

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU
WYDZIAŁ MALARSTWA I RYSUNKU

OBRAZY DIALEKTYCZNE,
CZYLI MIĘDZY PRZECIWIENSTWAMI W SZTUCE

DYSERTACJA DOKTORSKA

Anna Róża Kołacka

PROMOTOR:

prof. dr hab. Janusz Marciniak

Poznań 2019

Spis treści

Wprowadzenie	s. 2
Rozdział I.	
<i>W stronę przeciwieństw, czyli problem opozycji pojęć w wybranych koncepcjach filozoficznych</i>	s. 6
Rozdział II.	
<i>Harmonia sfer, na przykładzie analizy wybranych prac artystycznych</i>	s. 21
Rozdział III.	
<i>Jedność przeciwieństw</i>	s. 52
Bibliografia	s. 58
Spis ilustracji	s. 63
Cykl „Stany rzeczy”	s. 64

Wprowadzenie

W doświadczeniu każdego artysty pojawia się nieraz taka potrzeba, by zatrzymać proces twórczy i zastanowić się nad nim samym jako odrębnym fenomenem, przyjrzeć się nie tylko wykorzystywanym materiałom, narzędziom, czy technologiom, ale również spróbować zrozumieć swój sposób pracy, odnaleźć jego przyczyny i następstwa. Przypominać to może nieco proces autoanalityczny, który prowadzić ma do głębszego poznania. Choć nie wszystkim twórcom taka refleksja wydaje się potrzebna, bo wciąż wielu z nich działa instynktownie, podejmując intuicyjnie trafne decyzje, to duża samoświadomość może okazać się pomocna w artystycznym rozwoju. Nie chodzi zresztą o badanie szczegółów własnej praktyki, lecz próbę uchwycenia tych jej cech, które są niezmiennie i konstruują autonomiczny model działania. Dotyczy to również tych aspektów charakterystyki indywidualnej wrażliwości, które składają się na odrębną i niepowtarzalną „optykę” twórcy. Współcześnie wprawdzie wielu artystów działa w grupach, zapożyczając od siebie wzajemnie pomysły i konwencje artystyczne, to nawet w takim przypadku istnieje możliwość zaistnienia oryginalnej postawy.

Odnosząc się do własnej próby przeprowadzenia autoanalizy, stwierdziłam, że u podłoża wielu moich artystycznych decyzji leży binarność zawarta w zachowaniu i myśleniu. Sposób działania, który ma charakter dwubiegunowy, czyli jego ramy wyznaczają skrajnie przeciwstawne wartości, co wpływa na dynamikę procesu twórczego. Zainteresowanie takimi kategoriami jak „ostrość” – „nieostrość”, „jasność” – „niejasność”, „linearność” – „malarskość”, „ogólność” – „szczegółowość”, „płaszczyznowość” – „głębia”, „chaos” – „porządek”, „mikroskala” – „makroskala”, czy parami barw dopełniających, może powodować powstawanie silnych kontrastów w obrębie formy pracy. Próba zrównoważenia tych opozycyjnych wartości, ich harmonizacji w dziele, zamienia akt twórczy w proces nieustannego oscylowania pomiędzy przeciwieństwami. Czasem zjawisko to przyjmuje bardziej dosłowny charakter, innym razem okazuje się niemal niezauważalne, odbywając się głównie na poziomie mentalnym. Nie można zaprzeczyć jednak, że dychotomie wyznaczają kierunek mojej twórczości, a im bardziej próbuje się wewnętrznie przełamać zaobserwowany schemat działania, tym bardziej się go powiela. Jak się wydaje, nawet próba wyjścia z ram obrazu i tworzenia trójwymiarowych form, generowanie puzzli czy przeprowadzanie eksperymentów z projekcją, nie pozwalają uchronić się przed zainicjowanym według znanego modelu, ciągiem artystycznych decyzji, lecz wpisują się w tę „dialektykę pojęć”. Po latach odnalezione zapiski i cytaty w dzienniku z czasów szkolnych stanowią podłoże tej, powstałej już wówczas, dychotomicznej wizji świata. W tym ujęciu ważny okazuje się fakt, że mózg ludzki również ma charakter dualistyczny, a porządek myślenia dzieli się na ten bardziej logiczny, porządkujący, związany z aktywnością obszaru lewej półkuli oraz kreatywny,

holistyczny, wynikający z pobudzenia prawej części. To może być powodem złożoności ludzkiej „natury”, która zawiera w sobie zarówno pierwiastki racjonalne, intelektualne, jak afektywne, emocjonalne, oddziaływujące na siebie wzajemnie.

Choć tak radykalny binarny podział na przeciwstawne pojęcia może z początku wydawać się nieco sztuczny, zaczęłam dopatrywać się w nich pewnych punktów, między którymi rozgrywa się życie ludzkie. W refleksji nad dychotomiami na polu sztuki przydatne okazują się kategorie formalne zaproponowane na początku XX wieku przez szwajcarskiego historyka sztuki Heinricha Wöfflina w książce „Podstawowe pojęcia historii sztuki”. Zastosowany przez niego model stanowił podstawę analizy porównawczej epoki baroku i klasycyzmu. W niniejszym tekście odnoszę się do przykładów twórczości z XX i XXI wieku, dlatego oryginalny schemat Wöfflina wymaga pewnych zmian. Mimo to jednak okazuje się on niezwykle pomocny w procesie zrozumienia zjawisk artystycznych i próbie ich osadzenia w kontekście wybranych par przeciwieństw.

Struktura mojej pracy ma też charakter dialektyczny. Starłam się prowadzić narrację „płynnie”, oscylując pomiędzy przeciwieństwami niczym dwoma brzegami, anektując różne obszary zagadnień. Wychodząc w pierwszym rozdziale od krótkiego opisu wybranych koncepcji starożytnych filozofii, skupiam się na stosunku autorów tych koncepcji do świata przyrody, na ich spostrzeżeniach dotyczących wizji rzeczywistości opartej na istnieniu przeciwieństw, a także na takich pojęciach jak dialektyka, stan skupienia, jedność, kosmos, harmonia, itp. Następnie zajmuję się zagadnieniem „dialektyki” oraz „obrazów dialektycznych”, odnosząc się przy tym do wybranych aspektów systemu Georga Wilhelma Fridericha Hegla, podstawowych założeń Karola Marksa oraz koncepcji Waltera Benjamina i Georgesa Didi-Hubermana. W oparciu o te treści formułuję własne definicje tych terminów w określonych celach badawczych. Trzonem mojej rozprawy jest analiza realizacji artystycznych na podstawie mapy przeciwieństw, którą przedstawiłam w pierwszym rozdziale. Mapa składa się z wymienionych par opozycji, które – ponumerowane – rzutują na strukturę następnej części rozprawy. Każdy podrozdział zawiera subiektywną interpretację tych pojęć, które powstały w odniesieniu do omówionej wcześniej metodologii oraz tekstu Wöfflina. W ich kontekście, omawiane są dwie zestawione prace wybranego artysty z XX i XXI wieku oraz jedna z mojego cyklu pt. „Stany rzeczy”. Dokonany wybór też ma charakter subiektywny, a przywołane realizacje celowo tworzą tak różnorodną konfigurację, że dzieli je nie tylko odmienna technologia wykonania, stylistyka, ale i podejmowane tematy.

Współcześnie granice między dyscyplinami artystycznymi zacierają się, ale dzieła można rozpatrywać w podobnych kategoriach. Niezależnie od użytego medium i techniki wykonania. Właściwości opisywane przez Wöfflina, które dotyczą malarstwa, można zaobserwować również w innych dziedzinach sztuki.

Trzeci rozdział stanowi refleksję nad istnieniem sprzeczności w świecie i spajającą je jednością – zarówno na poziomie współczesnych koncepcji kosmologicznych, jak i na polu artystycznych zjawisk. Chciałam, aby moja rozprawa miała także charakter metaforyczny i ukazywała „płynność” oraz zmienność tych zjawisk, które kierują naszą aktywnością poznawczą i twórczą. Proces nie tylko powstawania i analizy dzieł, ale również pisania tej rozprawy powinien przebiegać „liniowo”, naturalnie i konsekwentnie, pomiędzy skrajnościami, kierując myśli w miejsca dotąd nieznanne. Taka nieco eseistyczna formuła przypomina obraz, w którym układ amorficznych form dopiero z czasem przybiera kształt uporządkowanej całości. Dlatego niektóre tezy zawarte w rozprawie mogą wydawać się uproszczone i wtórne w relacji do konkretnych, analizowanych przeze mnie dzieł.

Moim głównym celem było ujawnienie, że w twórczości, dzięki dialektyce, możliwe jest zaistnienie aporii, czyli stanu sprzeczności, trudnego do uchwycenia w dyskursie filozoficznym. Podstawą tej rozprawy doktorskiej jest przy tym analiza autorskiej strategii artystycznej i wyznaczenie jej podstaw teoretyczno-pojęciowych oraz przedstawienie wyników analizy porównawczej moich realizacji z wybranymi pracami innych artystów. Ważną intencją stanowiło także dowiedzenie, że kategorie stosowane przy opisie malarstwa okazują się równie adekwatne w odniesieniu do innych dziedzin sztuki, co wiąże się z postmodernistycznym zjawiskiem przekraczania granic dyscyplin i pojęciem transmedialności. Transmedialność według Tomasza Załuskiego zakłada wymiennosc i brak hierarchii między domenami¹. Postulowane przez Rosalind Krauss objaśnienie, że przedrostek *trans-* oznacza tu „oscylowanie między pojęciami”, zdaje się być bliskie koncepcji dialektyki przeciwieństw. Metafora ruchu, która pozwala przechodzić myśli pomiędzy opozycjami, kieruję uwagę ku procesowi relatywizacji, co czyni analizę zależną od przyjętego kontekstu.

W niniejszej pracy jednak każde dzieło rozpatruje się w oparciu o wyznaczone pary pojęć oraz subiektywne doświadczenie pracy przez odbiorcę. Twórczość pojmuję się w ujęciu psychoanalitycznym, jako przejaw ludzkiej psychiki, który – w odróżnieniu od marzeń sennych, przyjmuje formę realną i namacalną². Wobec tego zastosowanie metafory „płynności” pozwala na postrzeganie procesu artystycznego i analitycznego jako swoistego „strumienia świadomości”, z którego raz po raz wyłaniają się obrazy (dialektyczne). Umożliwia to ludzka zdolność do przywoływania i tworzenia w myślach wyobrażeń, przechowywanych w pamięci przez zmysły. Te przekształcenia dokonywane przez artystę stanowią przejaw jego psychiki. Można w tym miejscu przywołać stwierdzenie Władysława Tatarkiewicza, że „czyni to wyobraźnia mądrzejsza od

¹ Pojęcie „transmedialności” definiuje się jako oscylowanie między mediami, co ma podkreślać wzajemność relacji zachodzących pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki. Por. T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni publicznej*, red. Tomasz Załuski, Łódź, 2010, s. 9-18.

² A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 200.

naśladowania: bo naśladowanie robi to, co widziało, a wyobraźnia także to, czego nie widziała. Bo przyjmuje to, czego nie widziała, opierając się na analogii z bytem”³.

Ważnym aspektem twórczości jest samo doświadczanie rzeczywistości, które jest w zasadzie samoistnym procesem zbierania różnych informacji, zarówno wizualnych, jak i tych werbalnych. Tak jak jõesy filozofowie przyrody w oparciu o uważną obserwację natury konstruowali pierwsze holistyczne obrazy rzeczywistości, tak artyści próbują formułować swoje własne wypowiedzi na temat świata, w oparciu o jego wybrane aspekty. Tym, co zbliża moją pracę do antycznych koncepcji, jest zarówno próba zbadania naturalnych zjawisk i ujęcia ich w jednorodną wizję, jak i samo zainteresowanie „walką przeciwieństw”. Ta ostatnia buduje schematyczny obraz kosmosu jako jedności, która scala sprzeczności. Starając się przenieść go na płaszczyznę sztuki, w miejscu cech, za pomocą których filozofowie opisywali świat przyrody, umieścić można wybrane kategorie formalne.

Podobnie jak prawa półkula, odpowiadająca m.in. za aktywność wyobraźni i kreatywność, zostaje nieraz podporządkowana matematycznej logice lewej części mózgu, tak podczas aktu tworzenia bezład amorficznych, sennych wizji przybiera rzeczywiste, materialne formy. Zjawisko to przyrównać można do aktualizowania się arystotelesowskiej potencji, która zapisana jest w każdym pojedynczym bycie. Między możliwością a realnością odbyć się musi jednak zasadniczy proces przemiany, który nie zawsze ma szansę się spełnić. Rzeczywistość jest wszakże nieskończenie różnorodna, a czynniki ją kształtujące mogą zahamować indywidualny rozwój.

To, co zdaje się umożliwiać pogodzenie sprzeczności w sztuce, jest zasadą chwiejnej równowagi między ideą a materią, ogólnością a szczegółowością, teorią a subiektywnym myśleniem, naturalną koniecznością a wewnętrzną wolnością⁴. Artysta próbuje w sobie połączyć te sprzeczne siły, skonkretyzować wizje w dziele i uczynić je skończoną całością. Zjednoczenie przeciwieństw ma miejsce podczas powstawania pracy, w trakcie którego twórca z fragmentów rzeczywistości, powołuje jej nową, subiektywną wersję. W momencie jej odczytu natomiast można wtórnie rozpoznać obecność przeciwieństw i odczytać je – zależnie od przyjętego kontekstu.

Na koniec, odnosząc się do tytułu rozprawy, dodam, że zawarte w nim określenie „obrazy” to nie tylko omawiane w tekście przykłady prac artystycznych, ale również wszystko to, co składa się na proces myślenia obrazem. Dialektyka stanowi metodę myślenia, które towarzyszy aktowi twórczemu i odbiorowi sztuki, a także określa relacje między poszczególnymi dziełami.

³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Wrocław – Kraków 1960, s. 296, [w:] P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, s. 106.

⁴ Zastosowane przeciwstawne pojęcia pochodzą z omówienia systemu filozoficznego sformułowanego przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla, dokonanego przez Władysława Tatarkiewicza. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia nowożytna do roku 1830*, t.2, wyd. 11, Warszawa 1984, s. 211-217.

Rozdział I. *W stronę przeciwieństw*

Z obserwacji rozwoju historii filozofii wynika, że jej podstawowe kategorie narodziły się w trakcie badania zachodzących w przyrodzie zmian. To myśliciele wywodzący się z obszarów Grecji podjęli pierwsze, niemitologiczne próby opisu świata. Koncepcje wyprowadzone z tradycji poezji kosmogonicznej, wierzeń religijnych, umiejętności praktycznych i reguł życiowych zakładały istnienie podstawowej zasady rządzącej strukturą całej rzeczywistości, kładąc podwaliny pod całą kulturę europejską⁵. Takie monistyczne modele rzeczywistości dziś mogą wydawać się nieco naiwne i uproszczone, ale interesującymi czyni je właśnie owa, wynikająca z pewnych naukowych nieścisłości, uniwersalność. Mimo swojego pokrewieństwa z mitologią, stanowiły one próbę racjonalnego opisu natury – *physis*, a wiele dokonanych wówczas odkryć antycypowało późniejsze dokonania. Poza tym, ze względu na swoją „obrazowość”, sporo zawartych w niej myśli stanowi doskonałe źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń artystów i teoretyków. Wiele wizji zarysowanych przez greckich myślicieli, cechuje poetycka otwartość kojarzona z porządkiem sztuki. Artyści nie starają się wygłaszać holistycznych prawd o rzeczywistości, lecz odnoszą się do niej intuicyjnie⁶, konstruując własne, swobodne wypowiedzi – zgodnie z twierdzeniem Demokryta, że filozofia, tak jak sztuka, intuicyjnie przenika prawdy o rzeczywistości, jeszcze przed odkryciami nauki⁷. Niczym symbol, który w marzeniu sennym odnosi się do ukrytych treści, w dziele może wizualizować się nieświadomość.

Zarówno filozofowie, jak artyści, czerpią od siebie nawzajem, korzystając z różnych aspektów swojego dorobku, w poszukiwaniu nie tylko wiedzy i inspiracji, ale także motywacji do działania. Twórcy, chcąc zrozumieć sens i cel swojej pracy, mogą nauczyć się od teoretyków nie tylko krytycznego myślenia, ale także uważnego spoglądania na świat. Potrzeba poznania, przeniknięcia prawdy o rzeczywistości jako punkt wyjścia wszelkich dociekań, może okazać się bowiem kluczowa również w procesie kreacji. Kontakt z dziełami filozoficznymi rozwija wrażliwość i wykształca zdolność spoglądania z dystansu. Pozwala bardziej obiektywnie widzieć własną twórczość, przyjrzeć się jej niezmiennym cechom, dominującym tendencjom, uchwycić jej istotę⁸. W przypadku mojej strategii artystycznej jest nią pojęcie „stanu rzeczy” jako momentu zatrzymania procesu „stawania się”, ruchu pomiędzy przeciwieństwami – a zatem swoista dialektyka.

⁵ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 19-22.

⁶ W niniejszej pracy, „intuicja” [łac. 'przyglądanie się'] definiowana jest jako poznanie bezpośrednie, przekonanie nieoparte na świadomym rozumowaniu ani świadomym przypominaniu, [w:] [online] <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/intuicja.html> [dostęp: 17.07.2019].

⁷ W. Tatarkiewicz, op. cit.

⁸ „Istota” (gr. *eidos*) w ujęciu Edmunda Husserla, to coś ogólnego, danego bezpośrednio, intuicyjnie; byt idealny wolny od wszelkich czasoprzestrzennych określeń, W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. t.2...

Podjmując się analizy wybranych prac innych twórców (Moniki Bonvicini, Marka Rothko, Hanny Łuczak, Angeliki Markul i Aarona Younga) oraz poszczególnych realizacji, powstałych w ramach mojego cyklu „Stany rzeczy”, rozpatruję je w kontekście pojęcia „obrazów dialektycznych”. W ramach metodologii stosuję również narzędzia interpretacji z nurtu psychoanalitycznego, który implikuje założenie o pokrewieństwie kategorii „wizualnych symptomów” z porządkiem marzeń sennych. W niniejszym rozdziale nie tylko przywołam podstawowe definicje i założenia koncepcji „obrazów dialektycznych” w ujęciu Waltera Benjamina oraz Georges’a Didi-Hubermana, podstawowe zagadnienia z zakresu heglowskiej dialektyki, ale także odniosę się do poszczególnych haseł pochodzących z tzw. jońskiej filozofii przyrody oraz italskiej szkoły pitagorejskiej. Teoria ta stanowić ma jednak zaledwie ograniczony i fragmentaryczny wybór zagadnień, związanych z dużo bardziej rozległą problematyką. Przywoływane koncepcje i terminy stanowią zarys metodologicznego kontekstu, który służy sformułowaniu nowej definicji obrazu dialektycznego, jako specyficznego momentu zatrzymania w procesie artystycznym i badawczym.

Wydaje się, że doświadczenie sztuki może kojarzyć się ze sposobem przyglądania się światu, który przypomina dociekania pierwszych badaczy natury. Ich obserwacja rzeczywistości, wolna od nadmiaru informacji, „przed-sądów” i uprzedzeń, musiała wynikać z czystej potrzeby poznania i pierwotnej ciekawości. W tym sensie *filo sophia* jako „umiłowanie mądrości” bliska jest sztuce rozumianej jako nieustanny proces doświadczania, rozpoczynający się i trwający naturalnie jak życie⁹.

