

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

# Polityka koloru

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

**mgr Patrycja Sap-Przedwojewska**

Promotorka: dr hab. Bogna Kozera-Radomska, prof. ASP  
Promotorka pomocnicza: dr hab. Marta Borgosz, prof. ASP

**Wrocław, 2026**

## Spis treści

Wstęp	3
Założenia pracy doktorskiej	5
Mit artysty	8
Między natchnieniem a strategią	13
Polityka koloru	17
Malarz vs. Sztuczna Inteligencja	25
Między strategią, projektem a granicami projektowania malarstwa - opis procesu	30
Podsumowanie	39
Dokumentacja dzieła artystycznego	43
Bibliografia	65
Spis ilustracji	67

## WSTĘP

Każdego roku Akademii Sztuk Pięknych w Polsce opuszcza około 160<sup>1</sup> absolwentów kierunku malarstwo. W 2015 roku, uzyskując tytuł magistra sztuki, dołączyłam do tego grona. Bezpośrednio po obronie otrzymałam propozycję zatrudnienia na macierzystej uczelni i wydziale. Dyplom z wyróżnieniem oraz fakt instytucjonalnego funkcjonowania w polu sztuki nie przełożyły się jednak na artystyczne rozpoznanie ani uznanie w środowisku, a tym samym na idące w ślad za nimi korzyści finansowe. Moja własna pozycja zawodowa – związana z funkcjonowaniem w strukturach Akademii Sztuk Pięknych – nie przekładała się na rozpoznawalność rynkową ani obecność w głównym nurcie malarstwa, w którym promowani są młodzi malarze. Malarstwo – i sztuka w ogóle – są dziś obszarami silnie zdemokratyzowanymi, zaś do ich uprawiania nie jest wymagana żadna licencja. Pewną naiwnością byłoby zatem sądzić, że dyplom wyższej uczelni artystycznej może stanowić gwarancję sukcesu, niezależnie od sposobu jego definiowania. W istocie jednak to właśnie rozczarowanie, pewien rodzaj frustracji oraz coraz silniej manifestujące się napięcie pomiędzy funkcjonowaniem w polu sztuki a mechanizmami selekcji rynkowej stały się przyczynkiem do podjęcia niniejszej rozprawy. Dysonans pomiędzy statusem instytucjonalnym a mechanizmami budowania widzialności artystów – w mojej ocenie coraz wyraźniej powiązanymi z narzędziami komunikacji, promocji i marketingu – skłonił mnie do refleksji nad koniecznością i sposobami konstruowania strategii artystycznych w obszarze sztuki współczesnej, szczególnie zaś współczesnego malarstwa. Istotny wpływ na podjęcie tej problematyki miała również intensyfikująca się konkurencja o uwagę odbiorcy, manifestująca się jednak nie tylko w środowisku artystów czy artystów malarzy, ale także w odpowiedzi na pojawienie się nowego, niezwykle silnego przeciwnika w postaci dynamicznego rozwoju generatywnych technologii obrazowania oraz sztucznej inteligencji.

Wobec powyższych uwarunkowań niniejsza rozprawa doktorska została przeze mnie zaprojektowana jako eksperyment artystyczny, którego celem jest opraco-

---

1. Szacunek własny na podstawie danych systemu ELA (Ekonomiczne Losy Absolwentów) dla kierunku malarstwo w: Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Katowicach i Wrocławiu (dane dla lat 2014–2023), uzupełniony o raport samooceny Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu (2019–2024) oraz dane porównawcze dotyczące limitów przyjęć i liczby dyplomów na pozostałych publicznych uczelniach artystycznych (ASP w Łodzi, Akademia Sztuki w Szczecinie). Ze względu na brak pełnych, jednorodnych danych dla wszystkich uczelni i lat wynik ma charakterystymacji.

wanie oraz wdrożenie autorskiej strategii malarskiej, ukierunkowanej na zwiększenie widzialności prac i potencjalny sukces artystyczny i rynkowy. Eksperyment obejmuje etapy projektowania strategii oraz jej realizację w postaci cyklu obrazów. Etap weryfikacji skuteczności przyjętych założeń – rozumianej jako realna obecność w obiegu rynkowym, rozpoznawalność oraz sprzedaż prac – czasowo wykracza poza ramy niniejszej rozprawy i stanowić będzie przedmiot dalszych działań artystycznych podejmowanych po zakończeniu przewodu doktorskiego.

W niniejszej pracy podejmuję próbę krytycznej analizy własnej drogi twórczej, rozumianej jako proces uwikłany w uwarunkowania biograficzne, instytucjonalne i ekonomiczne. Przyglądam się napięciom pomiędzy autentycznym imperatywem tworzenia a praktykami ukierunkowanymi na rozpoznawalność, popularność i sprzedaż prac. Jednocześnie zadaję pytanie o to, w jakim stopniu współczesny malarz zmuszony jest dziś funkcjonować nie tylko jako artysta, ale równocześnie jako podmiot sprawnie poruszający się w obszarze komunikacji wizualnej, mediów społecznościowych i aktualnych trendów estetycznych. Podjęmuję jednocześnie polemikę z powszechnym sposobem percypowania oraz instrumentalnego wykorzystywania mity artysty.

W mojej rozprawie wyjaśniam również sposób, w jaki rozumiem i wykorzystuję kolor – nie wyłącznie jako kategorię estetyczną lub formalną, lecz jako narzędzie funkcjonujące w określonym obszarze społecznym, rynkowym i technologicznym. Interesuje mnie, czy i w jaki sposób kolor może stanowić istotny element strategii widzialności oraz metodę przyciągania uwagi w warunkach nadprodukcji obrazów, a także jeden z kluczowych zasobów współczesnej praktyki malarskiej konfrontowanej z kulturą ekranów i wizualnych trendów. To właśnie kolor stanowi fundament i zasadniczy komponent opracowanej przeze mnie strategii artystycznej, którą szczegółowo opisuję w kolejnych rozdziałach.

## ZAŁOŻENIA PRACY DOKTORSKIEJ

Podstawą niniejszej pracy doktorskiej jest próba opracowania i wdrożenia autorskiej strategii artystycznej zorientowanej na artystyczny i komercyjny sukces. Zakładam powstanie cyklu obrazów wykonanych w technice olejnej na płótnie, opartych na wnikliwej analizie rynku i trendów. Praktyka malarska jest w tym projekcie głównym obszarem rozpoznania problemów artystycznych, formalnych i pojęciowych, zaś proces pracy nad obrazami traktuję jako właściwe pole badań. Rolą niniejszej rozprawy doktorskiej jest towarzyszenie i przyglądanie się praktyce twórczej oraz próba uporządkowania i nazwania osobistych doświadczeń wynikających z pracy malarskiej. Niniejszy tekst ma charakter refleksyjny i problemowy, a jego celem jest opisanie przyjętych strategii, założeń i decyzji artystycznych, które kształtowały powstawanie cyklu.

Malarstwo jest dla mnie autonomicznym sposobem rozpoznawania relacji pomiędzy decyzjami formalnymi, statusem obrazu we współczesnej kulturze wizualnej oraz strategiami funkcjonowania artysty w polu sztuki. Równocześnie istotnym elementem pracy pozostaje autorefleksja nad własną pozycją twórczą oraz nad sposobami sytuowania własnej praktyki wobec aktualnych przemian technologicznych, kulturowych i instytucjonalnych.

Istotnym obszarem problemowym pracy jest kolor – rozumiany nie wyłącznie jako kategoria estetyczna i formalna, lecz jako narzędzie oddziaływania wizualnego i element strategii artystycznej funkcjonującej w warunkach nadprodukcji obrazów, ekonomii uwagi oraz kultury ekranów. Interesuje mnie w szczególności to, w jaki sposób tak zwane decyzje chromatyczne<sup>2</sup> uczestniczą w procesach budowania widoczności obrazu, jego rozpoznawalności oraz pozycji artysty w polu sztuki.

Do istotnych celów niniejszej pracy należy również analiza funkcjonowania mitu artysty we współczesnej kulturze i jego wpływu na sposób postrzegania twórczości malarskiej. Dalszym etapem jest refleksja nad wpływem mitu na Percy-

---

<sup>2</sup> Decyzję chromatyczną rozumiem jako świadomy wybór i projektowanie relacji barwnych w obrazie, obejmujące zarówno dobór barwy, jej nasycenia, temperatury i kontrastu, jak i sposób jej technologicznego wytwarzania (m.in. poprzez wielowarstwowe laserunki). Decyzja ta nie ma charakteru wyłącznie estetycznego ani intuicyjnego, lecz jest podporządkowana szerszej strategii wizualnej, współkształtującej percepcję obrazu.

powanie decyzji formalnych w malarstwie, w szczególności decyzji dotyczących koloru, rozumianych tutaj jako elementy strategii artystycznej. Jednym z podstawowych założeń mojej rozprawy jest odrzucenie opozycji pomiędzy natchnieniem a strategią. W miejsce tej dychotomii proponuję ujęcie praktyki malarskiej jako procesu projektowego, w którym intuicja, doświadczenie i wrażliwość artystyczna współistnieją ze świadomością kontekstu kulturowego, technologicznego i ekonomicznego.

Istotnym celem pracy jest również krytyczna autorefleksja nad własną praktyką twórczą, pojmowaną jako pole testowania i weryfikowania przyjętych założeń. Ważnym wątkiem podejmowanym w rozprawie pozostaje ponadto problem funkcjonowania malarstwa w dobie dynamicznego rozwoju sztucznej inteligencji oraz generatywnych technologii obrazowania, które w istotny sposób wpływają na współczesne sposoby produkcji i percepcji obrazów.

## **Założenia formalne**

Zasadniczym założeniem formalnym części artystycznej było zrealizowanie opracowanej strategii w formie cyklu obrazów w klasycznej technice malarstwa olejnego na płótnie lnianym, przy jednoczesnym dążeniu do uzyskania efektu wizualnego kojarzonego z estetyką obrazów cyfrowych, przy możliwie maksymalnym (lub całkowitym) ograniczeniu elementu przypadku w procesie realizacji obrazów. Początkowo zakładałam realizację obrazów na niegruntowanym płótnie lnianym. Wybór ten motywowany był chęcią zestawienia materialności, faktury oraz charakterystycznej surowości tego tradycyjnego podłoża z estetyką formy i koloru charakterystyczną dla współczesnej kultury ekranów.

Cały proces – od strategii po jej realizację – opisuję szczegółowo w rozdziale „Między strategią, projektem, a granicami projektowania malarstwa – opis procesu”, jednak istotne wydaje się, by w tym miejscu w sposób ogólny nakreślić podstawowe założenia formalne i estetyczne. W kontekście realizacji jednym z celów było więc osiągnięcie efektu powierzchni maksymalnie gładkiej, pozbawionej widocznych śladów pędzla, wizualnie zbliżonej do obrazu wygenerowanego cyfrowo. Istotnym założeniem formalnym było także pozostawienie większości powierzchni płótna nietkniętej farbą. Obraz miał rozgrywać się wyłącznie w wyodrębnionych obszarach, na których materializować się mają formy stanowiące na

tej surowej, naturalnej, ziemistej powierzchni rodzaj wizualnych cyfrowych „wykwitów” czy świetlistych, półtransparentnych anomalii. Ich pojawienie się zdaje się być rezultatem jakiejś nadnaturalnej ingerencji z pogranicza światów cyfrowego i duchowego, które są rodzajem błędu, *glitchu*<sup>3</sup> – pochodzącego z innego, cyfrowego porządku, a objawiającego się w rzeczywistości materialnej. Zdecydowałam się nazywać te formy „ektoplazmami”. Ektoplazma bowiem – rozumiana historycznie jako materializująca się, pochodząca z innego porządku substancja – funkcjonuje tu nie jako odniesienie do spirytystycznej ikonografii, lecz jako pojęcie opisujące szczególny status tych form w obrębie obrazu. Ektoplazmy nie są ani autonomicznymi przedstawieniami, ani elementami klasycznej kompozycji malarskiej. Pojawiają się raczej jako ślady chwilowego ujawnienia się innej logiki obrazu – obcej wobec jego materialnej, warsztatowej genezy. Ich obecność zakłóca stabilność płaszczyzny malarskiej i podważa tradycyjne relacje pomiędzy tłem a figurą, procesem a rezultatem, intencją a przypadkiem. Termin ten pozwala mi także podkreślić ambiwalentny ontologicznie charakter tych form, zawieszonych pomiędzy tym, co wytworzone, a tym, co jakby „wywołane”. W tym sensie ektoplazmy powstają na granicy mojej własnej sprawczości artystycznej i pozaludzkich procesów generowania obrazu – algorytmicznych, losowych lub symulacyjnych – przywołując wyobrażenie obrazu jako pola manifestacji, a nie wyłącznie jako zaplanowanej konstrukcji formalnej.

Odwołanie do pojęcia ektoplazmy wzmacnia również wątek materializacji tego, co zwykle pozostaje niematerialne: błędu systemowego, zakłócenia sygnału, nieciągłości danych czy „szumu” cyfrowego. Tłumaczę je na język materii malarskiej, gdzie ujawniają się jako fizyczne, lokalne i nie do końca kontrolowalne interwencje w strukturę płótna. Ektoplazmy stają się tym samym wizualnymi odpowiednikami cyfrowych artefaktów, pozbawione są jednak ekranowego zakotwiczenia, zaś osadzone są bezpośrednio w materialności płótna. W rezultacie termin „ektoplazmy” nie pełni tu funkcji wyłącznie metaforycznej, a raczej opisuje sposób istnienia tych form jako przejawów przejściowego, niestabilnego stanu obrazu – momentu, w którym malarska powierzchnia ujawnia swój potencjał do generowania anomalii i pęknięć, wykraczających poza klasyczne rozumienie obrazu jako spójnej, zamkniętej całości.

---

<sup>3</sup> Termin „glitch” odnosi się do krótkotrwałego błędu lub zakłócenia w działaniu systemu cyfrowego, objawiającego się jako nieprzewidziana deformacja obrazu, dźwięku lub sygnału. W kontekście estetycznym glitch funkcjonuje jako kategoria opisująca wizualne efekty wynikające z awarii, przerwania ciągłości lub nieprawidłowego przetwarzania danych, ujawniające materialność i niedoskonałość technologii cyfrowej.

## MIT ARTYSTY

Mit artysty to kulturowy i społeczno-historyczny konstrukt, według którego artysta opisywany jest nie jako rzemieślnik czy producent/uczestnik rynku, ale jako jednostka wyjątkowa, obdarzona szczególnym darem, o cechach niemal boskich. Co istotne, według tej narracji artysta tworzy pod wpływem wewnętrznego imperatywu, rodzaju przymusu twórczego. Cytując za Platonem: „Poeta jest istotą świętą i nie jest zdolny do tworzenia, dopóki nie popadnie w stan natchnienia, nie wyjdzie poza siebie i nie utraci rozumu; albowiem nie dzięki sztuce wypowiada to, co wypowiada, lecz dzięki boskiej mocy”.<sup>4</sup> Postrzeganie artysty jako jednostki działającej pod wpływem siły wyższej stanowi jeden z fundamentów nowożytnego mitu artysty i choć zdaje się on być najmocniej eksploatowany współcześnie, na przykład w kinematografii (właściwie wszystkie fabularyzowane biografie artystów mają charakter nieomal hagiografii i forsują narrację o artyście jako o udręczonym geniuszu), genezę tego zjawiska można prawdopodobnie osadzić już w antyku. To bowiem wspomniany wcześniej Platon pisał o *μανία*<sup>5</sup> – twórczym szale, w którym artysta nie działa w pełni racjonalnie, lecz jest właściwie opętany przez Muzy. Warto zauważyć, że już w tym miejscu pojawia się jeden z kluczowych elementów mitu – twórczość to rodzaj daru, przymusu, pochodzi z wewnątrz, a nie jest wynikiem kalkulacji. W renesansie z kolei formułuje się figura artysty geniusza. Artysta przestaje być rzemieślnikiem cechowym, a staje się indywidualnością, którego biografia zaczyna mieć istotne znaczenie interpretacyjne dla dzieła i całej twórczości, a także wspiera dalsze umacnianie się mitu. Natomiast epoką, której prawdopodobnie zawdzięczamy najwięcej w kontekście mitu artysty, jest romantyzm. To wówczas dochodzi do krystalizacji mitu w formę, która funkcjonuje do dziś: artysty będącego outsiderem, samotnikiem, udręczonym geniuszem; jednostki wybitnej, ale niezrozumianej, cierpiącej, tworzącej pod wpływem przymusu tworzenia, jednak twórczość staje się tu narzędziem buntu, aktem wyrażenia sprzeciwu wobec rzeczywistości i emanacją autentyczności. Co ciekawe, to również w tym czasie sukces komercyjny zaczyna bywać postrzegany jako coś podejrzanego, niemal niepożądanego. Wobec tych kwestii sformułować można kilka kluczowych elementów mitu

4. Platon, cyt. za: R. M. Paraschiv, *Is Artistic Genius a Myth?*, „Ekphrasis” 1/2015, s. 37. Dostęp online: [https://www.academia.edu/29587253/Is\\_Artistic\\_Genius\\_a\\_Myth](https://www.academia.edu/29587253/Is_Artistic_Genius_a_Myth) (tłumaczenie własne z języka angielskiego).

5. Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, 244a.

artysty: artysta jako geniusz, natchnienie ponad strategią, cierpienie i poświęcenie jako największe wartości. W literaturze przedmiotu wskazuje się, że katalog mitów związanych z figurą artysty jest w istocie jeszcze szerszy i obejmuje między innymi mit wyjątkowości, indywidualizmu, geniuszu, wrażliwości, cierpienia i odrzucenia, bezinteresowności tworzenia oraz wolności twórczej.<sup>6</sup> Mity te, choć nie zawsze przystają do realiów współczesnego funkcjonowania artystów, nadal pozostają silnie obecne w świadomości społecznej i wpływają na sposób postrzegania twórców. Artysta obdarzony jest więc czymś więcej niż talentem – jakimś rodzajem boskiego pierwiastka, wyjątkowego daru. Pozwala to ustanawiać i wzmacniać hieratyczność w sztuce, buduje kult indywidualnego stylu. Z tym nierozzerwalnie związana jest narracja dotycząca przymusu tworzenia wynikającego z natchnienia. Dzieło nie powstaje w żadnym konkretnym celu, jest właściwie produktem ubocznym samego procesu. Artysta tworzy nękaną potrzebą tworzenia, zmuszony wewnętrznym imperatywem o nieznanym etiologii. Mit wiąże także twórczość z cierpieniem, zaś autentyczność potwierdzana jest poświęceniem. Zgodnie z mitem dzieło powstawać winno w bólu, dyskomforcie, być może w pewnej udręce. Istotne są także spontaniczność i kierowanie się intuicją na każdym etapie procesu, także podczas podejmowania decyzji o charakterze formalnym. Mit artysty silnie wpływa na sposób interpretacji sztuki, proces twórczy i relację artysty z odbiorcą i rynkiem, zaś sukces komercyjny, kalkulacja czy strategia są zjawiskami, które zaprzeczają cechom przez mit promowanym. Mit pełni istotną funkcję kulturową, stanowiąc jeden z elementów kształtujących wizerunek artysty w świadomości odbiorców, często niezależnie od rzeczywistych warunków jego pracy i funkcjonowania na rynku sztuki.<sup>7</sup> W tym miejscu jednak należy odpowiednio rozpoznać funkcje, jakie pełni mit, bowiem są one istotne kulturowo i ekonomicznie: mit artysty legitymizuje wyjątkowy status artysty i uzasadnia wysoką cenę dzieła.<sup>8</sup> Paradoksalnie, mit artysty jest intensywnie wykorzystywany przez rynek sztuki, często stając się narzędziem marketingowym, także przy forsowaniu określonej narracji biograficznej czy romantyzowaniu procesu twórczego. Są artyści, którzy posługują się mitem artysty, cynicznie wykorzystując go w celu efektywniejszego komercjalizowania swoich działań.

