Joanna Tokarczyk – Żmurkow

RELACJA ŚWIATŁA I MATERII

JAKO ŚRODEK KREOWANIA OBRAZU WIELOWYMIAROWEGO

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. nadzw. UAP dr hab. Tomasza Bukowskiego

WYDZIAŁ MALARSTWA I RYSUNKU – UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU

Poznań 2018'

SPIS TREŚCI

I. Moje rozumienie malarskości i jego źródła.

II. Relacja przestrzenna między materią obrazu i światłem w obrazie.

III. Wymiar semantyczny w moich obiektach.

IV. Aktywny odbiór implikowany przez dzieło otwarte i wielowymiarowe.

V. Artyści, których twórczość jest mi bliska ze względu na realizowaną pracę.

VI. Wnioski podsumowujące projekt doktorski, zakończenie.

VII. Bibliografia.

I. Moje rozumienie malarskości i jego źródła.

Poszukiwanie własnego rozumienia malarskości przebiegało u mnie dwuetapowo: od doświadczania po kreację. Procesy te były ściśle ze sobą związane, wynikały z siebie. Światło, materia i przestrzeń to składniki rzeczywistości, między którymi obserwowałam dziejące się „na żywo", fascynujące relacje. Wynikały one ze zderzenia światła z elementami architektury lub natury. Z tych „odkryć" zrodziło się we mnie pytanie o możliwość zaistnienia analogicznych zjawisk również w mojej pracy artystycznej. W konsekwencji tego – światło, materia i przestrzeń stały się dla mnie elementami określającymi mój język twórczy. Postanowiłam posłużyć się nimi w swoich obrazach i obiektach tak, by – poprzez ich współzależności – generować konkretne „stany" malarskie.

Doświadczanie – otoczenia, miejsc, sytuacji – stało się dla mnie bodźcem do późniejszych działań. Jedną z pierwszych inspiracji odnalazłam podczas pobytu w Portugalii, obserwując bogactwo tamtejszej roślinności. Jej warstwowe, transparentne struktury – wchodząc w relację ze światłem – generowały swoje wewnętrzne sfery. Nakładając się na siebie – tworzyły przestrzenny mikrokosmos.

Interesujące spostrzeżenia przyniosła mi też wizyta we francuskich katedrach. Widziałam tam światło wnikające przez witraże i tworzące świetlne sfery w ciemnych głębiach budowli. Promienie z zewnątrz przenikały je – ożywiając, nadając kolor, powołując do istnienia to, co było na ich drodze. Napotkane przez nie materie wchodziły w kontakt z tym co „niematerialne" – ze światłem.

„Sprawcą" tych sytuacji było światło, jawiąc mi się jako siła kreacyjna i „odkrywcza" zarazem. Podobnie rozumiem malarskość: jako kreacyjną cechę wyrażania oraz odkrywczą cechę postrzegania. Staje się związkiem między składnikami rzeczywistości – przestrzenią, materią, światłem – a świadomością obserwatora. Tak rozumiana malarskość jest dla mnie stanem unikalnym, żywym, realnym. Jest ulotna i namacalna zarazem. Odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości, dzieje się w niej, oraz – jak ona – jest wielowymiarowa. Jeśli – jak pisał Strzemiński – „w procesie widzenia nie jest

ważne to, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia”[1] - to pragnę określić malarskość jako świadome postrzeganie, mające konsekwencje w wyrażaniu. Ponieważ „myśl i widzenie rozwijają się przez wzajemny wpływ na siebie”[2], zjawisko malarskości to nie tylko indywidualny i selektywny akt percepcji. Jest to również przetwarzanie intelektualne wrażeń, wiązanie ich w podmiotowy obraz świata. Zjawisko to rodzi się gdzieś na pograniczu sfery wizualnej, mentalnej oraz intelektualnej.

Pojmowanie malarskości jako zespołu zjawisk rozgrywających się w realności przełożyło się u mnie na działania twórcze. Zainteresowało mnie ustalenie źródeł powstawania inspirujących mnie zjawisk i wykorzystanie tej wiedzy we własnej sztuce, jako drogi do generowania swoistych „bytów” malarskich.

Relacje odkrywane w otoczeniu pozwoliły mi wyciągnąć istotne dla mojej pracy artystycznej wnioski. Postanowiłam włączyć do swoich działań atrybuty realności: przestrzeń, światło, różnorodne materie, przedmioty. Elementy te mają „wywołać” pewien stan wizualny – ulotny, żyjący jakby „własnym życiem". Dlatego też podstawą tego, jak pojmuję malarskość oraz głównym składnikiem moich prac jest ich przestrzenność. „Wewnętrzna sfera” dzieła jest relacją między światłem, przestrzenią a materią. Konstrukcja moich prac jest kluczowa w generowaniu konkretnych zjawisk malarskich. Wynikają one z działania światłem na płaszczyznach obrazów oraz wewnątrz obiektów. Podświetlanie pod różnymi kątami elementów transparentnych pracy daje odbicia, rzutowania świateł i cieni, powidoki koloru i kształtu. Wszystko to wchodzi w rodzaj „rozmowy” z fizycznością moich obiektów.

Teoria koloru rozwinięta dzięki odkryciu Izaaka Newtona rozróżnia materialny kolor i niematerialną barwę. Ta ostatnia nie posiada odniesienia do praktyki malarskiej; jest wrażeniem wzrokowym wywołanym falą elektromagnetyczną o konkretnej długości. Barwa jest domeną naszego postrzegania, zaś kolor – wyrażania, i to na nim bazuje malarstwo. Postanowiłam posłużyć się w moich pracach zarówno kolorem w postaci materialnej, jak i barwnymi emanacjami generowanymi światłem. To, co wynika

[1] Ad. Władysław Strzemiński: „Teoria widzenia”, Muzeum Sztuki w Łodzi 2016, s. 15
[2] Ibidem, s. 14

z relacji pomiędzy nimi – buduje moje rozumienie malarskości jako zjawiska wielowymiarowego. Rozróżniając swoiste „stany” koloru zainteresowałam się też procesem malarskiego „stawania się” obrazu.

Pragnąc wprzęgnąć światło w interakcję z materią swoich obrazów odnosiłam się do ich przestrzenności. Skłoniło mnie to do realizacji form trójwymiarowych, eksponowanych wraz z oświetleniem. Zainteresowała mnie transformacja zachodząca w obiekcie malarskim; zmienność zależna od kierunku światła. Starałam się stworzyć napięcia między prześwietlonymi płaszczyznami a fakturalną i strukturalną warstwą obrazu. Pogłębianie przestrzeni malarskiej stało się możliwe dzięki zestawianiu ze sobą elementów o różnym stopniu przepuszczalności światła. Przedmioty które włączyłam do swoich prac zderzone zostały z odbiciami, powidokami, przenikaniami.

W moich realizacjach scalałam formy realne w kompozycyjną syntezę. Jest to dla mnie swego rodzaju metafora rzeczywistości. Zderzając ze sobą zaczerpnięte z niej elementy, odnoszę się do swoich doświadczeń, stanów duchowych i fizycznych. Układ form, ich kierunki, wymowa semantyczna – podkreślone są działaniem światła. Obrazy i obiekty nie są dla mnie tylko tworami materii – stają się nośnikami energii, wspomnień, emocji. Zamknięcie lub otwartość konstrukcji malarskiej również wiąże się z przekazem treściowym moich prac. Posiada ono wymiar nie tylko kompozycyjny, lecz i znaczeniowy.

Do formy otwartej lub zamkniętej odnoszę przede wszystkim relację między światłem a materią. Obiekty buduję w nawiązaniu do idei dzieła otwartego (o czym pisali m. in. Umberto Ecco oraz Oskar Hansen). Płaszczyzny prac z cyklu pt. „Obrazy otwarte” rozwijają się na zewnątrz, zaś przedmioty spotykają się w nowym kontekście. Wytwarzają się między nimi specyficzne związki, a elementy codzienności otrzymują sens metaforyczny. Forma oraz użyte środki wyrazu mają generować interakcję pomiędzy oglądającym a obiektem. Konstrukcje malarskie budują potencjalne napięcie między tym co zewnętrzne i wewnętrzne. Dzieło takie ma angażować widza w indywidualny proces poznawczy.

W tej sytuacji malarskość jest zjawiskiem żywym, zmiennym, ambiwalentnym.

Z jednej strony może stać się uzewnętrznianą emanacją konkretnego stanu, z drugiej – właściwością wewnętrzną struktury, odkrywaną przez odbiorcę.

II. Relacja przestrzenna między materią a światłem w obrazie

Tworzenie obrazu lub obiektu powiązanego ze światłem oznacza włączenie do niego przestrzeni. Staje się ona integralnym składnikiem całości. Przy określaniu cech fizycznych takiego dzieła można mówić o jego sferze wewnętrznej. Kolor, światło i materia działają tu nie na jednej płaszczyźnie obrazu, a w jego przestrzeni. Staje się ona właściwym miejscem rozgrywania się malarstwa. Światło czyni z niej sferę odczytywaną zmysłowo i określoną wizualnie.