Źródło potrzeby tworzenia jest niejasne. To jakaś dziwna energia w człowieku stopniowo się zbiera, kumuluje, by z niewyjaśnionych przyczyn domagać się uwolnienia. Niczym następstwo wielkiego wybuchu, zmiany zostają zainicjowane, a człowiekowi pozostaje za nimi nadażyć. Sztuka pozwala nam na swobodne przemieszczanie się pomiędzy światem form i pojęć, kontekstów i wzajemnych relacji. Choć akt jej tworzenia wygląda u artystów różnie i jest bardzo wiele typów strategii twórczych, to dla mnie sztuka powinna wynikać z osobowości twórcy, który kieruje jej rozwojem, a jednocześnie sam jest przez sztukę prowadzony. Potrafi zarówno zabierać, jak i oddawać rzeczywistości jej przetworzone formy¹⁰; niezależnie od tego, czy przybiorą kształt monumentalnego dzieła, czy charakter zdawkowej wypowiedzi. Najważniejsza jest sama istota rzeczy, komunikat, który artysta chce wyartykułować i przekazać odbiorcy. Proces, o którym tu

⁹ Zob. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 2009, s. 13-18.

¹⁰ Zgodnie z twierdzeniem Gilles’a Lipovetsky’ego: „Sztuka została podporządkowana charakterystycznemu dla mody cyklowi nietrwałej oscylacji między neo a retro; wahaniom, kiedy nic nie jest odrzucane i potępiane, sztuka nie wyklucza, a raczej przetwarza.” Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, s. 53.

mowa, tak tworzenia, jak i odbioru sztuki, wymaga jednak czasem pewnego zatrzymania, zastygnięcia w „obrazie”.

Dla tego modelu filozoficznego dynamikę twórczości najlepiej ukazuje ruch kolisty, w którym wektor ponownie wraca w to samo miejsce, a jego charakter w pełni oddaje właśnie pojęcie „obrazu dialektycznego”. Zakłada ono, zgodnie ze swoją etymologią, łączenie sprzeczności i nieustanne dążenie do prawdy, co odnieść można do definicji twórczości jako ciągłego poszukiwania najbardziej adekwatnych środków formalnych do przekazania określonych treści. Usiłowanie uchwycenia istoty rzeczy wymaga czasu „stawania się sobą”, gdy „to, co afektywne, i to, co efektywne, rozwija się razem”¹¹. Można stwierdzić, że każda twórczość w swojej jednostkowości i jednorazowości „aktualizuje” się niczym w wizji Heideggera, odnajdując na „horyzoncie przyszłości” założenia własnego projektu. Metafora zastosowana przez niemieckiego filozofa, włącznie z postulatem „autentycznego życia” jako przyjęcia nonkonformistycznej postawy¹², zdaje się dobrze pasować do omawianego tu obrazu artystycznego procesu. Jak to określa Barbara Skarga, streszczając myśl Heideggera, „projekt (...) rozszerza zasięg mojego widzenia i zapewne to on właśnie zakreśla granice i granice modyfikuje, a wraz z nimi kształt świata (...). On bowiem dyktuje myślenie i działanie, to według niego rozpoznaje się możliwości i szuka nowych”¹³.

¹¹ Rzetelnej interpretacji dialektyki dokonuje Georges Didi-Huberman, odnosząc ją do zagadnień historiozoficznych, w niniejszej pracy dokonania jego zaadaptowane są na potrzeby refleksji dotyczącej sztuki.

G. Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, [w:] „Widok. Teorie praktyki kultury wizualnej”, tłum. Paweł Mościcki, 2014, nr 6. Tekst dostępny również w wersji elektronicznej, [online] <http://widok.ibl.waw.pl/index.phpone/article/view/212/375/> [dostęp: 04.06.2019].

¹² T. M. Jaroszewski, *Koncepcja życia autentycznego Martina Heideggera*, [w:] „Etyka”, nr 4, 1969, s. 124.

¹³ B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 67-68.

Modele dialektyczne

Zgodnie z koncepcją Waltera Benjamina, pojęcie obrazu dialektycznego „(...) łączącego w sobie przeciwieństwa, jest prefiguracją tych kategorii, które pojawiają się w projekcie autora *Devant l'image*. Didi-Huberman zaciera granicę między dyskursem Benjamina i własnym, niektóre pojęcia – takie na przykład, jak obraz dialektyczny – przejmują wraz z całym znaczeniem, które ze sobą niosą. <<Obraz nie ma raz na zawsze przypisanego miejsca: jego ruch podlega ogólnie pojętej deterytorializacji. Obraz może być jednocześnie materialny i psychiczny, zewnętrzny i wewnętrzny, psychiczny i językowy, ukształtowany i bezkształtny, plastyczny i ciągły>>”¹⁴.

Chociaż dialektyka może kojarzyć się ze spirytualistyczną wizją świata sformułowaną przez Hegla i marksizmem, to historia tego pojęcia ma zdecydowanie wcześniejszy rodowód. Arystoteles przypisywał je Zenonowi z Elei. Słowo pochodzi od łacińskiego *dialectica*, *ars dialectica*, *ratio dialectica* i „w swym najbardziej podstawowym znaczeniu odnosi się do procesu rozumowania, którego celem jest dotarcie do prawdy lub wiedzy na dowolny temat; w zależności od poglądu na ów proces mamy [jednak – A.K.] do czynienia z różnymi koncepcjami dialektyki”¹⁵. Już w starożytnej Grecji powstało kilka możliwości jej definiowania, od metody prowadzenia sporów i wydobywania wiedzy od interlokutora u Sokratesa, po racjonalne wnioskowanie u Arystotelesa. Aktualnie pojęcie to stało się dość wieloznaczne i wymaga doprecyzowania, a jego kolokwialne rozumienie stanowi aglomerat wielu koncepcji. Termin ten współcześnie oznacza również naukę ujmującą zjawiska we wzajemnym powiązaniu, traktującą rozwój jako walkę wewnętrznych przeciwieństw, metodę dochodzenia do prawdy na drodze przewyciężania sprzeczności tkwiących w pojęciach i sądach, a także – najbardziej ogólnie: sprzeczności i przeciwieństwa właściwe jakiemuś zjawisku¹⁶. Jednocześnie w systemie filozoficznym opracowanym przez Georga Wilhelma Hegla dialektyka stanowi teorię poznania, rozpatrującą zjawiska w pewnym powiązaniu, w ruchu, w rozwoju. W idealistycznej wizji historii, przepelnionej przez ducha, każda zmiana ma charakter konieczny i rozumny, wynikając logicznie z ewolucji dziejów. Piękno jest dla myśliciela zespoleniem treści z formą, idei ze zjawiskiem, rzeczywistości z myślą i stanowi wyraz absolutu¹⁷. „Dialektyka [natomiast – A. K.] stanowi konieczny proces przewyciężania sprzeczności pomiędzy tezą i antytezą za pomocą syntezy; później sama teza zostaje zaprzeczona i wszystko się powtarza aż do osiągnięcia ostatecznej doskonałości”¹⁸. Termin ten często kojarzy się z procesem rozwoju i postępowaniem, dając podstawę materializmowi dialektycznemu, który ujmuje rzeczywistość

¹⁴ A. Leśniak, *Obraz płynny*, s. 179.

¹⁵ „Dialektyka”, [w:] S. Blackburn *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, red. Jan Woleński, tłum. Cezary Cieśliński, Paweł Dziliński, Michał Szczubiałka, Jan Woleński, Warszawa 1997, s. 86.

¹⁶ „Dialektyka”, [w:] *Słownik Języka Polskiego*, [online] <https://sjp.pl/dialektyka> [dostęp: 31.01.2019].

¹⁷ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 215.

¹⁸ „Dialektyka”, [w:] *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s. 86.

cyklicznie, na zasadzie wyłaniania się i równoważenia przeciwieństw¹⁹. Kierunek ten, wyrosły z lewicy heglowskiej zapoczątkowany w II połowie XIX wieku przez Karola Marksa i Fryderyka Engelsa, nawiązywał również do darwinizmu. Podłożył silne filozoficzne podstawy pod stalinizm, trockizm i maoizm, co uczyniło „dialektykę” pojęciem dość dwuznacznym. Z czasem nabrała ona negatywnych konotacji, kojarząc się bezpośrednio z ideologią totalitarną, mimo że nadal posiada również uniwersalny sens.

Na ten etymologiczny fenomen zwrócił uwagę już Georges Didi-Huberman, który w swoim eseju „Uzmysłowienie”²⁰ osadza omawiany termin w kontekście zagadnień estetycznych, nie odzęgając się jednak od jego politycznych konotacji. W niniejszej pracy jednak chciałabym pominąć wszystkie zagadnienia związane z naukami społecznymi i na potrzeby tej pracy sformułować własną nomenklaturę. To, co bowiem okazuje się najważniejsze w starożytnym rozumieniu „dialektyki” to jego związek z tradycją prowadzenia dialogu i procesu myślenia. W heglowskim sformułowaniu „ruch myśli” zawiera się próba pogodzenia, często antagonistycznych, stron dyskusji²¹. Tak jak u Sokratesa zadawane interlokutorowi pytania służyły ujawnianiu sprzeczności w jego rozumowaniu, tak u Platona dialektyka pomagała dochodzić do idei.

W moim ujęciu dynamika procesu dialektycznego zdaje się trwać w nieskończoność, zostawiając człowieka w poczuciu niespełnienia. Twórcza aktywność rzadko przekłada się na stuprocentową realizację założonej koncepcji. Wprawdzie wiele jest takich postaw w sztuce, które czynią z tej niedoskonałości odrębną wartość, bo „nie ma takiej idei, za którą nie ma, gdybyśmy chcieli, odkryć jakiejś innej, i nie ma takiej ludzkiej motywacji, której nie da się, jeśli się tylko dobrze postaramy, uznać za zwodniczą ekspresję jakiejś innej, jakoby <<głębszej>>”²².

Jak zaznacza Didi-Huberman, nie bez powodu Walter Benjamin zestawiał „dialektykę” z pojęciem „obrazu”, jest ono na tyle szerokie, by pomieścić wielowymiarowość ludzkiego doświadczenia, zmienność i różnorodność „wydarzeń zmysłowych”²³. Pozwala ono na nielogiczność i metaforę, zakłada łączenie zjawisk pozornie sprzecznych, których – niczym w „Pasażach”, szczególnym miejscem jest obszar sztuki. To na jej polu spotyka się jednostkowość doświadczenia z ogólnością pojęć, afekt z intelektem, natura z kulturą, a chaos zaczyna układać się w uporządkowaną strukturę. Arabski gnostyk z XIII wieku Ibn-Arabi stwierdza, że człowiek obdarzony zdolnością tworzenia może dążyć do doskonałości, a jego „wyobraźnia sytuuje się

¹⁹ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 218.

²⁰ G. Didi-Huberman, op. cit., s.

²¹ „Dialektyka”, op. cit.

²² L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, tłum. Tadeusz Baszniak, Maciej Panufnik, Kraków 2010, s. 197.

²³ Ibidem, s. 17.

między światem zmysłowym (materialnym) i intelektualnym (duchowym)”²⁴. Natomiast doświadczenie „bezpośredniego poznania” rzeczywistości zarówno w procesie tworzenia, jak i odbioru sztuki, wymaga uznania istnienia w świecie antagonizmów. Ks. prof. Michał Heller zauważa, że „we naszej kulturze istnieje coś w rodzaju kultu zasady niesprzeczności”, a przy tym „panuje powszechne przekonanie, że wykazanie komuś sprzeczności w poglądach jest argumentem ostatecznym i druzgocącym”. Zaznacza jednocześnie, że podstawy pod takie myślenie dał Arystoteles, który to sformułował „pierwszą zasadę myślenia i rzeczywistości”²⁵. Współcześnie warto jednak, szczególnie na polu działań artystycznych, podać w wątpliwość powszechne tendencje i ponownie zastanowić się nad problemem dialektyki przeciwieństw. W tym celu, należy przede wszystkim wrócić do początków myśli ludzkiej i przywołać pomysły pierwszych filozofów.

²⁴ P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, s. 119-121.

²⁵ M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014, s. 108.

Modele starożytne

Obraz pierwszych badaczy łączy się często z idylliczną wizją bliskości natury, wolności od nadmiaru wiedzy i „przed-sądów”. Powszechnie wiadomo, że starożytna cywilizacja nie stanowiła kulturowej próżni, lecz posiadała znaczny dorobek artystyczny i intelektualny. Pierwsze, niemitologiczne, racjonalne próby opisu świata podjęli tzw. jońscy filozofowie przyrody. Zdaniem historyków, nurt ten ukształtował się w Grecji, a jej okres przypada na VI-V wiek p.n.e.

W zasadzie wszystkie koncepcje filozofów zaliczanych do tej szkoły wypływały bezpośrednio z obserwacji natury. Ich zainteresowania dotyczyły przede wszystkim zagadnień kosmologicznych, a podstawy dla kształtowania się pierwszych systemów teoretycznych stanowiły obowiązujące społecznie normy i zasady, mitologia oraz metaforyczna poezja kosmologiczna. Już „[Grecy – A. K] zdawali sobie sprawę, że pole działania najszerszej rozumianej wyobraźni jest odtwórczo-twórcze, ujawnić ona może rzeczy już widziane, jak i nigdy nie widziane. Stąd i samo dzieło sztuki można potraktować jako odtwórcze w stosunku do rzeczywistości, czyli jakby utrwalone wyobrażenie, albo też jako fantastyczne – utrwalona fantazja”²⁶. Okazuje się, że tak duża otwartość na twórcze działanie wyobraźni²⁷, wrażliwość na wizualność – bliższa porządkowi zmysłów, sztuki niż intelektu, nie wynikała z niewiedzy, ale ze świadomości współdziałania obydwu instancji: rozumu i wyobraźni. Stąd też pierwsze koncepcje filozoficzne zawierają tyle obrazów poetyckich. Język stosowany przez greckich myślicieli do opisu rzeczywistości również ma charakter metaforyczny.

Jednym z ważniejszych pojęć jest *arche* – ostateczna substancja, z której utworzone są wszystkie rzeczy. Powszechnie uznany za pierwszego filozofa, Tales z Miletu za taką podstawę i zasadę rzeczywistości uznał wodę we wszystkich trzech stanach skupienia²⁸. Kolejnym ważnym osiągnięciem w zakresie badań przyrodniczych było stworzenie przez Anaksymandra pierwszego precyzyjnego modelu wszechświata, opracowanie mapy nieba, i ziemi oraz sformułowanie koncepcji *apeironu* – bezkresu. To z niego poprzez wieczny ruch „drogą wydzielania się przeciwieństw”²⁹ mają wyłaniać się nowe światy; zdaniem filozofa z *apeironu* najpierw wyłoniło się zimno i ciepło, a następnie kolejne dychotomie.

²⁶ P. Jaroszyński, op. cit., s. 90.

²⁷ Wyobraźnię twórczą rozumiem tu, za Z. Pietrasinśkim, jako „(...) proces przynoszący nowe wyobrażenia, opierające się w prawdzie na materiale dawnych spostrzeżeń, lecz odbiegające od nich w sposób przekraczający jałowe, zwykłe modyfikacje, właściwe wyobraźni odtwórczej”, [online] <http://www.profesor.pl/publikacja,11398,Artykuly,Wyobraznia-tworcza-w-swietle-dotychczasowych-badan> [dostęp: 22.07.2019].

²⁸ „Tales”, [w:] *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s. 395.

²⁹ Ibidem, s. 21.

Podczas gdy Anaksymander sformułował pierwszą niemitologiczną kosmogonię, Anaksymenes także wskazał na zmienność przyrody, opisując przekształcanie się stanów skupienia. Heraklit z Efezu uznał przy tym, że rzeczywistość oparta jest na panujących wszędzie przeciwieństwach. Względność rzeczy widział w ich nieustannym zacieraniu się, a więc i zasadę świata oparł na zmienności (*panta rhei*).

Ideą, która wydaje się podobnie ciekawa w kontekście dialektyki przeciwieństw jest, koncepcja Parmenidesa z Elei, który wprowadził inaczej niż Heraklit pojmował naturę bytu, ale jego nienaruszalną i zwartą konstrukcję również zestawiał ze światem pozornych i względnych zjawisk. Powstawały one jedynie za sprawą dwóch przeciwnych sobie, w równej mierze wymyślonych i nierzeczywistych form – Światła i Ciemności³⁰. Zapoczątkował tym samym myślenie dualistyczne. Co najważniejsze jednak, on jako pierwszy próbował opisać świat poprzez antynomie: światło – ciemność; szorstkość – gładkość, ciepło – zimno, byt – niebyt, lekkość – ciężar, przy czym dzielił je na kategorie pozytywne i negatywne.

Dychotomiczność świata zauważył również Empedokles, który stwierdził, że to właśnie antagonizmy inicjują w rzeczywistości wszelkie procesy zmian. Ruchy żywiołów: wody, ognia, powietrza i ziemi powodują dwie przeciwstawne siły: miłość i niezgoda. Co istotne w kontekście idei materializmu dialektycznego, filozof ten antycypował teorię ewolucji i zasadę doboru naturalnego, przyjmując, że istoty mniej doskonałe powstały przed doskonalszymi³¹.

Wizję jedności, która scala wszystkie opisane przez jońskich filozofów przyrody przeciwieństwa, stworzył italski badacz Pitagoras. Uznał on, że naturę można wyjaśniać na podstawie leżących u jej podstaw stosunków liczbowych, a „całość kosmosu da się wyjaśnić w kategorii *harmonii*”³². Świat nie tylko ma matematyczną strukturę, ale również zakłada istnienie abstrakcyjnych wartości, które znajdują swoje odzwierciedlenie w stosunkach geometrycznych. Z dostrzeganego w bezkresnych sferach krążących gwiazd³³ ładu i regularności wyłania się wizja doskonałości, którą Pitagorejczycy nazywali *harmonią sfer*³⁴. W obraz tej idealnej struktury, wpisana została postać człowieka, który posiada dualistyczną naturę, podzieloną na nieśmiertelną duszę i skończone ciało.

³⁰ „Parmenides”, [w:] *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s. 287.

³¹ Ibidem.

³² „Pitagoras”, [w:] *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s.293.

³³ „Kosmos” – [gr. *cosmos* – ‘porządek’, ‘ład’], termin ten również przypisywany jest Pitagorejczykowi, [w:] *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s. 202.

³⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, t. 1, . s. 64-65.