Funkcjonowanie i forsowanie mitu artysty ma w moim przekonaniu istotne znaczenie dyscyplinujące dla artystów, powstrzymuje ich bowiem przed podejmowaniem dyskusji na temat metod funkcjonowania na rynku czy potencjału do utrzymywania się z praktyki artystycznej. Współcześnie jednak zaobserwować

6. Magdalena Sobocińska, *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, „Zarządzanie w Kulturze”, 2019, t. 20, nr 2, s. 146–147.

7. Tamże, s. 146.

8. Raymonde Moulin, *The Art Market: A Sociological View*, Polity Press, 1987.

można pewien zwrot w myśleniu i coraz częstsze próby czy to zerwania z mitem i dyskursu z nim, czy chociażby urealnienia i odmitologizowania figury artysty w społeczeństwie. Już właściwie od kilkudziesięciu lat wielu artystów podejmuje próby dekonstrukcji mitu. Doskonałym przykładem jest artystka Katarzyna Wójcicka, która tak opisuje cykl swoich prac *Etat*: „Rysuję na godziny, wypełniając kartki powtarzalnym, drobnym modułem. Naśladuję tym samym rutynę monotonnej, biurowej pracy. Pod koniec zapisuję skrupulatnie godziny i je podliczam. Dzięki przyjętej stawce (dyktowanej przez moją wartość na rynku pracy) mogę precyzyjnie ustalić koszt każdego rysunku. Realizuję tym samym pełen etat godzinowy w miesiącu – 8 godzin dziennie przez 5 dni w tygodniu. Warunki dookreślone są fikcyjną umową o pracę. Wynagrodzenie miesięczne to kapitał zamrożony, który dostanę w momencie kupna pracy.” W ten sposób artystka autoironicznie dystansuje się od mitu pracy twórczej, stawiając tym samym tezę, że być może należy przestać sakralizować praktykę artystyczną i zacząć traktować ją po prostu jak pracę.

Podobną, choć dalece mniej radykalną strategię realizuje malarka Agata Bogacka, która w książce Agaty Napiórskiej *Jak oni pracują 2* opisuje swój proces twórczy, przypominający do złudzenia chodzenie do pracy. Bogacka pisze: „Chodzi o to, żeby wykroić z dnia pięć godzin ciągiem na pracę. Na jedną godzinę nie opłaca mi się przyjeżdżać, to za mało czasu, żeby ruszyć z malowaniem. (...) Taki limit jest kwestią rozsądku. Zdarza się i dłużej, ale malowanie jest wyczerpującą fizycznie pracą”.<sup>9</sup> Bogacka porusza także zagadnienie samej pracy, w tym przypadku aktu malowania, który równie często podlega przesadnemu romantyzowaniu, choć jest podobny raczej do pracy fizycznej: „Kiedy myślę o malowaniu, przyjemność to ostatnia rzecz, jaka przychodzi mi do głowy. Ono w ogóle nie jest przyjemne. Efekt końcowy to światełko w tunelu. Sam proces jest ciężki, męczący fizycznie i jeszcze bardziej psychicznie.”<sup>10</sup>

W kontekście mitu artysty i jego nieprzystawalności do realiów współczesności należy wspomnieć również o sztucznej inteligencji. Rozwój AI szczególnie mocno narusza fundamenty mitu artysty, doprowadzając do szczególnego w swym rodzaju kryzysu geniuszu i kultu wyjątkowości. Jeśli algorytm, nieposiadający doświadczenia, emocji i trudnej biografii, potrafi wygenerować obraz, który może być estetycznie i treściowo wysoko oceniony, może to podważać przekonanie, że wartość dzieła jest rezultatem płynącej z wnętrza wyjątkowości artysty.

9. Agata Bogacka, wypowiedź w: Agata Napiórska, *Jak oni pracują 2. Rozmowy o pracy i życiu twórczym*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2019, s. 12.

10. Tamże, s. 14 (wypowiedź A. Bogackiej).

W moim przekonaniu mit artysty jest szkodliwym, toksycznym i nieprzystającym do współczesności konstruktem, który utrudnia szczerzy i otwarty dialog dotyczący roli i funkcjonowania artystów na rynku i w społeczeństwie. Warto przy tym zauważyć, że mity dotyczące artystów nie zawsze adekwatnie odzwierciedlają ich rzeczywistą sytuację, jednak mimo to utrzymują się w świadomości społecznej i współkształtują sposób odbioru twórców.<sup>11</sup> W obliczu intensywnych wysiłków niektórych środowisk artystycznych, dotyczących takich zagadnień jak chociażby ustanowienie minimalnego wynagrodzenia za udział w wystawach czy ukonstytuowanie zawodu artysty, cyniczne wykorzystywanie mitu artysty w celu umacniania swojej „marki osobistej” na rynku sztuki jest praktyką szczególnie szkodliwą.

Krytyka mitu artysty nie oznacza jednak zanegowania znaczenia intuicji w procesie twórczym. Chodzi raczej o przesunięcie akcentów: z narracji esencjalistycznej, opierającej się na wyjątkowości jednostki, ku rozumieniu praktyki artystycznej jako wypadkowej kompetencji, decyzji, relacji społecznych oraz świadomych strategii. Demitologizacja figury artysty pozwala spojrzeć na twórczość nie jako na akt objawienia, lecz jako na proces, w którym istotną rolę odgrywają wybory – także te racjonalne, zaplanowane i instrumentalne. Pozwala także dostrzec to, czym w istocie twórczość jest – a mianowicie pracą. Jak bowiem głosi jeden ze słynnych haftów Moniki Drożyńskiej: „Praca artystyczna to praca”.<sup>12</sup>



Rys. 1. Monika Drożyńska, *Praca artystyczna to praca*, 2025, haft artystyczny na tkaninie, 60 x 30cm

11. Magdalena Sobocińska, *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, „Zarządzanie w Kulturze”, 2019, t. 20, nr 2, s. 146.

12. Monika Drożyńska, *Praca artystyczna to praca*, haft ręczny na tkaninie, źródło: <https://monika.drozynska.pl/works/praca-artystyczna-to-praca/>, dostęp: 17.03.2026.

W tym sensie mit artysty skutecznie przesłania fakt, że sztuka od zawsze była polem negocjacji pomiędzy ekspresją a regułami, indywidualnością a konwencją, autonomią a zależnością od mecenatu, instytucji i rynku. Przekonanie, iż strategia i kalkulacja są zaprzeczeniem „prawdziwej” twórczości, prowadzi do fałszywej opozycji: natchnienie kontra planowanie. Albo-albo. Tymczasem analiza historyczna i współczesna praktyka artystyczna pokazują, że owe porządki nie tylko się nie wykluczają, lecz często współistnieją, wzajemnie się warunkując. Mit artysty pełni tu funkcję ideologiczną: usprawiedliwia trudne warunki produkcji sztuki i przesłania ich ekonomiczny oraz polityczny wymiar. Jak zauważa Pierre Bourdieu, pole artystyczne opiera się na paradoksalnej ekonomii, w której zaprzeczenie interesowi staje się jednym z warunków symbolicznego kapitału. Deklarowana bezinteresowność, pozorna niechęć wobec rynku czy dystans wobec komercyjnego sukcesu bywają w istocie strategią akumulacji prestiżu, który w dalszej perspektywie może zostać przekonwertowany na realną wartość ekonomiczną.<sup>13</sup>

W tym kontekście szczególnie interesujące staje się pytanie o miejsce świadomości strategicznej w procesie twórczym. Jeśli mit artysty każe postrzegać decyzje formalne – dotyczące koloru, kompozycji czy medium – jako efekt intuicji bądź wewnętrznego przymusu, to wszelkie próby ich racjonalizacji bywają uznawane za wtórne lub wręcz podejrzone. Tymczasem praktyka artystyczna pokazuje, że wybory te często są wynikiem analizy kontekstu kulturowego, historii medium, oczekiwań instytucjonalnych czy sposobów odbioru dzieła.

Odrzucenie mitu nie prowadzi w mojej ocenie do banalizacji i pauperyzacji sztuki, lecz raczej umożliwia bardziej adekwatny opis rzeczywistych mechanizmów jej funkcjonowania. Pozwala również na bardziej uczciwą refleksję nad odpowiedzialnością artysty jako uczestnika życia społecznego i gospodarczego.

W perspektywie niniejszej pracy demitologizacja figury artysty stanowi dla mnie punkt wyjścia do dalszych rozważań nad statusem decyzji formalnych w malarstwie, w szczególności zaś nad rolą koloru jako narzędzia nie tylko ekspresji, lecz również, a może przede wszystkim, świadomej strategii artystycznej. Odrzucenie opozycji między natchnieniem a kalkulacją umożliwia bowiem analizę koloru jako elementu podlegającego negocjacom pomiędzy intuicją, konwencją, kontekstem kulturowym i zamierzonym efektem oddziaływania.

---

13. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, „Universitas”, Kraków 2001, s. 142–147.

## MIĘDZY NATCHNIENIEM A STRATEGIĄ

Przed podjęciem studiów oraz w trakcie pierwszych 2–3 lat studiowania moje postrzeganie wybranego kierunku, praktyki malarskiej oraz innych artystów podlegało wpływowi utrwalonych – i zarazem bardzo naiwnych – archetypów artysty malarza. Na wielu płaszczyznach było ono tożsame z opisywanym wcześniej mitem artysty i okraszone autorskimi fantazjami o sławie i materialnym dostatku. Tymczasem, z biegiem lat, wraz z osiągnięciem dojrzałości artystycznej i życiowej, owe archetypy, dziecinne przekonania i fantazmaty ulegały dekonstrukcji. Urealnianiu swoich przekonań i związanych z nimi oczekiwań sprzyjała praca na Akademii, która umożliwiała obserwowanie innych artystów, podglądanie ich praktyk artystycznych i odprysków życia prywatnego; w całym procesie bardzo istotną rolę odgrywała bez wątpienia także dydaktyka.

Przeszłam więc długą drogę od internalizacji mitu artysty do jego świadomej krytyki, po to by finalnie dojść do przekonania, że w istocie bycie artystą nie różni się w sposób znaczący od innych zawodów i jako taki winno być traktowane. Owszem, jest to zawód o pewnej unikatowej specyfice, natomiast nadawanie mu statusu wyjątkowości, nadnaturalnych, romantycznych cech oraz kreowanie artystów na wzór grupy w jakiś sposób odrębnej i lepszej (a z pewnością bardziej oświeconej) od reszty społeczeństwa zaczęło budzić mój wewnętrzny sprzeciw. Obserwowałam tymczasem w swoim bezpośrednim otoczeniu zarówno akademików, jak i absolwentów malarstwa, którzy cynicznie grali mitem artysty oraz podgrzewali i ugruntowywali funkcjonujące na jego temat przekonania. Robili tak pomimo odnoszenia sukcesów rynkowych, aktywnego uczestnictwa w życiu artystycznym Wrocławia (i całej Polski) i prowadzenia własnych pracowni malarskich. Trudno z całkowitą pewnością stwierdzić, jakimi pobudkami się kierowali, zdaje się jednak prawdopodobne, że często była to po prostu konsekwentnie prowadzona swego rodzaju kampania PR nakierowana na budowanie określonego wizerunku. Wykorzystywanie mitu artysty może więc być sprytną i dobrze przemyślaną strategią artystyczną. Zachodzą tu mechanizmy tożsame z tymi, które zaobserwować można w social mediach (na Instagramie czy TikToku): forsowanie nieprawdziwego, zafałszowanego obrazu rzeczywistości, który jednak skutecznie udaje się monetyzować. W książce *High Price* Isabelle Graw wskazuje: „Cena dzieła sztuki opiera się na jego wartości symbolicznej, która nie daje

się zmierzyć w kategoriach ekonomicznych. W tym sensie dzieło jest jednocześnie bezcenne i posiada cenę – jego wartość rynkowa uzasadniana jest przez symboliczną ważność, której nie można przełożyć na pieniądze”.<sup>14</sup> Jak więc zauważa Graw, cena dzieła sztuki nie wynika wyłącznie z jego materialnych cech, lecz z przypisywanej mu wartości symbolicznej, wymykającej się ekonomicznym kwantyfikatorom. W tym sensie więc wartość symboliczna, a w konsekwencji także wartość rynkowa dzieła stanowią sumę narracji i znaczeń, jakie wokół niego powstają.

To właśnie skuteczność w obszarze monetyzacji, napędzana odpowiednio skonstruowaną strategią, wydaje mi się być kluczem i najistotniejszym czynnikiem całego mechanizmu. Malarstwo rozumiane jako praca od 9 do 17 jest nudne i zwyczajne, szczególnie jeśli powstaje z przyziemnej potrzeby zarobienia na utrzymanie. Sięgnięcie po mit oddala wynikające z tej sytuacji potencjalne zarzuty o koniunkturalizm, konformistyczne układanie się pod gust klienta, malowanie nad przysłowiową kanapę. Mit artysty staje się zatem przydatny, a jego performowanie pozwala monetyzować sztukę. Współcześni artyści działają więc strategicznie, zaś mit jest narzędziem, a nie źródłem twórczości. Natchnienie jako siła napędowa twórczości zostaje wchłonięte przez strategię, staje się jednym z zasobów.

Funkcjonowanie artysty w obecnej rzeczywistości odbywa się w warunkach silnej konkurencji, wymaga rozpoznawalności, jest zależne od widzialności i narracji. Sam obraz, pozbawiony opakowania w postaci ekscytującej historii lub polaryzującej narracji, natychmiast ginie w morzu innych obrazów, szczególnie w kulturze wizualnego przesytu i w czasach, w których, jak się zdaje, wszystko już kiedyś było. Jak zauważa Sarah Thornton, współczesny świat sztuki funkcjonuje jako „statusfera” – sieć zależności opartych na reputacji, widzialności i symbolicznej hierarchii, w której wartość dzieł współtworzona jest przez instytucje, rynek i środowisko. Thornton pisze: „Wielkie dzieła sztuki nie pojawiają się tak po prostu; są stworzone... przez artystów, dilerów, kuratorów, krytyków i kolekcjonerów.”<sup>15</sup>

Być może to właśnie z tego powodu współcześni artyści, którzy chcą utrzymać się z praktyki artystycznej, bywają niejako zmuszeni do opracowania jakiegoś rodzaju strategii. Jak zauważa Angela McRobbie – współcześni pracownicy sek-

14. Isabelle Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin–New York: Sternberg Press, 2010, s. 27.

15. Tłumaczenie własne, Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, New York–London: W. W. Norton & Company, 2008, s. 10

torów kreatywnych funkcjonują jako „samozarządzający się przedsiębiorcy”,<sup>16</sup> a ich sukces uzależniony jest od ciągłej autopromocji, sieci kontaktów i widzialności. Wydaje się, że tym sprytniejszym i bardziej zdeterminowanym artystom udało się w porę rozpoznać potencjał związany z social mediami i siłą mitu artysty. Wszak mit artysty nie znika – przeciwnie, ulega swoistej profesjonalizacji. Przestaje być spontanicznym wyrazem wyjątkowości, a zaczyna funkcjonować jako narzędzie: świadomie wykorzystywane, modulowane i dostosowywane do oczekiwań odbiorców, instytucji oraz rynku.

W tym sensie więc coraz trudniej mówić o natchnieniu jako pierwotnym i dominującym motorze współczesnej praktyki artystycznej. Znacznie trafniejsze wydaje się postrzeganie twórczości jako elementu szerszej strategii zawodowej, obejmującej nie tylko decyzje formalne i tematyczne, ale także sposób komunikowania własnej praktyki, budowania wizerunku oraz pozycjonowania się wobec aktualnych tendencji w polu sztuki.

W kontekście powyższych rozważań czuję się zobowiązana objąć także siebie krytyczną autorefleksją, oceniając bowiem z perspektywy czasu ostatnie lata studiów na kierunku malarstwo oraz dziesięć lat, które upłynęły od uzyskania tytułu magistra, nie mam wątpliwości, że w moim przypadku zabrakło opracowania odpowiedniej (a właściwie jakiegokolwiek) strategii artystycznej i skutecznego – czyli przede wszystkim wytrwałego – jej realizowania. W 2015 roku, gdy kończyłam studia na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, posiadanie konta na Instagramie wydawało się być „obciachem”; było to medium zarezerwowane raczej dla hipsterów, służyło najczęściej do umieszczania zdjęć z kubkiem kawy z popularnej amerykańskiej sieciówki, było rodzajem wizualnego pamiętnika. Wydaje mi się, że nie dostrzegłam momentu przemiany, w którym artyści (najczęściej bardzo młodzi) zaczęli niejako brać sprawy we własne ręce i wykorzystywać social media do promowania swojej twórczości, stając się kuratorami swoich karier. Być może znaczenie miał również fakt, że już na studiach, prowadząc własną działalność gospodarczą, a potem będąc także zatrudniona na ASP, cieszyłam się pewną stabilizacją finansową, co tłumiliło we mnie potrzebę komercjalizowania i sprzedaży własnych prac. Niezależnie jednak od okoliczności, nigdy nie założyłam konta na Instagramie czy TikToku służącego do promowania własnej twórczości, ignorowałam konkursy i aukcje, w praktyce dokonując autosabotażu własnej kariery artystycznej. W tym kontekście oceniam swoją strategię (czy raczej jej brak) jako pewnego rodzaju życiową porażkę. Paradoksalnie jednak to owa konkluzja własnej porażki była jednym z motywatorów i kwantyfikato-

16. Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge–Malden: Polity Press 2016, s. 13–15.

rów do powstania niniejszej pracy doktorskiej. Chciałam opracować taki zestaw prac – oparty na analizie trendów w sztuce i projektowaniu, w szczególności tych dotyczących koloru – które na pewno zostaną zauważone i odniosą sukces sprzedażowy. Rozpoczynając pracę nad doktoratem, nie planowałam żadnych działań związanych z social mediami. Myśl ta pojawiła się dużo później, w trakcie formułowania notatek do niniejszej rozprawy. W tym sensie niniejsza rozprawa doktorska stanowi próbę świadomego przesunięcia akcentów: od romantycznego wyobrażenia o twórczości jako rezultacie niekontrolowanego impulsu, ku rozumieniu praktyki malarskiej jako procesu projektowego, osadzonego w realiach współczesnego rynku sztuki i kultury wizualnej. Nie oznacza to całkowitego odrzucenia przez mnie kategorii natchnienia, lecz raczej jego redefinicję – jako jednego z elementów większej całości, podporządkowanego nadrzędnej strategii. W tym ujęciu „ektoplazmy” – owe świetliste anomalie pojawiające się na moich płótnach – przestają być wynikiem metafizycznego olśnienia, a stają się precyzyjnie zaprojektowanym elementem wizualnej gry. Ich obecność nie jest efektem przypadku, lecz rezultatem przyjętej strategii chromatycznej, która ma za zadanie symulować błąd systemowy lub cyfrowy artefakt wewnątrz tradycyjnej materii malarskiej. Zamiast czekać na natchnienie, które „podyktuje” mi kształt formy, stosuję proces projektowy: analizuję oddziaływanie koloru i światła, by wywołać u widza konkretne doświadczenie percepcyjne, typowe dla kultury ekranów, lecz osadzone w fizyczności Inu.

