

Wydział Malarstwa
Akademii Sztuki w Szczecinie

**Prześwity - w stronę światła, w stronę mroku.
Transformacja przestrzeni i inne metody modelowania procesów
percepcyjnych w malarstwie**

obszar wiedzy: sztuka
dziedzina sztuki: sztuki plastyczne
dyscyplina: sztuki piękne

Niniejsza praca stanowi komentarz do cyklu prac
zatytułowanych "Prześwity"

Autor: mgr Małgorzata Czerniawska
Promotor: dr hab. Bartłomiej Otock
Promotor pomocniczy: dr Łukasz Musielak

Szczecin 2020

Spis treści

Wstęp	s. 3
Prześwity cz. 1	s. 8
Prawda	s. 13
Prześwity cz. 2	s. 17
Linia	s. 24
Emocje	s. 30
Dekonstrukcja	s. 34
Mrok	s. 43
Mechanizmy obronne	s. 50
Podsumowanie	s. 59
Bibliografia	s. 62
Dokumentacja zdjęciowa doktoratu	s. 65

Wstęp

Przedmiotem moich rozważań jest zjawisko *prześwitów*. Postrzegam je i analizuję w tej pracy w bardzo różnych kontekstach. Począwszy od znaczeń tego pojęcia funkcjonujących w języku potocznym, aż po wyabstrahowanie *prześwitów* jako ustrukturalizowanych elementów rzeczywistości i odniesienie ich do szeroko pojętej sztuki. *Prześwity* rozpatruję także jako element przyrody i w tym aspekcie zwracam uwagę na pewien rodzaj mechanizmu wynikającego z funkcjonowania natury. Wreszcie podejmuję próbę odnalezienia tzw. prawdy dotyczącej *prześwitów*, co prowadzi mnie w stronę ogólniejszych rozważań na temat prawdy w malarstwie.

W moich analizach korzystam z szerokiej literatury. Pomocne są mi na przykład notatki malarskie Jana Cybisa, w których artysta stwierdza, że twórca nie potrafi jednoznacznie określić *czym jest prawda*, natomiast wie, *kiedy* ona jest. W tym kontekście sięgam po myśl Jacques'a Derridy, który różne aspekty prawdy porusza właściwie w całej swojej twórczości, a zwłaszcza w pracy *Prawda w malarstwie*. Zwracam przy tym uwagę na subiektywność tej prawdy, która staje się sumą wrażliwości, doświadczeń i sposobu patrzenia, będącego pochodną zmysłowego odbioru świata oraz indywidualnej „świadomości wzrokowej”. Nie obyło się więc tutaj bez odniesień do rozważań Władysława Strzemińskiego z *Teorii widzenia* i Rudolfa Arnheima z pracy *Myślenie wzrokowe*, który to autor w podobnym czasie co Strzemiński rozpatrywał zagadnienia psychologii widzenia dotyczące jedności postrzegania i myśli oraz stworzył koncepcję psychologii sztuki skupiającą się na twórczych aspektach umysłu. W *Eseju o człowieku* Ernsta Cassirera odnalazłam powiązanie postrzegania zmysłowego, pamięci, doświadczenia, wyobraźni i rozumu z fundamentalną skłonnością natury ludzkiej do poznania, a w myśli George'a Steinera powiązanie źródeł kryzysu kultury współczesnej z mass-medialną ekspansją, a przede wszystkim ze zwątpieniem w główny nośnik sensu i znaczenia, jakim zawsze było słowo.

Następnie dokonuję w niniejszej pracy przeglądu własnej twórczości, wykazując, że *prześwity* właściwie od zawsze były dla mnie obiektem fascynacji oraz przedmiotem malarskich dociekań, a także przyczynkiem do podjęcia głębszej refleksji na temat malarstwa w ogóle. Traktuję własne obrazy jako doświadczenie przekraczające ramy warstwy wizualnej, odnoszące się do mojej przestrzeni wewnętrznej: sfery mentalnej i metafizycznej, które jako

swego rodzaju nośnik treści duchowych – stając się intymnym zapisem – pozwalają na wyrażenie całego wachlarza wewnętrznych stanów i emocji.

Żeby podkreślić wagę tych przemyśleń, przywołuję fragment publikacji Leszka Kołakowskiego *Horror metaphysicus*, w której odczytuję diagnozę sytuacji duchowej współczesnego człowieka oraz różnorakie aspekty opozycji pomiędzy wiarą a wiedzą. Odniesienie do tego rodzaju problemów odnajduję również w eseju *Patrzac* Józefa Czapskiego, utrzymanym w charakterze osobistego wyznania.

Czym są właściwie te wewnętrzne stany i emocje, i dlaczego mają tak wielki wpływ na kształt naszego życia? Próbując odpowiedzieć na to pytanie analizuję ich fenomen pod kątem psychologii, sięgając do wieloskładnikowej teorii emocji Andrzeja Dąbrowskiego, która przybliży rozpoznanie oraz uzmysłowienie sobie uczuć stanowiących swego rodzaju blokadę nie pozwalającą „ruszyć do przodu”. Nawiązując do swojej własnej drogi osławiania emocji poprzez transponowanie ich na obrazy, ukazuję proces dekonstrukcji, która odbywa się nie przez zamianę, czy usuwanie, lecz poprzez nawarstwianie kolejnych zdarzeń odzwierciedlanych w warstwach malarskiej materii, gdzie zastosowanie formy warstwowej podkreśla złożoność problemu oraz pogłębia i wzmacnia jego wybrzmiewanie.

W poszukiwaniu możliwości nadania właściwej mocy tego rodzaju ekspresji, dokonuję szerokiej eksploracji malarskiego medium. Przywołuję w tym momencie cykl abstrakcji Barnetta Newmana *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej* – obrazów właściwie pozbawionych religijnego kontekstu, stanowiących jednak przejmującą ewokację doświadczenia szeroko pojętej alienacji, odchodzenia i agonii.

Odnosząc się do różnych sposobów przekształcania przestrzeni, podkreślam znaczenie linii, która chociaż sama w sobie jest płaska i bardziej dzieli przestrzeń niż ją buduje, to jej multiplikacja oraz nawarstwianie stają się dla mnie podstawowymi środkami w tworzeniu wielowymiarowych głębi.

Rozważania na temat linii odnajduję m.in. w *Kazaniach laickich o rzemiośle artystycznym* Henry'ego van de Velde, a także u Wasyla Kandyńskiego, rozpatrującego różne aspekty tego zagadnienia w swojej teorii budowy obrazu *Punkt i linia a płaszczyzna*, w której podkreśla możliwości transpozycji zarówno punktu, jak i linii na środki artystycznego wyrazu zarówno w muzyce, jak i w malarstwie. Cytuję również wybrane fragmenty opracowania Jerzego Olka i Marka Abramowicza *Linia w sztuce, linia w kosmosie* jako źródła wypowiedzi

współczesnych naukowców oraz twórców, traktujących linię jako swego rodzaju znak o bardzo niejednoznacznej wymowie.

Koncepcja obrazu-pisma Waltera Benjamina naprowadza mnie na związek pomiędzy przekształceniem linii w literę (znak) oraz pisma w obraz (hieroglif). Jednocześnie interesuję się metodami transformacji płaszczyzny, które poddając tekst świadomej dezintegracji, bezpośrednio wpływają na jego całkowitą przemianę w określoną formę plastyczną.

Podążając śladem tej myśli, przywołuję malarstwo Simona Hantai tworzącego tkaniny malowane pisanym tekstem (nawarstwianym aż do nieczytelności), gdzie kluczowy element stanowi metafizyczna gra obecności z nieobecnością, nawiązująca do prac francuskich filozofów: Jacques'a Derridy i Jean-Luc Nancy'ego. Pogłębianie przez niego procesu nawarstwiania poprzez nieregularne składanie i plisowanie podłoża, doprowadza do zagęszczenia liter, słów i zdań, a w rezultacie do całkowitej dezintegracji tekstu, który stopniowo staje się obrazem pozwalającym twórcy na zniknięcie w jego wnętrzu. Odczytuję ten proces jako próbę powrotu do korzeni – zjednoczenia się z pierwotną materią. Zakładam również, że świadoma transformacja malarskiej przestrzeni może mieć wpływ na jakość procesów percepcyjnych i oddziaływać na rodzaj generowanych emocji.

W kontekście dekonstrukcji nawiązuję do rozważań Barnetta Newmana, które zawarł w jednym ze swoich najobszerniejszych tekstów – *The Plasmic Image*, gdzie podkreśla wagę bezpośredniego działania ekspresji – ukierunkowanej na realność przeżycia, przekraczającej ramy stylu, czy nawet wizji artystycznej. Według niego artysta nie tworzy wyłącznie formy, ale wyraża pewną estetyczną ideę, a stworzony przez niego obraz nie jest kolejnym przedmiotem, lecz unikalnym, jednostkowym obiektem, samodzielnie ustanawiającym poczucie relacji miejsca i czasu: intymnej świadomości przeżycia *tu i teraz*. Podkreśla on również metafizyczny tragizm człowieka, leżący w dychotomii ludzkiej natury – jako jednostki i jako części większej całości – co stanowi wewnętrznie nierozwiązywalny konflikt.

Analizując swoje prace, w których kluczową rolę odgrywa nawarstwianie faktury, zauważam nie tylko coraz bardziej uwidaczniającą się wewnętrzną potrzebę *zniknięcia* w materii obrazu, ale również nieustająco narastającą fascynację mrokiem. W tym kontekście przywołuję przykłady innych twórców, zarówno z dziedziny malarstwa, jak i fotografii, literatury czy filmu, dla których ucieczka w mrok stanowi metaforę wewnętrznego niepokoju, lęku czy zgubnego pożądania.

Ukazuję pewien rodzaj mechanizmu, kiedy to wewnętrzny mrok wyzwała silny imperatyw tworzenia, będący ostateczną obroną przed pogrążaniem się w depresji czy samounicestwieniu. Idąc tym tropem, w *Czarnym słońcu* Julii Kristevy, francuskiej psychoanalityczki zajmującej się analizą kultury, odnajduję próbę dotarcia do sensu cierpienia poprzez jego ekspresję, która z kolei umożliwia wyjście z mroku (*jaskini*) i otworzenie się na światło (*świat*). Według Kristevy dzieło sztuki, dając ratunek swemu twórcy, staje się swego rodzaju lekiem antydepresyjnym, umożliwiającym jeśli nie odrodzenie, to przynajmniej przetrwanie.

Zwracam również uwagę na charakterystyczne – szczególnie dla prozy amerykańskiej lat sześćdziesiątych – czerpanie z praktyki terapeutycznej Zygmunta Freuda i jego badań nad marzeniem sennym oraz na fakt, że jego koncepcja traktująca kulturę jako „źródło cierpień”, stanowiła bazę dla tworzenia nowatorskich konwencji artystycznych tamtego czasu.

Idąc tym tropem – sięgam do podstaw psychoanalizy Freuda, który przyjmując założenie, że korzenie motywacji człowieka leżą głównie w podświadomości, łączył je bezpośrednio z koncepcją mechanizmów obronnych, dzięki którym jesteśmy w stanie redukować napięcia związane z potencjalnie zagrażającymi nam uczuciami, takimi jak dyskomfort, presja, strach, czy lęk, by w ten sposób radzić sobie ze stresem. Problem mechanizmów obronnych ukazują zarówno w koncepcji Anny Freud, córki Zygmunta Freuda, głównej kontynuatorki jego myśli, która rozwinęła badania procesów pozwalających człowiekowi na dostosowanie się do rzeczywistości, jak i w zupełnie innej perspektywie przyjętej przez Melanię Klein, twórczynię teorii relacji z obiektem.

Przywołuję także nowatorską (na ówczesne czasy) koncepcję sztuki współczesnej *Abstrakcja i wczucie* Wilhelma Worringera, w której ten niemiecki historyk i teoretyk sztuki twierdził, że dążenie do abstrakcji zarówno w sztuce prymitywnej, jak i egipskiej czy bizantyjskiej, a także współczesnej mu sztuce ekspresjonistycznej wynika z wewnętrznej niepewności człowieka oraz poczucia zagrożenia własnej indywidualności, a nawet tożsamości w konfrontacji z niezrozumiałością oraz nieprzewidywalnością otaczającego świata, a współcześnie – dodatkowo – z wszechobecnym doświadczeniem industrializacji. Podobne stanowisko odnajduję w *Eseju o człowieku*, w którym Cassirer stawia tezę, że w obliczu nieuchronnego oraz nieustającego rozwoju cywilizacji człowiek ulega coraz większej presji sprostania swoim własnym osiągnięciom w różnych dziedzinach, co wpływa

na coraz większe poczucie zagubienia. Sięgam również do książki Anny Burzyńskiej i Waldemara Rapiora *Wyostrzyć wzrok. J.M. Coetzee: sztuka, świat, polityka*, którzy badając podejście społeczeństwa do wartości i estetyki, sygnalizują problem życia w tzw. *epoce nieheroicznej*.

Bezpośrednie nawiązanie do tego rodzaju zagadnień zauważam na 58. Biennale w Wenecji, które jako motto swojej edycji przyjęło chińskie przysłowie-klątwę: „obyś żył w ciekawych czasach”, a jego wydźwięk – to ukazanie metaforycznego związku pomiędzy duchowym „wyjałowieniem” człowieka a zmęczeniem „wyczerpanej” przez niego Ziemi. Odczytuję w tym przesłaniu tezę, że sztuka nie jest lekarstwem na całe zło tego świata, a jedynie swego rodzaju wskazówką *jak żyć i myśleć w ciekawych czasach*.

Właściwej odpowiedzi należy jednak poszukać głębiej – w sobie – pomimo tego, że może być ona nie wysychającym źródłem narastającej presji. Dla twórcy ten rodzaj dialogu stanowi podstawę jego działalności w ogóle. Metaforyzując rzeczywistość, najczęściej poprzez przesłonięcie istoty głównego przekazu, ujawnia swoje lęki, nieaspokojone żądze, czy poczucie winy.

Zgłębiając wiedzę na temat podświadomości oraz mechanizmów obronnych w ujęciu psychoanalitycznym, a także biorąc pod uwagę fakt, że już we wczesnym ekspresjonizmie abstrakcyjnym obraz był traktowany jako zapis złożonej wewnętrznej przestrzeni, której przed cywilizacyjnymi zagrożeniami miała bronić właśnie ekspresja twórcza, dochodzę do tezy, że tworzenie jest swoistym rodzajem mechanizmu obronnego.

Prześwity cz. 1

Czym jest *prześwit*? Jak właściwie rozumieć znaczenie tego słowa?

W naszym języku funkcjonuje wiele definicji opisujących to zjawisko:

*otwór przepuszczający światło,
wolne miejsce odsłaniające jakiś widok,
odległość między dwiema płaszczyznami ograniczającymi otwór,
odstęp pomiędzy budynkami dający widok na otwartą przestrzeń,
nie zabudowany otwór w budynku dający dostęp światłu,
przejście lub przejazd przez budynek,
wolne miejsce przepuszczające światło,
odstęp między dwoma przedmiotami,
odległość pomiędzy elementami czegoś,*

a także:

*luka w gąszczu, przebłysk, pęknięcie, rozstawienie, wlot, wylot, przerwa,
przejazd, rozrzut, przelot, przedział, rozstaw, odległość, ujście, dystans,
dziura, przejście, interwał, luka, luz, rozstęp, rozstaw, opuszczenie*

prześwitywać, przezierać – o materiale/ubraniu:

*świecić, błyszczeć przez jakąś zasłonę, przeszkodę,
być widocznym przez coś, spoza czegoś
będąc cienkim, ażurowym, przepuszczać częściowo światło,
ukazywać się, wyglądać spod czegoś, przeświecać, przebijać przez coś*

oraz mentalnie:

dawać się zauważyć, nasuwać się na myśl, odczuć

Każde z tych określeń zawiera w sobie sporą dozę wieloznaczności, co w zależności od sytuacji, pozwala na ich dowolną interpretację – tym bardziej, że zwykle występują one jako uzupełniające się elementy jakiejś konkretnej całości czy kontekstu, osadzone w pewnej strukturze organizującej ten układ poprzez nadanie mu pewnej formy oraz jedności.

Natomiast *strukturę* różnego rodzaju słowniki określają jako sposób rozmieszczenia i powiązania części składowych danej całości oraz charakterystyczne dla danego układu relacje pomiędzy tymi elementami. W takim znaczeniu można rozpatrywać np. strukturę organizacji, grupy społecznej, a także strukturę budowli, utworu literackiego, muzycznego czy plastycznego. Struktura nadaje całości jedność i jest jej stałym elementem – rozpoznawalnym pomimo zmian, jakie wewnątrz niej zachodzą – natomiast poszczególne części składowe struktury same w sobie niewiele znaczą, zyskując sens dopiero poprzez uczestnictwo w całości.

Odniesienia do struktury odnajduję w teorii czystego widzenia Adolfa von Hildebranda (niemieckiego rzeźbiarza oraz teoretyka sztuki) – zwłaszcza w rozważaniach dotyczących formy i oddziaływania:

W naturze formy oddziaływania leży jednak to, że każdy pojedynczy czynnik zjawiska oznacza coś jedynie w odniesieniu i w przeciwieństwie do jakiegoś innego, że wszystkie wielkości, wszelkie światło i cień, wszelkie barwy ect. stanowią pewną wartość jedynie relatywnie. Wszystko opiera się na wzajemności. Jedno oddziałuje na drugie, współokreśla jego wartość. Jeśli zatem mówimy o jakimś wrażeniu sumarycznym, oznacza to pewien wspólny rezultat oddziaływania wszystkich czynników zjawiska, a ponieważ obraz oddalony polega właśnie na uchwyceniu pewnego wspólnego oddziaływania, to wynika stąd, że poszczególne czynniki zjawiska mają znaczenie jedynie w określonym stosunku do siebie nawzajem, który wywołuje to wrażenie sumaryczne, podczas gdy tracą je wzięte osobno, to znaczy wyrwane z kontekstu.¹

Jeśli spojrzeć na prześwity właśnie pod kątem formy i struktury, to można się ich dopatrzeć właściwie u każdego twórcy zarówno w sztukach wizualnych (w aspekcie światła, cienia, koloru i faktury), jak i w muzyce (we współdziałaniu dźwięków, motywów i fraz z rytmem, melodią i harmonią), literaturze (w układzie wątków i motywów, konstrukcji postaci, miejscu narratora lub podmiotu lirycznego względem przedstawianego świata), czy teatrze (w kombinacji obrazu – scenografii, ruchu – choreografii i dźwięku – oprawy muzycznej). Wszędzie tam, gdzie możemy badać strukturę utworu. Jeżeli natomiast pójdziemy dalej, sięgniemy głębiej – poza formę – zaczynają się otwierać abstrakcyjne przestrzenie pozwalające właściwie na nieograniczoną analizę oraz wydobywanie dodatkowych

¹ A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach plastycznych*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2012, s. 33.

znaczeń. Każdy z nas może nadać im swój własny sens. Ograniczeniem są tylko (lub aż) wrażliwość i wyobraźnia, bo tak naprawdę od nich właśnie zależy głębia interpretacji.

Jednak dla twórcy ważne jest uchwycenie istoty zjawiska, a nie samego zjawiska jako takiego, które staje się jedynie punktem wyjścia – podstawą do wyrażenia subiektywnej wizji oraz zaznaczenia śladu obecności w świecie.

W najlepszym wypadku mówimy o metafizyce Piękna, pozostawiając poza naszym zainteresowaniem wszystko, co niepiękne, to znaczy nieklasyczne. Obok tej jest jednak jeszcze inna, wyższa metafizyka, która obejmuje sztukę powszechną. Przechodząc ponad wszelką materialistyczną interpretację znajduje ona swe uzasadnienie we wszystkich przejawach sztuki, czy będzie to snycerstwo Maorysów, czy pierwszy lepszy relief asyryjski. Taka metafizyka wywodzi się z przekonania, że działalność artystyczna świadczy o nieustannym procesie wzajemnej konfrontacji człowieka i świata - procesie zainicjowanym na początku stworzenia i mającym trwać po najdalszą przyszłość. Tak więc sztuka jest innym uzewnętrznieniem tych samych sił psychicznych, które tworzą również religię oraz ewoluujący światopogląd.²



Trzciny z cyklu Prześwity Wodne, 60 x 80 cm, olej na płótnie, 1989

² W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 12.

Uważam, że prześwit nie jest zjawiskiem wyłącznie wizualnym, lecz przede wszystkim wynika z logiki funkcjonowania przyrody. Codziennie rejestruję ten mechanizm w otaczającej naturze, np. kiedy w przerwach pomiędzy chmurami wypatruję prześwitów pogodnego nieba – zdając sobie jednocześnie sprawę z czysto fizycznych powodów zachmurzenia; albo gdy widzę fragmenty ziemi pomiędzy rosnącymi na niej roślinami, które to najpierw czerpią z gleby pożywienie, a później stają się nim dla niej tak, jak i swego rodzaju ochroną; dostrzegam gałęzie drzew prześwitujące pomiędzy liści czerpiących życie ze światła słonecznego i jednocześnie chroniących drzewa przed jego nadmiarem; zauważam łagodne, miękkie, kuliste światło sączące się w lesie liściastym, które na swój użytek nazwałam *prześwitami liściastymi* – ma ono zupełnie inny charakter, niż ostre, rozcinające, wdzierające się wąskimi szczelinami w las iglasty (*prześwity iglaste*); rozróżniam jeszcze inny rodzaj światła, które charakteryzuje różnego rodzaju odbicia: raz miękko ślizgające się po spokojnych taflach jeziora lub rzeki, a innym razem niestabilne, rozedrgane, skaczące wraz ze wzburzonymi falami (*prześwity wodne*).



Wyspy z cyklu *Prześwity Wodne*, 160 x 60 cm, olej na płótnie, 1996

[...] często obserwuję w przyrodzie niezwykle zestawienia barw.
[...] Chciałbym na przykład zestawić zieleń z błękitem w taki sposób,
aby to w którymś momencie stało się prawie świecące.
[...] Czasami uzyskanie takiego świecącego zderzenia kolorów jest
możliwe poprzez przetamanie – a więc przekształcenie naturalizmu
zaobserwowanego zjawiska.
[...] Ale jak to zrobić, jeszcze tego nie wiem.³

³ M. Kitowska-Łysiak, Leon Tarasewicz, Instytut Historii Sztuki KUL, <https://culture.pl> [dostęp: 24.10.2020]



Las z cyklu Prześwity Iglaste, 125 x 125 cm, olej na płótnie, 1998

Prawda

W poszukiwaniu głębszego sensu, zadaję sobie pytanie czym prześwity są dla mnie. Czy są drogą do pokazania prawdy o sobie, czy wręcz przeciwnie – pozwalają się bezpiecznie ukryć, ujawniając tylko nieznaczące jej fragmenty. Czy w ogóle możliwe jest wyrażenie obiektywnej prawdy o sobie?

W Notatkach malarskich wybitny polski artysta Jan Cybis zanotował: „Co to jest prawda? Artysta tego nie wie. Ale niewątpliwie jest to coś, czemu nie chce się sprzeniewierzyć! Nie wiedząc jaka jest prawda, wie kiedy jest nieprawdziwy!”

