forms of leaves. I wanted to use liquid paint and I bought Liquidex medium, unknown to me before, which allows to dilute the acrylic to a liquid form, while maintaining the colour and allowing the splashes to penetrate. Pouring over the stains of colour on the canvas, I imitated the movement of the water which is the subject of the painting. The work on this image was very time-consuming, because many times after coming to the studio it turned out that the spilled stains did not dry up enough to work on the next layers. At the end I painted palm leaves bending over the water, which are an element that evokes the real world. Prior to their appearance, the painting could be considered an abstraction.

Botanical Garden - traces

The image contains modest traces in relation to what was going on in the studio while painting the "*Botanical Garden*". The paint spilled directly onto the canvas lying on the floor left some blue traces. The white canvas is cut with blue strip-like signs. There are also traces of places in which the landscape canvas has stuck to the ground. Its detachment left traces in the form of stripes of raw canvas. There are also visible traces of my shoes and cans with paint placed on the floor.

3. Buoys in the water

The picture shows two buoys immersed in green water. The composition of the canvas is very simple, most of the image is covered by green glazes. Green spots of varying intensity of colour overlap each other. The painting was painted for a long time, which

is visible in the build-up of spilled paint stains. In the central part of the painting, the layers are more transparent, which gives the impression of showing the bottom of the lake from under the water. Here and there you can see clumps of undigested pigment. Maintaining them was a thought-out operation. They enrich the water theme. Two buoys, white and pink, located in the upper part of the canvas are a kind of hint for the viewer. They are a notion about the topic of work and embed colour patches in a certain perspective. In the upper part of the canvas, you can see a green line with a more turquoise shade that closes the composition from the top.

Buoys-traces

The canvas that accompanied the painting "*Buoys in the Water*" bears quite spectacular traces of struggle. As I mentioned earlier, the landscape-painting was painted for many weeks. The memory of this has been preserved on the surface of the trace-painting. To obtain the effect of transparent patches in a landscape, I repeatedly applied paint and let it run down, putting the canvas on one side and on the other repeatedly. These actions left numerous spots and streaks in the trace image. Placed in various places and under different angles, the stretcher, that is the side of the landscape-painting, also left cross stripes at various angles. All these forms build dramaturgy, telling the story about the work in the studio.

4. Zoo

During the summer visit to the Warsaw Zoo, right after entering, we encounter the runway of flamingos. As a mother, I am in a permanent visitor at the Zoo, at least annually. The view of the herd of flamingos quietly strolling around the green water of the pond, always stops me for a longer while. Each time I am struck by the contrast between the Warsaw street and the fairy tale view seen a moment later. The painting "*Zoo*" was inspired by a visit to the Zoo. In the painting I tried to reflect the colours and the atmosphere of the flamingos' runway. However, I did not paint the birds themselves.

I introduced elements in the form of pink circles into the painting as of something alien and different. I have often used the procedure of introducing geometrical forms in landscape earlier before. I was tempted by the idea of giving an apparent three-dimensional representation and introducing a certain mystery. In the case of the *Zoo* painting, pink dots are a witty reference to flamingos. Their presence is equally alienated and abstract.

Zoo - traces

The canvas from the floor registered traces of work in a certain order. Yellow spots speak about yellow colour, which in the landscape-painting is almost completely painted over. There are various shades of green, including a glued-in canvas strip, which I used to wipe down the paint. The most intriguing are the glued, black and pink forms, the remains of painting dots with the help of foil templates. Their layout is dispersed and dynamic. This is an obvious contrast to the landscape-painting on which the pink dots seem to fall from top to bottom in a certain order.

5. Pedal Boat

In the painting, the theme is not only a pretext for the play of colours and forms. The ordinary view of the water reservoir in the Warsaw park, where the water is covered with stains of duckweeds, or water lenses floating on the surface, became the motif of the painting. The view, not far from the noise of the big city, made me stop for a moment. When painting, I started with a red background, where different shades of green were imprinted with a crumpled foil to give the effect of plant texture on the water and shine through the substrate. The silhouette of a blue pedal boat reflected in murky water, on the right in the height of approximately 2/3 of the image, suggests a distance from the viewer and builds space. Above the surface of the water, the trees dominate, the silhouettes of which are painted on the background of dark, spilled stains.

Pedal Boat - traces

The image holds a rich history. It reveals the traces of red paint that originally covered the whole canvas in the landscape I painted. At the same time many places are covered with shades of green, put on a large piece of foil, which I used to paint the duckweeds on the water. The photo print that was my reference point, is also glued to the surface. This way, the painting has become a collage and a realistic representation from the photograph appears amongst the abstract forms.