Model współczesny

Idea jedności przeciwieństw jest wspólną cechą myśli starożytnej³⁵. Niczym w „hipotezie filozoficznej” ks. prof. Michała Hellera³⁶, w wizji Pitagorasa wszystkie elementy, nawet te przeciwstawne, układają się ostatecznie w spójną całość. Jak w doskonale zharmonizowanym obrazie malarskim, kolory dopełniające, na palecie aż rażące swym kontrastem, łączą się na jednej płaszczyźnie, tak w wyobrażeniach obu filozofów, to liczby tworzą kosmiczny porządek. Według ks. prof. M. Hellera, „przypisując wszechświatowi sens, przenosimy empiryczną skuteczność i logiczną harmonię z teorii i modeli naukowych na wszechświat, do którego się odnoszą, ale [...] jesteśmy skłonni odwrócić ten kierunek rozumowania: wszechświat jest harmonijną całością, w którego strukturze zawarte są elementy umożliwiające przewidywanie pewnych jego zachowań i dlatego nasze teorie i modele są empirycznie skuteczne i logicznie piękne”³⁷. Filozof zaznacza, że kosmos ma charakter racjonalny, ponieważ pozwala się badać przy pomocy metod naukowych. Choć pitagorejska „liczba” jako *arche* stanowiła zapowiedź modelu świata ujmowanego w kategoriach „rozumności”, to wciąż koncepcja badacza nie wyzbyła się jeszcze cech charakterystycznych dla wyobrażeń jego poprzedników. Niektóre ich poglądy znamionowała bowiem pewna metaforyczność, obrazowość, jak się wydaje, wynikająca z uważnej obserwacji odbywających się w naturze, procesów. Próba zrozumienia tych zjawisk i nazwania zasady, która nimi kieruje, znajdowała swoje odbicie w pojęciach sformułowanych przez pierwszych badaczy. Podobnie jak, zgodnie z odkryciami współczesnej fizyki, „semantyczny model” danego języka matematycznego odpowiada logice wszechświata³⁸, tak intuicje ówczesnych filozofów podążały za płynnością zjawisk przyrody. Choć pierwsze antyczne projekty stanowiły próbę odpowiedzi na zagadnienie natury rzeczy w koncepcji materii pierwotnej, jej „przasady”, to wciąż zawierały elementy fantastyczne. W poglądach Pitagorejczyków „abstrakcja” zyskała zresztą miejsce szczególne, bo pozwalając na wyjaśnienie formy przedmiotów fizycznych za pomocą różnych struktur geometrycznych, „kojarzyła jakości abstrakcyjne z liczbami”³⁹.

Tak jak italscy filozofowie zajmowali się formułowaniem uniwersalnego języka matematyki do opisu zjawisk przyrody, tak współczesna nauka konstruuje modele całego wszechświata, tworząc odrębny świat pojęć, który bezpośrednio odnosi się do rzeczywistości codziennego doświadczenia, stanowiąc jej semantyczny schemat. Odkrycia mechaniki kwantowej wykraczają przecież poza matematykę euklidesową, której wyniki łatwiej daje się przewidzieć, podczas gdy –

³⁵ K. Polus-Rogulska, *Pięć jedności w filozofii starożytnej*, [w:] „Folia Philosophica”, nr 16, 1998, s. 47-61.

³⁶ M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014. Zob. również: M. Heller, *Elementy mechaniki kwantowej dla filozofów*, Kraków 2015.

³⁷ Ibidem, s. 224.

³⁸ M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014, s. 199.

³⁹ „Pitagoras” [w:] *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s. 293.

według Hellera – struktury na poziomie kwantów zakładają tylko pewną potencjalność wyników otrzymywanych w modelu nieprzemienym⁴⁰. Heller trafnie określa, że „abstrakcja matematycznych struktur znacznie wyprzedza możliwości naszej wyobraźni”⁴¹, a język natrafia na poważne trudności.

W mojej pracy istotne jest użycie pojęcia „stanu” oznaczającego kierunek cząstki elementarnej w przestrzeni Hilberta, określenie potencjalnego położenia cząstki elementarnej np. elektronu. Podobnie jak wektor stanu⁴² może zwracać się w różne strony (co jest mierzalne), powodując występowanie sytuacji sprzecznej z przyzwyczajeniami świata makroskopowego, tak w sztuce możliwe jest współistnienie wykluczających się elementów⁴³. Choć Heller rozdziela dwie definicje „racjonalności”, stosowanej przez niego z jednej strony przy opisie wszechświata, jako możliwość badania za pomocą sprawdzalnych, weryfikowalnych metod, z drugiej jako właściwość istot wyposażonych w rozum, to zakłada ewentualność zaistnienia sytuacji aporii⁴⁴ – pozwalającej na swoiste połączenie przeciwieństw.

Próbując przenieść pewne, tu zredukowane do kilku haseł, zagadnienia mechaniki kwantowej, na obszar sztuki, zauważyłam, że matematyczny model wszechświata może nie tylko stanowić źródło artystycznej inspiracji, ale także dotykać podobnych, uniwersalnych kwestii, spotykając się na polu abstrakcji. Ks. prof. Michał Heller zresztą celowo używa pojęcia „wizja” w odniesieniu do swojej koncepcji kosmosu, podkreślając przy tym, ograniczoność ludzkich możliwości poznawczych⁴⁵. Często odnosi się również do teologii apofatycznej, zgodnie z którą należy być przede wszystkim świadomym swojej niewiedzy⁴⁶. Przy zaawansowanych odkryciach dokonanych w zakresie współczesnej kosmologii, fizyki teoretycznej i matematyki, koncepcja Hellera wciąż przypisuje duże znaczenie wyobraźni. Naukowe wyniki mogą być bowiem czytelne dla grona specjalistów, ale dla większości układają się raczej w dość abstrakcyjny obraz. Tu bowiem harmonijną całość mają tworzyć nieokreśloności, „dynamiczny chaos”, który kolejni badacze stopniowo rozkodowują, korzystając z posiadanych narzędzi. Na poziomie matematyki euklidesowej wyniki są jeszcze łatwo sprawdzalne, ale umysł ludzki wobec porządku struktur kosmicznych napotyka nieprzekraczalne trudności. Spotyka się wówczas z „jednością”, w której ład ma tworzyć dysharmonia i chaos – posługując się metaforą, jest to obszar działania wyobraźni,

⁴⁰ Zob. M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014, s. 91.

⁴¹ Ibidem, s. 91.

⁴² M. Heller, *Elementy mechaniki kwantowej dla filozofów*, Kraków 2015, s. 37.

⁴³ Por. S. Hawking, *Krótkie odpowiedzi na wielkie pytania*, red. Zofia Domańska, tłum. Marek Krośniak, s. 121-127.

⁴⁴ „Aporia”, [gr. - „bezdroża”, „bezradność”], pozornie niedająca się przewyciężyć trudność w rozumowaniu, połączenie przeciwstawnych rozwiązań; także sokratejski sposób stawiania problemów – metoda aporetyczna, [online] <https://sjp.pwn.pl/sjp/aporia;2550541.html> [dostęp: 23.07.2019]. Zob. również: *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, s. 27.

⁴⁵ M. Heller, *Drogami ludzi myślących* [audiobook], Kraków 2004, nr 1-2.

⁴⁶ [online] <https://fakty.interia.pl/video,vId,2598737> [dostęp: 23.07.2019].

nierealności marzeń sennych⁴⁷, pole aktywności twórczej. Jako że poprzez sztukę możliwe jest przekazywanie treści psychicznych⁴⁸, porządek kosmosu zdaje się, niczym w koncepcji Gottfrieda Wilhelma Leibniza, znajdować odbicie w każdej jednostce ludzkiej, która na swój indywidualny i jednorazowy sposób może jego sprzeczności, wyrażać w sztuce.

Zastosowanie metafory kosmosu jako punktu wyjścia do refleksji o sztuce stanowi nie tylko wprowadzenie do zagadnienia przeciwieństw i stanu jako pewnego zatrzymania naturalnych procesów, ale wskazuje na naukowe podstawy istnienia sprzeczności w świecie tak – powtarzając za Hellerem, często wykluczanych we współczesnej kulturze⁴⁹.

⁴⁷ A. Leśniak, op. cit., s. 50-55.

⁴⁸ A. Leśniak, op. cit., s. 199-2004. Por. M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.

⁴⁹ W niniejszej pracy pominięte zostaje zagadnienie temporalności obrazu i wiele innych wątków, ponieważ znacznie rozszerzyłyby to jej objętość. Warto zwrócić uwagę jednak na koncepcję „anachronii” Jacques’a Rancière’a, również omawianą przez George’a Didi-Hubermana. Zob.: J. Rancière, *Le concept d’anachronisme et la Kerit de l’historien*, [w:] „L’Inactuel”, 1996, nr 6, s. 67-67, [w:] A. Leśniak, op. cit., s. 120.

Model psychoanalityczny

W tym kontekście, zgodnie z modelem psychoanalitycznym, twórczość definiowana jest jako swoisty symptom psychiki ludzkiej, który można odczytać w procesie odbioru dzieła. To, co wizualne znajduje się poza tekstem, a pojęcie obrazu odnieść można zarówno do zjawiska marzeń sennych, świadomych wyobrażeń, jak aktywności artystycznej⁵⁰. Zgodnie z koncepcją Andrzeja Leśniaka, łączącą teorie psychoanalityczne z dyskursem historii sztuki, a jednocześnie odwołującą się do założeń George'a Didi-Hubermana i Waltera Benjamina, okazuje się, że „praca dialektyki zatrzymuje się w obrazie; oznacza to, że obraz łączy w sobie przeciwieństwa, takie na przykład jak materialność wraz z psychicznością, zewnętrżność z wewnętrżnością. Jest on tylko momentem pracy, chwilą, w której stawanie się zostaje unieruchomione i skryształizowane”⁵¹. Takie rozumienie procesu twórczego jako zatrzymania, pewnego zastygnięcia w procesie kojarzyć się może znowu ze „stanem skupienia”, w którym materia przybiera konkretny kształt. W tym miejscu warto dodać, że we współczesnej sztuce forma może być bardzo uproszczona, nie do końca musi istnieć fizycznie, ale wystarczy, by uobecniała się jako idea, spotkanie, czy inna zmiana dokonana w rzeczywistości. Można odnieść wrażenie wprawdzie, że łatwiej analizować proces twórczy, gdy ma się do czynienia z realnie istniejącym przedmiotem niż z dokumentacją czy opisem projektu, ale wydaje się, że do ich analizy również można korzystać z narzędzi dialektycznych. Zgodnie z koncepcją George'a Didi-Hubermana, korzystając z psychoanalitycznej metodologii analizy dzieła i narzędzi jej pokrewnych, obraz rozpatrywany może być w kategorii marzenia sennego, i rzeczywiście definiowany jako symptom⁵².

Podążając za interpretacją *Pasaży* Waltera Benjamina, dokonaną przez A. Leśniaka, w ruchu dialektycznym „wewnątrz” dzieła obecność spotyka się z nieobecnością, terażniejszość zderza się z przeszłością, a „obraz jest tym, w czym <<byłość>> w piorunowym błysku tworzy konstelację z <<teraz>>. Inaczej mówiąc obraz to znieruchomiła dialektyka”⁵³. Niemiecko-żydowski filozof odnosi się jednak przede wszystkim do fenomenów historycznych, odgradzając się od postrzegania obrazu dialektycznego w kategoriach *eidosu* fenomenologii, *habitusu* Pierre'a Bourdieu; skupia się bowiem na kwestii jego „czasowości”⁵⁴. Co ciekawe, uznaje on także, że obraz jest „fenomenem anachronicznym”, niejednolitym temporalnie, ponieważ składa się z antagonistycznych fragmentów⁵⁵. Ten aspekt koncepcji Waltera Benjamina jest znaczący, bo zakłada już oparty

⁵⁰ A. Leśniak, op. cit., s. 115-120.

⁵¹ Ibidem, s. 182.

⁵² Ibidem, s. 115.

⁵³ W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit, s. 508-509, [w:] ibidem, s. 181.

⁵⁴ W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit, s. 508-509, [w:] ibidem, s. 179-184.

⁵⁵ A. Leśniak, *Obraz płynny*, op.cit., s. 181.

na kontrastach, „montaż dialektyczny”, w którym – niczym w przywołanej przez Ranciere’a⁵⁶ strategii surrealistów, w obiekcie artystycznym spotykają się sprzeczne elementy. Stanowi to ważny przykład występowania dialektyki pojęć w sztuce, a sam model doświadczenia wizualnego ujmuje obraz w kategoriach procesu i zmiany.

Wywodząc definicję „obrazów dialektycznych” z tradycji filozoficznej, w niniejszej rozprawie termin ten oznacza po prostu treści (także wizualne) powstałe jako naturalny skutek ruchu myśli i działań twórcy. W ujęciu metaforycznym, a zatem zakładającym pewne uproszczenia, odnosi się on do procesu, w którym artysta możliwie (choć nie koniecznie) porusza się pomiędzy dychotomiami, swoją twórczą aktywnością jednocześnie zacierając ich granice. Walter Benjamin twierdzi, że każdy autentyczny obraz musi posiadać charakter dialektyczny. Nie jest do końca jasne jak rozumiał on kategorię „autentyczności”, ale jest oczywiste, że miał na myśli „niarchaiczność”, czyli zawarty w samym akcie powstawania dzieła związek między przeszłością a teraźniejszością. Wszakże już sam proces artystyczny stanowi akt jednoczenia się przeciwieństw.

Model badawczy

Warto zastanowić się, jakie opozycyjne pojęcia są najbardziej przydatne podczas analizy prac artystycznych. Które z nich pozwalają wskazać na podobieństwa i różnice w strategiach twórców, a przede wszystkim ujawnią dialektyczność sztuki w odniesieniu do zagadnień *sensu stricte* formalnych, choć realizować się mogą również na poziomie treści każdej z prac. Według Wiesława Juszcza, dziś klasyczny podział na formę i treść nie ma już racji bytu, ponieważ forma i treść stanowią integralną całość⁵⁷. Nie da się zredukować dzieła artystycznego do jego poszczególnych elementów i wszelkie myśli zawarte lub towarzyszące powstawaniu dzieła stanowią jego nierozzerwalne części składowe. Przeciwwstawione sobie pojęcia, w kontekście których analizuję dzieła przywołanych przeze mnie artystów, odnoszą się do wszystkich aspektów tych prac.

Stworzyłam mapę opozycji, która okazała się pomocna w trakcie analizy realizacji artystycznych. Schemat powstał w oparciu o podział pięciu stylistycznych cech kategoryalnych sporządzony przez szwajcarskiego historyka sztuki z przełomu XIX i XX wieku – Heinricha Wöfflina. Teoretyk ten stworzył spis przeciwstawnych cech formalnych w celu porównania sztuki baroku i klasycyzmu. Zestawił linearność z malarskością, płaszczyznowość z głębią, formy

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ „(...) nie mamy tu na myśli <<formy>> w takim znaczeniu, które daje się przeciwstawić znaczeniu słowa <<treść>>”. W. Juszcza, *Zastłona w rajskie ptaki*, Warszawa 1991, s. 42.

zamknięte z otwartymi, wielość z jednością, a jasność z niejasnością⁵⁸. Jego lista została jednak w niniejszej rozprawie zdekonstruowana. Wprowadziłam niewielkie zmiany w poszczególnych hasłach, a niektóre z nich zastąpiłam nowymi kategoriami.

1. Linearność – malarskość
2. Płaszczyznowość –głębia
3. Jasność – niejasność
- 4. Ogólność – szczegółowość**
- 5. Ostrość – nieostrość**
- 6. Ciężar – lekkość**

Jednocześnie, całej refleksji towarzyszą takie przeciwstawne pojęcia jak:

1. Mikro – makro
2. Natura – kultura
3. Jedność – wielość

Wymienione wyżej terminy dodatkowo służą analizie prac, wyznaczając obszar refleksji poza zagadnienia dotyczące cech materialnych, a także ujawniając relacje znaczeniowe między nimi. Wyłaniające się, w trakcie opisywania dzieł, ich podobieństwa i różnice jednocześnie ujawniają umowność i bezsilność teorii wobec fenomenu sztuki. Wizualne nieraz definiuje się przeciw jako to, co obrazowe, widzialne i nieredukowalne do tekstu⁵⁹. Poza tym wybrane przykłady obejmują wiele dziedzin sztuki, w obrębie których różni się nie tylko przyjęta nomenklatura, ale także sposób obcowania z dziełem, który może być każdorazowo odmienny. Historyk filozofii Piotr Jaroszyński wyodrębnia trzy główne, zasadniczo odległe od siebie rodzaje poznania: w naukach szczegółowych – poznanie jednoznaczne, w filozofii – poznanie analityczno-transcendentalne, w sztuce zaś poznanie metaforyczne⁶⁰. Współczesny dyskurs artystyczny często uzależnia się wprawdzie od aktualnych narracji teoretycznych, ale w mojej rozprawie twórczość ujmowana jest intuicyjnie. Postrzegam ją jako swoistą mozaikę zjawisk, w której spotykają się strzępki myśli i kontekstów, wycinki pojęć i projektów, zlepki marzeń i obrazów – często uchwycone tylko po to, by po chwili płynnym ruchem przekształcić się w swoje własne przeciwieństwo⁶¹.

Przyglądając się zagadnieniu dialektyki przeciwieństw, warto zwrócić uwagę na jej znaczeniową pojemność. Wiele strategii artystycznych doskonale odnajduje się w jej kontekście. Niezależnie od zastosowanego medium – rozumianego jako fizyczny nośnik, ale także splot

⁵⁸ A. Friedberg, *Wirtualne okno: od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012, s. 338.

⁵⁹ A. Leśniak, op. cit., s. 109.

⁶⁰ P. Jaroszyński, op. cit., s. 239.

⁶¹ Zob. Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, tłum. M. Żakowski, Warszawa 2007.

konwencji⁶². Dlatego stosunkowo łatwym zadaniem okazało się wybranie przykładów realizacji innych artystów i zestawienie ich z moimi pracami z cyklu „Stany rzeczy”, a następnie podjęcie analizy porównawczej przy pomocy par pojęć z przedstawionej mapy opozycji. Starałam się podać przykłady prac artystów mniej znanych, a nie tylko twórców z podręczników historii sztuki współczesnej. Sposób przyporządkowania przykładów do poszczególnych zagadnień ma charakter intuicyjny i subiektywny, a narracja przebiega niekiedy – przywołując sformułowanie Piotra Piotrowskiego – „horyzontalnie”⁶³. Poruszane w pracach wątki mieszają się, płynnie oscylując pomiędzy wyznaczonymi biegunami. Piotrowski, twórca komparatystycznej historii sztuki stwierdził, że „rzeczy poznajemy poprzez ich porównanie”⁶⁴. Uważam, że warto zestawiać nawet najbardziej odległe od siebie zjawiska kulturowe, by mogły ujawnić się ich dodatkowe sensory. Niektóre prace, przyporządkowane do danej pary pojęć, mogłyby doskonale wyjaśnić się również w ramach innej dychotomii, ale musiałam dokonywać wyborów i rezygnować z uszczegóławiania rozprawy na rzecz jej klarowności.

W pierwszym podrozdziale „linearność – malarskość”, zestawiony jest performance Aaraona Younga z moją pracą „Stan rzeczy 26”, następnie obejmując cykl „Obrazy potencjalne” Hanny Łuczak wobec problemu dotyczącego „głębi” – „płaskości” i obrazu „Stan rzeczy 46”, w kontekście opozycji „jasność” – „niejasności”, „Black Painting No. 8” Marka Rothko i „Stan rzeczy 44”, „Hard String” Moniki Bonvincini zestawia się ze „Stanem rzeczy 24”, odnosząc się do pary pojęć „ogólność” – „szczegółowość”, zagadnienie „ostrości” – „nieostrości” odczytane zostaje w pracy „Ogień w wodzie” Angeliki Markul i malarstwa z projekcją w mojej realizacji „Stan rzeczy 40”, by zakończyć jej instalacją „Gardło diabła”⁶⁵ oraz „Stanem rzeczy – *in progress 2*” wpisanym w część dotyczącą kwestii „ciężaru” – „lekkości”. Taka porównawcza analiza ma na celu nie tylko opisanie wymienionych prac, wykazanie ich potencjału badawczego i uświadomienie relatywności odbioru sztuki, ale przede wszystkim ujawnienie istnienia sprzeczności jako katalizatora twórczych procesów.

