

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Międzywydziałowe Studia Doktoranckie

Wydział Malarstwa i Rysunku

Obraz formowany.

Oddziaływanie kształtu

podobrazia na treść malarską

oraz kontekst przestrzeni.

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuk plastycznych
i konserwacji dzieł sztuki

mgr Alicja Pruchniewicz

promotor: dr hab. Marek Kulig prof. ASP

Wrocław

2024

Spis treści

1. Wstęp	5
2. Formowanie obrazu - geneza	7
3. Forma podobrazia a przestrzeń ekspozycyjna	13
4. Granice tradycyjnego obrazu - environmental art	27
5. Nieskończoność - o zjawisku „non finito”	34
6. Szkic, gest, skala	43
7. Praktyka artystyczna jako narzędzie badawcze	44
8. Przestrzeń obrazu - obraz w przestrzeni	50
9. Kolor	53
10. Zjawisko symulacji jako inspiracja obrazowa	57
11. Zakończenie	69
12. Dokumentacja dzieła artystycznego	72
13. Epilog - Zmiany w praktyce artystycznej	86
14. Bibliografia	88
15. Spis ilustracji	91

Celem tej rozprawy jest ukazanie, w jaki sposób malarstwo może stać się narzędziem dla głębszego zrozumienia interakcji obrazu i przestrzeni, ze szczególnym uwzględnieniem podejścia fenomenologicznego i roli tzw. „pierwotnego widzenia” w odniesieniu do dzieła sztuki. Temat ten zostanie rozwinięty w kontekście moich osobistych doświadczeń artystycznych, ukazujących wpływ formy obrazu i jego relacji z przestrzenią ekspozycyjną na percepcję i doświadczenie odbiorcy.

Wstęp

Człowiek zdziwiony nagle się zatrzymuje. Skłania go do tego coś nadzwyczajnego, osobliwego, coś co przełamuje dotychczasowe konwencje doświadczania.

Zaskoczenie zakłada dostrzeżenie czegoś po raz pierwszy albo spojrzenie w inny sposób na tę samą rzecz.

W szeroko rozumianej sztuce, moje zainteresowania kierowane są głównie na świadomie podejmowane przez wielu artystów podejście *non finito*, gdzie przedwczesne zakończenie dzieła nie świadczy tylko o świadomym wyrażeniu ich założeń, ale też o dojrzałości artystycznej objawiającej się oszczędnością w doborze środków i sposobie wykończenia dzieła. Zastanawiając się nad rolą obrazów i w ogólnym rozumieniu dzieł sztuki, rozmyślałam o ich zdolności do opowiadania historii, otwierania odbiorcy na coś odmiennego, zdumiewającego, podążając w ślad za fenomenologią doświadczania estetycznego, doświadczania nietypowych bodźców wizualnych. W ten sposób odbiorca jest postawiony w sytuacji tak zwanego pierwotnego widzenia, świeżego spojrzenia na przedmiot sztuki. Może go doświadczyć jako nowego, wcześniej nie poznanego. Moja praca w głównej mierze ma na celu przyjrzenie się zjawisku formowania obrazu, a także tworzenia instalacji z wykorzystaniem obrazów. Interesuje mnie sposób zestawiania ich w przestrzeni, aby skłonić widza do ponownego, być może bardziej wnikliwego spojrzenia.

Pojęcie obrazu w kontekście moich realizacji ściśle związane jest z kilkoma czynnikami, mam tu na myśli w szczególności warstwę malarską, jej kolorystykę, zastosowane medium oraz kompozycję.

Skala i format nabierają szczególnego znaczenia w odniesieniu do przestrzeni, w której dzieło jest prezentowane. Uwzględniając te aspekty, moja fascynacja obejmuje także działania na pograniczu malarstwa, które znacząco wykraczają poza tradycyjne techniki sztalugowe, a nawet podważają klasyczne sposoby postrzegania obrazu.

Moje zainteresowania w sposób jednoznaczny skupiają się wokół tworzenia obiektów, których postrzeganie wykracza poza standardowe, nazwijmy klasyczne rozumienie - wymykające się wszelkim przyzwyczajeniom percepcji widza. Interesuje mnie tworzenie obiektów wykraczających poza granice tradycyjnych ram. W moim odczuciu takie podejście skierowane na rzeczy nieznane, tworzy przestrzeń do refleksji nad samą naturą percepcji rzeczywistości.

Obszar znajdujący się na styku różnych dziedzin sztuki niejednokrotnie skłania do badań nad subiektywną oceną obiektów. Pojawiają się pytania, czy postrzegamy dzieło sztuki w oderwaniu od jego otoczenia? Czy możemy oddzielić treść obrazu od jego formatu i relacji z przestrzenią? Wiemy też, że przestrzeń obrazu i przestrzeń wnętrza można podzielić na bliską i daleką, widzialną i niewidzialną, oraz na przód i tył, czyli wszystkie te aspekty, które w odbiorze mogą być relatywizowane ze względu na indywidualne predyspozycje widza. Wiemy również, że wiele przestrzeni ekspozycyjnych rządzi się określonymi zasadami, które forma dzieła może zakłócać, wchodząc w dialog lub konflikt z otoczeniem. W tym kontekście intryguje mnie pojęcie „eksponatu” jako przedmiotu przeznaczonego do prezentacji, a także szczególnych warunków jakie powinien on spełniać, aby stać się obiektem sztuki.

Zamierzeniem pracy jest wskazanie sposobu, w jaki forma podobrazia rezonuje z przestrzenią ekspozycyjną. W części pisemnej wskażę postawy wybranych przeze mnie artystów, których szczególne podejście wpłynęło na konstytuowanie się techniki formowanego podobrazia, a także to w jaki sposób ich twórczość koresponduje z moimi własnymi eksperymentami malarskimi. Omówię źródła moich inspiracji, które związane są z twórczością innych artystów, ingerujących swoimi pracami w przestrzeń wystawienniczą, a także odniosę się do własnych poszukiwań w tym obszarze.

Ważne jest, aby w tym miejscu podkreślić, że część teoretyczna pracy wskazuje na interdyscyplinarne ujęcie problemu. W tym znaczeniu, iż łączy teorię sztuki, fenomenologię, psychologię percepcji oraz badania nad przestrzenią, w tym wystawienniczą.

Formowanie obrazu - geneza

Przedmioty użytkowe są projektowane w sposób, który umożliwia ich optymalne przystosowanie do potrzeb użytkownika, a technologie oraz narzędzia stosowane w codziennym życiu mają na celu uproszczenie i ułatwienie wykonywania różnorodnych czynności. W tym kontekście architektura i design bazują na zasadach ergonomii, podporządkowując formę przede wszystkim funkcji. Wzorcowe formaty prostokątne, które zdominowały sztukę na przestrzeni dziejów, są naturalną konsekwencją takiej praktyki. Współczesne przyzwyczajenia percepcyjne, oparte na powszechnej obecności obrazów prostokątnych, sprawiają, że te kształty koncentrują uwagę na treść. Każde ich zaburzenie może natomiast wywołać pewien dyskomfort, odbierany jako reakcja na naruszenie estetycznego porządku.

W zupełnie inny sposób zachowywały się ludy pierwotne wobec struktur wizualnych, gdzie treść dopasowywana była do formatu, ich struktura była bardziej płynna, znaki były ryte w znalezionych kawałkach drewna, a gliniane tabliczki z czasem zaczęły przybierać coraz większe powierzchnie prostokątne, działo się tak z powodu rozwoju cywilizacji.

Taka standaryzacja umożliwiła efektywniejsze wytwarzanie, przechowywanie oraz eksponowanie dzieł sztuki, jak i tekstów.

Pomimo dominacji geometrii prostokątnej, ludzkie instynkty wciąż skłaniają nas do poszukiwania przestrzeni naturalnych, które sprzyjają swobodzie i harmonii. Obłóści krajobrazu, krzywizny ciała czy architektura sakralna, oparta na łukach i zaokrągleniach, budzą poczucie wzniosłości i bezpieczeństwa. Geometria euklidesowa, choć niezwykle funkcjonalna, ma ograniczenia w odniesieniu do głębszych, zmysłowych potrzeb człowieka. Jej przestrzeń, stworzona dla porządku i obliczeń, oddala nas od organicznych, intuicyjnych doświadczeń rzeczywistości.¹

¹ Wiesław Wójcik, *Idea naukowości Henri Poincarego*, Ruch filozoficzny, LXXII 2016

Obserwując prehistoryczne malowidła jaskiniowe, należy zauważyć, że pełniły one funkcję znacznie szerszą niż zapis początków języka mówionego. Stanowiły one próbę wyrażenia emocji, dokumentowania rytuałów oraz zaspokajania naturalnych skłonności estetycznych człowieka. Wydaje się, że pierwszym formom komunikacji towarzyszyły nie tylko wrażenia słuchowe, ale i doświadczenia wielozmysłowe, angażujące wzrok, dotyk, węch, a być może również smak. Ta wielozmysłowość procesu tworzenia przestrzeni i form stanowi punkt wyjścia poszukiwań wielu współczesnych artystów, którzy starają się przekraczać granice tradycyjnego formatu obrazu i kształtować doznania wizualne w sposób bardziej złożony i wieloaspektowy.

Adrian Frutiger, typograf i artysta, w swojej publikacji dokonał analizy wczesnych pism hetyckich (ok. 4000 lat p.n.e.) oraz wspólnego pochodzenia współczesnych pism ludzkiej cywilizacji. Autor książki „Człowiek i jego znaki” dochodzi do wniosków, że pewne kształty jako archetypy mogą być wryte w naszą podświadomość tak głęboko, że mają swoje wspólne znaczenie symboliczne.² Zdecydowanie wspólną cechą przedstawień wszystkich ludów był podobny sposób obserwacji rzeczywistości, zwłaszcza w wybranych jej obszarach. Nasuwa się pytanie, czy obrazowe wyobrażenie może być wrodzone, czy też musi zostać przeżyte, aby zaistnieć w podświadomości jako wspomnienie. Analiza zasad pism najważniejszych kręgów kulturowych potwierdza istnienie uniwersalnego języka symboli, który ma swoje źródło w podobnym postrzeganiu zjawisk przez człowieka, niezależnie od jego tożsamości kulturowej.

Tematyka kreacji artystycznej ma także na celu nasuwać skojarzenia semantyczne z formami obrazowymi, jednak korelacja kształtu z tematem jest subiektywna, a próba wywarcia tego samego uczucia u każdego odbiorcy zdaje się być niemożliwa.

² Adrian Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, ISBN 83-85586-14-8, s.95

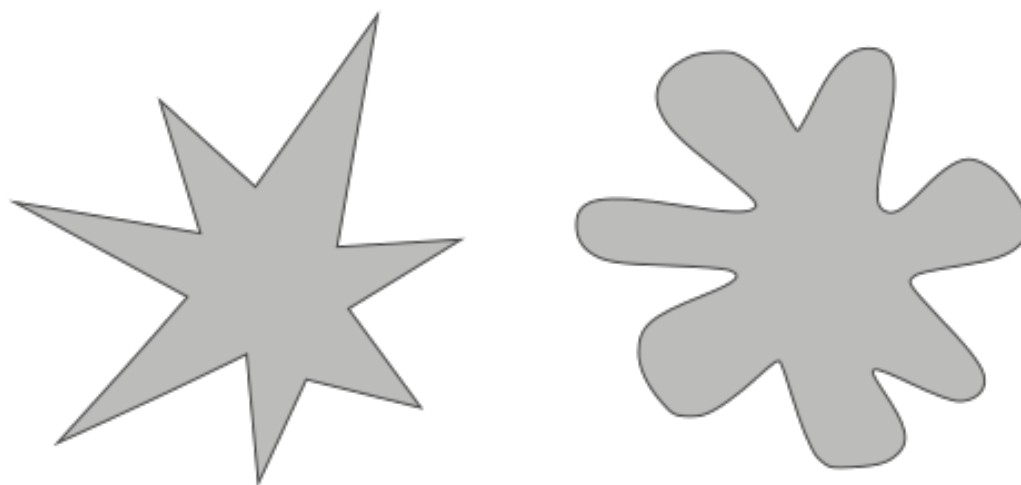
Podążając za badaniami Frutigera możemy pójść o krok dalej wnioskując, że posiadamy pewną zdolność abstrahowania własności dowolnego kształtu z dźwiękiem. Przejawia się to w umiejętności nazywania obiektów abstrakcyjnych przy pomocy dźwięku. Przykładem niearbitralnego asocjowania dźwięków mowy z kształtami wizualnymi jest efekt buba-kiki (bouba-kiki). Niemiecki badacz Wolfgang Köhler w 1947 roku zaprezentował uczestnikom badania obiekty, które mieli oni asocjować z dźwiękiem. Istniała zdecydowana tendencja do kojarzenia postrzępionego kształtu z wyrazem „takete”, a zaokrąglonego z wyrazem „baluba”.³

W 2001 roku Vilayanur S. Ramachandran i Edward Hubbard powtórzyli ten eksperyment, używając wyrazów: „kiki” i „buba”, w którym to badaniu 95-98% studenci amerykańskich oraz indyjskich uczelni określili okrągły obiekt jako „buba” a postrzępiony jako „kiki”⁴, co sugeruje konsekwentne przyporządkowywanie kształtom i dźwiękom abstrakcyjnych znaczeń. Badania te jednoznacznie sugerują wpływ dźwięku na obraz, relację między odczuwaniem kształtów ze względu zarówno na sposób zapisu jak i rodzaj użytych samogłosek.³ Interesujące są wybrane grupy badanych o odmiennych kręgach kulturowych, które bez względu na alfabet dopasowały w ten sam sposób kształty do dźwięków.⁴ Dzięki przytoczonym powyżej badaniom można dojść do wniosków, że użycie nieregularnych kształtów podobraz malarskich może wprowadzić dodatkową warstwę semantyczną dzieła, która poprzez swój kształt wpływa na wielobodźcowy odbiór dzieła plastycznego.⁵

³ Wolfgang Köhler: *Gestalt Psychology*. Wyd. 2. Nowy Jork: Liveright, 1947, s. 224. (ang.)

⁴ V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard. *Synaesthesia: A window into perception, thought and language*. „*Journal of Consciousness Studies*”. 8 (12), s. 3–34, 2001 (ang.).

⁵ <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2020.0390>; Dostęp: 02.02.2022r.



Il. 1. Kiki i buba, Wolfgang Koehler ⁶

⁶ <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Booba-Kiki.svg>

W moim odczuciu format obrazu jest nierozzerwalnie związany z jego podłożem. Materiały, z których wykonane są dzieła sztuki, oraz powierzchnie, na których powstają, pełnią rolę istotnych środków wyrazu, równie ważnych jak gest pędzla. W obliczu erozji materialności we współczesnym świecie, sztuka wydaje się jeszcze bardziej wrażliwa na kwestie związane z fizyczną obecnością obiektu sztuki. Odrzucenie tego, co niematerialne, oraz ukierunkowanie na materialność stały się dominującymi motywami w wielu współczesnych praktykach artystycznych. Jak zauważa Juhani Pallasmaa, odkrywanie zaniedbanych, zmysłowych doświadczeń stało się powszechną narracją w sztuce i architekturze.

„Materialność, erozja i destrukcja były kluczowymi zagadnieniami współczesnej sztuki, począwszy od Arte Povera i Gordona Matta-Clarca, aż po Anselma Kiefera, filmy Andrieja Tarkowskiego i niezliczone współczesne dzieła oparte na obrazach materii.” W twórczości wymienionych artystów, sensoryczne doświadczenia dotykowe oraz skala odgrywają fundamentalną rolę. Zarówno Anselm Kiefer, jak i Gordon Matt-Clarc, korzystają z przestrzeni o gigantycznych rozmiarach, by tworzyć swoje monumentalne instalacje. Prace Kiefera, pełne form całkowitych, dzięki którym całe wnętrza stają się obrazem są dla mnie szczególnie interesujące. To, w jaki sposób obraz może integrować się z naturą i współczesną architekturą, ma zdolność pobudzania zmysłów i potęgowania nowych doznań. Wydaje się, że odwaga w podejmowaniu ryzyka oraz realizowaniu projektów na dużą skalę, w przestrzeni fizycznej i symbolicznej, ma kluczowy wpływ na rozwój artystyczny.

Innym przykładem, który wykracza poza tradycyjne pojęcie obrazu, są ready-mades Marcela Duchampa. Obiekty codziennego użytku, ustawione w nowym kontekście sytuacyjnym, zaskakiwały odbiorców poprzez wprowadzenie pytania o sens obecności tych przedmiotów w przestrzeni ekspozycyjnej. Duchamp zmienił naszą percepcję tego, czym jest dzieło sztuki. Okres ten był czasem intensywnych eksperymentów z formą obrazu. Artyści zaczęli zmieniać kształt podobrazia oraz metody ekspresji, wprowadzając nowe podejścia do twórczości. Duchamp był jednym z twórców, który uważał, że prawdziwa sztuka jest sztuką bez dzieł, twórczością opartą na ideach, a nie na przedmiotach. W przeciwieństwie do Malewicza czy Kandinskiego, którzy wyabstrahowali formy z przedmiotów, Duchamp przekraczał granice, wprowadzając sztukę opartą na fikcyjnym tworzeniu, które nie polegało na wytwarzaniu fizycznych obiektów, ale na redefinicji ich roli w przestrzeni artystycznej.⁷

⁷ Maria Poprzęcka, IImpas. Opór, utrata, niemoc, sztuka, Słowo/obraz terytoria, 2019

Forma podobrazia a przestrzeń ekspozycyjna

Niepodważalnie geometria jest elementem naszej codzienności, kształtując otaczającą nas przestrzeń. Proste i geometryczne formy uważane są za idealne, a obrazy głównie odczytujemy i tworzymy w ramach prostokątnego formatu. Mimo pragmatycznego uzasadnienia geometrii, artyści od wieków szukali wyjścia w przestrzeń płaszczyzny malarskiej m.in. w celu wyróżnienia portretowanych postaci lub najważniejszych przedmiotów.