6. Fire

The theme of the painting is an encounter of fire and water. The image shows an evening landscape at the lake. Flames are reflected in the water. The view of the bonfire can be as much soothing as it is disturbing. The picture does not show any bridges, buildings or other suggestions of human presence, because I wanted the landscape to be out of time. In this nocturnal view, the brightest area is the sky. Black and blue dominate, but their monotony is broken with a texture in the lower part of the canvas, in which

other colours shine through. The image was not painted on the basis of my particular memory or a specific photo. This time it is rather a compilation of a memory with a landscape from my imagination. This painting was created as the last one, closing the cycle. The day is over, the sun has set. Colours disappear and blackness emerges.

Fire - traces

The painting *Fire* was painted mainly in a vertical position. The flowing streams of cobalt and black dominate as traces of work on this image. There are also reds that have been painted over in the picture. The spots have different saturation, which also results from the way I have been working. Sometimes I applied thick paint, and sometimes very diluted, in order to obtain a glaze. The trace-painting obtained a dynamic composition thanks to the distinguished lines left by the stretcher. There were also interesting stains of black paint. Their strong effect is contrasted by dots left by the soles of shoes.

Bibliography

- Barthes R. *Imperium znaków*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Berger J. *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
- Cybis J. *Notatki malarskie, Dzienniki 1954-1966*, PIW 1980.
- Didi-Huberman G. *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Słowo/obraz terytoria, 2011.
- Evdokimov P. *Sztuka ikony. Teologia piękna, Interpretacja ikony Rublowa*. Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.
- Morawski S. *Zmierz estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, Tom 1, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Stróżewski W. *Dialektyka Twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.
- Taranienco Z. *Rozmowy o malarstwie*, PIW, Warszawa 1987.
- Tatarkiewicz W. *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Wiesing L. *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Oficyna Naukowa, 2012.
- Witkiewicz S.I. *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, FiS, Skierniewice 1992.
- Zeki S. *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, WUW, Warszawa 2017.

List of figures

Fig. 1. Andriej Rublov, *The Holy Trinity*, 1425.

source: <https://commons.wikimeia.org/w/index.php?curid=54421> [5.09.2018]

Fig. 2. *The Belvedere Torso*, photo by: Jean-Pol Gramont.

source: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18527347> [5.09.2018]

Fig. 3. *180 Colours*, Gerhard Richter, 200 cm x 200 cm, lacquer on canvas, 1971.

source: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/colour-charts-12/180-colors-4608/?&categoryid=12&p=1&sp=32> [10.09.2018]

Fig. 4. *Cage 1*, Gerhard Richter, 290 cm x 290 cm, oil on canvas, 2006.

source: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-1-13796/?&categoryid=69&p=2&sp=32> [10.09.2018]

Fig. 5. *Three Siblings*, Gerhard Richter, oil on canvas, 135 cm x 130 cm, 1965.

source: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/three-siblings-5592/?&categoryid=11&p=1&sp=32> [10.09.2018]

Fig. 6. In front of Anselm Kiefer's painting *Margarete*, Centre Pompidou.

Paris 2016, my photo.

Fig. 7. *Mount St. Victoire With Pine Tree*, Paul Cezanne.

source: <https://pl.wikipedia.org/> [26.12.2018]

Fig. 8. *Mount St. Victoire from Lauves*, Paul Cezanne.

source: <https://theartstack.com/artist/paul-cezanne/mount-sainte-victoire-vi> [26.12.2018]

Fig. 9. The stages of creating a painting, my own photo.

Fig. 10. *Antropometrie of the Blue Period*, Yves Klein, 1960.

source: www.yvesklein.com/en/photographies/view/460/yves-klein-s-performance-anthropometries-of-the-blue-period/ [12.09.2018]

Fig. 11. *Automobile Tire Print*, Robert Rauchenberg, 1953.

source: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296> [11.09.2018]

Reprodukcje prac
Reproductions of Works



Mofety, 130 × 200 cm, akryl na płótnie, 2018 r.
Mofety, 130 × 200 cm, acrilic on canvas, 2018.



Mofety – ślady, 130 × 200 cm, technika mieszana na płótnie, 2018 r.
Mofety – traces, 130 × 200 cm, mixed media on canvas, 2018.