⁶² M. Smolińska, *Efekt Narcyza. Metanarcyzm w sztuce wideo(instalacji)*, [online] http://www.fieldofnarcissi.com/upload/iLEu2GPfFBSNPwAW/ImMHSjP6ZrfQMMoGvkp5vTLLxlxTBfKN_pl.pdf [dostęp: 11.06.2019]. W tym miejscu, pojęcie „medium” odnosi się również do zagadnienia pamięci oraz benjaminowskiej anachronii, czyli problemu złożoności czasów ujętych w dziele.

⁶³ Pojęcie „horyzontalnej historii sztuki” zostało sformułowane przez Piotra Piotrowskiego około 2008 roku i stanowi tytuł jednego z jego artykułów „O horyzontalnej historii sztuki”; definiuje się go jako model komparatywnej historii sztuki, opierającej się na braku centrów i rezygnacji z narracji liniowej w ramach dyskursu historii sztuki. Podejście to zdaje się doskonały punkt wyjścia do analizy aktualnych zjawisk artystycznych. Tekst dostępny jest również w wersji elektronicznej [online] https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/artium_quaestiones2009/0063/image [dostęp: 14.06.2019].

⁶⁴ [online] <file:///C:/Users/Ania/Desktop/DOKTORAT%20-%20TEORIA/Piotrowski.pdf> [dostęp: 14.06.2019].

⁶⁵ Jako że Angelika Markul to artystka polska, która działa we Francji, powszechnie przyjmuje się trzy wersje tytułów jej pracy: francuskie, polskie i angielskie.

Rozdział II. *Harmonia sfer*

Kiedy zdecydowałam się na zastosowanie dychotomii w procesie analizy konkretnych prac artystycznych, szybko uzmysłowiłam sobie, że muszę zawęzić pole moich dociekań filozoficznych, jeśli chcę zrozumieć formę tych prac, ich istotę, czy potencjalną „aurę”. Jest mi bliski postulat Susan Sontag z eseju „Przeciw interpretacji”: „musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać”⁶⁶. To zdanie stanowi sprzeciw wobec prymatu treści nad formą wciąż obecnego w podejściu do sztuki. Sontag zastanawia się, na ile możliwy jest odbiór sztuki w sposób „wolny od nawyku interpretacji” i sugeruje podjęcie prób bardziej zmysłowego jej doświadczania. Odnosząc się do jej postulatu, dodam, że w dialektycznym procesie, tak tworzenia, jak odczytywania dzieł, po prostu nieustannie na nowo „o wszystkim należy wątpić”⁶⁷.

⁶⁶S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, [w:] *Przeciw interpretacji*, Kraków 2002, s. 10. Tekst dostępny również w wersji elektronicznej: [online] <http://docplayer.pl/27614379-Susan-sontag-przeciw-interpretacji-i-eseje-przeciw-interpretacji.html> [dostęp: 14.06.2019].

⁶⁷ Autorem tej łacińskiej sentencji *De omnibus dubitandum est* jest Kartezjusz.

1. Linearność – malarskość



Il. 1. Aaron Young, „Performance for Greeting Card”, Park Avenue w Nowym Jorku, 2007.



Il. 2. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 26”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2018.

Choć truizmem jest stwierdzenie, że trudno dziś wytyczyć jakiegokolwiek granice sztuki, a pochodzący z tekstu „Obrona modernizmu” Clementa Greenberga postulat jednorodności i nienaruszalności medium⁶⁸, jest nieaktualny, to warto zastanowić się, w jaki sposób, poza tradycyjnymi technikami, realizują się takie kategorie jak „malarskość” i „linearność”. Rozróżnienie to, jako nazwa dla dwóch opozycyjnych tendencji, zostało opisane przez Heinricha Wöfflina i odnosiło się bezpośrednio do cech formalnych dzieł.

Linearne ujęcie rozumie się jako takie, w którym efekt plastyczny dzieła uzależniony jest od linii stanowiącej główny środek wyrazu, a plamy barwne i kontrasty walorowe są jej podporządkowane. Cieszyło się ono dużą popularnością w szkole florenckiej XV wieku, w malarstwie klasycystycznym oraz secesji⁶⁹. „Malarskość” natomiast definiuje się raczej jako skłonność do akcentowania wartości chromatycznych i ujmowania w dziele raczej „zwiewnej i lekkiej całości” niż zwartej konkretności przedstawionych obiektów – jak to określił sam Wöfflin, „styl linearny wyraża się w liniach, malarski w masach”⁷⁰. „Widzenie w masach” z kolei wyraża się tym, że „kontur mniej lub więcej staje się obojętny dla oka, a przedmiot wyłania się przede wszystkim jako zjawisko plam”⁷¹. W tym ujęciu podział na malarstwo i rysunek zyskuje inny wymiar. Może nie dotyczyć już zastosowanej technologii, lecz odnosi się do konstrukcji samej realizacji plastycznej. Co zauważył Wöfflin w opisie obszarpanego żebraka⁷², a Paul Cézanne zawarł w sformułowaniu, że „malując rysujemy” – i odwrotnie⁷³. Kategorie „malarskości” i „linearności” wykraczają daleko poza obszar sztuk „tradycyjnych”.

„Performance for Greeting Card”⁷⁴ Aarona Younga, zaprezentowany podczas nowojorskiego Fashion Week w Zbrojowi Parku Avenue w Nowym Jorku (2007), doskonale wpisuje się w omawianą problematykę. Praca ta składa się z wielu części; po pierwsze, znana jest jako forma spektaklu⁷⁵, następnie zapis wideo, a ostatecznie przybiera postać, prezentowanych w galeriach paneli, które stanowią pozostałość po całym wydarzeniu i odrębne obrazy. Choć tego rodzaju strategia, przecząca założeniom *performance’u* może rodzić pewne wątpliwości, ciekawy

⁶⁸ C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych* [w:] *Obrona modernizmu, wybór esejów*, red. Wanda Lohman, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 19-30.

⁶⁹ „Linearne ujęcie”, [w:] *Słownik terminów plastycznych*, wyd. V, red. Antoni Piskadło, Barbara Gers, Warszawa 1974, s. 157-158.

⁷⁰ H. Wöfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław – Warszawa - Kraków 1962, s. 25.

⁷¹ Ibidem, s. 26.

⁷² Ibidem, s. 31.

⁷³ Cytat ten w całości brzmi następująco: „<<W miarę jak malujemy – rysujemy, im bardziej kolor się harmonizuje, tym bardziej rysunek jest precyzyjny, kiedy kolor jest u szczytu bogactwa – forma osiąga pełnię>>”, J. Czapski, *Patrząc*, red. Joanna Pollakówna, Kraków 1996, s. 180.

⁷⁴ Tłumaczenie własne. Zob. dokumentację wideo tego wydarzenia, [online] <https://vimeo.com/9830553> [dostęp: 13.06.2019].

⁷⁵ W przypadku omawianej pracy, termin ten wydaje się bardziej adekwatny ze względu na fakt, że – w odróżnieniu od *performance’u*, który zwykle zostawia jakieś pole ingerencji publiczności, ten sprawiał wrażenie w całości wyreżyserowanego i zaplanowanego. W tłumaczeniu, słowem „performance” określa się jednak również „przedstawienia” i „koncerty”, dlatego w niniejszym tekście stosuję wersję pisaną kursywą.

wydaje się sam dobór środków zastosowanych przez artystę. Poprosił on bowiem dwunastu motocyklistów, by w obecności setek przybyłych gości, wjechali na złożoną z dwustu osiemdziesięciu ośmiu paneli ze sklejki, arenę i przez siedem minut przecinali cały jej wyznaczony czarny obszar, przy jednocześnie wydobywającym się z dysz podłączonych do boków pojazdów, gazie. Efekt mgły dodatkowo potęgowały światła przemieszczających się kolistymi ruchami, motocykli, a w ramach jej stopniowej kondensacji, kształty stawały się coraz mniej widoczne. Gdy jednak dym zaczął opadać, a kierowcy kolejno wyjeżdżali poza prostokątne pole, opuszczając tym samym przestrzeń areny, ujawniał się, wyznaczony przez pojazdy rysunek. Ich koła wypalały linie („arabeski”), które ukazywały warstwy fluorescencyjnej żółtej, pomarańczowej i czerwonej farby, znajdującej się pod czarną powierzchnią⁷⁶. Całość zjawiska składała się na zmieniający się w czasie obraz i choć *performance*’u stanowi bezpośrednie odwołanie do dzieła Jacksona Pollocka o tym samym tytule, przestrzeń malarska jest w nim zbudowana za pomocą odmiennych środków. Mimo że układ przecinających się płynnie linii jest przypadkowy⁷⁷ to tworzy harmonijną całość. Dodatkowo wątek „stawania się” obrazu był jednym z jego najistotniejszych elementów, bo tak jak proces twórczy Pollocka, został wyniesiony do rangi dzieła sztuki.

To, co w moim obrazie „Stan rzeczy 26” zastygło w namalowanych szarych partiach, a w obiekcie „Stan rzeczy – *in progress*” przybiera postać realnego dymu, u Younga wydarzyło się w otwartej przestrzeni i realnym czasie – po to, by za moment stać się już tylko przedmiotem pamięci. Najważniejszy u Pollocka akt tworzenia odbywał się na rozłożonym horyzontalnie, nienaciągniętym płótnie, by potem tradycyjnie zawisnąć na ścianie galerii, podczas gdy u Younga swój ekwiwalent odnalazł w rozłożonych panelach, które następnie przeistoczyły się w odrębne obrazy. Czasem połączone w większe bloki, podwójne, innym razem pojedyncze, już tylko grubymi liniami, wyżłobionymi przez motocyklowe koła, przypominając o swoim „malarskim” pochodzeniu.

Inaczej jest w pracy „Stan rzeczy 26” o wymiarach 150x180 cm, w której ażurowe, linearne formy, nieraz podkreślone konturem z zaznaczonym kolorystycznie akcentem, przenikają w błękitno-szare plamy, dające wrażenie oddalenia⁷⁸. Ten sam efekt, łączony przez Wöfflina z kategorią malarskości, w spektaklu Aarona Younga przybrał postać nawarstwiającej się mgły. Podobną szarość uzyskuje się w efekcie połączenia wielu barw dopełniających lub poprzez fenomen rozszczepienia światła zatrzymanego na materii przedmiotu. To naturalne zjawiska, na tyle jednak ulotne, że trudno je uchwycić w ramach dzieła sztuki. W przypadku pracy Younga prawdą okazuje się stwierdzenie Wöfflina, że „malarska sylwetka nie pokrywa się nigdy

⁷⁶ S. Hudson, *Painting now* [katalog], wyd. I, Londyn 2018, s. 108-109.

⁷⁷ Zagadnienie „przypadku” w sztuce stanowi bardzo obszerny temat, przedmiot licznych dysertacji naukowych, dlatego w tym tekście ograniczony jest do jego powszechnego, potocznego rozumienia.

⁷⁸ H. Wöfflin, op. cit., s. 3.

z kształtem przedmiotu. Skoro tylko zarysowuje się ona zbyt wyraźnie przedmiotowo, natychmiast wyodrębnia się i rozrywa stłoczoną masę obrazu”⁷⁹. Gdy tylko mgła opada, ujawnia się konkretność i przedmiotowość samej linii i choć XIX-wieczny teoretyk miał na myśli raczej sztukę przedstawiającą, intuicja ta zdaje się sprawdzać również w odniesieniu do środków stosowanych w abstrakcji. Także historyczka sztuki Maria Rzepińska zwraca uwagę, że dążenie do „realizmu” nie pomaga w podkreślaniu malarskich wartości, a linearyzm sprzyja raczej iluzyjności form niż akcentowaniu koloru⁸⁰.

Zestawienie realizacji Aarona Younga z obrazem „Stan rzeczy 26” pozwoliło mi lepiej zobaczyć odrębność mojej strategii twórczej. To, co w spektaklu Younga zostało dosłownie odsłonięte na scenie i oczach publiczności, u mnie pozostało ukryte. Chodzi o te etapy procesu twórczego, w które wpisana jest niestabilność, zmienność i ulotność. W ramach cyklu „Stany rzeczy” przeprowadzam różnego rodzaju doświadczenia, które przypominają performance i zaskakują mnie lub wprost kierują do zamierzonego efektu. Pierwszy pomysł ma swoje źródło w wyobraźni, zwykle już podczas rozmieszczania plam barwnych, linii i światłocienia. Następnie poszukuję w rzeczywistości ekwiwalentu do realizacji projektu. W ramach przeprowadzanych eksperymentów uważnie obserwuję wszystko to, co się podczas nich dzieje. Staram się podążać za procesem przemian materii, ale jednocześnie tworzę efemeryczne makiety – dopiero ich fotograficzne kopie i przetworzenia stanowią szkice do obrazów jako ostatecznych realizacji. Ukończone obrazy zawierają wszystkie etapy pracy (z czasem malowania włącznie), finalnie stanowią konkretny „stan” materii, która mogłaby wprawdzie ulegać dalszym przekształceniom, ale zastyga na płaszczyźnie płótna.

Ostatnio równolegle do prac malarskich tworzę także przestrzenne obiekty, które intencjonalnie nie stanowią modeli do obrazów, lecz są działaniami pośrednio prowadzącymi do ich powstania i znacząco różnią się od moich makiet – projektów malarskich. Prace te pokazywane mogą być zarówno jako statyczne, stanowiące dowód zakończonego procesu powstawania – jak panele Younga, a także dynamiczne, czyli „stające się” na oczach widza. Dotyczy to takich realizacji jak „Stan rzeczy – *in progress*”, „Stan rzeczy – *in progress 2*”, „Stan rzeczy 40” z projekcją, czy „Stan rzeczy – puzzle”. W większości z nich proces nie prowadzi do żadnego konkretnego rezultatu, takiego jak konkretny obraz, fotografia, opis czy dokumentacja wideo w *performance’ie* amerykańskiego twórcy. Nie stanowi żadnego koherentnego „stanu”, lecz zapętla się – niemal w nieskończoność. Jedyne rozwiązanie okazuje się próba zatrzymania dzieła w pamięci lub powielenia go za pomocą innych mediów. Powstały przy użyciu aparatu lub pędzla

⁷⁹ Ibidem, s. 27.

⁸⁰ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 3, Kraków 1983, s. 64.

dowód zaistnienia dzieła pozwala uchwycić jednak już zupełnie inny rodzaj stanu rzeczy i jej ruchu, w zasadzie „anachroniczny”⁸¹.

W kontekście zagadnienia malarskości i linearności w obiektach, projekcjach, i obrazach powstałych w ramach cyklu „Stany rzeczy”, ich podobieństwo jest czymś naturalnym. Natomiast różni je to, że w pracach przestrzennych kategoria „malarskości” realizuje się w rzeczywistości i stanowi czynnik zmienny, a „linearność” wyraża się poprzez statyczną, kształtowaną manualnie formę. W pracy na płótnie linie z jednej strony mają tworzyć abstrakcyjne znaki plastyczne, z drugiej iluzyjne materię. Podobnie jak układy linii u Younga, które tworzą wrażenie przestrzenności, zapraszając widza w głąb obrazu i godząc sprzeczność (płaskie – przestrzenne).

Jak dziś rozumieć podział na sztukę abstrakcyjną i przedstawiającą? Jak klasyfikować artystów, którzy przekraczają granice wciąż obecne w myśleniu o sztuce? Wydaje się, że zarówno w realizacji Aarona Younga, jak i w mojej pracy „Stan rzeczy 26” istnieje równowaga między udziałem realności i wyobraźni, elementami pokrewnymi iluzji, linearnością a jakościami abstrakcyjnymi i malarskością. Moje obrazy często są określane jako abstrakcje czerpane z rzeczywistości. Powszechnie mianem figuratywnej określa się taką sztukę, która „zapożycza formy ze świata przedmiotów, a może to być zarówno rzeczywisty, jak irrealny świat, np. zjawisk sennych”⁸². Czy ta strategia nie lokuje się jednak bliżej dzieł przedstawiających? Abstrakcjonizmem określa się z kolei sztukę „oderwaną od przedmiotów; posługującą się linią, plamą barwną oraz bryłą jako materiałem twórczym, organizowanym przez wyobraźnię”⁸³. Często zastanawiam się czy moje próby stworzenia własnej przekonującej rzeczywistości malarskiej mogą być rozpatrywane z perspektywy podziału na sztukę przedstawiającą i abstrakcyjną. Zależy mi bardzo na zmysłowym działaniu moich prac. Fragmenty obrazów, w których pogłębiona jest iluzja, przechodzą w partie rozwiązane w sposób zupełnie abstrakcyjny. Wszystkie plamy koloru wpisują się wprawdzie w strukturę obrazu, kontynuując określoną plastycznie materię, ale mogą one również się wyodrębnić i działać oddzielnie, jako kolor, linia, czy zbiór punktów. Mogą zostać odczytane nie tylko jako niefiguratywne gesty podkreślające płaszczyznę obrazu, ale równocześnie jako iluzje przestrzeni.

Myślę, że „linearność” – „malarskość” równie dobrze można stosować do tradycyjnie rozumianego malarstwa i do bardzo współczesnych rozwiązań. Wprawdzie zgodnie z teorią z początku XX wieku stanowiły one „dwa odmienne poglądy o różnej orientacji estetycznej, z której każdy jednak jest w stanie dać doskonały obraz widzianego świata”⁸⁴, to można również pojmować je szerzej, jako kategorie formalne stale występujące w dziele.

⁸¹ A. Leśniak, op. cit., s. 180-187.

⁸² „Przedstawiająca sztuka”, [w:] *Słownik terminów plastycznych*, s. 246.

⁸³ „Abstrakcyjna sztuka” (łac. „*abstrahere*”- odrywać), [w:] *Słownik terminów plastycznych*, op. cit., s. 11.

⁸⁴ H. Wöfflin, op. cit., s. 51.

2. Płaszczyznowość - głębia



Il. 3. Hanna Łuczak, „Obrazy potencjalne”, 20x40,5 cm, całość: 44x67 cm, 2006-2013.



Il. 4. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 46”, 150 x180 cm, olej na płótnie, 2019.