Przykłady artystów i ich prac, które przedstawię, ilustrują, jak format, układ obiektów i ich relacja z przestrzenią wzajemnie na siebie oddziałują.

Próby wyjścia w przestrzeń z płaszczyzny płótna pojawiły się już w czasach renesansu, kiedy ukształtowała się technika trompe l'œil, czyli malarstwo iluzjonistyczne.

Jest to realistyczny sposób malowania, wywołujący złudzenie trójwymiarowości, często prezentujący postać wychodzącą z płótna, ramy czy podobrazia. Taki sposób malowania w czasach renesansu był przejawem zainteresowań malarzy materią płótna.

W niektórych przypadkach narożnik płótna pozostawał niezamalowany i imitował odklejenie się obrazu od podłoża.

Realistyczna technika malarska sprzyja realizacji tego rodzaju zabiegów, co jest szczególnie widoczne w twórczości współczesnego polskiego artysty Macieja Kusego, który stosując wysoce precyzyjne metody trompe l'œil, uwydatnia materialność obrazu, tworząc spójność między tematyką dzieła a formatem jego podobrazia.

W jego kompozycjach często odnajdujemy obrazy inspirowane zdartymi warstwami billboardów, plakatów, czy ulotek, gdzie dosłownie ukazuje on odsłonięte, sfatygowane powierzchnie. Zabieg ten prowadzi do wizualnego wyeliminowania treści reklamowych, zamiast nich pojawia się jedynie struktura papierowego reliefu, swoiste powidoki poprzednio istniejących obrazów.

Na płótnach Kusego nie brakuje także przedstawień prowizorycznych elementów konstrukcyjnych, takich jak drewniane rusztowania, podpory czy naprawcze stelaże. Tego rodzaju estetyka, połączona z precyzyjnym odtworzeniem faktury i formy, sugeruje intuicyjną potrzebę wyjścia poza granice tradycyjnych ram płótna, poszukiwanie czegoś ponad format.



Il. 2. Samuel van Hoogstraten, *Vorgestellter Briefträger mit Schreibgeräten*, 1666/78.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe⁸

⁸ <https://www.archaeology.wiki/blog/2024/02/23/rembrandt-hoogstraten-colour-and-illusion/>; dostęp 24.11.2024 r.



Il. 3. Maciej Kusy, *O%*, olej i akryl na płótnie, 160x220cm, 2018⁹

⁹ <https://www.kolekcjapkobp.pl/artworks/o-proc/>; dostęp 24.11.2024 r.

Pionierem wychodzących poza ramy technik był Abraham Joel Tobias, który wykonywał płótna w technice shaped canvas w latach trzydziestych. Jednym z pierwszych takich obrazów jest „Whirling forms”, opisywany również jako „Fioletowy huragan”.

Obraz najprawdopodobniej był interpretacją pejzażu przedstawiającego huragan z 1929 roku autorstwa Johna Stewarda Curry. Podejście Tobiasa do interpretacji formy płótna stało się inspiracją do podkreślania przez kolejnych artystów treści obrazu przy pomocy zmiany formatu. W tym przypadku huragan wychodzi poza ramy płótna, pokazuje swoją destrukcyjną siłę oddziaływania na przestrzeń życia człowieka. Przez wyjście poza format prostokąta autor uwypukla dynamikę związaną z przedstawionym zjawiskiem atmosferycznym.

Tobias stworzył całą serię prac opierających się na zachwycie nad organiką i siłą natury, stając się również pionierem późniejszych odważnych eksperymentów malarskich.

Nieszablonowe podejście twórcy do płaszczyzny przejawia się w estetyzacji malowanej formy. U Tobiasa huragan jest idealnie wygładzony i świetlisty, nie tyle sprawia wrażenie wprowadzania chaosu, co raczej nadawania nowego porządku dotychczasowej kompozycji. Należy wskazać, że biorąc pod uwagę rok w którym powstała seria prac, było to podejście przełomowe jeśli chodzi o kształt płótna. Obraz Tobiasa mocno wpłynął na moje podejście twórcze. Fioletowy huragan utrzymany w ciemnej kolorystyce, stał się jedną z inspiracji do stworzenia obrazu „Diffemorphism”, który jest istotnym elementem części praktycznej mojego doktoratu. Kompozycja ta, wykorzystując intensywne siły odśrodkowe i dośrodkowe, wywołuje wrażenie „rozpierania” granic płótna, jednocześnie pozostając w jego ramach.

W latach 50. XX wieku twórcy sztuk wizualnych intensywnie eksplorowali potencjał nieregularnych podobraz, włączając je w praktyki artystyczne związane z asamblażem i kolażem. Eksperymenty te odzwierciedlały rozwój postaw awangardowych, które sprzyjały dekonstrukcji tradycyjnych norm malarstwa. Jednym z prekursorów takich działań był Henri Matisse, który w ostatniej dekadzie swojego życia skupił się na technice kolażu.

Tworzone przez niego „wycinanki” umożliwiały nie tylko precyzyjne badanie formy, ale również przenoszenie idei malarskich na wielkoformatowe struktury. Proces ten stał się odpowiedzią na ograniczenia fizyczne artysty, ukazując tym samym potencjał adaptacyjny medium artystycznego.

Technika kolażu, polegająca na łączeniu papierowych elementów w dynamiczne kompozycje, redefiniowała pojęcie płaszczyzny malarskiej. Matisse, operując prostymi narzędziami, takimi jak papier i nożyczki, osiągał efekty monumentalne, badając relację pomiędzy przestrzenią obrazu a jego materialnością. Takie podejście do tworzenia wprowadzało innowacyjne koncepcje przestrzeni wizualnej, odchodząc od iluzoryczności perspektywy na rzecz badania rytmu, koloru i struktury. Wycinanki Matisse’a stały się swoistym laboratorium estetycznym, w którym abstrakcja spotykała się z organicznością form, co nie tylko wpłynęło na późniejsze pokolenia artystów, ale także zainicjowało nowe spojrzenie na proces twórczy jako metodę badawczą.



Il. 4. Henri Matisse, widok wystawy *Cut-Outs*, Muzeum of Modern Arts, 2024¹⁰

¹⁰ <https://bmoreart.com/2014/11/matisse-cut-outs-at-moma.html> ; dostęp;24.11.2024 r.



Il.5. John
Steward Curry,
*Tornado nad
Kansas*, 1929,
olej na płótnie, 117,5 x 60cm

Il. 6. Abraham
Joel Tobias,
Whirling Forms,
olej na desce,
1935¹¹

¹¹ Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tornado_Over_Kansas_%28Curry,_1929%29.jpg ;
<http://lacmaonfire.blogspot.com/2017/02/a-purple-tornado-at-lacma.html>
Dostęp: 20.04.2022 r.

Przeskalowane martwe natury autorstwa Toma Wesselmana, przywodzące na myśl teatralne scenografie, stanowią istotny punkt odniesienia w analizie współczesnych relacji między dziełem sztuki a przestrzenią wystawienniczą. Prace te, dzięki swojej monumentalności i rozbudowanej kolorystyce, przesuwają granice tradycyjnego postrzegania martwej natury, redefiniując ją jako gatunek otwarty na eksperymenty formalne i przestrzenne. Wesselmann cechowała szczególna zdolność do wykorzystywania nadmiernie wyolbrzymionych form w celu uwypuklenia zmysłowej i wizualnej intensywności dzieła. Tym samym jego twórczość należy odczytywać w kontekście badań nad poszerzeniem pola malarstwa, w którym format płótna przestaje pełnić rolę autonomicznego nośnika, stając się częścią większej konfiguracji przestrzennej.

Centralnym zagadnieniem w analizie tych dzieł jest ich relacja z przestrzenią negatywową, którą Wesselmann traktował jako równorzędny element konstrukcji artystycznej. Owe puste obszary, umiejętnie włączane w kompozycję, pełniły funkcję nie tylko strukturalną, ale również semiotyczną, tworząc przestrzeń dla wielopoziomowej interpretacji. Prace te cechowała złożoność w interakcji z otoczeniem – przestrzeń galerii stawała się integralnym elementem doświadczenia dzieła, a odbiorca zostawał wciągnięty w dynamiczny dialog pomiędzy obrazem a jego fizycznym kontekstem. W ten sposób Wesselmann wykorzystywał negatywowość jako narzędzie badawcze, umożliwiające analizę relacji między widzialnym a niewidzialnym, formą a jej brakiem, materialnością a pustką.

Twórczość Wesselmana można również interpretować w perspektywie badań nad granicami medium artystycznego. Monumentalne, quasi-architektoniczne martwe natury balansowały na pograniczu malarstwa, rzeźby i instalacji, zmieniając znaczenie formatu dzieła jako płynnego i podatnego na dialog z przestrzenią wystawienniczą. W kontekście tych analiz szczególnie istotne jest traktowanie dzieła sztuki jako zjawiska relacyjnego, którego pełne doświadczenie wymaga aktywnego zaangażowania odbiorcy w eksplorację przestrzeni. Wesselmann, poprzez swój nowatorski język wizualny, wyznaczył ramy dla współczesnych praktyk artystycznych, które coraz częściej wykorzystują monumentalne formaty oraz przestrzenne interakcje jako kluczowe środki wyrazu.



Il. 7. Tom Wesselmann, widok wystawy *Tom Wesselmann: beyond Pop Art*, zdj. Kat Sark
2012 ¹²

¹² <https://suitesculturelles.wordpress.com/2012/08/02/tom-wesselmann-and-the-art-of-colour/>
dostęp: 10.11.2024 r.

Ellsworth Kelly, jeden z najważniejszych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej i minimalizmu, odegrał kluczową rolę w redefinicji granic malarstwa XX wieku. Jego twórczość, charakteryzująca się redukcją środków formalnych i świadomym operowaniem kolorem oraz formą, zainicjowała nowe podejście do relacji obrazu z przestrzenią.¹³ Wielkoformatowe płótna Kelly'ego, często inspirowane modernistyczną architekturą, stanowiły studium geometrycznych podziałów, nawiązujących do elementów architektonicznych, takich jak sklepienia, fasady czy ściany nośne. Charakterystyczna dla jego praktyki eliminacja detalu na rzecz czystej polichromii barwnej podkreślała znaczenie formatu i kompozycji jako kluczowych aspektów wyrazu artystycznego. Szczególnie istotne w twórczości Kelly'ego było zastosowanie nieregularnych, kształtowanych podobrazii, które umożliwiały wyjście poza ograniczenia tradycyjnego prostokątnego płótna, zacierając granice między malarstwem a rzeźbą.¹⁴

Kształtowane podobrazia, które zyskały szczególną popularność w latach 60. XX wieku, były nie tylko przejawem innowacyjności formalnej, lecz także wyrazem potrzeby redefinicji ontologicznego statusu obrazu. Dzieła Kelly'ego, mimo zakorzenienia w tradycji malarskiej, funkcjonowały jako obiekty przestrzenne, które aktywnie wchodziły w interakcję z przestrzenią wystawienniczą. W tym kontekście należy je odczytywać jako próbę przewyższenia ograniczeń dwuwymiarowości obrazu i nawiązanie dialogu z architekturą. Wychodząc poza ramy płótna, artysta proponował nowe rozumienie dzieła sztuki jako zjawiska przestrzennego, którego pełne doświadczenie wymaga zaangażowania widza w eksplorację zarówno fizycznej, jak i konceptualnej warstwy kompozycji.¹⁵

¹³ <https://www.ideelart.com/magazine/ellsworth-kelly-paintings>; dostęp: 20.11.2024 r.

¹⁴ <https://matthewmarks.com/artists/ellsworth-kelly> , dostęp: 30.11.2024 r.

¹⁵ Dana Miller, Adam D. Weinberg, *Handbook of the Collection*, New York: Whitney Museum of American Art, 2015, s. 204. Tłumaczenie własne

Podobne eksperymenty związane ze zmianą znaczenia obrazu podejmował Jan Berdyszak, którego twórczość po 1960 roku koncentrowała się na badaniu przestrzeni jako kategorii ontologicznej i epistemologicznej. Berdyszak definiował przestrzeń jako „byt pierwszy”, podkreślając jej fundamentalną rolę w procesie twórczym. Jego praktyka artystyczna, obejmująca działania na styku malarstwa, rzeźby, instalacji, stanowiła próbę dekonstrukcji tradycyjnych sposobów obrazowania. Wprowadzając elementy pustki, przezroczystości, gęstości czy ciemności, artysta poszerzał pole znaczeniowe dzieła, nadając mu charakter procesualny i otwarty. Jak zauważył Zbigniew Taranienko, Berdyszak unikał tworzenia skończonych obiektów, koncentrując się na efemeryczności i ulotności sytuacji oraz procesów zachodzących pomiędzy materią a percepcją.

Takie podejście stanowi istotny wkład w rozwój współczesnych badań nad przestrzennością dzieła sztuki, wyznaczając jednocześnie kierunki dla dalszych eksploracji na styku malarstwa, rzeźby i instalacji.¹⁶

Przestrzeń pozaobrazowa była jednym z kluczowych zagadnień badawczych w twórczości Jana Berdyszaka, a jej znaczenie wykraczało daleko poza tradycyjne ramy malarstwa. W jego realizacjach przestrzeń ta stawała się aktywnym uczestnikiem procesu artystycznego, funkcjonując jako integralny element kompozycji. Dzieła Berdyszaka, zbliżające się do charakteru instalacji, były pomyślane jako obiekty, które nawiązywały dialog z przestrzenią wystawienniczą, nie tylko ją uzupełniając, ale również redefiniując jej strukturę. Przestrzeń nie była tłem, lecz współtwórcą znaczeń, co otwierało przed widzami nowe możliwości percepcyjne i interpretacyjne. Twórczość Berdyszaka, w tym zakresie wskazuje na jego głębokie zainteresowanie ontologią dzieła sztuki, w której relacja między obiektem, a otaczającą go przestrzenią jest kluczowym polem eksperymentu.

¹⁶ https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t11/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t11-s113-123/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t11-s113-123.pdf ; dostęp:11.08.2023 r.

Il.8 Amanda Zmiele, „*O Day and night, but this is wondrous strange... and therefore as a stringer give it welcome*”, fot. Alicja Pruchniewicz

Il. 9. Amanda Zmiele, „*O Day and night, but this is wondrous strange... and therefore as a stringer give it welcome*”, fot. Alicja Pruchniewicz

Il.10. Amanda Zmiele, „*O Day and night, but this is wondrous strange... and therefore as a stringer give it welcome*”- widok ekspozycji pawilonu Łotwy podczas 60. Biennale w Wenecji, fot. Alicja Pruchniewicz

Szczególnie inspirujący dla mojej własnej praktyki artystycznej był późny cykl Berdyszaka zatytułowany „Reszty reszt”, który inspirował mnie już podczas studiów magisterskich.

W ramach tego projektu obiekt malarski traci swoje centralne znaczenie, stając się jedynie fragmentem, szczątkiem, który służy do kreowania nowych sytuacji przestrzennych.

W tym ujęciu dzieło sztuki przestaje być autonomicznym bytem, a staje się raczej punktem wyjścia do eksploracji relacji pomiędzy formą, materiałem

a przestrzenią. Berdyszak w „Resztach reszt” wykorzystuje materiały naturalne, takie jak drewno i kamień, które noszą wyraźne ślady działania czasu. Ta materialność, nadszarpnięta i fragmentaryczna, wprowadza dodatkową warstwę znaczeniową, związaną z przemijaniem, historią i organicznym charakterem procesów twórczych.

Cykl ten, jak i całą twórczość Berdyszaka, można interpretować w kontekście dekonstrukcji tradycyjnych pojęć medium artystycznego. Materiały, z których korzystał artysta, nie były jedynie narzędziami kreacji, lecz nośnikami czasu i pamięci, które w interakcji



z przestrzenią wystawienniczą nabierały nowych znaczeń, tym samym tracąc swój referencyjny charakter. W tym sensie cykl prac „Reszty reszt” można postrzegać jako krytyczną refleksję nad statusem dzieła sztuki w kulturze wizualnej. Użycie fragmentów i odpadów jako podstawy artystycznych konstrukcji wskazuje na świadomą rezygnację z kompletności i zamknięcia na rzecz procesualności, otwartości i niejednoznaczności.¹⁷

¹⁷ Ponieobecność Jana Berdyszaka: szkicownik nr 204 / [tekst] Dorota Folga-Januszewska, Lublin: Galeria Sztuki Współczesnej Waldemar Andzelm, 2017.