Jak pisała o tym Katarzyna Kobro: „Odczuwamy przestrzeń, gdy widzimy w niej jakąkolwiek jej granicę. Przez zamknięcie przestrzeni, przez jej podział staje się ona dla nas rzeczą konkretną. Z tego wynika konieczność częściowego zamykania mas przestrzennych, wycinania z przestrzeni, wyodrębniania z niej poszczególnych form przestrzennych”[3]. W ten sposób fragment tejże przestrzeni zostaje fizycznie dookreślony obwodem obiektu, a także światłem, materią i kolorem. W zależności od rodzajów tworzywa pojawiającego się w strukturze obrazu, sposobów jego rozwarstwienia, oświetlenia i punktów widzenia – powołuję do życia obiekt, w którym ujawniam określone zjawiska malarskie. Spotkanie powyższych czynników w jednej przestrzeni ma być – w mojej intencji – zaaranżowane tak, by nadać jej konkretny sens i postać wizualną. Wówczas dany „stan malarski” nie jest tylko wartością estetyczną, lecz także ukierunkowaną energią, niosącą znaczenia. Światło odkrywa struktury o pewnej semantyce, generując zarazem zmienność obiektu ze względu na punkt widzenia; jego aktywny ogląd. Jest ono jak wektor, nakierowujący do środka lub na zewnątrz – co określa obiekt jako ekstrawertyczny lub introwertyczny. Będąc energią o szerokiej skali natężenia – światło pozwala też na zróżnicowaną ekspresję oddziaływania. Może ono dyskretnie ujawniać lub tylko sugerować dane elementy, ale może też nimi emanować, eksponować je. Uzyskany z jego udziałem „stan malarski” ma szansę być wizualnym wyrazem emocji oraz zjawisk mentalnych.

[3] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, w: „Sztuka i filozofia” nr 13, Warszawa 1997, s. 92

W moich pracach zamierzałam odsłonić związki zachodzące pomiędzy różnymi materiami a światłem. Z relacji tych, zależnie od rodzaju tworzywa i kierunku oświetlenia, wynikają: odbicia (w przypadku powierzchni lustrzanych), przenikania (elementy transparentne), powidoki koloru, rzutowania podświetlonych form na płaszczyzny, prześwity (w przypadku ażurów). Moją intencją było ujawnienie – za pomocą światła – właściwości użytych przeze mnie materii.

Seria pt. „We wnętrzu obrazu" ma skierować uwagę odbiorców wgłąb obiektów. Zawiera ona różne rodzaje struktur, których głębię podkreśla światło. Formy te zostają dopełnione oświetleniem o różnych zakresach i kierunkach.

„Obrazy otwarte" w moim zamyśle mają wchodzić w relację z otoczeniem poprzez swoją formę. Oświetlenie ma inspirować do odkrywania ich wnętrza. Występujące w tych pracach ekrany lustrzane i płaszczyzny transparentne mają powodować wrażenie ich zmienności. Otwartość obiektów podkreślana jest ich zróżnicowaniem kolorystycznym. Ma to pokazywać nadrzędność relacji rozgrywających się wewnątrz bryły w stosunku do jej wizualnej spójności. Powiązanie koloru z działaniem bryły w przestrzeni dostrzegła już Katarzyna Kobro, pisząc: „Bryłę rozbijamy przez kolor. Bryła, której każda strona jest pomalowana na inny kolor, przestaje być bryłą, rozpada się na szereg płaszczyzn, z których każda już nie służy do zamknięcia bryły, lecz staje się płaszczyzną, dzielącą przestrzeń. (...) Kolor dematerializuje bryłę. Z ciała materialnego staje się ona wyrazem stosunków czysto przestrzennych"[4]. Moją intencją było, by formę prac podporządkować ukazywaniu w niej zjawisk malarskich. Dążyłam do tego, by konstrukcje obiektów umożliwiały ich rozgrywanie się zarówno w przestrzeni wewnętrznej jak i zewnętrznej.

Moje realizacje łączy budowanie relacji między tym co materialne a ulotne. W serii pt. „We wnętrzu obrazu" mamy do czynienia ze skumulowanym nawarstwieniem materii, zaś w „Obrazach otwartych" - z warstwowością rozprzestrzenioną. W pracach z drugiego cyklu płaszczyzny zestawiane są pod różnymi kątami i w różnych odległościach od siebie, co otwiera ich formę. Operowanie

[4] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego", w: „Sztuka i filozofia" nr 13, Warszawa 1997, s. 93

stopniem „zagęszczenia” warstw w obiektach pozwoliło mi na różnicowanie aktywności działającego w nich światła. Wszystko to dało mi możliwość kreowania ich zmienności.

Współdziałanie powierzchni lustrzanych, transparentnych oraz kryjących umożliwia aranżowanie w obiekcie różnego rodzaju „głębi”. Niekiedy składa się ona z zestawionych ze sobą, kryjących elementów, czasami – z warstw przenikających się, innym razem – jest to „głębia" iluzoryczna, zmienna zależnie od punktu widzenia. Budowanie złożonej sfery wewnętrznej moich prac miało na celu uzyskanie obrazów „ożywionych”, dających odmienne wrażenia w zależności od kierunku obserwacji.

Użyte przeze mnie materie posiadają różną przenikalność – od przeźroczystych po kryjące. Dzięki przenikaniu przez nie światła – emanują one swoim kolorem i kształtem. Iluminacja w moich pracach jest nośnikiem koloru. Ten z kolei niesie energię. Energia ta może kumulować się wewnątrz lub eskalować na zewnątrz form, dynamizować lub równoważyć, przenikać przez ażury. Kolor w powiązaniu ze światłem, poprzez swą temperaturę i natężenie, współtworzy charakter obiektów. Może on stawać się w nich zjawiskiem pryzmatycznym, opalizującym, zwartym, rozproszonym, reliefowym, rzutującym powidoki. Jak problem ten sformułowała Katarzyna Kobro: „Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. (...) Wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzmia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ja działaniu swej energii. (...) Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy ją z przestrzenią”[5].

W serii pt. „We wnętrzu obrazu” światło stanowi jakby podskórny obieg, „wewnętrzną energię” obrazu. Niekiedy ingeruje ono także od zewnątrz, wyznaczając przeciwwagę i relację powierzchniowych cech obiektu wobec jego wnętrza. Światło ma uczynić z moich prac strukturę pryzmatyczną. Jego kierunek

[5] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, w: „Sztuka i filozofia” nr 13, Warszawa 1997, s. 93

wyznacza oddziaływanie zarówno wizualne, jak i symboliczne w tej przestrzeni. Zdecydowane oświetlenie od wewnątrz bądź od tyłu przynosi wrażenie emanacji bijącej z obrazu jako źródła konkretnej energii. Obiekt malarski staje się jakby projektorem, wysyłając odbicia na zewnątrz. Relacja przestrzenna między materią i światłem w obrazie lub obiekcie powoduje, że są one rodzajem zjawiska do którego należy się ustosunkować, a nie jedynie sfinalizowanym dziełem.

Współdziałanie powyższych czynników jest w moich realizacjach ściśle związane z ich formą. Operując temperaturą i nasyceniem koloru, zagęszczaniem materii, stopniem jej przenikalności oraz kierunkiem światła – staram się podkreślać dynamikę lub zrównoważenie obiektów. Dążyłam do zespolenia elementów składowych prac z ich przestrzennością odnosząc się w nich do sensów i pojęć. Zamierzeniem moim było, by rytm konstrukcyjny form wyrażał charakter idei którymi były inspirowane. W ten sposób próbowałam uzyskać realizacje spójne, a zarazem – poprzez ich złożoność – otwierające szerokie pole możliwości odbiorczych.

III. Wymiar semantyczny w moich obiektach.

Moje cykle malarskie są przestrzennymi metaforami stanów fizycznych i emocjonalnych. Chciałabym, aby stawały się one rodzajem znaków ikonicznych. Charles Sanders Peirce określał znaki ikoniczne jako „metafory, które uwydatniają istotne cechy przedmiotu, do którego się odnoszą”[6]. Punktem wyjścia dla realizowanych przeze mnie obiektów są konkretne pojęcia, stany i procesy. Chociaż są to twory polisemiczne i wizualnie zmienne – wywodzą się z danego „bodźca znaczeniowego”, który był inspiracją do ich stworzenia. Nawiązują do niego zarówno swą konstrukcją jak i materią, z której są zbudowane.

W swojej teorii semiotycznej Roland Barthes[7] pisze o funkcjonowaniu odbiorcy pomiędzy formą znaków a tym co ona oznacza – czyli ich sensem ogólnym. Metafora wynikająca z obrazu lub obiektu jest kwestią „negocjowaną”, zmienną. Zależna jest od jednostki wchodzącej z nim w kontakt, jej stosunku do niego, odbioru i wiedzy. Pojęcie to wpisuje się więc w proces indywidualnej interakcji widza z dziełem. Dotyka ono kwestii jego doświadczania.

Umberto Eco definiuje metaforę w dziele twórczym jako efekt „włączenia do obiegu kulturowego określonych pojęć”. To z kolei powoduje, iż sztukę ”należy oceniać jako reakcję wyobraźni, jako strukturalną metaforyzację określonego widzenia rzeczy” [8]. Interpretując w swoich realizacjach procesy i idee, stwarzam ich metaforyczne odzwierciedlenie zaczerpnięte ze swoich przeżyć i skojarzeń. Aspekt osobistego doświadczenia podkreślam wykorzystując m. in. rekwizyty zaczerpnięte z życia.

Środki plastyczne – materie i formy – posiadają swoją semantykę, niosą znaczenie. Zestawiane w konkretnych konfiguracjach – dają możliwość skojarzeń. Trzy wymiary: przestrzeń, materia i światło – spotykają się, tworząc relacje o wydźwięku treściowym. Ich wzajemne ukształtowanie i oddziaływanie na odbiorcę może wywoływać emocje i prowokować procesy poznawcze, zapraszając do aktywnego oglądu i refleksji.