Zgodnie z optyką Heinricha Wöfflina, rozwój praktyki obrazowania stanowił ewolucję od „płaszczyznowości” w stronę iluzji głębi. W XVI wieku środki opisujące przestrzeń za pomocą płaszczyzn zostały opanowane. Dlatego w XVII wieku nastąpiła stopniowa dewaluacja warstw budowanych równoległe do krawędzi obrazu i wydobywanie stosunków przestrzennych wiążących całą kompozycję. Zdaniem Wöfflina, obydwie te tendencje spotykały się w malarstwie już wcześniej⁸⁵. Zjawisko to ma charakter uniwersalny i można je opisywać na różnych, także współczesnych przykładach, choć często cechy mu przypisane przejawiają się w sztuce współczesnej inaczej niż w sztuce dawnej. W przypadku sztuki XVI czy XVII wieku przestrzenność kompozycji określano za pomocą relacji między poszczególnymi elementami przedstawieniowymi, które były niejako transparentne i bezpośrednio związane ze strukturą dzieła. Z kolei współcześnie stosunki te często się wyodrębniają, stanowiąc o kształcie i charakterze konkretnej twórczości. Sposób rozumienia płaszczyznowości i głębi okazuje się dla wielu twórców – a szczególnie malarzy – tak ważny, że określa ich postawę w sztuce w ogóle. Dobrze ilustruje to cykl „Obrazy potencjalne” Hanny Łuczak. Seria ta stanowi zbiór wielobarwnych płócien różnych rozmiarów o często wydłużonej formie prostokąta. Wykonane są farbą olejną za pomocą autorskiej techniki. Artystka nakłada jednolite warstwy kolorów. Piętrzące się kolejno płaszczyzny obrastają płótno „na zewnątrz”, kierując się w stronę widza. Na ostatnim etapie – przeciwnie do zabiegów wykonywanych w malarstwie XVI i XVII wieku, kiedy wykształcał się sposób budowania głębi poprzez stosowanie systemu perspektywy barwnej, Łuczak draży w zastygłej, gęstej farbie, ujawniając tym samym „nieprzezroczystość” medium. Kolor w jej obrazach, nieraz ukryty pod ostatnią płaszczyzną, ujawnia się tylko po bokach, kiedy indziej w postaci plam i linii powstałych w procesie odsłaniania i przywodzi na myśl różne skojarzenia. Dodatkowo, artystka pozostawia wycięte resztki farby pod obrazem – wewnątrz tego samego boksu, za szybą lub na podłodze, zabezpieczając ślady procesu. Można odnieść wrażenie, że nawiązuje w ten sposób nie tylko do konwencji obrazowania w malarstwie sztalugowym, ale także do zagadnienia konserwacji dzieł. Łuczak zagląda jakby „do środka” tradycji, pytając o granice malarstwa, tworzy „metaobrazy”, czyli takie, które „komentują własną obrazową tradycję, sposoby wytwarzania, działania i krążenia”⁸⁶. Sprawdza fizyczne możliwości obrazu, ciężar, który jest w stanie unieść naciągnięte na krosno lniane płótno. Skoro – jak uważał Wöfflin, skróty perspektywiczne i płaszczyzny pogłębiają iluzję⁸⁷, to można uznać, że w pracach Łuczak, w których warstwy farby zostały wycięte ukośnie, wzmocniona jest ich specyficzna iluzyjność. Niczym w barokowym malarstwie, kolumny postaci ustawionych diagonalnie, linie odsłoniętego koloru prowadzą w głąb przedstawienia. Sama

⁸⁵ H. Wöfflin, op. cit., s. 111.

⁸⁶ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Łukasz Zaremba, Warszawa 2015, s. 15.

⁸⁷ H. Wöfflin, op. cit., s. 111-146.

artystka przyznaje, że „w zamalowanej powierzchni płótna zawarte są wszystkie możliwe wizje i wizerunki. Przykryte następną warstwą farby zapadają się w głąb malarstwa, stając się jego pamięcią i historią”⁸⁸. W „Obrazach potencjalnych” ich bardzo istotnym aspektem jest także koncepcja procesu, który zapoczątkowany w latach 80-tych, trwa od momentu nałożenia pierwszych warstw, ich stopniowego narastania do kilkudziesięciu, po to, by następnie do nich powrócić i po trzydziestu kilku latach „przedrzeć się przez zasłony warstw”⁸⁹. Płaszczyzny koloru odsłaniane są różnorako: czasem nierównomiernie, innym razem przyjmując kształt prostokąta albo koła⁹⁰, kiedy indziej zaś tworząc uporządkowaną wielobarwną mozaikę. Artystka wycina warstwy w poszczególnych obrazach, w niektórych dociera aż do surowego płótna, w innych żłobi warstwę malarską do jej najgłębszego punktu. Część obrazów pozostawia nienaruszonymi, pozwalając, by wyznaczona barwna strefa – tym razem przeciwnie, zamykała dojście do ukrytych przedstawień. „Obrazy potencjalne” Hanny Łuczak redefiniują tradycyjne rozumienie opozycji „płaszczyznowość” – „głębia”. Jednoznacznie i arbitralnie materializują się jako malarstwo.

W przypadku mojego obrazu „Stan rzeczy 46”, w którym zastosowałam perspektywę barwną, silnie zaakcentowałam stosunki przestrzenne i wprowadziłam kontrast między pierwszym i ostatnim planem. W tym obrazie (150x180 cm) wykonanym techniką mieszaną (akrylową oraz olejną farbą) wykorzystałam środki, które służą wywołaniu iluzji głębi. Istnienie płaszczyzny obrazu zostało jakby zawieszono. Mocno podkreślone światło w głównej części przedstawienia i układy diagonalne potęgują wrażenie przestrzenności, a błękitna kolorystyka zdaje się prowadzić odbiorcę do „środka” przedstawienia. Choć cała kompozycja ma charakter pasowy, czyli konstruowany równoległe do krawędzi ramy, co – zgodnie z interpretacją Wöfflina łączy się raczej z akcentowaniem płaszczyzny, to w tym przypadku owe pasy pełnią funkcję przedplanu, miejscami tylko przechodzącego w warstwy pośrednie. Taki zabieg kojarzyć się może z barokowymi kulisami lub ramami, które zdawały się zapraszać widza do wnętrza obrazu. Partie te jednak, wydzielone są – szczególnie ta znajdująca się w dolnej części, odrębną strefą koloru, przywołując na myśl typowo płaszczyznowy układ form. Można odnieść wrażenie, że stabilizują one centralną część płótna, która rozpościera się wzdłuż horyzontalnego przedstawienia, jakby uchwyconego w ruchu.

Obraz „Stan rzeczy 46” wydaje się bliższy wykształconej w XVII wieku iluzji głębi, podczas gdy w cyklu Hanny Łuczak płaszczyzny odgrywają kluczową rolę w budowaniu przestrzenności obrazu. Takie rozwiązanie nie występuje w sztuce XVI i XVII wieku, lecz jest wyrazem myślenia o tej tradycji i tradycji w ogóle. W „Obrazach potencjalnych” warstwowość buduje głębię realną. Szczególnie w tych pracach, w których farba jest wycięta równo, tak jakby

⁸⁸ H. Łuczak, J. Jedliński, *Czas, Historia, Pamięć* [monografia], red. Hanna Łuczak, Poznań 2016, s. 8.

⁸⁹ Ibidem, s. 13.

⁹⁰ Artystka zaznacza jednak, że wybierając koło, w jej intencji leżało raczej wycięcie powiększonego punktu. Ibidem (s.13).

narzędzie osuwało się „pod kątem”, tworząc prowadzącą do wnętrza gładką powierzchnię wewnątrz malarskiej materii. Można w tym zobaczyć analogię z perspektywą zbieżną, w której linie kompozycji schodzą się do jednego punktu. Jednocześnie sama struktura tych obrazów jest trójwymiarowa, a nakładane jednolite płaszczyzny przypominają w swojej budowie raczej obiekty niż tradycyjne malarstwo. Prezentowane są jednak konwencjonalnie na ścianie. Autorka zdaje się podążać za potencjalnością swoich obrazów, widząc różne możliwości ich ukończenia. Natomiast mój „Stan rzeczy 46” jest namalowany dość płasko. Tylko w niektórych miejscach można zauważyć uwypuklającą się materię farby, która ujawnia metodę pracy. Poszczególne fragmenty powstają ze skomplikowanych mieszanek odcieni, tworząc wrażenie migotania koloru, inne zaś nakładane są bardziej syntetycznie.

Wydaje się zatem, że zarówno w cyklu prac Hanny Łuczak, jak i w „Stanie rzeczy 46”, przejawia się zjawisko „dynamicznej statyki” – moment zatrzymania procesu zmian i powstania obrazu.

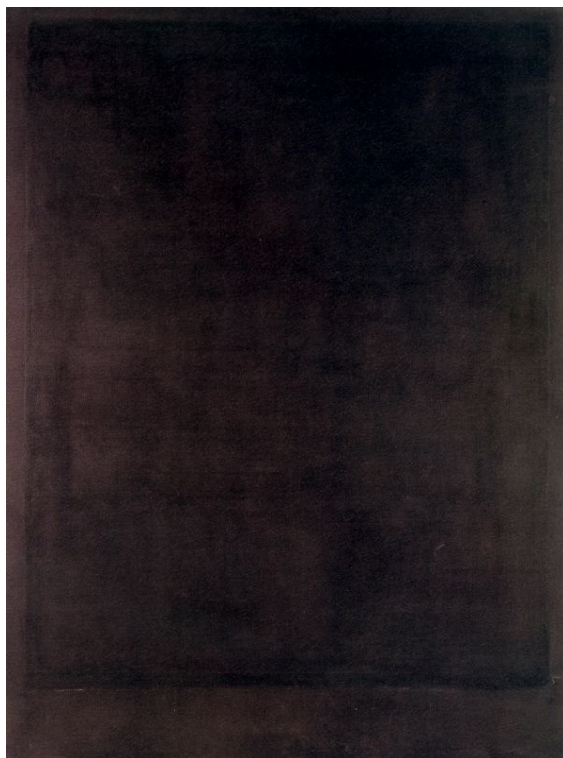
W przypadku obu omawianych strategii artystycznych dokonuje się swoiste połączenie sprzeczności, choć w każdej z nich realizuje się ono w odmienny sposób; elementy strategii obrazowania związane z „płaszczyznowością” są wyraźniej podkreślone w jednej, a związane z pojęciem „głębi” – w drugiej. W każdej ze strategii jednak zaobserwować można zawieszenie pomiędzy realizmem a abstrakcją. Autorka „Obrazów potencjalnych” podkreśla, że zarówno pod względem fizycznym, jak wizualnym, nie odwołują się one w żaden sposób do rzeczywistości, ale nie stanowią też abstrakcji⁹¹. Wydaje się, że do serii „Obrazów potencjalnych”, jak i do obrazu „Stan rzeczy 46”, można odnieść stwierdzenie Andrzeja Leśniaka, że „to, co widzialne, pozornie stabilna płaszczyzna obrazu, przekształca się w dialektyczną płaszczyznę wizualną konstituowaną przez grę obecności i nieobecności, powierzchni i głębi, bliskości i dystansu”.

Choć sposób rozumienia problemu „płaszczyznowości” i „głębi” różni się w omawianych strategiach artystycznych, to zagadnienie procesu twórczego odegrało w nich ważną rolę. W przypadku cyklu „Obrazów potencjalnych” ten proces trwał kilkadziesiąt lat, natomiast powstawanie pracy „Stan rzeczy 46” zajęło około miesiąca. Ostateczny efekt jest tylko pewnym stanem rzeczy, następstwem decyzji o zatrzymaniu pracy i ruchu, który odbywał się w różnych kierunkach. Jak powiedział Wöfflin, „każdy obraz ma swoją głębię, która jednak różnie oddziałuje w zależności od tego, czy obraz dzieli się warstwowo, czy też narzuca wrażenie ruchu jednolicie przenikającego w głąb”⁹².

⁹¹ [online] <https://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/hanna-luczak-czas-historia-pamiec/> [dostęp: 13.06.2019].

⁹² H. Wöfflin, op. cit., s. 120.

3. Jasność – niejasność



Il. 5. Mark Rothko, „Black Painting No. 8”, 1964.



Il. 6. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 44”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2019.

„Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś zobaczymy twarzą w twarz: teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany”⁹³. W zacytowanym zdaniu zawarta jest myśl o ograniczoności ludzkiej wiedzy. Metafora niejasności, która symbolizuje spoglądanie „na drugą stronę” życia, jednocześnie zwraca uwagę na to, co widzialne. Pole postrzegania, choć zawężone, daje jednak pewien dostęp do rzeczywistości. Choć stan pełnej „jasności” jawi się jako niemożliwy do spełnienia, człowiek w procesie poznania próbuje do niego dążyć. Skoro, zdaniem Jana Berdyszaka „ciemność jest próbą nadania metafizyce cech materii”⁹⁴, to „niejasność” stanowić może jej „empiryczną” wersję. Nie można przecież na co dzień doświadczyć zupełnej ciemności, a zjawisko stuprocentowego pochłaniania światła dotyczy co najwyżej czarnej dziury⁹⁵.

Określenia „niejasność” używa się też, gdy coś jest zagmatwane, mgliste, nieczytelne, nieprecyzyjne, podczas gdy „jasność” oznacza stan klarowności, jednoznaczności. Pojęcie jasności definiuje się jako „ilość energii świetlnej docierającej do danego obiektu” lub „mierzony w lumenach i watach, parametr określający intensywność świecenia wysyłanego przez źródło światła”⁹⁶. W obszarze języka o sztuce jest to kategoria formalna, stosowana do opisu dzieł artystycznych, w których za emisję światła, a precyzyjniej to ujmując, za złudzenie istnienia światła w obrazie odpowiada sam obraz⁹⁷. Według Wöfflina, opozycja „jasność” – „niejasność” posiada zatem podwójne znaczenie; z jednej strony określa światło w obrazie, z drugiej wskazuje poziom przejrzystości przekazu⁹⁸. W mojej rozprawie „jasność” ma również charakter metaforyczny. Światło w żargonie plastycznym to „walor” i związany z nim kontrast walorowy, który jest tak ważny w np. w rysunku.

Problematykę związaną z dychotomią „jasność” – „niejasność” zaobserwować można na przykładzie obrazu „Black Painting No. 8” (1964) Marka Rothko oraz mojej pracy „Stan rzeczy 44”. Wydaje się przy tym, że kategoria „niejasności” w sposób wyjątkowy odnosi się do jednego z czternastu czarnych obrazów amerykańskiego malarza, który jako cykl wielkoformatowych

⁹³ *I List do Koryntian św. Pawła*, 13,12, [w:] *Biblia. Stary i Nowy Testament*, wyd. IV, Poznań – Warszawa 1984. Fragment ten wykorzystuje również skandynawski pisarz J. Gardeer w swojej powieści, całą jej koncepcję odnosząc do metafory śmierci jako momentu przejścia od części do całości poznania. Autor nawiązuje do treści listu także poprzez powtarzający się cytat: „Widzimy wszystko jakby w zwierciadle, niejasno”. J. Gardeer, *W zwierciadle niejasno*, tłum. Iwona Zimmnicka, Warszawa 1998, s. 48.

⁹⁴ *Słownik Pojęć Jana Berdyszaka* [materiał powstały na podstawie tekstu Doroty Folgi-Januszewskiej], Galeria Sztuki 1996, s. 4.

⁹⁵ W 2014 roku naukowcy wynaleźli wprawdzie, składającą się z nanorurek czarną powłokę, która pochłania aż 99,965% światła, ale produkt ten jest trudno dostępny. Wyłącznie na użycie tego materiału wykupił artysta Anish Kapoor, [online] <http://www.national-geographic.pl/nauka/ten-material-jest-jak-czarna-dziura-najczarniejsza-z-czerni> [dostęp: 18.08.2019].

⁹⁶ „Jasność”, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN* [online] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/jasno%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 20.06.2019].

⁹⁷ Problem „światła w obrazie” stanowi odrębne/osobne zagadnienie, pojawiające się dość często w ramach refleksji osztuce. W celu uniknięcia licznych dygresji, pozwałam sobie w niniejszej pracy na pewne uproszczenia w tej kwestii.

⁹⁸ H. Wöfflin, op. cit., s. 247-238.

plócien przeznaczony był do wielowyznaniowej Kaplicy św. Tomasza w Houston w Teksasie. To stworzone przez architekta Philipa Johnsona we współpracy z amerykańskim malarzem ośmiokątne sanktuarium stanowi zwieńczenie całej twórczości artysty. Mark Rothko, przez lata rozwijający swoją sztukę za pomocą koloru i światła, których intensywność mocno oddziaływała na odbiorców, zakończył swoje dzieło częściowo rezygnując z energetycznej siły barwy. Niedługo po namalowaniu tych ciemnych, gasnących obrazów, jeszcze przed uroczystym otwarciem kaplicy w 1970, artysta popełnił samobójstwo. Próbując opisać tak kanoniczne dzieło, do jakich należy praca z cyklu „Black Painting No. 8”, trzeba zwrócić uwagę na ten biograficzny kontekst i zastanowić się nad drogą artysty, która wiodła od światła do, tak często kojarzonej ze śmiercią, ciemności.

Malarstwo Rothko posiada tę szczególną właściwość, że nawet wówczas, gdy kondycja fizyczna nie pozwalała artyście na samodzielną pracę i grono jego asystentów kładło rozrzedzone terpentyną warstwy ciemno-brązowej farby olejnej, wciąż nie traciły swojego kontemplacyjnego charakteru⁹⁹ i aury. Wprowadzone przez Waltera Benjamina pojęcie „aura” oznacza „wyjątkowe wrażenie dystansu, oddalenia nieważne-jak-blisko”¹⁰⁰. Termin ten pozostaje określeniem ciągle aktualnym i użytecznym w opisywaniu sztuki¹⁰¹, chociaż sam Benjamin negował jej przynależność do świata nowoczesnych technologii, a przy tym do dzieł, które z nich korzystają¹⁰². Jej „odczucie (...) zależy może od zdolności odbiorcy do zanurzenia się w dziele, a w efekcie i działania pamięci; odnosi do Wyobrażonego – w tym sensie, że w dziełach sztuki ważne jest, by zostawić to pole, miejsce do wytworzenia się benjaminowskiego dystansu między odbiorcą a dziełem i aktywności jego wyobraźni, treści nieświadomych”¹⁰³.

Sztuka Marka Rothko często jest nazywana auratyczną¹⁰⁴. Artysta przyznał, że dąży do wywołania tego samego napięcia, którego doświadczyć można zwiedzając Kościół św. Marii w Torcello. W tym celu stosował zabiegi, które miały zwiększać oddziaływanie jego malarstwa i podkreślać jego kontemplacyjny charakter. Nie tylko wybierał wielkie formaty, pragnąc, by widz mógł „zatopić” się w płaszczyznach koloru i postulował rozmieszczanie swoich obrazów gęsto, nieraz wieszając je nawet w bardzo ciasnych i wąskich miejscach. Do tego eksponował je nisko, niemal tuż nad ziemią. Chciał w ten sposób umożliwić odbiorcy bezpośredni do nich dostęp, konfrontując widza „twarzą w twarz” z obrazem¹⁰⁵. Często prosił, aby światło w miejscach

⁹⁹ J. Baal-Teschuva, *Mark Rothko (1903-1970). Pictures as a drama*, Bonn 2003, s. 74.

¹⁰⁰ J. D. Bolter, B. MacIntyre, M. Gandy, P. Schweitzer, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, [w:] „The International Journal of Research into New Media Technologies”, tłum. własne, London 2006, s. 28.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem, s. 23. Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej* [online] <https://docplayer.pl/41767405-Dzieło-sztuki-w-dobie-reprodukcji-cyfrowej.html> [dostęp: 13.07.2019].

¹⁰³ J. D. Bolter, B. MacIntyre., op. cit., s. 28.

¹⁰⁴ . Baal-Teschuva, op. cit., s. 74-75.

¹⁰⁵ . Baal-Teschuva, op. cit..

ekspozycji było przygaszone. Chodziło mu o nastrój i spotęgowanie niejednoznaczności koloru i światła w obrazach. Barbara Rose pisała, że czarne prace Rothko zdają świecić od środka, emanując atmosferą tajemnicy¹⁰⁶. Ustawione w kaplicy ciemnobrązowe ławki zachęcają do przyjęcia wyciszonej postawy spokoju i skupienia. Zdaniem Waltera Benjamina, tego rodzaju doświadczenie sztuki wiąże się z poczuciem nostalgii, z pragnieniem odzyskania czegoś, co jest nie do odzyskania, i poznania porządku nieuświadomionego. Odbiorca, obcując z taką sztuką, wchodzi w głąb siebie¹⁰⁷. Rothko przyznawał, że dla niego malarstwo jest domeną emocji i – przez malarstwo – dzieli się nimi z odbiorcą. Bezpośrednim nośnikiem emocji była farba.