Wielowymiarowość jego działań, łącząca materialność z niematerialnością przestrzeni, pozostaje niezwykle aktualna w kontekście współczesnych dyskursów artystycznych. Berdyszak, poprzez swoje dociekania nad relacją przestrzeni, materii i fragmentaryczności, otworzył pole dla nowego rodzaju myślenia, a także sztuki wręcz jako o wydarzeniu przestrzennym, które przekracza granice medium i otwiera się na wielość możliwych interpretacji.¹⁸



¹⁸ Jan Berdyszak, "Istnieją testy reszt" szkicowniki i realizacje, publikacja towarzysząca wystawie, Wyd. Hanna Muzalewska-Purzycka, Galeria Muzalewski, Poznań 2015.

Łączenie odmiennych struktur i materiałów w ramach malarstwa zyskało na znaczeniu wraz z rozwojem tzw. malarstwa materii, które swoje apogeum osiągnęło w latach 50. XX wieku. Praktyka ta zakładała wzbogacanie powierzchni obrazu poprzez stosowanie niekonwencjonalnych materiałów, takich jak piasek, cement, tkaniny, metal czy nawet znalezione przedmioty. Materiały te, nakładane warstwowo na płaszczyznę malarską, nie tylko wprowadzały nowe walory teksturalne, ale również redefiniowały status obrazu jako wyłącznie wizualnego medium, rozszerzając jego percepcję na wymiar haptyczny. Jean Dubuffet, jeden z czołowych przedstawicieli tego nurtu, wykorzystywał surową materialność, aby podważać estetyczne kanony sztuki wysokiej, koncentrując się na brutalizmie formy i strukturach inspirowanych sztuką naiwną oraz prymitywną. W Polsce podobne podejście do materii widoczne było w twórczości Jana Lebensteina, którego malarstwo eksplorowało możliwości symboliczne i ekspresyjne materialnych elementów.

¹⁹ <https://www.polswissart.pl/pl/aukcje/archiwalne/274-aukcja-dziel-sztuki/14010-reszta-reszt-54-2012>

Współcześnie, podejście do wykorzystania różnorodnych materiałów w malarstwie i instalacjach artystycznych przeżywa swoisty renesans. Wieloznaczeniowość medium stała się jednym z ważniejszych narzędzi artystycznej wypowiedzi, umożliwiając nadanie obiektom nowych znaczeń dzięki precyzyjnemu wyborowi użytych materiałów. Każdy z elementów kompozycji staje się nośnikiem nie tylko wartości estetycznych, ale również symbolicznych, kulturowych i kontekstualnych.

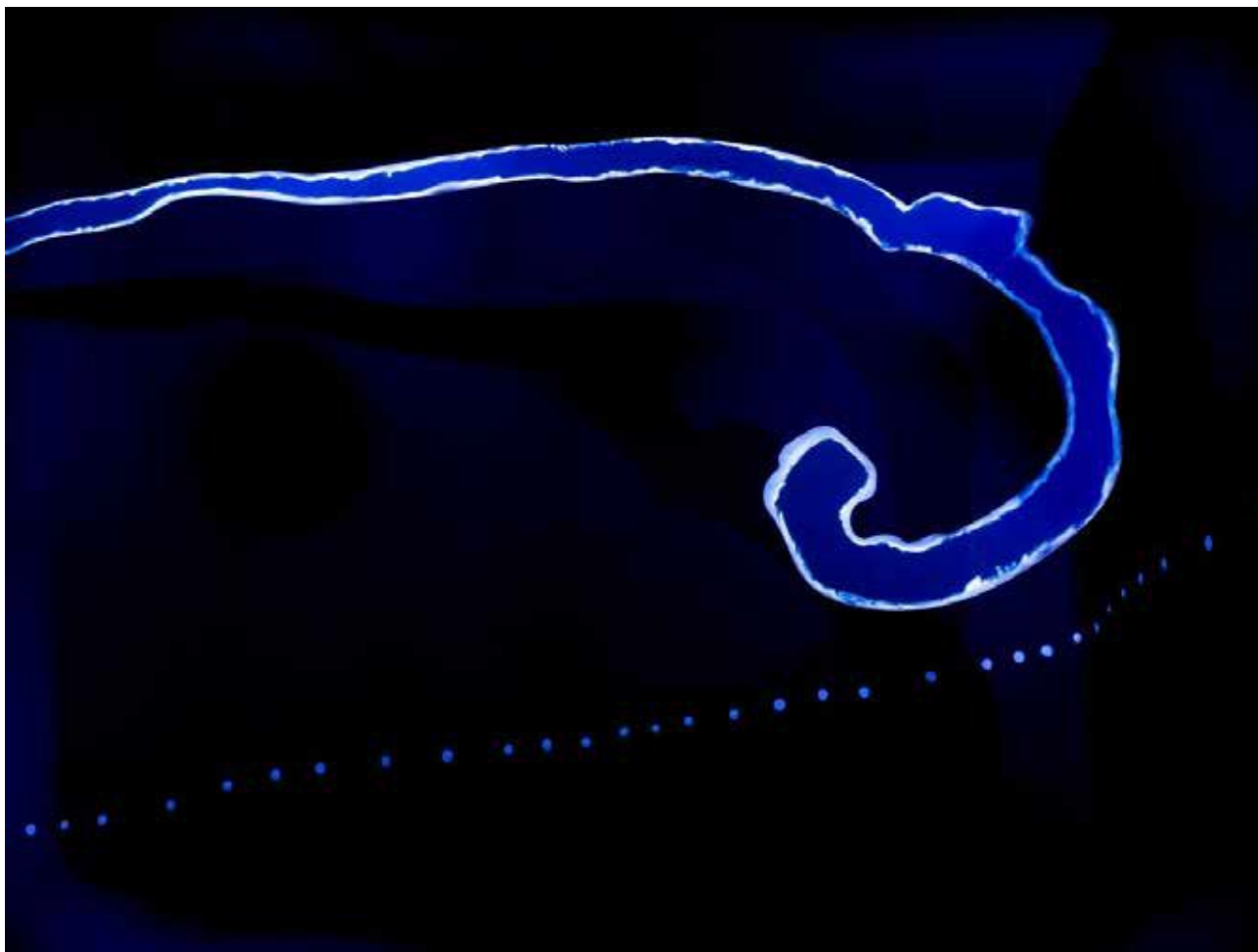
Takie podejście do medium przesuwa granice tradycyjnych kategorii artystycznych, jednocześnie podważając hierarchie estetyczne, które przez lata dominowały w praktykach twórczych. Wybór materiałów coraz częściej staje się świadomym aktem twórczym, niosącym ze sobą różnorodne znaczenia, które otwierają przestrzeń do wielopoziomowej interpretacji, od wymiaru formalnego, przez symboliczny, aż po polityczny. Współczesne strategie artystyczne, czerpiące inspiracje zarówno z malarstwa materii, jak i z późniejszych praktyk konceptualnych, wskazują na konieczność przemyślenia na nowo relacji między obiektem a jego znaczeniem. Dzieło przestaje funkcjonować jako zamknięta kompozycja wizualna; staje się natomiast punktem wyjścia dla dialogu z materiałami, historią ich pochodzenia i szerszym kontekstem kulturowym, w jakim są osadzone.

Granice tradycyjnego obrazu - environmental art

Opierając się na podanych przykładach można odnieść wrażenie, że w obliczu ogromnej liczby obrazów, fotografii i wirtualnych realizacji, takich jak sztuka wideo, coraz większego znaczenia nabiera materialność dzieła, haptyczność obiektów i przestrzeni z którymi obcujemy. Podążając za historią tworzenia technik kształtowanych obrazów nie sposób nie wspomnieć o argentyńsko-włoskim artyście Lucio Fontana (1899-1968). Fontana, opisując swoje podejście do pracy, podkreślał, że nie chce jedynie malować, ale tworzyć przestrzeń i nowe wymiary.²⁰ Pocięte i podziurawione płótna artysty otworzyły nowe perspektywy w podejściu do materii obrazowej. Fontana stał się twórcą który zapoczątkował ruch zwany spacializmem (z wł. spazialismo), który dotyczył przełamania dwuwymiarowości dzieła malarskiego. Ruch ten charakteryzował się partycypowaniem dzieła w przestrzeni galerii oraz intensywną ingerencją we wnętrze. Artyści z nim związani często tworzyli prace trójwymiarowe. Spacializm miał łączyć w sobie ruch, dźwięk, kolor, przestrzeń oraz czas. Jedną, w mojej opinii, wartą szczególnej uwagi, pracę Fontany, która dała początek pracom environmental art to „Ambiente spaziale a luce nera” („Środowisko przestrzenne w czarnym świetle”) zaprezentowana po raz pierwszy w 1949 roku w Galleria del Naviglio w Mediolanie. Była to praca wykonana z masywnych ceramicznych arabesk zawieszonych pod sufitem, pomalowanych na fosforyzujące kolory nadające estetykę klubu nocnego w pozbawionym światła wyciemnionym pomieszczeniu.²¹

²⁰ <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C418271%2Cnowy-jork-przestrzenne-obrazy-i-malowane-rzezby-lucio-fontany-w-met.html>

²¹ <https://www.artforum.com/print/201409/immodest-proposals-the-art-of-lucio-fontana-48700>



Il. 12. Lucio Fontana, instalacja świecąca w ciemności, fot. Fredrik Nilsen, 2022²²

²² Lucio Fontana, Ambiente spaziale a luce nera [Spatial Environment in Black Light] (1948–1949/2020). Reconstruction authorised by Fondazione Lucio Fontana. Exhibition view: Lucio Fontana, Walking the Space: Spatial Environments, 1948 – 1968, Hauser & Wirth, Los Angeles (13 February–13 September 2020). Fondazione Lucio Fontana by SIAE 2020. Courtesy Fondazione Lucio Fontana, Milano and Hauser & Wirth. Photo: Fredrik Nilsen.
Źródło: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/exhibitions/lucio-fontana-walking-the-space-spatial-envir/> ; dostęp: 20.04.2022 r.



Il. 13. Alicja Pruchniewicz, Fragment instalacji z wystawy „*Róża jest różą*” Browar
Mieszczański, Wrocław, 2021, fot. Alicja Pruchniewicz

Tworzenie najciemniejszych kolorów, eksplorowanie możliwości ekspozycyjnych galerii jak i przestrzeni miejskich, to niektóre z obszarów zainteresowań hinduskiego artysty Anisha Kapoora. Wykorzystując przełomowy materiał nanotechnologiczny pochłaniający światło, Kapoor tworzy ekspozycje, które zdają się rozrastać na ścianach galerii.

Jego retrospektywna wystawa prezentowana podczas Biennale w Wenecji 2022 pokazuje rzeźby wykonane z użyciem Vantablack, które eksplorują ciemność jako rzeczywistość fizyczną i psychiczną. Motyw skóry i fałd jest poruszany w monumentalnym białym site-specific „Pregnant White Within Me” (2022), gigantycznym wybrzuszeniu, które poszerza architekturę galerii, sugerując ponowne nakreślenie granic między obiektem a wnętrzem. Dotychczas najbardziej znane, bardzo estetyczne, „wyczyszczone” prace wykonane z użyciem czarnego pigmentu zestawione są z krwistymi woskowymi tworam przypominającymi wnętrza.

Jak komentuje kurator wystawy Taco Dibbits, „We wszystkich przestrzeniach tej wystawy w Gallerie dell’Accademia i Palazzo Manfrin widać proces i czasowość. Dzieła te istnieją w ciągłym stanie stawania się, jesteśmy zaproszeni do bycia świadkami tych obiektów tylko w jednym momencie, w procesie ich generowania lub degeneracji”²³. Opisanie działań jednego z najbardziej rozpoznawalnych światowych artystów pokazuje nowy kierunek, w którym zmierza sposób obrazowania. Swoiste „stawanie się” na oczach odbiorcy, silna ingerencja w przestrzeń, strukturą oraz formą. Takimi spektakularnymi działaniami Kapoor dematerializuje dzieło, działa przeciwko jego materii zaginając ramy przestrzeni wystawienniczej. Jednocześnie prace noszą znamiona niedokończonych, rozrzuconych elementów wnętrza na ścianach galerii.

²³ <https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-blood-red-and-vantablack-venice-art-biennale-2022-04-21-2022/>



Il. 14. Anish Kapoor, *Góra Moriah przy Bramie Getta* , 2022, fot. David Levene²⁴

²⁴ <https://www.galleriacontinua.com/special-projects/anish-kapoor-164> ; dostęp: 20.03.2023 r.

Traktowanie obrazu jak ciało, z całym szacunkiem do jego materialności, ma miejsce w obrazach polskiej artystki Magdaleny Moskwy. Tworzy ona prace, gdzie płótno staje się odciskiem elementu ciała, rzeźbiarka instaluje obiekty które imitują charakterystyczne cechy skóry, włosów, błon, dosłownie utożsamiając ciało z obrazem. Dzieło ma charakter cielesny, obiekty sprawiają wrażenie zdjętej powłoki z ciała. Gładkie i miękkie płaszczyzny wzmacniają efekt cielesności materii czyniąc obiekty namacalnymi. Odciski przypominają ubranie, kostiumy, jednak pozostawione są w formie niedokończenia, lekkości, wyglądają jakby były w trakcie pracy, zdjęte z manekina. Płótnem staje się ubranie, coś na kształt zdjętej z organizmu żywego skóry.

Warte wspomnienia są również obiekty współczesnego postkonceptualnego artysty Jacoba Kassay, który zajmuje się głównie obrazami o płaszczyźnie lustrzanej. Jednak w przypadku serii prac *Untitled* z 2015 roku, artysta skupia się na strukturach drewnianych. Instalacja o nietypowych kształtach, zbudowana jest z listew tworzących szkielet obrazu. W tej serii prac artysta wykorzystuje resztki nieużytych krosien otrzymanych od innych artystów do stworzenia swojej pracy. Dzieło staje się patchworkiem stworzonym z anonimowych elementów, tworząc nową całość. Dodatkowym elementem jest pozostawienie strony obrazu, która zwykle jest czymś w rodzaju „malarskiego zaplecza” jako efektu końcowego.

Podane przykłady to jedne z wielu potwierdzeń zachodzących przemian w malarstwie, gdzie obraz nie jest jedynie obrazem. Zmienia się on na oczach widza, staje się czymś nowym w otaczającej go przestrzeni, współgra z nią, lub ją kwestionuje. Współczesność wiąże się ze zmianami związanymi z widzeniem i percypowaniem. Widz, który dużą część swojego życia spędza w wirtualnej rzeczywistości zaczyna w inny sposób postrzegać świat rzeczywisty. Migoczące reklamy mają przyciągać wzrok, tworzone są przy pomocy dotychczas zebranej wiedzy o percepcji wzrokowej. W moim przekonaniu, ma to duży wpływ na kształtujące się tendencje i nowo powstające malarstwo.

Pozwalając sobie w tym miejscu na refleksję, że w realiach zachodniego świata przesyconego towarami, dostrzegalne stają się wyraźne malarskie tendencje, które wyłoniły się wraz z postępującą technologizacją pod koniec XX wieku. To, co nowe i gładkie, stało się symbolem jakości i pożądania, a to podejście przenika współczesne media społecznościowe, gdzie obrazy często przybierają formę produktów.

Warto tu zwrócić uwagę na Banksy'ego, jednego z najbardziej rozpoznawalnych artystów street art, który komercjalizuje swoje prace, otwierając internetowy sklep z sygnowanymi przedmiotami, jak choćby puszkami farby. Sztuka, jako produkt luksusowy, generuje dziś ogromny popyt, co napędza rozwój licznych platform sprzedażowych i aukcji.

Kontekst street artu w znaczący sposób dotyka kluczowych zagadnień ściśle związanych z tematem dysertacji. Mianowicie szczególnego traktowania podobrazia nadając mu jeszcze szerszy wymiar znaczeniowy, w tym również społeczny, a także nowe otwarcie na wyjątkowy sposób przeżywania sztuki, zwłaszcza w skali makro.

Nieskończoność - o zjawisku „non finito”

Zgodnie z założeniami krytyka sztuki Raphaela Rubinsteina, współczesne malarstwo, w obliczu nadmiernej komercjalizacji sztuki, zaczyna w coraz większym stopniu skręcać w stronę estetyki informelu, przyjmując postawy sprzeciwu wobec nadmiernego wygładzenia form i uprzedmiotowienia dzieła sztuki.²⁵ Artystki i artyści, znużeni dominującą kulturą konsumpcji, często reagują na nią poprzez zastosowanie estetyki niedokończoności, nawiązując do koncepcji „non finito”, czyli świadomego pozostawienia dzieła w stanie niedokończonym. Działania te stanowią jedno z wielu stanowisk artystycznych, które kwestionują estetykę zdominowaną przez medialne, wyretuszowane obrazy, a także uproszczoną produkcję sztuki, traktowaną jak towar.

W tego typu pracach niepełność staje się istotnym środkiem wyrazu. „Non finito” nie jest już tylko przypadkowym efektem ubocznym procesu twórczego, ale jest świadomym wyborem, który ma na celu podkreślenie wagi procesu twórczego, którego ostateczna forma nie jest zamknięta, lecz podlega ciągłemu przekształceniu. Prace te, wyglądające na celowo niekompletne i prowokująco niedokończone, stają się manifestem przeciwko tendencji uprzedmiotowienia sztuki, które jest rezultatem współczesnej komercjalizacji i przerostu estetyki „idealnych” obrazów, będących częścią kultury konsumpcyjnej. Działania te są reakcją na przesyt „gotowych” obrazów, które dziś zalewają przestrzenie reklamowe, internetowe i społeczne. Realizacje, wykorzystujące informel często ujawniają pewną brutalność i surowość formy, która staje się antytezą gładkich, wyidealizowanych obrazów kreowanych przez media i przemysł sztuki.