[6] Ad. Ch. S. Peirce: „Wybór pism semiotycznych. Znak — Język — Rzeczywistość”, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997, str. 45
[7] Ad. R. Barthes: „Podstawy semiologii”, Kraków 2009.
[8] Ad. U. Eco: „Dzieło jako metafora epistemologiczna”, w: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych”, Warszawa 1994, str. 166

Poprzez symbolikę elementów, światła ożywiającego wybrane partie całości, czy wreszcie – semantykę konkretnej materii – tworzą się sfery danej pracy. Odczytanie całości jest efektem zderzenia celowo zaaranżowanych przeze mnie wymiarów – światła, przestrzeni i materii – oraz doświadczeń i zaangażowania widza. Co więcej – odczytań tych może być wiele; mogą one zmieniać się w procesie odbioru. O dziele otwartym jako sztuce przemiany wspomina Eco: „Każdy aspekt rzeczywistości, barwa, kształt, światło, przestrzenie geometryczne i czas astronomiczny stanowią różne aspekty przestrzenno – czasowego stawania się (…). Traktujemy więc rzeczywistość jako ciągłe stawanie się zjawisk (...) Z chwilą gdy rzeczywistość w ten sposób pojmowana zajęła w świadomości człowieka (…) miejsce rzeczywistości niezmiennej, pojawiły się w sztuce tendencje do wyrażania rzeczywistości w kategoriach przemiany."[9] Takie też myślenie było dla mnie inspirujące w tworzeniu moich prac. Ma to zaś dwutorowe konsekwencje: pojęcie przemiany odnosi się nie tylko do ich aspektu malarsko – wizualnego, lecz i buduje przekaz znaczeniowy: metaforyczność. Konstrukcja, malarskość i sposób oglądu współgrają tu ze sobą, skutkując też sugestią pewnych sensów.

Staram się dać widzowi możliwość dopełnienia dzieła poprzez własną percepcję. Obraz lub obiekt nie opowiada o czymkolwiek, lecz się tym czymś poniekąd staje. Przed widzem ma to otwierać sferę indywidualnej i wielopoziomowej interakcji ze zjawiskiem malarskim – odbywającej się poprzez ruch, zmysły, emocje, kontemplację. Tego rodzaju dzieło jest zatem nie tylko tworem przestrzenno – malarskim, ale i swego rodzaju procesem poznawczym. Według Umberto Eco, tzw. metafora poznawcza w sztuce przejawia się jako nowy model wyrażania i odbioru zjawisk: „W świecie, w którym nieciągłość zjawisk postawiła pod znakiem zapytania możliwość całościowego i ostatecznego ich przedstawienia, sztuka podsuwa pewien określony sposób widzenia otoczenia (…). Dzieło otwarte podejmuje, w całej jego złożoności, zadanie przekazania nam obrazu nieciągłości: nie opowiada o niej, lecz jest nią. Za pośrednictwem (...) materii naszej wrażliwości dzieło

[9] Ad. U. Eco: „Forma i otwarcie", w: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych", Warszawa 1994, s.167

to jawi się jako rodzaj transcendentalnego schematu, umożliwiającego nam zrozumienie nowych aspektów świata”[10].

W tak zaaranżowanej sytuacji poznawczej staram się przedstawić widzowi swoją interpretację pewnych kwestii w formach przestrzennych. Ich działanie oparte jest na strukturze powiązań wewnętrznych oraz zewnętrznej relacji z odbiorcą. Idee do których odnoszę się w swoich pracach są uniwersalne, lecz obecnie różnie rozumiane i pogłębione przez rozwój nauk (fizyki, psychologii, socjologii). Są to m. in.: czas, podświadomość, dialog, samopoznanie, pamięć. Przywołują one pewne procesy i stany, jak: cykliczność, kumulację, przenikanie, powstawanie, rozprzestrzenianie. Wielowymiarowość obiektów jest swego rodzaju wizualną metaforą – przełożeniem na formę plastyczną złożoności i wieloznaczności tych pojęć. Obraz lub obiekt ma możliwość ujawniać się każdemu w niepowtarzalny sposób (tak jak podmiotowo rozumiane idee, do których nawiązuje). Stanowi on sferę jednostkowego doświadczania.

Semantykę moich prac budują również artefakty z przeszłości, generujące znaczenie poprzez aspekt osobisty. Posiadają one w nich status świadectwa, pamiątki z życia – jako zbiór przedmiotów, cytatów, elementów graficznych. Niosą one czynnik emocjonalny, ustanawiając zarazem formę, ożywianą światłem. Stanowią środowisko, w którym iluminacja daje konkretny efekt malarski. Materia ma potencjał urealniania i ukonkretniania działania światła oraz nadaje temu działaniu wyraz semantyczny. Bez niej światło samo w sobie to pojęcie niekonkretne, na pograniczu realności i abstrakcji. Jej ukształtowanie, dobór przedmiotów, kierunki akcji malarskiej, dynamizm lub statyka, „wydobywanie” elementów światłem – wszystko to służy metaforycznej sugestii danych stanów.

Próbowałam odnieść się do powyższych kwestii w pracy pt. „Śnienie”. Obrazy z mojej przeszłości są „przetrawiane” w przestrzeni obiektu. Niekiedy zanikają lub są „wyławiane” światłem, przeplatając się z elementami malarskimi. W środkowej części obiektu ściany połączone są pasami klisz. Ich podświetlenie

[10] Ad. U. Eco: „Dzieło jako metafora epistemologiczna”, w: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych”, Warszawa 1994, s.170

powoduje rzutowanie obrazów we wnętrzu bryły. „Wydobywając” pewne elementy i ich niematerialne powidoki – starałam się uchwycić w przestrzeni malarskiej metaforę konkretnego stanu.

We wszystkich moich realizacjach generowałam w różnym stopniu sugestie zjawisk; tak w zakresie malarskim jak i przestrzennym. Forma obiektu pt. „Czas” to przenośnia cykliczności, nieskończoności. Zmienność przeciwieństw łączy tu odśrodkowa energia światła. W konstrukcji obiektu – złożonej z opozycyjnych kierunków – próbowałam uchwycić dualizm czasu: współistnienie przemijania i powracania. Nośnikiem znaczeń jest tu także asamblaż. Tworzywa i rekwizyty, poddane zniszczeniu – tworzą swoisty przeplot, w którym trwanie zderza się z tymczasowością przedmiotów.

Obiekt pt. „Erupcja” odnosi się do energii jako czynnika pierwotnego, dominującego nad materią. Światło „rozsadza” od wewnątrz warstwy malarskie o różnej strukturze i gęstości. Takie „rozbicie” ma dynamizować formę, dawać wrażenie jej rozwijania się, otwarcia. Rozproszenie, przenikanie się materii – inicjuje tu sferę nowych jakości.

W kompozycji pt. „Dialog” zestawione zostały ze sobą opozycyjne elementy przestrzenne. Przenikając się i zazębiając – tworzą wewnętrzną sferę, zespoloną światłem. Przeplot tego co pozytywowe, negatywowe, przedmiotowe, malarskie, ciepłe i zimne – tworzy tu rodzaj wymiany. Dialog jest tu współgraniem przeciwieństw. Obraz ten ma potencjał introwertyczny – rozwija się ku wnętrzu.

Metafora w moich pracach powstaje już na poziomie określania ich formy, kompozycji, a także materii, relacji pomiędzy elementami transparentnymi i nietransparentnymi czy kierunku działania światła. Tak dzieje się np. w obrazie pt. „Retrospekcje”, gdzie strumień iluminacji – wychodząc spod płaszczyzny nietransparentnej - „wydobywa” wszystkie kolejne warstwy całości. Są to elementy przenikalne i nieprzenikalne, reliefowe oraz przedmiotowe. W relacji z każdym z nich, światło wyłania z niebytu poszczególne „wspomnienia”, epizody, wizje.

Są one odmienne materialnie i rozmieszczone wielopoziomowo – bardziej w przód, w głąb ale też pod różnymi kątami w stosunku do oświetlenia. Tworzą swoistą, dynamiczną tektonikę. Z drugiej strony – stanowią pewien ciąg, zwarty malarsko i kompozycyjnie.

Semantykę moich prac dopełnia sposób ich odbioru. Jest to czynność specyficzna – warunkowana ich formą, angażująca nie tylko intelektualnie, lecz i fizycznie. Pozostawiam odbiorcy – na którego aktywny ogląd liczę – szerokie pole semantycznej i wrażeniowej interpretacji. W zależności od własnych predyspozycji – widz może wejść w zakres metaforyki obrazu czy obiektu; może też zatrzymać się na poziomie kontemplacji czysto wizualnej. Z tego względu uważam swoje prace za dyskursywne w stosunku do oglądających, „testujące" ich mentalność, sposób percepcji. Aranżowanie konkretnych okoliczności oglądu ma podkreślać sens i charakter obrazowanych zjawisk. Obraz lub obiekt – poprzez narzuconą widzowi drogę poznania – może nawiązać z nim dialog. Jak taka relacja ma szansę zaistnieć w przypadku moich realizacji – omawiam w kolejnym z rozdziałów.

IV. Aktywny odbiór implikowany przez dzieło otwarte i wielowymiarowe

Przestrzenność moich prac ma kreować sytuację skłaniającą odbiorcę do mobilności. Forma dzieła jest tym, co wyznacza drogę jego percepcji. Jest to ten rodzaj odczytu, o którym wspomina Katarzyna Kobro: „Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru, tzn. głębi, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu go z rozmaitych stron”[11]. Akt odbioru stanowi tu ciągłość, w której następują po sobie jego etapy, wynikające z siebie nawzajem. Dynamizm i złożoność tej „akcji” ma szansę dostarczać widzom szeroką gamę wrażeń wizualnych i intelektualnych.