W „Black Painting No. 8” zastosował charakterystyczne dla siebie efekty przenikania warstw farby nakładanej suchymi pędzlami. Prześwitujące brązy zmieniają swój ciepły odcień zależnie od wrażeń świetlnych, a wewnątrz pola, wpisany jest ledwie dostrzegalny drugi prostokąt. Delikatne niuanse barwne, pozbawione krawędzi przejścia między warstwami, dają odczucie przestrzenności obrazu, a migoczący kolor złożony jest z różnych odcieni: od czerwieni, laków i brązów, aż do czerni. „Niejasność” w malarstwie Rothko spotyka się z wewnętrzną świetlistością koloru. Sprzeczności okazują się dopełnieniami i współtworzą plastyczną harmonię. Czerń w obrazach Rothko nie jest płaska i wydaje się przestrzenna jak w malarstwie Cezanne’a, czy caravaggionistów. Rothko używał pojęcia „przestrzeni taktylnych”, określając przy tym, że to, co interesuje go najbardziej w płótnach dawnych mistrzów, to pola pomiędzy namalowanymi postaciami i obiektami¹⁰⁸. Jego malarstwo nie zawiera żadnych anegdot, choć wywodzi się z tradycji figuratywnej. Artysta odżegnywał się jednak również od abstrakcjonizmu.

Rozumiem jego stanowisko, bo malując obrazy z cyklu „Stany rzeczy”, dochodziłam do podobnych wniosków. Abstrakcja jest wpisana w rzeczywistość. Rothko traktował swoje obrazy jak żywe istoty – oddychające byty¹⁰⁹. Prawdopodobnie ten sposób myślenia o malarstwie jako o polu doświadczania rzeczywistości, sprawił, że Rothko mógł przekazywać emocje tak bezpośrednio. Kolory były dla niego tożsame z uczuciami. Nie był pierwszym, który tak rozumiał malarstwo. Dużo wcześniej Chardin powiedział, że „<<malujemy nie kolorami, a uczuciem>>”¹¹⁰.

Twórczość Rothko można rozpatrywać przy wsparciu psychoanalizy. Jego „obrazy-symptomy były przede wszystkim (...) zestawieniami, w których uczucie, afekt, przybiera konkretną postać. To formy artystycznie wizualne (...) ukształtowane przez afekty, wchodzące z nim w dialektyczne konflikty”¹¹¹. To, co wydaje się szczególnie interesujące w kontekście dialektycznego ruchu między pojęciem „jasności” i „niejasności”, to sposób, w jaki Mark Rothko –

¹⁰⁶ Baal-Teschuva, op. cit., s. 75.

¹⁰⁷ J. D. Bolter, B. MacIntyre, M. Gandy, P. Schweitzer, op. cit., s. 30.

¹⁰⁹ Baal-Teschuva, op. cit., s. 50. Por. J.W.T. Mitchell, op. cit., s.44-46.

¹¹⁰ J. Czapski, op. cit., s. 196.

¹¹¹ A. Leśniak, op. cit., s. 212.

znajdując się już na granicy depresji, zdołał uczynić obraz jednocześnie żywym i martwym, sprawić, że w gasnącej poświacie „fioletowe brązy gapią się w nieskończoność”¹¹².

Maria Rzepińska w „Historii malarstwa” zwróciła uwagę na wielkie znaczenie temperatury koloru w malarstwie. Subiektywnie rozumiane ciepło lub chłód kolorystycznego tonu barwnego mają kluczowe znaczenie¹¹³. W realizacji Rothko, gdzie zostały użyte nasycone brązy, czy w moim obrazie „Stan rzeczy 44”, w którym żółcie zawierają domieszkę różu i ugru, światło wewnętrzne stanowi zasadniczy element struktury obrazu. Porządkuje niuanse barwne i organizuje przestrzeń. Choć w mojej realizacji pojawia się też wiele innych odcieni – od błękitu królewskiego, ciepłej zieleni, różu i brązu, to łączy je owo ogólne wrażenie świetlistości. Mimo ciemnych, ażurowych form, które osadzone są niczym w lepiej zawieszynie, obraz ten wydaje się dość lekki. Kolory i formy mieszają się, tworząc wizję zmaconą, w jakiś sposób „niejasną”. Nakładane mniejszymi pędzlami drobne elementy kumulują się wokół środka przedstawienia, tworząc jego jasne centrum. Wszystkie formy są jakby zanurzone w jakiejś mętnej materii. Użycie różnorodnych narzędzi pozwoliło na osiągnięcie różnorodnych efektów świecenia samej farby: od transparentności, satynowości, matowości do pełnego krycia. Poprzez „linearność” namalowanych kształtów obraz ten może się kojarzyć z przedstawieniami przyrody. Jego pochodzenie jest jednak inne, związane raczej ze światem kultury niż natury. Wskazuje to tym samym na płynność wszelkich zjawisk, które – uchwycone w ruchu w statyczny mechanizm obrazu, mogą kierować uwagę odbiorcy w bardzo różne strony. Zgodnie ze słowami amerykańskiego malarza, „powierzchnie (...) obrazów są rozległe i wypychają na zewnątrz, a jednocześnie kurczą się; oba te ruchy odbywają się we wszystkich kierunkach”¹¹⁴.

W procesie analizy obrazu „Black Painting No. 8” Marka Rothko i pracy „Stan rzeczy 44” okazuje się, że trudno jednoznacznie określić ich miejsce w kontekście dychotomii „jasność” – „niejasność”. Każda z realizacji zawiera elementy sprzeczne i choć w pierwszym oglądzie, czarne płótno zdaje się zdecydowanie kontrastować ze światłem rozbielonych barw, to w następnych ten podział traci na wyrazistości. W trakcie odbioru zmienia się nie tylko sposób widzenia odbiorcy, ale także warunki zewnętrzne, wpływając na ujawnianie się lub zanikanie warstw koloru. Rzeczywiste światło nie tylko działa na powierzchnię płótna, przekształcając jego wygląd, ale także zastosowane w przestrzeni galeryjnej może wydobywać pewne właściwości obrazu, inne ukrywając. Tak jak zaciemnienie sali, zastosowane przez Rothko w Kaplicy w Houston pozwala skupić uwagę widza na barwnych poświatach, tak w „Stanie rzeczy 44” ostre żółte lampy mogłyby spowodować jej rozproszenie. Paradoksalnie, zabieg „prześwietlenia” oraz zaciemnienia może wywołać w tych pracach zgoła odmienne efekty, w taki sposób, że dodanie światła uczyni „niejasne” elementy

¹¹² Baal-Teschuva, op. cit., s. 75.

¹¹³ M. Rzepińska, op. cit., s. 319.

¹¹⁴ Baal-Teschuva, op. cit., s. 50.

obrazu bardziej widocznymi, a jego przygaszenie, sprawi, że wrażenie wewnętrznego promieniowania się wzmocni. Jak to ujmuje Maria Rzepińska, malarstwo powinno mieć przede wszystkim własne światło, które nie ma stanowić imitacji naturalnych zjawisk, lecz powstawać za pomocą jasności samych pigmentów, kontrastów chromatycznych, bieli płótna, czy rozrzedzenia farby¹¹⁵.

W obu przypadkach ujawnia się żywotność obrazu, jego potencjalna zmienność. Problem „jasności” – „niejasności” rozwiązuje się zawsze w kontekście rzeczywistych warunków świetlnych i bezpośrednio w percepcji odbiorcy. To on, w bezpośrednim kontakcie z dziełem, posiada możliwość doświadczenia aury, sensu sztuki „tu i teraz”¹¹⁶.

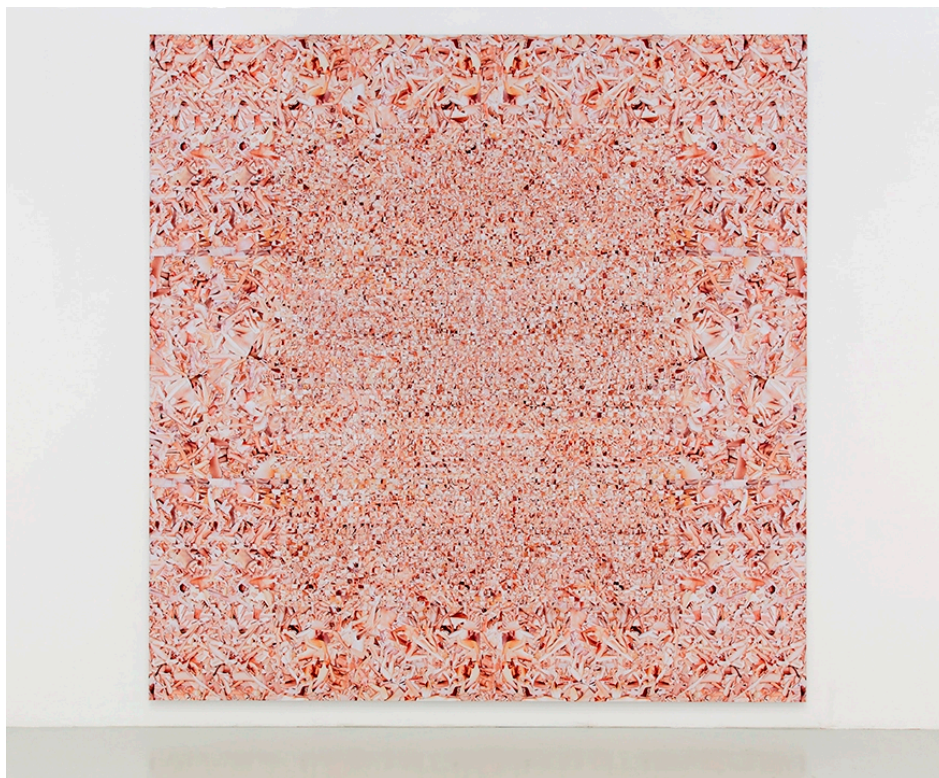
W zestawieniu „Black Painting No. 8” ze „Stanem rzeczy 44” dokonuje się fuzja sprzeczności, bo jeden obraz przeczy iluzji, a drugi z niej korzysta, akcentuje światło lub je wygasza, redukuje kształty lub je podkreśla. Moment scalenia odbywa się w obrębie samych obrazów. Status obydwu oscyluje pomiędzy przeciwieństwami pojęć, zbliżając się do bieguna „jasności” albo zwracając ku „niejasności”. To stan dynamicznej statyki, w którym ciemność może być zbudowana ze światła – i na odwrót. Sprzeczności w sztuce powodują u odbiorcy wzmożoną uwagę i niepokój, bo – jak to poetycko opisała Jolanta Brach-Czaina, „nawykliśmy do życia w jasności, gdzie śmiało możemy mówić: wiem, widzę, rozumiem, i lęk nas ogarnia przed mrokiem szpary”¹¹⁷.

¹¹⁵ M. Rzepińska, op. cit., s. 557.

¹¹⁶ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, red. Hannah Arendt, tłum. Harry Zohn, Nowy Jork 1969, [w:] Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy and Petra Schweitzer, op. cit., s. 23.

¹¹⁷ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 131.

4. Ogólność – szczegółowość



Il. 7. Monica Bonvincini, „Hard String”, 469,5x474 cm, wydruk na dibondzie, 2017.



Il. 8. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 24”, 165x200 cm, olej na płótnie, 2018.

Pojęcia „ogólność” i „szczegółowość” to moja parafraza pojęć „jedność” i „wielość”, które wprowadził Wöfflin¹¹⁸. Zastąpiłam je, bo te wöfflinowskie mają charakter zbyt wieloznaczny, odnoszą się do dzieła jako skończonej całości i nie stanowią odrębnych kategorii formalnych. W mojej rozprawie „ogólność” powiązana jest z pojęciem kompozycji i przeciwstawiona „szczegółowości”. Pozwala określić relacje między wszystkimi elementami obrazu. Wöfflin uważał, że „dopiero gdy ogół form odczuje się jako całość, można myśleć o prawidłowym jej uporządkowaniu, obojętne czy ma ona wykształcony, tektoniczny środek, czy też panuje w niej swobodniejszy porządek”¹¹⁹. Miał na myśli stosunek części składowych obrazu do całości, a także sposób ich rozmieszczenia. Zakładał podział na „mnogą” i „jednolitą jedność”¹²⁰, co znaczy, że relacje między wyodrębniającymi się elementami w pracy mogą się zasadniczo różnić; stanowić homogeniczną strukturę złożoną z części podobnych lub identycznych albo heterogeniczną – w przypadku składników zasadniczo odmiennych. Realizacja „Hard String” Moniki Bonvincini i mój obraz „Stan rzeczy 24” mogą być przykładami tych dwóch odrębnych metod obrazowania.

Praca włoskiej artystki składa się z wielkoformatowego (469,5x474 cm) wydruku na papierze, który umieszczono na dibondzie¹²¹ (aluminiowej płycie kompozytowej, dostępnej z różnymi powierzchniami). Kompozycja stanowi multiplikację, w której wszystkie elementy tworzą jednorodną tkanę. Niewielkie, wycięte fragmenty nagich ciał, nóg i rąk przeplatają się tworząc, scalony przy użyciu programów graficznych kolaż. Fragmenty, jak w kalejdoskopie, zbiegają się do środka przedstawienia, zmniejszając się od krawędzi obrazu i powodując złudzenie przestrzenności. Zarysy ciał tracą przy tym na swojej czytelności, co dodatkowo pogłębia iluzję.

Ta ogromna, powstała w 2017 roku realizacja należy do serii prac, które zostały skonstruowane na podobnej zasadzie, choć funkcjonują pod odmiennymi tytułami. Wszystkie wpisują się jednak w strategię konstruowania jedności przy pomocy tego samego schematu obrazowania. Powielone elementy to atrakcyjna plastycznie multiplikacja w kolorze od brązowego i cielistego do bieli. To także krytyczne odniesienie do problemu cielesności. Pojedynczość podporządkowana jest ogólności, a istnienie szczegółu wprost wynika z wizualnego zjawiska¹²². Elementy nie sprawiają wrażenia osobnych, tworzonych w oderwaniu od całości przedstawienia, lecz są zdeterminowane przez holistyczną wizję, a każdy fragment posiada te same akcenty kolorystyczne, dając poczucie harmonii. Podobnie kierunki wyznaczone przez przedstawienia ciał równoważą się wzajemnie. Nie jest to przykład średniowiecznego malarstwa, w którym detal

¹¹⁸ H. Wöfflin, op. cit. s. 200-201.

¹¹⁹ H. Wöfflin, op. cit. s. 200.

¹²⁰ Wöfflin przyporządkował tę metodę obrazowania do XVII wieku, przeciwstawiając ją właśnie zagadnieniu „mnogiej jedności”, zaliczanej do XVI. H. Wöfflin, op. cit., s. 200, 203.

¹²¹ Zob. [online] <http://www.info@bildkunst.de> [dostęp: 25.06.2019].

¹²² H. Wöfflin, op. cit. s. 202.

czasami sprawia wrażenie kształtowanego w oderwaniu od reszty kompozycji. Tu szczegół wtapia się w ogólność, tworząc homogeniczną tkanę obrazu.

Jednocześnie, „Hard String” można odnieść do tradycji op-artu, bo struktura dzieła w pierwszym oglądzie przede wszystkim łudzi oko, a poszczególne fragmenty są mało czytelne. Dopiero w drugim oglądzie stają się widoczne wszelkie niuanse. Zauważyć można wówczas, że zastosowano powtórzenia niektórych elementów, w kilku miejscach wprowadzając nawet ich lustrzane powielenie. Monica Bonvincini wykorzystuje jedność barwy, światła i kompozycji figuralnej. Tworzy, tak częsty w epoce baroku, efektowny motyw, który w „Hard String” jest współczesnym nawiązaniem do dekoracyjnego ujęcia natury w sztuce dawnej¹²³. Dziś korzystanie z motywów inspirowanych naturą jest jedną z możliwości pracy artystycznej.

Bonvincini krytycznie odnosi się do tych nurtów sztuki, w których ciało człowieka zostało uprzedmiotowione i odarte z indywidualnej tożsamości. Szczegóły przedstawień zostają unieważnione przez całość. Jak w obrazach Rubensa, formy łączą się ze sobą, przenikając wzajemnie, dając wrażenie ciągłości, a horyzontalne i wertykalne linie „stapiają się w jeden ogólny ruch władający obrazem”¹²⁴. Światło w „Hard String” nie jest przedstawione w sposób, który można zobaczyć w XVII-wiecznym malarstwie – od przodu obrazu na lewo ku głębi. Ale, podobnie jak w dawnym malarstwie, elementy wyraźne i niewyraźne są wydobywane światłem i sąsiadują ze sobą¹²⁵. Rytm światła przyczynia się do powstania wrażenia migotliwości obrazu i ruchu. „Mniej chodzi o rozdzielanie i kontrast niż o połączenie i jedność”¹²⁶. W pracy Bonvincini ogólne wrażenie wydaje się ważniejsze niż szczegóły przedstawienia.

W moim obrazie „Stan rzeczy 24” jego poszczególne partie mocno wyodrębniają się, dzieląc kompozycję na części. Ale szczegóły podporządkowałam całości. Tworzą one harmonijny układ i mogą być raczej przykładem „mnogiej wielości”. Centralną część przedstawienia wypełniają powstałe z drobin farby struktury, które diagonalnie zbiegają się od krawędzi do środka pola obrazowego. Nie ma linii horyzontalnych i wertykalnych. Mimo to, „Stan rzeczy 24” ma charakter tektonicznego przedstawienia. Dominująca, wielobarwna struktura jednoczy wszystkie różnice między namalowanymi detalami, układając je w zharmonizowaną kompozycję. Nawet sąsiedztwo kolorów przeciwstawnych równoważy się zastosowaniem podobnego tonu barwy i światłem, a różnorodność odcieni szarości, zmieniających się od fioletowo-niebieskich, brązowych, zielonkawych, pomarańczowo-różowych, uspokaja intensywne kolory, które występują w innych fragmentach obrazu. Delikatny, niemal niewidoczny dukt pędzla, z farbą mieszaną tuż przed

¹²³ H. Wöfflin, op. cit. s. 204.

¹²⁴ H. Wöfflin, op. cit., s. 205.

¹²⁵ H. Wöfflin, op. cit., s. 210.

¹²⁶ H. Wöfflin, op. cit., s. 215.

nałożeniem lub przygotowaną wcześniej, pozwala plamom „przelewać się” niczym ciałom w obrazach Rubensa.

Według Marii Rzepińskiej, jedną z metod barwnego harmonizowania przedstawienia, obok nakładania imprimatury, jest technika dodawania tych samych pigmentów we wszystkich partiach obrazu, choćby występowały one w bardzo niewielkiej ilości¹²⁷. Zgodnie z tą procedurą, modelowany jest przede wszystkim walor, który określa się poprzez ton barwy. Każda modyfikacja tzw. barwy „czystej” służy jej możliwościom przedstawieniowym. Natomiast „im mniej jednoznacznego elementu chromatycznego, tym trudniejsze staje się zdefiniowanie struktury”¹²⁸. Historyk sztuki Hans Jantzen uważa, że kolor posiada dwie – jego zdaniem, sprzeczne funkcje: „wyrażanie” wartości autonomicznej oraz akcentowanie własności imitacyjnej¹²⁹. Pierwsza z funkcji nawiązuje do „barwy wolnej”, autotelicznej, kojarzonej w malarstwie raczej z abstrakcją, podczas gdy druga – „przedstawieniowa”, nazywana często „powierzchniową”, występuje w powiązaniu z „przedmiotem”, przejmując jego światło, gęstość, mikrostrukturę, a zatem materialną konkretność¹³⁰. Jantzen zwrócił uwagę na bardzo ciekawe rozumienie funkcji barw. Ciekawe, jeśli nie prowadzi do podziału sztuki na bezprzedmiotową abstrakcję i imitacyjną figurację.