²⁵ Raphael Rubinstein, *Turn to Provisionality in Contemporary Art*, Bloomsbury Academic, 2023

Przykłady artystów, którzy stosują metodę „non finito”, dotyczą zarówno twórców, którzy korzystają z technik malarskich, jak i instalacyjnych. W wielu przypadkach niedokończoność formy nie tylko podważa klasyczne rozumienie „zakończenia” dzieła, ale stawia pytania o procesualność i nieustanny rozwój samego obrazu. Nie dążąca do skonsumowania twórczość, staje się formą komunikacji, w której niedoskonałość niesie treść.

W odniesieniu do współczesnych działań artystycznych niepełność przestaje być rozumiana jako wada czy brak, ale staje się świadomym wyborem, który ma na celu zakwestionowanie sztywności norm estetycznych i odkrycie nowych przestrzeni. Pytanie, czy w czasach nadmiaru materialnych dóbr i obrazów jako produktów nastał moment, w którym obraz staje się deficytowy lub istnieje jedynie w formie cyfrowej reprezentacji, prowadzi do refleksji nad tak zwanym - nazwijmy - malarstwem tymczasowym, idąc za Raphaellem Rubinsteinem.

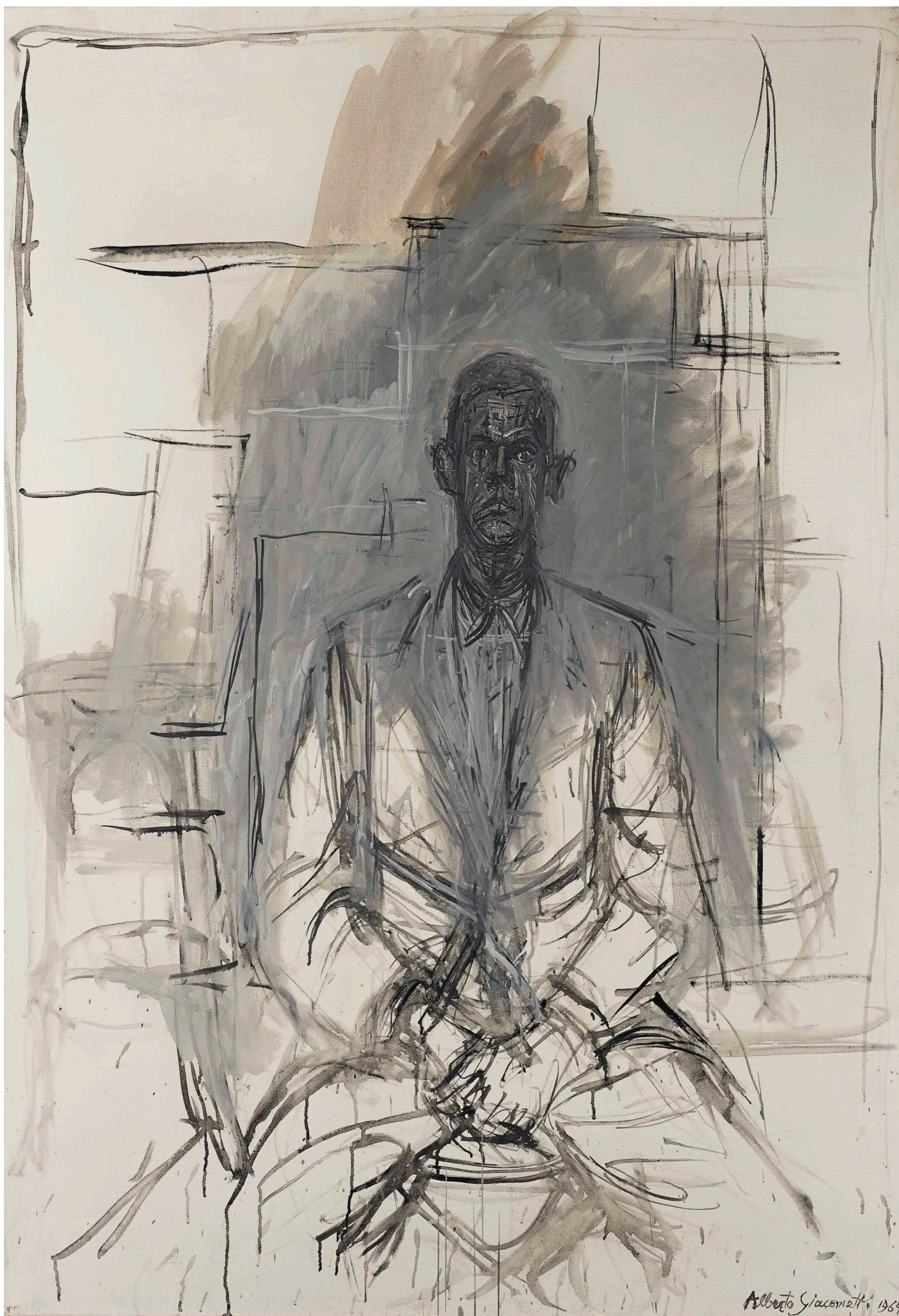
Ten rodzaj malarstwa, nazywany także malarstwem prowizorycznym, *provisional painting*, daje widzowi możliwość spojrzenia z innej perspektywy, budząc zaciekawienie poprzez surowość formy i unikanie estetycznego wykończenia.

Jako przykład takiego podejścia do obrazu i jego świadomego niewykończenia, można posłużyć się opisem pracy nad dziełem zawartym w książce „Portret Giacomettiego” autorstwa Jamesa Lorda. Giacometti, malując portret przyjaciela, początkowo planował ukończyć pracę w ciągu jednego spotkania. Jednak po całym dniu pracy wyrażał rosnące niezadowolenie i zacierał większość portretu. Dni mijały, a jego frustracja z narastającym brakiem satysfakcji powodowała kolejne próby zamazania dzieła. Portretowany staje się nieomal zakładnikiem procesu twórczego, czekając na ukończenie pracy, która ostatecznie pozostaje na etapie dalekim od ukończenia.²⁶

W tej relacji kryje się istota malarstwa prowizorycznego, niekompletność jako świadoma decyzja, ujawniająca złożoność procesu i pokazująca wartość niedokończonego.

²⁶ James Lord, A Giacometti portrait, Farrar Straus&Giroux, 1980, tłumaczenie własne

Już we wcześniejszych latach pracy twórczej Giacometti przejawiał chęć fenomenologicznego spojrzenia na przedmiot, dostrzeżenia jego istoty. Mając to na uwadze, także czas odgrywa wartą uwagi rolę w postrzeganiu wykończenia lub jego braku. Wraz z kultem produktywności wszystkie znamiona egzystencjalnego kwestionowania własnej pracy zostały zapomniane i potraktowane jako nieistotne. Zostały zastąpione dbałością o płaszczyznę, tworzeniem produkcji i serii prac. W momencie zastąpienia smutnej narracji Giacomettiego Warholowską fabryką odżyła chęć do konsumowania sztuki przez masy.



Il. 15. Alberto Giacometti, *James Lord*, olej na płótnie, 1964 ²⁷

²⁷ Źródło: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/180169/james-lord> ; dostęp: 10.11.2024

Amerykański malarz, Philip Guston, który w swojej twórczości korzystał z motywów martwych natur, podkreślał znaczenie procesu twórczego jako narzędzia do opowiadania historii, nie zaś jedynie do przedstawiania rzeczywistości. Jego podejście do malarstwa, szczególnie po okresie abstrakcyjnego ekspresjonizmu, miało na celu ukazanie przemian, jakie zachodzą w percepcji obrazu i jego roli w sztuce. Guston dostrzegał, że proces twórczy jest złożonym mechanizmem, w którym artysta nie tylko oddaje swoje doświadczenia, ale także stawia pytania o naturę i funkcję sztuki w zmieniającym się społeczeństwie.

Guston zwracał uwagę na znaczną ilość produkowanych dzieł sztuki, szczególnie w kontekście powszechnego dostępu do narzędzi artystycznych. Zauważał, że współczesna sztuka stała się masowym produktem, co prowadzi do pytania o jej wartość i oryginalność. Wskazywał, że każdy, dzięki dostępowi do technologii, takich jak aparaty fotograficzne, może tworzyć obrazy, a sama sztuka staje się częścią kultury konsumpcyjnej, której głównym celem jest generowanie zysków. Istotne są konsekwencje tej sytuacji, w której wzrost liczby galerii, muzeów i artystów wpływa na spadek wartości indywidualności twórczej, a proces artystyczny przekształca się w zwykły produkt komercyjny.²⁸

²⁸ Magdalena Dabrowski, The drawings of Philip Guston, The Museum of Modern Art New York, 1988 ,
tłumaczenie własne

Pozwalając sobie w tym miejscu na refleksję, zauważyłam, że od czasu udziału w rezydencji The Maple Terrace Residency Program w Nowym Jorku w 2018 roku coraz intensywniej obserwuję zjawisko malarstwa, które określam jako nieskończone, tymczasowe i prowizoryczne. Ten rodzaj praktyki artystycznej wydaje się wykraczać poza tradycyjne rozumienie malarstwa jako skończonej, zamkniętej kompozycji. W pracach takich polskich artystek, jak Alicja Bielawska czy Małgorzata Szymankiewicz, można dostrzec elementy, które wpisują się w ten rodzaj podejścia.

Bielawska sama opisuje swoje realizacje jako obiekty, które można zestawiać na różne sposoby, co wprowadza wrażenie tymczasowości. Jej prace zdają się unikać ostatecznego, narzuconego przez artystkę rozwiązania, pozwalając odbiorcy na odczytanie ich jako procesualnych, podlegających ciągłym zmianom. Bogato polichromowane rzeźby, instalacje z tkanin, stanowią często elementy instalacji site-specific, będące ingerencjami w architekturę i przestrzeń wystawienniczą, w której autorka stara się odnaleźć osobliwość i wzbudzić uważność obserwatora. W jej działaniach znaczenie ma nie tylko obiekt i jego przestrzeń, lecz towarzyszy im także ruch performerki - tworzy scenograficzne przestrzenie angażujące odbiorcę.²⁹

²⁹ <https://alicjabielawska.com/pl/alicia-bielawska-2/> ;dostęp: 20.08.2024 r.



Il. 16. Alicja Bielawska, *Ukryte wątpliwości*, fot. Frederik Gruyaert, 2017 ³⁰

³⁰ <https://secondaryarchive.org/artists/alicia-bielawska/> ; dostęp: 21.11.2024 r.

Twórczość Małgorzaty Szymankiewicz, podobnie jak prace Bielawskiej, angażuje odbiorcę w nieustannie zmieniający się proces interpretacyjny. Jej obrazy nie są statycznymi reprezentacjami, lecz dynamicznymi interakcjami z przestrzenią wystawienniczą, w którą są włączane dodatkowe elementy tj. taśmy, gumy czy niezagruntowane płótna. Jej działania mogą być interpretowane jako humorystyczna „reanimacja” malarstwa, które to z płaszczyzny obrazu przekształcają się w przestrzenną instalację. Warto zauważyć, że Szymankiewicz w swoich działaniach artystycznych kwestionuje tradycyjną rolę obrazu w przestrzeni galerii. Szymankiewicz zdaje się podważać pojęcie „skończonego obrazu”, traktując go raczej jako etap w niekończącym się procesie, w którym dzieło, jak i sama przestrzeń, stają się elementami interaktywnymi i zmiennymi. Dzięki tej otwartości na zmiany, realizacje stają się miejscem, w którym forma, materiał i przestrzeń wchodzi w dialog, a ostateczne unaocznienie dzieła staje się procesem ciągłego tworzenia. W takim ujęciu malarstwo wchodzi w interakcję z samym miejscem swojej prezentacji, tworząc przestrzeń dla odbiorcy, stającego się częścią tej zmiennej kompozycji.

Prowizoryczność, która szczególnie wyróżnia realizacje młodszych artystów, może być także interpretowana jako reakcja na zapotrzebowanie rynku sztuki na dzieła nieskazitelne, eleganckie i technicznie perfekcyjne. Brak ostatecznych decyzji formalnych, widoczny w takich pracach, fascynuje mnie jako świadome otwarcie na nowe interpretacje i nazwijmy to, pewną nieprzewidywalność. w odbiorze. W mojej własnej praktyce twórczej niepewność dotycząca finalnego efektu często staje się kluczowym elementem procesu, to właśnie ten stan niedopowiedzenia i eksperymentu bardzo często staje się motorem mojego działania.

Proces twórczy nie prowadzi według mnie do osiągnięcia estetycznego ideału, lecz stanowi głębsze poszukiwanie, dochodzenie do istoty formy i jej znaczenia. W mojej pracy kluczową rolę odgrywa eksperymentowanie z nietypowymi kształtami podobrazia, które stają się punktem wyjścia zarówno dla kompozycji, jak i przestrzennych relacji. Każde nowe wyzwanie związane z obrazem o niestandardowym kształcie pozwala mi odkrywać nowe możliwości zarówno w kontekście ekspozycji, jak i samej struktury dzieła. Ta otwartość na proces i zmienność pozostaje dla mnie jednym z najważniejszych motywów mojej twórczości, definiując jej charakter jako nieustannie trwający dialog między formą, materiałem a przestrzenią.

Szkic, gest, skala

W mojej pracy malarskiej stale odrzucam dosłowne przedstawianie świata widzialnego lub jakiegokolwiek jego symulacji, chcąc niejako wyzwolić obraz od wszelkich odniesień do rzeczywistości zewnętrznej. Moje zainteresowanie koncentruje się na badaniu zjawisk percepcyjnych, które zachodzą w momencie spotkania odbiorcy z dziełem sztuki.

W tym kontekście kluczową rolę odgrywa nieregularny kontur obrazu, który traktuję nie jako granicę przedstawienia, ale jako kolejny środek wyrazu, umożliwiający również interpretację obrazu w sposób niezależny od konwencjonalnych ram znaczeniowych.

Dlatego kontur staje się nie tylko granicą fizyczną, ale także granicą intensyfikacji doświadczenia percepcyjnego, które nie jest zdeterminowane przez dotychczasowe doświadczenia wizualne. Zjawisko to można rozpatrywać w obrębie fenomenologii, która kładzie nacisk na postrzeganie obiektu sztuki w sposób bezpośredni i „czysty”, wolny od zewnętrznych schematów i predefiniowanych kategorii. W moich pracach, obraz traktowany jest jako „przedmiot” postrzegany w sposób wyjątkowy i autonomiczny, pozbawiony praktycznej funkcji i nie podlegający rutynie codziennych reprezentacji. To podejście zakłada, że obraz nie jest jedynie reprezentacją istniejącego obiektu, ale raczej tworzy nową przestrzeń interpretacyjną, która angażuje odbiorcę w proces odbioru dzieła, wymagając od niego wyjścia poza znane schematy percepcyjne.



Il. 17. Alicja Pruchniewicz, *Brush*, akryl na płótnie, ekspozycja w Fundacji Stefana Gierowskiego, fot. Adam Gut, 2023

W tym ujęciu istotnym elementem mojej praktyki jest pojęcie „gestu”, a precyzyjniej gestu graficznego, które w znaczeniu tradycyjnym odnosi się do ruchu ręki, służącego podkreśleniu lub nawet zastąpieniu słów.³¹ (znak umowny zastąpiony znakiem ikonicznym za Mieczysławem Wallisem),³² W kontekście moich obrazów, gest staje się kluczowym środkiem wyrazu, pełniąc funkcję swoistej komunikacji wizualnej, która wykracza poza tradycyjnie rozumiane granice mowy i narracji. W moich pracach gest pojawia się w postaci swobodnych, niemalże automatycznych ruchów, które w zasadzie są efektem długotrwałego procesu kształtowania nawyków rysunkowych oraz graficznych.

W ślad za tą myślą, gest graficzny jest środkiem wyrazu przekazującym pozamaterialne treści, często takie, których nie da się wyrazić przy pomocy aparatu mowy.

Dlatego możemy stwierdzić, iż gest stanowi najbardziej bezpośrednie i pierwotne narzędzie komunikacji wizualnej.³³

W moich pracach omawiany gest jest swobodnym ruchem, często przypominającym pismo automatyczne. Posiada cechy grafizmu ludzkiego³⁴, jak wspominałam wcześniej, czyli jest wynikiem wieloletniego kształtowania się nawyków rysunkowych i graficznych oraz automatyzacji charakteru pisma czy rysunku.

Spontaniczne ruchy ręki, kreślące linie szkicu, określają punkt wyjścia moich twórczych poszukiwań. Ten elementarny środek wyrazu, w moim odczuciu łączy ciało z podobrazem, a umysł z narzędziem. Rysunek spaja w całość wewnętrzną percepcję z materialną rzeczywistością. Uważam, że rysując nie tylko uaktywniamy zmysł wzroku, ale powołujemy do życia obraz tworzonego przedmiotu w wyobraźni, stanowiący już wizualizację realizacji. Szkic jest obrazem tworzonym głównie w mózgu, projekcją zarejestrowaną na papierze.