Otwartość formy i aranżowanie sytuacji aktywnego odbioru to intencje, którymi kieruję się podczas tworzenia moich prac. Relacja podmiotu z obiektem – oprócz światła, materii, przestrzeni – to jakby kolejny z wymiarów, przyczyniający się do swoistego „życia” dzieła. Jest to zjawisko zmienne; generuje możliwość oglądu w różnych ujęciach. Poznawanie obrazu lub obiektu staje się procesem, podczas którego dokonują się jego „transformacje”.

Umberto Eco definiuje dzieło otwarte jako „propozycję pola możliwości interpretacyjnych, układ bodźców, (...) strukturę, konstelację elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom” w którym „odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się odczytań” [12]. Usiłuję stwarzać wspomniane przez Eco pole możliwości doświadczania dzieła: w wymiarze wizualnym

[11] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, w: „Sztuka i filozofia” nr 13, Warszawa 1997, s. 96

[12] Ad. U. Eco: „Dzieło otwarte w sztukach wizualnych”, w: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych”, Warszawa 1994, str. 159

i przestrzennym. Odnoszę się przy tym do zależności rządzących rzeczywistością. Bodźcami którymi operuję w moich pracach są: światło, materia oraz ruch (jako zakładany model odbioru). Mobilne obcowanie z dziełem uważam za ważny element odbioru moich prac, gdyż rozgrywa się ono realnie, „tu i teraz". Według mnie przynosi też najbogatsze i najpełniejsze efekty w odbiorze sztuki. Ruch ma wiązać widza z obiektem poprzez indywidualną percepcję. Wydaje się, że dzieło nie stanowi już wartości stałej, lecz przynosi wiele możliwych interpretacji. Poszerza to skalę wrażeń, powodując ich złożoność i względność.

W przypadku moich obiektów istotna jest możliwość aktywnego oglądu. Przywołując słowa Oskara Hansena: "Sztuka w konwencji Formy Otwartej polega na kształtowaniu przestrzeni poznawczej (…). Szanując indywidualność odbiorcy stwarza mu właściwy klimat przestrzenny do przemyśleń, a tym samym przeciwstawia się sztuce przedmiotu dominującego w przestrzeni"[13]. W moim projekcie realizuję prace angażujące widza na dwa sposoby.

Wielopłaszczyznowe obiekty z serii „We wnętrzu obrazu" dają pozornie tradycyjny model odbioru. Ich wielowymiarowość i wewnętrzne oświetlenie powoduje jednak konieczność mobilności, gdyż całość – choć spójna – jawi się nieco inaczej, zależnie od kąta widzenia. W kolejnych ujęciach perspektywicznych ujawniają się nowe relacje między światłem a materiami: przenikalnymi, reliefowymi, strukturalnymi. To, co było niewidoczne lub niedookreślone z danej pozycji – ukazuje się kilka kroków dalej. Energia światła i malarskość tych form jest ich cechą wewnętrzną, jakby „podskórną". Oglądający jest prowokowany do odkrywania ich głębi – tego, co częściowo ukryte czy sygnalizowane.

Obiekty z kolei ukazują się widzowi jako zmienne, dają wiele niezależnych widoków całości. Choć różnorodne i odrębne same w sobie – poszczególne ujęcia perspektywiczne spajają się w danej formie. Nie są przy tym jedynie skrótem całości, cząstką widzianego frontalnie „wyniku ostatecznego". W przypadku dzieła

[13] Ad. Ewa Gorządek: „Oskar Nikolai Hansen. Życie i twórczość", Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, maj 2006 (materiały dostępne na stronie http://culture.pl/pl/tworca/oskar-nikolai-hansen)

otwartego – ogląd z dowolnej strony daje układ holistyczny, stanowiący pełnię w sensie malarskim.

Prace z cyklu „Obrazy otwarte" stanowią próbę stworzenia „czasoprzestrzennego" rytmu malarskiego. Rytm ten – w kontekście rzeźby – określała Katarzyna Kobro jako „(...) wynik następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych; kolejność która jest skutkiem ruchu"[14]. Ogląd oparty na ruchu powoduje, że praca malarska poniekąd „rozgrywa się" na oczach oglądającego. Doznania zmysłowe różnicują się tu ze względu na kąt widzenia i padania światła na materie (transparentne, półprzejrzyste, reliefowe). Duży zakres ich „gęstości" - od widmowych pryzmatów po fizyczny konkret – owocuje rozmaitością wrażeń percepcyjnych z różnych punktów obserwacji. Przestrzeń formy i droga jej oglądu organizowane są przez rytm, określany przez Katarzynę Kobro jako „uregulowana kolejność następujących po sobie kształtów"[15]. Wiąże on zespół płaszczyzn w określony porządek. Jego regularność lub nieregularność zależy od stosunku wielkości i odległości pomiędzy tworzącymi go elementami. Obiekt pt. „Czas" z cyklu „Obrazy otwarte" stanowi przykład rytmu regularnego – narzucającego odbiorcy cykliczny ruch. W jego trakcie ma on szansę odkrywać zróżnicowane, wynikające z siebie, spajające się zjawiska. Struktura całości etapowo odsłania się przed widzem – zarówno od zewnątrz, jak i od wewnątrz. W jej ujawnianiu dużą rolę odgrywa światło. Forma taka otwierać ma sferę rozgrywania się „akcji" malarskiej, ma być „polem możliwości"[16] percepcyjnych oraz interpretacyjnych.

Rodzaj rytmu, zastosowanego w budowaniu formy, generuje jej przestrzenną energię. W moim projekcie przeważają konstrukcje cechujące się asymetrią, kumulacją lub narastaniem elementów. Ma to obrazować dynamikę procesów, do których nawiązują (np. obiekty pt. „Introwersja" i „Erupcja"). Z kolei praca

---

[14] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego", w: „Sztuka i filozofia" nr 13, Warszawa 1997, s. 89

[15] Ibidem, s. 96

[16] Ad. U. Eco: „Forma i otwarcie", w: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych", Warszawa 1994, s. 190

pt. „Śnienie” stanowi realizację wielopoziomową, segmentową, rozrastającą się w przestrzeni. Katarzyna Kobro pisała: „Sprowadzając zagadnienie do wyrazu liczbowego stosunków wielkości następujących po sobie, robimy rytm rytmem otwartym, zdolnym do rozrastania się w obu kierunkach: w stronę mniejszych i większych kształtów. Rytm otwarty stanowi wiązanie kształtów, jednocześnie wiążące je z przestrzenią. (...) Może się on rozrastać w dowolnym kierunku; może do szeregu już istniejących kształtów włączyć nowe wielkości”[17].

Jak i na ile da się obcować z obrazem lub obiektem, doświadczać go? Jego zakres poznawczy może być całościowy lub zawężony, ogląd – holistyczny lub etapowy. Percepcja może być aktem pojedynczym, statycznym lub też ciągłym, aktywnym, rozciągniętym w czasie i przestrzeni. Z takiego dualizmu wynika dla mnie szereg wniosków. Charakter zjawiska wizualnego definiowany jest stopniem jego poznawczej dostępności; polem możliwości jakie stwarza widzom. Zdarzają się rzeczy przerastające utarte wyobrażenia ekspozycyjne, wychodzące poza jednorazowy, epizodyczny akt oglądu. Potrzebny jest dodatkowo wymiar czasu i przestrzeni do ich odkrywania. Odczyt dzieła sumuje się u oglądającego stopniowo – jako ciąg łączących się ujęć, a nie jedna postać rzeczy. Podważa to ideę jednej, obiektywnej interpretacji dzieła, które ulega metamorfozie zależnie od sytuacji. Z drugiej strony – ograniczenia podmiotu, a wręcz – niemożność objęcia umysłem pełni zjawisk, paradoksalnie mogą napędzać wciąż do ich odkrywania. Zawsze pozostaje „coś jeszcze” do wydobycia, tym bardziej że dzieło – tak jak rzeczywistość – jest żywe i symultaniczne. Działając na zmysły wieloma jednocześnie bodźcami – przestrzenią, materią, światłem, kolorem – staje się bliższe samemu życiu. Dzięki temu nawet widziane z perspektywy, jako fragment – działa „całością”; tak jak poszczególny moment w skali życia jest jednostką samoistną, niepowtarzalną.

Obrazy wielopłaszczyznowe, eksponowane na ścianie i dające „całościowy” ogląd, są „mobilne” wewnętrznie. Zmieniają się wraz z liniowym

[17] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, w: „Sztuka i filozofia” nr 13, Warszawa 1997, s. 96

przemieszczaniem się widza, zależnie od kąta obserwacji i padania światła. Ogląd obiektów z kolei powoduje, iż ich malarska postać ukazuje się stopniowo, przy każdym kroku nieco inaczej. Staje się to poniekąd śledzeniem wizualnej akcji „żyjącej własnym życiem". Wytwór plastyczny – pomimo utrwalonej formy – jest dynamiczny.

Zarówno kreacja jak i odbiór obrazu w kategorii przemiany okazał się być u mnie drogą do jego wielowymiarowości, wieloznaczności. Relacja z tworem sztuki generuje u odbiorcy ściśle indywidualny „stan odbioru", dostarczający nieuchwytnych i jemu tylko właściwych wrażeń. Widz już nie tyle patrzy na obraz co obserwuje zjawisko, dekoduje jego znaczenie.