W obrazie „Stan rzeczy 24” podjęłam próbę radykalnego przekształcenia koloru, budując dziwną i dającą wrażenie rzeczywiście istniejącej, strukturę. Kolor w niektórych fragmentach jest tak silnie akcentowany, że wyodrębnia się wizualnie jako samoistna wartość. Nie staje się jeszcze kolorem „czystym”, ale i tak mocno kontrastuje z szarymi partiami obrazu. Krawędzie poszczególnych warstw, podobnie jak w realizacji Bonvincini, są czasami wyraźne albo – przeciwnie – mniej widoczne. Kolorystyka również ulega znacznym zmianom. Dlatego trudno ją jednoznacznie określić. „Stan rzeczy 24” w sposób szczególny łączy sprzeczności, bo sąsiadują w nim ze sobą barwy dopełniające, równoważą się podziały wertykalne i horyzontalne. Tonacja obrazu może być jednocześnie jasna i ciemna, a detale funkcjonują jako odrębna wartość, nie zaburzając spójności całego przedstawienia. Każdy detal stanowi swoistą mikrostrukturę, która – niczym monady w koncepcji Leibniza, jest odbiciem całości.

W pracy Bonvincini szczegół stanowi element konstrukcyjny. Natomiast mój obraz składa się z różnego rodzaju detali, które pozostają jednocześnie materią samej farby. Plamy rozszczepiają się na różnokolorowe drobiny, tworząc ich mikrostrukturę. Gest czy ślad pędzla może okazać się jednocześnie abstrakcyjny i autoteliczny, niczym „czysty” kolor oraz przedstawieniowy i imitacyjny, niczym barwa powierzchniowa. Technologia wykonania płaszczyzny „Hard String”

¹²⁷ M. Rzepińska, op. cit., s. 35-40.

¹²⁸ M. Rzepińska, op. cit., s. 67.

¹²⁹ M. Rzepińska, op. cit., s. 64.

¹³⁰ M. Rzepińska, op. cit., s. 30.

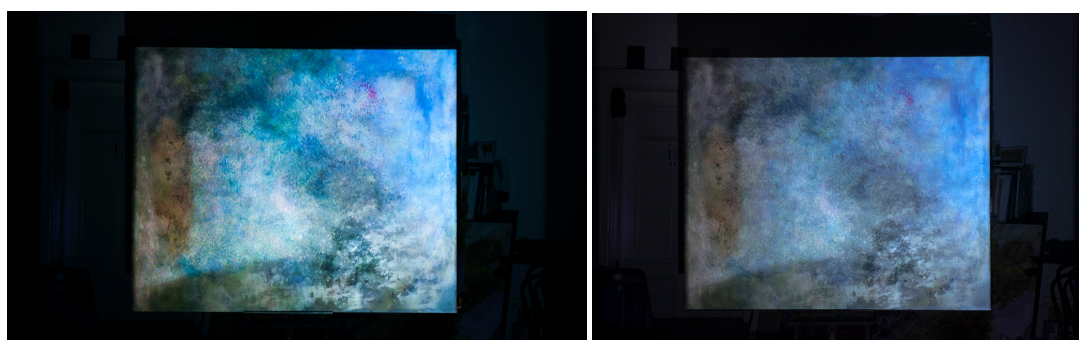
znacząco się różni, ponieważ to dzieło jest wydrukiem. Mimo to mamy wrażenie obcowania z fragmentami większej, abstrakcyjnej struktury, a dopiero po chwili dostrzegamy wykorzystane w tej pracy fotografie. Dochodzi do splotu konwencji. Dzieło gra z uwagą widza, który nie może utrzymać stałego stanu wiedzy o tym, na co patrzy, bo gdy tylko rozpozna elementy znane z rzeczywistości, górę bierze abstrakcyjny ogląd – i na odwrót.

Omawianie przeze mnie cudzych i własnych realizacji artystycznych w relacji do zagadnienia „ogólności” i „szczegółowości”, służy – jak cała rozprawa – pogłębieniu mojej świadomości artystycznej.

5. Ostrość – nieostrość



Il. 9. Angelika Markul, „Ogień w wodzie”, 2007.



Il. 10. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 40” z projekcją, 150x180 cm, olej na płótnie, animacja, 2019.

Para przeciwieństw „ostrość” – „nieostrość” stanowi odpowiednik pary „wyraźność” – „niewyraźność” lub „czytelność” – „nieczytelność”. Staralam się, aby moje rozważania na temat tych przeciwieństw miały związek z zagadnieniami dotyczącymi nowoczesnych technologii i – opozycyjnie, z tym, co analogowe¹³¹. Kolokwialne sformułowanie „rozostrzanie” obrazu może kojarzyć się z aparatem fotograficznym, który pozwala na automatyczne lub manualne ustawianie ostrości. Obecność nowoczesnych narzędzi do tworzenia obrazu jest dziś czymś zwyczajnym. Korzystanie z fotografii w malarstwie ma już długą tradycję. Przenikanie i łączenie się mediów, przekraczanie granic między dyscyplinami artystycznymi okazało się bardzo korzystne dla sztuki i kultury. Korzystając z tradycji, można jednocześnie sięgać po innowacyjne rozwiązania, czyniąc pole sztuki miejscem eksperymentu i nowatorstwa. Problem „ostrości” i „nieostrości” samej sztuki, takiej czy innej konwencji lub technologii wizualnej zszedł na dalszy plan. Podobnie jak pytanie o czytelność przekazywanych w dziełach treści. „Ostrość” i „nieostrość” wydają się łączyć z „jasnością” – i „niejasnością”. W mojej rozprawie nie mogłam pominąć przykładów dzieł niejednorodnych, interdyscyplinarnych. Zarówno instalacja Angeliki Markul¹³², jak mój obraz z projekcją – „Stan rzeczy 40” zakładają zmienność i procesualność. Obydwie prace są wielowygładowe i niejednoznaczne. Ich odbiór może być bardzo różny.

Realizacja Markul, zatytułowana „Ogień w wodzie” (2007), już w nazwie zawiera sprzeczność, wskazując na sytuację raczej rzadko spotykaną w przyrodzie. Autorka zdaje się nawiązywać do Sonetu 154 Williama Szekspira: „Ogień miłości ogrzewa wodę, woda nie chłodzi miłości”¹³³ i proponuje odbiorcom realny kontakt z tajemniczym stanem aporii. Drewniana skrzynia, stanowiąca sześcian o boku 250 cm, składa się z dwóch części; jedna z nich – wykonana z jasnego, litego drewna, obudowująca wnętrze pracy, z tylną ścianą przezroczystą, druga zaś – wsparta na listwach, jest transparentna, skonstruowana z pleksiglasu, przez który można zaglądać do środka instalacji. Wpuszczona do środka para wodna skrapla się na szybach, zmniejszając widoczność umieszczonych w niej elementów. Mieści się tam druga mała skrzynia, z której przez uchylone wieko wydobywa się mocne, oranżowe światło¹³⁴. Na widocznym boku tego niewielkiego boksów znajduje się okrągły element – najprawdopodobniej wentylator, który umieszczony od frontu sprawia jednak dość złowrogie wrażenie. Prześwitująca przezeń żółto-pomarańczowa jasność, zgodnie z ruchem kręcącego się wiatraka, budzi skojarzenie ze współczesną machiną śmierci.

¹³¹ Problem „analogowości” i „współczesności” technologii wydaje się trudny do rozstrzygnięcia, ponieważ postęp następuje tak szybko, że to, co dziś uznaje się za „nowość” w następnym kwartale może być już nieaktualne. Wszystko zależy jednak od przyjętych kryteriów, dlatego uznając aparat-lustrzankę cyfrową za współczesną technologię i przeciwstawiając ją malarstwu sztalugowemu, nie mam na myśli jednoznacznego podziału na dwie opozycyjne wartości. Klasyfikacja ma umowny charakter i pozwala wskazać na dialektyczne ujęcie problemu.

¹³² Wszystkie opisy prac i analizy powstały na podstawie mojej telefonicznej rozmowy z artystką, przeprowadzonej dnia 14 sierpnia 2019 roku.

¹³³ „*Love's fire heats water, water cools not love*”, tłum. własne, [w:]

[online] <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2007/03/27/leau-et-le-feu/> [dostęp: 03.07.2019].

¹³⁴ Ibidem.

Jednocześnie, wobec nieostrości szklanych ścian, przez które widz próbuje zajrzeć do wnętrza, wylaniający się kolor wydaje się niemal rozpylonym w powietrzu pigmentem. Można odnieść wrażenie, że Markul celowo buduje atmosferę niepewności, bo wprawdzie pozwala zajrzeć do wnętrza, ale uniemożliwia dokładne poznanie jego zawartości. „Nieostrość” wymaga uważność odbiorcy, którego przyciąga niedopowiedzenie i tajemnica. Drewniana konstrukcja zawiera w sobie niemal mistyczną sytuację. Jej znaczenia nie są dookreślone, a odbiorca może odczuć aurę dzieła i uaktywnić swoją wyobraźnię. Artystka sama określa, że zależy jej na efekcie sprzeczności, na uczynieniu wizualnie możliwym tego, co niespotykane. Wydaje się, że odwołuje się do pokładów podświadomości i tego, co w podświadomości jest uniwersalne. Zgodnie z obecnym w sztuce nurtem psychoanalitycznym, dzieło można odczytać przecież jako przejaw, symptom ludzkiej psychiki. Kontakt z pracą Markul umożliwia dostęp do niewerbalnych treści. Według Carla Gustawa Junga, istnieje również nieświadomość zbiorowa, na którą składają się wspólne wszystkim ludziom, prawzorze motywów, schematów, symboli itp.¹³⁵.

W realizacji „Ogień w wodzie” konkretność monumentalnej formy skrzyni jest zestawiona z jej nieczytelną, intrygującą zawartością. Konkretność drewnianej konstrukcji stanowi ramę pozwalającą uchwycić porządek nieświadomego – tę irracjonalną siłę, którą Julia Kristeva określiła mianem Realnego¹³⁶. Niepokój czy lęk, który człowiek odczuwa wobec niewyjaśnionych zjawisk, jej zdaniem, przypomina mu o okresie sprzed fazy lustrzanej, kiedy odczuwało się jedność z zewnętrznym światem. Wówczas żyło się jakby zanurzonym w zbiorowej nieświadomości, a to, co „wyraźne” i „nieostre” zlewało się w płynną materię rzeczywistości. To intelekt okazuje się w końcu miernikiem „ostrości”, pozwalając decydować, który element otoczenia stanie się widoczny, a który wtopi się w tło.

Sama artystka często odnosi się do momentu opuszczenia natury przez człowieka, czerpiąc z rzeczywistości te jej elementy (*imprinty*), które stanowią swoiste „archiwum” jej twórczości¹³⁷. W konkretności instalacji Markul, która teoretykom sztuki kojarzy się czasem z trumną i wizją piekła¹³⁸, wyrażać się mogą również treści związane z kulturą, co wskazuje na jedność przeciwstawnych pojęć.

¹³⁵Zob. [online] <http://www.psychologia.edu.pl/czytelnia/50-artykuly/928-dwanascie-zasad-psychologii-junga.pdf> dostęp: 03.07.2019].

¹³⁶ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. Maciej Falski, Kraków 2007.

¹³⁷ Markul w wypowiedziach na temat swojej twórczości często używa pojęcia „archiwum” oraz *imprint'u* jako pewnych pozostałości, „odcisków”, resztek natury. Zob. J. Lubiak, *Angelika's Markul Demonology*, tłum. własne, [online] <http://www.angelikamarkul.net/en/texte/angelika-markuls-demonology-by-jaroslawn-lubiak/> [dostęp: 14.08.2019].

¹³⁸ Zob. tłum. własne, [online] <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2007/03/27/leau-et-le-feu/> [dostęp: 03.07.2019].

Donna Haraway uważa, że podział na „naturę” i „kulturę” jest nieadekwatny, a bardziej odpowiednie współcześnie okazuje się pojęcie „naturokultury”¹³⁹. Pojęcie to zakłada „płynność” zjawisk i hybrydalny charakter rzeczywistości. Markul nie tylko swobodnie włada składnikami naturokultury, łącząc sprzeczności w jedną, koherentną całość, ale także czerpie z pokładów swojej wyobraźni i stwarza odrębny świat „wypełniony wizjami pełnymi lęku, ale i swoistej poezji zwykłego życia”¹⁴⁰.

W moim obrazie „Stan rzeczy 40” problem „ostrości” i „nieostrości” odnosi się do zagadnień związanych z możliwościami malarstwa jako medium, które – zgodnie z tradycyjną konwencją obrazowania, utożsamia się raczej z pojęciem płaszczyzny. Oczywiście, wśród artystów i teoretyków istnieje także świadomość obiektowości malarstwa i jego przedmiotowego potencjału. Następnym odchodzeniem od płaszczyzny jest akcentowanie realności malarskiej materii, krosna, płótna, farb czy innych przedmiotów. Ale kiedy płaszczyzna obrazu staje się nośnikiem iluzji przestrzeni, powstaje miejsce dla wyobraźni artysty i odbiorcy. „Stan rzeczy 40” prezentowany zarówno samodzielnie, jak z projekcją, realizuje tę drugą strategię obrazowania, czyniąc „płaskość” ważnym atrybutem obrazu. Podobnie z bawełną i dość chłonny grunt, pokryte pointylistyczną strukturą, układającą się w niejednoznaczną, kolorową materię, czynią ślady pędzla mało widocznymi. Wtarte w podłoże resztki farby wiążą przedstawienie z ciasnym splotem płótna. Nieostre granice między namalowanymi materiałami wobec uwydatniających się kształtów równoważą całość, pozwalając barwom przechodzić jedna w drugą. Centralną część obrazu zajmuje misterna, wielobarwna struktura, która wyłania się na pierwszy plan. Stanowi ona dominujący, ale i najbardziej wyraźny element pracy. „Ostrość” osiąga kulminację dopiero wówczas, gdy na obraz jest rzutowana animacja z projektora. Animacja powstała z fotograficznej dokumentacji obrazu „Stan rzeczy 40”. W pierwszych sekundach wyświetlane elementy dokładnie pokrywają się z namalowanymi, by po chwili zacząć stopniowo tracić na „ostrości” aż do zupełnego rozmycia, po czym sukcesywnie wracać do swojej pierwotnej wersji. Obraz z rzutnika stanowi na płótnie kolejną warstwę, która złożona z kolorowych smug światła, pogłębia wrażenie jego trójwymiarowości. To zabieg prowokujący do refleksji nad znaczeniem kontrastu między tym, co nieostre, a tym, co ostre. Z niemal bezkształtnego, przypadkowego układu plam na płaszczyźnie może wyłonić się forma ze wszystkimi jej detalami i podobnie linearny szczegół może stać się powodem do zakomponowania całości. Przemiana obrazu w trakcie pracy nad nim jest czasem jednoczenia się przeciwieństw.

Najważniejsze, w związku z każdą pracą artystyczną, jest to, co ona wywołuje w odbiorcy. Podobnie w swojej realizacji Markul inicjuje fizyczne procesy, które zmieniają wygląd instalacji.

¹³⁹ D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. Joanna Bednarek, [w:] „Teorie wywrotowe”, red. Agnieszka Gajewska, Poznań 2012, s. 241-260.

¹⁴⁰[online] <https://culture.pl/pl/tworca/angelika-markul> [dostęp: 03.07.2019].

W mojej pracy „Stan rzeczy 40” określona transformacja również była zamierzonym celem. Chodziło o to, aby polu obrazowym dokonał się ruch, który uczyni obraz trójwymiarowym, i będzie możliwa gra z percepcją widza. Markul jest mi bliska z powodu szacunku, z jakim traktuje odbiorcę. Ja też darzę widza szacunkiem i liczę na aktywność jego percepcji i wyobraźni. Pracuję nad tym, aby doświadczył aury, poczuł nostalgię i pragnienie odzyskania czegoś, co jest nie do odzyskania¹⁴¹. Sztuka dość rzadko zmienia świat bezpośrednio, ale może wpływać na świadomość jednostek. Być może, „zadaniem [artysty – A. K.] jest włączyć nowy świat w przestrzeń symboliczną”, by odzyskać zdolność dziecka i móc znów „przypomnieć sobie to, co nowe”¹⁴².

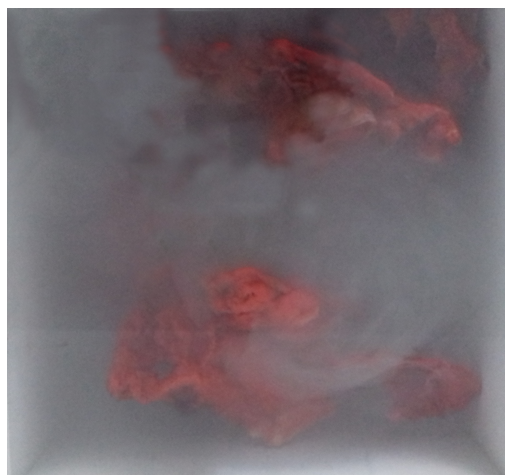
¹⁴¹ Walter Benjamin wiąże „aurę” z odczuciem nostalgii za porządkiem Realnego, tym, co Julia Kristeva wiąże z porządkiem nieświadomości i etapem rozwoju przed Lacanowską fazą lustra, która „pozwała nam ustanowić własną tożsamość i w wyniku autoidentyfikacji widzieć siebie jako odrębną istotę”. M. Smolińska, *Efekt Narcyza. Metanarcyzm w sztuce (wideo)instalacji*, op. cit. s. 186, [online] http://www.fieldofnarcissi.com/upload/iLEu2GPfFBSNPwAW/ImMHSjP6ZrfQMMoGvvp5vTLLxlxTBFKN_pl.pdf [dostęp: 25.07.2019]. Por. Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy and Petra Schweitzer, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, [w:] „The International Journal of Research into New Media Technologies”, London 2006.

¹⁴² W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 433.

6. Ciężar – lekkość



Il. 11. Angelika Markul, „Gardło diabła”, obiekty, wideo, 2013.



Il. 12. Anna Kołacka, „Stan rzeczy – *in progress 2*”, 50x40x40 cm, obiekt, dymiarka, 2019.