Współczesny artysta funkcjonuje w warunkach, w których brak strategii staje się równoznaczny z niewidzialnością. Widzialność nie jest już dana ani zagwarantowana przez instytucje w postaci Akademii czy galerii, lecz musi być konsekwentnie i z mozołem wypracowywana. Wobec nadprodukcji obrazów, estetycznego przesytu i płynnych granic pomiędzy sztuką, designem a komercją, artysta zmuszony jest nie tylko tworzyć, ale również projektować własną obecność w polu sztuki oraz umiejętnie nią zarządzać.

Doktorat ten traktuję zatem jako próbę odzyskania sprawczości: opracowania i przetestowania strategii artystycznej opartej na analizie trendów – w szczególności dotyczących koloru – oraz na świadomym projektowaniu potencjalnego sukcesu, rozumianego zarówno jako rozpoznawalność, jak i realna sprzedaż prac. Jest to jednocześnie gest krytyczny wobec mitu artysty oraz próba funkcjonowania poza nim, bez uciekania się do jego performowania. Być może, wbrew romantycznym wyobrażeniom, współczesny artysta nie stoi już przed wyborem między natchnieniem a strategią. Być może jedyną realną alternatywą pozostaje dziś strategia, która potrafi wchłonąć natchnienie, nie tracąc przy tym autonomii twórczej.

## POLITYKA KOLORU

Politykę koloru rozumiem w kontekście niniejszej pracy jako zespół świadomych decyzji formalnych, technologicznych i projektowych, które określą sposób funkcjonowania obrazu w kilku obszarach: widoczności, konkurencji wizualnej oraz w obiegu instytucjonalnym i rynkowym. Nie używam pojęcia polityki w znaczeniu ideologicznym ani tematycznym, lecz w sensie operacyjnym – jako sposób zarządzania widzialnością i intensywnością oddziaływania. Kolor jest dla mnie interesujący również jako jeden z kluczowych zasobów współczesnej praktyki malarskiej konfrontowanej z kulturą ekranów, algorytmów i wizualnych trendów. W tym sensie więc polityka koloru oznacza sposób, w jaki moje decyzje chromatyczne uczestniczą w procesach negocjowania pozycji artysty, rozpoznawalności oraz potencjalnego sukcesu. W rozdziale Mit artysty wskazywałam, w jaki sposób mit artysty negatywnie wpływa na pozycję artystów, pełniąc funkcję dyscyplinującą cenzury w dyskusji na temat funkcjonowania na rynku i komercjalizacji ich twórczości. Z jednej strony, coraz bardziej powszechnie pojawiają się twórcy cynicznie wykorzystujący mit artysty, z drugiej – ten sam mechanizm stosowany jest często na rynku sztuki, w obiegu galeryjnym czy instytucjonalnym, co sprzyja podtrzymaniu status quo – niskich zarobków artystów i braku korelacji między ceną dzieła a jakością – oraz wzmacnia przekonanie, że sztuka powinna być bezinteresownym aktem. W rezultacie gospodarka sztuki nie działa jak typowa gospodarka rynkowa, ale rządzi ją nieprzejrzyste, słabo sformalizowane mechanizmy. Wiele z tych zagadnień porusza Hans Abbing w książce *Why Are Artists Poor?*, który zauważa: „Ludzie wierzą, że artyści są bezinteresownie oddani sztuce, że cena nie odzwierciedla jakości oraz że sztuka jest darmowa”.<sup>17</sup> W takim ujęciu niska gratyfikacja finansowa oraz niestabilność warunków pracy

17. Tłumaczenie własne, Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, s. 17–18.

funkcjonują jako naturalna konsekwencja etosu twórczości i są nierozzerwalnie sprzężone z mitem artysty. Co więcej, oczekuje się, że artysta będzie działał poza logiką rynku i interesu ekonomicznego. Abbing wskazuje: „Od artystów często oczekuje się, że poświęcą własne interesy materialne w imię sztuki”.<sup>18</sup> Wpisuje się to w mechanizm normalizowania prekaryjnych warunków pracy artystycznej. Mit bezinteresownego artysty staje się zatem narzędziem podtrzymywania systemu, w którym racjonalne projektowanie własnej pozycji, budowanie strategii widzialności oraz świadome zarządzanie decyzjami formalnymi bywają postrzegane jako sprzeczne z etosem twórczości. Tego rodzaju narracja utrudnia jednocześnie dostrzeganie realnych uwarunkowań produkcji artystycznej, w tym zależności od instytucji, obiegu wystawienniczego, rynku oraz mechanizmów promocji. Jednocześnie Abbing podkreśla, że „Choć wielu artystów działa na rynku, jedynie nieliczni uzyskują znaczące wynagrodzenie”.<sup>19</sup> Dysproporcja pomiędzy liczbą aktywnych twórców a realnym dostępem do stabilnych dochodów potwierdza strukturalnie nierówny charakter rynku sztuki. Zjawisko to nie jest rezultatem indywidualnych niepowodzeń artystów, lecz efektem funkcjonowania pola, w którym ogromna nadpodaż pracy twórczej spotyka się z bardzo ograniczoną liczbą pozycji umożliwiających rzeczywistą stabilizację zawodową. Tę samą logikę Abbing opisuje jako mechanizm „winner-take-all”<sup>20</sup>, w którym „Nieliczni artyści osiągają rozpoznawalność i sukces finansowy, podczas gdy większość pozostaje na marginesie”.<sup>21</sup> Rynek sztuki premiuje wąską grupę artystów, podczas gdy zdecydowana większość funkcjonuje na jego peryferiach, niezależnie od poziomu kompetencji warsztatowych czy intensywności produkcji. W takich warunkach ciężar funkcjonowania artysty przesuwa się z samego aktu tworzenia, który okazuje się być niewystarczający, na konieczność budowania widzialności, rozpoznawalności oraz spójnej tożsamości wizualnej.

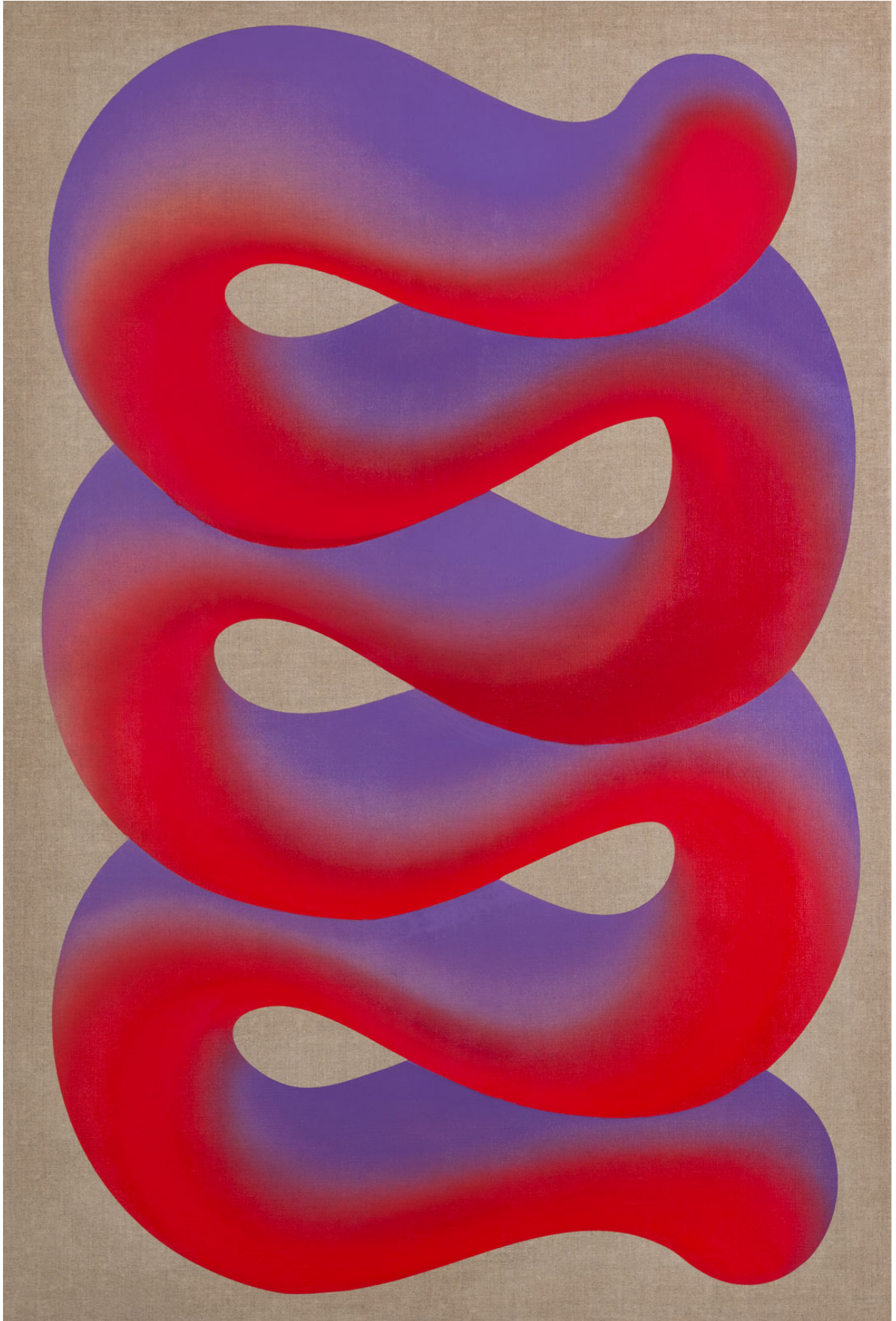
W konsekwencji więc decyzje formalne (a w tym decyzje chromatyczne) przestają być wyłącznie indywidualnym wyborem estetycznym lub rezultatem subiektywnej ekspresji. Stają się one jednym z niezbędnych narzędzi pozycjonowania obrazu i artysty w silnie konkurencyjnym polu sztuki. Kolor, rozumiany jako element strategii wizualnej, uczestniczy w procesach różnicowania twórców, budowania rozpoznawalności oraz konstruowania wizerunku artystycznego. W tym sensie polityka koloru wpisuje się bezpośrednio w strukturalne warunki rynku sztuki, w których mit poświęcenia współistnieje z mechanizmem koncentracji widzialności i sukcesu w rękach nielicznych.

18. Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, dz. cyt., s. 45–46.

19. Tłumaczenie własne za: Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, dz. cyt., s. 68–70.

20. „winner-take-all” – Mechanizm, w którym większość zysków i uznania przypada niewielkiej liczbie uczestników rynku („zwycięzca bierze wszystko”).

21. Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, dz. cyt., s. 72–73.



Rys. 2. Patrycja Sap-Przedwojewska, *Ektoplazma nr 4*, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm

Decyzja chromatyczna, rozumiana w kontekście niniejszej pracy, nie stanowi zaprzeczenia intuicyjnego wymiaru procesu twórczego ani nie jest próbą jego wyeliminowania na rzecz chłodnej kalkulacji formalnej. Przeciwnie – stanowi ona formę świadomego kanalizowania intuicji oraz podporządkowywania jej określonym założeniom konceptualnym, percepcyjnym i technologicznym. Intuicja, tradycyjnie wpisywana w mit artysty jako źródło spontanicznego i nie w pełni uświadomionego wyboru, zostaje w mojej praktyce poddana refleksyjnej kontroli oraz weryfikacji w kontekście przyjętej strategii wizualnej. Decyzja chromatyczna nie jest tu więc impulsem, lecz rezultatem serii rozpoznań dotyczących funkcjono-



Rys. 3. Patrycja Sap-Przedwojewska, *Ektoplazma nr 10* (fragment), 2026, olej na płótnie.

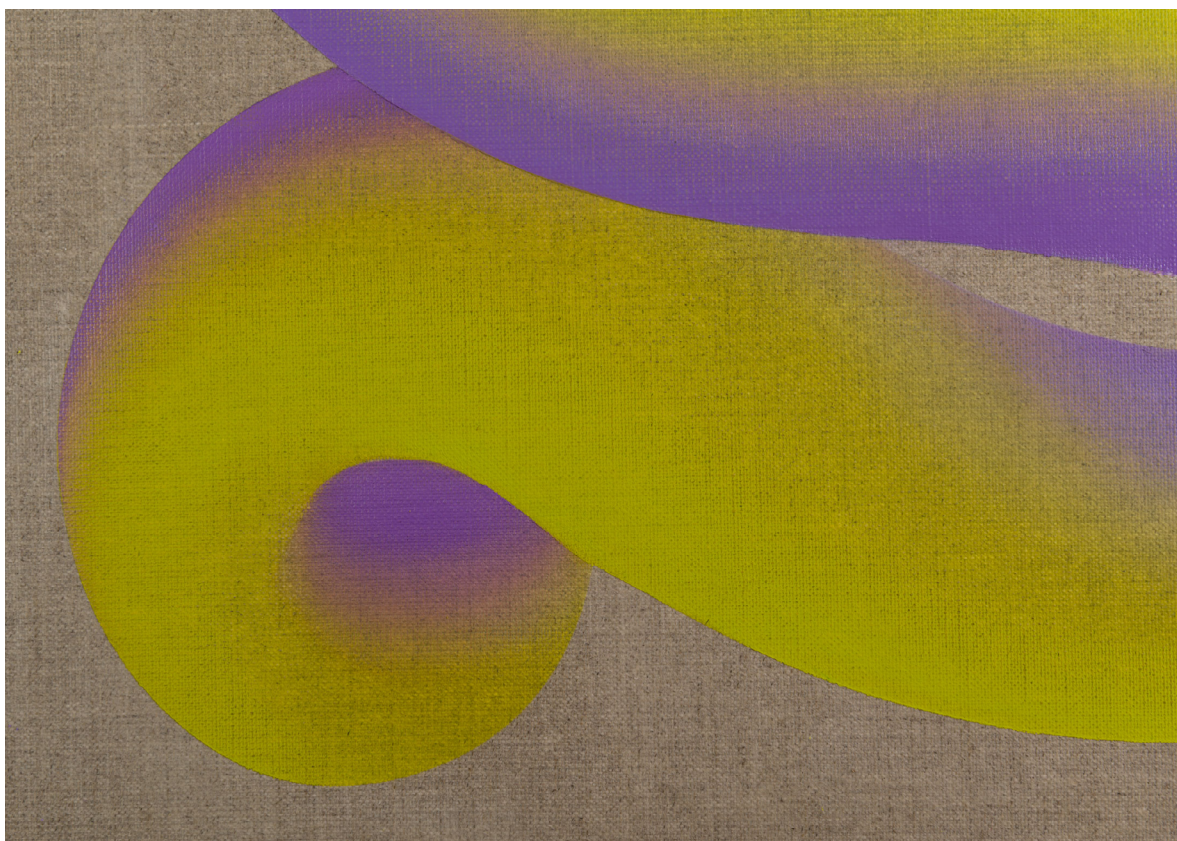
wania koloru w obrazie, jego relacji z laserunkową strukturą powierzchni, stopniem transparentności warstw, intensywnością wizualną oraz sposobem, w jaki kolor współtworzy wrażenie syntetyczności i niematerialności przedstawianych form (ektoplazm).

W tym sensie więc traktuję kolor nie tylko jako nośnik ekspresji podmiotu twórczego, ale także jako narzędzie projektowania doświadczenia percepcyjnego odbiorcy. Decyzja chromatyczna obejmuje zarówno wybór konkretnej barwy, jak i określenie jej nasycenia, temperatury, relacji kontrastowych oraz sposobu jej technologicznego budowania poprzez wielowarstwowe, laserunkowe nakładanie farby. Ostateczny efekt wizualny pozostaje przy tym wynikiem napięcia pomiędzy intuicyjnym rozpoznaniem potencjału danej relacji kolorystycznej a świadomą, metodyczną pracą nad jej materialną realizacją. Ta decyzja usytuowana jest zatem pomiędzy sferą mojego subiektywnego doświadczenia jako artystki a obszarem racjonalnie projektowanej strategii obrazu, stając się jednym z kluczowych narzędzi negocjowania relacji pomiędzy mitem twórczej spontaniczności a realnym, technologicznym i czasochłonnym procesem powstawania malarskiego obrazu. Warto w tym miejscu podkreślić, że podobne decyzje chromatyczne są powszechnym elementem praktyki malarskiej również innych artystów (realizowanym w sposób mniej lub bardziej świadomy). W szczególności dotyczy to malarzy, którzy posiadają tak zwany „signature color” lub poruszają się w ramach silnie zdefiniowanej i charakterystycznej palety malarskiej. Decyzje chromatyczne pozostają wówczas nierozzerwalnie sprzężone z konstruowanym wizerunkiem twórczym oraz z współczesną formą mity artysty, w ramach którego funkcjonuje on w obiegu instytucjonalnym i rynkowym. Kolor działa tu jako element strategii widzialności, współtworząc symboliczny kapitał artysty oraz uczestnicząc w budowaniu jego „malarskiej marki osobistej”.

W kontekście niniejszej pracy decyzja chromatyczna i decyzja technologiczna nie funkcjonują jako dwa odrębne etapy procesu twórczego, lecz jako jeden niepodzielny akt projektowania obrazu. Wybór relacji barwnych był w moim przypadku od początku sprzężony z rozpoznaniem możliwości i ograniczeń technologii malarstwa olejnego, w szczególności zaś z koniecznością budowania odpowiedniego nasycenia koloru poprzez wielokrotne, bardzo cienkie warstwy laserunkowe. Kolor nie istnieje tu jako abstrakcyjna wartość wizualna, którą następnie należałoby jedynie zrealizować materialnie, lecz jako efekt określonej sekwencji działań technologicznych: liczby warstw, sposobu ich rozcierania oraz stopnia transparentności, czasu schnięcia. W tym sensie więc każda moja decyzja chromatyczna jest jednocześnie decyzją o procesie, tempie i strukturze pracy malarskiej. Każda relacja barwna została przeze mnie zaprojektowana, a intuicyjne

rozpoznanie potencjału danego zestawienia kolorystycznego natychmiast poddawałam konfrontacji z wiedzą warsztatową oraz doświadczeniem technologicznym, które determinują możliwość uzyskania określonego efektu świetlistości, miękkości przejść tonalnych oraz wrażenia syntetycznej gładkości powierzchni. Zespolecie decyzji chromatycznych i technologicznych pozwoliło mi przesunąć ciężar procesu twórczego z gestu i ekspresji na projektowanie warunków powstawania obrazu. Malarstwo stało się w tym przypadku praktyką operującą na styku intuicji, rzemiosła i procedury, w której estetyka „cyfrowego” obrazu zostaje osiągnięta nie poprzez symulację narzędzi cyfrowych, lecz poprzez konsekwentne wykorzystanie właściwości medium olejnego i jego ograniczeń.