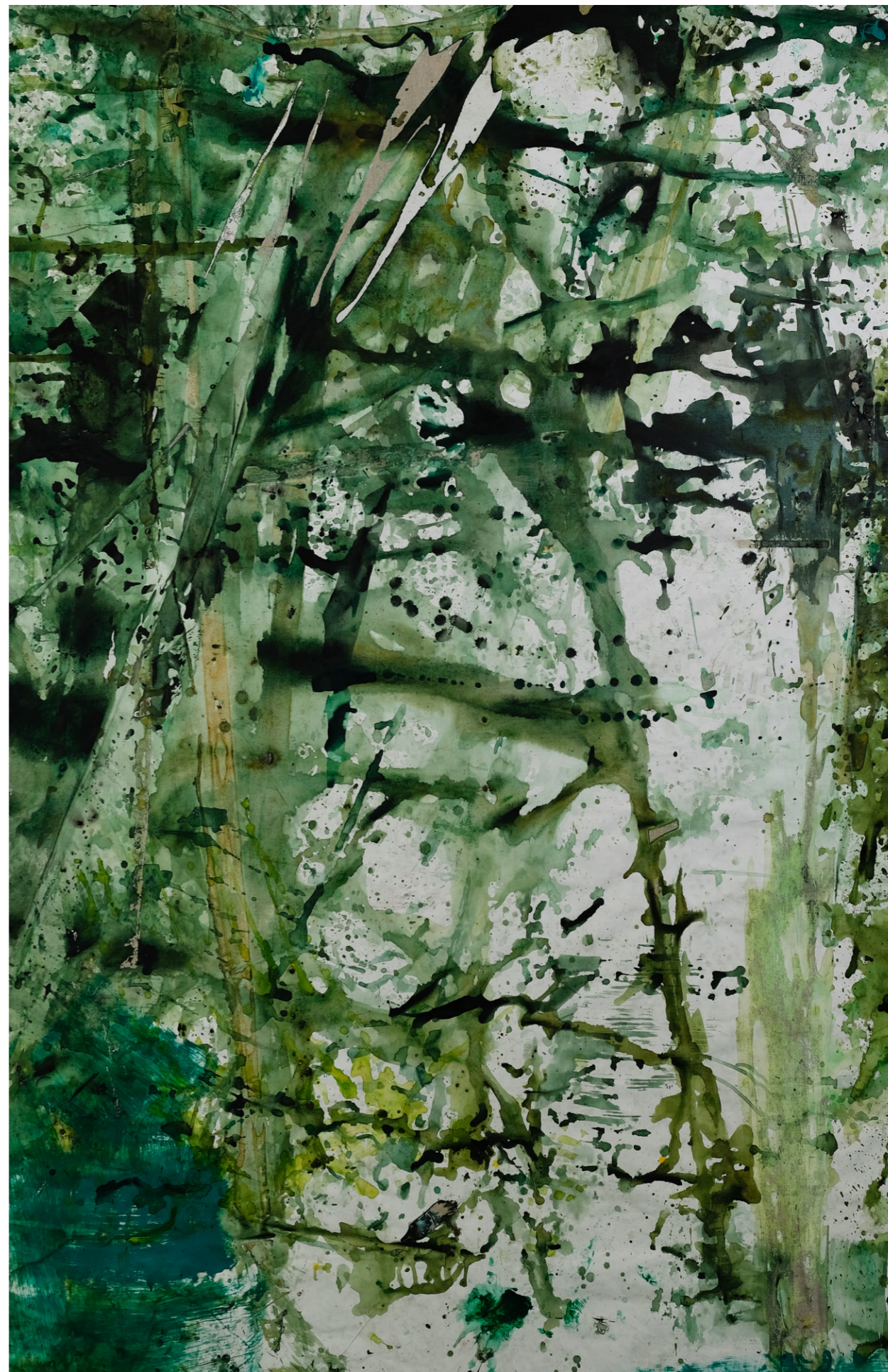
Ogród Botaniczny, 130 × 200 cm, akryl na płótnie, 2018 r.
Botanical Garden, 130 × 200 cm, acrylic on canvas, 2018.



Ogród Botaniczny – ślady, 130 × 200 cm, technika mieszana na płótnie, 2018 r.
Botanical Garden – traces, 130 × 200 cm, mixed media on canvas, 2018.



Boje w wodzie, 130 × 200 cm, akryl na płótnie, 2018 r.
Buoys in the Water, 130 × 200 cm, acrylic on canvas, 2018.