1. Zatem twórca nie rozpoznaje prawdy, ponieważ pracuje w nieświadomości.

(Cybis w innym miejscu pisał: „Najlepiej robię, kiedy nie wiem, co robię.”

2). Ale dotyka go brak prawdy i odczuwa stan, kiedy prawda mu się wymyka.

Innymi słowy, tworzący malarz uczestniczy w byciu prawdy, doświadcza tego, jak się ona dzieje, ale nie jest w stanie powiedzieć „to jest prawda”, czyli zdefiniować bytu. Wie, kiedy ona jest, ale nie czym jest.⁴

To jest właśnie proces, w którym doświadczamy prawdy, a następnie, poprzez siłę prawdy, mamy potrzebę jej przekazywania. Prawda i jej tajemnica jest czymś, co motywuje nas, artystów, do pracy, ciągle ją przeczuwamy, a jednocześnie nie możemy jej doświadczyć ani dostrzec w swoim dziele w takim stopniu, w jakim byśmy chcieli.⁵

W twórczości Derridy jest kilka momentów, które można zasadnie określić jako momenty konfrontacji z obrazem. Napisał on kilka książek, w których odwołanie do obrazu jest motywem kluczowym: mówią one o ślepotcie i niewidzialności, o relacji między czasem i fotografią, o twórczości Artauda i innych sprawach.

Najważniejszą z nich jest chyba jednak książka zatytułowana "Prawda w malarstwie", poświęcona między innymi figurze ramy w dyskursie filozofii sztuki, graficzności i głosowi, paradygmatyczności w malarstwie, pragnieniu restytucji prawdy w filozofii sztuki. Przede wszystkim jednak traktuje ona o dotyku: mówi o tym, w jaki sposób malarstwo, sztuka niedyskursywna, może dotknąć filozofii. Może być to dotknięcie bolesne, nie do wytrzymania, skutkujące nieczytelnością, niemożliwością lektury, swego rodzaju kresem dyskursu.⁶

Biorąc pod uwagę naszą zwykłą codzienność – nawet gdybyśmy chcieli trzymać się wyłącznie faktów – to już nasz indywidualny sposób ich przedstawienia wpływa na odbiór, nadając im dowolny, bardzo subiektywny ton interpretacji.

George Steiner, amerykański literaturoznawca, filozof i eseista – który przez wiele lat badał kondycję współczesnej kultury – upatrywał źródeł jej kryzysu w mass-medialnej

⁴ K. Gliszczyński, *Prawda w malarstwie* - tekst M. Haake, ASP Gdańsk 2010, s. 5.

⁵ Tamże, wypowiedź J. Janowskiego (seminarium) s. 59.

⁶ A. Leśniak, *Filozofia dotknięta: obraz, idiom, materialność : Jacques Derrida i Simon Hantaï*, „Sztuka i Filozofia” 26/2005, s. 146, <http://www.bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]

ekspansji, a przede wszystkim w zwątpieniu w główny nośnik sensu i znaczenia, jakim od zawsze było słowo.

Żyjemy, powiada Steiner, w „sekundarnym mieście” współczesnej cywilizacji, w którym dominuje to, co wtórne, pasożytnicze, pośrednie. Bezpośredni odbiór i przeżywanie dzieł sztuki wyparte zostało przez wszechobecny komentarz językowy, zapośredniczający nasz kontakt ze sztuką, budujący coraz bardziej nieprzenikniony dyskursywny mur coraz to nowych teorii, nowych metod, nowych interpretacji, następujących po sobie z coraz większą szybkością i agresywnością. Wszystko przenikającym duchem naszej epoki jest duch żurnalizmu, dziennikarstwa, z jego natychmiastowością, niecierpliwością, chwilowością, ulotnością przekazywanych informacji, kształtujących specyficzny sposób percepcji i — tym samym — obraz świata. Świata, w którym nie ma już miejsca na bezpośrednie przeżywanie dzieł, wolne od językowego balastu. Język bowiem, racjonalny dyskurs, nie jest w stanie — co do tego nie ma Steiner najmniejszych wątpliwości — uchwycić „misterium” sztuki, jej tajemnicy, jej prawdy, dostępnej wyłącznie w bezpośrednim spotkaniu widza, czytelnika, słuchacza z dziełem.⁷

Idealnym przykładem będą tu rozwijające się w błyskawicznym — właściwie już nie do opanowania tempie — media społecznościowe, np. Facebook, czy Instagram, gdzie za opublikowanymi zdjęciami, niejako w *prześwicie* widzimy starannie wybrane fragmenty czyjegoś życia, z których składamy — często mylny — obraz, daleki od sugerowanego za pomocą kolorowych obrazków i wieloznacznych komentarzy. Z kolei nasza interpretacja również nie jest i nie może być obiektywna, odbywa się przecież poprzez nasz własny, osobisty *prześwit*, gdzie kluczową rolę odgrywa czas.

.. istnieje miłość przestrzeni i malarstwo istnieje w przestrzeni, jak wszystko inne, ponieważ jest faktem społecznym - może być odbierane wspólnie z innymi. Jedynie czas można odczuwać osobno, w sposób intymny. Przestrzeń jest własnością wspólną. Tylko czas stanowi osobiste, prywatne doświadczenie.⁸

Przecucie podpowiada mi, że *prześwitowe* jest całe nasze życie — zbudowane z różnych etapów (warstw), które poprzez ażurowe zasłony przeszłości mniej lub bardziej rzutują na tu i teraz. Odbiór rzeczywistości jest permanentnie *skażany* naszymi

⁷ M. Bryl, *Płaszczyna. Ogląd. Absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, Poznań 1993, s. 80, <http://hdl.handle.net/10593/9589> [dostęp: 24.10.2020]

⁸ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja. Tragizm, podmiotowość i malarstwo według Barnetta Newmana*, „Teksty Drugie” nr 5 (119), Łódź 2009, s. 178, <http://www.bazhum.muzhp.pl/> [dostęp: 24.10.2020]

doświadczeniami; im dłużej żyjemy, tym większą posiadamy umiejętność interpretacji oraz korzystania z różnego rodzaju bodźców wzrokowych, a tym samym coraz więcej elementów wpływa na rozwój porządkującej funkcji naszego umysłu.

Potwierdzenie tego założenia odnajduję w naukowych rozważaniach Władysława Strzemińskiego zawartych w *Teorii widzenia z 1958 roku*, którą wydał jako zapis swoich wykładów z historii sztuki (prowadzonych w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi) wraz z teoretycznym podsumowaniem swojej twórczości oraz wizji estetycznej.

Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego - jak odbicie w lustrze. Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko - słowem, przez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie. O zakresie naszego widzenia decyduje nie jakieś "przyrodzone", "normalne" widzenie, lecz proces pracy zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności pomiędzy widzeniem biologicznym, a naszą myślą.

(...)

*W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek **uświadamia** sobie ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego. Tzw. **zawodowa sprawność wzrokowa** nie jest niczym innym, jak jedną z postaci w jakich występuje świadomość wzrokowa. Oko doświadczonego włókniarza dostrzeże dziesięciokrotnie więcej braków tkaniny niż tak samo sprawne (w znaczeniu biologicznym) oko człowieka innego zawodu. Lecz to samo oko włókniarza, gdy znajdzie się przed łanem zboża - nic nie zobaczy, nic nie będzie mogło powiedzieć ani o stanie wilgotności gleby, ani o stopniu dojrzewania zboża, ani o parowaniu powietrza, ani o jakości gruntu.*

(...)

Świadomość wzrokowa ukształtowana przez realne warunki bytu zadecydowała o zakresie i ilości widzenia.⁹

Jednocześnie (mniej więcej w tym samym czasie) zagadnienia psychologicznej teorii widzenia dotyczące jedności postrzegania i myśli, rozpatrywał Rudolf Arnheim:

⁹ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 53.

Percepcji nie można jednak ograniczyć do tego, co rejestruje oko patrząc na świat zewnętrzny. Akt percepcyjny nigdy nie jest izolowany; jest on jedynie bieżącą fazą strumienia niezliczonych podobnych aktów dokonywanych w przeszłości i żyjących nadal w pamięci. Podobnie doświadczenia obecne, gromadzone i zespalane z bagażem przeszłych doświadczeń, warunkują przyszłe akty postrzegania. Dlatego mówiąc o percepcji w szerszym tego słowa znaczeniu, musimy też uwzględnić wyobraźniową aktywność umysłu i jej relację do aktualnych obserwacji dokonywanych przez zmysły. Według tej opinii patrzący po prostu stosuje do teraźniejszości to, czego się nauczył o świecie w przeszłości. Albo też - jak mówią niektórzy jej zwolennicy - widzimy to, co widzimy, wedle tego, co spodziewamy się zobaczyć.¹⁰

(...)

Sztuka oddziałuje najlepiej wówczas, gdy pozostaje nierozpoznana. Sprawia ona, że kształty, przedmioty i zdarzenia, ujawniając swoją naturę, mogą przywoływać owe głębsze i prostsze siły, w których człowiek rozpoznaje siebie. Jest jedną z nagród, jakie otrzymujemy za myślenie o tym, co widzimy.¹¹

Także Ernst Cassirer, wybitny niemiecki filozof XX-go wieku, w swoim *Eseju o człowieku* (będącym skondensowanym i uaktualnionym zapisem trzynomowej *Filozofii form symbolicznych*), odnosi się do zmysłowego odbioru świata, powołując się m. in. na teorię Arystotelesa dotyczącą fundamentalnej skłonności natury ludzkiej dążącej do poznania.

Postrzeganie zmysłowe, pamięć, doświadczenie, wyobraźnia i rozum są wszystkie powiązane wspólną więzią, są to po prostu odmienne stadia i różne sposoby wyrażania tej samej podstawowej działalności, która najwyższą doskonałość osiąga w człowieku, ale którą w pewnym sensie dzielą z nim także zwierzęta i wszystkie formy życia organicznego.¹²

¹⁰ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2013, s. 99.

¹¹ Tamże, s. 369.

¹² E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2017, s. 17.

Prześwity cz. 2

W mojej dotychczasowej praktyce artystycznej zajmowałam się naturą prześwitów występujących w pejzażu (również miejskim) oraz możliwościami jego interpretacji w abstrakcyjnych kompozycjach. Z nawarstwień, zgrubień i przetarć buduję tkanę malarską jako plastyczny wyraz stanów emocjonalnych, ale przede wszystkim jako osobisty zapis intymnych treści.

Chodzi o to, by kolor czy kamień niósł w sobie pewien czynnik myśli, który oddziaływać będzie bezpośrednio na wrażliwość widza, przenikając najgłębsze kanały jego istoty.¹³

Kiedy wraz z rozwojem cywilizacyjnym i technicznym świat, stając się dla nas coraz mniej tajemniczy, wyzwala dojmujące odczucie wewnętrznej pustki, jednocześnie budzi podświadomą potrzebę wypełnienia jej przez poszukiwanie i obcowanie z sacrum.

Malarstwo jest dla mnie właśnie tym dopełnieniem. Obraz staje się doświadczeniem przekraczającym ramy warstwy wizualnej, odnoszącym się do mojej przestrzeni wewnętrznej, obejmującym sferę mentalną i metafizyczną – wyraża treści duchowe. Żeby podkreślić wagę tych przemyśleń, przywołuję fragment publikacji Leszka Kołakowskiego – *Horror metaphysicus*, w której odnajduję diagnozę sytuacji duchowej współczesnego człowieka oraz różnorakie aspekty opozycji pomiędzy wiarą a wiedzą.

„Narzuca się myśl, że różne aspekty rzeczywistości ostatecznej najlepiej znajdują swój wyraz w religijnym kulcie i w sztuce — nie w tym sensie, by malarz mógł odmalować na płótnie Absolut czy Kapłan objaśnić go w teoretycznie zadowalających kategoriach. Chodzi raczej o to, że o tym co bezimienne i nieopisywalne można napomykać w taki sposób, że — przynajmniej w intensywnych aktach religijnych i artystycznych — budzi się poczucie zrozumienia, ów rodzaj ulotnego spełnienia, które jest zarówno prawomocne w sensie poznawczym, jak i dostarcza przeświadczenia, iż jest się >>w kontakcie<< czy też >>w obrębie<< czegoś, co jest bardziej realne niż codzienna rzeczywistość. Spełnienie to jest z konieczności ulotne; mogłoby utwierdzić się jako trwałe osiągnięcie tylko wówczas, gdyby treść jego dawała się przetworzyć w teoretyczne pojęcia, co z samej jego natury jest niemożliwe”¹⁴

¹³ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 174.

¹⁴ L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990, s. 108, 109.



Trzciny z cyklu Prześwity Wodne, 40 x 50 cm, olej na płótnie, 1990

Odniesienie do tego rodzaju problemów, odczytuję również w przemyśleniach Józefa Czapskiego, zawartych w eseju *Patrzęc* – mającym charakter osobistego wyznania.

Nieustanne zmiany rytmów, tempa życia, zmiany materiału, którym artysta operuje, przy zawrotnie do tego narastającej ilości technik do wykorzystania - wszystko to gra i znaczy. Jądrzem jednak pozostanie wiecznie jedno: gatunek, waga samego przeżycia oraz przezroczystość jego wyrażenia, dotarcie samego artysty do jego istoty, którą w swym dziele wyraża i przekazuje. (..) Tak czy inaczej, malarstwo i inne sztuki służyły

*nam zawsze od czasów zamierzchłych, i służyć nam dalej będą jako spotęgowanie świadomości życia i świadectwo intymnej prawdy człowieka.*¹⁵

Właściwie od zawsze *prześwity* były dla mnie obiektem malarskich dociekań. Fascynacja nie kończąca się pojemnością tego zjawiska, które pozwala na wyrażanie całego wachlarza wewnętrznych stanów i emocji, zaowocowała kolejnymi *prześwitowymi* cyklami. Pierwsze (1989-1998), monochromatyczne (laserunkowe techniki olejne), pełne zadumy, mroczne zwrócone ku naturze, związane z pięknym miejscem, ale też z niełatwą sytuacją emocjonalną, w której powstawały: poczuciem alienacji i osamotnienia (*Prześwity wodne*, *Prześwity iglaste*, *Prześwity liściaste*).

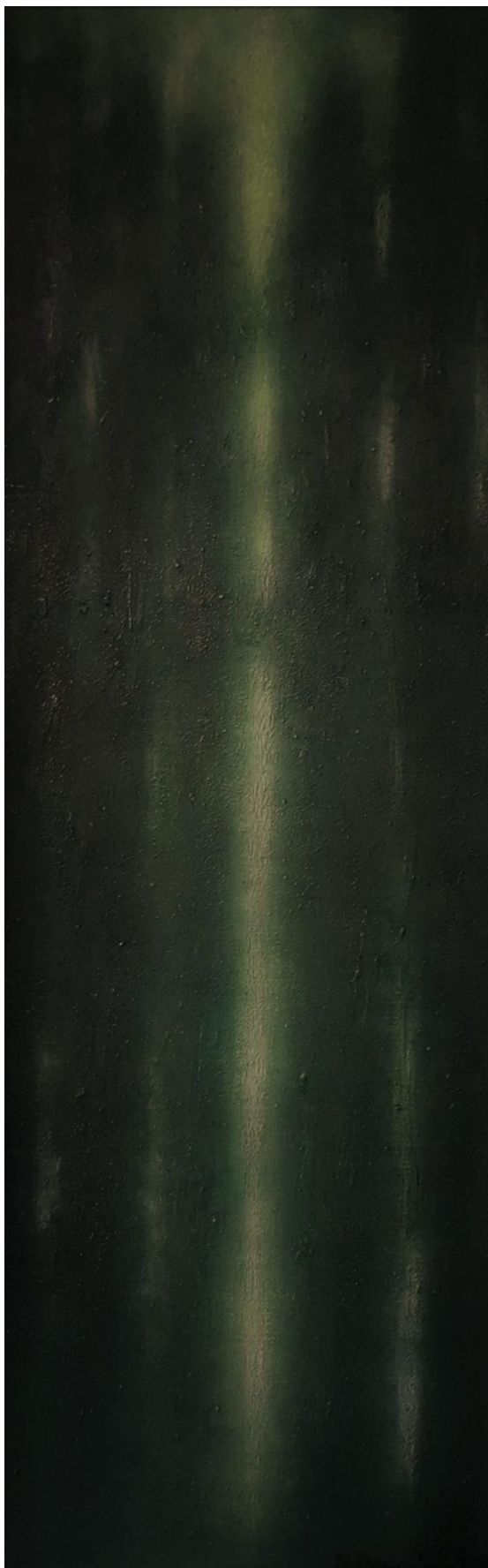


Wyspy z cyklu Prześwity Liściaste, 160 x 60cm, olej na płótnie, 1995

*Dzieło udaje nam się podczas procesu widzenia, a dokładniej: to my sami udajemy się w nim w sposób niepojęty i nigdzie poza dziełem nieosiągalny. Co jednak udaje się nam z nas w dzieło? Właśnie to, że obcując z dziełem potwierdzamy naszą predyspozycję „zwrócenia-się-ja” ku absolutowi; że patrząc realizujemy ją w i za pomocą rozwijającej się w dziele rzeczywistości zjawiskowej.*¹⁶

¹⁵ J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 2016, s. 390.

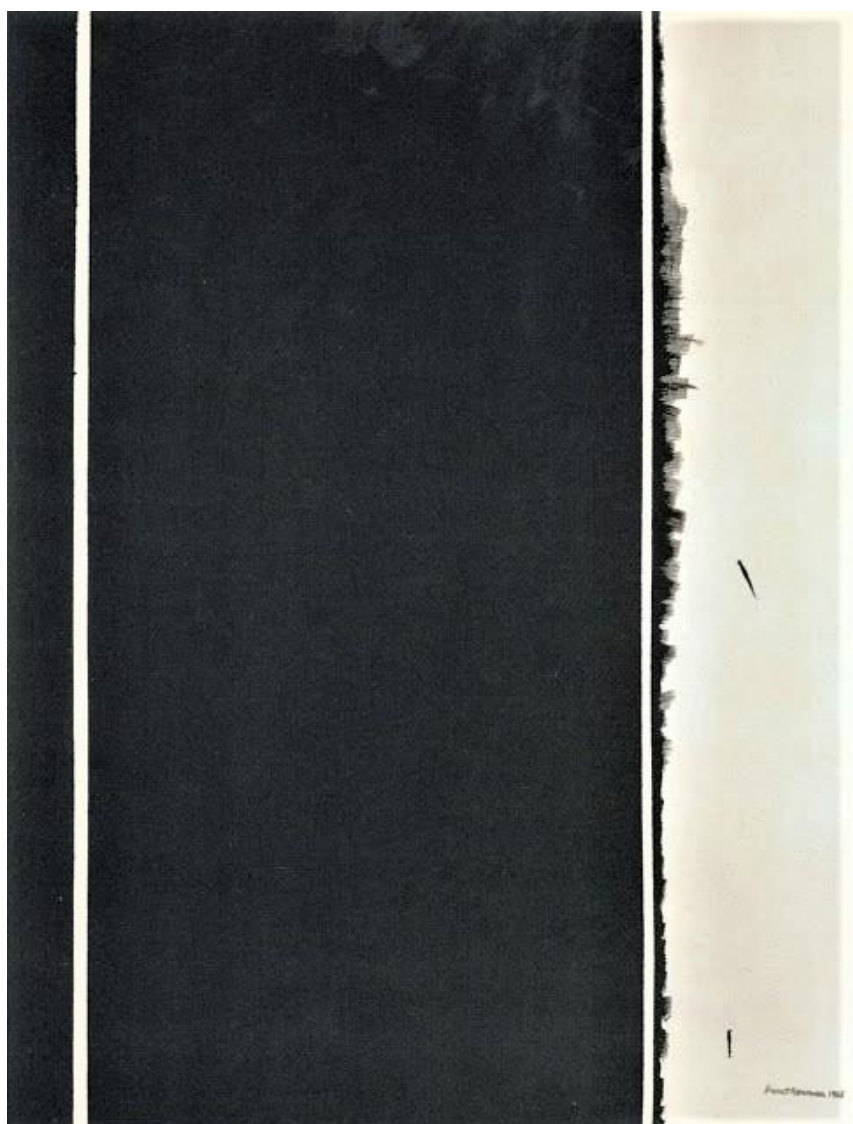
¹⁶ M. Bryl, *Płaszczyna...*, dz. cyt., s. 75.



Prześwity Wodne, 40 x 115 cm, olej na płótnie, 1997

Przywołując ten czas przychodzą mi na myśl słowa Barnetta Newmana odnoszące się do *Czternastu Stacji Drogi Krzyżowej* – abstrakcyjnego cyklu z lat 1958-1966, który nie odwoływał się wyłącznie do religijnego kontekstu, był raczej ewokacją doświadczenia szeroko pojętej alienacji, agonii.

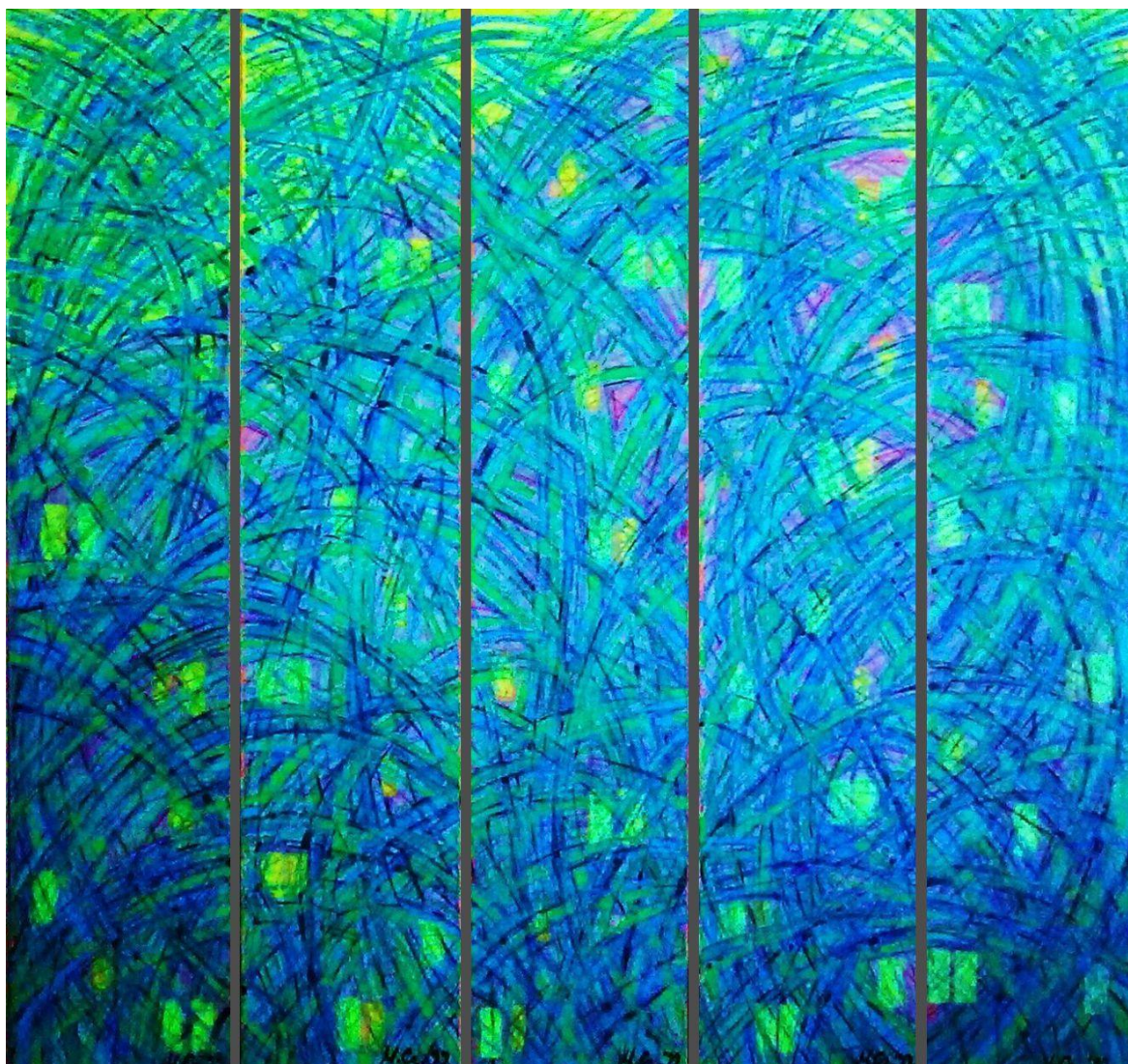
Nie miałem z góry określonej idei, którą bym urzeczywistnił i wskazał w tytule. Chciałem zatrzymać emocję, a nie zmarnotrawić ją w malowniczych uniesieniach. Wołanie, wołanie, które pozostaje bez odpowiedzi, jest światem bez końca. Ale obraz winien zatrzymać je - ów świat bez końca - w swoich granicach.¹⁷



Barnett Newman, *The Twelfth Station of the Cross*, 1959-1960

¹⁷ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 178.