Niezwykle istotne jest dla mnie to, że polityka koloru odnosi się również do problemu współczesnej standaryzacji estetyki wizualnej, w szczególności estetyki gradientów, świetlistych przejść tonalnych i syntetycznych, nasyconych palet barwnych, charakterystycznych dla projektowania interfejsów, animacji, grafiki użytkowej oraz obrazów generowanych algorytmicznie. Świadomie sięgam po język wizualny silnie rozpoznawalny w kulturze cyfrowej i przenoszę go w obszar czasochłonnej, materialnej i technologicznie wymagającej praktyki malarskiej, ujawniając napięcie i nierówności pomiędzy łatwością cyfrowej produkcji obrazu a fizycznym wysiłkiem i ograniczeniami medium olejnego.



Rys. 4. Patrycja Sap-Przedwojewska, *Ektoplazma nr 9* (fragment), 2026, olej na płótnie.

Polityka koloru jest także odpowiedzią na warunki współczesnej produkcji obrazów kształtowanej przez systemy generatywne i algorytmiczne. Kolor, jako jeden z podstawowych parametrów obrazów tworzonych przez sztuczną inteligencję, staje się obszarem szczególnie podatnym na automatyzację i estetyczną homogenizację. Projektowe i technologiczne podejście do koloru w mojej praktyce malarzkiej stanowi próbę odzyskania kontroli nad procesem jego materialnego wytwarzania oraz nad czasem i wysiłkiem, jakie stoją za jego wizualną intensywnością.



Rys. 5. Patrycja Sap-Przedwojewska, *Ektoplazma nr 3* (fragment), 2026, olej na płótnie.



Rys. 6. Patrycja Sap-Przedwojewska, *Ektoplazma nr 3*, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.

## MALARZ VS SZTUCZNA INTELIGENCJA



Rys. 7. Paweł Susid, *Bez tytułu*, 2000, akryl na płótnie, 41 x 41 cm.

„Czasem aż boję się, koledzy, że na obrazy z telewizorem nie wygramy” – głosi tekst namalowany na tle barwnych geometrycznych figur, przywołujący skojarzenie z planszą wyświetlaną na ekranie telewizora, informującą widza o braku sygnału telewizji naziemnej. W ten sposób już niemal ćwierć wieku temu Paweł Susid, artysta związany z warszawską Akademią Sztuk Pięknych, z właściwymi dla swojej twórczości ironią i poczuciem humoru komentował rzeczywistość, w której przyszło funkcjonować współczesnym artystom; rzeczywistość, w której artyści – zwłaszcza malarze – będą toczyć nierówną walkę z tym,

co uwadze odbiorców ma do zaoferowania dynamicznie rozwijająca się technologia. Malując w 2001 roku ten obraz, Susid, jak sądzę, w najśmielszych fantazjach nie przeczuwał, z jakiego rozmiaru goliatem przyjdzie mierzyć się artystom dwie dekady później. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, szczególnie percypując to z perspektywy artysty w 2026 roku, że w tym pozornie zabawnym zdaniu kryje się jednak cień realnej obawy.

Jednym z największych obecnie wyzwań, przed jakimi stoją współcześni artyści, jest sztuczna inteligencja, a właściwie jej rola w obszarze twórczości artystycznej. Nie chodzi tu o zagadnienia dotyczące potencjału zaprzęgnięcia sztucznej inteligencji w proces twórczy, na przykład w celu przyspieszenia pewnych jego etapów – to zagadnienie dla tej rozprawy drugorzędne. Świat sztuki znalazł się obecnie w momencie przełomowym, a impakt, który bez wątpienia rozwój sztucznej inteligencji na nim wywrze, pozostaje na ten moment nadal nieznany.

Jednakże, biorąc pod uwagę, że sztuczna inteligencja potrafi generować zdjęcia, obrazy, grafiki, filmy, animacje, pytanie prawdziwie istotne brzmi: czy AI może zastąpić artystę? Oszałamiające tempo rozwoju sztucznej inteligencji doprowadza także do akceleracji pewnych zjawisk, sprawiając tym samym, że to pytanie staje się coraz bardziej zasadne. Anjan Chatterjee w eseju *Art in an age of artificial intelligence* („Sztuka w czasach sztucznej inteligencji”)<sup>22</sup> dowodzi, że ludzkie przywiązanie do zagadnień oryginalności, kreatywności, intencji jest niezwykle silnie zakorzenione. Według badań,<sup>23</sup> na które powołuje się Chatterjee, biorący udział w eksperymencie znacznie wyżej doceniali i lepiej reagowali na obraz w warunkach jego prezentacji w galerii aniżeli ci posiadający wiedzę na temat faktu wygenerowania tego obrazu przez algorytm. W tym kontekście łatwo o prostą konkluzję, że obawy artystów o bycie zastąpionymi przez AI są nieuzasadnione. Co więcej, obecnie sztuczna inteligencja nie umie myśleć abstrakcyjnie, nie rozumie metafory. Chatterjee pisze: „Biorąc pod uwagę te ograniczenia, w jaki sposób sztuczna inteligencja mogłaby doceniać lub tworzyć sztukę? Jeśli sztuka przekazuje abstrakcyjne i symboliczne idee lub wyraża subtelne emocje, to inteligencja, która nie potrafi abstrakcyjnie myśleć ani odczuwać emocji, wydaje się mało przygotowana do tego, by sztukę rozumieć lub tworzyć”.<sup>24</sup> Chatterjee podkreśla jednak, że trudno przewidzieć, jak w tej niezwykle dynamicznej rzeczywistości ludzie będą percypować i rozumieć sztukę za 10 czy 30 lat. Być może już wkrótce

22. Anjan Chatterjee, *Art in an age of artificial intelligence*, „Frontiers in Psychology” 2022, t. 13, DOI: 10.3389/fpsyg.2022.1024449.

23. Kirk, Ulrich; Skov, Martin; Hulme, Oliver; Christensen, Mark Schram; Zeki, Semir, *Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study*, „NeuroImage” 2009, t. 44, nr 3, s. 1125–1132.

24. Tłumaczenie własne za: Anjan Chatterjee, *Art in an Age of Artificial Intelligence*, „Frontiers in Psychology” 2022, t. 13, nr art. 1024449, DOI: 10.3389/fpsyg.2022.1024449.

dokona się jakiegoś rodzaju wolta w tym, czego społeczeństwa od sztuki oczekują i jakie wartości w niej cenią. Już w tej chwili trudno podważyć tezę, że sztuczna inteligencja może mieć fundamentalny wpływ na niemal wszystkie dziedziny życia człowieka. Trudno ponadto przewidzieć tempo i kierunek jej dalszego rozwoju, choć dotychczasowe doświadczenie pozwala przypuszczać, że tempo rozwoju pozostanie raczej szybkie. Autor zwraca także uwagę, iż wielu ekspertów wierzy, że sztuczna inteligencja wykształci z czasem sentience – jakiś rodzaj samoświadomości, a więc w rezultacie nabędzie te ludzkie zdolności, których brakuje jej obecnie do wytworzenia wartościowej sztuki. Biorąc to jednak pod uwagę, być może otuchy należy szukać w słowach Chatterjee, który rozważa, czy taka samoświadoma sztuczna inteligencja byłaby w ogóle zainteresowana sztuką i twórczością. Chatterjee konkluduje: „Pogląd, że działalność twórcza stanowi niezdożytą ostoję człowieczeństwa, jest nie do utrzymania. (...) Trwający rozwój maszyn wrażliwych estetycznie będzie kwestionować nasze poglądy na temat piękna i kreatywności, a być może także nasze rozumienie natury sztuki”.<sup>25</sup>

Wraz z oszałamiającym tempem rozwoju sztucznej inteligencji zaobserwować można akcelerację pewnych zjawisk. Być może zrealizuje się scenariusz, w którym wrażliwe estetycznie maszyny będą zaspokajać ludzką potrzebę obcowania ze sztuką, szczególnie że – jak wynika z moich obserwacji – ta potrzeba coraz częściej zaspokajana jest kontaktem z treściami niekoniecznie pozwalającymi sklasyfikować się jako sztuka.

Mam jednak głębokie przekonanie, że wkrótce będziemy świadkami zjawiska, które można określić jako renesans rzemiosła. W czasach, w których krótkim promptem przysłowiowy szóstoklasista generuje złożoną, estetycznie atrakcyjną grafikę, wszystkie należące do zbioru obrazów treści wizualne ulegają pewnej pauperyzacji, a dostępność i łatwość produkcji powodują swego rodzaju opatrzenie i banalizację. Wobec nadmiaru estetycznie satysfakcjonujących, ale jednak banalnych treści, a także wobec zjawiska nadprodukcji obrazów i wizualnego przesytu, w mojej opinii coraz większe znaczenie będzie na powrót zyskiwało rzemiosło, techniczna doskonałość i warsztatowe mistrzostwo. Są to bowiem obszary obce sztucznej inteligencji, niezdolnej do poprowadzenia pędzla po płótnie, potrafiącej jedynie przetwarzać, powielać, remiksować. W tym kontekście więc zdecydowałam się tak projektować moją strategię artystyczną, aby maksymalnie wykorzystać własny warsztatowy potencjał i by potraktować go jako bezpośrednią broń w rywalizacji z sztuczną inteligencją.

---

25. Tamże (tłumaczenie własne).

W tym sensie więc traktuję rzemiosło nie tylko jako środek do osiągnięcia estetycznej doskonałości, lecz także jako instrument obrony tożsamości artysty zmuszonego do tego, by konkurować z technologią. Powrót do warsztatu nie oznacza regresu czy nostalgii za przeszłością, lecz świadomą strategię, w której precyzja, indywidualny styl pociągnięcia pędzla, niepowtarzalność materiału, subtelne niuansy koloru i faktury stają się wartościami niemożliwymi do zastąpienia czy replikacji przez algorytm. Rzemieśnicza perfekcja i kontrola nad każdym etapem procesu twórczego stają się sposobem artykułowania wyjątkowości ludzkiego wkładu w sztukę.

W kontekście mojej własnej praktyki malarskiej renesans rzemiosła nie oznacza jednak powrotu do estetyki widocznego gestu, ekspozycji śladu ręki czy demonstracyjnej materialności obrazu. Przeciwnie – warsztat i technologiczna precyzja stają się narzędziem wytwarzania obrazów, które celowo upodabniają się do wizualnych efektów charakterystycznych dla środowisk cyfrowych i algorytmicznych. W mojej praktyce malarskiej nie bronię rzemiosła poprzez estetykę warsztatu, tylko poprzez przejęcie estetyki wroga przy użyciu medium, którego on nie posiada. Strategia ta polega nie na estetycznej obronie malarstwa, lecz na świadomym wykorzystaniu jego warsztatowego potencjału do konstruowania obrazów, które konkurują z estetyką generowaną maszynowo na poziomie efektu wizualnego, zachowując jednocześnie odmienny, ludzki i czasochłonny proces powstawania.

Rola artysty w tym nowym układzie sił może ulec przesunięciu: z pozycji twórcy w kierunku kuratora własnego warsztatu i estetycznych decyzji. Artysta dysponujący świadomością swojego warsztatu, techniki i materiału może nie tylko wyróżnić się na tle masowo generowanej treści, lecz także wykorzystać AI jako partnera – np. w eksperymentach koncepcyjnych, analizie kolorystyki czy badaniu wariantów kompozycyjnych – bez utraty kontroli nad ostatecznym dziełem. Takie podejście pozwala zachować autonomię twórcy, jednocześnie korzystając z możliwości, jakie daje technologia.

Nie bez znaczenia pozostaje również kwestia percepcji publiczności. W dobie nadprodukcji obrazów, zarówno cyfrowych, jak i generowanych przez AI, widz coraz częściej poszukuje doświadczenia autentycznego, którego nie zapewni algorytm. Fizyczność materiału, świadome pozostawienie śladów ręki artysty i decyzje warsztatowe stają się nośnikami przekazu, którego sztuczna inteligencja nie jest w stanie zreplikować w pełni. To doświadczenie dotyku, niuansu, procesu, który prowadzi do powstania dzieła, zyskuje na wartości, gdy rynek nasycony jest łatwo dostępną, ale anonimową estetyką.

W konsekwencji można mówić o przemianie strategii artystycznej: z kultu geniuszu i natchnienia ku strategii warsztatowej i świadomej decyzji estetycznej, w której znaczenie mają nie tylko efekt wizualny, lecz również proces, materiał i interakcja z publicznością. Przyszłość malarstwa nie zależy od rywalizacji z maszyną na polu produkcji treści, lecz od umiejętności definiowania i podkreślania tego, co w sztuce człowieka jest niezastępowalne. AI może stanowić katalizator nowych rozwiązań, lecz nie jest w stanie przejąć ani sensu, ani pełni intencji artysty, które wciąż pozostają kluczowe dla odbioru i wartości estetycznej dzieła.

Sztuczną inteligencję zatem należy w kontekście sztuki percypować dwutorowo: jako narzędzie przydatne w procesie twórczym oraz pomagające nawigować twórcom w wymagającej, bezlitośnie kapitalistycznej współczesności rynku sztuki, ale także jako potencjalnego rywala, z którym nieustannie należy toczyć cichą walkę o odbiorcę.

Podsumowując, choć sztuczna inteligencja zmienia krajobraz produkcji wizualnej, to równocześnie stwarza malarzom okazję do ponownego odkrycia i podkreślenia wartości warsztatu. Paradoksalnie, nadmiar dostępnej treści generowanej przez AI może sprawić, że prawdziwa kreatywność i mistrzostwo techniczne staną się tym, co najcenniejsze w sztuce współczesnej – swoistym renesansem rzemiosła, w którym człowiek, jego wybory i warsztatowe kompetencje zyskują nową rangę i znaczenie.

## MIĘDZY STRATEGIĄ, PROJEKTEM A GRANICAMI PROJEKTOWANIA MALARSTWA - OPIS PROCESU

Naturalną konsekwencją objęcia swojej drogi twórczej krytyczną autorefleksją, rozpoznania własnych błędów i porażek na polu funkcjonowania w artystycznym obiegu i – co może najistotniejsze – zaniechania przerzucania odpowiedzialności za te porażki na niejasnego rodzaju „czynniki zewnętrzne” było pojawienie się impulsu do działania i podjęcia próby choć niewielkiej zmiany mojej sytuacji. Postanowiłam wykorzystać przewód doktorski do przeprowadzenia swego rodzaju badania-eksperymentu artystycznego, polegającego na opracowaniu i zrealizowaniu takiej strategii artystycznej i związanej z nią polityki koloru, która przełoży się na artystyczny i komercyjny sukces, co obszernie wyjaśniam w poprzednich rozdziałach. W tej części rozprawy przechodzę do szczegółowego omówienia całego procesu, zarówno w obszarze opracowania koncepcji, jak i jej egzekucji w postaci procesu twórczego.

W moim projekcie doktorskim istotnym było dla mnie pozostanie w zgodzie z własną filozofią, rozumieniem roli artysty i przekonaniem o konieczności dekonstrukcji (czy może bardziej rekonstrukcji) mitu artysty w sposób przystający do współczesnych realiów, przy jednoczesnej normalizacji malarstwa jako zawodu. Aby w praktyce nie stać się zakładnikiem własnych założeń, wiedziałam, że ważne jest pozostanie w obszarach, w których sytuowała się moja twórczość malarska do tej pory, zaś unikać powinnam realizacji obrazów z obszarów malarstwa rodzajowego, materii czy hiperrealizmu. Związane jest to nie tyle z pozostawaniem w obrębie własnej strefy komfortu twórczego, poruszaniem się wzdłuż osi własnych zainteresowań czy zasobów warsztatowych, co raczej z obawami o przyjęcie fałszywej, nieautentycznej lub wręcz hohsztaplerskiej fasady, swego rodzaju „przebieraniem się” w obcą estetykę i związanymi z nimi zarzutami o hipokryzję, zwłaszcza w kontekście krytyki mitu artysty i przypadkami jego instrumentalizacji zarówno przez twórców, jak i instytucje. Postanowiłam wobec tego pozostać w obszarze malarstwa abstrakcyjnego koncentrującego się wokół zagadnień związanych z kolorem, podejmując jednak zniuansowaną grę balansowania na granicy abstrakcyjności i materialności w postaci stworzenia ektooplazm.

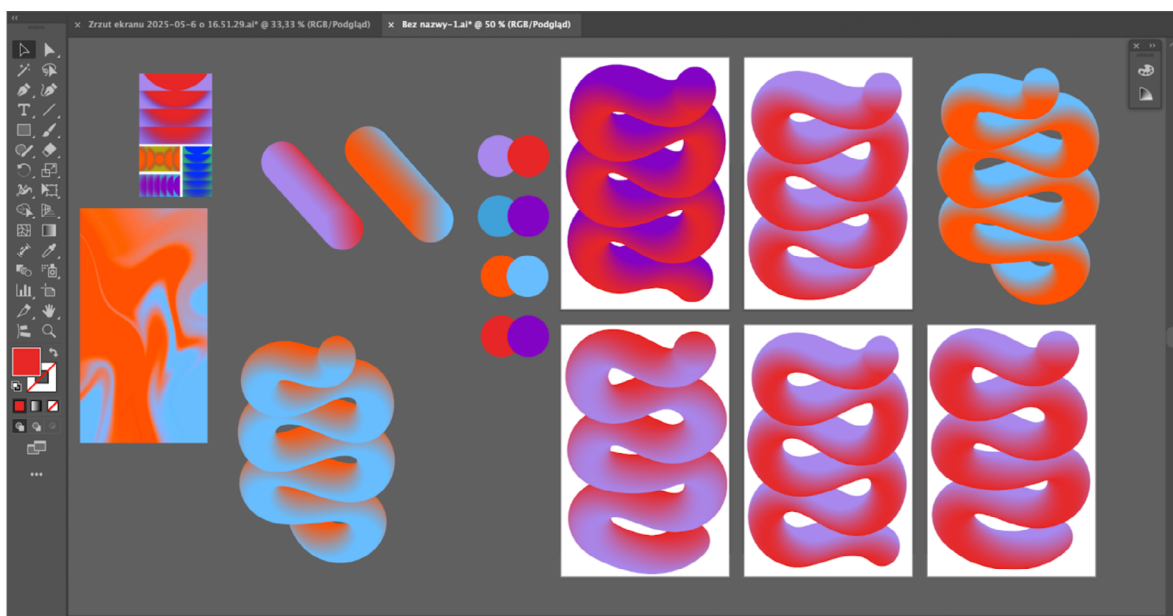
Ektoplazmy zaprojektowane zostały przeze mnie jako twory pozbawione wyrażonej, rysunkowej krawędzi, których forma ulega stopniowemu rozproszeniu w obrębie miękkiego, wielostopniowego przejścia tonalnego. Granica pomiędzy formą a tłem nie miała mieć charakteru ostrego odcięcia, lecz miała funkcjonować jako strefa pośrednia – rozmyta, świetlista i trudna do jednoznacznego zlokalizowania. Efekt ten wzmacnia bowiem wrażenie, że kolor nie tyle pokrywa powierzchnię płótna, ile się z niej wydobywa, unosi się na niej lub emanuje z jej wnętrza. Moim celem było, aby dzięki temu ektoplazmy straciły swoją jednoznaczną cielesność i mogły zafunkcjonować jako obiekty wizualne o charakterze symulacyjnym, bliższe obrazom wygenerowanym w środowisku cyfrowym niż tradycyjnie rozumianemu malarstwu materii. Jednocześnie istotnym było dla mnie, aby widoczna struktura surowego płótna, prześwitująca spod kolejnych laserunkowych warstw, pozostawała w napięciu z iluzją gładkiej, syntetycznej powierzchni. To napięcie między fizycznością nośnika a wrażeniem cyfrowej, niematerialnej formy stanowi istotny element wizualnej ambiwalencji obrazów.