Boje w wodzie – ślady, 130 × 200 cm, technika mieszana na płótnie, 2018 r.
Buoys in the Water – traces, 130 × 200 cm, mixed media on canvas, 2018.



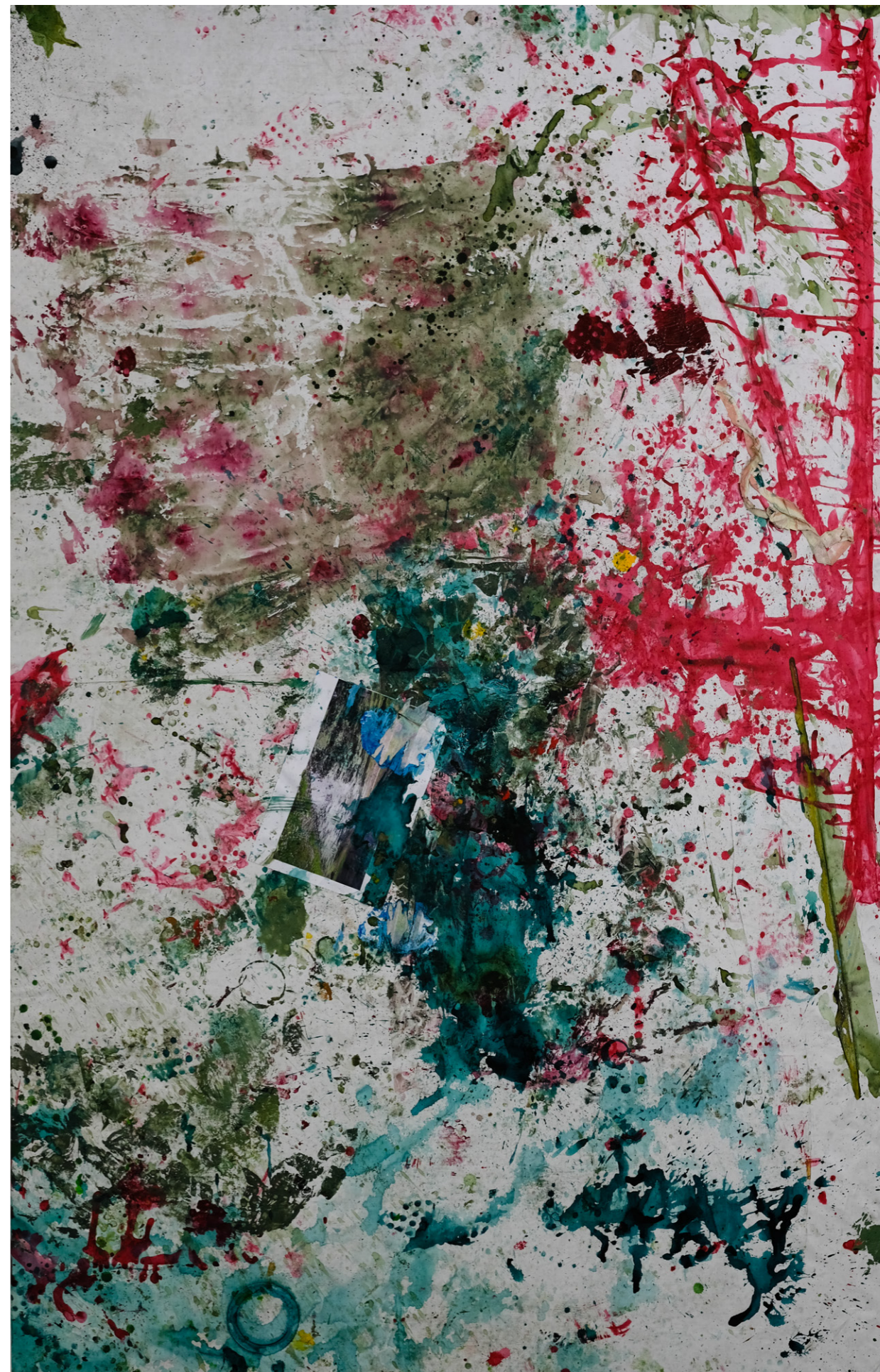
Zoo, 130 × 200 cm, akryl na płótnie, 2018 r.
Zoo, 130 × 200 cm, acrylic on canvas, 2018.



Zoo – ślady, 130 × 200 cm, technika mieszana na płótnie, 2018 r.
Zoo – traces, 130 × 200 cm, mixed media on canvas, 2018.