³¹ <https://sjp.pwn.pl>

³² Mieczysław Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy sztuka, 1983.

³³ Juhani Pallasmaa, *Myśląca dłoń*, Instytut Architektury, Kraków 2015. , s. 45

³⁴ Barbara Gawda, *Grafizm jako forma ekspresji/* pod red. Barbary Gawdy, Wydawnictwo UMCS Lublin 2006.

Rysowanie jest złożonym procesem jednoczesnej obserwacji i ekspresji. Przez synestezję zmysłów każdy rysunek staje się aktem konstrukcji i jednoczesnej dekonstrukcji ściśle związanej z percepcją autora.

Postrzegam gest jako odruch mocno zintegrowany z naturą, zespolony z podświadomością - bezwarunkowy. Organiczność kreski i brak nierzadko jej perfekcji jest dla mnie stale intrygująca. Tkanka rysunkowa powstaje już poprzez delikatne drgania ręki w trakcie stawiania linii na podłożu.

W czasie tworzenia serii prac stanowiących część praktyczną pracy doktorskiej, zaczęłam intensywniej interesować się pojęciem gestu, całkowicie nawet rezygnując z wcześniejszych ważnych dla mnie, na owy czas, doświadczeń związanych z pracą nad pojęciem geometrii w obrazach.

Obraz, tworzony od podstaw moją autorską techniką, w którym każdy jego element był pieczołowicie przygotowywany i opracowywany stał się dla mnie kolejnym bodźcem do jeszcze głębszych refleksji nad własną twórczością. Wszystkie wcześniejsze inspiracje niejako nabierały sensu. Samo tworzenie obrazu stało się następnym źródłem dalszych działań malarskich - to kształt podobrazia i gest ręki decyduje o warstwie malarskiej. Sposób przygotowywania płótna, nakładania warstw kleju i gruntu, a następnie delikatne i uważne nakładanie warstwy malarskiej, często wielowarstwowo, wieloetapowo, selekcionując najwłaściwsze pociągnięcia pędzla. Wszystkie te refleksje permanentnie ewoluowały, prowadząc do kolejnych fascynacji: tego co pierwotne, a jednocześnie najbliższe codzienności. Szkic malarski, niegdyś przetransponowany przy użyciu innych mediów - obecnie nabrał formy, wręcz wibrującej i żywej tkanki.

Praktyka artystyczna jako narzędzie badawcze

Odkąd pamiętam w malarstwie najważniejsze było dla mnie odkrywanie bezmiaru języka malarskiego. Pomimo współcześnie dostrzeganego zacierania się definicji i granic dziedzin sztuki, istotna w mojej opinii jest tak zwana tradycja malarska, w której płaszczyzna i kolor odgrywają kluczowe znaczenie, na równi z technologią tworzenia podobrazia.

Moje doświadczenia z niestandardowymi formami były naturalną konsekwencją pracy z materią malarską. Odczuwam nieustającą satysfakcję z uczestniczenia w całym procesie powstawania obrazu

- tworzenia obiektu od podstaw. Natomiast sama technika moich realizacji została w głównej mierze wypracowana jeszcze w okresie studiów magisterskich na kierunku Malarstwo i stanowi wypadkową wielu prób. Dziś jest ona stale wzbogacana przeze mnie, a moje realizacje, coraz bardziej odsuwają się od płaszczyzny ściany - można powiedzieć stają się szkicem przestrzennym, swoją formą coraz bardziej przypominającą szkielet obrazu.

Ciągle staram się deformować i uplastyczniać prostokątne ramy obrazu. Ostateczny wizerunek kształtowany jest przy użyciu stosunkowo łatwo formującego się materiału, jakim jest sklejka drewniana. Koncepcja i szkic realizacji powstaje na papierze, a następnie przetwarzany jest przy użyciu programów graficznych, w tej fazie często podejmuję się modelunku, doprowadzając projekt do pożądanego przeze mnie efektu. Po podjęciu decyzji związanej z ostatecznym kształtem podobrazia, sklejone warstwy trzymilimetrowej sklejki tworząc zespoloną konstrukcję. Każda z warstw schnie 24 godziny, w tym czasie sklejka jest nadal podatna na lekkie deformacje i zniekształcenia.

Praca w wybranym przeze mnie materiale nauczyła mnie także pokornej akceptacji przypadku, lecz również korzystania z rozwiązań, które w pewnym sensie narzucają ograniczenia materiałowe, choćby z pozoru błahy moment, w którym sklejka może np. pęknąć czy złamać się. Już na tym poziomie realizacji dostrzegam szanse wielozmysłowego doświadczania aktu twórczego (tworzenia), autor zмага się z materiałem krosna malarskiego, przygotowując podobrazie zbija listwy i napina płótno- nasłuchuje dźwięków, w których rozpoznaje granice wytrzymałości materiału.

Już te doświadczenie w pomieszczeniu pracowni stało się inspiracją do generowania bardziej skomplikowanych form malarskich uwzględniających swego rodzaju naturalne ruchy sklejki i wynikającą z tego organiczność kształtów.

Tworzenie podobrazia formowanego to także reagowanie na bodźce dotykowe, wzrokowe, doświadczanie materii dzieła. Tradycyjnemu wykonywaniu płótna malarskiego zawsze towarzyszy swoista alchemia. Ona to wpisana jest w moim odczuciu w charakter zawodu malarza, w całej rozciągłości jego doświadczania. Obecnie mało który artysta sam przygotowuje własne podobrazia, jednak dla mnie akt ten powołuje do życia refleksje dotyczące ostatecznego wyglądu obrazu. Każdą z czynności mogę nazwać malowaniem.

Każda składowa działa na wyobraźnię - w umyśle tworzy się wizualizacja efektu końcowego, każdy etap wymaga ważniejszych decyzji. Zdarza się również, że kształt podobrazia wydaje się tak wystarczający, że nie potrzebuje już malatury.

Bywa i tak, że i na tym etapie, kończy się cały proces powstawania dzieła. Jednak warto w tym miejscu przypomnieć, że budowanie konstrukcji i proces napinania płótna bywa tak ogromnym wyzwaniem. Istotnym tutaj staje się aspekt długotrwałości procesu powstawania obrazu- decyzje związane ze sposobem nawarstwiania elastycznych sklejek, które ostatecznie powinny tworzyć zespoloną i stabilną konstrukcję dla napinanego w kolejnym etapie płótna. Następnie faza gruntowania, która także stanowi elementarną część powstawania obrazu. Jakość barwna będzie zależeć od poprawności przeklejenia płótna i nałożenia gruntu.

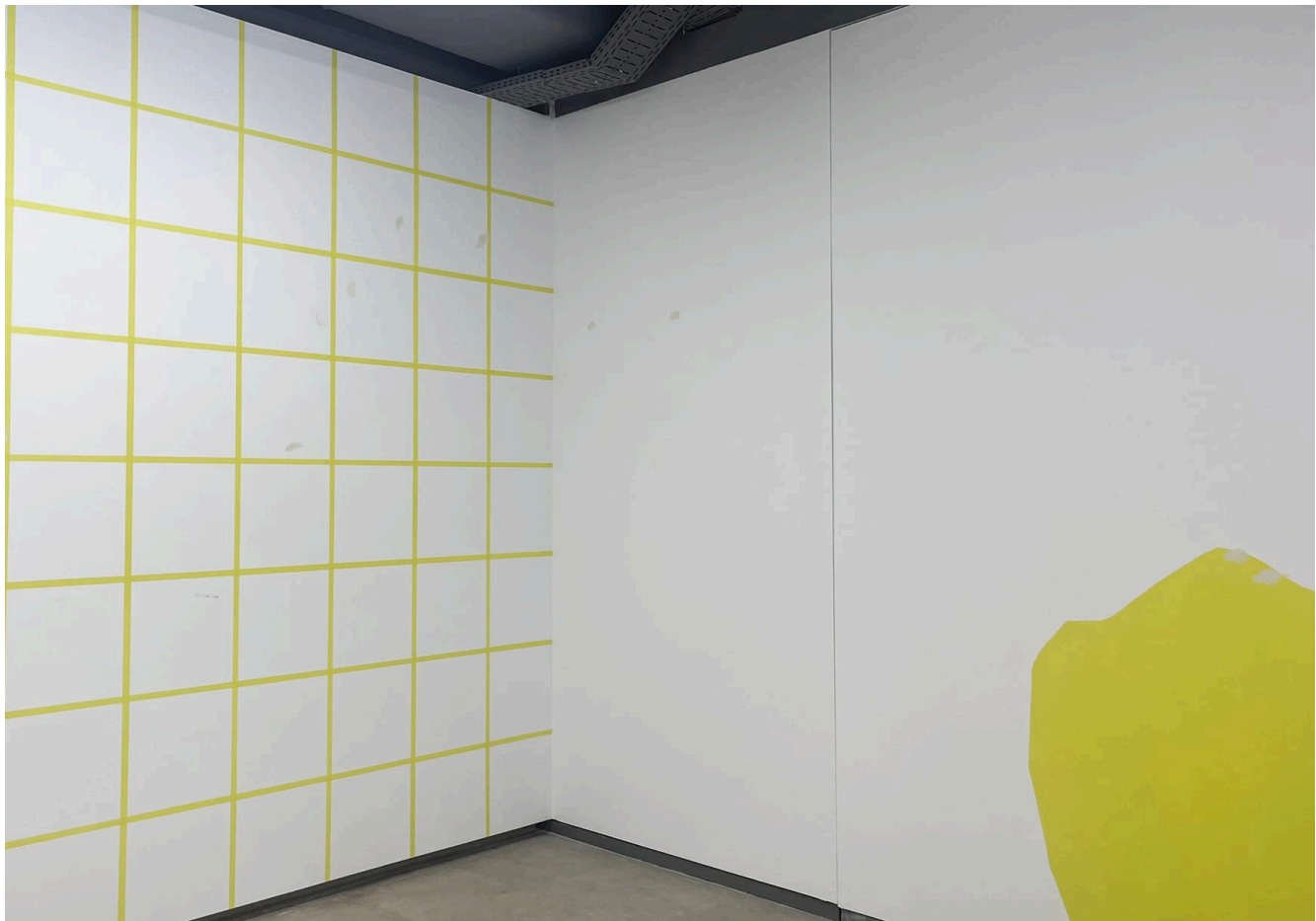
Pomijając istotną rolę samego kształtu w obrazach z krosien kształtowanych, ważnym faktorem stają się również ich spotęgowane możliwości aranżacyjne - szerszy wachlarz zarówno wariantów kompozycyjnych, jak i ekspozycyjnych. Instalowanie obrazu w dowolnej konfiguracji, daje możliwość wielorakich możliwości aranżacyjnych.

Przestrzeń obrazu - obraz w przestrzeni

Co sprawia, że obraz jest obrazem?

Malarstwo stworzone na płótnie zwykle nazywamy obrazem, nie jest to coś co wzbudza w nas jakąkolwiek wątpliwość. Czy musi tak być? Czy wymykające się z prostokątnych ram obrazy wciąż nimi są?

Podczas gdy płaszczyzna malarska nie przypomina otwartego okna (aperta fenestra) idąc za Albertim³⁵, czyli nie jest jedynie widokiem na świat, ale również dostarcza wrażeń wzrokowych i przestrzennych w szeroko rozumianych ramach pomieszczenia, w którym znajduje się widz. Przy tworzeniu obrazów-objektów spojrzenie na obraz jest bardziej fenomenologicznym postrzeganiem rzeczy, patrzeniem w głąb, a nie w dal.



Il.18. Podłóże ściany przygotowane pod montaż wystawy *Hiperprzestrzeń*, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 2023, fot. Adam Gut

³⁵ <https://gazeta.us.edu.pl/node/427253> ; dostęp: 20.06.2024 r.



Il.19.Montaż wystawy Hiperprzestrzeń, Fundacja Stefana Gierowskiego, fot. Adam Gut,
2023



Il.20.Ekspozycja wystawy „Hiperprzestrzeń” w Fundacji Stefana Gierowskiego w
Warszawie, fot. Katarzyna Rutkowska, 2023.

Podjęmowane przeze mnie działania w obszarze materii tworzącej szkielet i zarys obrazu sprawiają, że nie tylko zyskuję pełną kontrolę nad procesem jego powstawania, ale także wpływają one na zmianę postrzegania klasycznie pojmowanej definicji obrazowania. Obiekt malarski staje się elementem instalacyjnym. Zależy mi na tym, aby obiekty wychodziły w przestrzeń, często w relacji z płaszczyznami malarskimi i architekturą wnętrza. Interesuje mnie tworzenie nieoczywistych relacji z zastaną przestrzenią, w której znajdują się pewnego rodzaju defekty bądź zaburzenia, mogące być także ciekawymi elementami generującymi nowe, zaskakujące doznania wizualne. W przestrzeni wystawienniczej interesującymi okazują się ingerencje w płaszczyznę podłoża. Swoiste zniekształcenie tej przestrzeni zaburza standardowe, dotychczasowe przyzwyczajania dotyczące topografii wnętrza. Podążanie za intuicją i pewnego rodzaju gra prawami fizyki sprawia, że w galerii tworzy się nowa jakość przestrzenna. Intrygujące stają się instalacje przestrzenne, czy to o charakterze land-art czy w duchu site-specific.

Kolor

Czerń, biel, róż, czerwień, pomarańcz, brąz, żółcień, szarość, zieleń, błękit, fiolet.

Kolor, jako jedno z najbardziej fundamentalnych narzędzi artystycznych, jest w sztuce zarówno stałym elementem wyrazu, jak i dynamiczną, zmieniającą się kategorią.

Choć kolory wydają się być powszechnie rozpoznawane, już sama ich nazwa może wywołać różne skojarzenia i indywidualne wyobrażenia, co wprowadza element subiektywności w proces ich percepcji. Współczesna paleta barw jest niezwykle rozbudowana, złożona z około 16,7 miliona odcieni szacowanych na podstawie technologii cyfrowej, jednak nie ma granic dla liczby kolorów, które człowiek może dostrzec i wyobrazić sobie w kontekście różnorodnych doświadczeń wizualnych.³⁶ Kolory oddziałują na siebie w sposób, który można badać poprzez eksperymenty percepcyjne, w których proste zmiany, takie jak zestawienie dwóch kolorów obok siebie, mogą wpłynąć na naszą interpretację barw i ich intensywność.

Analizując te zależności, chcę nawiązać do badań Josepha Albersa, szczególnie jego pracy „Interaction of Color”, opublikowanej ponad 50 lat temu, która ukazuje, jak zmienne jest postrzeganie kolorów w zależności od kontekstu, w jakim się one znajdują. Albers w swojej pracy dowodził, że nasza percepcja barw nie jest absolutna, lecz zmienna i zależna od interakcji kolorów, które pojawiają się obok siebie. Współczesny rozwój technologii, takich choćby jak wyświetlacze cyfrowe, wprowadził nowe aspekty postrzegania kolorów, w tym kolorów emitowanych przez ekrany, co stanowi nową perspektywę i wyzwanie dla artystów i projektantów. Mnie natomiast w szczególności interesuje zjawisko intensywności koloru, które może zmieniać się pod wpływem czy to liczby warstw farby, pigmentów, czy kontekstu technologicznego - cyfrowego.

Konkludując, nie sposób w tym miejscu zauważyć, że kolor staje się także jednym z najbardziej względnych elementów w sztuce, wymagającym nie tylko intuicji, ale i dokładnej analizy zasad jego oddziaływania w ramach kompozycji.

³⁶ James Fox, *The World According to Color - A cultural history*, Penguin Books, 2023, tłumaczenie własne

W mojej praktyce artystycznej kolor odgrywa znaczącą rolę w budowaniu napięcia i dynamiki obrazu. Moje kompozycje opierają się na jasnych, intensywnych barwach, które często zestawiam w kontrastujących ze sobą relacjach. Dzięki takiej kolorystyce mogę prowadzić badania nad interakcjami chromatycznymi, które odbywają się na różnych poziomach płaszczyzny obrazu. Inspirowana badaniami nad oddziaływaniem koloru, które zostały już zrealizowane w ramach tradycyjnych eksperymentów malarskich, staram się przenosić te obserwacje na pole współczesnej sztuki, w tym pracując z cyfrowymi narzędziami, które umożliwiają precyzyjną manipulację i kontrolowanie kolorów w przestrzeni wizualnej. Taka praca pozwala mi nie tylko na kreowanie subtelnych przejść tonalnych, ale także na wyostrowanie kontrastów, które angażują odbiorcę na poziomie percepcyjnym.