Mój następny cykl (1999-2018) to dynamiczne, pełne energii *Prześwity miejskie*, będące echem dużych zmian związanych nie tylko z opuszczeniem pięknego kawałka ziemi nad wodą oraz przeprowadzką do miasta, ale też zakończeniem ważnego, choć trudnego etapu mojego życia osobistego. Następuje transformacja przede wszystkim w sposobie myślenia o powodach podejmowania tego tematu, a co za tym idzie, również w jego obrazowaniu. Ewoluuje sposób budowania światła. Wcześniej statyczne, delikatnie wydobywane z mrocznych struktur zieleni, zmienia się teraz w migotliwe, ekspansywne i wszechobecne. Mieszają się różne techniki malarskie (olej współgra z akrylem i kredką), pojawiają się widoczne fragmenty podkładu z wyraźnym zarysem domu w tle, a wszystko to pod dynamiczną kompozycją pojedynczych linii.



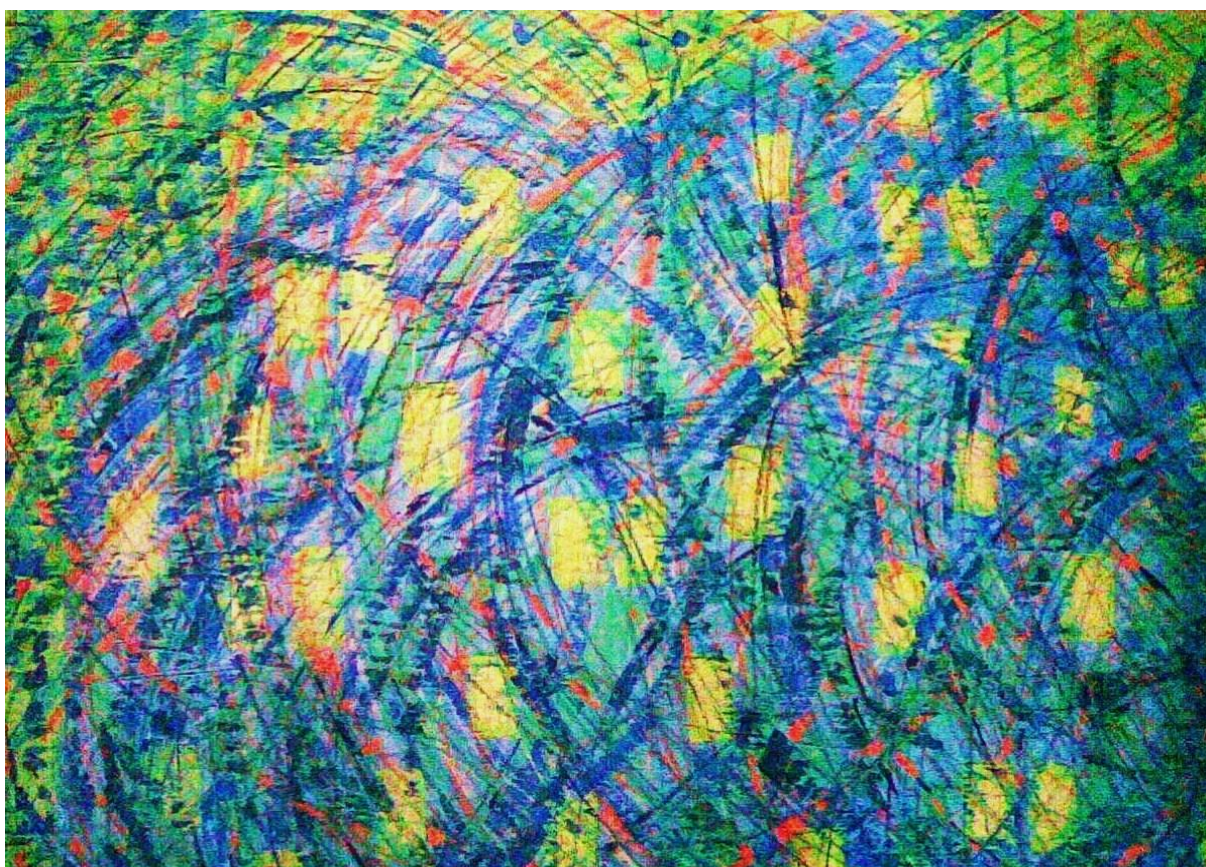
Okna I z serii Prześwity, 250 x 165 cm, technika mieszana na płótnie, 1999

Wciąż aktualne są dla mnie słowa Pabla Picasso, które padły w rozmowie przeprowadzonej i zarejestrowanej w 1933 roku przez krytyka sztuki Christiana Zervos:

Do mnie obraz przybywa z daleka; kto wie z jak daleka. Odgadłem go, widziałem, namalowałem, a mimo to nazajutrz sam nie widzę tego, co zrobiłem. W jakiż więc sposób przeniknąć można moje marzenia, moje instynkty, moje pragnienia, moje myśli, które na to, by się ujawnić, musiały długo się kształtować, przeniknąć je zwłaszcza w tym celu, by uchwycić w nich to, co wprowadziłem, być może, wbrew woli?¹⁸

(...)

Obraz nie jest czymś z góry obmyślonym i kiedy się go tworzy, idzie w ślad za ruchem myśli. Po ukończeniu zmienia się tym bardziej, w zależności od nastroju osoby, która go ogląda. Obraz żyje własnym życiem i, jak żywa istota, podlega zmianom, które narzuca nam życie codzienne. Jest to rzecz naturalna, skoro żyje wyłącznie poprzez osobę, która go ogląda.¹⁹



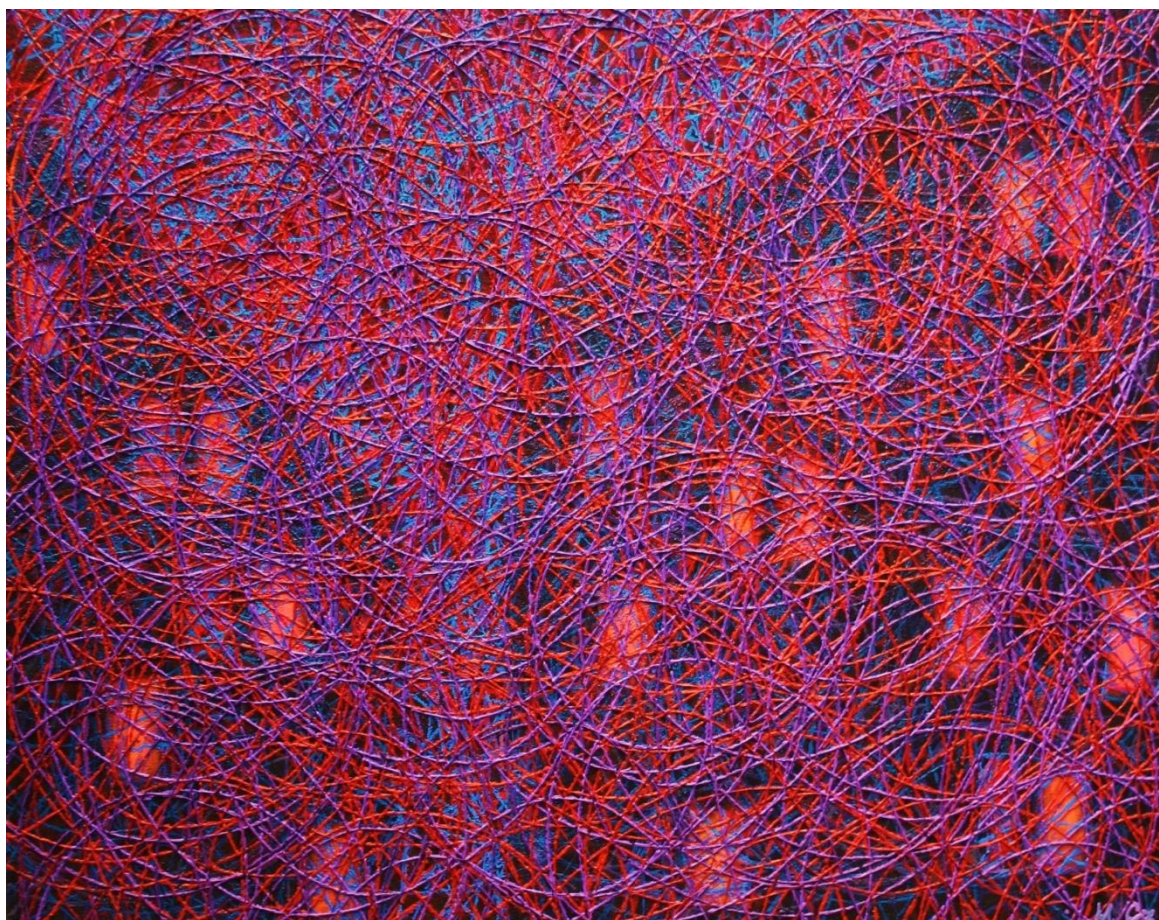
Okna z serii Prześwity, 135 x 110 cm, technika mieszana na papierze, 2008

¹⁸ A. H. Barr jr., *Picasso. Fifty Years of His Art*, The Museum of Modern Art, New York 1946, s. 299, (przekłady wielu wypowiedzi, rozumowana bibliografia).

¹⁹ Tamże, str. 296.

Linia

Linia (prosta lub zakrzywiona), która sama w sobie jest płaska i bardziej dzieli przestrzeń, niż ją buduje, stała się dla mnie środkiem do stworzenia wielowymiarowych głębi, które prześwitują spod nakładających się, splątanych warstw (najpierw kolorowych, potem monochromatycznych) krzywych. Multiplikują się one i nawarstwiają – niby wielokrotnie powielony system linii papilarnych, z których jedynie wtajemniczeni mogą odczytać zapisany w nich los. Kształt domu zaczyna zanikać – trudno go wypatrzeć pod reliefową strukturą powlekającą całą płaszczyznę płótna.



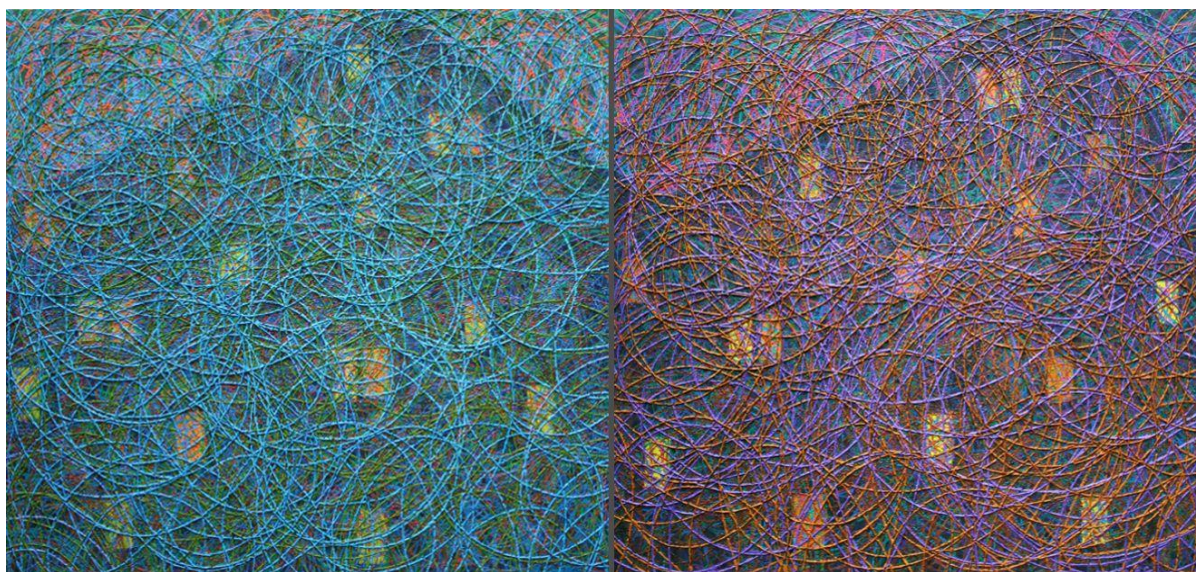
Okna V z serii Prześwity, 160 x 135 cm, technika mieszana na płótnie, 2009

Swój stosunek do linii doskonale wyraził Henry van de Velde w tekście zatytułowanym *Kazania laickie o rzemiośle artystycznym* (wydanym pośmiertnie w 1902 roku w Lipsku).

Linia jest siłą, działającą podobnie, jak wszelkie siły elementarne, a zestawienie wielu wzajemnie powiązanych linii działa tak, jak liczne przeciwstawione sobie siły.

(...)

Kto weźmie sobie do serca prawa rządzące wzajemnym oddziaływaniem linii na siebie, temu już nie będzie wolno postępować naiwnie. Narysowawszy jedną swobodną krzywą, nie będzie mógł, kreśląc obok niej inną, uwolnić jej od wpływu napięć zawartych w każdej cząsteczce tej pierwszej; ta druga zresztą również oddziałuje na pierwszą, która pod jej wpływem zmienia się, powoduje reakcje w trzeciej i wszystkich następnych, mogących się pojawić.²⁰



Dwa Światy z serii Prześwity, 350 x 165 cm, technika mieszana na płótnie, 2005

Chcąc spojrzeć na linię od strony czysto teoretycznej, odnajduję pomoc w teorii budowy obrazu Wasyła Kandyńskiego zawartej w pracy *Punkt i linia a płaszczyzna*, w której autor badając właściwości punktu oraz linii w różnych aspektach, podkreśla możliwość przetransponowania ich na środki artystycznego wyrazu tak w muzyce, jak i w malarstwie.

Geometryczna linia jest niewidoczna. Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę. Linia jest więc przeciwieństwem największym praelementu malarstwa - punktu. Ściśle wyrażając się, można ją uznać za element drugiego stopnia.²¹

²⁰ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, dz. cyt., s. 11,12.

²¹ Tenże, *Punkt i linia, a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 2019, s. 58.

*Można by nawet twierdzić, że w muzyce największe możliwości wyrazu posiada linia. Rozwija się ona w niej zarówno w wymiarze czasowym, jak i przestrzennym, zupełnie tak samo jak w malarstwie.*²²

Jako swego rodzaju rys o niejednoznacznej wymowie, właściwie od zawsze była przedmiotem dociekań naukowców oraz twórców.

Poniższe cytaty pochodzą z tomiku wydanego do wykładu Jerzego Olka i Marka Abramowicza *Linia w sztuce, linia w kosmosie* (Studium Generale, Wrocław 2013).

Linia to ślad zmiany. Cierpienia, przełamania, granicy, życia, drogi śmierci i walki.

Zsolt Gyenes, artysta

(...)

Wachlarz znaczeń pojęcia „linia” jest olbrzymi. Jednakże da się go zmieścić w dwóch odmianach: jedne ze znaczeń jakby rozchodzą się od boków linii, a drugie związane są z jej końcami. Granica, krawędź, brzeg oddzielają od siebie cieńszą lub grubszą linią coś się różniącego, a końce linii wskazują na przykład rozkład jazdy tramwaju czy pociągu. Linia dzieli i łączy. Uważam, że dla naszego postrzegania świata, w tym także fotografii, o wiele ważniejsza jest pierwsza odmiana linii rozumiana jako kontur odgraniczający figurę od tła. W korze wzrokowej sygnały odbierane z oczu są sortowane według rozmaitych kryteriów: linii, kształtu, odległości, głębi, barwy czy ruchu. Najistotniejsze jest wyodrębnienie figury z tła umożliwiające wstępne rozpoznanie, z czym mamy do czynienia. Tak więc pojęcie linii jest dla nas pierwotne, elementarne z perspektywy świadomego widzenia rzeczywistości i jej wyobrażania. Powstaje dodatkowe pytanie: co właściwie widzimy we śnie?

Stefan Wojnecki, artysta

(...)

Dlaczego natomiast w moich poszukiwaniach posługuję się kreskami – dawniej liniami prostymi, dziś regularnie zakrzywionymi? Zapewne dlatego, że, w moim przekonaniu, składają się one na jedyną dostępną formę plastyczną, odnoszącą się do obu rzeczywistości: widocznej i niewidocznej, realnej i wyobrażonej, należącej jednocześnie do sfery konkretów i sfery pojęć.

Stanisław Z. Kamiński, artysta

(...)

Linie, które nazywasz kreskami, są w moich grafikach wykorzystywane do tworzenia płaszczyzn wywołujących złożony efekt światła i cienia, lub różnicowania walorem owych płaszczyzn – i niemal zawsze sąsiadujących z aplą czerni. W kolejnych kompozycjach nie należy wyodrębniać kresek jako elementu znaczącego. Zwielokrotnienie kresek to znana metoda stosowana dla uzyskania wrażenia trzeciego wymiaru. Moje kreski są tworzywem plastycznym, mającym na celu potęgowanie ekspresji obrazu (image).

Ryszard Otręba, artysta

²² W. Kandyński, *Punkt i linia, a płaszczyzna...*, dz. cyt., s. 104.

(...)

Nie lubię linii. Linia jest ludzkim wynalazkiem; nie istnieje w naturze. Wyraża pragnienie ideału i porządku, który jest jak tresura chaosu, ale który również oznacza regułę, dominację, a zatem władzę. To nie przypadek, że potężny król Ludwik XIV żądał urzędzenia ogrodów pałacowych w Wersalu wzdłuż linii prostych. To również nie przypadek, że Stalin chciał wszystkim narzucić „linię” partii. Czyż architekt Corbusier nie wyobrażał sobie, że cała ludzkość zamieszka w przestrzeniach betonowych narysowanych przy pomocy ekierki i linii? Euklides w swojej geometrii pragnął nałożyć czystą myśl na świat naturalny pełen dziur i nierówności. Jego magiczne linie zwane równoległymi mają cechę szczególną taką, że zbiegają się w nieskończoności... zbyt daleko, by były poddane ludzkiej weryfikacji. Sztuka zachodnia dosłownie wybuchła arogancją i pychą, kiedy artyści odkryli moc organizacyjną linii. Perspektywa, zrodzona z linii, nie jest niczym innym niż silną iluzją, ale jej potęga jest taka, że zdetronizowała boskość usytuowaną do tamtej pory w chmurach. Koniec aury i jej tajemniczych wibracji, jej miejsce zajmuje linia prosta, rygorystyczna i podbijająca jak miecz. Choć sztuka wschodnia potrafiła bronić przedstawiania mgieł czy zawijasów kaligrafii, bardzo szybko poddała się czarowi organizacyjnemu linii, nie widząc w niej chłodu abstrakcji. Tak samo fotografia, działająca na zasadzie camery obscury, jest narzędziem czysto perspektywicznym. Ma ponoć przedstawiać „obiektywnie” świat zewnętrzny, choć w rzeczywistości tylko wzmacnia wiarę w świat naprawdę uporządkowany według linii. To żalosne, kiedy się widzi, jak wszyscy turyści z aparatami szukają idealnej linii prostej między kamerą a znanym zabytkiem, podczas gdy prawda miejsca była w otaczającej go przestrzeni. Czy oni aby dobrze zobaczyli?

Patrick Bailly-Maitre-Grand, artysta

(...)

Znacząca rozmowa pomiędzy dwoma osobami stanowi mocną linię.

Jest:

linia transparentna,

linia wiązki laserowej,

linia światła,

linia wagi niewyraźności,

linia cienia,

linia ciszy,

linia gromu,

linia horyzontu za horyzontem.

Są:

linie wyobrażeń,

linie horyzontów lotu ptaka,

wyobrażone linie na fałdach wszechświata Michio Kaku.

Jest linia powstała bez potrzeby.

Jest linia oczekująca na inny kształt.

Czy czasami brak linii nie znaczy więcej dla linii, która może się stawać?

Jan Berdyszak, artysta

(...)

Linia bierze się z punktu. Jest śladem jego ruchu poprzez unicestwienie jego nieruchomości. Stworzona przez następstwo punktów, jest figurą geometryczną dwuwymiarową. Pod postacią linii prostej, krzywej, przerywanej czy kropkowanej wpisuje się w dychotomię: konkret i abstrakt. Punkt i linia zdefiniowane jako elementy początku przygody ludzkiej, są początkiem pisma i sztuki.

Są dziełu niezbędne.

Marie-Agnes Charpin, artystka

(...)

Proces pisania oraz czytania są liniowe. Taka jest nasza percepcja. Sam zapis literatury jest liniowy, bo takie jest nasze pismo. Wiersz jest pisany w formie wersów (linii) i sam staje się swoistą linią pionową, jeśli spojrzymy nań z pewnej odległości. No, może bardziej drogą. A jednak, mimo całego procesu linearności, literatura tworzy rzeczywistość stereometryczną, rozciągłą we wszystkich kierunkach, właściwie trójwymiarową, jeśli nie należałoby powiedzieć, że to rzeczywistość rozciągająca się jeszcze w innych wymiarach, także w czasie, ale nie linearnym, lecz właśnie achronologicznym, synchronicznym, obecnym wszędzie naraz w powieści czy w wierszu. Paradoks polega jednak na tym, że nasza percepcja potrzebuje linearności. Zaczynając od linii w procesie lektury czy pisania/zapisu fikcji, wchłaniając ten różnokierunkowy, skomplikowany i wielowymiarowy świat, ostatecznie kończy się na powrocie do linii, do linearnej narracji. Czytelnik w swej świadomości znów rekonstruuje linearny czas i świat, by móc go zrozumieć, pojąć. W tym procesie rekonstrukcji świat staje się znów linearny wraz z czasem, jak rzeka.