Dzieło jako pole poznawcze oznacza sferę anektującą pewien zakres otoczenia wokół niego samego. Jest to sfera ruchu, aktywnego oglądu, a także relacji samego dzieła wobec przestrzeni zewnętrznej – jego działania na nią. W związku z tym, realizację tego typu prac bardziej mogłabym nazwać aranżowaniem miejsc. Wydaje mi się to znaczącym przybliżeniem, a wręcz zjednoczeniem sztuki z życiem, które jest przecież ciągłą wędrówką poprzez miejsca. W pamięci ludzkiej bardziej pozostają miejsca, a nie przedmioty – być może dlatego, że te pierwsze wiążą się z przestrzenią, dającą pełne możliwości doświadczania. Jak to ujął Yi – Fu Tuan, autor opracowań z nurtu t. zw. geografii humanistycznej - „(...) przestrzeń jest sferą wolności od fizycznego ograniczenia"[18]. Takie „uwolnienie" – wyjście w trzeci wymiar – w sensie malarskim było moją intencją w trakcie pracy. Dążyłam do tego choć wiem, że tenże obiekt jest materialny i niezależny wobec tego, co zewnętrzne – stanowi poniekąd równoległy byt. Pomimo tego – jego powiązania z rzeczywistością stały się dla mnie problemem zasadniczym. Na tej relacji, jej budowaniu i zgłębianiu, skupiłam się podczas realizacji obu cykli malarskich.

Odnajdywanie związków pomiędzy dziełem a otoczeniem czy też dziełem

[18] Ad. Yi – Fu Tuan, „Przestrzeń i miejsce", Warszawa 1987, str. 152

a odbiorcą odnosi się do nadmienionego już zagadnienia: miejsca percepcji. Czym może być owo miejsce? Interesujący punkt widzenia prezentuje, według mnie, wspomniany już Yi – Fu Tuan, pisząc: „Miejscem jest jakikolwiek stały przedmiot, który przyciąga naszą uwagę. (…) Pojedynczy, nieożywiony przedmiot (…) może stać się ośrodkiem świata. (…) Dzieło zdaje się wcielać osobowość i staje się ośrodkiem własnego świata. I choć (…) jest przedmiotem w naszym polu widzenia, tworzy jednak własną przestrzeń”[19]. Moje prace cechują się różnym ukierunkowaniem wizualnej energii. Obrazy są bardziej „introwertyczne” – skierowane ku wnętrzu, zaś obiekty – „ekstrawertyczne”: otwarte na zewnątrz. Wydaje się jednak, że łączy je wytwarzanie własnej sfery odbioru oraz atmosfery. Dzieje się to poprzez oświetlenie, emanacje koloru, przenikania, formę sugerującą ruch w trakcie oglądu, ale też zmienność jej postaci zależnie od punktu widzenia.

Mobilny ogląd niesie skutki tak dla dzieła, jak i poznającego je podmiotu. W przypadku tego pierwszego chodzi o jego wizualną zmienność, w przypadku drugiego – o interaktywność odbioru. Zmienność postaci malarskiej i oglądu obrazu – zależną od sytuacji i czynników otoczenia – zdefiniowałabym jako jego potencjalność. Wynika ona ze współistnienia ze sobą w jednej formie elementów stałych (materialnych) i zmiennych (niematerialnych). Z kolei interaktywność wynikającą z wpływu obrazu lub obiektu na jego percepcję – określiłabym jako jego potencjał. Daje on szansę otwierania drogi dialogu między podmiotem a dziełem, odkrywania nowych sensów. W moim przekonaniu pojęcia te wynikają z siebie: potencjalność generuje potencjał danej realizacji malarskiej.

Pozostawiając odbiorcy interpretację moich prac, liczę na szerokie doświadczenia wynikające z tych relacji. Jeśli jest tak, jak pisze wspomniany tu Eco, iż: „Otwarcie (…) jest gwarancją odbioru szczególnie bogatego i zaskakującego, który nasza cywilizacja traktuje jako wartość szczególnie cenną, ponieważ wszystkie elementy naszej kultury skłaniają nas do pojmowania, odczuwania,

[19] Ad. Yi – Fu Tuan, „Przestrzeń i miejsce”, Warszawa 1987, str. 204 – 205

a więc i widzenia świata w kategoriach możliwości”[20] to perspektywa ta ma szansę zaowocować dla każdego w odmienny, unikalny sposób.

V. Artyści, których twórczość jest mi bliska ze względu na realizowaną pracę.

[20] Ad. U. Eco: „Dzieło otwarte w sztukach wizualnych”, w: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych”, Warszawa 1994, str. 193

Realizując obrazy i obiekty, których budulec – oprócz koloru – stanowią przestrzeń, materia i światło, pragnę wskazać twórców mi bliskich, zajmujących się tymi zagadnieniami. Mam tu na myśli artystów skupiających się na problemach przestrzenności w malarstwie; w swoisty sposób posługujących się materią oraz zainspirowanych malarskim działaniem światła.

Istotny jest dla mnie dorobek rzeźbiarki Katarzyny Kobro. Przełożyła ona zasady unizmu Władysława Strzemińskiego na trójwymiar formy. Swoje poglądy sformułowała w napisanej wspólnie ze Strzemińskim książce pt. "Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego" (1931). Celem artystki było połączenie rzeźby z przestrzenią, które „(...) osiągamy otwierając na nią kształty przestrzenne, tak że przestrzeń wewnątrz nich łączy się bezpośrednio z przestrzenią otaczającą. W ten sposób otwiera się przestrzeni drogę do wnętrza (...) i dalej, gdzie znowu łączy się z nieskończonością”[21]. Jej rzeźby, budowane jako kompozycyjny rytm czasowo – przestrzenny, przez swą otwartość wiązały się z przestrzenią a zarazem ingerowały w nią, również poprzez kolor. Jest to dla mnie istotne ze względu na to, iż moje obiekty malarskie są otwarte, zrytmizowane. Działają kolorem i światłem w przestrzeni; wchodzą z nią w relacje poprzez częściową transparentność. Kobro odkryła w swych działaniach to, jak kolor rozbija i „dematerializuje” obiekt, włącza go w przestrzeń. Zauważyła też sytuację odwrotną, gdy kolor scala formę i ją z przestrzeni wyodrębnia. Jej wnioski dotyczące relacji między kolorem, bryłą a przestrzenią są dla mnie cenne, ponieważ tworzę konstrukcje o działaniu malarskim. Posługując się kolorem i materią - „rozgrywam” zależności pomiędzy nimi a przestrzenią obiektów. Twórczość i idee Katarzyny Kobro są mi bliskie również ze względu na zagadnienie czasoprzestrzennego oglądu dzieła. Jak pisała rzeźbiarka – jej prace przeznaczone są do odbioru mobilnego: dynamicznego, etapowego, zmiennego.

Dotyczy to również moich realizacji malarskich. Aranżowanie aktu percepcji poprzez

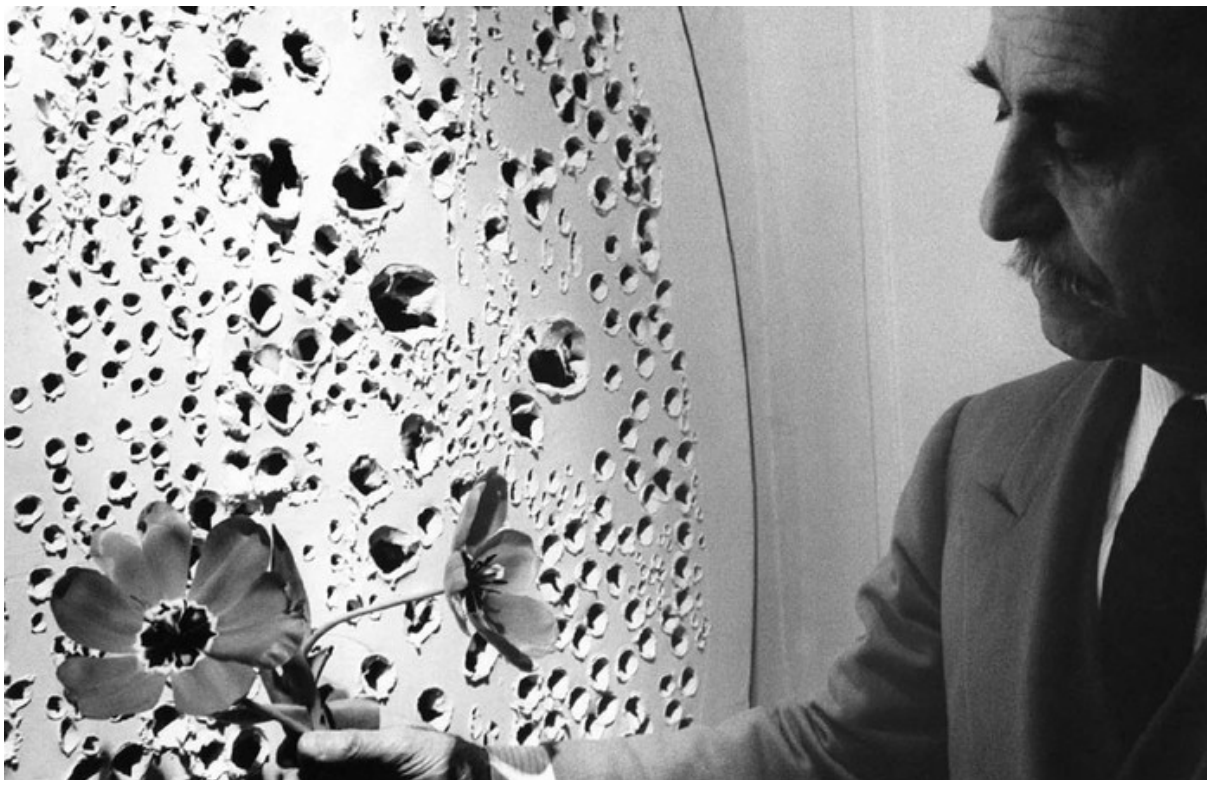
[21] Ad. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, w: „Sztuka i filozofia” nr 13, Warszawa 1997, s. 92

formę – jako interakcji między dziełem a widzem – jest tym, co łączy moje dążenia z doświadczeniami tej artystki.