Cały proces projektowania obrazów rozpoczęłam od wnikliwego rozpoznania tak zwanych trendów w obszarach nie tylko związanych w sposób bezpośredni ze sztuką czy malarstwem, ale obejmujących szeroko rozumiany dizajn, modę i estetyki z zakresu projektowania popularne w social mediach czy portalach typu Pinterest, przy czym z największą uwagą przyglądałam się zjawiskom związanym z kolorem. Kolor jednak w tym przypadku nie pełnił funkcji wyłącznie ekspresyjnej. Traktuję go jako narzędzie oddziaływania percepcyjnego, nośnik intensywności wizualnej oraz istotny element przyciągania uwagi w warunkach coraz bardziej bezwzględnej konkurencji obrazów.

To swego rodzaju badanie rynku pozwoliło mi wyodrębnić określoną paletę barw, w ramach której postanowiłam się poruszać. Selekcja kolorów nie polegała jednak na prostym kopiowaniu gotowych zestawień wizualnych, lecz na stopniowym wyodrębnianiu powtarzalnych schematów chromatycznych pojawiających się w analizowanych realizacjach z obszaru dizajnu, grafiki cyfrowej oraz estetyk obecnych w mediach społecznościowych. Zwracałam szczególną uwagę na częstotliwość występowania określonych relacji barwnych, stopień nasycenia, kontrast pomiędzy barwami oraz obecność specyficznych efektów optycznych kojarzonych z podświetleniem, fluorescencją lub świeceniem. W rezultacie wyodrębniłam zestaw barw, które charakteryzowały się wysoką intensywnością wizualną oraz zdolnością do szybkiego przyciągania uwagi w warunkach ekranowej percepcji obrazu. Kolorystyka obrazów została więc oparta na paletce, którą

określam jako „cyfrową” – obejmującą barwy intensywne, nasycone, często niewystępujące w naturze, charakterystyczne raczej dla przestrzeni ekranów i interfejsów niż dla tradycyjnie rozumianej palety barw.

Ponieważ jednym z głównych założeń było maksymalne ograniczenie elementu przypadku – zarówno w procesie opracowywania strategii, jak i podczas realizacji – każda z prac została przeze mnie szczegółowo zaprojektowana przed przystąpieniem do malowania. Po wstępnych szkicach, wykonywanych przy użyciu tabletu w programie Procreate, przenosiłam pracę do programu Adobe Illustrator, gdzie wykonywałam wektorowe wersje ektoplazm. Praca w środowisku wektorowym pozwalała mi na precyzyjne kontrolowanie kompozycji, kształtu form, ich skali oraz relacji pomiędzy nimi, a także na łatwe testowanie wariantów kolorystycznych przed rozpoczęciem właściwego etapu malarskiego. Kolejnym etapem była faza decyzji chromatycznych, czyli proces doboru najbardziej optymalnych zestawień barwnych. W zdecydowanej większości na każdym z obrazów zestawiałam ze sobą dwa kolory. W tym procesie istotnym było dla mnie, aby poszczególne zestawienia tworzyły specyficzne, trudne do uchwycenia napięcie, oddziałując na siebie nawzajem lub tworząc charakterystyczne efekty optyczne.



Rys. 8. Zrzut ekranu z procesu projektowania, 2026. Opracowanie własne.

Co istotne, w kontekście mojego eksperymentu decyzja chromatyczna i decyzja technologiczna nie funkcjonują jako dwa odrębne etapy procesu twórczego, lecz jako jeden, niepodzielny akt projektowania obrazu. To na tym polu manifestuje się polityka koloru. Wybór relacji barwnych był od początku sprzężony z rozpoznaniem możliwości i ograniczeń technologii malarstwa olejnego, w szczególności z koniecznością budowania nasycenia koloru poprzez wielokrotne, bardzo

cienkie warstwy laserunkowe. Kolor nie funkcjonuje jako abstrakcyjna wartość wizualna, którą następnie należałoby jedynie zrealizować materialnie, lecz jako efekt określonej sekwencji działań technologicznych. Decyzja chromatyczna jest jednocześnie decyzją o procesie, tempie i strukturze pracy malarskiej. Każda relacja barwna została przeze mnie zaprojektowana, a intuicyjne rozpoznanie potencjału danego zestawienia kolorystycznego natychmiast poddawałam konfrontacji z wiedzą warsztatową oraz doświadczeniem technologicznym, które determinują możliwość uzyskania określonego efektu świetlistości, miękkości przejść tonalnych oraz wrażenia syntetycznej gładkości powierzchni.

Tak rozumiane zespolenie decyzji chromatycznych i technologicznych pozwoliło mi przesunąć ciężar procesu twórczego z gestu i ekspresji na projektowanie warunków powstawania obrazu. Malarstwo stało się praktyką operującą na styku intuicji, rzemiosła i procedury, w której estetyka „cyfrowego” obrazu zostaje osiągnięta nie poprzez symulację narzędzi cyfrowych, lecz poprzez konsekwentne wykorzystanie właściwości medium olejnego i jego ograniczeń.

Kolejnym krokiem było wyprodukowanie odpowiednich szablonów – formy poszczególnych ektoplazm, zapisane w postaci wektorów, zostały w drukarni wycięte ploterem na folii samoprzylepnej, a następnie wyklejone na płótnie w precyzyjnie określonych miejscach, zgodnych z projektami. W procesie tym nie tyle zrezygnowałam z posługiwania się twórczą intuicją, co raczej podporządkowałam ją świadomej decyzji w celu zachowania pełnej kontroli na każdym jego etapie. Szablony, produkowane precyzyjnie pod wymiar każdego z obrazów, maskowały całość – poza formą ektoplazmy – pozostały obszar płótna, zaś zrywałam je dopiero wówczas, gdy uznałam obraz za skończony. Zabieg ten powodował, że większość powierzchni obrazu pozostawała poza bezpośrednim polem pracy, a moja uwaga koncentrowała się wyłącznie na wyodrębnionym fragmencie płótna. W praktyce przypominało to pracę w warunkach silnie ograniczonego pola widzenia, co wzmacniało wrażenie proceduralności i technicznego charakteru działania. Zastosowanie szablonów obejmujących niemal całą powierzchnię płótna wprowadzało do procesu twórczego element radykalnej nieodwracalności. Uniemożliwiała mi bieżącą kontrolę relacji pomiędzy formą a tłem oraz weryfikację efektów powstających na styku malowanych i niemalowanych fragmentów płótna. W praktyce oznaczało to dla mnie konieczność opierania się na uprzednio przygotowanym projekcie, wiedzy technologicznej oraz zaufaniu do własnych kompetencji warsztatowych. Dopiero po ściągnięciu szablonów mogłam zweryfikować, czy obraz realizuje przyjęte przeze mnie założenia: czy napięcia wybranych kolorów, zderzone z charakterystyczną ziemistością surowego płótna, faktycznie funkcjonują i brzmią tak, jak to zaplanowałam, a także czy obraz

wyodrębniony z cyfrowego kontekstu wektorowej grafiki i przetransformowany w świat materialny staje się samodzielnie funkcjonującym obiektem wizualnym. Tym samym ów moment zdjęcia szablonu stawał się jedynym etapem procesu, w którym projekt konfrontował się z materialną rzeczywistością obrazu. Realizowałam więc strategię kontroli, która paradoksalnie generuje niepewność.



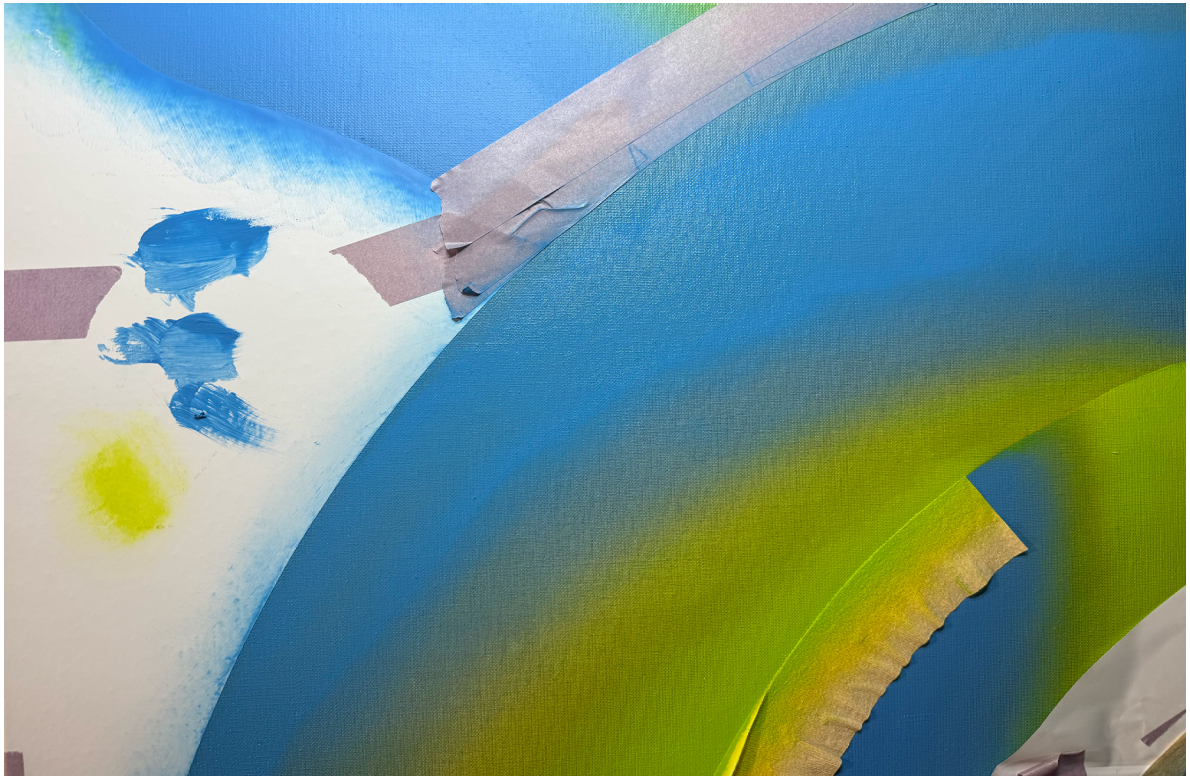
Rys. 9. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.

Obrazy zdecydowałam się realizować na niegruntowanym płótnie lnianym. Niegruntowany len, o naturalnym, utrzymanym w tonie jasnego ugru, niejednorodnym kolorze, stał się istotnym elementem kompozycyjnym obrazów. Jego wizualna obecność miała wzmacniać kontrast pomiędzy materialnym, fizycznym nośnikiem a syntetyczną, cyfrową estetyką barwnych form. W toku pracy, ze względów technologicznych, płótna zostały pokryte transparentnym gruntem, co nie wpłynęło jednak w sposób istotny na ich wizualny charakter.

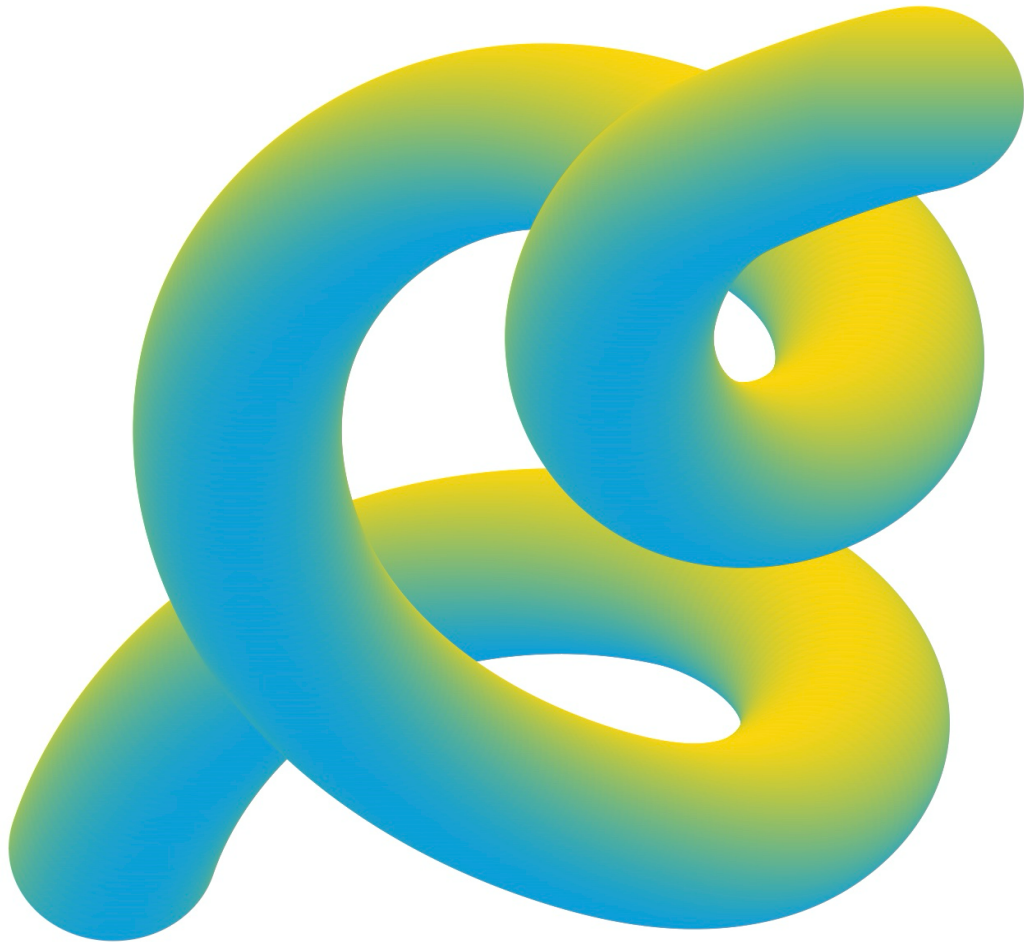
Sam proces malowania, czyli egzekucji przyjętej strategii, miał charakter symultaniczny – wiele obrazów powstawało równolegle, w ramach jednego, zorganizowanego



Rys. 10. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.



Rys. 11. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.



Rys. 12. Projekt obrazu. Opracowanie własne.

wanego systemu pracy. Proces ten został świadomie ukształtowany jako odpowiednik procesu wytwórczego, a nie spontanicznego aktu twórczego.

Proces malowania wyglądał następująco: na podstawie projektu dokonywałam wyboru odpowiednich farb olejnych, które następnie mieszałam do momentu uzyskania pożądaných kolorów, w ilościach, które pozwalały mi bezpiecznie zrealizować cały obraz bez konieczności ponownego mieszania farb, która wiązała by się z ryzykiem uzyskania koloru o subtelnie innym tonie czy brzmieniu. Tak wymieszane farby umieszczałam w szklanych słoikach, które zalewałam olejem lnianym, zabezpieczając je w ten sposób przed wyschnięciem.

W kolejnym etapie przystępowałam do malowania. Każdy obraz składa się z wielu (kilku lub kilkunastu) bardzo cienkich, laserunkowych warstw farby olejnej. Każdą z warstw nakładałam na powierzchnię płótna, a następnie precyzyjnie rozcierałam pędzlem, by uzyskać efekt nieskazitelnie zblendowanej farby. Powstały gradient charakteryzuje się stopniowym, niemożliwym do precyzyjnego uchwycenia momentem wtapienia się koloru w strukturę podłoża; efemeryczną równowagą pomiędzy kryciem a transparentnością. Proces twórczymagał zachowania odpowiednich przerw technologicznych związanych z czasem schnięcia kolejnych warstw. Stosowanie tego typu mechanizmu malarskiego było jednak koniecznością, niezwykle istotne bowiem pozostawało w tym przypadku zachowanie laserunkowego charakteru powierzchni malarskiej oraz konsekwentna gra pomiędzy transparentnością i kryciem, która wzmacniała wrażenie niematerialności przedstawianych form.

Wielowarstwowa, cienka aplikacja farby pozwalała mi jednocześnie na uzyskanie szczególnie intensywnego, nasyconego „brzmienia” koloru, dającego efekt jego wewnętrznego świecenia, przy jednoczesnym zachowaniu optycznej lekkości i pozornej bezcielesności obrazu. Zastosowana technologia malarska bezpośrednio wpływała na sposób funkcjonowania przedstawianych przeze mnie form (ektoplazm), które dzięki laserunkowej strukturze i wygładzonej, pozbawionej materialnych śladów pracy ręki powierzchni, jeszcze silniej sytuują się pomiędzy obrazem malarskim a obrazem wygenerowanym. Formy te sprawiają wrażenie raczej wydrukowanych, wygenerowanych lub syntetycznie wyprodukowanych niż namalowanych, co celowo podważa tradycyjne wyobrażenia o materialności obrazu olejnego oraz o jego manualnym, gestycznym charakterze.

Jednocześnie technologia ta stanowi dla mnie rodzaj subtelnej gry „dla wtajemniczonych” tj. odbiorców posiadających doświadczenie w pracy z medium olej-



Rys. 13. Patrycja Sap-Przedwojewska, Ektoplazma nr 6, 2025, olej na płótnie, 80 x 120

nym, którzy są świadomi stopnia trudności, jaki wiąże się z uzyskaniem tak wysokiego poziomu nasycenia koloru przy zachowaniu jego transparentności oraz zbudowaniem efektu optycznego „świecenia” bez sięgania po rozwiązania stricte cyfrowe. W tym sensie warstwa technologiczna obrazu funkcjonuje nie tylko jako narzędzie formalne, lecz także jako ukryta płaszczyzna komunikacji pomiędzy artystką a odbiorcą posiadającym odpowiednie kompetencje, ujawniająca napięcie pomiędzy rzemiosłem malarskim a estetyką symulacji.

Jednocześnie – o czym jednak przekonałam się dużo później, dopiero w toku realizacji – przyjęta przeze mnie metodologia ujawniła granice projektowania procesu malarskiego. Czas schnięcia farby olejnej, wieloetapowość pracy oraz fizyczne obciążenie związane z precyzyjną realizacją kolejnych warstw okazały się czynnikami, których nie sposób w pełni podporządkować logice planowania. Medium malarskie wprowadza do procesu twórczego element oporu, który staje się ważnym elementem refleksji nad statusem pracy artystycznej jako pracy produkcyjnej. W istocie bowiem obszarem, w którym zaprojektowana przeze mnie strategia okazała się najmniej efektywna w konfrontacji z technologiami cyfrowymi, a właściwie w którym zostałam przez te technologie pokonana, stał się czas i fizyczność procesu malowania. Generatywne technologie obrazowania są w stanie wytworzyć estetycznie satysfakcjonujący obraz w kilka minut, podczas gdy mnie namalowanie jednego obrazu zajmowało kilka miesięcy. Paradoksalnie więc to właśnie elementy uznawane za szczególną wartość tradycyjnego malarstwa – materialność, wielowarstwowość, subtelne napięcie pomiędzy kryciem a transparentnością – okazały się jednocześnie czynnikami znacząco spowalniającymi proces produkcji. Nawet w najbardziej sprzyjających warunkach pracy tempo realizacji pozostawało ograniczone przez właściwości medium oraz konieczność zachowania przerw technologicznych pomiędzy kolejnymi warstwami farby. Równolegle do pracy twórczej realizowałam obowiązki dydaktyczne i organizacyjne wynikające z zatrudnienia na uczelni, a także zaszłam w ciążę i odbyłam prawie roczny urlop macierzyński, co dodatkowo wpływało na wydłużenie czasu realizacji projektu.