Marcin Czerwiński, literaturoznawca

(...)

*Dla mnie nie ma linii bardziej kontrowersyjnej
niż horyzont.*

Jest zarazem

dwu- i trójwymiarowa,

prosta i zakrzywiona

i nigdy nie biegnie z A do B.

Jest matematyczna

a jednocześnie romantyczna,

całkowicie fikcyjna, choć bardzo rzeczywista.

Co za fascynująca linia!

Jan Dibbets, artysta

(...)

W muzyce od dawna nie ma już żadnej linii, jest chmura wątków, wszechświat nisz, pączkujące, nieprzeczuwalne i znikające byty, o których istnieniu/nieistnieniu geometra nigdy nie pomyśli. Ewentualnie: jest wiele linii równoległych, które – jak wiemy z matematyki – nigdy się nie spotkają.

Monika Pasiecznik, kompozytor

(...)

*gdzie jest moja niebieska
linia i z kim mnie łączy?
może ta linia jest czarna
a może biała
i dokąd ta linia prowadzi*

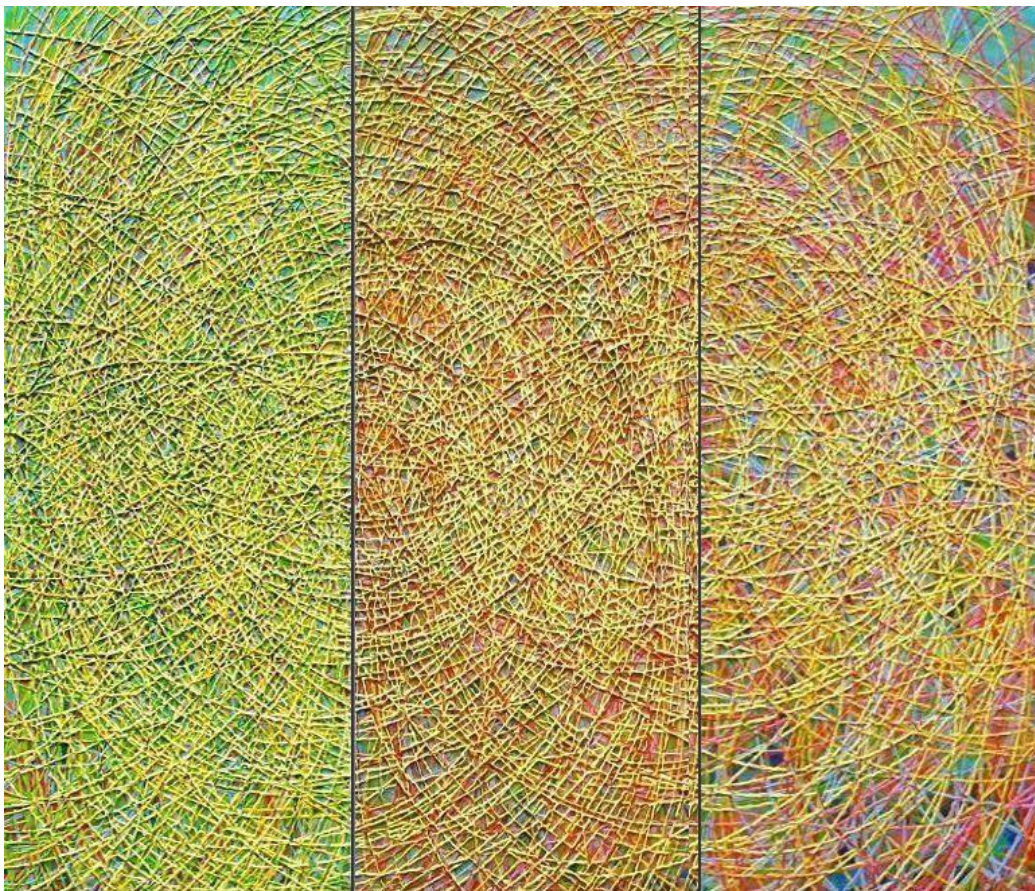
niebieska linia, fragment

Tadeusz Różewicz, poeta

(...)

Linia jest pełna paradoksów. Euklides głosił: linia to długość bez szerokości. Jeśli bez szerokości, to dlaczego ją widzę? A jak jest z tą długością? Podobno linia składa się z punktów, a punkt nie ma długości, dlaczego więc ma ją linia? Linia to jeden wielki paradoks.

Zdzisław Pogoda, matematyk



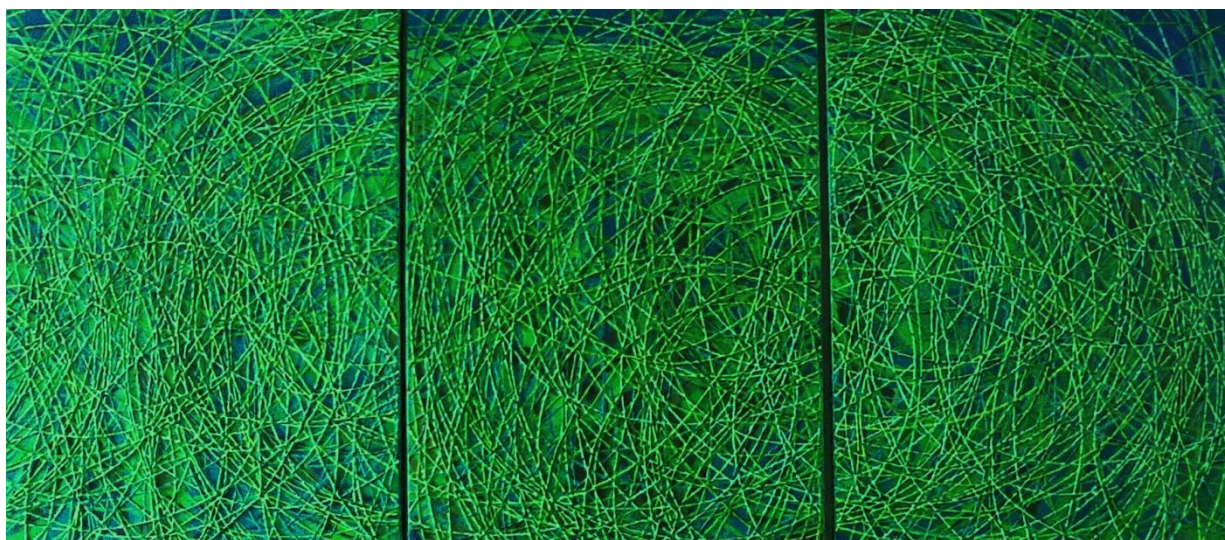
Euforia z serii Prześwity, cykl Uzależnienia, 135 x 115 cm, technika mieszana na płótnie, 2012

Emocje

Nawarstwiająca się linie pozornie tracą swoją dynamikę i moc, przestają oddziaływać jako pojedyncze kierunki. I chociaż ich działanie słabnie na powierzchni obrazu, to poprzez utworzenie struktury wzmacniają jego głębię oraz siłę przekazu, pozwalając mi na odzwierciedlenie szerokiego spektrum emocji, które się pojawiły w tamtym momencie mojego życia.

Potrzeba kontynuacji, rozwinięcia oraz pogłębienia mojej opowieści o domu w szerokim rozumieniu tego słowa: symbolicznym, filozoficznym i emocjonalnym, doprowadziła do powstania dużej serii prac plastycznych, w których próbuję zobrazować emocje związane z przemijaniem, zacieraniem wspomnień, obrazów z przeszłości oraz zamykaniem pewnych rozdziałów życia. Dokonuję jednocześnie szerokiej eksploracji malarskiego medium, pragnąc nadać swojej ekspresji właściwą moc.

Usiłuję rozpoznać, uprzytomnić sobie, a nawet przepracować emocje, które blokują, nie pozwalając ruszyć z miejsca. Zastanawiam się, czym w ogóle są emocje i dlaczego mają tak wielki wpływ na kształt naszego życia.



Łapacze Snów z serii Przeświły, cykl Uzależnienia, 180 x 80 cm, technika mieszana na płótnie, 1990

Sięgając do psychologii, odnajduję wieloskładnikową teorię emocji Andrzeja Dąbrowskiego, która pozwoliła mi przynajmniej na zbliżenie się do ich fenomenu.

Emocje to stany psychofizyczne systemu umysł – mózg – ciało w świecie. Jako takie z jednej strony pośredniczą między tym, co mentalne i cielesne, a z drugiej – stanowią swoiste okno na świat: umożliwiają kontakt z zewnętrzną rzeczywistością. Emocje to jeden ze sposobów percepcji rzeczywistości, na którą składają się różnego rodzaju obiekty. Z przedmiotami, osobami, zdarzeniami i sytuacjami w świecie związane są różnego typu wartości i antywartości, szanse i zagrożenia. Emocje to odpowiedzi organizmu na te szanse i zagrożenia płynące ze świata.

(...)

Emocje są fenomenami złożonymi. Nie da się ich zredukować tylko do jednego elementu u podstaw (fizjologicznego, poznawczego, behawioralnego czy jeszcze innego). Ściśle rzecz biorąc, emocje to wieloskładnikowe stany intencjonalne:

- 1) poznawczo-ewaluacyjne;*
- 2) skorelowane ze zmianami fizjologiczno-cielesnymi;*
- 3) ściśle powiązane ze zdarzeniami neurologicznymi;*
- 4) o zabarwieniu uczuciowym (subiektywne odczucie);*
- 5) z tendencją do działania; i/lub*
- 6) ekspresję.²³*

(...)

Przyjemność i przykrość wpływają na wartościowanie człowieka i jego działanie – człowiek dąży do przyjemności i unika przykrości. Jednak ani przyjemność, ani przykrość w świadomości człowieka samodzielnie nie występują, lecz towarzyszą innym przeżyciom i postawom. Mogą być one powiązane z percepcją – ze wszystkimi modalnościami zmysłowymi - z wyobrażaniem, myśleniem, działaniem. I oczywiście z emocjami.²⁴

(...)

Istnieją emocje uniwersalne i kulturowo uwarunkowane, pozytywne, negatywne i neutralne. Istnieją emocje podstawowe i pochodne; jedne są proste, inne bardziej złożone. Jedne trwają krótko, inne dłużej. Niektóre są wyraziste i intensywne, inne bardziej delikatne i mniej wyrażne.²⁵

Czy więc możliwe jest skrócenie czasu i mocy oddziaływania, zwłaszcza tych negatywnych emocji? Czy ekspresja w procesie twórczym jest pomocna w ich oswojeniu? Teraz, z perspektywy czasu wiem, że pierwsze – nie, drugie – tak. Ani nie wzmocnimy, ani nie

²³ A. Dąbrowski, *Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji*, „Analiza i Egzystencja” 27/2014, s. 130, <http://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]

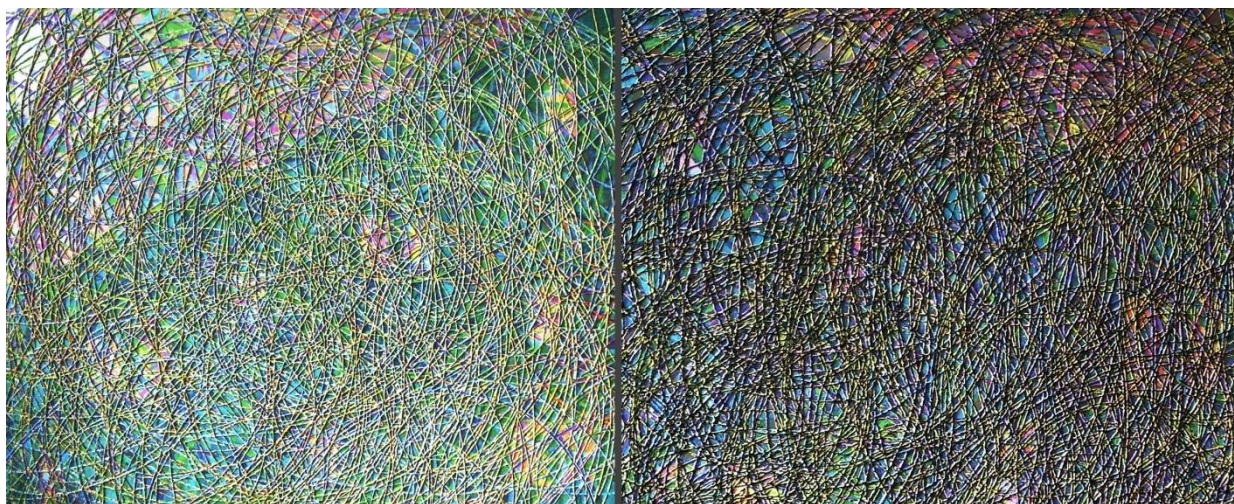
²⁴ Tamże, s. 134.

²⁵ Tamże, s. 145.

osłabimy mocy działania emocji na życzenie – zależy to od konstrukcji psychicznej człowieka, którą każdy z nas posiada w unikalnej postaci. Natomiast istnieją różne sposoby radzenia sobie z nimi, prowadzące jednocześnie do ogólnego rozwoju osobistego. W pracy nad sobą bardzo pomocne jest stosowanie różnorodnych technik psychoterapeutycznych, które ułatwiają wyrażanie ukrytych pragnień, tłumionych emocji, czy też bliżej niezdefiniowanych potrzeb.

Posiadanie emocji, czyli ich kontrolowanie, a nie poddawanie się im, są częścią "ja", tak jak poszczególne części ciała: noga, oko, mózg. Mówimy "moja noga", "moja ręka", "moje emocje". Nie oznacza to, że ujarzmiliśmy irracjonalną siłę – emocje, ale że afekty mniej są przesycane fantazjami, zostały wpisane w domenę zjawisk mierzalnych, dających się kontrolować.²⁶

Nie chodzi przecież o ich całkowite wyeliminowanie, czy wytłumienie, bo jakże wyglądałoby życie pozbawione emocji? Są przecież jego naturalną, integralną częścią, dodającą mu kolorytu – żywym strumieniem ekspresji. Cała sztuka oparta jest na emocjach, a dar tworzenia wynika bezpośrednio z daru przeżywania emocji. Już w *Starym Testamencie* jest mowa o sztuce odkrywania wartości czasu przeżywania różnego rodzaju uczuć – istocie inteligencji emocjonalnej leżącej w harmonii. *Jest czas radości i czas cierpienia, czas śmiechu i czas płaczu. Czas wesela i czas żałoby.²⁷*



Dwa Światy z serii Prześwity, 120 x 270 cm, technika mieszana na płótnie, 2013

²⁶ A. Burzyńska, W. Rapior, *Wyostrzyć wzrok. J.M. Coetzee: sztuka, świat, polityka*, Poznań-Kraków 2012, s. 266.

²⁷ Stary Testament, Koh 3, <http://www.biblia.pl/> [dostęp: 24.10.2020]

Moją jedyną i skuteczną drogą do oswojenia emocji stało się transponowanie ich na obrazy, dzięki temu poddają procesowi akceptacji, czy wręcz dekonstrukcji. Jednak proces dekonstrukcji odbywa się nie przez zamianę czy usuwanie, lecz poprzez dodawanie (nawarstwianie) kolejnych zdarzeń odzwierciedlanych w warstwach malarskiego tworzywa, które tworząc swoje własne przestrzenie, z jednej strony przysłaniają, z drugiej zaś dają możliwość kontaktu z tym co pod spodem, jako swego rodzaju wiwisekcji.

Struktura prześwitów zaprasza do eksploracji przestrzeni – wejrzenia w głąb i próbowania odgadnięcia jej zawartości, a w zależności od tego jak tę przestrzeń odczytujemy, doznajemy różnych wrażeń, które mogą uwalniać nawet skrajnie różne emocje, np. spokój, ukojenie albo radość, euforię czy niepokój lub strach; i chociaż na odbiór obrazu oraz sposób jego przeżywania wpływa głównie kształt naszych doświadczeń, a przede wszystkim wrażliwość i wyobraźnia, to tym jest on mocniejszy, im skuteczniejsze dążenie do osiągnięcia spójnej korelacji artystycznego zamierzenia z użytymi środkami wyrazu. Poprzez zastosowanie w moich obrazach formy warstwowej, obejmującej różnorakie aspekty transformacji przestrzeni, zamierzałam podkreślić złożoność tych prac oraz pogłębić i wzmocnić ich brzmienie.

Clement Greenberg uważał, jak twierdzi rekonstruujący jego myśl Donald Kuspit, że to, co istotne w obrazie, wykracza poza kwestię formalnej perfekcji - dokonuje się bowiem w trakcie kontaktu artysty z różnorodnością i chaosem materii i medium. Celem tego kontaktu jest osiągnięcie artystycznej jedności dzieła, a środkiem do niej prowadzącym i miernikiem powodzenia - skala pokonanego oporu właściwości „malarstwa”, „malowania”, płaszczyzny, płótna i farby. Artystyczna jedność oznacza tutaj danie wyrazu wyabstrahowanej, uogólnionej emocji eksplikowanej w obrazie jednocześnie z wysiłkiem eksplikowania jego płaszczyzny. W ten sposób materia sztuki pozostaje w dialektycznym napięciu z materią świata.²⁸

²⁸ P. Juskiewicz, *Malarstwo w poszukiwaniu języka, język w poszukiwaniu malarstwa*, s. 223, tekst niniejszy jest fragmentem przygotowywanej książki pt. *Sztuka milczenia. Szkice i eseje o krytyce artystycznej*, poświęconej zagadnieniom krytyki artystycznej.

Dekonstrukcja

W tym momencie warto przypomnieć koncepcję władzy mimetycznej Waltera Benjamin, jednego z największych myślicieli XX-go wieku – niemieckiego filozofa, teologa i teoretyka kultury, a także tłumacza (m. in. Baudelaire'a, czy pierwszych tomów *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta).

Benjamin głosi tezę o istnieniu władzy mimetycznej, która we wczesnej fazie rozwoju filogenetycznego kierowała aktywnością człowieka. Nastawiona na rozpoznawanie podobieństw w przeżywanym świecie władza ta operowała swoistym, biologicznym mechanizmem translacji. 'Mimetyczne centra' ludzkiego ciała odczytywały się korespondencji zachodzących pomiędzy zjawiskami przyrody i człowiekiem, a następnie przekładały je na 'język' zrozumiały dla ciała. Władza mimetyczna we wczesnej fazie filo- i ontogenezy stanowiła dla człowieka medium swoistego dialogu z naturą.

(...)

*Władza mimetyczna we wczesnej fazie dzieciństwa stanowi podstawę nie tylko zdolności komunikacyjnych, lecz także doświadczenia jako takiego. Wypieranie momentów mimetycznych z procesów kontrolowanych przez świadome Ja przyczynia się do powstania rezerwuaru pamięci, którą Benjamin określa za Proustem mianem pamięci mimowolnej (*memoire involontaire*). W przeciwieństwie do pamięci wolicjonalnej '*memoire involontaire*' jest jako proces całkowicie niezależna od woli człowieka. Składają się na nią obrazy będące pogłosem mimetycznych kontaktów dziecka z otoczeniem - obrazy, które niosą w sobie potencjał doświadczenia wykraczającego poza dualizm podmiotu i przedmiotu.²⁹*

Ważnym elementem tej koncepcji jest wizja obrazu jako pisma:

Świat postrzegany przez 'mimetyczny podmiot' jawi się mu w postaci nieustannie zmieniających się konstelacji podobieństw. Podobieństwa stanowią rodzaj znaków, a właściwie sygnałów wyzwalających określone działania. Jako takie nie są przedmiotem percepcji kierowanej przez świadome Ja, lecz tworzą nieuchwytny pojęciowo biegun swoistego dialogu, który rozgrywa się pomiędzy ciałem a zewnętrznym otoczeniem. Natura w takiej perspektywie stanowi uniwersum morfogenetycznej fluktuacji - zjawiska nieprzetworzone przez dyskursywny intelekt nie mają jeszcze wyraźnych, utrwalonych raz na zawsze konturów. Władza mimetyczna oznaczałaby zatem zdolność postrzegania porządku rzeczywistości, który poprzedza świat ukonstytuowany przez transcendentalną aktywność tożsamego ze sobą

²⁹ R. Michalski, *Pomiędzy melancholią a "mimesis" kilka uwag o "Ursprung des deutschen trauerspiels" Waltera Benjamin, "Sztuka i Filozofia" 26/2005, s. 72,73 <http://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]*

podmiotu. Obraz w mimetycznej, przedpredykatywnej warstwie percepcji to nic innego, aniżeli rodzaj hieroglifu bądź, jak pisze Benjamin, 'obrazu-pisma'.³⁰



Migotanie z serii Prześwity, cykl Uzależnienia, 150 x 120 cm technika mieszana na płótnie, 2011

Idąc śladem tej koncepcji, trafiam na malarstwo Simona Hantai, który tworzył tkaniny malowane pisanym tekstem. Przyczynkiem do powstania tych prac był zamysł wykonania ilustracji do książki jako płaszczyzny spotkania dzieł dwóch francuskich filozofów: Jacques'a Derridy i Jean-Luc Nancy'ego. W 1999 roku powstało pięć obrazów o wymiarach 150 x 100 centymetrów, zawierających pieczołowicie i nieprzypadkowo wybrane fragmenty pism obu filozofów (teksty „otwierające się na rozproszenie”), które Hantai nawarstwiał (aż do nieczytelności), a następnie nieregularnie składał i plisował tak, że część tekstów, stała się

³⁰ R. Michalski, *Pomiędzy melancholią a "mimesis"...*, dz. cyt., s. 73,74.

całkowicie niewidoczna, ukazując skomplikowaną relację zachodzącą pomiędzy tym co realnie widzimy, a tym, czego nie możemy zobaczyć (zdając jedynie na własne odczucia), w której ważnym elementem jest metafizyczna gra obecności z nieobecnością; paradoks dawania, które równocześnie jest odbieraniem.

Oddalone od siebie fragmenty tekstu dzięki fałdowaniu podłoża mogły się do siebie zbliżyć, a te schowane w plisie, całkowicie zaniknąć. To wielokrotne nawarstwianie doprowadzało do zagęszczenia liter, słów, zdań i w rezultacie do całkowitej dezintegracji tekstu, który stopniowo przeistacza się w obraz.

*Filozofia jest tu dotknięta: konkretny obraz - dzięki swej materialności, która funkcjonuje tak, jak opierający się tłumaczeniu idiom - staje się problemem dla dyskursu filozoficznego. To dotknięcie zagraża jego stabilności, sprawia, że staje się on nieczytelny (tkaniny Simona Hantaï doskonale tego dowodzą), konfrontuje go z nieznośną materialnością. Jednocześnie jednak powoduje ono, że filozofia może - na nowo, znów inaczej - otworzyć się na to, co nieprzewidywalne, doświadczyć czegoś zaskakującego. Dotknięcie, kontakt, zmęczenie, oporna materialność przedmiotu, faktura płótna...*³¹

(..)