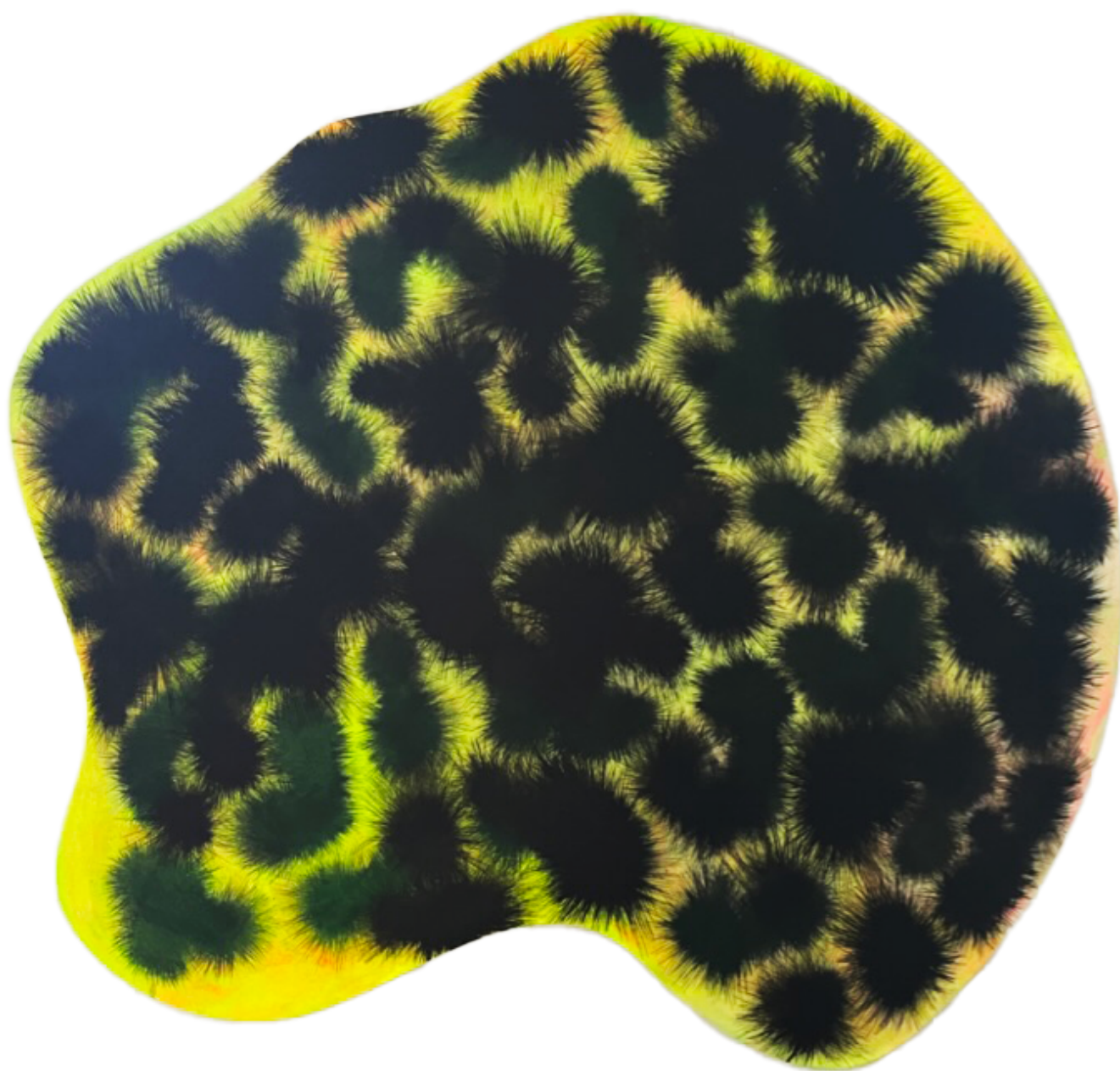
Podczas procesu twórczego priorytetem jest dla mnie eksploracja i analizowanie napięć kolorystycznych na płaszczyźnie obrazu. Elementy takie jak ilość i transparentność warstw farby odgrywają istotną rolę, umożliwiając mi kontrolowanie głębi koloru i uzyskiwanie różnorodnych efektów optycznych zależnych od warunków świetlnych. Każdy obraz nabiera przez to wielowymiarowości, co pozwala na dynamiczne oddziaływanie koloru na widza w różnych środowiskach oświetleniowych. Jak wiemy równie istotne jest dla mnie kształtowanie podobrazia, gdzie relacja między barwnymi płaszczyznami a tłem uzyskuje wartość strukturalną - to dialog formy i koloru tworzy wrażenie przestrzenności i podkreśla dynamikę kompozycyjną.

Zastosowanie konturu, bądź jego świadome pominięcie, pełni ważną rolę jako narzędzie strukturyzujące percepcję wizualną dzieła. Kontur pozwala wyznaczyć klarowne granice elementów kompozycyjnych, nadając im odrębność i kierując wzrok odbiorcy na poszczególne partie obrazu.

Z kolei jego brak pozwala barwom swobodnie przepływać, wywołując wrażenie płynności i rozproszenia formy. Taki zabieg wspiera wielowarstwową interpretację dzieła.

Niejednokrotnie farbą pokrywam również peryferie obrazu, tworząc efekt subtelного światłocienia, który wchodzi w relację z kształtem płótna i buduje dodatkowy wymiar przestrzenny. Manipulacja grą światła i cienia na granicy płaszczyzny malarskiej stanowi istotny element mogący wzbogacić wizualne doświadczenie odbiorcy.

Poprzez takie podejście do koloru i formy, dążę do wieloaspektowego zrozumienia złożoności struktury wizualnej, gdzie każdy komponent, zaczynając od barwnej plamy, przez fakturę, po zjawiska świetlne, jest przemyślanym elementem całości.



Il.21. Alicja Pruchniewicz, *In the search of light*, 130x130cm, akryl na płótnie, 2023

Zjawisko symulacji jako inspiracja obrazowa

Podróżując po Indiach dotarłam do jednego z zabytków New Delhi, świątyni hinduskiej Akshardham, która jest współczesnym tworem nawiązującym do tradycyjnej architektury związanej z regionem. Aby do niej wejść należy przejść kilkuetapową kontrolę i oddać część rzeczy w depozyt. Środki bezpieczeństwa obejmowały również całkowity zakaz robienia zdjęć. Akshardham zachwyca rozmachem i kunsztem wykonania. Jej fasady i wnętrza są przepelnione misternie wyrzeźbionymi detalami, od drobnych ornamentów po monumentalne przedstawienia symboliczne. Ilość detali zdaje się nieskończona, przytłacza wręcz swoją intensywnością i różnorodnością. To, że na samym podeście świątyni znajduje się 148 wielkich rzeźbionych słoni świadczy o ogromie pracy włożonej w realizację tego założenia architektonicznego. Ta zachwycająca budowla, która dosłownie z każdej strony robi wrażenie, została wykonana w zaledwie 5 lat, a oddana do użytku w 2005 roku.

Rozmawiając z mieszkańcami Delhi, dowiedziałam się, że choć świątynia budzi zachwyt, jest przez niektórych postrzegana jako „ersatz” jej pierwowzoru, londyńskiej świątyni Swaminarayan Mandir. Akshardham, jako współczesna realizacja tradycyjnej architektury hinduskiej, stanowi fascynujący przykład tego, co Jean Baudrillard określił mianem symulakry, która staje się czymś więcej niż tylko kopią oryginału, angażując nas w świat swoistej symulacji, gdzie różnice między autentycznością, a jej naśladowaniem ulegają zatarcu. W pewnym sensie, świątynia ta tworzy hiperrealność, jest na tyle doskonała i precyzyjnie zaprojektowana, że zbliża się do idei doskonałości bardziej niż mogłyby to zrobić oryginalny zabytek, a odbiorca, pozbawiony urządzeń rejestrujących, odcięty od możliwości reprodukcji tej rzeczywistości, zostaje zmuszony do pełnego zanurzenia się w doświadczaniu danej przestrzeni. Analizując świątynię Akshardham w kontekście teorii symulacji i symulakry, można zaobserwować, w jaki sposób dzieła mogą kreować nowe rzeczywistości, w których autentyczność przestaje być jednoznacznie definiowana.



Il.22. Świątynia Akshardham w New Delhi, Fot. Jagran Josh, 2019³⁷



Il.23. Świątynia BAPS Shri Swaminarayan Mandir, Londyn, fot. Mark Ahsmann, 2020³⁸

³⁷ źródło: <https://www.dham-yatra.com/blog/2019/12/04/akshardham-temple-a-journey-through-the-realm-of-god-and-culture/>; dostęp: 24.12.2024 r.

³⁸ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BAPS_Shri_Swaminarayan_Mandir_London.jpg; dostęp: 24.12.2024 r.

W moich działaniach związanych z materią malarską, odwołuję się do natury używając jej jako punktem odniesienia, analizując, jak tworzenie sztucznej, wirtualnej rzeczywistości na wzór natury, wpływa na naszą percepcję. Zafascynowana światem, w którym obraz wykracza poza dwuwymiarowość i oferuje widzowi możliwość całkowitego zanurzenia w przestrzeni, poszukuję sposobów na to, aby doświadczenie malarskie funkcjonowało na podobnych zasadach.

Pracując nad obrazami, staram się uaktywniać przestrzenie, które wykraczają - jak już wyżej wspominałam - poza tradycyjne ramy sztalugowe, kierując się również ku doświadczeniom z pogranicza malarstwa i wirtualnych symulacji. Ta sfera działań pozwala mi testować granice tego, co rzeczywiste i wyobrażone, przy jednoczesnej refleksji nad tym, w jaki sposób nasze współczesne doświadczenie wizualne kształtuje kontakt ze światem.

Komputer staje się bardzo głęboko oddziałującym narzędziem, które zdecydowanie wpływa na naszą codzienność. Co więcej, można w nim gromadzić obrazy lub je generować. Tworzy to nieograniczone pole działań.

W „Sztucznej obecności” Lambert Wiesing analizuje zjawisko immersji związanej z wirtualną rzeczywistością. Obrazy immersyjne to te, które każą patrzącemu wierzyć, że pokazana na obrazie rzecz jest faktycznie obecna³⁹, a celem staje się uaktywnienie „poczucia obecności w możliwie najwyższym stopniu”⁴⁰

Zwrot ku realizacjom site-specific opierającym się na korespondencji z przestrzenią, jest próbą stworzenia opisywanego zjawiska immersji w przestrzeni ekspozycyjnej. Obraz może stać się w pewnym sensie medium do odkrywania jego własnych możliwości, jakby skłania w osobliwy sposób do tego, aby coraz bardziej doświadczać go w kategoriach wytworu wyobraźni. (Skłania w szczególny sposób odbiorcę, aby ten zaczął klasyfikować go nawet w kategoriach wytworu wyobraźni.) Potrafimy wyobrazić sobie miejsca, dom, nawet zapach jaki w nich się unosi. Prace, które realizuję są poniekąd materializacją tego co wyobrażone - transpozycją na język malarski.

³⁹ Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, przeł. Krystyna Krzemieniowa, s.123

⁴⁰ Tamże, s.123

Innym rozwiązaniem formalnym, jakie stosuje w moich pracach są siatki, które mają sugerować istnienie dodatkowych, nachodzących na siebie przestrzeni. Elementy światów niematerialnych są ze sobą połączone, tak samo jak struktury i skala obiektów. W obszarze moich zainteresowań jest łączenie ze sobą przestrzeni rzeczywistych z wirtualnymi, kreowanie nowych znaczeń, w autorskiej formie przedstawienia już nowej rzeczywistości.

Wielokrotnie zadaję sobie pytanie, w jaki sposób świat wirtualny zmienia naszą percepcję. Staram się transportować wartości estetyczne elementów wirtualnych do świata rzeczywistego używając obrazów, tak aby każdy z nich stawał się elementem instalacyjnym. Łączę to, co rzeczywiste, z tym co jest jedynie symulacją. Inspiracją tutaj stają się składowe będące symbolami tego co pierwotne i ich odpowiedniki w świecie wirtualnym - symulacje.

Moje inspiracje to także mapy, wspomniane siatki geograficzne, wirtualne obiekty odwzorowywane z realnej rzeczywistości, wszelkie próby wizualizacji świata istniejącego, stanowiące elektroniczne odbicie w programach graficznych. Struktury wirtualne dzięki którym mapowana jest przestrzeń są dla mnie interesującą tkanką zwłaszcza ze względów estetycznych, jak i cała warstwa semantyczna, którą ze sobą niosą. Digitalizacja rzeczywistości jest zjawiskiem, które wzbudza we mnie coś w rodzaju poczucia istnienia świata równoległego. Poprzez stosowanie elementów choćby takich jak siatki, które wskazują w moich pracach na istnienie także dodatkowych, równoległych przestrzeni, nawiązuję do pojęcia świata symulacji, w którym zacierają się granice między tym, co materialne, a tym, co cyfrowe.

Kreowanie obrazów jako swoistej materializacji wyobraźni, inspirowanej zarówno światem naturalnym, jak i wirtualnym, jest więc paradoksalnie pewną próbą odpowiedzi na to, w jaki sposób technologie cyfrowe, pozwalające na odwzorowywanie i symulację przestrzeni, mogą wpłynąć na naszą percepcję i zrozumienie rzeczywistości.

Zajmujące mnie obecnie doświadczanie pewnego rodzaju stabilności - w moim przekonaniu poczucie bezpieczeństwa, zadziwiająco zapewniają bardziej elementy, które są utrwalone na nośnikach elektrycznych, aniżeli te istniejące w formie rzeczywistej. Ciekawym zjawiskiem jest łatwość w sposobie czytania formatów wirtualnych, które to dzięki zapoznaniu się z ich zasadami funkcjonowania, dają ogromne możliwości zwłaszcza jeśli chodzi o pozyskiwanie informacji na jakikolwiek temat.

Pracą, która rozpoczyna cykl związany z zainteresowaniami przestrzeni i topografią jest realizacja o kształcie elipsy, krosno pokryte płótnem lnianym. Kształtem nawiązuje do mapy kuli ziemskiej.

Tytuł obrazu, z każdym nowym miejscem prezentacji, otrzymuje również nowe współrzędne geograficzne kolejnych miejsc. Obraz inspirowany jest powszechnością Google Maps, która dzięki ogólnej dostępności i aktualizacji jest istotnym wątkiem we współczesnym życiu człowieka. Mapy papierowe charakteryzują się nierzadko jak największą ilością informacji na jak najmniejszym obszarze, natomiast obecne Mapy Google dzięki odpowiednim oprogramowaniu mogą dostosowywać się do potrzeb użytkownika w natychmiastowym tempie.

Opisywaną pracę można również interpretować jako odniesienie do zjawiska, bądź idei kolekcjonowania przestrzeni i miejsc na mapie świata, symbolicznej dokumentacji odwiedzanych lokalizacji. Realizacja ta w tym kontekście staje się taką podróźniczą dokumentacją. Zatem czymś dodatkowym prócz obiektem artystycznym.

Jest świadectwem podróży, obecności w różnych galeriach i instytucjach sztuki, które to stają się jego kontekstualnym tłem.

W ten sposób sama praca może stać się dodatkowo swoistego rodzaju pytaniem, czy ilość miejsc, w których była prezentowana, wpływa na jej wartość, zarówno tą artystyczną, lecz także i symboliczną. Innymi słowy, czy fakt, że obraz pojawia się w różnych zakątkach świata, w różnorodnych przestrzeniach kulturowych, zwiększa jego znaczenie i podnosi jego wartość?

Obraz nabiera cech obiektu kolekcjonerskiego, każda nowa przestrzeń, w której jest prezentowany, powiększa niejako część jego historii. Takie szacowanie wartości obrazu odwołuje się także do zagadnienia kapitału symbolicznego, zgodnie z teoriami Pierre'a Bourdieu, gdzie wartość dzieła może wzrastać wraz z jego „biografią” ekspozycyjną.⁴¹ Obraz staje się dynamicznym nośnikiem kulturowych znaczeń, których ilość i różnorodność zależą od jego obecności w różnych lokalizacjach i kontekstach.

⁴¹ Andrzej Klimczuk, *Cultural Capital*, New Jersey 2015 s.209-214.



Il.24. Alicja Pruchniewicz, 51.121525,17.047024;51.106904,17.044104;

50.813620491746846, 19.10610098303464, akryl na płótnie, 80x200cm, skala 1:8000,

2019 - 2025

Realizacja *Globe* (2022) to niewielki element instalacyjny, którego wymiary odpowiadają klasycznym modelom globusów spotykanym w przestrzeniach edukacyjnych czy dekoracyjnych. Ta uproszczona forma jest zamierzonym odniesieniem do ikon globusów obecnych w przestrzeni cyfrowej, znaków, które w wirtualnej rzeczywistości zastępują tradycyjny obraz świata. Realizacja zawiera w sobie kontekst powszechnej cyfryzacji oraz przemian w postrzeganiu przestrzeni geograficznej i pojęcia „globalności”. Praca zwraca uwagę na współczesne rozumienie globu nie tylko jako fizycznego obiektu, ale także jako abstrakcyjnego, cyfrowego bytu, który w coraz większym stopniu wpływa na nasze postrzeganie przestrzeni i tożsamości.

Obiekt *Zapałka* (2022), będący częścią instalacji, to przeskalowany model zapalki. Obiekty zestawione ze sobą tworzą nowe konteksty i obszary znalezione w przestrzeni wystawienniczej.