W rezultacie etap egzekucji mojego artystycznego eksperymentu uległ znacznemu rozciągnięciu w czasie. Początkowo zakładałam, że uda mi się zrealizować około 20 obrazów w rok, a jednak na przestrzeni czterech lat powstało 15 obrazów, z czego w skład niniejszej pracy weszło 10. Dane te unaoczniają skalę rozbieżności pomiędzy projektowanym a rzeczywistym tempem produkcji malarskiej w warunkach pracy z medium olejnym. Cyfrowe technologie obrazowania mają zdecydowaną przewagę w zakresie szybkości i wydajności produkcji obrazu, podczas gdy malarstwo olejne pozostaje medium wymagającym cza-

su, fizycznego zaangażowania i akceptacji nieusuwalnego oporu materiału. Tym samym czas realizacji stał się nie tylko ograniczeniem praktycznym, lecz także istotnym czynnikiem redefiniującym pierwotne założenia strategii artystycznej.

Jednocześnie jednak ograniczenia te nie oznaczają utraty znaczenia malarstwa jako medium. Czasochłonność i fizyczność procesu stanowią, w moim odczuciu, warunek powstawania jakości wizualnych i materialnych, które pozostają niedostępne dla technologii generatywnych. Obraz olejny jest obiektem materialnym, posiadającym określoną strukturę powierzchni, wagę, skalę oraz ślady procesu powstawania, których nie da się z jednej strony w pełni ukryć, z drugiej – wierne zasymulować w przestrzeni cyfrowej. Doświadczenie jego odbioru opiera się nie tylko na percepcji wizualnej, lecz także na świadomości fizycznej obecności przedmiotu oraz czasu pracy, który został w nim zmaterializowany.

Podsumowując, przewaga technologii cyfrowych w zakresie szybkości produkcji obrazu nie przekłada się na zdolność do wytwarzania tego samego rodzaju obiektów estetycznych i kulturowych. Malarstwo pozostaje medium opartym na relacji pomiędzy czasem, materiałem i pracą, a nie wyłącznie na generowaniu wizualnie satysfakcjonujących przedstawień.



Rys. 14. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.

## PODSUMOWANIE

Punktem wyjścia niniejszej rozprawy była potrzeba wewnętrznej redefinicji samej siebie jako artystki i malarki, lecz również jako osoby funkcjonującej w instytucjonalnym obiegu i środowisku artystycznym. Nierozzerwalnie sprzężone było to także z koniecznością objęcia siebie krytyczną autorefleksją, zaś w rezultacie tych procesów powstała próba opracowania, wdrożenia i przetestowania autorskiej strategii artystycznej. Niniejsza rozprawa to również refleksja nad napięciem pomiędzy utrwalonym w kulturze mitem artysty a rzeczywistymi warunkami funkcjonowania współczesnej praktyki malarskiej. W warunkach nadprodukcji obrazów, bezwzględnej konkurencji wizualnej oraz rosnącej roli mediów cyfrowych artysta funkcjonuje dziś w rzeczywistości, w której samo wytwarzanie dzieł (czyli szeroko rozumiana twórczość) okazuje się być niewystarczające. Pojawia się więc kluczowe pytanie o możliwość świadomego projektowania praktyki artystycznej, jak również pytanie o rolę decyzji formalnych (w moim przypadku w szczególności decyzji chromatycznych).

Niniejsza praca doktorska została zaprojektowana jako eksperyment artystyczny, którego celem było opracowanie i realizacja autorskiej strategii malarskiej opartej na analizie relacji pomiędzy kolorem, percepcją obrazu a mechanizmami widzialności w kulturze wizualnej. Część artystyczna przyjęła ostatecznie formę cyklu obrazów wykonanych w technice olejnej na niegruntowanym płótnie lniwym, uzupełnionych o obiekty neonowe stanowiące przestrzenne rozszerzenie problemów podejmowanych w malarstwie. W zrealizowanych obrazach kluczową rolę odgrywają formy określane przeze mnie jako „ektoplazmy” – świetliste, półtransparentne struktury pojawiające się na powierzchni surowego płótna. Ich obecność wprowadza napięcie pomiędzy materialnością medium malarskiego a estetyką charakterystyczną dla współczesnej kultury ekranów i obrazów generowanych cyfrowo.

Proces realizacji cyklu pozwolił mi na praktyczne przepracowanie przyjętych założeń dotyczących relacji pomiędzy decyzjami chromatycznymi, technologią malarską oraz percepcją obrazu. Kolor – rozumiany w niniejszej pracy nie wyłącznie jako element ekspresji, lecz jako narzędzie projektowania doświadczenia wizualnego – okazał się jednym z kluczowych komponentów w kontekście budowania

intensywności oddziaływania obrazu. Decyzje chromatyczne pozostawały przy tym nierozdzielnie związane z decyzjami technologicznymi dotyczącymi sposobu nakładania warstw farby, czasu ich schnięcia oraz stopnia transparentności kolejnych laserunków. Kolor funkcjonował nie jako autonomiczna wartość estetyczna, lecz jako efekt określonej procedury technologicznej oraz czasu pracy wpisanego w materialność obrazu.

Realizacja cyklu pozwoliła mi również na przesunięcie akcentu z gestu i spontanicznej ekspresji na projektowanie warunków powstawania obrazu. Malarstwo zostało potraktowane jako proces sytuujący się pomiędzy intuicją, rzemiosłem a strategią, w którym decyzje formalne pozostają jednocześnie decyzjami dotyczącymi technologii, czasu pracy oraz sposobu oddziaływania obrazu na odbiorcę. Tak rozumiana praktyka malarska stanowi dla mnie próbę przekroczenia opozycji pomiędzy natchnieniem a kalkulacją, która od dawna jest obecna w sposobie myślenia o twórczości, przejawiając się między innymi w podtrzymywaniu mitu artysty.

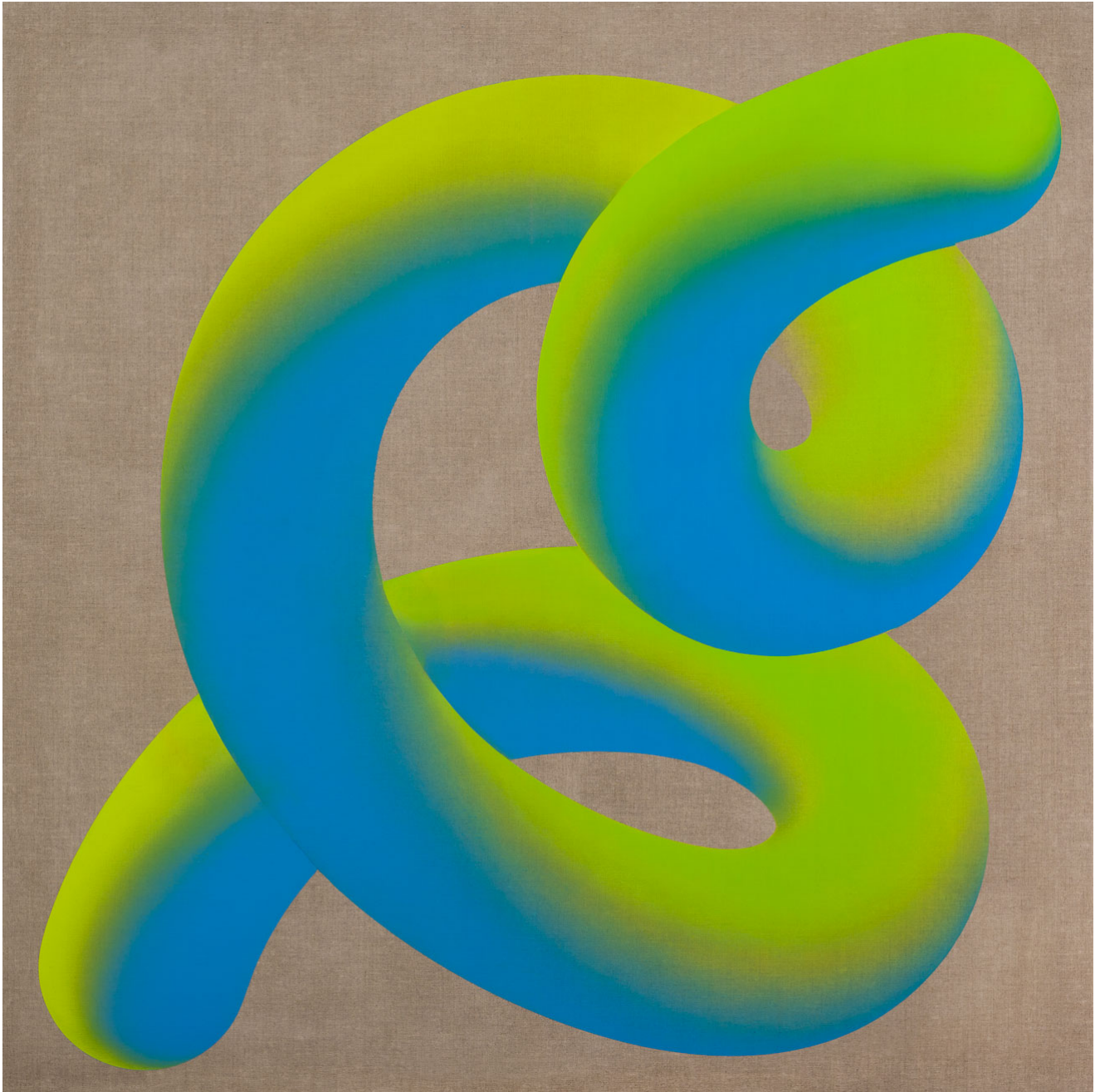
Należy jednak podkreślić, że niniejsza rozprawa obejmuje przede wszystkim etap koncepcyjny oraz realizacyjny zaproponowanej strategii artystycznej. Powstały cykl obrazów stanowi materializację przyjętych założeń formalnych i chromatycznych, jednak pełna weryfikacja skuteczności tej strategii – rozumianej jako jej funkcjonowanie w obiegu wystawienniczym, instytucjonalnym oraz rynkowym – wykracza poza ramy niniejszego doktoratu. Przeprowadzony eksperyment artystyczny zatrzymuje się na etapie projektowania i realizacji modelu działania, którego dalsze testowanie możliwe będzie dopiero w przyszłości, wraz z prezentacją prac w szerszym obiegu sztuki oraz ich konfrontacją z realnymi mechanizmami rynku, recepcji i wartościowania.

Istotnym kontekstem niniejszej pracy pozostaje również dynamiczny rozwój generatywnych technologii obrazowania oraz sztucznej inteligencji, które w istotny sposób wpływają na współczesne sposoby produkcji i percepcji obrazów. W tej perspektywie malarstwo jawi się jako medium operujące odmienną logiką czasu, materialności i pracy. Obraz olejny funkcjonuje jako obiekt fizyczny, którego powstawanie wymaga długotrwałego, technologicznie złożonego procesu. Doświadczenie jego odbioru nie ogranicza się wyłącznie do percepcji wizualnej, lecz związane jest również ze świadomością czasu, wysiłku i materialnej obecności wpisanych w jego strukturę.

Projekt określony przez emniamem „polityki koloru” stanowi próbę świadomego wykorzystania jednego z podstawowych zasobów malarstwa – tj. koloru – jako narzędzia negocjowania pozycji obrazu w warunkach współczesnej kultury wizualnej.

Doktorat ten należy więc traktować nie jako zamknięty proces, lecz jako punkt wyjścia do dalszych działań artystycznych. Opracowana strategia będzie w przyszłości poddawana kolejnym próbom, modyfikacjom, a przede wszystkim weryfikacji w realiach rynku sztuki. Niezależnie jednak od przyszłych rezultatów, sam proces realizacji cyklu pozwolił mi na pogłębioną refleksję nad własną drogą twórczą i rolą autonomicznych decyzji formalnych w malarstwie oraz nad koniecznością traktowania praktyki artystycznej jako pracy.

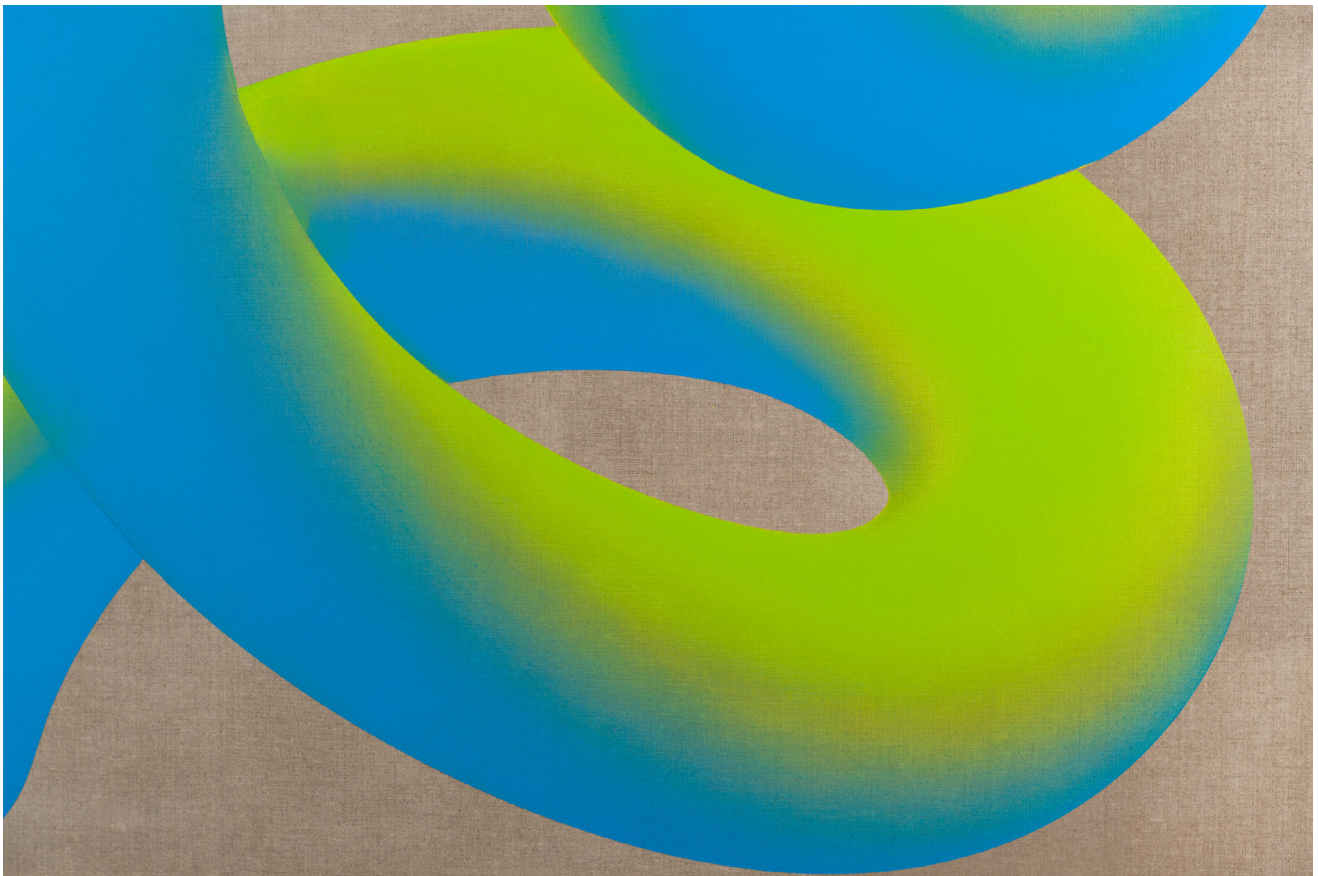
## DOKUMENTACJA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO



*Ektoplazma nr 1*, 2026, olej na płótnie, 120 x 120 cm.



*Ektoplazma nr 1 (fragment), 2026, olej na płótnie, 120 x 120 cm.*



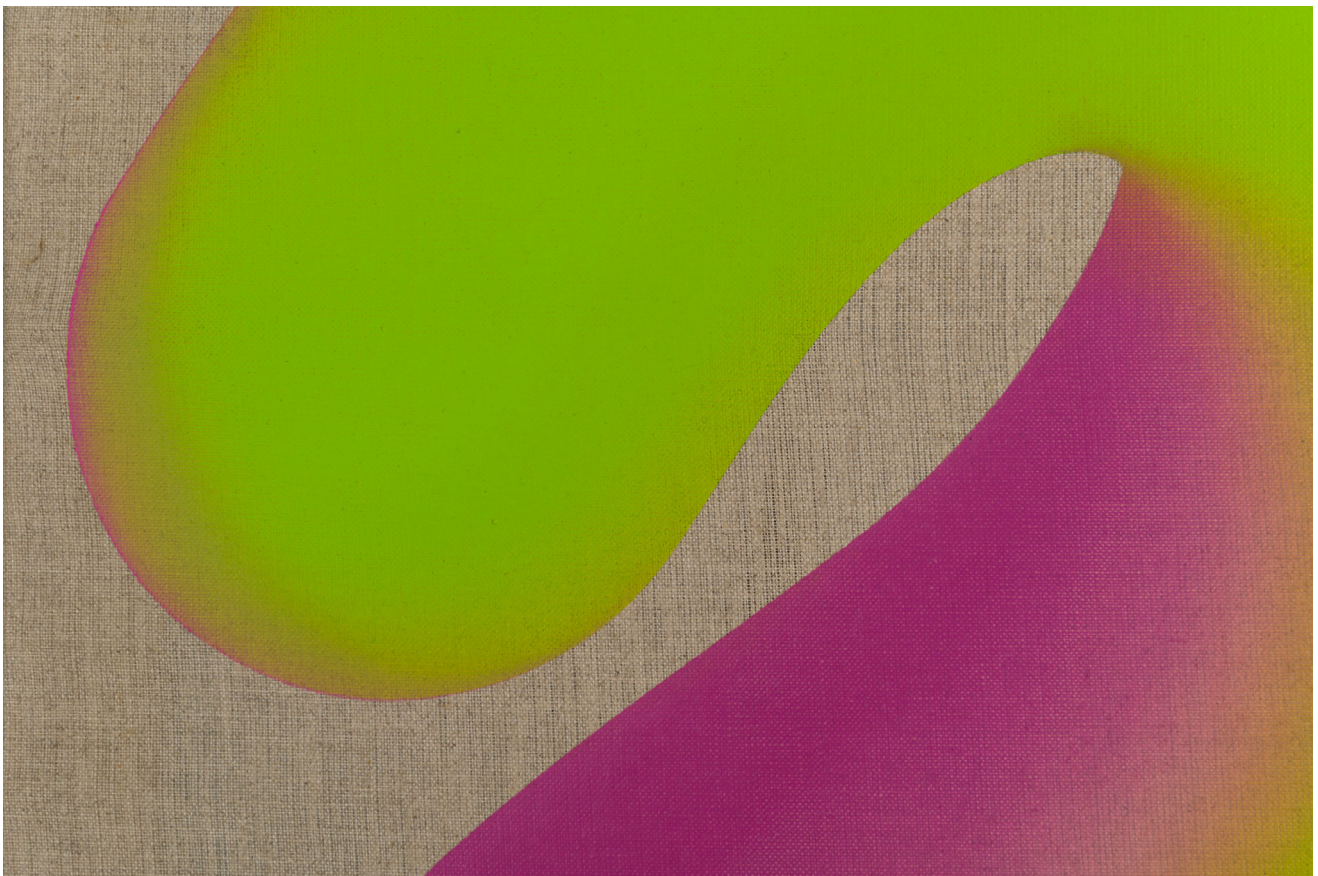
*Ektoplazma nr 1 (fragment), 2026, olej na płótnie, 120 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 2*, 2026, olej na płótnie, 120 x 120 cm.