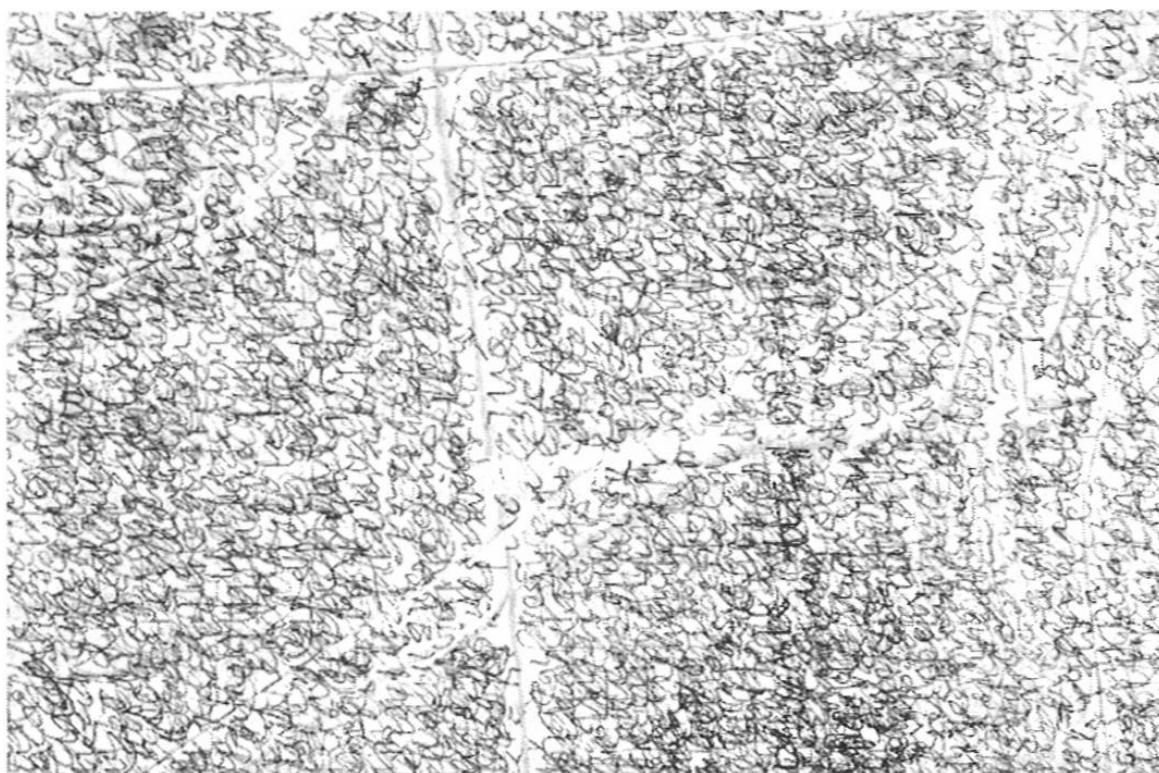
*Praca malarska staje się pracą krytyczną, której ostrze zwraca się przeciwko utrwalonym sposobom myślenia o przedstawieniu, podłożu jako ekranie reprezentacji, relacji widzialnego i niewidzialnego, pamięci, a nawet autobiografii.*³²

*Słowem, w derridiańskiej dekonstrukcji interpretator-filozof ma poniekąd ten sam status, co artysta, autor dzieła. I może dlatego wnika on tak precyzyjnie i dogłębnie w szczegóły tekstu, czy obrazu, wyprowadzając z nich, w nieustannej interakcji z nimi, swoją filozofię. Wynika to stąd, że Derrida nie chce danego tekstu czy dzieła sztuki zdominować, tylko chce nim zachwiać, rozedrgać, pokazać tkwiące w nim wieloznaczności, i zastanowić się nad ich genealogią i funkcją. I pokazuje, że nie wynikają one z myślowych niekonsekwencji artysty czy pisarza, tylko tkwią w samej naturze rzeczy.*³³

³¹ A. Leśniak, *Filozofia dotknięta: obraz, idiom, materialność : Jacques Derrida i Simon Hantaï*, "Sztuka i Filozofia" 26/2005, s. 153, <http://www.bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]

³² Tamże, s. 150.

³³ K. Gliszczyński, *Prawda w malarstwie*, tekst P. Dybel, ASP Gdańsk, 2010, s. 85.



Simon Hantai, bez tytułu, 1999 [tusze na plisowanym batyście]. Dzieło reproduktowane pierwotnie w: Simon Hantai, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*, Editions Galilée, Paris 2001³⁴

³⁴ A. Leśniak, *Filozofia dotknięta...*, dz. cyt., s. 141.

Obrazy Simona Hantai przywodzą mi na myśl rapsodię – zarówno w dosłownym rozumieniu (tłumaczoną jako *tkanę muzykę*), jak i w sensie metaforycznym, o którym wspomina Roland Barthes w swojej *Przyjemności tekstu*.

Struktura rapsodii porównywana jest do tkaniny złożonej z wielu fałd. Metaforyczne przedstawienie tekstu jako tkaniny znaleźć można w wielu pracach Rolanda Barthes'a. Dla Barthes'a tekst nie jest gotowym, zamkniętym dziełem, lecz podobną do tkaniny lub pajęczej sieci plątaniem znaczeń (lub możliwości znaczeń). Tekst "tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie" nici z różnego materiału, o różnej grubości, kolorze, fakturze; analiza tak powstałego utworu powinna być rozrastającą się analizą respektującą różnorodność owych nici, a nie próbą redukcji do jednego kształtu, koloru, sensu.³⁵

Taki sposób pojmowania obrazu jest mi niesłychanie bliski – w nawarstwianiu materii (bez względu na to, czy są to litery tworzące jakieś konkretne słowa, czy pozornie nic nie znaczące, swobodne linie, czy też grube pasty położone szpachlą) – odnajduję pierwotną potrzebę znalezienia kryjówki i schowania się w niej przed *światem*, zachowując kontakt z otoczeniem jedynie przez bezpiecznie wąską szczelinę (prześwit).

W tym też kontekście odczytuję słowa Simona Hantai, który tak kiedyś powiedział o swojej technice przekształcania materii obrazu:

Kiedy plisuję, jestem obiektywny i to właśnie pozwala mi zniknąć.³⁶

W moich ostatnich obrazach doszło do połączenia narastającej od dłuższego już czasu fascynacji mrokiem z moją wewnętrzną potrzebą *zniknięcia* w materii obrazu. Poprzez wielokrotne nawarstwianie faktury, powoduję zagubienie jednoznacznych kształtów i form na rzecz pogłębiania przestrzeni, która wciąga w swoje abstrakcyjne, mroczne otchłanie, wabiąc nieregularnie pojawiającym się i zanikającym światłem, jakby zapraszając, żeby się w niej zatracić.

Zachodzi tu bezpośredni związek pomiędzy transformacją struktury i przestrzeni obrazu, a jego emocjonalnym odbiorem – przede wszystkim dzięki doświadczeniu na poziomie zmysłowym – poprzez wzrok i dotyk. Zależy mi na maksymalnej transformacji (czy wręcz deformacji) przestrzeni tak, by jej percepcja również podlegała takiemu

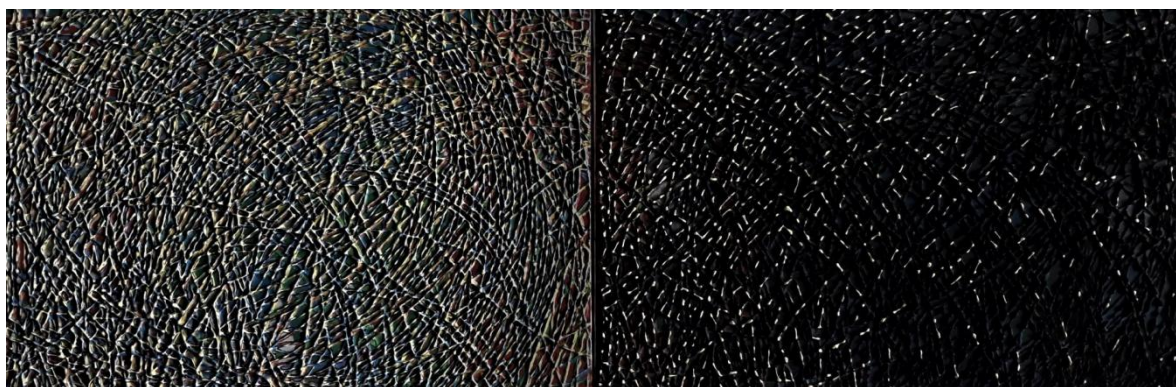
³⁵ A. Burzyńska, W. Rapior, *Wyostrzyć wzrok...*, dz. cyt., s. 253.

³⁶ A. Leśniak, *Filozofia dotknięta...*, dz. cyt., s. 150.

przekształceniu (dekonstrukcji), nie zatrzymując się tylko na atrakcyjnej tkance obrazu – lecz poprzez nią wchodziła w odległe obszary podświadomości. Ten rodzaj zatracenia odczułam czytając *Biegunów* Olgi Tokarczuk:

Najbardziej dotkliwy jest bezruch: gęsty, widzialny — zimny zmierzch i słabe światło sodowych lamp, grzęznące w mroku w odległości zaledwie metra od swego źródła.

Nic się nie wydarza, marsz mroku ustaje przed drzwiami domu, cały zgietk ciemnienia ucicha, tworzy gęsty kożuch, jak na stygnącym mleku. Kontury budynków na tle nieba rozciągają się w nieskończoność, tracą powoli ostre kąty, winkły, krawędzie. Gasnące światło zabiera ze sobą powietrze — nie ma już czym oddychać. Mrok sączy się teraz przez skórę. Dźwięki zwinęły się w sobie, cofnęły ślimacze oczy; orkiestra świata odeszła i przepadła w parku.³⁷



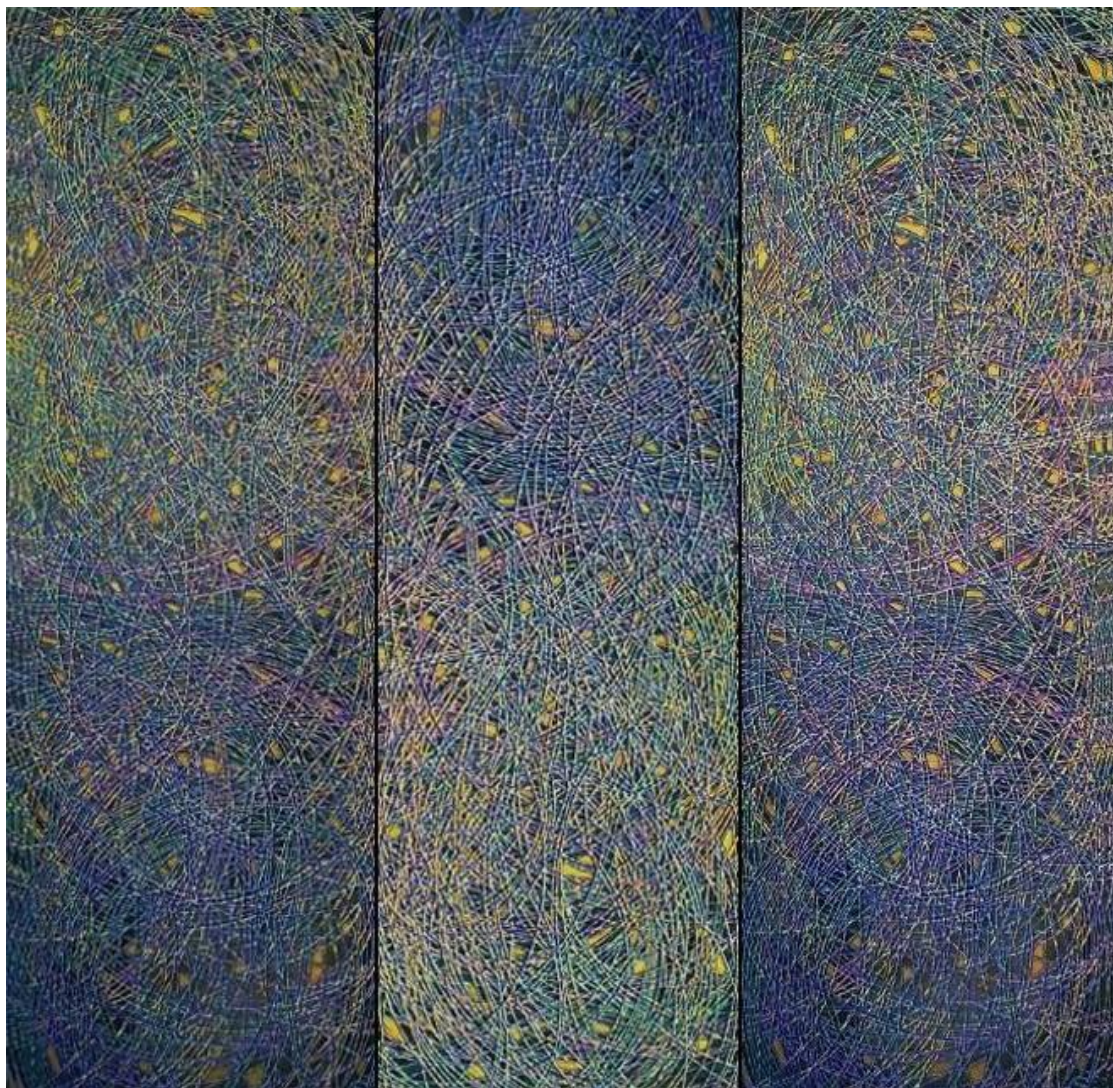
W Stronę Światła W Stronę Mroku I z serii Prześwity, 40 x 120 cm, technika mieszana na płótnie, 2019

Dekonstrukcja zatem praktycznie jedyną rację dla swego postępowania odnajduje w dziele, które w tak przewrotny sposób „rozbiera”, aby dotrzeć do przebłyskującej przez jego różne szczeliny (różnice) „nieobecności niczego”. Dekonstrukcja żywi się po prostu tym, co sobą „dekonstruuje” i czego istnienie w postaci identyfikowalnej jedności przedstawienia i sensu stara się zanegować.

Ale nie jak pasożyt, dla którego obiekt, na którym pasożytuje, liczy się jedynie o tyle, o ile może wchłonąć go w siebie i całkowicie unicestwić. Wręcz przeciwnie. Dekonstrukcja bowiem — i jest to kolejny paradoks — na swój sposób ów obiekt zachowuje, zastrzega, pieczołowicie chroni. Ba, nawet nadaje mu szczególną rangę, wykazując jak dalece, wbrew pozorowi „jedności” wypowiedzianego w nim sensu, w różnych jego szczelinach i pęknięciach zachowały się ślady odesłania w kierunku jakiegoś „nieistniejącego nic”, całkowicie z nim niewspółmiernego.³⁸

³⁷ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2018, s. 5.

³⁸ K. Gliszczyński, *Prawda w malarstwie...*, dz. cyt., s. 64.



Migotanie z serii Prześwity, cykl Uzależnienia, 150 x 150 cm, technika mieszana na płótnie, 2011

Poprzez świadomą transformację (dekonstrukcję) malarskiej przestrzeni, można mieć wpływ na jakość procesów percepcyjnych (i na swój sposób je modelować), ale przede wszystkim oddziaływać na rodzaj generowanych emocji. W rozedrganiu materii możemy dostrzec własne, wewnętrzne rozedrganie, a w jej wielokrotnym nawarstwieniu odczuć złożoność oraz skomplikowanie swojej, niepowtarzalnej osobowości.

Jedynie "forma" – sztuka ponownie zaprowadza łagodny spokój tam, gdzie już nie ma przebaczenia. Miłość i ocalenie znajdują schronienie w wykonaniu dzieła. Odkupienie byłoby po prostu rygiem techniki artystycznej.³⁹

³⁹ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 135.

W wielu aspektach podzielam artystyczną postawę Barnetta Newmana i chociaż jego sztuka wywodziła się z surrealizmu oraz abstrakcji, to jako przedstawiciel abstrakcyjnego ekspresjonizmu świadomie przekraczał zakorzenione w nich ograniczenia. Zależało mu przede wszystkim na bezpośrednim działaniu ekspresji ukierunkowanej na realność przeżycia, przekraczającej ramy stylu, czy nawet wizji artystycznej. Według niego, artysta nie tworzy wyłącznie formy, tylko wyraża pewną estetyczną ideę, a stworzony przez niego obraz nie jest kolejnym przedmiotem, lecz unikalnym, jednostkowym obiektem, który sam ustanawia poczucie relacji miejsca i czasu, wręcz intymnej świadomości przeżycia *tu i teraz*.



Prześwity II, 120 x 40 cm, technika mieszana na płótnie, 2017

Nie jestem zainteresowany dodawaniem do świata przedmiotów. Chcę żeby moje płótna były odrębne względem każdego istniejącego przedmiotu i każdego artystycznego przedmiotu.⁴⁰

Rozważania te były dla niego na tyle istotne, że w 1945 roku poświęcił tym zagadnieniom jeden ze swoich najobszerniejszych tekstów – *The Plasmic Image*.

Odwołując się do przeciwstawienia słów plastic - plasmic, próbował w nim rozwinąć pojęcie obrazu, które uwalniając się od przedmiotowych odniesień, wykraczałoby zarazem poza stricte formalną definicję, skupiającą się na "plastycznym" kształcie. W ten sposób starał się zarysować właściwą perspektywę teoretyczną dla współczesnego (w tym własnego) malarstwa, odpowiadającą też sztuce "prymitywnej", w której same "formy, w swojej abstrakcyjnej naturze, mogą nieść pewną abstrakcyjną treść intelektualną." "Barwa, linia, kształt i przestrzeń - pisał - są narzędziami wyrazu myśli"; "nie jest ważny zmysłowy charakter tych narzędzi, ale to co czynią". I dalej: "Chodzi o to, by kolor czy kamień niósł w sobie pewien czynnik myśli, który oddziaływać będzie bezpośrednio na wrażliwość widza, przenikając

⁴⁰ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 177.

najgłębsze kanały jego istoty." Takie podejście do obrazu wyklucza zdaniem Newmana wszelką wirtuozerię, estetyczne skupienie na grze kolorów i kształtów. Tworzone przez malarza "kształty muszą zawierać płynną (plasmic) istotę, która uniesie jego myśl, załzązek, który nada życie abstrakcyjnym, nawet niezrozumiałym ideom. [...] Właściwość tych nowych obrazów polega na tym, że ich kształty i kolory oddziałują jako symbole, pobudzające widza do współodczuwającego uczestnictwa.⁴¹



Dwa Światy z serii Prześwity, cykl Uzależnienia, 160 x 135 cm, technika mieszana na płótnie, 2018

⁴¹ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 174.

Mrok

W prześwitach – szczelinach („nieobecności niczego”)⁴² zobaczymy światło, ale też dojrzymy mrok („nieistniejące nic”)⁴³. Chociaż mrok z pozoru wydaje się zaprzeczać naturze prześwitów, to jednak w moim pojmowaniu tego zjawiska prześwit jest drogą zarówno do doznania światła, jak i odczucia mroku w różnych jego aspektach: tajemnicy, zagadki, wciągającej zmysłowej gry (balansującej często na granicy życia i śmierci), a nawet ukojeniem i wyzwoleniem. Raz może być bezpieczną kryjówką, innym razem przerażającą otchłanią, czasem impulsem do zbrodni, a czasem ucieczką przed wszechogarniającym złem w wewnętrzną emigrację.

Znaczenie sublimacyjne, w miejsce założonego i implikowanego nie-bytu, to sztuka, która zastępuje to, co ulotne. Piękno jest z nim współsubstancjalne. Tak, jak kobiece ozdoby okrywają uporczywe depresję, piękno manifestuje się jako wspaniałe oblicze utraty: przeobraża ją, aby znów zaczęła żyć. Odrzucenie utraty? Może nim być: takie piękno przemija i chyli się ku śmierci, nie mogąc powstrzymać samobójstwa artysty albo też zamazując wspomnienia w chwili, w której się pojawia.

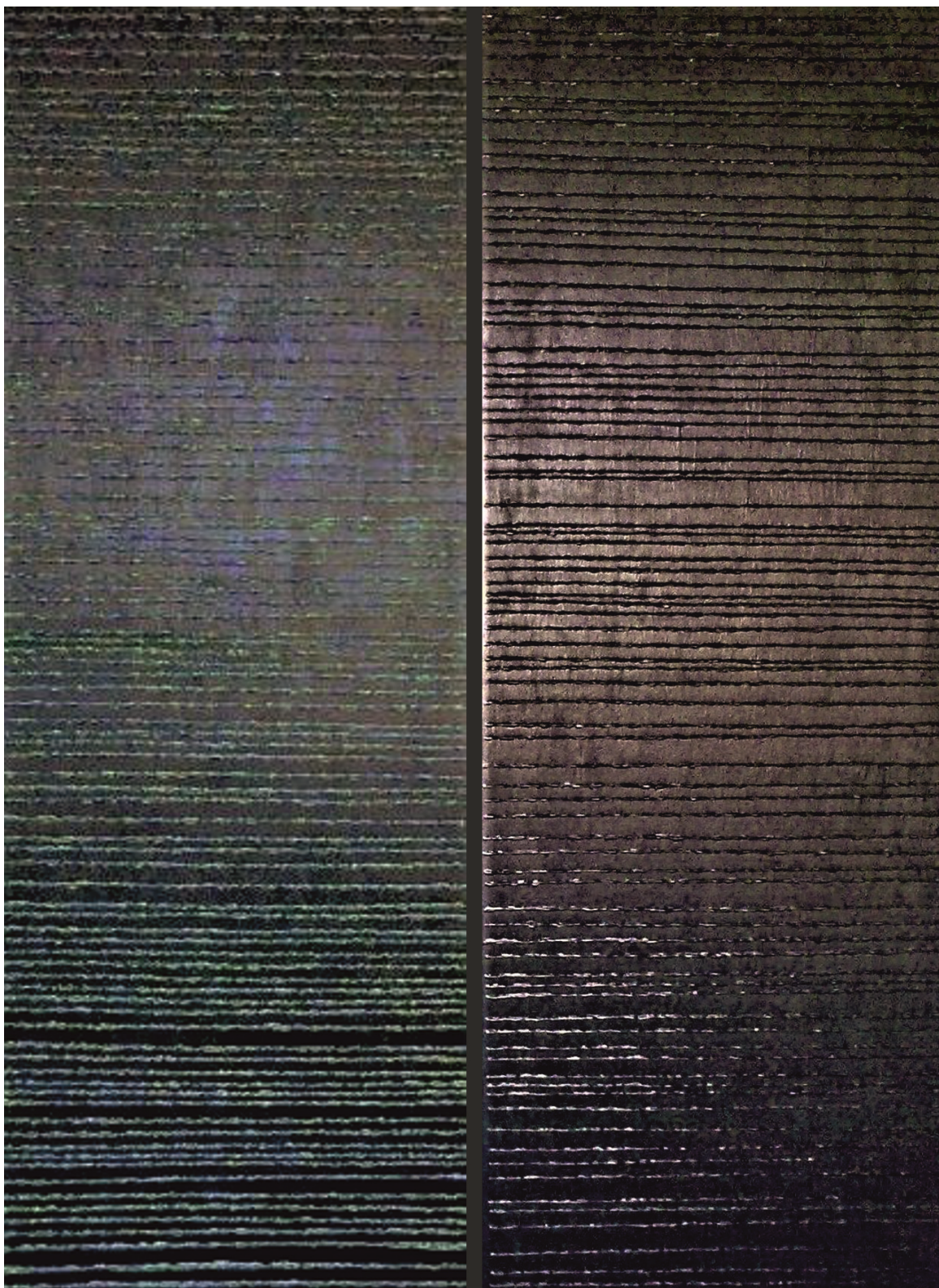
(..)