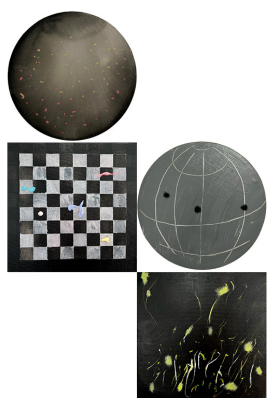
Il.25. Alicja Pruchniewicz, Obrazy : *Globe*, *Zapalka*, Wystawa Formy zmienne, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, 2022, fot. Alicja Pruchniewicz



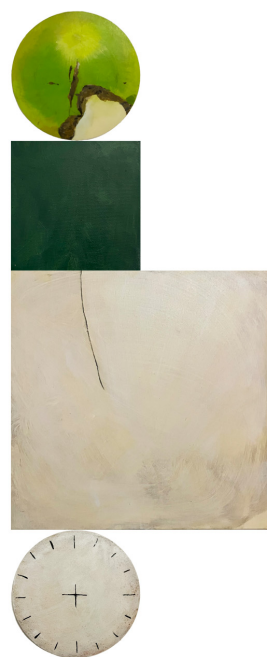
Podział, 50cm, 25x25cm, 25x25cm, akryl na płótnie, 2023



Umiłowanie, 25x25cm, 50cm, 30x40cm, akryl na płótnie, 2023



Gra, 25cm, 25x25cm, 25cm, 25x25cm, akryl na płótnie, 2023



Rysa, 25cm, 25x25cm, 50x50cm, 25cm, akryl na płótnie, 2023

Il.26. Alicja Pruchniewicz, Cykl prac powstałych do wystawy *Dom* w Koninie, 2023

W moich realizacjach twórczych często priorytetem staje się możliwość nadania pracom wielopłaszczyznowych znaczeń choćby poprzez manipulację ich ustawieniem względem widza i samej przestrzeni wystawienniczej.

W zależności od dystansu, kąta widzenia oraz wzajemnych relacji między obiektami i przestrzenią, obrazy zyskują dodatkowe możliwości interpretacyjne, poszerzając ich granice.⁴² Możliwość niestandardowego rozmieszczenia dzieł w galerii jest dla mnie twórcza i niezwykle istotna – stanowi próbę wyprowadzenia widza z rutynowego doświadczania dzieła, które często jest skutkiem nadmiaru obrazowych bodźców w codzienności o czym wcześniej pisałam. Świadomie staram się więc, poprzez moje decyzje aranżacyjne, stworzyć wartość otwartą na nową percepcję.

Obraz „Spiderweb” jest szczególnym przykładem takiego podejścia. Jego tytuł odnosi się do detalu kompozycyjnego, jakim jest siatka, pełniąca funkcję zarówno formalną, strukturalną jak i symboliczną. Forma obrazu to dwa przenikające się tonda, które harmonijnie zlewają się w jeden, płynny kształt. Krawędź obrazu pokryta jest wzorem przypominającym grzebienie mitochondrialne – to organiczne odniesienie, które przywołuje na myśl elementy biologiczne, sugerujące obecność czegoś żywego, niemalże pulsującego. Taki wybór nie jest przypadkowy; zależało mi, aby struktura wizualna tond wywoływała u widza skojarzenia z organizmem o skomplikowanej, dynamicznej strukturze.

Kolorystyka obrazu obejmuje szeroką gamę tonalną, płynnie przechodzącą od głębokich granatów przez odcienie różu po ciepłe tonacje żółci. Mocne obramowanie podkreśla formę i daje efekt wizualnego napięcia, które przyciąga wzrok do granic płótna. Symetria płótna i kontrastujący z nią rysunek siatki, która jakby wymyka się z przewidywalnych ram, mają stworzyć efekt „rozchodzenia się” wzoru, sugerując przy tym coś żywego, coś, co wykracza poza geometryczny porządek.

⁴² Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B. 2008.

Kształt tond i wzór siatki zdają się być w nieustannym ruchu, jakby obraz stanowił fragment większej całości, o nieokreślonym początku i końcu. Przestrzeń obrazu nie jest tu jedynie płaszczyzną; przez swoją niejednorodność ma stać się formą przełamującą tradycyjne sposoby prezentacji obrazu.

Zakończenie

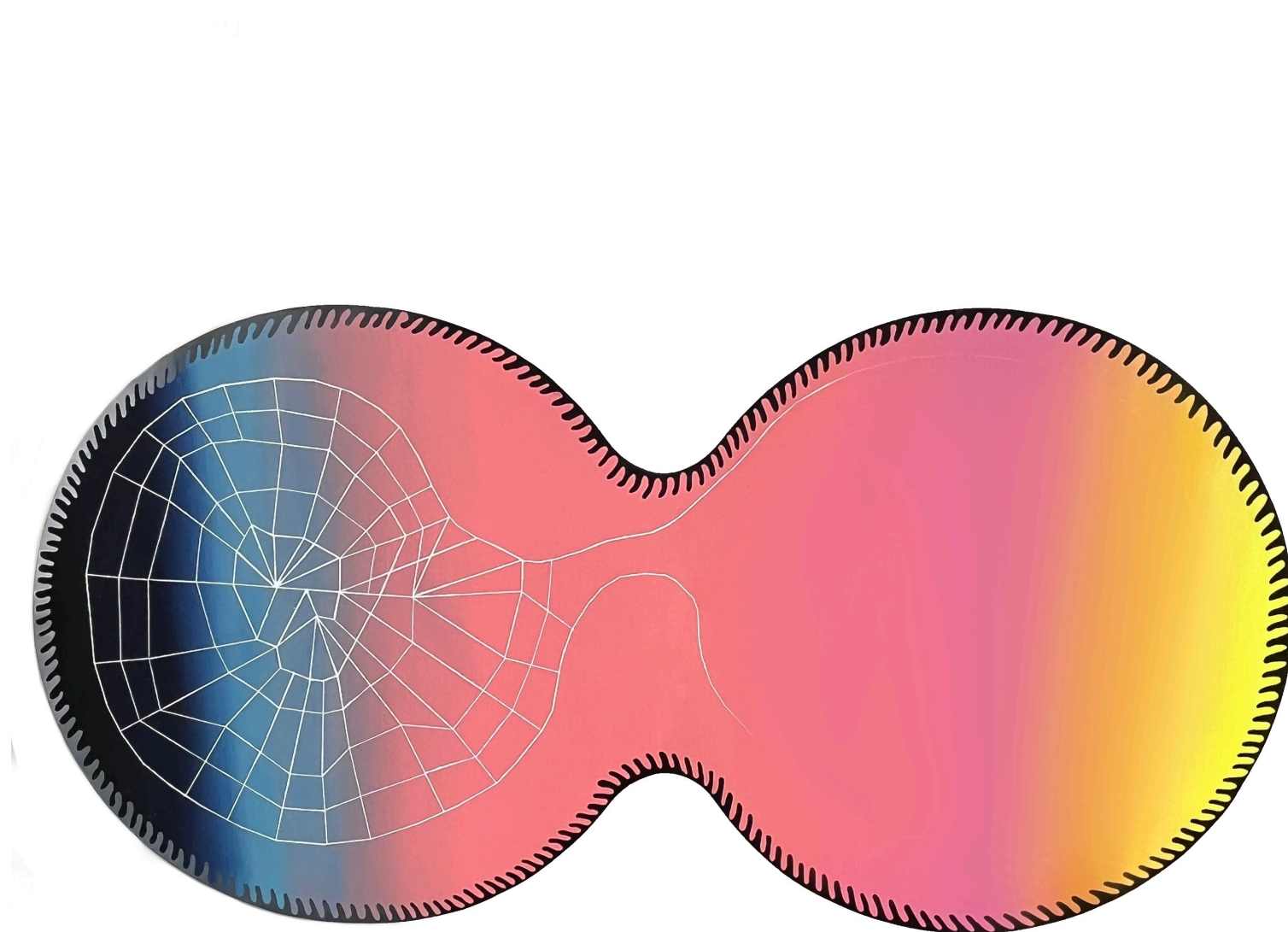
Podsumowując, chciałabym zwrócić uwagę na niezwykle istotny element, który w znaczący sposób wpłynął na moją postawę twórczą w ostatnich latach – obecność we wrocławskim środowisku artystycznym. Moje eksperymenty z kształtem podobrazia rozpoczęły się jeszcze w trakcie studiów magisterskich. Pod kierunkiem profesora Stanisława Kortyki zrealizowałam dyplom magisterski w 2018 roku, co stało się początkiem moich głębszych poszukiwań artystycznych. W tym samym roku podjęłam decyzję o kontynuacji edukacji na Międzywydziałowych Studiach Doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, co wiązało się również z wyborem tematu mojej pracy doktorskiej. Kluczowym momentem było powierzenie opieki naukowej dr. hab. Markowi Kuligowi, profesorowi ASP, którego wsparcie znacząco wpłynęło na kształt mojego programu studiów oraz cyklu prac składających się na doktorat. Równolegle część moich realizacji powstawała w pracowni profesora Łukasza Huculaka, co wzbogaciło mój warsztat o nowe perspektywy.

Przełomowym doświadczeniem było również zatrudnienie w pracowni Marka Kuliga na Wydziale Malarstwa i Rysunku mojej macierzystej uczelni. Praca dydaktyczna pozwoliła mi nabrać dystansu do własnej twórczości oraz otworzyła możliwości ciągłego uczestnictwa w życiu artystycznym Wrocławia. Dzięki bliskim relacjom z tym środowiskiem mogłam swobodnie eksperymentować z przestrzennymi formami moich obrazów, testując je w różnorodnych kontekstach wystawienniczych.

Szczególnie cenne okazało się dla mnie zestawianie własnych realizacji z pracami mojego promotora. Uświadomiło mi to, jak wiele wspólnego mają nasze artystyczne poszukiwania, zwłaszcza w kontekście zagadnień związanych z przestrzenią obrazu i interakcjami z przestrzenią ekspozycyjną. Współpraca z opiekunem artystycznym Markiem Kuligiem stała się jednym z filarów mojego rozwoju pozwalając mi na poszerzenie świadomości w odniesieniu do własnej twórczości.

Analiza moich instynktów malarskich oraz otwartość na eksperyment umożliwiły mi osiągnięcie większej swobody w procesie tworzenia. Te wszystkie doświadczenia i wybory miały fundamentalny wpływ na kształt mojej artystycznej drogi. Jestem głęboko wdzięczna wrocławskiej Akademii za przestrzeń do rozwoju i możliwość pracy w środowisku, które nieustannie inspirowuje i motywuje do kolejnych działań.

Dokumentacja dzieła artystycznego



Alicja Pruchniewicz, *Spiderweb*, 82x180cm, akryl na płótnie, 2020



Alicja Pruchniewicz, *Globe*, średnica 20cm, akryl na płótnie, 2021.



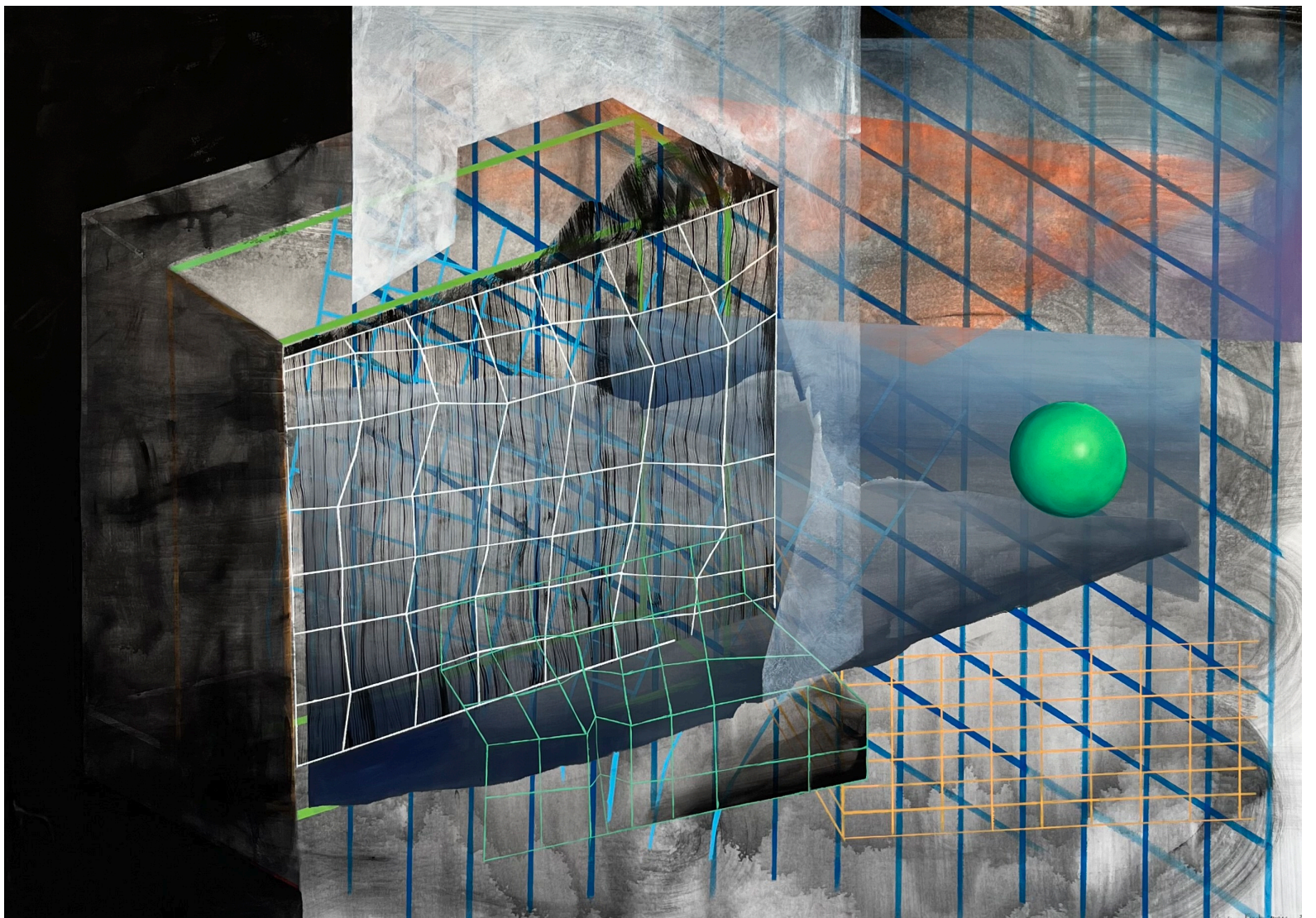
Alicja Pruchniewicz, *Fur*, 40x30cm, akryl na płótnie, 2023



Alicja Pruchniewicz, *Cycle of life*, 140x220cm, akryl na płótnie, 2024



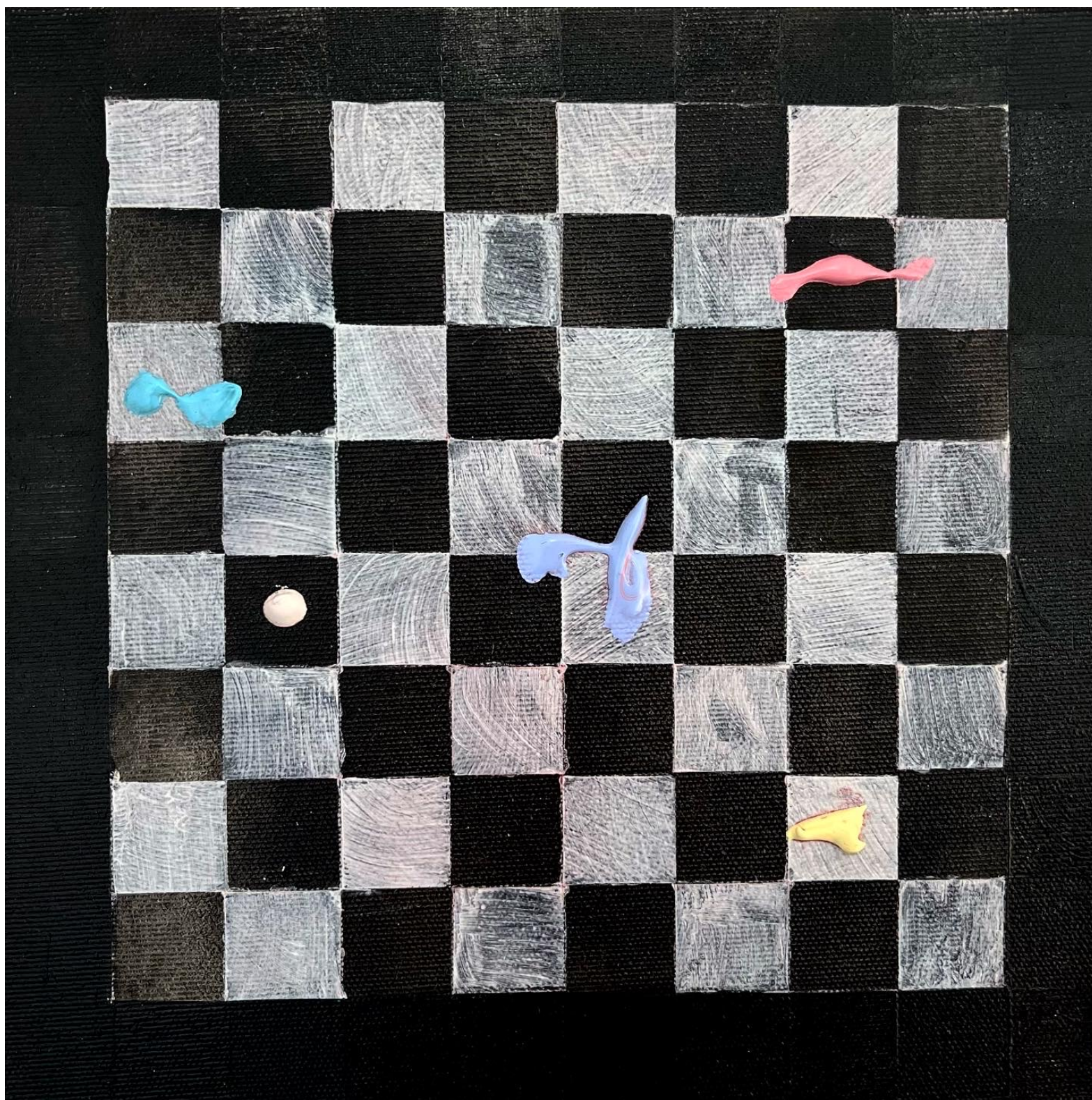
Alicja Pruchniewicz, *Diffeomorphism*, 130x130cm, akryl na płótnie, 2022