*Ektoplazma nr 2 (fragment), 2026, olej na płótnie, 120 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 2 (fragment), 2026, olej na płótnie, 120 x 120 cm.*



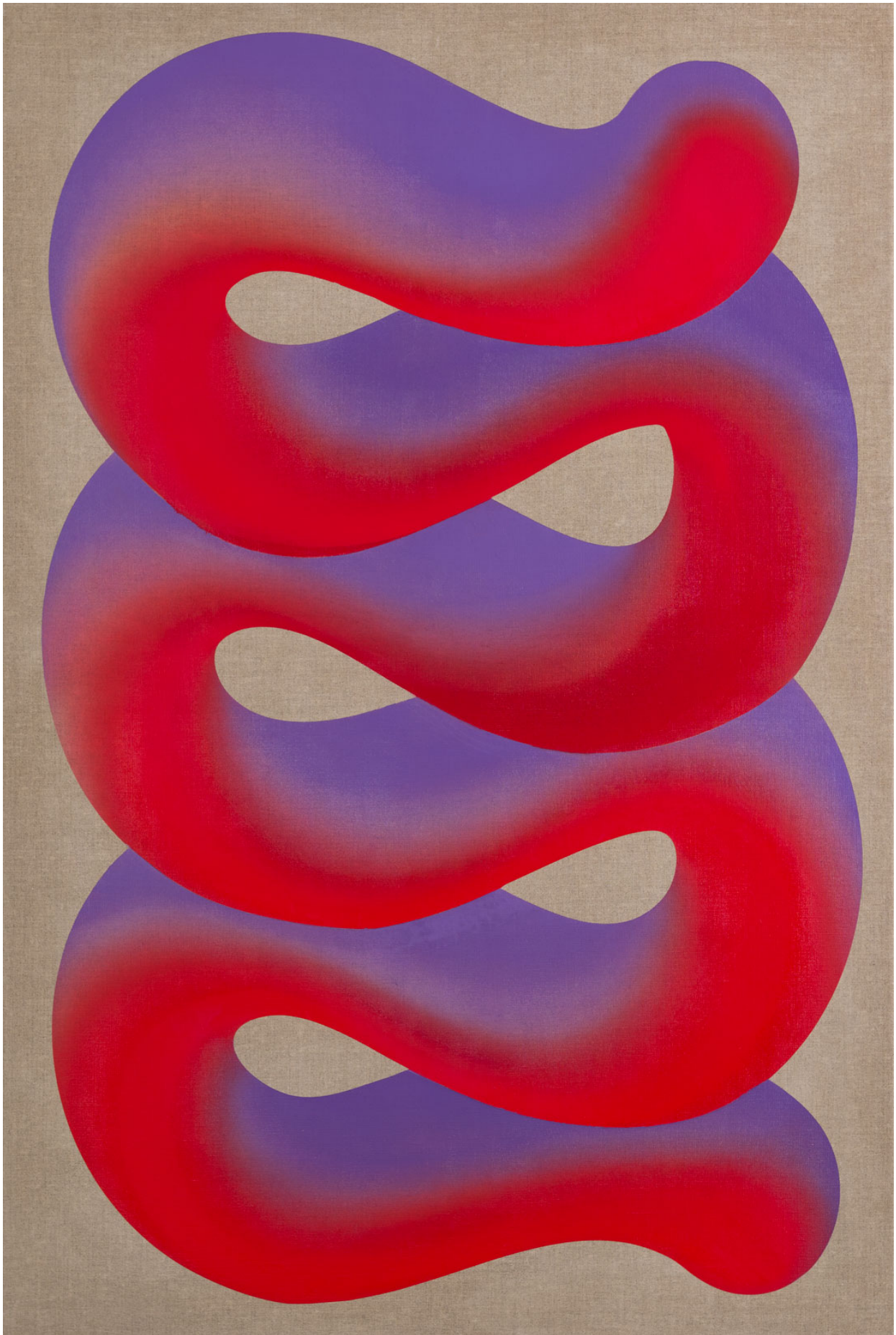
*Ektoplazma nr 3, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



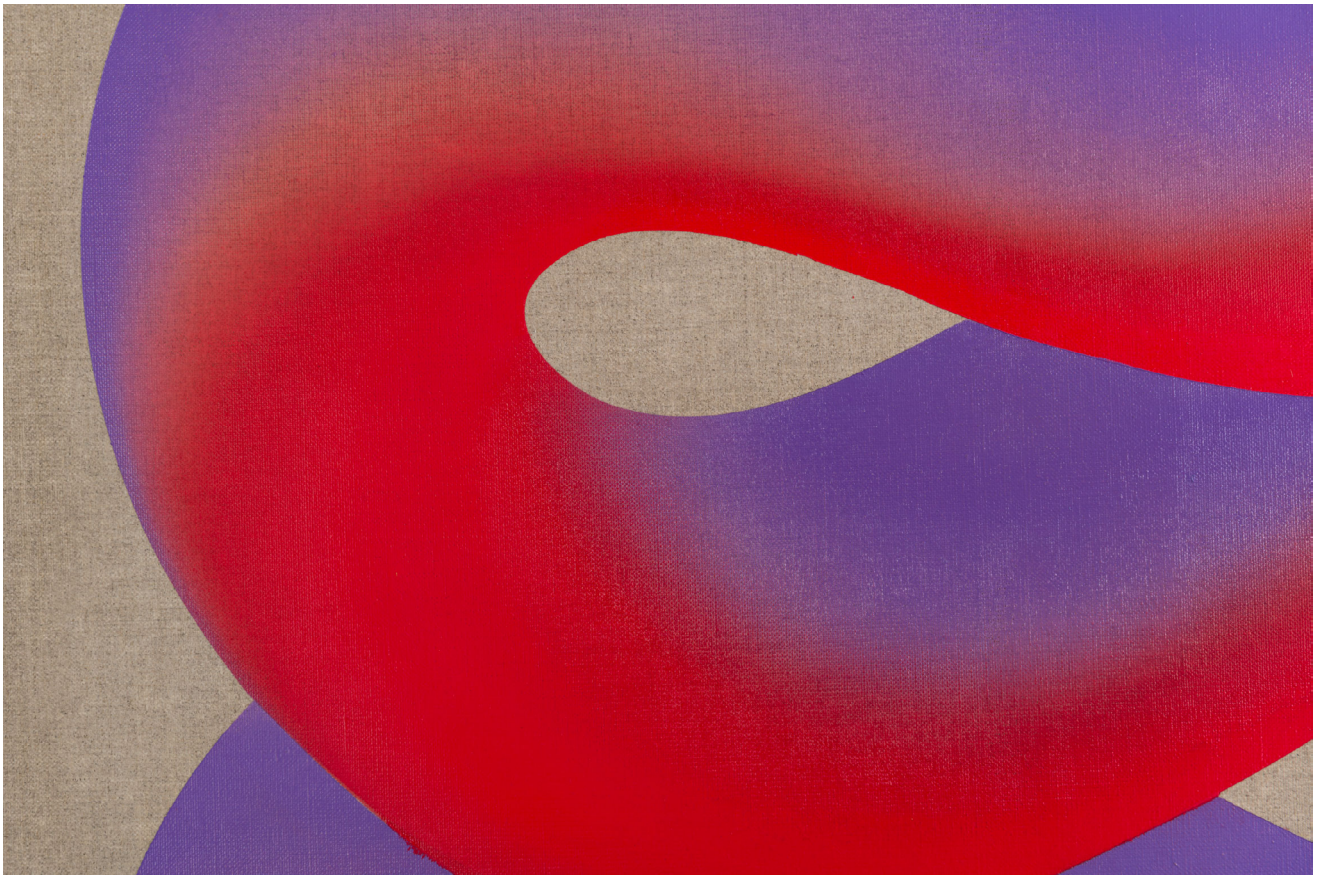
*Ektoplazma nr 3 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



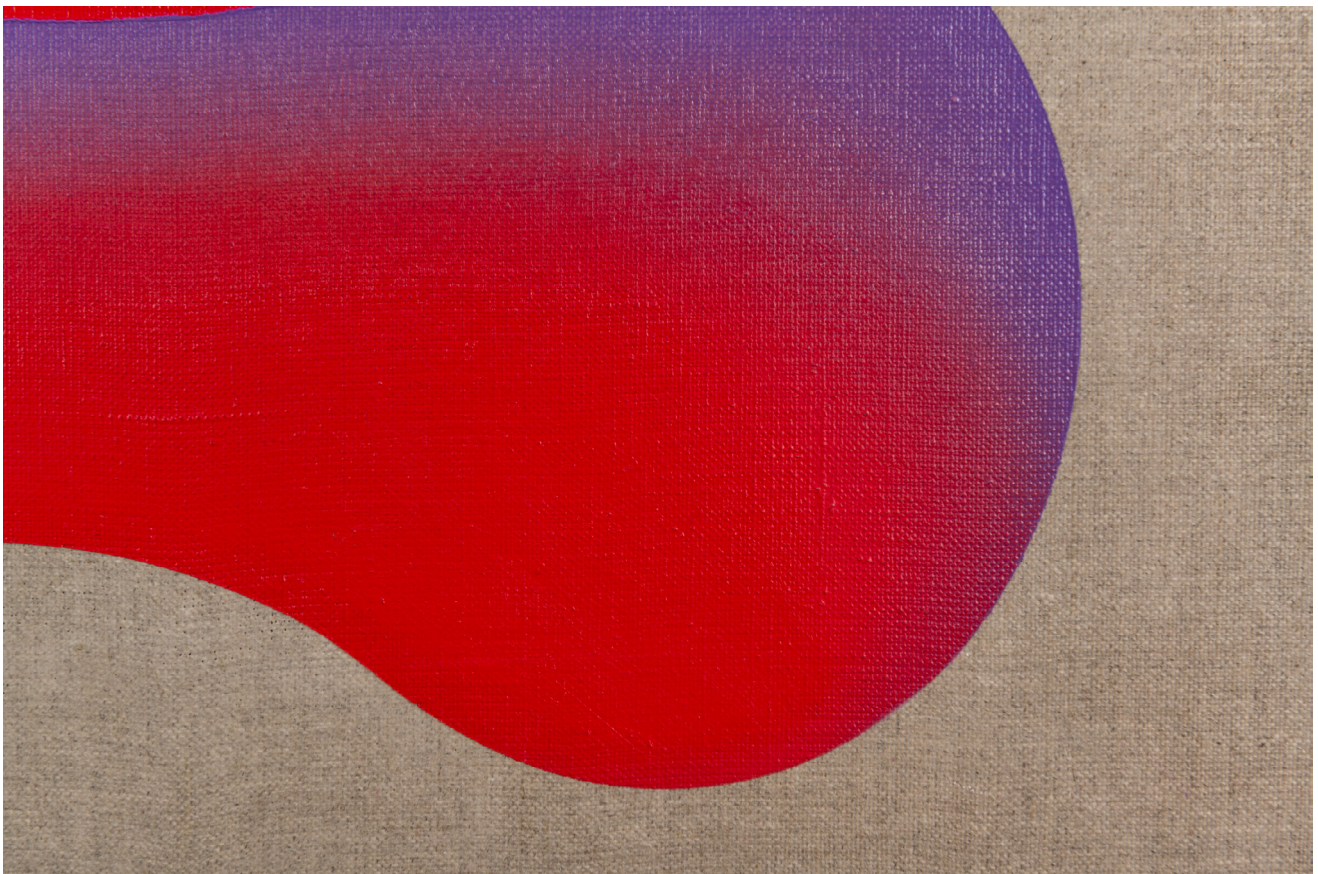
*Ektoplazma nr 3 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 4, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 4 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 4 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 5, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 5 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 5 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 6*, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.



*Ektoplazma nr 6 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



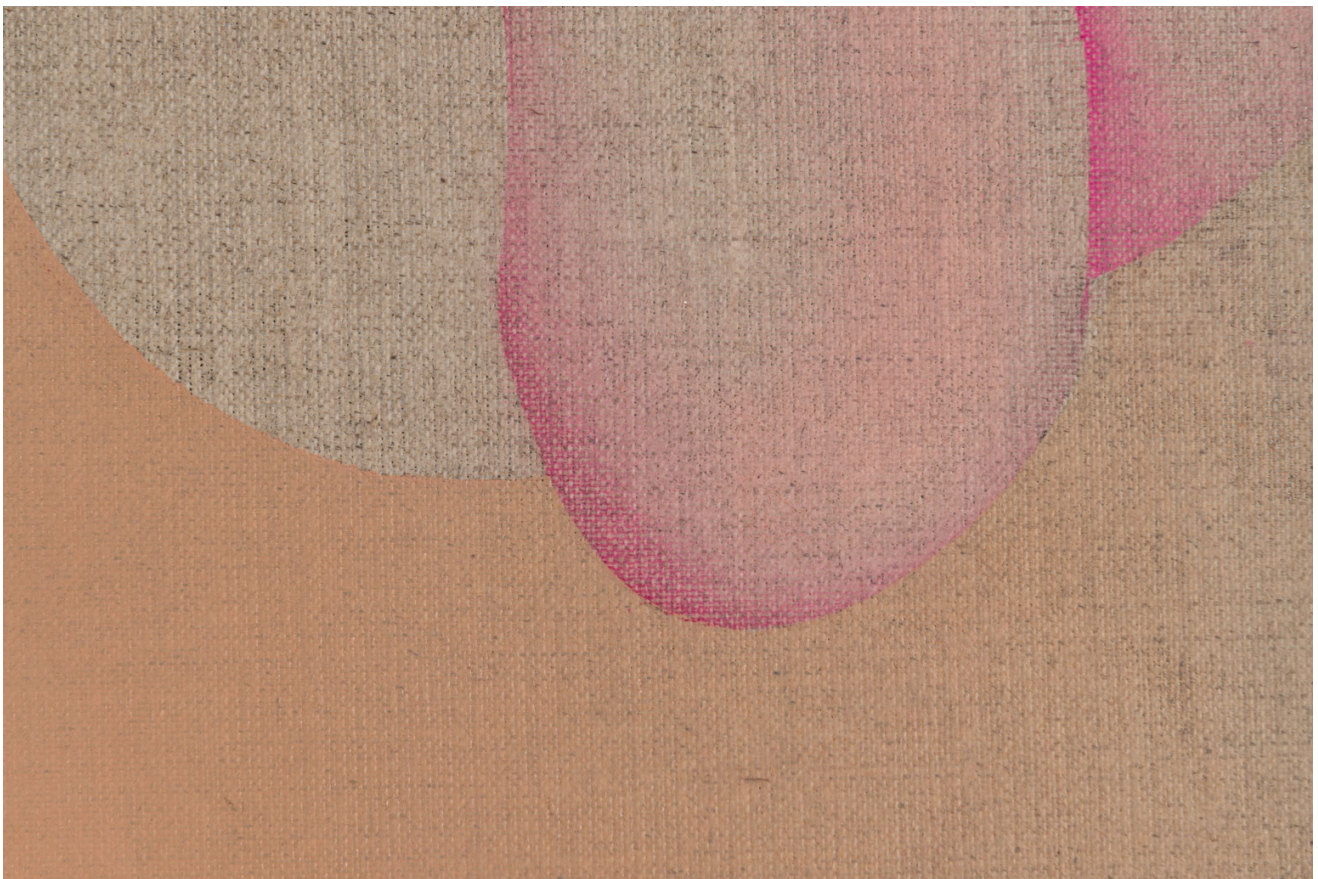
*Ektoplazma nr 6 (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.*



*Ektoplazma nr 7*, 2025, olej na płótnie, 100 x 100 cm.



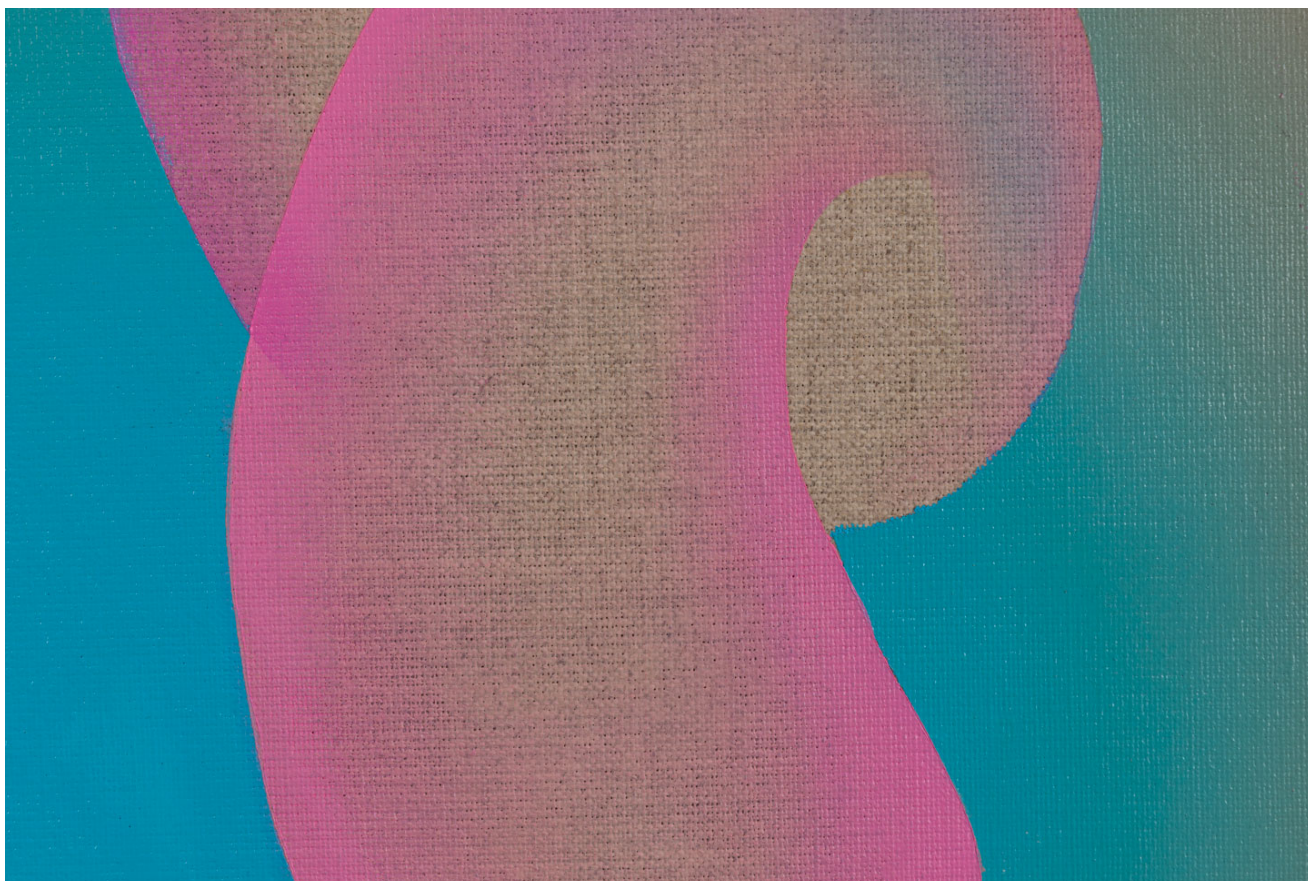
*Ektoplazma nr 7, 2025, olej na płótnie, 100 x 100 cm.*