*Jedynie sublimacja opiera się śmierci. Piękny obiekt, który jest w stanie nas oczarować w swym świecie, wydaje się nam bardziej godny przylgnięcia doń niż jakikolwiek ukochany lub zniechęcony powód cierpienia czy żalu. Depresja rozpoznaje go i zgadza się na życie w nim i dla niego, ale to przylgnięcie do sublimacji nie jest już libidinalne. Z góry zostaje ona oderwana, rozdzielona; zdołała już połączyć w sobie ślady śmierci oznaczone w postaci beztroski, rozrywki, lekkości. Piękno jest sztuczne, wyobrażeniowe.*⁴⁴

⁴² K. Gliszczyński, *Prawda w malarstwie...*, dz. cyt., s. 64.

⁴³ Tamże, s. 64.

⁴⁴ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, dz. cyt., s. 103.



Migotanie z serii Prześwity, cykl Uzależnienia, 100 x 150 cm technika mieszana na płótnie, 2011

Poczucie lub tylko przeczucie mroku ogarnia mnie, gdy patrzę na niepokojące, wręcz depresyjne obrazy Edwarda Hoppera, ukazujące samotność i odosobnienie jako nieodłączną cechę wielkomiejskiego życia. Natomiast pełne niedopowiedzeń oraz ukrytych lęków płótna Łukasza Korolkiewicza, budzą we mnie uśpione pokłady nieznośnej nostalgii.

*"[...] [chodzi o to], by przez rekonstrukcję (i niekiedy przekształcenie) pewnych chwil, miejsc, sytuacji, twarzy ludzkich, banalnych przedmiotów, wszystkiego, czego byłem świadkiem, a co należy już do przeszłości - dotrzeć do sedna rzeczywistości i jej tajemnicy. Do świata zastygłego, istniejącego poza codziennością i potocznym przyzwyczajeniem. Świata przesyconego nostalgią, niepokojem i klimatem niewystawionego - paradoksalnie jakby na granicy snu czy halucynacji [...]"*⁴⁵

W podobny sposób działają na mnie również surrealistyczne, nieruchome, jakby zamrożone kompozycje amerykańskiego fotografa Gregory Crewdsona, gdzie mrok czai się zarówno w warstwie wizualnej, jak i w tym, co przeczuwamy: jakiś wewnętrzny niepokój, którego jednak nie potrafimy jednoznacznie określić, jakby postawieni przed rodzajem nierozwiązywalnego problemu. Sam Crewdson twierdzi, że wykorzystuje ikonografię przyrody i podmiejskiego krajobrazu jako metaforę wewnętrznego niepokoju, lęku czy pożądania.



Gregory Crewdson, *Blind Reflection* 2007, from the series *Beneath the Roses* (2003-2008)

⁴⁵ M. Kitowska-Łysiak, Łukasz Korolkiewicz, Instytut Historii Sztuki KUL, <https://culture.pl> [dostęp: 24.10.2020]

Bardzo bliskie mojemu pojmowaniu mroku są także abstrakcyjne, monochromatyczne obrazy z serii "Lines of flight" japońskiego artysty Akihito Takhumi, które oprócz mrocznych konotacji, posiadają również atrybuty prześwitów.



Akihito Takuma, *Lines of Flight op. 402*, oil on canvas, 42 x 59 cm, 2012

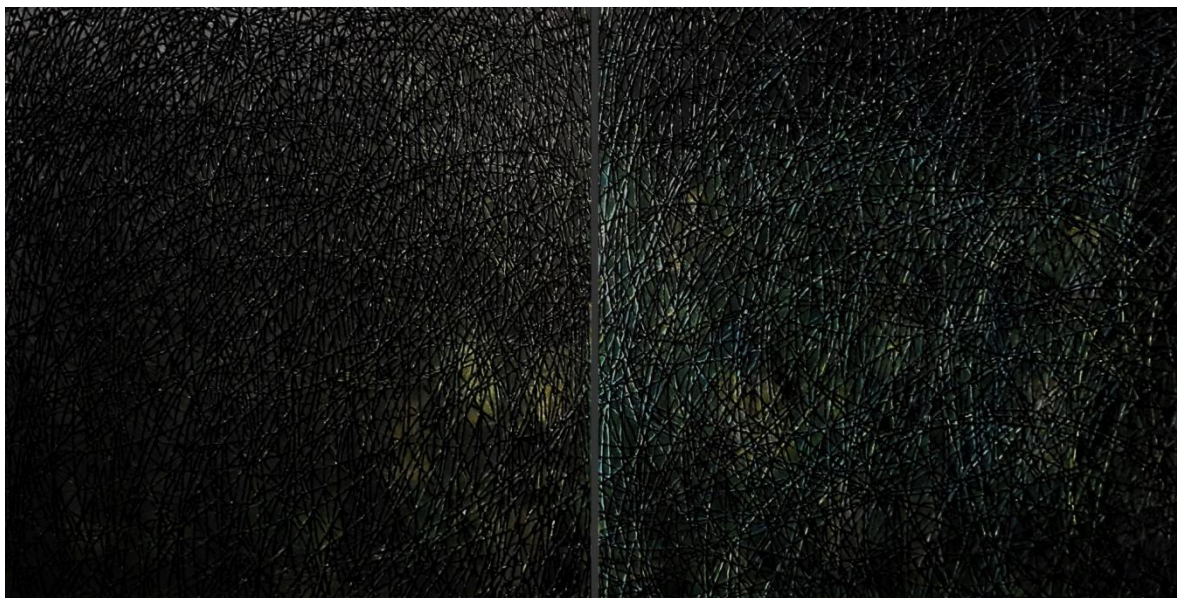
Odczytuję mrok, zarówno w powieściach Gabriela Garcii Marqueza (*Sto lat samotności*, *Kronika zapowiedzianej śmierci*), jak i Johna Coetzee (*W sercu kraju*, *Hańba*), Paula Bowlesa (*Pod osłoną nieba*), Philipa Rotha (*Cień pisarza*, *Kompleks Portnoya*), a także w *Furii* Salmana Rushdiego, *Czqstkach elementarnych* Michela Houellebecqa oraz *Senności* Wojciecha Kuczoka. Również w większości filmów Davida Lyncha (np. *Blue velvet*, *Zagubiona autostrada*, *Miasteczko Twin Peaks*), Larsa von Triera (*Dogville*, *Melancholia*), czy w ostatnich dziełach Pawła Pawlikowskiego (*Ida*, *Zimna wojna*). Każdy z tych twórców na swój sposób (poprzez różnego rodzaju kody, symbole i metafory) przedstawia wpływ szeroko pojętego mroku na ludzkie decyzje, a w konsekwencji na losy bohaterów oraz tworzonego przez nich świata.

*Ocknął się, otworzył oczy. Pokój niewiele mu mówił; zbyt długo tkwił w nieistnieniu, z którego się właśnie wyłonił. Nie miał energii, ale także ochoty, by ustalić swe położenie w czasie i przestrzeni. Gdzieś był, dokądś powrócił znikąd przez rozległe regiony; u podstawy jego świadomości leżała pewność nieskończonego smutku, lecz smutek koił, gdyż on jeden był znajomy. Większej pociechy nie potrzebował. (..) Teraz potrafił tylko leżeć nieruchomo, oddychać ciężko, niemal gotów znów usnąć, sparaliżowany w zatęchłym pokoju, nie wyczekując zmierzchu, lecz zdając się biernie na jego przyjście o właściwej porze.*⁴⁶

Podobne zależności zauważam w twórczości surrealistów, czy sztuce prymitywnej – gdzie doskonale wyczuwalne jest podszycie poczuciem lęku przed nieuchronną obecnością groźnej, nieznannej człowiekowi siły, całkowicie uzależniającej jego los od swoich kaprysów.

*O ile w świadomości prymitywnej grozę wzbudzał nieprzenikniony świat natury, to "dla człowieka nowoczesnego źródłem przerażenia jest on sam." "Nasz wiek - stwierdzał Newman - osiągnął wysoki stopień stabilności i panowania nad naturą. Między nami a uniwersum panuje pokój; brak nam pokoju z samym sobą."*⁴⁷

Od dawna nurtują mnie pytania, dlaczego mrok jest dla artystów tak pociągający, chociaż bywa niebezpieczny, i czy twórczość staje się jedynym (choć nie zawsze skutecznym) sposobem na jego oswojenie.



W Stronę Mroku II z serii Prześwity, 160 x 80 cm, technika mieszana na płótnie, 2019

⁴⁶ P. Bowles, *Pod osłoną nieba*, przeł. T. Bieroń, Poznań, 1995, s. 8.

⁴⁷ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 171.

Zauważam pewien rodzaj mechanizmu, kiedy to wewnętrzny mrok wyzwala silny imperatyw tworzenia, który staje się ostateczną obroną przed samounicestwieniem czy śmiercią – siłą, która ocala od wszechogarniającej czerni albo przynajmniej może być odpowiedzią na chaos tego świata i upadek sacrum. Dobrym przykładem będzie poezja Emily Dickinson (*List do świata*), czy Rafała Wojaczka (*Nie te czasy*), oraz opowiadania Marka Hłaski (*Pierwszy krok w chmurach*), a także właściwie cała twórczość Sylvii Plath.

*Kartka słabości twojej okrutnie i drwiąco pełna.
A ty się ciągle przymuszasz jakże uparcie pętać
Poprzez tę nudną Saharę, aby dotrzeć do źródła,
Tak rozpaczliwie już oblizujesz spierzchnięte usta.
Oby ci w końcu wysechł atrament w twym kałamarzu,
Obyś bezwładnie w sypki piach liter uderzył twarzą!
Bo cóż za duma, miłość, nienawiść każe ci iść
Podług meandrów wysychającej już, słonej krwi?
W pocie się topisz na tej pustyni, by cię sól zżarła.
I w końcu łamiesz paznokieć pióra i tak to jest
Skreślone słowa, skreślone życie, nie napisana
śmierć.⁴⁸*

Twórca metaforyzując rzeczywistość, ujawnia swoje lęki, niezaspokojone żądze, poczucie winy – często jednak przesłaniając istotę głównego przekazu. Charakterystyczne, szczególnie dla prozy amerykańskiej lat sześćdziesiątych, jest czerpanie z praktyki terapeutycznej Freuda i jego badań nad marzeniem sennym oraz znaczeniem, jakie dla świadomości ma nieświadomość. Jego koncepcja traktująca *kulturę jako źródło cierpień*, stanowiła bazę dla tworzenia nowatorskich konwencji artystycznych w tamtym czasie.

(...) sztuka (i artyzm) są formą świadomości; materiałem sztuki jest całe bogactwo form świadomości. Żadna zasada estetyczna nie zdoła wyeliminować z tej koncepcji materiału sztuki nawet najbardziej skrajnych form świadomości, takich, które wychodzą poza społeczny charakter osobowości czy indywidualność psychologiczną.⁴⁹

Zygmunt Freud, budując podstawy psychoanalizy, wprowadził do psychologii pojęcie nieświadomości oraz wynalazł metodę badania przejawów nieświadomego życia

⁴⁸ R. Wojacek, *Wiersze zebrane (Rękopis, I)*, red. B. Kierc, Wrocław 2006, s. 103.

⁴⁹ S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, „Teksty Drugie” nr 2 (14)/1974, s. 42, <http://www.bazhum.muzhp.pl/arttykul/lista/> [dostęp: 24.10.2020]

psychicznego (metoda swobodnych skojarzeń, czy analiza marzeń sennych). Przyjął on założenie, że korzenie motywacji człowieka leżą głównie w podświadomości, natomiast psychika podlega działaniom tych nieświadomych sił, które stanowią bezpośrednią determinantę czynów świadomych.

Wychodząc od spekulacji na temat popędu życia i od paraleli biologicznych, doszedłem do wniosku, że poza popędem do zachowania żywej substancji i do łączenia jej w coraz większe jednostki musi istnieć jeszcze jakiś inny popęd, jemu przeciwny, dążący do likwidowania tych jednostek i sprowadzania ich w prapierwotny stan nieorganiczny, a więc poza Erosem również jakiś popęd śmierci; współdziałaniem i zantagonizowaniem tych popędów dałoby się wyjaśnić zjawiska życia.⁵⁰



W Stronę Mroku I z serii Prześwity, 135 x 160 cm, technika mieszana na płótnie, 2019

⁵⁰ N. Antoszewska, *Mechanizmy obronne w ujęciu psychoanalitycznym*, Wrocławskie Studia Erazmiańskie 2011, s. 116.

Mechanizmy obronne

Z pojęciem podświadomości w ujęciu psychoanalitycznym ściśle łączy się koncepcja mechanizmów obronnych, która jest wciąż rozwijana i stale podlega modyfikacjom oraz poszerzaniu. Dużą rolę odegrała tu córka Zygmunta Freuda Anna, która – kontynuując główne założenia wytyczone przez swojego ojca – skoncentrowała się bardziej na ego niż na popędach i rozwinęła badania procesów pozwalających człowiekowi na dostosowanie się do rzeczywistości. Często mylone z psychopatologią mechanizmy obronne są stosowane przez każdy zdrowy organizm, gdyż chronią nasze ego przed doznawaniem nieprzyjemności, jakie wywołują docierające do nas nieprzychylne oceny. Dzięki tym mechanizmom – działającym zwykle w podświadomości – jesteśmy w stanie redukować napięcia związane z potencjalnie zagrażającymi nam uczuciami, takimi jak strach czy lęk oraz radzić sobie ze stresem, za pomocą niewielkiej zmiany odbioru sytuacji, która ten stres wywołuje, ale bez potrzeby ingerencji w samą sytuację. Jako struktury podporządkowane zasadzie przyjemności mają chronić ego przed wszelkimi przykrościami i stanowić mocną bazę dla utrzymania naszego organizmu w równowadze psychicznej. Jednak nie powinny one stać się podstawową oraz jedyną metodą rozwiązywania problemów, bo wtedy mogą tę równowagę zaburzyć.

Anna Freud nie zmieniała charakteru definicji mechanizmów obronnych. Zaakcentowała jednak ich dobry, konstruktywny charakter w ukierunkowywaniu libidinalnych i agresywnych popędów, które czynią jednostkę bardziej przystosowaną do rzeczywistości. Skoncentrowała swoją uwagę nie na nieświadomych, popędowych częściach osobowości, lecz na strukturach, które pomagają ego w negocjacji z nieświadomością i niejako decydują o tym, co pozostanie nieświadome.⁵¹

Z kolei Melania Klein, jako twórczyni teorii relacji z obiektem, przyjęła całkowicie inną perspektywę w spojrzeniu na mechanizmy obronne oraz wprowadziła i jako pierwsza zastosowała nowy podział tych mechanizmów na pierwotne i wtórne.

Melania Klein rozwinęła pojęcie obron, uważając je za całość doświadczeń dziecka w jego pierwszym okresie życia. Dopiero ich utrwalenie i używanie w okresie dorosłości można by rozumieć jako pewne utrwalenie struktur obronnych w obrębie osobowości. W praktyce klinicznej można obserwować u pacjentów wielokrotne balansowanie pomiędzy pozycją schizoidalno-paranoidalną a pozycją depresyjną i powiązanymi

⁵¹ N. Antoszevska, *Mechanizmy obronne w ujęciu psychoanalitycznym...*, dz. cyt., s. 122.

z nimi mechanizmami obronnymi. Pozycje i towarzyszące im mechanizmy obronne nie są więc tylko doświadczeniem małego dziecka, z których się wyrasta. Są raczej nawracające ze względu na doświadczenia, którym podlega człowiek. Oznacza to, że na przykład strata będzie uaktywniała pozycję depresyjną i związane z nią obrony.⁵²

Wśród mechanizmów obronnych najczęściej wymienia się:

wyparcie,
zaprzeczanie,
tłumienie,
projekcja,
przemieszczenie,
formowanie reakcji,
regresja,
fiksacja,
identyfikacja,
introjekcja,
racjonalizacja,
izolacja,
sublimacja,
kompensacja,
humor (żart, ironia)

Najbardziej podstawowym mechanizmem obronnym (mającym charakter niewolicjonalny, czyli zachodzącym bez udziału świadomości) jest wyparcie. Według Freuda, mechanizm ten się uaktywnia w momencie zaistnienia antagonizmu pomiędzy popędowym dążeniem do przyjemności, a przeciwnymi z tym działaniem wymaganiami (np. moralnymi). Niedostępne świadomości (wyparte) treści wciąż istnieją, pochłaniając dodatkowe nakłady energii na ciągłe utrzymywanie ich w ukryciu, czyli nieświadomości.

Jeśli natomiast choć w jednym jedynym przypadku opór i przeciwdziałanie woli, by nie przyjąć jakiegoś poznania, osiągnie taki stopień, że operacja nie zostanie dokonana prawidłowo, jeśli więc nastąpi zupełne przemilczenie jakichś zdarzeń lub okoliczności, gdyż ich widok jest dla woli nieznośny, wtedy powstają w ten sposób luki w koniecznym związku wypełnia się zupełnie dowolnie – i oto mamy obłąd.⁵³

Zgłębiając wiedzę na temat podświadomości oraz mechanizmów obronnych w ujęciu psychoanalitycznym, coraz bardziej utwierdzam się w przekonaniu, że twórczość jest swego rodzaju mechanizmem obronnym.

⁵² N. Antoszevska, *Mechanizmy obronne w ujęciu psychoanalitycznym...*, dz. cyt., s. 125.

⁵³ R. Michalski, *Paradoksy freudowskiej teorii wyparcia. Część I*, Studia z historii filozofii, Toruń 2016, s. 184.

Sztuka tworzy symboliczny dystans wobec nienazywalnego i w tym sensie jest odwrotnością melancholii/depresji, która przywiera do nienazywalnego i przy nim – przy Rzeczy – trwa bez końca.⁵⁴



W Stronę Mroku III z serii Prześwity, 175 x 165 cm, technika mieszana na płótnie, 2020

Już we wczesnym ekspresjonizmie abstrakcyjnym (szczególnie w Stanach Zjednoczonych w latach 40. i 50.) obraz był traktowany jako zapis złożonej, wewnętrznej przestrzeni – pełnej sprzeczności i napięć. Stawał się niejako metaforą podmiotowego JA. Wizja owego JA – niejednorodnego, skrytego, nękanego prymitywnymi, nieświadomymi impulsami, zmagającego się z wewnętrznymi oraz zewnętrznymi zagrożeniami niesionymi przez współczesną cywilizację – wywodziła się oczywiście z psychoanalizy, a twórcza ekspresja

⁵⁴ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, dz. cyt., s. XXIX.

miała przede wszystkim bronić wewnętrznej wolności (wyalienowanej podmiotowej odrębności) przed cywilizacyjnymi zagrożeniami.

*Tworzenie, to niemalże terapeutyczny seans pozwalający wyrwać się z uścisku melancholii, dotrzeć do tego, co ukryte głęboko w człowieku (do tego, co Julia Kristeva nazwie „semiotycznym”).*⁵⁵

*Sztuki wydają się wskazywać kilka sposobów postępowania, które omijają zaspokojenie i – nie przekształcając żałoby w manię – zapewniają artyście i znawcy sublimacyjną dominację nad Rzeczą utraconą. Przede wszystkim dzięki 'prozodii' ów język poza językiem wprowadza do znaku rytm i aliterację procesów semiotycznych. Dzięki 'poliwalencji' znaków oraz symboli, która destabilizuje nazywanie i która gromadzi wokół znaku wielość konotacji, pojawia się przed podmiotem możliwość wyobrażenia non-sensu lub sensu prawdziwego Rzeczy.*⁵⁶

W *Eseju o człowieku* Ernst Cassirer stawia tezę, że w obliczu nieustającego rozwoju cywilizacji, człowiek staje pod coraz większą presją sprostania swoim własnym osiągnięciom w różnych dziedzinach i w rezultacie czuje się coraz bardziej zagubiony.

A przecież nie ma sposobu na obalenie tego naturalnego porządku. Człowiek nie może uciec przed własnymi osiągnięciami. Nie ma wyboru: musi przyjąć warunki własnego życia. Nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest owa symboliczna sieć, splątana pajęczyna ludzkiego doświadczenia. Wszelki postęp ludzkości w dziedzinie myśli i doświadczenia sprawia, że sieć ta staje się coraz subtelniejsza i mocniejsza. Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie umie jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. W miarę jak jego symboliczna działalność robi postępy, rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie rozmawia z sobą.

(...)

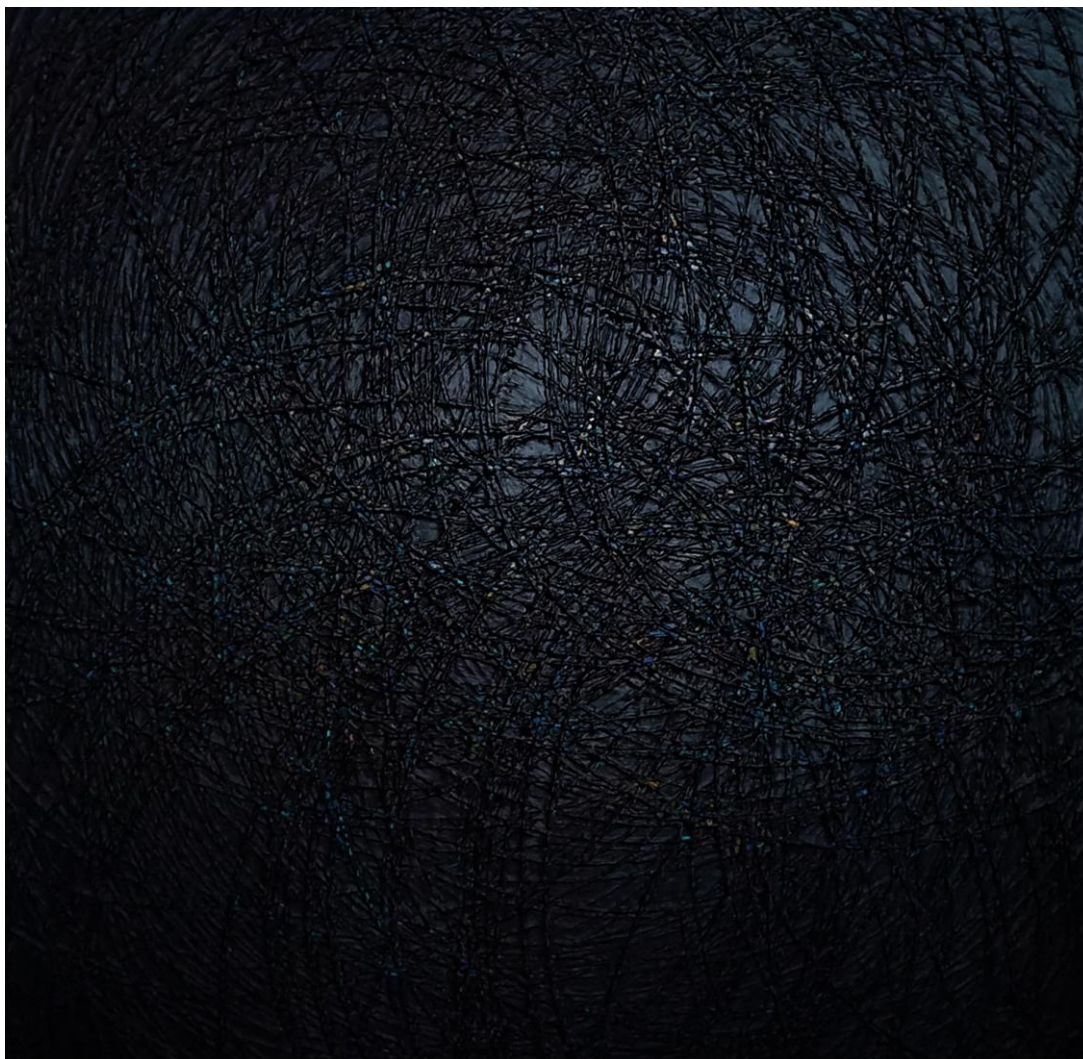
Żyje raczej wśród wyimaginowanych uczuć, wśród lęków i nadziei, wśród złudzeń i rozczarowań, wśród marzeń i fantazji.