Alicja Pruchniewicz, *Out of date*, 160x200cm, akryl na płótnie, 2019-2020



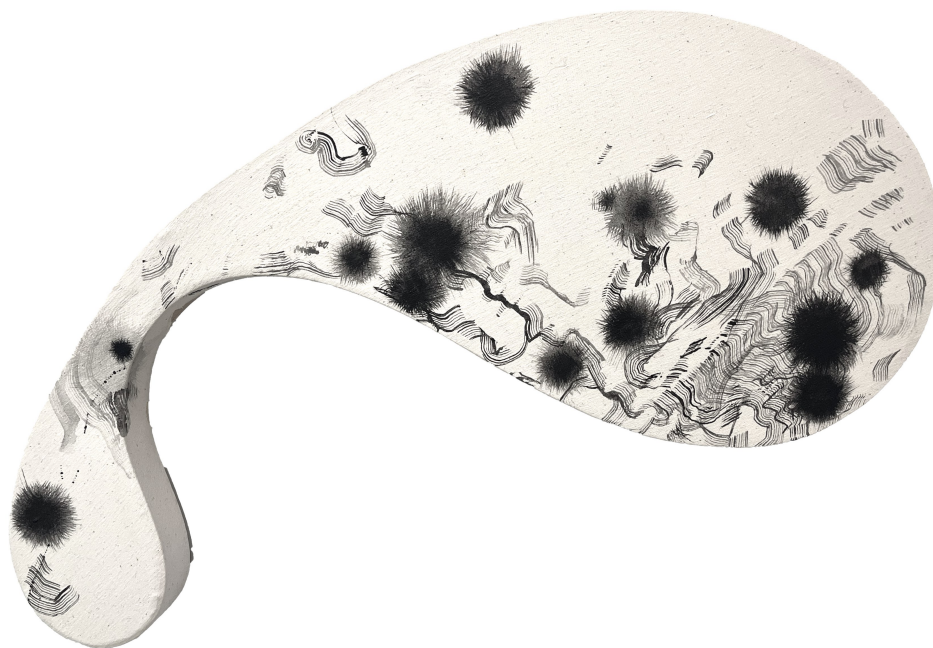
Alicja Pruchniewicz, *Sphere*, 140x200cm, akryl na płótnie, 2020



Alicja Pruchniewicz, *Gra*, 40x40cm, akryl na płótnie, 2023

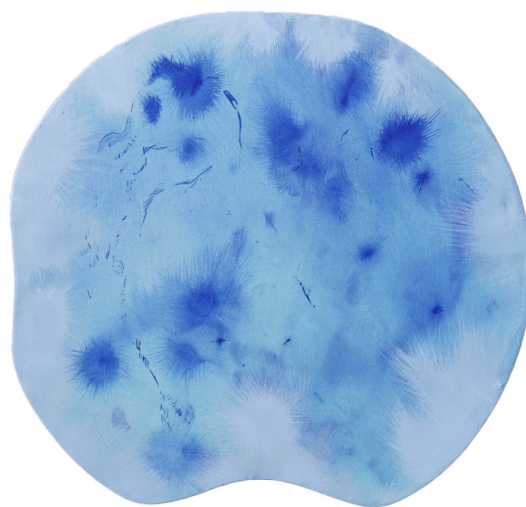


Alicja Pruchniewicz, *Plantacja*, 40x40cm, akryl na płótnie, 2023



Od góry: Alicja Pruchniewicz, *Brush*, 60x65cm, akryl na płótnie, 2023

Alicja Pruchniewicz, *Lathea squamaria*, 40x90cm, akryl na płótnie, 2024



Od góry: Alicja Pruchniewicz, *About the sky*, 40x90cm, akryl na płótnie, 2024

Alicja Pruchniewicz, *About the body*, 70x80cm, akryl na płótnie, 202



Alicja Pruchniewicz, *Lathea squamaria*, 120x86cm, akryl na płótnie, 2023



Alicja Pruchniewicz, *Brush*, 180x180cm, akryl na płótnie, 2023

Epilog

Zmiany w praktyce artystycznej

W pewnym momencie moja praca doktorska stanęła w punkcie wyjścia.

W trakcie pracy nad doktoratem, moja praktyka artystyczna uległa głębokiej redefinicji, zmieniając dotychczasowe motywy i cele mojej twórczości. Po zakończeniu studiów doktoranckich miałam możliwość uczestniczenia w licznych projektach o zasięgu krajowym i międzynarodowym, które znacząco wzbogaciły moje doświadczenia i otworzyły perspektywy na pewne, dotąd nieuświadomione aspekty działania artystycznego. Jednym z przełomowych wydarzeń było uczestnictwo w Interdyscyplinarnym Sympozjum „Było, jest i będzie” w Morawie w 2023 roku. Podjęłam wówczas temat półpasożytniczych roślin Europy, które stały się inspiracją do metaforycznego badania relacji międzyludzkich oraz relacji człowieka z roślinami i zwierzętami. Ta eksploracja motywów biologicznych zainicjowała proces poszukiwań wokół zagadnienia relacji, zarówno tych zachodzących w przestrzeni obrazu, jak i między wspomnianymi zależnościami. Moje obrazy zaczęły przybierać bardziej organiczne formy. Od tego momentu moją praktykę artystyczną coraz silniej charakteryzuje podejście eksperymentalne, w którym płótno traktowane jest niemal jak żywy organizm, podlegający procesom zmiany.

Jednym z istotnych projektów była wystawa „Dom” w Koninie, stanowiąca analizę najbliższych codzienności obiektów oraz refleksję nad bliskością, emocjonalnym zaangażowaniem, zamknięciem i opieką. Realizując tę instalację, moje obrazy wzajemnie oddziaływały na siebie, tworząc złożone kompozycje przypominające intymny pejzaż wnętrza mieszkania, w którym każda praca miała swoje miejsce i funkcję.

Kolejnym kluczowym projektem, który znacząco wpłynął na moje podejście do własnej twórczości, była wystawa młodego malarstwa wrocławskiego w Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie w 2024 roku. Zorganizowanie tego wydarzenia pozwoliło mi spojrzeć na przestrzeń galerii z zupełnie nowej perspektywy – jako na wspólny obszar kreacji, w którym dialog odbywa się nie tylko między artystami, ale także pomiędzy dziełami sztuki a przestrzenią wystawienniczą. To doświadczenie zmieniło moje postrzeganie roli przestrzeni w procesie tworzenia obrazu. Zrozumiałam, jak ważna jest interakcja między obrazem a przestrzenią, w której się znajduje, oraz jak wzajemne oddziaływanie tych dwóch elementów może wpływać na odbiór i interpretację dzieła. Wystawa ta pokazała mi, jak przestrzeń może stać się aktywnym uczestnikiem procesu twórczego, a sama galeria – miejscem, w którym sztuka staje się częścią większego kontekstu społecznego i kulturowego.

Istotne znaczenie miały również projekty rezydencyjne, w tym mój pobyt w Indiach na początku 2024 roku oraz udział w Empower Her Art Forum w Egipcie w 2024, gdzie reprezentowałam Polskę jako artystka i kuratorka Pawilonu Polskiego. Była to okazja, aby wspierać działania na rzecz widoczności i wzmocnienia pozycji egipskich artystek, co miało wpływ na tematykę mojej pracy.

W przygotowanej serii obrazów badałam wątki kobiecości oraz zagadnienie opieki. Największa praca w tej serii, zatytułowana „Flower is a flower”, inspirowana słynnym cytatem Gertrudy Stein „Rose is a rose is a rose”, przedstawia świat widziany z perspektywy kwiatu, symbolizując próbę zgłębiania własnych doświadczeń, niemożność wyjścia poza perspektywę samego siebie, a to stało się z kolei istotnym elementem mojej artystycznej refleksji nad naturą obrazu i formą przedstawienia.

Bibliografia

1. Adrian Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo d2d, 2015.
2. Andrzej Klimczuk, *Cultural Capital*, New Jersey, 2015.
3. Dana Miller, Adam D. Weinberg, *Handbook of the Collection*, New York: Whitney Museum of American Art, 2015.
4. Dorota Folga-Januszewska, *Ponieobecność Jana Berdyszaka: szkicownik nr 204*, Lublin: Galeria Sztuki Współczesnej Waldemar Andzelm, 2017.
5. Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków, 2014.
6. *Grafizm jako forma ekspresji / pod red. Barbary Gawdy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
7. James Fox, *The World According to Colour*, Penguin Books, United Kingdom, 2023.
8. Josef Albers, *Interaction of Color*, original edition copyright 1963, Yale University Press, 2013.
9. Juhani Pallasmaa, *Myśląca dłoń*, Instytut Architektury, Kraków, 2015.
10. Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków, 2012.
11. Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność*, Oficyna naukowa, Warszawa, 2012.

12. Magdalena Dabrowski, *The Drawings of Philip Guston*, The Museum of Modern Art, New York, 1988.
13. Maria Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Słowo/obraz terytoria, 2019.
14. Marek Krajewski, *Incydentologia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, 2017.
15. Mieczysław Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy Sztuka, 1983.
16. Paweł Przywara, *Husserla konstytucja przestrzeni naocznej*, *Roczniki Filozoficzne*, Tom XLVII, zeszyt 1, 2000, Rzeszów.
17. Philip Guston, *I Paint What I Want to See*, Penguin Modern Classics, 2022.
18. Raphael Rubinstein, *Turn to Provisionality in Contemporary Art*, Bloomsbury Academic, 2023.
19. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., 2008.
20. V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard, *Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language*, *Journal of Consciousness Studies*
21. Wiesław Wójcik, *Idea naukowości Henri Poincarego*, *Ruch filozoficzny*, LXXII, 2016.
22. Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, Wyd. 2, Nowy Jork: Liveright, 1947, s. 224.

Źródła internetowe

<https://autoportret.pl/artykuly/materia-haptycznosc-i-czas-i/2/> ; dostęp: 30.08.2022

<https://www.kolekcjapkobp.pl/artists/maciej-kusy/> ; dostęp: 30.08.2022

https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r-1996-t11/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t11-s113-123/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t-11-s113-123.pdf ; dostęp: 30.08.2022

<https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C418271%2Cnowy-jork-przestrzenne-obrazy-i-malowane-rzezby-lucio-fontany-w-met.html> ; dostęp: 30.08.2022

<https://www.artforum.com/print/201409/immodest-proposals-the-art-of-lucio-fontana-48700> ; dostęp: 30.08.2022, tłumaczenie własne

<https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-blood-red-and-vantablack-venice-art-t-biennale-2022-04-21-2022/> ; dostęp: 30.08.2022, tłumaczenie własne

<https://www.frieze.com/article/philip-gustons-vivid-reflections-power-art> ; dostęp: 30.08.2022, tłumaczenie własne

<https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2020.0390> ; dostęp: 30.08.2022, tłumaczenie własne

Spis ilustracji

il. 1. Kiki i buba, Wolfgang Koehler ; źródło: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Booba-Kiki.svg>

il. 2. Samuel van Hoogstraten, Vorgestellter Briefträger mit Schreibgeräten, 1666/78. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe źródło: <https://www.archaeology.wiki/blog/2024/02/23/rembrandt-hoogstraten-colour-and-illusion/>; dostęp 24.11.2024 r.

il.3. Maciej Kusy, O%, olej i akryl na płótnie, 160x220cm, 2018 ; źródło: <https://www.kolekcjapkobp.pl/artworks/o-proc/>; dostęp 24.11.2024 r.

il. 4. Henri Matisse, widok wystawy Cut-Outs, Muzeum of Modern Arts, 2024 ; źródło: <https://bmoreart.com/2014/11/matisse-cut-outs-at-moma.html> ; dostęp;24.11.2024 r.

il.5. Tornado nad Kansas, John Steward Curry, 1929, olej na płótnie, 117,5 x 60 cm; źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tornado_Over_Kansas_%28Curry,_1929%29.jpg ; dostęp: 20.04.2022 r.

il.6. Whirling forms, Abraham Joel Tobias, olej na desce 1935 ; źródło: <http://lacmaonfire.blogspot.com/2017/02/a-purple-tornado-at-lacma.html>; dostęp: 20.04.2022 r.

il. 7. Tom Wesselmann, widok wystawy Tom Wesselmann: beyond Pop Art, zdj. Kat Sark 2012; źródło: <https://suitesculturelles.wordpress.com/2012/08/02/tom-wesselmann-and-the-art-of-colour/> ;dostęp:10.11.2024 r.

il.8- 10. Amanda Zmiele, „O Day and night, but this is wondrous strange... and therefore as a stringer give it welcome” Widok ekspozycji pawilonu Łotwy podczas 60. Biennale w Wenecji, fot. Alicja Pruchniewicz; źródło: archiwum własne

il.11. Jan Berdyszak, Reszty reszt 54, akryl, płyta pilśniowa, 2012; źródło: <https://www.polswissart.pl/pl/aukcje/archiwalne/274-aukcja-dziel-sztuki/14010-reszta-reszt-54-2012> ; dostęp: 20.10.2024 r.

il.12. Lucio Fontana, instalacja świecąca w ciemności, fot. Friedrik Nilsen ; źródło: Reconstruction authorised by Fondazione Lucio Fontana. Exhibition view: Lucio Fontana, Walking the Space: Spatial Environments, 1948 – 1968, Hauser & Wirth, Los Angeles (13 February–13 September 2020). Fondazione Lucio Fontana by SIAE 2020. Courtesy Fondazione Lucio Fontana, Milano and Hauser & Wirth. Photo: Fredrik Nilsen. Źródło: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/exhibitions/lucio-fontana-walking-the-space-spatial-envir/> ; dostęp: 20.04.2022 r.

il. 13. Alicja Pruchniewicz, Fragment instalacji z wystawy „Róża jest różą” Browar Mieszczański, Wrocław, 2021, fot. Alicja Pruchniewicz ; źródło: archiwum własne

il.14. Anish Kapoor, Góra Moriah przy Bramie Getta, 2022, fot. David Levene; źródło: <https://www.galleriacontinua.com/special-projects/anish-kapoor-164>; dostęp: 20.04.2023 r.

il.15. Alberto Giacometti, James Lord, olej na płótnie, 1964; źródło: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/180169/james-lord> ; dostęp: 10.11.2024

il.16. Alicja Bielawska, Ukryte wątpliwości, fot. Frederik Gruyaert, 2017; źródło: <https://secondaryarchive.org/artists/alicia-bielawska/> ; dostęp: 21.11.2024 r.

il.17. Alicja Pruchniewicz, Brush, akryl na płótnie, ekspozycja w Fundacji Stefana Gierowskiego, fot. Adam Gut, 2023; źródło: archiwum własne

il. 18. Podłoże ściany przygotowane pod montaż wystawy Hiperprzestrzeń, FSG Warszawa, 2023, fot. Adam Gut; źródło: archiwum własne

il.19. Montaż wystawy Hiperprzestrzeń, Fundacja Stefana Gierowskiego, fot. Adam Gut;

źródło: archiwum własne

il.20. Ekspozycja wystawy „Hiperprzestrzeń” w Fundacji Stefana Gierowskiego w

Warszawie, fot. Katarzyna Rutkowska, 2023; źródło: archiwum własne

il. 21. Alicja Pruchniewicz, In the search of light, 130x130cm, akryl na płótnie, 2023;

źródło: archiwum własne

il. 22. Świątynia Akshardham w New Delhi, Fot. Jagran Josh; źródło: <https://>

www.dham-yatra.com/blog/2019/12/04/akshardham-temple-a-journey-through-the-realm-of-god-and-culture/; dostęp: 24.12.2024 r.

il.23. Świątynia BAPS Shri Swaminarayan Mandir, Londyn, fot. Mark Ahsmann ; źródło:

<https://commons.wikimedia.org/>

[wikiFile:BAPS_Shri_Swaminarayan_Mandir_London.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BAPS_Shri_Swaminarayan_Mandir_London.jpg) ; dostęp: 24.12.2024 r.

il.24. Alicja Pruchniewicz, 51.121525,17.047024;51.106904,17.044104;

50.813620491746846, 19.10610098303464, akryl na płótnie, 80x200cm, skala 1:8000, 2019 - 2025; źródło: archiwum własne

il. 25. Alicja Pruchniewicz, Obrazy : Globe, Zapalka, Wystawa Formy zmienne, Miejska

Galeria Sztuki w Częstochowie, 2022, fot. Alicja Pruchniewicz ; źródło: archiwum własne

il. 26. Alicja Pruchniewicz, Cykl prac powstałych do wystawy „Dom” w Koninie, 2023;

źródło: archiwum własne