Rower wodny, 130 × 200 cm, akryl na płótnie, 2018 r.
Pedal Boat, 130 × 200 cm, acrylic on canvas, 2018.



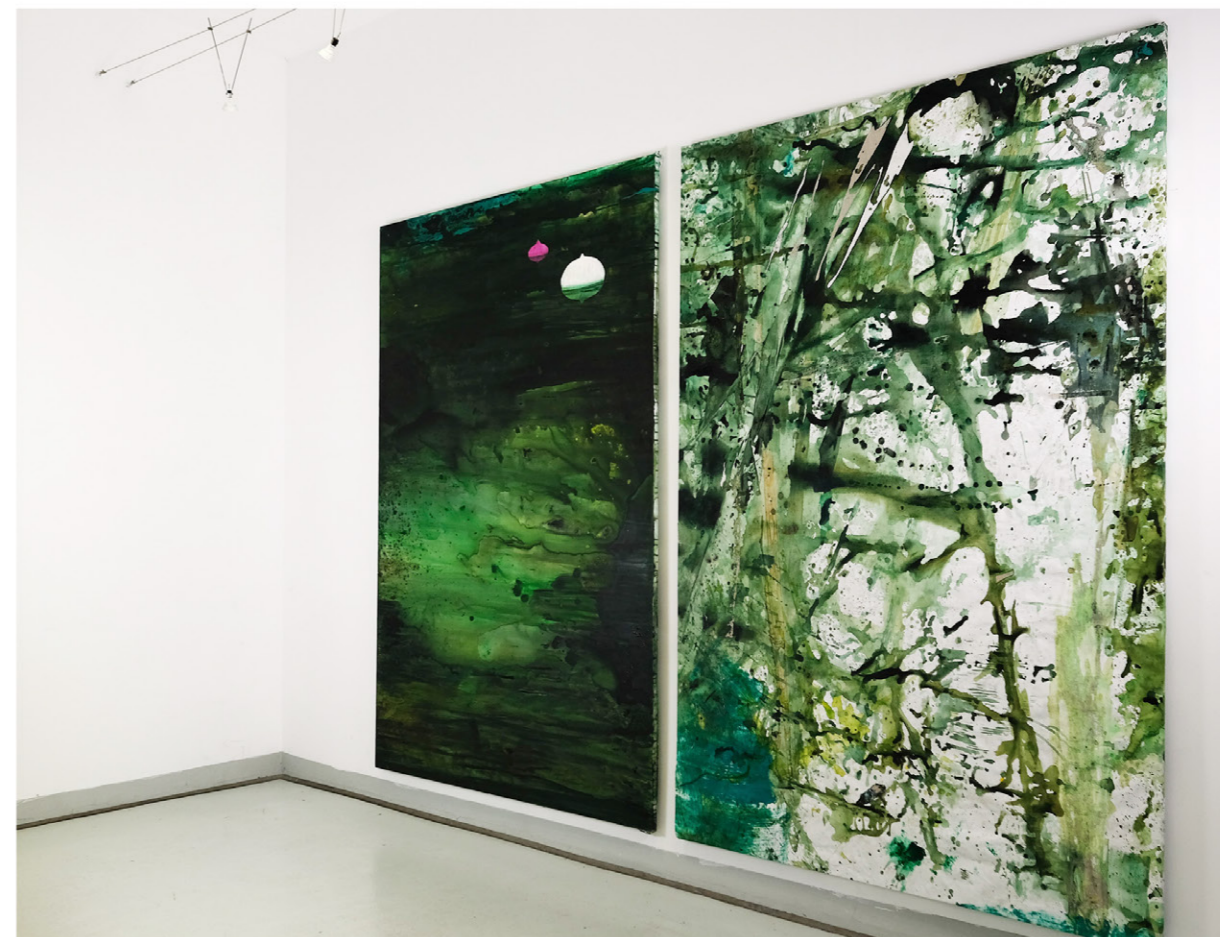
Rower wodny – ślady, 130 × 200 cm, technika mieszana na płótnie, 2018 r.
Pedal Boat – traces, 130 × 200 cm, mixed media on canvas, 2018.



Ogień, 130 × 200 cm, akryl na płótnie, 2018 r.
Fire, 130 × 200 cm, acrylic on canvas, 2018.



Ogień - ślady, 130 × 200 cm, technika mieszana na płótnie, 2018 r.
Fire - traces, 130 × 200 cm, mixed media on canvas, 2018.



Ujęcia obrazów we wnętrzu
The paintings in an interior