*Epiktet powiada, że "człowieka niepokoją i przerażają nie rzeczy, ale własne przekonania i wyobrażenia o nich".*⁵⁷

⁵⁵ K. Majdzik, *Oblicza melancholii: "Szafa" Olgi Tokarczuk i jej chorwacki przekład*, *Przekłady Literatur Słowiańskich* 3/1, 2012, s. 253, 254, <http://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]

⁵⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, dz. cyt., s. 101.

⁵⁷ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, dz. cyt., s. 47, 48



W Stronę Mroku II z serii Prześwity, 80 x 80 cm, technika mieszana na płótnie, 2019

Z kolei Wilhelm Worringer, niemiecki historyk i teoretyk sztuki, który swoją nowatorską interpretacją sztuki współczesnej zatytułowaną *Abstrakcja i wczucie* z 1908 roku wywarł olbrzymi wpływ nie tylko na historyków i teoretyków sztuki, ale również na całe pokolenia intelektualistów, twierdził, że dążenie do abstrakcji zarówno w sztuce prymitywnej, jak i egipskiej czy bizantyjskiej, a także współczesnej mu sztuce ekspresjonistycznej, wynika z wewnętrznej niepewności człowieka oraz poczucia zagrożenia własnej indywidualności, a nawet tożsamości – w konfrontacji z niezrozumiałością oraz nieprzewidywalnością świata, a w czasach mu współczesnych – dodatkowo – z wszechobecnego doświadczenia industrializacji.

Odwołując się do przykładów z zakresu psychopatologii i twórczości prymitywnej, Worringer przekonywał, że sztuka abstrakcyjna, mimo pozorów swej racjonalności, wyrasta z całkowicie irracjonalnych psychicznych impulsów. O ile jednak według niego u jej podłoża tkwił "potworny duchowy lęk przestrzeni" - odczucie bezradności wobec niezrozumiałości i nieprzewidywalności zjawisk zewnętrznego świata, Newman w jednym punkcie skłonny był to ujęcie skorygować: "Istotną prawdą - pisał - która leży u podłoża kreacji jakiegokolwiek formy sztuki i określa styl artystyczny, nie jest relacja człowieka ze światem, ale z samym sobą."⁵⁸

To doświadczenie dehumanizacyjnego wpływu współczesnej cywilizacji oraz zawrotne tempo rozwoju technicznego ostatnich lat, którego jesteśmy świadkami i który właściwie każdego dnia przynosi coraz to nowe gadżety – pozornie ułatwiające nam funkcjonowanie codziennego życia – sprawia, że powoli, niezauważalnie przestajemy nad nim panować.

Żyjemy w epoce nieheroicznej. To nie jest tak, że wartości są nieistotne. One nie mają się gdzie i jak obudzić. Najlepiej o Europie świadczy to, jak potrafiła obudzić wartości podczas II wojny światowej. Europejczycy i Amerykanie byli zdolni do niebywałego heroizmu. Kiedy żyjemy w epoce nieheroicznej, nie mamy świadomości, jak te wartości działają w ukryciu. Dopiero w epokach heroicznych one się uaktywniają, a my doceniamy, jak przyjemne były te nieheroiczne."⁵⁹

Zaczynamy tracić kontakt z rzeczywistością. W zasadzie prawie wszystko można już załatwić bez wychodzenia z domu, a nawet bez kontaktu z drugim człowiekiem. Zakupy oraz różnego rodzaju usługi zamawiamy już nawet nie przez telefon – wirtualnie, a wszelkie identyfikacje oraz potwierdzenia załatwiamy przy pomocy kombinacji cyfr - PIN, NIP, REGON, PESEL. Budujemy inteligentne domy – energooszczędne budynki pasywne – zaopatrzone w słoneczne kolektory na dachu, z rozbudowanym systemem automatycznego sterowania przy pomocy aplikacji mobilnych, które wykorzystują algorytmy do pomiarów wszelkich parametrów, uwzględniające zarówno warunki pogodowe, jak i przyzwyczajenia domowników. Do tego stopnia, że po zapisaniu ustawień, kiedy już wchodzimy do pokoju kąpielowego, włącza się plik z naszą ulubioną muzyką, a przez głośniki sprytnie umieszczone w ściankach wanny płyną wibracje przenoszone i wzmacniane w środowisku wodnym, powodując odczucie przyjemnego masażu podczas kąpieli.

⁵⁸ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 165.

⁵⁹ A. Burzyńska, W. Rapior, *Wyostrzyć wzrok...*, dz. cyt., s. 172.

Dlaczego więc człowiek mający to wszystko w swoim zasięgu marzy o przysłowiowym *domku w górach*? Przecież osiągnął tak wiele – żyje w tak wysokim standardzie, a jeśli nie ma ochoty, to nie musi nikogo oglądać, ani nawet słyszeć – wszystko ma w zasięgu ręki. Wymyślił nawet specjalne aplikacje, które pozwalają mu na narzucanie samemu sobie wybranych ograniczeń – darmowe na etapie instalacji – słono płatne za przekroczenie każdego wcześniej ustalonego założenia.

Wszystko to daje owo złudne poczucie niezależności i panowania nad sytuacją, a które w jednej chwili może się rozsypać wraz z zagubieniem komórki, czy awarią komputera albo zwyczajnie, dłuższą przerwą w dopływie prądu, powodującą rozładowanie tych wszystkich cudownych gadżetów, a co za tym idzie – panikę i chaos. Do głosu dochodzi wtedy poczucie bezradności, a zaraz za nim niepewność i lęk, bo jednak w podświadomości człowieka, który w swojej istocie jest stworzeniem stadnym, leży – chociaż coraz głębiej ukrywane – poczucie przynależenia do większej całości, które daje wrażenie spokoju oraz świadomość ciągłości. To poczucie od początku istnienia człowieka zapewniało mu przetrwanie i rozwój.

*Człowiek jest istotą tragiczną, a istotą jego tragedii jest metafizyczny problem części i całości. Ta dychotomia naszej natury, od której nie możemy uciec, i która ze swej istoty zmusza nas wciąż do beznadziejnych prób jej rozwiązania, uzasadnia nasze dążenie do doskonałości, i przypieczętowanie naszą nieuniknioną porażkę. Bowiem człowiek jest jeden, sam; a jednak przynależy, jest częścią czegoś. Ten konflikt stanowi naszą największą tragedię.*⁶⁰

Przychodzi mi na myśl 58 edycja Biennale w Wenecji, którego mottem stało się chińskie przysłowie-klątwa: *obyś żył w ciekawych czasach*. Główna wystawa *May You Live in Interesting Times* zawierała dzieła mówiące przede wszystkim o kryzysie, populizmie, alternatywnych prawdach, społecznej nieufności oraz niepewności jutra – zarówno w tej najbliższej, jak i w bardziej odległej perspektywie. W swojej wymowie unaoczniała metaforyczny związek pomiędzy duchowym *wypaleniem* człowieka, a zmęczeniem *wyczerpanej* przez niego Ziemi.

Widok cudzego cierpienia wyzwala emocje, lecz są one stonowane. Sposoby obrazowania nie tyle wyzwalają w nas nasze najlepsze bądź najgorsze cechy, ile

⁶⁰ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 169.

komercjalizują wizję świata. To ona budzi reakcje. Obrazy przyzwyczajają nas do tej wizji, nastawiają do niej: odrzucamy ją lub akceptujemy. Nie przedkładają racjonalnej argumentacji. Nie ustanawiają zgodności przedstawienia z rzeczywistością. Uwrażliwiają na aspekty świata, wzbudzają do nich niechęć lub aprobatę.⁶¹

Nagrodzony Złotym Lwem litewski pawilon pokazał operowy performance Liny Lapelytė, Vaivy Grainytė i Rugilė Barzdžiukaitė „Sun & Sea (Marina)”. W jednym z opuszczonych hangarów Marynarki Wojennej (w którym, żeby uzyskać świetlisty klimat litewskiej plaży, rozsypano przywieziony z Morza Bałtyckiego charakterystyczny jasny piasek) widzowie oglądają spektakl z góry – niby z teatralnego balkonu. Postawieni w sytuacji tych, którzy już wiedzą o tragicznej w skutkach katastrofie ekologicznej, a podglądając nieświadomych wczasowiczów wylegujących się na plaży, mają wrażenie, jakby wsiedli do wehikułu czasu i patrzyli na siebie z przeszłości.



„Sun & Sea (Marina)” - Lina Lapelytė, Vaiva Grainytė, Rugilė Barzdžiukaitė⁶²

Dopiero po tym, jak siedzisz tam jakiś czas, zdajesz sobie sprawę, że tak właśnie kończy się świat. Nie z hukiem, ale czymś znacznie bardziej ludzkim: rezygnacją, egocentryzmem, lenistwem. (...) nie ruszą nawet palcem, aby zatrzymać zmiany klimatu. Inercja jest zbyt wielka, wszystko pozostanie bez zmian, aż nie zostanie nic. (...) ta "antybarokowa" opera jest niebywale dwuznaczna, zostawia lukę dla samokontroli i nękania siebie, rusza z posad stare przekonania skuteczniej, niż otwarta krytyka czy kazania, na które już jesteśmy uodpornieni. Z jednej strony, u dołu, znajduje się idylliczny obraz, z drugiej wystawa półnagich żywych ciał, zaspokajających nasze skłonności do podglądania; z jednej strony chór rozbudzający wzniosłe uczucia,

⁶¹ A. Burzyńska, W. Rapior, *Wyostriżyć wzrok...*, dz. cyt., s. 266

⁶² Tamże, s. 68

*z drugiej nuda codziennego życia; świadomość ekologiczna i inercja obojętnej konsumpcji; konieczność zmiany i lęk przed nią; ostatnia chwila słońca i morza w rozpadającym się świecie; teraźniejszość już zalewana przez przyszłość.*⁶³

Nie bez przyczyny wracam w tym momencie do słów Barnetta Newmana, które w obliczu ostatnich wydarzeń związanych z rozprzestrzeniającą się światową pandemią koronawirusa, nabierają szczególnego znaczenia oraz zyskują dodatkową, zupełnie inną perspektywę.

*O ile w świadomości prymitywnej grozę wzbudzał nieprzenikniony świat natury, to "dla człowieka nowoczesnego źródłem przerażenia jest on sam." "Nasz wiek - stwierdzał Newman - osiągnął wysoki stopień stabilności i panowania nad naturą. Między nami a uniwersum panuje pokój; brak nam pokoju z samym sobą."*⁶⁴

Nagle wróciły "stare" lęki – zaczynamy doświadczać tego, co niegdyś przeżywał człowiek pierwotny i co przekazywał w swojej sztuce: poczucie strachu przed nieuchronną obecnością nierozpoznanej, groźnej siły, niepodzielnie panującej nad jego losem. Dzisiaj – bardziej niż kiedykolwiek, żeby przetrwać – potrzebuję sztuki.

*Sztuka może działać skutecznie w dobrych celach z powodu przyjemności jakiej dostarcza, co może dawać jej możliwości politycznego działania, ale jako sztuka nie musi zmieniać świata na lepsze w sensie politycznym i społecznym. Zmienia ludzi, którzy angażują się w nią w sposób otwarty i choć nie ma gwarancji, że zmiany będą na lepsze, trzeba zaufać artystom w poszukiwaniu sposobów przeciwstawiania się szeroko rozpowszechnionemu w naszych kulturach samozadowoleniu.*⁶⁵

Pewien rodzaj potwierdzenia odnajduję również w słowach, które padły przecież całkiem niedawno, ale jednak w innym świecie (w maju 2019), wypowiedziane przez Ralpha Rugoffa, kuratora 58. Biennale w Wenecji:

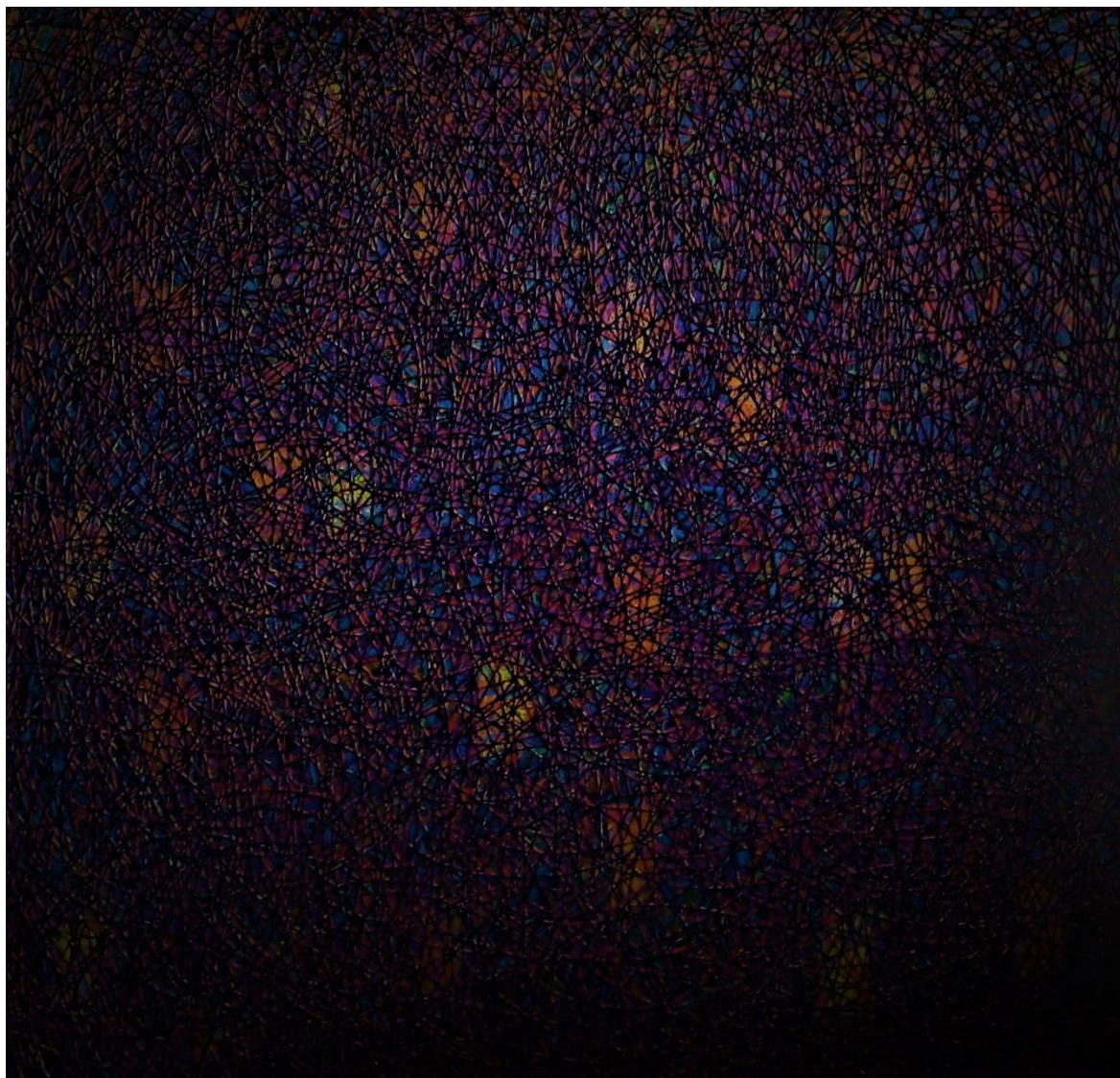
*Sztuka nie powstrzyma wzrostu nastrojów nacjonalistycznych i autorytarnych tendencji w różnych stronach świata ani nie naprawi tragicznego losu globalnych uchodźców. Jednak pośrednio może udzielić wskazówek na temat tego, jak żyć i myśleć w ciekawych czasach.*⁶⁶

⁶³ A. Narusyte, *Lenistwo przed katastrofą. Pawilon Litewski na 58. Biennale w Wenecji*, przeł. D. Balasaitiene, magazyn „Szum” 27/2019, s. 76, 77.

⁶⁴ A. Rejniak - Majewska, *Obraz jako sytuacja...*, dz. cyt., s. 171.

⁶⁵ A. Burzyńska, W. Rapior, *Wyostrzyć wzrok...*, dz. cyt., s. 24

⁶⁶ R. Rugoff, 58. *Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 2019



W Stronę Światła I z serii Prześwity, 140 x 145 cm, technika mieszana na płótnie, 2020

Podsumowanie

Kiedy podejmowałam decyzję dotyczącą tematu pracy doktorskiej, wybór był oczywisty – *prześwity*. Tak przecież nazywam swoje kolejne malarskie cykle, a samo zjawisko od dawna leży w centrum mojego zainteresowania: najpierw jako fascynujący mechanizm funkcjonujący w przyrodzie, później jako element struktury, formy obrazu.

Proces powstawania niniejszej pracy pozwolił mi na uświadomienie sobie oraz usystematyzowanie drogi, jaką przeszłam od pierwszych (czysto intuicyjnych) impresji malarskich, poprzez formy plastyczne będące wynikiem oswajania i transponowania emocji na obrazy, aż po świadomą transformację malarskiej przestrzeni, uwidaczniającą wewnętrzną potrzebę wniknięcia w tkankę obrazu i zjednoczenia się z malarską materią.

Pierwszą *prześwitową* obserwacją zanotowaną farbą plakatową na papierze była (jeszcze dziecięca) próba oddania wrażenia sączącego się światła spomiędzy topolowych liści. Nie byłam wtedy świadoma tego, że już zawsze będę postrzegać świat przez pryzmat *prześwitów*, które staną się dla mnie nie tylko efektem zmysłowego odbioru świata, ale podstawowym nośnikiem treści duchowych.

Prześwitowe próby podejmuję już kolejną dekadę. Pomimo zmieniającej się formy oraz różnych sposobów transformacji przestrzeni, traktuję własne obrazy jako doświadczenie przekraczające ramy warstwy wizualnej dotykające sfery mentalnej oraz metafizycznej, jako intymny zapis wewnętrznych stanów i emocji. Opierając się na teorii Andrzeja Dąbrowskiego, według której emocje są *wieloskładnikowymi stanami intencjonalnymi* łączącymi to, co mentalne, z tym, co cielesne, analizuję i podsumowuję własną drogę oswajania emocji poprzez transponowanie ich na obrazy.

Ukazuję też proces dekonstrukcji, która odbywa się nie przez zamianę czy usuwanie, lecz dodawanie – nawarstwianie – kolejnych zdarzeń, odzwierciedlanych w kolejnych warstwach malarskiej faktury. Poprzez zastosowanie w obrazie formy warstwowej podkreślam złożoność problemu i pogłębiam oraz wzmacniam jego wybrzmiewanie.

Wśród różnych sposobów przekształcania przestrzeni mocno akcentuję znaczenie linii, która jako swego rodzaju znak o wielorakich konotacjach od zawsze była przedmiotem dociekań naukowców oraz twórców różnych dziedzin sztuki. I chociaż sama w sobie jest płaska – bardziej dzieląc przestrzeń niż ją budując – to jej multiplikacja z jednoczesnym

wielokrotnym nawarstwianiem staje się dla mnie podstawowym środkiem w tworzeniu wielowymiarowych głębi.

Dokonując szerokiej eksploracji malarskiego medium oraz biorąc pod uwagę poszukiwania możliwości nadania właściwej mocy tego rodzaju ekspresji, dochodzę do wniosku, że świadoma transformacja malarskiej przestrzeni jest w stanie kształtować procesy percepcyjne, a także ma decydujący wpływ na jakość i rodzaj generowanych emocji.

Gdy obraz pozwala twórcy na schowanie się w jego wnętrzu, następuje ukoronowanie procesu jednoczenia się z pierwotną materią, odnalezienia poczucia bezpieczeństwa w zamazaniu granic pomiędzy bytem, a nie-bytem. Przy zachowaniu świadomej percepcji rzeczywistości staje się swego rodzaju powrotem do korzeni.

Analizując swoje prace, w których kluczową rolę odgrywa nawarstwianie faktury, zauważyłam nie tylko coraz bardziej uwidaczniającą się wewnętrzną potrzebę *zniknięcia* w materii obrazu, ale również nieustająco narastającą fascynację mrokiem. Od wielu już lat przyciąga mnie twórczość, zarówno w dziedzinie malarstwa, jak i fotografii, literatury czy filmu, w której ucieczka w mrok stanowi metaforę wewnętrznego niepokoju.

Równocześnie moją uwagę przykuwał zawsze pewien rodzaj mechanizmu, kiedy to wewnętrzny mrok wyzwała silny imperatyw tworzenia, będący ostateczną obroną przed pogrążaniem się w depresji czy samounicestwieniem. Nie sądziłam wtedy, że tak szybko przyjdzie mi przetestować ten mechanizm na własnej „skórze”.

Ostatnie lata były w zasadzie podporządkowane opiece nad moją mamą, która pod koniec stała się właściwie bardziej moim dzieckiem, niż rodzicem, po czym nagle odeszła, zostawiając pustkę, którą szczelnie wypełnił mrok. Temat niniejszej dysertacji (oficjalnie zatwierdzony dużo wcześniej) stał się boleśnie aktualny. Praca nad obrazami w tym czasie była zarówno poszukiwaniem ratunku poprzez stworzenie mrocznej kryjówki utkanej w materii obrazu, jak i próbą dotarcia do sensu cierpienia poprzez jego ekspresję oraz dogłębne odczuwanie relacji miejsca i czasu – intymnej świadomości przeżycia *tu i teraz*. Kurczowe uchwycenie się twórczej aktywności dawało mi swego rodzaju nadzieję jeśli nie na odrodzenie, to przynajmniej na przetrwanie.