Katarzyna Kobro, Kompozycja przestrzenna 4, 1929, stal (materiały na stronie: https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kobro)

W latach 40 – tych XX wieku Lucio Fontana, autor „Białego manifestu", postulował syntezę czterech wymiarów egzystencji: koloru, dźwięku, ruchu i przestrzeni[22]. Tzw. „spacjalizm" – własną metodę twórczą – realizował w postaci dziurawionych obrazów i environment z użyciem nowych materiałów i technik, np. neonu czy materii fluorescencyjnych. Dziurawienie płócien wynikało z zainteresowania przestrzenią. Fontana nie tyle chciał wykonać obraz co otworzyć przestrzeń na nowy wymiar dzieła. Postulaty Lucio Fontany stanowią ideową analogię w stosunku do moich działań.

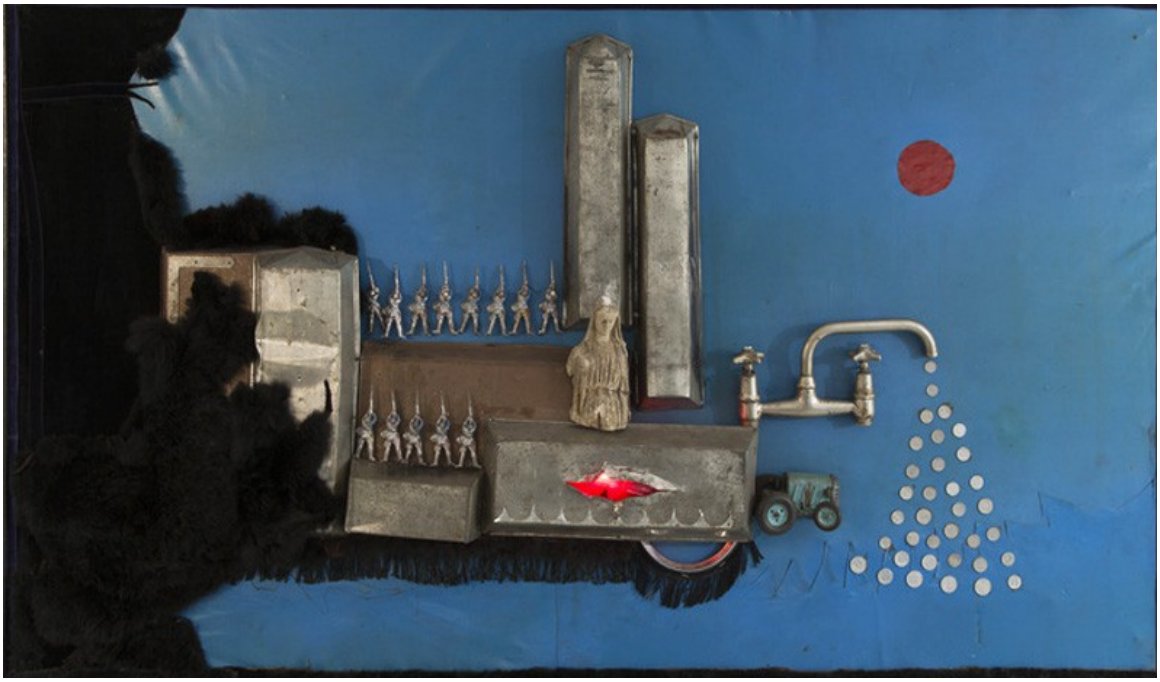
[22] Sztuka Świata, tom 10. Warszawa 1996, s. 60



Lucio Fontana - Ambienti Spaziali (materiały na stronie: https://www.gagosian.com/exhibitions/lucio-fontana--may-03-2012)

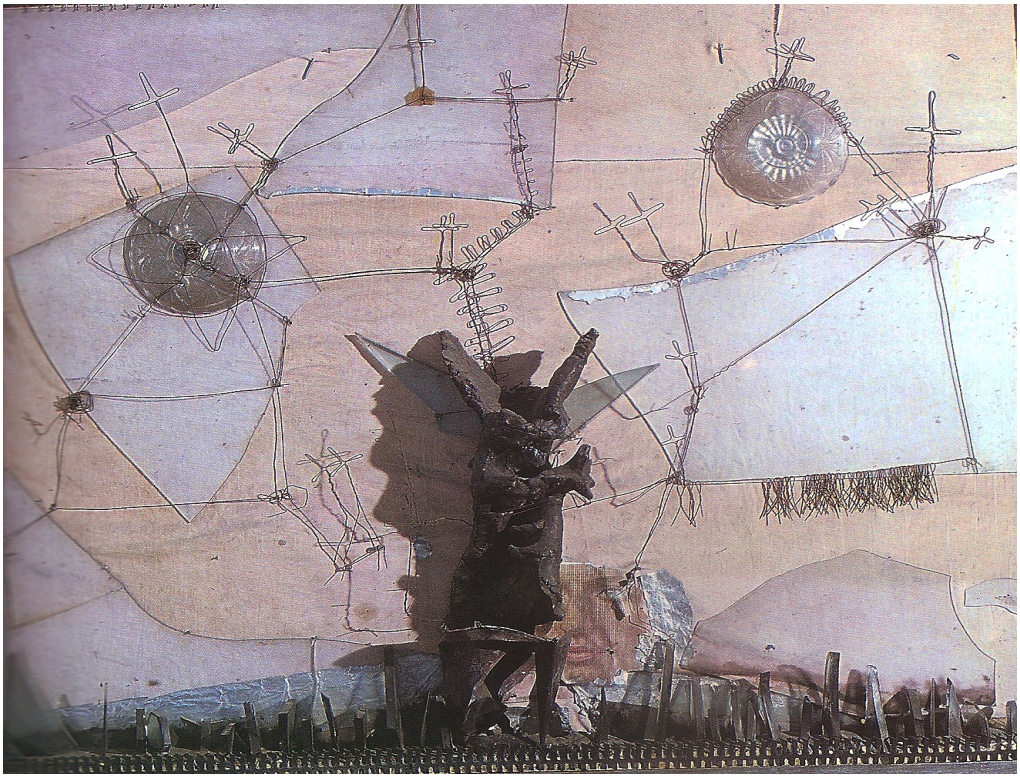
Ze względu na przestrzenność oraz użycie przedmiotów jako nośników materii i metafory zarazem – istotni są dla mnie artyści z kręgu environment i twórcy asamblażu. Władysław Hasior wykorzystywał ładunek emocjonalny niesiony przez materiały, np. rozbite szkło[23]. Ja sama zbliżam się do takich działań poprzez znaczeniowy potencjał użytych materii i przedmiotów. W moich pracach nawiązuję w ten sposób dialog z rzeczywistością. Podzielam przekonanie Hasiora, iż elementy wyjęte z rzeczywistości są jednocześnie środkiem sugestii semantycznej, nośnikami konkretnej atmosfery. Artysta mawiał: „Używam materiałów, które coś znaczą. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą". Odnosząc się do tego można stwierdzić, iż dzieło to specyficzny kod – „nadbudowany" wobec rzeczywistości, z niej jednak zaczerpnięty. Kod, który wchodzi w podwójną, intelektualną relację – z samą realnością oraz z odbiorcą. Zgadzam się z takim definiowaniem sztuki i tak też określiłabym własne obrazy.

[23] Sztuka Świata, tom 10. Warszawa 1996, s. 229



Władysław Hasior, "Pałac sprawiedliwości", 1973, asamblaż (materiały dostępne na stronie: https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-hasior)

Władysław Hasior, „Portret zbiorowy”, 1962, asamblaż (materiały dostępne na stronie: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/5641)



Władysław Hasior, „Ogrodnik", asamblaż, 1963 (materiał w: Sztuka Świata, tom IX / X. Warszawa 1996)

Asamblaże z użyciem rekwizytów wziętych z życia codziennego tworzył również Tadeusz Kantor, jednocześnie urabiając je, nadając nowe kształty, budując reliefy. Poprzez zestawianie ze sobą materii – przekładał on emocje na język międzystrukturalnych napięć. Właśnie z tego powodu interesują mnie jego działania. Podobnie jak Kantor – nie traktuję przedmiotów jako gotowych artefaktów przeznaczonych do umieszczenia w obrazie. Zazwyczaj poddaję je obróbce – materialnej i malarskiej. Stopień przetworzenia jest różny – zwykle nie narusza znacząco ich formy pierwotnej, jednak ma na celu zintegrowanie elementów ze strukturami obrazu, w jakie są włączane. Zależy mi też – w pewnej mierze – na „odprzedmiotowieniu" rekwizytów wchodzących w skład reliefu czy też materiałów użytych w tworzeniu faktur. Aranżuję w obrazie – jak wymieniony tu twórca – zderzenia elementów wziętych z rzeczywistości, które rodzą wewnętrzną dynamikę, generują spięcia form oraz znaczeń. Skutkuje to otwarciem sfery nowych sensów.