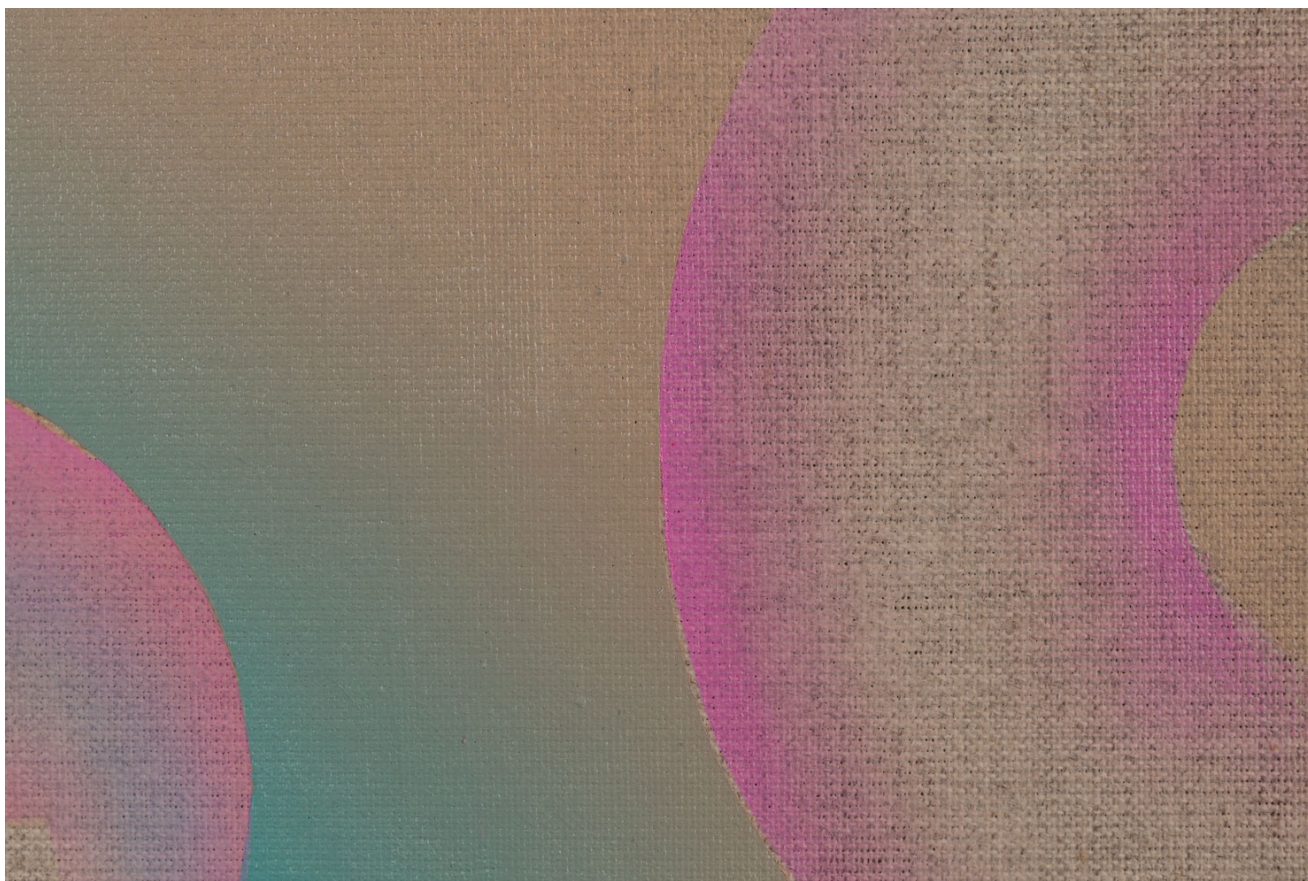
*Ektoplazma nr 7, 2025, olej na płótnie, 100 x 100 cm.*



*Ektoplazma nr 8*, 2025, olej na płótnie, 60 x 60 cm.



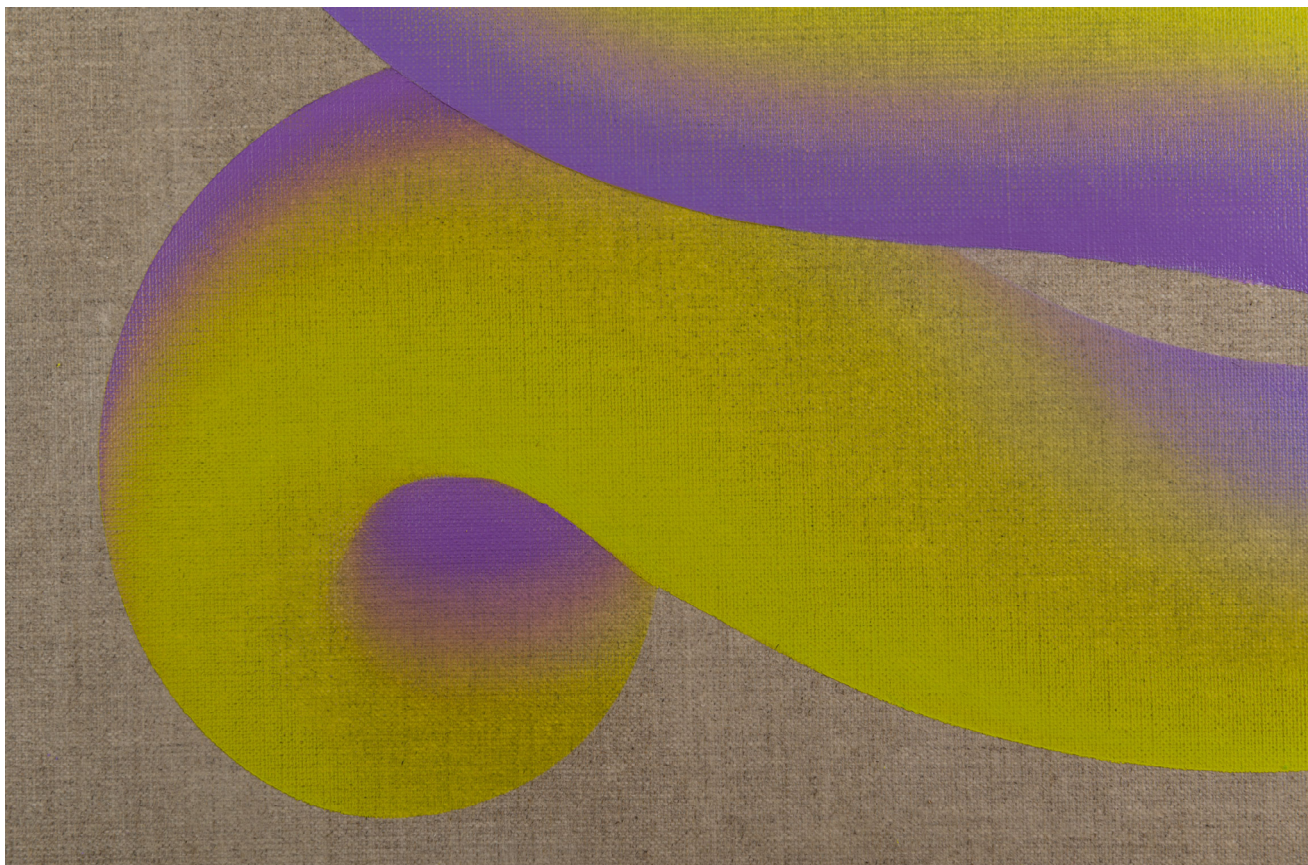
*Ektoplazma nr 8 (fragment), 2025, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*



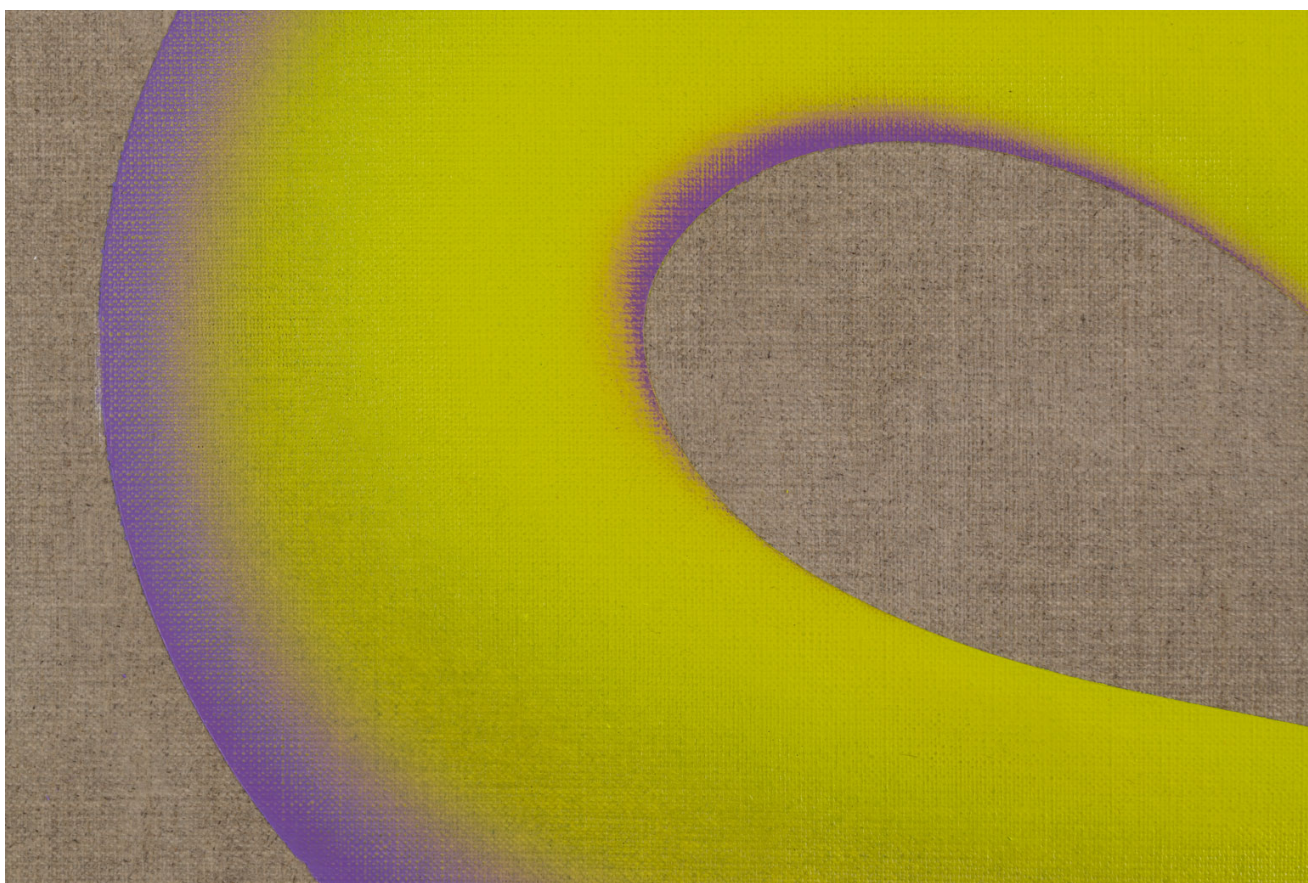
*Ektoplazma nr 8 (fragment), 2025, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*



*Ektoplazma nr 9*, 2026, olej na płótnie, 60 x 60 cm.



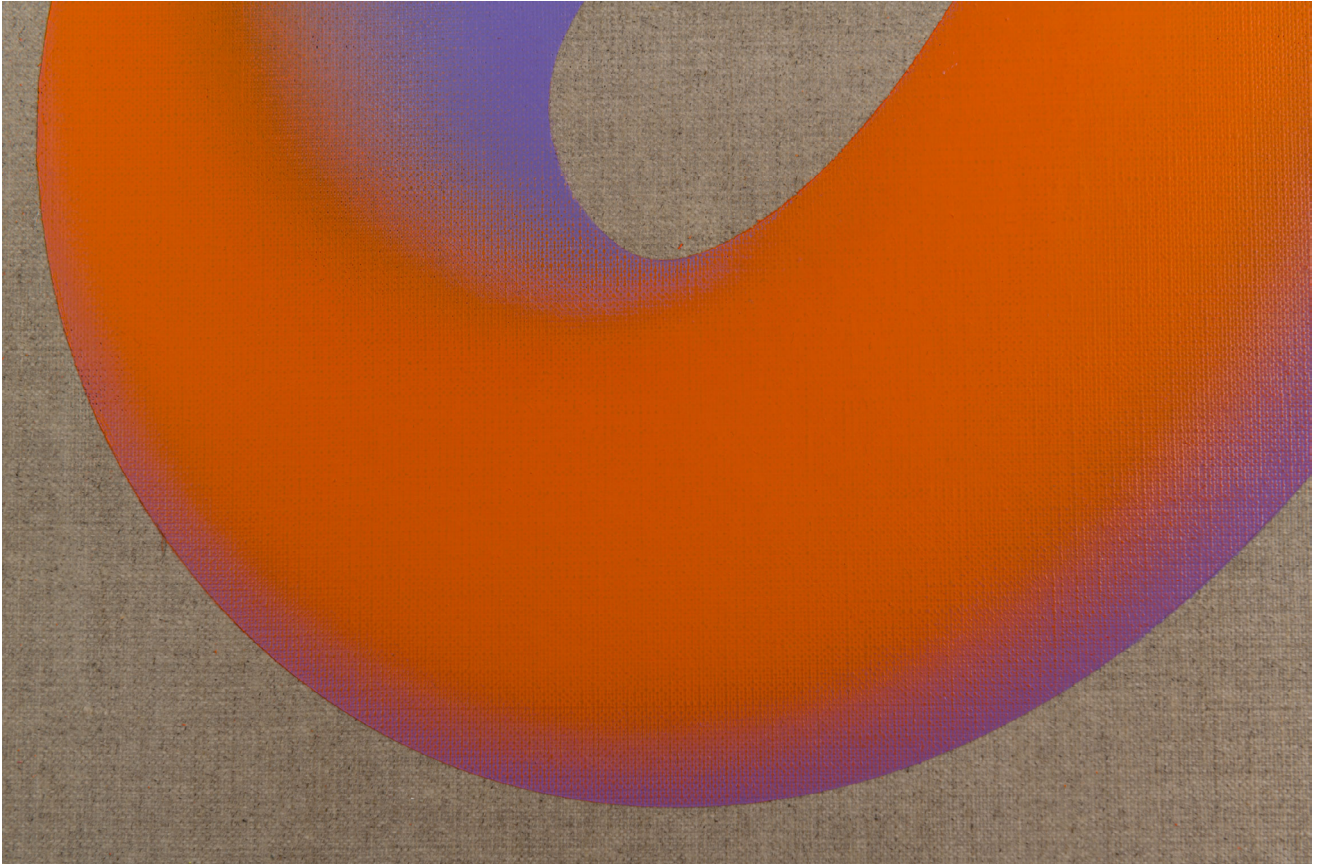
*Ektoplazma nr 9 (fragment), 2026, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*



*Ektoplazma nr 9 (fragment), 2026, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*



*Ektoplazma nr 10, 2026, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*



*Ektoplazma nr 10 (fragment), 2026, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*



*Ektoplazma nr 10 (fragment), 2026, olej na płótnie, 60 x 60 cm.*

## BIBLIOGRAFIA

- Abbing, Hans.** *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Bourdieu, Pierre.** *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* New York: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre.** *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego.* Przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.
- Chatterjee, Anjan.** *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art.* Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Chatterjee, Anjan.** **Art in an Age of Artificial Intelligence.** "Frontiers in Psychology 11" (2020).
- Graw, Isabelle.** *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture.* Berlin–New York: Sternberg Press, 2009.
- McRobbie, Angela.** *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries.* Cambridge: Polity Press, 2016.
- Napiórska, Agata.** *Jak oni pracują 2.* Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2019.
- Platon.** *Ion.* W: *Dialogi.* Przeł. Władysław Witwicki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Platon.** *Fajdros.* Przeł. Władysław Witwicki. Warszawa: PWN.
- Sobocińska, Magdalena.** *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku.* "Zarządzanie w Kulturze 20", nr 2 (2019): 143–155.
- Thornton, Sarah.** *Seven Days in the Art World.* New York: W.W. Norton & Company, 2008.

## Źródła i przykłady artystyczne

**Bogacka, Agata.** Wypowiedzi w: *Napiórska, Agata. Jak oni pracują 2.* Warszawa: W.A.B., 2019.

**Drożyńska, Monika.** *Praca artystyczna to praca*, haft artystyczny.

**Susid, Paweł.** Obraz z tekstem *Czasem aż boję się koleczy, że na obrazy z telewizorem nie wygramy*, 2001.

**Wójcicka, Katarzyna.** Cykl *Etat*.

## Literatura kontekstowa

**Battersby, Christine.** *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics.* London: Women's Press, 1989.

**Kris, Ernst, i Otto Kurz.** *Legenda o artyście.* Przeł. Jacek Buras. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006.

**Shiner, Larry.** *The Invention of Art: A Cultural History.* Chicago: University of Chicago Press, 2001.

## SPIS ILUSTRACJI

Rys. 1. **Monika Drożyńska**, *Praca artystyczna to praca*, 2025, haft artystyczny na tkaninie, 60 x 30cm

Rys. 2. **Patrycja Sap-Przedwojewska**, *Ektoplazma nr 4*, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm

Rys. 3. **Patrycja Sap-Przedwojewska**, *Ektoplazma nr 10* (fragment), 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm

Rys. 4. **Patrycja Sap-Przedwojewska**, *Ektoplazma nr 9* (fragment), 2026, olej na płótnie.

Rys. 5. **Patrycja Sap-Przedwojewska**, *Ektoplazma nr 3* (fragment), 2026, olej na płótnie.

Rys. 6. **Patrycja Sap-Przedwojewska**, *Ektoplazma nr 3*, 2026, olej na płótnie, 80 x 120 cm.

Rys. 7. **Paweł Susid**, *Bez tytułu*, 2000, akryl na płótnie, 41 x 41 cm.

Rys. 8. Zrzut ekranu z procesu projektowania, 2026. Opracowanie własne.

Rys. 9. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.

Rys. 10. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.

Rys. 11. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.

Rys. 12. Projekt obrazu. Opracowanie własne.

Rys. 13. **Patrycja Sap-Przedwojewska**, *Ektoplazma nr 6*, 2025, olej na płótnie, 80 x 120 cm.

Rys. 14. Fragment obrazu w trakcie pracy, 2025. Opracowanie własne.