Dojmujące odczucie wewnętrznego mroku wyzwoliło we mnie silny imperatyw tworzenia, który stał się ostateczną obroną – siłą ocalającą od wszechogarniającej *czerni*.

Dynamika sublimacji, uruchamiając procesy pierwotne i idealizację, snuje wokół pustki depresyjnej oraz razem z nią 'hiperznak'. To 'alegoria', rozumiana jako przepych tego, czego 'już nie ma', ale co ponownie na-daje mi wyższe znaczenie ze względu na to, że jestem w stanie ponownie stworzyć nicłość, lepiej i w niezmiennej harmonii, tu i teraz, na zawsze, w obliczu trzeciego.⁶⁷

Zgłębiając wiedzę na temat podświadomości oraz mechanizmów obronnych w ujęciu psychoanalitycznym, doszłam do wniosku, że moja podświadomość uruchomiła wtedy ratunkową ścieżkę procesów pozwalających na dostosowanie się do rzeczywistości, którą to ścieżkę Freud w swojej koncepcji psychoanalizy nazwał mechanizmem obronnym. Dzięki temu byłam w stanie poradzić sobie z tak wielkim stresem. I chociaż najnowsze badania nad mechanizmami obronnymi nie dowodzą jednoznacznie, że tego typu procesy jednakowo uruchomią się w każdym podobnym przypadku, to – nawiązując do rozważań Barnetta Newmana, zawartych w *The Plasmic Image* – podkreślam wielką wagę bezpośredniego działania ekspresji ukierunkowanej na realność przeżycia. Pomimo, że ta swego rodzaju nadwrażliwość – charakteryzująca właściwie każdego twórcę – nie ułatwia mu tzw. codziennej egzystencji, to jej posiadanie jest przywilejem i wielkim darem.

Tworząc „zapis” wewnętrznej przestrzeni, a jednocześnie zastępując istotę głównego przekazu metaforą rzeczywistości, mogłam zarówno przed samą sobą, jak i światem zewnętrznym – paradoksalnie – ujawnić swój lęk, zagubienie, rozpacz, żal i poczucie winy. Ekspresja twórcza stała się moim mechanizmem obronnym i w końcu jedynym sposobem na oswojenie mroku, a z czasem, również bodźcem do ponownego odszukania i zaakceptowania światła, choć już nie tak samo jak wcześniej, lecz inaczej, w innej formie – współistniejącego, a nawet przeplatającego się z mrokiem, w jakiejś przedziwnej i – jak wtedy zrozumiałam – odwiecznej zależności.

⁶⁷ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, dz. cyt., s. 103

Bibliografia

1. Antoszevska Natalia, *Mechanizmy obronne w ujęciu psychoanalitycznym*, Wrocław, 2011.
2. Arnheim Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk 2013.
3. Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
4. Bowles Paul, *Pod osłoną nieba*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1995.
5. Bryl Mariusz, *Płaszczyna. Ogląd. Absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, Poznań 1993, <http://hdl.handle.net/10593/9589> [dostęp: 24.10.2020]
6. Burzyńska Anna, Rapior Waldemar, *Wyostrzyć wzrok. J.M. Coetzee: sztuka, świat, polityka*, Poznań-Kraków 2012.
7. Cassirer Ernst, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2017.
8. Coetzee John, *Hańba*, przeł. M. Kłobukowski, Kraków 2009.
9. Coetzee John, *W sercu kraju*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2004.
10. Czapski Józef, *Patrzę*, Kraków 2016.
11. Dąbrowski Andrzej, *Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji*, Analiza i Egzystencja 27/2014, <http://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]
12. Dickinson Emily, *List do świata*, przeł. D. Piestrzyńska, Kraków 1994.
13. Eco Umberto, *Historia Piękna*, Poznań 2005.
14. Gliszczyński Krzysztof, *Prawda w malarstwie*, ASP Gdańsk, 2010.
15. Herbert Zbigniew, *Pan Cogito*, Kraków 2008.
16. Hildebrand Adolf, *Problem formy w sztukach plastycznych*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2012.
17. Hłasko Marek, *Opowiadania*, Warszawa 1986.
18. Houellebeck Michel, *Częstki elementarne*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2004.

19. Kandyński Wasył, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
20. Kandyński Wasył, *Punkt i linia, a płaszczyzna*, Łódź 2019.
21. Kępińska Alicja, *Żywioł i mit*, Kraków 1983.
22. Kępiński Antoni, *Rytm życia*, Kraków 1973.
23. Kierc Bogusław, *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, Warszawa 2007.
24. Kołakowski Leszek, *Horror metaphysicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990.
25. Kowalska Bożena, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985.
26. Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
27. Kurowicki Jan, *Artysta jako arcydzieło*, Wrocław 1983.
28. Kuczok Wojciech, *Senność*, Warszawa 2009.
29. Leśniak Andrzej, *Filozofia dotknięta: obraz, idiom, materialność : Jacques Derrida i Simon Hantaï*, Sztuka i Filozofia 26, 2005, <http://www.bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]
30. Majewska Barbara, *Sztuka inna sztuka ta sama*, Warszawa 1974.
31. Majdzik Katarzyna, *Oblicza melancholii: "Szafa" Olgi Tokarczuk i jej chorwacki przekład*, Przekłady Literatur Słowiańskich 3/1, 2012, <http://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]
32. Marquez Gabriel Garcia, *Kronika zapowiedzianej śmierci*, przeł. C.M. Casas, Warszawa 1997.
33. Michalski Rafał, *Paradoksy freudowskiej teorii wyparcia. Część I*, Studia z historii filozofii, Toruń 2016.
34. Michalski Rafał, *Pomiędzy melancholią a "mimesis" kilka uwag o "Ursprung des deutschen trauerspiels" Waltera Benjamina*, Sztuka i Filozofia 26/ 2005, <http://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 24.10.2020]
35. Miesięcznik „Literatura na świecie” 07-08/2000.

36. Magazyn „Szum” 27/2019.
37. Moniuszko Antoni, *Ciało sztuki*, Warszawa 1982.
38. Olek Jerzy, Abramowicz Marek, *Linia w sztuce, linia w kosmosie*, Studium Generale, Wrocław 2013.
39. Portal „Culture.pl”, <https://culture.pl> [dostęp: 24.10.2020]
40. Radajewski Adam, *Żywa sztuka współczesności*, Wrocław 1982.
41. Rejniak - Majewska Agnieszka, *Obraz jako sytuacja. Tragizm, podmiotowość i malarstwo według Barnettta Newmana*, Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (119)/2009, <http://www.bazhum.muzhp.pl/> [dostęp: 24.10.2020]
42. Roth Philip, *Cień Pisarza*, przeł. J. Zieliński, Warszawa 1991.
43. Rushdi Salman, *Furia*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2002.
44. Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
45. Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979.
46. Rzepińska Maria, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966.
47. Rzepińska Maria, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988.
48. Sontag Susan, *Wyobraźnia pornograficzna*, Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (14)/1974, <http://www.bazhum.muzhp.pl/> [dostęp: 24.10.2020]
49. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.
50. Tokarczuk Olga, *Bieguni*, Kraków 2018.
51. Wojacek Rafał, *Wiersze zebrane*, Wrocław 2006.

Dokumentacja zdjęciowa doktoratu



W Stronę Mroku I z serii Prześwity, 135 x 160 cm, technika mieszana na płótnie, 2019



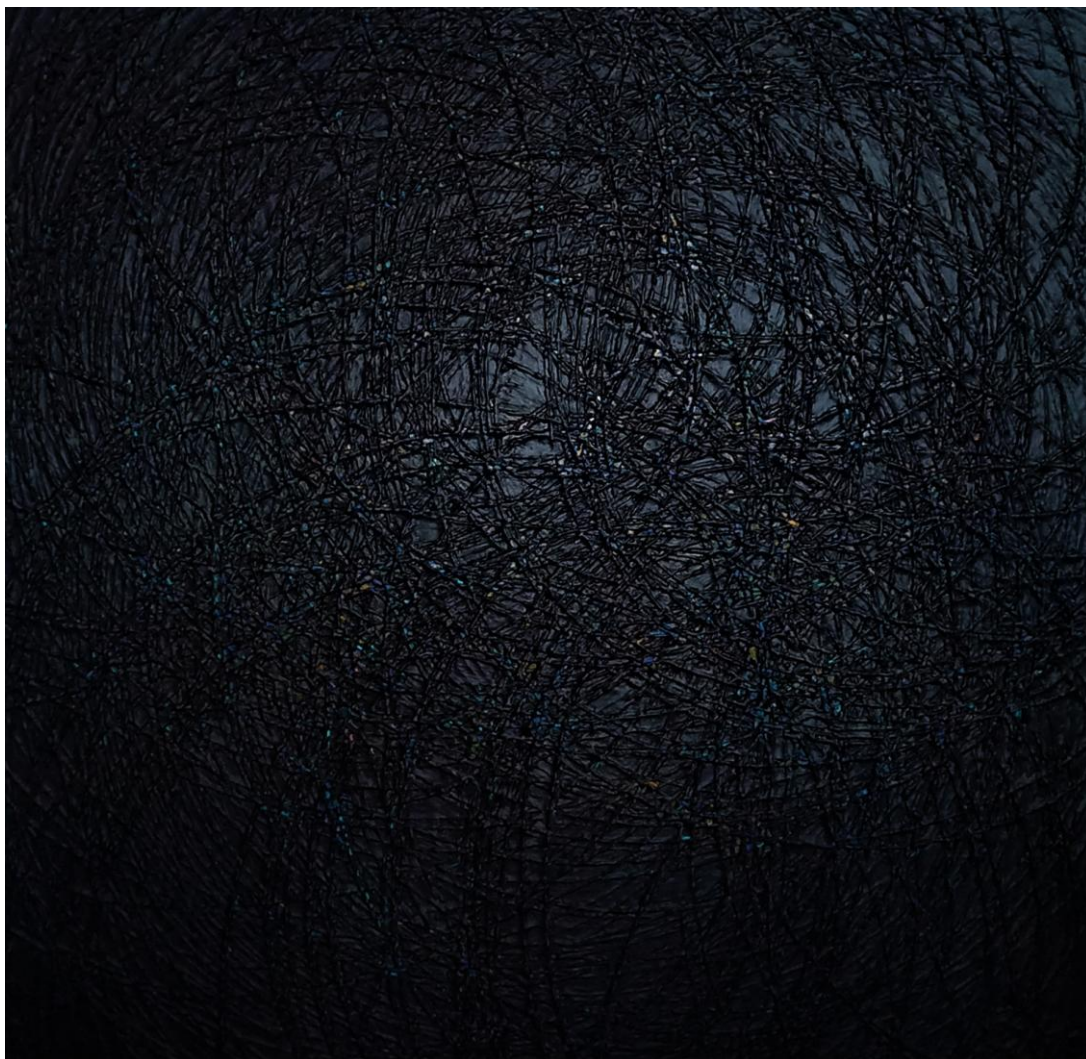
W Stronę Światła W Stronę Mroku I z serii Prześwity, 40 x 120 cm, technika mieszana na płótnie, 2019



W Stronę Mroku II z serii Prześwity, 160 x 80 cm, technika mieszana na płótnie, 2019



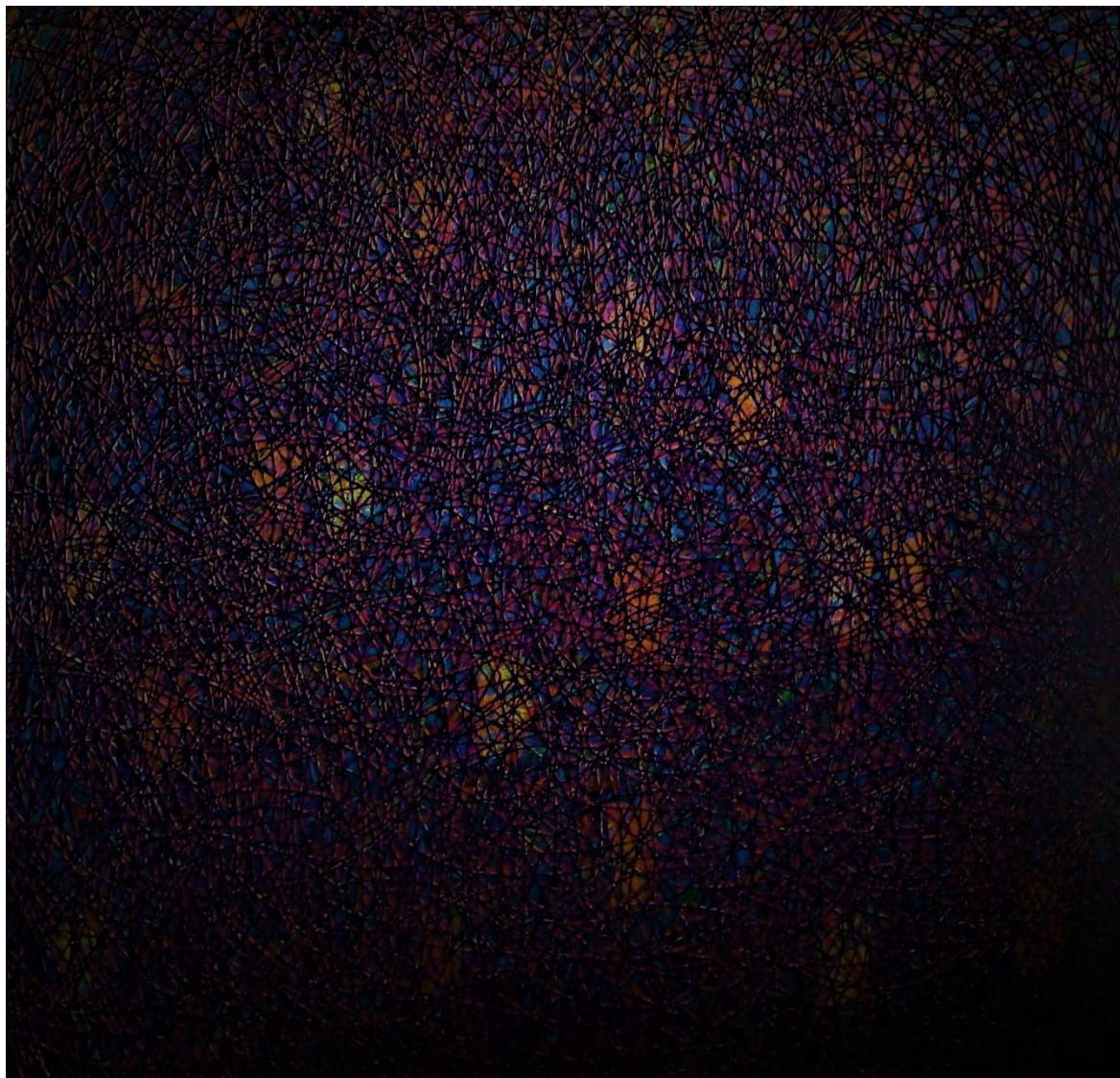
W Stronę Mroku III z serii Prześwity, 175 x 165 cm, technika mieszana na płótnie, 2020



W Stronę Mroku II z serii Prześwity, 80 x 80 cm, technika mieszana na płótnie, 2019



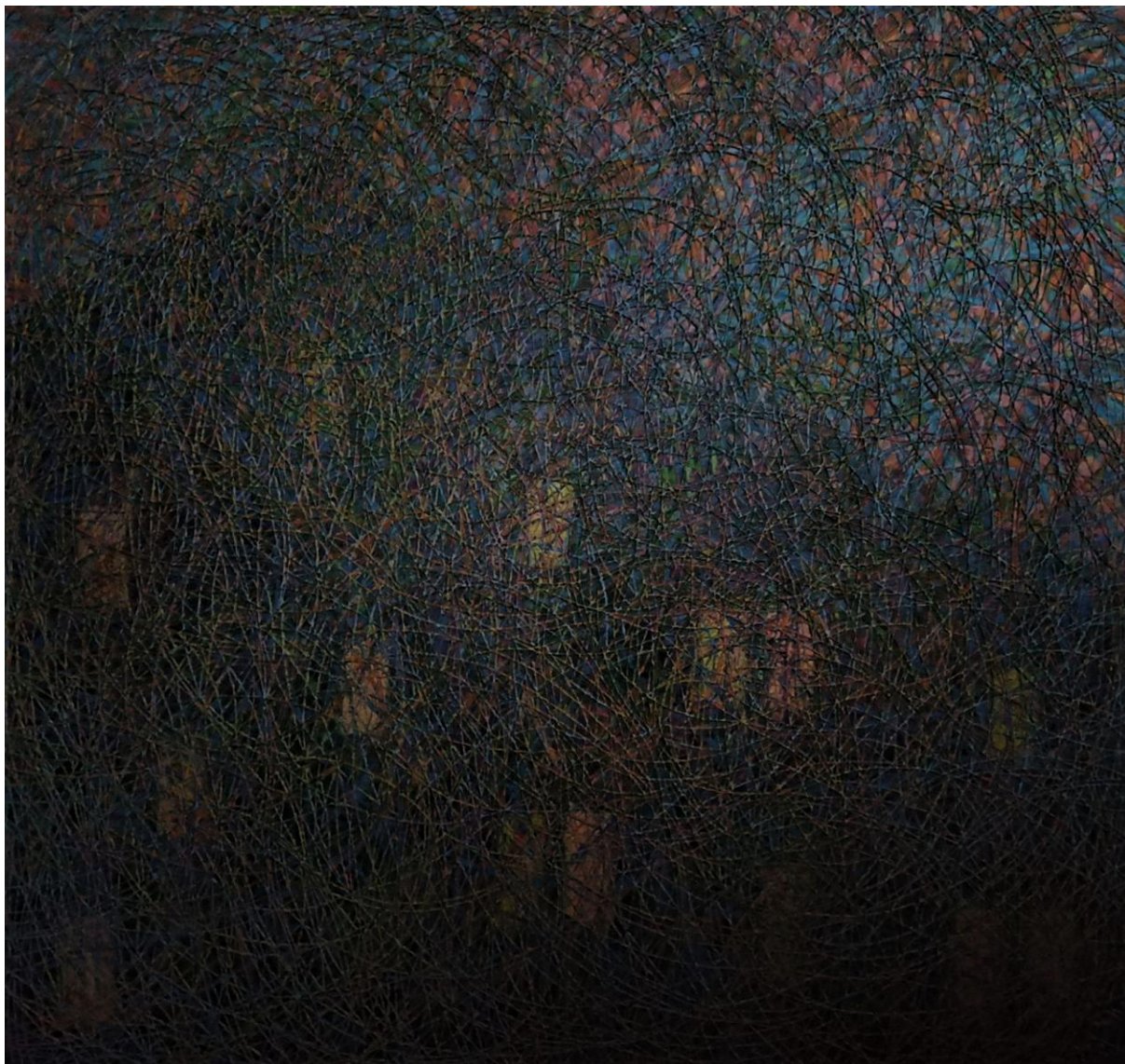
W Stronę Mroku II z serii Prześwity, 80 x 80 cm, technika mieszana na płótnie, 2019



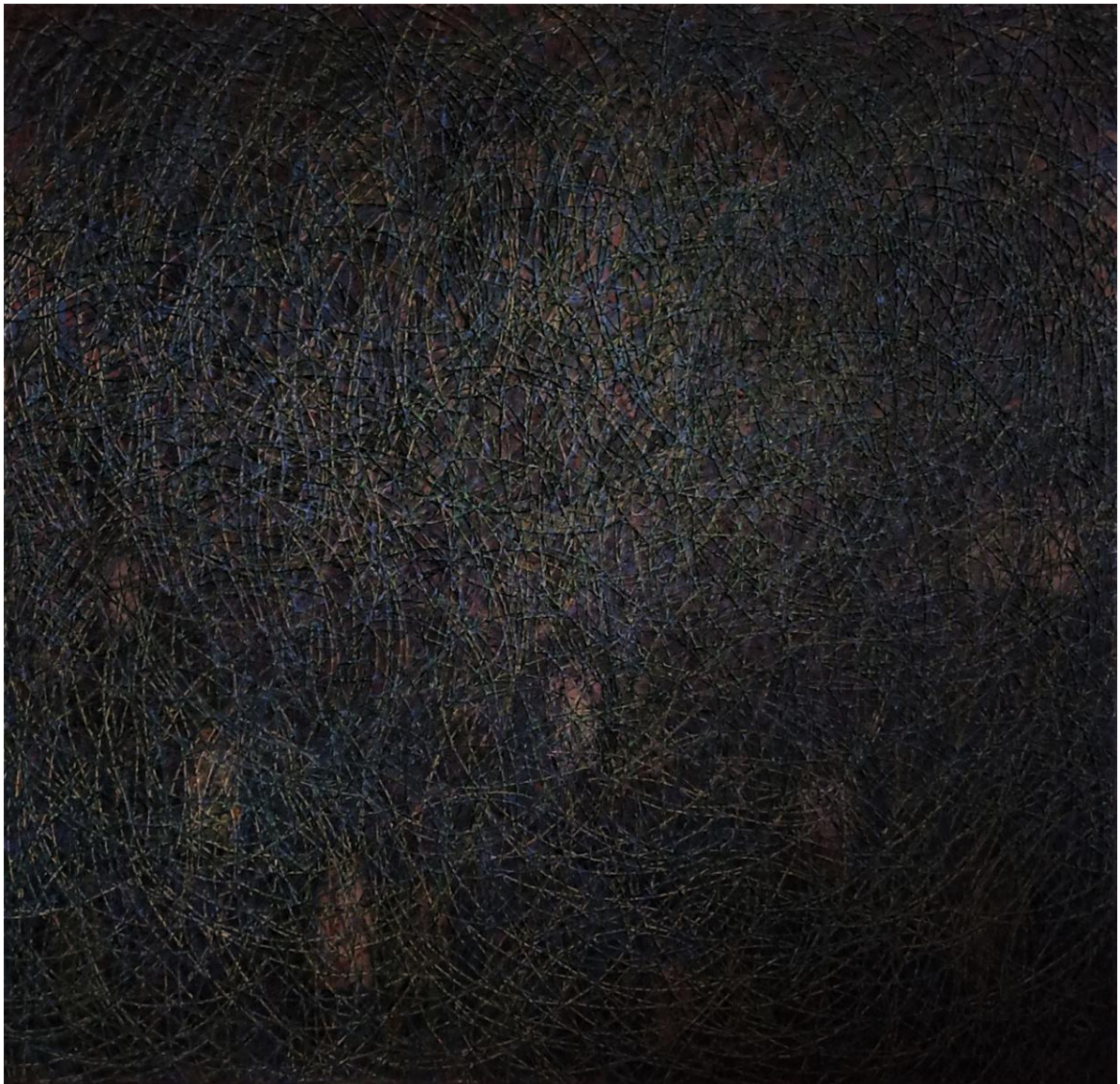
W Stronę Światła I z serii Prześwity, 140 x 145 cm, technika mieszana na płótnie, 2020



W Stronę Światła II z serii Prześwity, 175 x 165 cm, technika mieszana na płótnie, 2020



W Stronę Światła III z serii Prześwity, 140 x 145 cm, technika mieszana na płótnie, 2020



W Stronę Światła IV z serii Prześwity, 140 x 145 cm, technika mieszana na płótnie, 2020



faktura obrazu – detal



faktura obrazu – detal