Tadeusz Kantor, „Biały parasol”, 1967, asamblaż (materiały na stronie: http://www.dzienwolnejsztuki.pl/oddzial-sztuki-nowoczesnej-muzeum-narodowe-w-gdansku)

Inną ważną dla mnie postacią jest Niki de Saint Phalle – malarka dla której asamblaż był formą wyrazu emocji. Dziurawiąc pociskami z broni palnej wmontowane uprzednio w obraz przedmioty – powodowała wyciek farby z torebek pod nimi umieszczonych. Reliefowa struktura pokrywała się w ten sposób rozpryskami kolorów. „Krwawiące” obrazy, jak określała je malarka, z cyklu pt. „Strzały” (*Tirs*) – były efektem jej mierzenia się z bolesnymi przeżyciami. Celując m. in. do fragmentów męskich posągów, portretów przywódców, instalacji wzorowanych na ołtarzach – artystka odnalazła plastyczną drogę ekspresji sprzeciwu. Był to bunt wobec konwenansów, przemocy, ale i osobistych lęków. W „Portrecie kochanka” de Saint Phalle zestawiła męską koszulę z tarczą do gry w rzutki w miejscu głowy. Traktowanie przedmiotów włączonych w dzieło w sposób osobisty oraz wykorzystanie struktury asamblażu jako środka indywidualnego wyrazu malarskiego jest tym, co zbliża mnie ideowo do tej artystki.

Niki de Saint Phalle*, Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval,* 1962 (materiały dostępne na stronie: http://moussemagazine.it/nikidsp-vallois/)

Niki de Saint Phalle, *Pirodactyl over New York*, 1962 (materiały na stronie: http://moussemagazine.it/nikidsp-vallois/)

Moje obrazy – jako że są przestrzenne i polimorficzne – działać mają zróżnicowaną materią i kolorem. Dlatego też jest mi bliska późna twórczość Franka Stelli.
W serii „Kształtowanych płócien" - stosując faktury, tkaniny, płyty wiórowe – doszedł on do prac reliefowych i przestrzennych, jak np. cykl obiektów pt. „Egzotyczny ptak". Realizacje tego artysty cechują kontrastowe barwy i materiały. Ja także różnicuję w swoich pracach materie – zależnie od tego, jaki wyraz estetyczny oraz semantyczny chcę im nadać. Zgadzam się ze stanowiskiem Stelli, wedle którego dzieło powinno być bardziej obiektem sztuki niż czymkolwiek, co jest na nim namalowane. Jest ono wówczas swoistym zjawiskiem, faktem – z którym można bezpośrednio obcować: mobilnie, zmysłowo, intelektualnie. Podobnie do tegoż twórcy rozumiem istotę swoich działań – oddając stany fizykalne i emocjonalne poprzez przestrzeń malarską złożoną z materii, koloru, światła.

Frank Stella, *The Pequod meets the Rachel,* 1988 (materiały dostępne na stronie: http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/january/11)

W 2011 r. Stella i Calatrava pokazali w berlińskiej Galerii Narodowej obiekt malarski pt. „Kurtyna Michaela Kohlhaasa". Obraz Stelli stał się potężną, cylindryczną kompozycją umieszczoną w strukturze pod sufitem, aby można było ją oglądać ze wszystkich stron – także od środka. Projekt ten był wyrazem przekonania o braku granic między dziedzinami sztuki. Podzielam to przekonanie – biorąc pod uwagę spektrum własnych zainteresowań, jak również tendencje doby postmodernizmu. W moich obiektach malarskich także bardzo ważny jest ich wielostronny ogląd; uaktywnienie widza. Sytuację takiego odbioru sugeruje przestrzenność tych prac, implikująca metaforę.

Oprócz przestrzeni i materii, podstawowym dla mnie środkiem twórczym jest światło. Oświetlenie zespolone z obrazem lub obiektem stanowi integralną część moich prac. Nadaje im określoną wymowę poprzez akcentowanie wybranych partii całości. Dlatego też ważna jest dla mnie działalność malarzy zainteresowanych światłem jako wartością włączoną w dzieło.

Włodzimierz Borowski, już pod koniec lat 50 – tych XX wieku, wykonywał z różnych materiałów obiekty nawiązujące niekiedy do tworów natury – „Artony" i „Manilusy". Pierwsze z nich były asamblażami złożonymi m. in. z materiałów transparentnych (szkła, plastikowych rurek) oraz nietransparentnych (tworzyw sztucznych). Ich główny, wewnętrzny komponent stanowiło światło – ożywiając je od środka, tworząc ich „podskórny" obieg. „Artony" były obrazami zmieniającymi się na oczach widza. Ukryte w nich żarówki – zapalając się i gasnąc – uaktywniały poszczególne partie kompozycji. Światło było emitowane na zewnątrz poprzez materiały dające rozmaite efekty (szkła, rurki). Obiekty Borowskiego całkowicie zmieniały się pod wpływem oświetlenia – od „niepozornych" i „martwych", po wewnętrznie dynamiczne; generujące energię. Jak określiła to Luiza Nader[24] - były to „twory tak autonomiczne jak organizmy żywe". Artysta poszukiwał takiej formy malarskiej, która wymyka się pojęciu „dzieła gotowego" - tradycyjnie rozumianego obrazu. Bardziej niż ostateczna, materialna postać dzieła interesował go jego efekt niematerialny – ukryty „ruch" czy też „egzystencja", wywołana światłem. Zarówno spajanie różnych materii i elementów w ramach dzieła jak też eksperyment będący drogą odkrywania własnej formuły twórczej uznaję za cechy zbliżające moje działania do realizacji Borowskiego. Łączy mnie z nim również rozumienie fizyczności tworu malarskiego – jako przestrzennego; złożonego z czynników tak namacalnych jak i ulotnych. Konstrukcja – jak tworzywo czy kolor – stała się, u mnie i u tegoż artysty, indywidualnym środkiem wyrazu malarskiego. Za wspólny punkt zainteresowań uważam też fascynację potencjałem kreacyjnym światła. Zajmuje mnie – podobnie do wspomnianego autora – strona niematerialna obrazu, która dzięki temu potencjałowi zostaje wytworzona.

[24] Ad. Luiza Nader, Słownik terminów, [w:] Grupa Zamek. Lublin 1956-1960. Doświadczenie struktur; Włodzimierz Borowski. Metamorfozy, Łódź 2002 (materiały dostępne na stronie: http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1182?read=all)

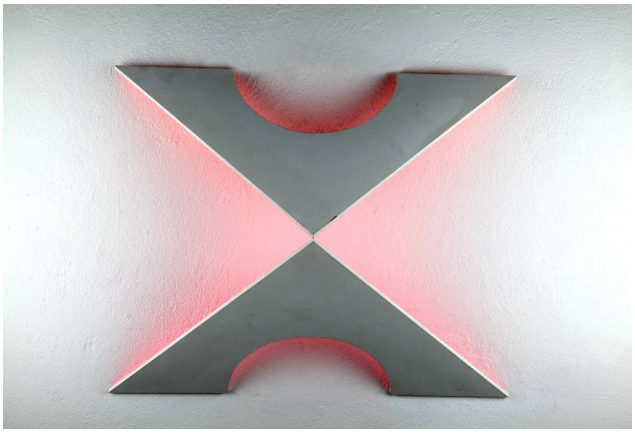
Ponieważ twórca ten, oprócz „Artonów”, realizował też t. zw. ”Manilusy” - formy z luster, wchodzące w „reakcję” z otoczeniem i widzem przez odbicia – dostrzegam jeszcze więcej analogii pomiędzy swoimi i jego działaniami. W moich realizacjach wykorzystuję płaszczyzny lustrzane, tworząc odbite przestrzenie malarskie wewnątrz obiektów, zewnętrznie pokrytych kolorem. Światło ma ożywiać je od wewnątrz i w pewnym sensie „wciągać” do nich odbiorcę. Dzieje się tak poprzez możliwość interakcji widza ze zmiennością odbić, zależnie od jego położenia oraz kąta oświetlenia.

Włodzimierz Borowski, "Arton A", 1958, asamblaż, średnica 65 cm (materiały dostępne na stronie: https://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-borowski)

Z kolei Jan Chwałczyk starał się powiązać ze sobą przestrzeń, oświetlenie, materię i kolor. Struktury Chwałczyka składają się z płaskich lub wklęsło – wypukłych ekranów, odbijających podświetlone, umieszczone od wewnątrz formy o intensywnej barwie lub układy strun. Najważniejsza dla artysty była nie strona materialna obrazu, a efekty jakie powstawały wskutek działania światła[25]. Traktował więc malarstwo jako zjawisko wywoływane za pomocą czynników fizycznych. Dzięki odpowiedniemu oświetleniu elementów tworzyły się barwne efekty na bieli ekranu lub ściany. W pracach

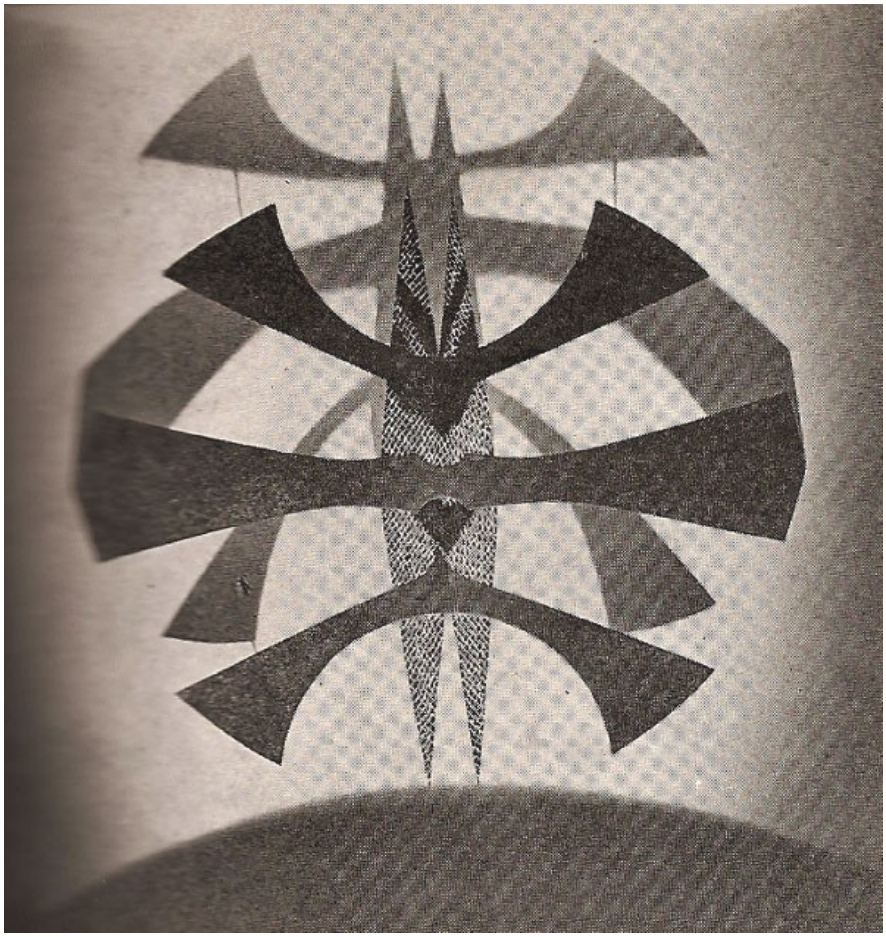
[25] Bożena Kowalska: „Polska awangarda malarska”, Warszawa 1975, s. 146

pt. „Reprodukcje" artysta nakładał refleksy i odbicia na materialną konstrukcję w ten sposób, że realizacje generowały wiele możliwych obrazów, zależnie od kierunku iluminacji. W rozumieniu Chwałczyka – twórca to poniekąd projektant, aranżujący warunki konieczne do zaistnienia wizualnego zjawiska. Jak sam mawiał: „(...) należało zbudować formę aktywną, taką, która wytworzy wymaganą przestrzeń dla zaistnienia światło-barwy"[26]. W trójwymiarowych „Reproduktorach cienia" - artysta wcielił to w życie, rzucając na białe płaszczyzny refleksy koloru. Obiekty Chwałczyka wchodziły zawsze w relację ze światłem, m. in. najsłynniejsze - „Portrety i Autoportrety światła". Akcja malarska odbywała się jakby wewnątrz tych konstrukcji – rzutowanie barwnych elementów na ekranach dawało podwójne lub potrójne odbicia światła i cienia. Wówczas to, co materialne, mieszało się z iluzją. Operując światłem w tworzeniu obiektów malarskich również staram się dochodzić do tej granicy. Zajmuje mnie pod tym względem relacja między płaszczyzną a rzuconym na nią powidokiem innej, podświetlonej płaszczyzny transparentnej. W swoich obiektach i obrazach aranżuję związki pomiędzy ich stroną czysto wrażeniową a formą fizyczną. Ich przenikalne elementy to swego rodzaju blendy – nośniki koloru i kształtu – przez które przechodzi światło. Powoduje to projekcję tegoż koloru i kształtu na nieprzenikalnych warstwach moich prac.



Jan Chwałczyk, „Przestrzenie czerwieni", 2001 (materiały na stronie: http://www.rzezba-oronsko.pl/index.php?kolekcja_crp,38,40,chwalczyk_jan)

[26] Ad. Maria Matuszkiewicz: „Jan Chwałczyk", grudzień 2008. Materiały dostępne na stronie: http://culture.pl/pl/tworca/jan-chwalczyk



Jan Chwałczyk, PO-4, 1967, technika własna (materiał w: B. Kowalska: „Polska awangarda malarska", Warszawa 1975)

Za cechę wspólną swoich działań oraz wymienionych wyżej twórców uważam wpisanie się w ideę Dzieła Otwartego, relatywnego wobec jednostki i samej rzeczywistości. Artyści ci są dla mnie ważni także ze względu na zbieżne z moim rozumienie malarskości. Jest to wielowymiarowa akcja w strukturach obrazu, budowana środkami materialnymi jak też niematerialnymi. Prowokuje ona do jego odkrywania lub wychodzi ku widzowi, by działać zarówno zmysłowo, jak też na poziomie umysłu i ducha.

VI. Wnioski podsumowujące projekt doktorski, zakończenie.

Prace które prezentuję w ramach przewodu doktorskiego są wynikiem mojego poszukiwania relacji między światłem a materią w przestrzeni obrazu. Stanowi to próbę budowania własnego wymiaru malarstwa. Do twórczych wniosków w tej kwestii doprowadziła mnie obserwacja sytuacji ujawniających działanie światła na różne materie w otoczeniu. Stało się to dla mnie inspiracją do generowania analogicznych relacji w obrębie moich prac. Rodzaj malarskości, jaki w ten sposób powołuję do istnienia, balansuje między materialnością a tym co ulotne i niematerialne.

Realizacja obrazów i obiektów stała się dla mnie poszerzaniem i odkrywaniem języka twórczego. Przestrzeń to bardzo ważny element moich prac – dzięki niej możliwa jest ich wielowymiarowość; w niej też ustanawiam ich formę, by funkcjonowały jako „autonomiczne" byty. Pragnęłam, by moje obiekty działały jako zjawiska budowane materią oraz czynnikami niematerialnymi.

Relacja światła i materii jako środek kreowania obrazu wielowymiarowego to wartość interaktywna, zmienna. Takie są też realizacje tworzone w oparciu o tą relację. Wpisuje się ona w moje rozumienie malarskości, które w ramach przewodu doktorskiego miałam intencję przedstawić. Działanie tegoż obrazu wielowymiarowego rodzi się pomiędzy czynnikami fizycznymi dzieła, a także dziełem i podmiotem. Taka formuła twórcza inspirowana jest zjawiskami obserwowanymi w naturze, co również określa charakter moich prac. Wyrastają one bowiem z rzeczywistości, są jej przetworzeniem i do niej zmierzają. Nastawione są w swym działaniu na kontakt z nią i odbiorcą. Co więcej – są one metaforycznymi sugestiami pewnych stanów i procesów, które w tejże rzeczywistości mają miejsce. Można stwierdzić, że w trakcie definiowania swojego języka twórczego zatoczyłam koło: rzeczywistość – obraz – rzeczywistość. I tak też pojmuję dzieło, a konkretniej: Dzieło Otwarte, do którego

nawiązywałam w swych realizacjach. Jest to nie tylko wartość odnosząca się do rzeczywistości i ją przetwarzająca, ale i taka, która pozwala na nowo ją odkryć – tak odbiorcom, jak i samemu twórcy.

VII. BIBLIOGRAFIA:

1. Bożena Kowalska: „Polska awangarda malarska”, Warszawa 1975

2. Yi – Fu Tuan, „Przestrzeń i miejsce”, Warszawa 1987

3. Sztuka Świata, tom IX / X. Warszawa 1996

4. Umberto Eco: „ Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych”, Warszawa 1994

5. Umberto Eco: „Historia piękna”, Poznań 2009

6. Charles S. Peirce: „Wybór pism semiotycznych. Znak — Język — Rzeczywistość”, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997

7. Roland Barthes: „Podstawy semiologii”, Kraków 2009

8. Władysław Strzemiński: „Teoria widzenia”, Muzeum Sztuki w Łodzi 2016

9. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, w: „Sztuka i filozofia” nr 13, Warszawa 1997

Źródła internetowe:

1. Maria Matuszkiewicz: „Jan Chwałczyk", grudzień 2008. Materiały dostępne na stronie: http://culture.pl/pl/tworca/jan-chwalczyk

2. Luiza Nader: Słownik terminów, [w:] Grupa Zamek. Lublin 1956-1960. Doświadczenie struktur; Włodzimierz Borowski. Metamorfozy, Łódź 2002 (materiały dostępne na stronie: http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1182?read=all)

3. Ewa Gorządek: „Oskar Nikolai Hansen. Życie i twórczość", Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, maj 2006 (materiały dostępne na stronie http://culture.pl/pl/tworca/oskar-nikolai-hansen)

4. Józef Mielicki: „Ewolucja poglądów na istotę barwy" w: *Informator chemika kolorysty nr 11* (on-line), Stowarzyszenie Polskich Chemików Kolorystów (materiały dostępne na stronie http://www.kolorysci.org.pl/informator/informator_nr_11.pdf)

Internetowe źródła ikonograficzne:

1. https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kobro

2. https://www.gagosian.com/exhibitions/lucio-fontana--may-03-2012

3. https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-hasior)

4. https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/5641

5. http://www.dzienwolnejsztuki.pl/oddzial-sztuki-nowoczesnej-muzeum-narodowe-w-

gdansku)

6. http://moussemagazine.it/nikidsp-vallois/

7. http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/january/11)

8. https://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-borowski

9. http://www.rzezba-oronsko.pl/index.php?kolekcja_crp,38,40,chwalczyk_jan)