„Czym jest ciężar naprawdę, jeśli mówi się ciężar. Trzydzieści dwie stopy na sekundę, na sekundę. Prawo spadania ciał: na sekundę, na sekundę. Wszystkie spadają na ziemię. Ziemia. To siła przyciągania ziemskiego jest ciężarem”¹⁴³. Tak James Joyce odniósł się do „ciężaru”. Milan Kundera nie zgadzał się z dokonaniem przez Parmenidesa podziałem na bieguny pozytywne i negatywne, w ramach których wymienił parę przeciwieństw: „lekkość” – „ciężar”. Dla Parmenidesa lekkość stanowiła wartość dodatnią, podczas gdy „ciężar” miał pejoratywny wydźwięk. Kundera broni „ciężaru”, zwracając uwagę, że to, co jest balastem człowieka, jednocześnie ściąga go na ziemię, czyni życie bardziej realnym, pełniejszym, donioślejszym, bo „niepodobna żyć bez odpowiedzialności”¹⁴⁴. Konieczność i obowiązek, które pisarz wiąże z pojęciem „ciężaru”, są według niego wpisane w ludzką egzystencję. Natomiast afirmacja lekkości może doprowadzić do unieważnienia materialności życia i zanegowania jego fizycznej konkretności. Joyce w przywołanym na początku tego akapitu cytacie łączy tę parę przeciwieństw ze zjawiskiem grawitacji, z siłą, która determinuje sposób zjawiania się przedmiotów na ziemi i uniemożliwia unoszenie się w stanie nieważkości. Obaj pisarze sugerują, że istnieje w człowieku tęsknota za brakiem ograniczeń, woła przekroczenia wszelkich fizycznych barier bez tego brzemienia, którym jest zaangażowanie i poczucie odpowiedzialności¹⁴⁵.

Opozycję „lekkość” – „ciężar” odnajdziemy również w refleksjach i praktykach artystów sztuk wizualnych. W sztukach plastycznych „lekkość” i „ciężar” służą opisowi dzieła i jego właściwości materialno-formalnych, a zarazem pełnią funkcję metaforyczną i wskazują na to, co w dziele stanowi jego treść i poetykę. Różne elementy prac artystycznych mogą wydawać się optycznie obciążone lub pozbawione masy. Wszakże barwy substancjalizują ciężar i wpływają na wrażenie lekkości albo ciężaru. Mówimy też o lekkości wykonania. Jednocześnie, to, co sprawia wrażenie stabilnego i namacalnego, może kojarzyć się z linearnością, ostrością, płaszczyznowością, a to, co ulotne, efemeryczne, mało uchwytnie, łączy się malarskością, niewyraźnością i głębią.

Praca Markul „Gardło diabła” (2013) oraz mój obiekt „Stan rzeczy – *in progress 2*” składają się z elementów silnie kontrastujących, zwartych, konkretnych i ulotnych, efemerycznych, nieważkich. Każda z obu prac powstała z inspiracji naturą. Instalacja Markul została zbudowana z dwóch wielkoformatowych ekranów, na których wyświetlane są filmy oraz stu niewielkich rzeźb z filcu i wosku, plastikowych roślin, wypchanych zwierząt i świetlówek. Realizacja odnosi się do części największego na świecie zestawu wodospadów Iguazu, zwanej właśnie „Gardłem diabła”. To szczególne miejsce stanowi kompleks najstarszych formacji geologicznych Ziemi. Artystka

¹⁴³ J. Joyce, *Ulysses*, tłum. Maciej Słomczyński, Kraków 2001, s. 79.

¹⁴⁴ S. Morawski, *Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele domysłów*, [online] file:///C:/Users/Ania/Desktop/DOKTORAT%20-%20TEORIA/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t12-s5-16.pdf [dostęp: 04.07.2019].

¹⁴⁵ Ibidem.

podkreśla, że ten aspekt jest dla niej bardzo ważny, bo w swojej pracy chciałaby, aby natura – choćby wizualnie, mogła wrócić do momentu swoich narodzin¹⁴⁶. W tym celu projekcje wideo przedstawiające nagranie wodospadu¹⁴⁷ puszczane są od końca. Woda zamiast naturalnie spływać w dół rzeki, cofa się, a jej strumień wznosi się ku górze. To zaprzeczenie prawu grawitacji i coś niemożliwego w rzeczywistości.

Projekcje Markul były zestawione z obiektami, które przywodzą na myśl organiczne skamieniałości¹⁴⁸. Powstały z różnych sztucznych materii i mogą kojarzyć się ze strukturą lawy, która w niektórych miejscach jeszcze się żarzy, w innych już zastygła w twardą, suchą skorupę. Autorka określa je „wymiotami” wprost z gardła diabła, które mogą być nie tylko resztkami materii wyrzuconej przez rzekę, ale także archeologicznymi relikami, mówiącymi o początkach świata¹⁴⁹. Zwarte, szerniałe formy rozlewają się na postumencie w podłużne kształty, a jasnożółta lampa świecąca od środka obiektu, zdaje się wprowadzać współczesny kontekst. Połączenie tych elementów to artystyczny dowód na to, że granica między kulturą a naturą uległa zatarciu, a to, co wydaje się należeć do świata przyrody, tak naprawdę może być efektem działalności człowieka. Sama artystka wspomina o tym, że bada „geografię egzystencji człowieka”¹⁵⁰ i tworzy swoiste „archiwum” jego związku z naturą. Poprzez swoją sztukę przypomina stan Realnego.

Markul miesza różne kategorie, aby mówić o uniwersalnych problemach. Nie tylko o relacji człowieka z przyrodą, ale także o naszym przemijaniu. Instalacja „Gardło diabła” przypomina myśl Heraklita, że „wszystko płynie”, ale jest jej odwróconą wersją. Jak mówi sama autorka, chce, by „woda wróciła do swojego pierwotnego stanu, źródła, tak, abyśmy i my mogli doświadczyć początków świata”¹⁵¹.

Układ elementów składających się na całość dzieła może być różny i zależy od przestrzeni ekspozycyjnej. „Gardło diabła” ma kilka wersji. Dualistyczny podział na jej część obiektową i audiowizualną pozostaje niezmienny, a para przeciwieństw „lekkość” – „ciężar” odnajduje w nich swoje bezpośrednie ekwiwalenty.

Projekcja traktuje o wartościach ulotnych, efemerycznych, podczas gdy forma rozciągająca się na czarnym postumencie ma charakter zwarty i optycznie wydaje się bardzo ciężka. Jej przeciwieństwem jest lekkość wody, która unosi się jakby była pozbawiona ciężaru. Otwarta

¹⁴⁶ Informacje pochodzą z mojej rozmowy z Markul przeprowadzoną dnia 14 sierpnia 2019 roku oraz wskazanego przez artystkę tekstu Jarosława Lubiaka. J. Lubiak, *Angelika's Markul Demonology*, tłum. własne, [online] <http://www.angelikamarkul.net/en/texte/angelika-markuls-demonology-by-jaroslaw-lubiak/> [dostęp: 14.08.2019].

¹⁴⁷ Całość wideo obejrzeć można na platformie: [online] <https://vimeo.com/69683502> [dostęp: 05.07.2019]. Dokumentacja całej pracy dostępna jest na stronie internetowej: [online] <http://www.angelikamarkul.net/en/oeuvres/devils-gorge/> [dostęp: 05.07.2019].

¹⁴⁸ Szczegółowe informacje pochodzą z opisu pracy, dostępnego na oficjalnej stronie, tłum. własne, [online] <http://www.angelikamarkul.net/en/oeuvres/devils-gorge/> [dostęp: 05.07.2019].

¹⁴⁹ J. Lubiak, *Angelika's Markul Demonology*, tłum. własne, [online] <http://www.angelikamarkul.net/en/texte/angelika-markuls-demonology-by-jaroslaw-lubiak/> [dostęp: 14.08.2019].

¹⁵⁰ Cytat pochodzi z rozmowy telefonicznej przeprowadzonej z artystką dnia 14 sierpnia 2019 roku.

¹⁵¹ Ibidem.

forma kadru, w skali prawdopodobnie zbliżonej do rzeczywistej lub wyolbrzymionej, wprowadza do wnętrza galerii złudzenie istnienia wodnej kaskady. Zaburzenie kierunku, w jakim powinna poruszać się woda, jest spełnieniem marzeń o wzniesieniu się ponad fizyczne ograniczenia, ale też niepokojącym podważeniem praw natury. Widz znajduje się w samym środku sprzeczności, doświadczając dysonansu poznawczego. Trudno mu pogodzić tak skrajne przeciwności. To, co niemożliwe staje się wizualnie możliwym. Ciemne formy, wynurzające się z cienia, stawiane zwykle w centralnej części galerii, są przeciwwagą dla uderzających białym światłem ekranów. Wymagają zbliżenia i skupienia. Obserwując niuanse materii, twardą, zastygłą formę, poczuć można ciężar i siłę, która ciągnie materię ku ziemi. Wodospad próbuje wznieść się ku niebu, a materia kieruje się w dół, do piekła. Te dwie części pracy znajdują się na różnych biegunach, jakby w nawiązaniu do słów wypowiedzianych przez jednego z bohaterów filmu Larsa von Triera, „niebo i piekło to jedno i to samo. Dusza przynależy do nieba, ciało do piekła”¹⁵².

Nieco inaczej funkcjonują zależności między „lekkością” a „ciężarem” w mojej instalacji „Stan rzeczy – *in progress 2*”, która z pozoru jest statycznym obiektem. W omawianej realizacji boks jest niski, schowana w nim forma sprawia wrażenie zwartej i dość ciężkiej, a jej czerwona barwa budzi skojarzenia z mięsem, materią ciała. Biały prostopadłościan liczący 50 cm wysokości, o podstawie kwadratu 40 cm, wykonany z płyty HDF, przykryty jest szklaną szybą, pod którą znajduje się połączone w jedno rzeźby o amorficznych kształtach. Podobnie jak w pracy Markul, formy sprawiają wrażenie równocześnie organicznych i syntetycznych, z jednej strony ewokując naturalne procesy geologiczne, z drugiej doświadczenia przetapiania plastiku. Kolor również wydaje się raczej nienaturalny. Odbiorca spoglądać może na pracę od góry, tylko z jednej strony widząc przeobrażające się pod wpływem dymu kształty. Obraz we wnętrzu kubika zaczyna tracić na ostrości, a forma staje się coraz mniej widoczna. Kłębiąca się szarość jest w tej pracy tym, czym fragmenty „nieostrości” w obrazach, malarsko budujące głębie przedstawień, z tą różnicą, że w instalacji jej „lekkość” zdaje się dosłowna. Przeciwstawiona ciężkim formom, które osadzają się nisko, substancja próbuje wznieść się ku górze. Szarości, które w tradycyjnym obrazie oddane są za pomocą gry barw, tu mają charakter rzeczywisty, a istota ich „malarskości” tkwi w samym procesie. To zatem nie tylko próba uchwycenia istoty naturalnych w przyrodzie przemian i przeniesienia ich na pole sztuki, ale także zatrzymania ich biegu. W obrazie ruch ma charakter rzeczywisty i wrażeniowy, w wideo Markul zostaje sfilmowany i odwrócony, podczas gdy w „Stanie rzeczy – *in progress 2*” zamknięty w białym boksie. Jako obudowa dla pracy stanowi jednocześnie jej dość konwencjonalną część, bo nie tylko kojarzyć się może ze zwykłym, często spotykanym w galeriach postumentem, ale też minimalistycznym, *designerskim* obiektem. W kontekście całego cyklu „Stany rzeczy” okazuje się nie tylko dziwnym przedmiotem, ale również ożywioną wersją mojego malarstwa.

¹⁵² Cytat pochodzi z filmu Larsa von Triera „Dom, który zbudował Jack”. Zwiastun dostępny jest na stronie internetowej, [online] https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=NpF2_0zkOwI [dostęp: 05.07.2019].

Nie wiadomo przecież, co powstało pierwsze; czy to modele powołały obrazy, czy też obrazy zainicjowały powstanie obiektów. Większość makiet, które tworzę w trakcie pracy nad projektami, dość szybko znika. Nie pokazuję ich publiczności. Pozorowane podobieństwo między światem przedstawionym a rzeczywistym to dialog z widzem. Staram się skłonić go do zakwestionowania schematów poznawczych. Istota form, które powstały w sprzężeniu pomiędzy tym, co organiczne i syntetyczne, naturalne i kulturowe, w skali mikro i makro, polega na ich związku z procesem twórczym. Zdaniem historyka filozofii Piotra Jaroszyńskiego, „(...) to dzięki materii byt podlega zmianie, jest zwielokrotniony, a także tylko materia jako możliwość pozwala na to, aby coś złożonego było jednocześnie „bytem jednym”¹⁵³.

Wszystkie te dualizmy i podziały są nieistotne, stanowiąc jedynie narzędzia pomocne do zrozumienia dzieła. Zastosowanie kontrastu pomiędzy statyczną, ciężką formą i lekką, ulotną substancją pozwala wyznaczyć bieguny, pomiędzy którymi powstaje potencjalność doświadczeń. Ten obszar, aktywizowany przez sytuacje sprzeczne, niczym w koncepcji Hegla, umożliwia zaistnienie procesu – nie tylko tworzenia pracy, ale także jego odbioru.

Zarówno instalacja Markul, jak i mój obiekt stanowią realizacje, które są podzielone na dwie części. Jedna substancjalizuje „ciężar”, druga ukonkretnia „lekkość”; dopiero jednak połączone w dziele dają poczucie skończonej całości. Przeciwnostawne pojęcia scalają się w konkretności sztuki, wskazują na niejednoznaczność rzeczywistości. To, co niezgodne z przyzwyczajeniami odbiorcy, czyni go bardziej uważnym, czasem inspirując do pytań o naturę wszelkich zjawisk. Jako że obydwie omawiane prace odnoszą się do naturalnych zjawisk i nie stanowią ich zatrzymanych obrazów, lecz dynamicznie zmieniające się stany skupienia, proces ich „stawania się”, to są na swój sposób nieuchwytnie. Tak jak „Gardło diabła”, osadzone w kontekście całej twórczości Markul, stanowi część jej własnego świata, tak „Stan rzeczy – *in progress 2*” jest raczej składnikiem mojej malarskiej wizji rzeczywistości i przekształconej realności, która skupia się nie na zatrzymanym ruchu, lecz na jego trwaniu. W obu realizacjach doszło do połączenia elementów dynamicznych i statycznych oraz zainicjowania procesu oscylowania między przeciwieństwami.

To dzięki aktywności wyobraźni możliwe jest tworzenie nowych jakości w sztuce i stwarzanie odrębnych światów. Według Jaroszyńskiego, „ludzka dusza asymiluje poznawaną rzeczywistość i staje się <<jakby wszystkim>>. (...) Sztuka jest z tego, co w człowieku z rzeczywistości nieustannie osiada, przechodząc przez zmysły, uczucia, rozum i wolę. A to <<wszystko>> jest złożone z materii i formy, z możliwości i aktu, elementów stałych i dynamicznych, wskazując na nieograniczone możliwości aktualizacji intencjonalnej”¹⁵⁴.

¹⁵³ P. Jaroszyński, op. cit., s. 83.

¹⁵⁴ Ibidem., s. 86.

Rozdział III. *Jedność przeciwieństw*

Powracając do obrazów rzeczywistości, które wyłaniają się z pierwszych projektów filozoficznych, można odnieść wrażenie, że tak jak w sztuce, przenikają się w nich rozmaite zagadnienia dotyczące świata. Zaobserwowane w przyrodzie przeciwieństwa tworzą różne związki i wpływają na cykliczne istnienie przyrody. Naturalna ewolucja zjawisk nie jest odzwierciedleniem heglowskiej idei postępu, który prowadzi prosto od tezy, przez antytezę, ku syntezie, lecz ma charakter dużo bardziej złożony. W sztuce każda próba kontekstualizacji analizy dzieła artystycznego czyni jedne aspekty dzieła widocznymi, inne zaś – może równie istotne, pozostawia ukryte. Dialektyka wydaje się jednak taką metodą rozumowania, która pozwala na swobodne, „płynne” oscylowanie nie tylko pomiędzy parami przeciwieństw, różnymi teoriami, ale także rozmaitymi obszarami sztuki. Mój wybór tej metody wynika z refleksji nad własną praktyką artystyczną i wieloletnich zainteresowań.

Pojęciem, o którym jeszcze nie wspomniałam, a które ma znaczenie w moim myśleniu o sztuce i życiu, jest przenośnia. Jaroszyński uważa, że przenośnia jako „narzędzie sztuki, jest niejednoznaczna i nigdy w pełni nie wyczerpie tego, co naśladowane”¹⁵⁵. Przez językoznawców traktowana jako synonim metafory stanowi figurę stylistyczną, „wyrażenie, którego elementy składowe wzajemnie modyfikują swoje znaczenia”¹⁵⁶, powoduje uwydatnienie pewnych jego treści, a jednocześnie pozwala na osiągnięcie efektu zaskoczenia. Przy jej użyciu określenie uzyskuje inne, obrazowe, ale pokrewne znaczenie. Metaforę w sztuce wizualnej definiować można jako środek, zabieg plastyczny, przy pomocy którego możliwe jest przejście poprzez formę do różnych treści, znaczeń dzieła, a jednocześnie jego związków z rzeczywistością. Przenośnia pozwala również uchwycić to, czego bezpośrednio uchwycić się nie da¹⁵⁷.

Od metafory, która – według Jaroszyńskiego¹⁵⁸, przejść można do zagadnienia jedności. To przenośnia pozwala na równoczesną obecność pierwiastków materialnych i duchowych, a także daje do nich dostęp. Pojęcie jedności oznacza niepodzielność bytu na byt i niebyt¹⁵⁹, a także niesprzeczność, wewnętrzną spójność i koherencję. Już w filozofii starożytnej wyodrębniano pięć rodzajów jedności: jedność jednego, jedność wielości, jedność przeciwieństw, jedność dialektyczną oraz jedność transcendentálną¹⁶⁰. Każda z nich dotyczyła trochę innych aspektów rzeczywistości;

¹⁵⁵ P. Jaroszyński, op. cit., s. 243.

¹⁵⁶ „Metafora”, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Henryk Sułek, Kraków 2004, s. 246. Por. „Metafora”, [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych a almanachem*, wyd. XXXII, red. Elżbieta Olszewska, Warszawa 2005, s. 615.

¹⁵⁷ M.A. Krąpiec, *Język i świat realny*, Lublin 1985, s. 233, [w:] P. Jaroszyński, op. cit., s. 237.

¹⁵⁸ P. Jaroszyński, op. cit., s. 239.

¹⁵⁹ „Jedność”, [w:] *Encyklopedia Gazety Wyborczej*, t. 7, Kraków, s. 375.

¹⁶⁰ K. Polus-Rogalska, *Pięć jedności w filozofii starożytnej*, [w:] „Folia Philosophica”, 1998, nr 16, s. 47-61.

od zasad kierujących siłami przyrody do zagadnień metafizycznych. Według Platona, który uznał dualizm wszystkich istot żywych, kosmos stanowi spójną całość. Idee o scalonej dwoistości świata wygłaszał również Arystoteles. Dla niego także „wszystkie występujące w opozycyjnych parach przeciwieństwa stanowiły jedność”¹⁶¹. Starożytni filozofowie byli zgodni także co do tego, że te dychotomie powodują ruch, a tym samym każdą zmianę w rzeczywistości. Owa zmiana odnosi się z kolei do jedności dialektycznej, która zakłada powstanie z dwóch przeciwstawnych wartości, stanu trzeciego, czyli heglowskiej syntezy. W obraz świata jako harmonijnej całości wpisują się nie tylko wszystkie sprzeczne elementy, ale sama transformacja rzeczywistości. Jedność dialektyczna zakłada istnienie procesu, w ramach którego może powstać nowa, nieistniejąca dotąd jakość, np. jakość dzieła sztuki.

Jednym z najbardziej wnikliwych poszukiwaczy jedności przeciwieństw w sztuce był F.W.J. Schelling. Uważał, że „aby przeniknąć najgłębsze tajemnice natury, nie trzeba ustawać w trudzie i badać przeciwne i krańcowo rozbieżne strony rzeczy; znalezienie punktu połączenia nie jest czymś największym, ale wyprowadzenie z niego jego przeciwieństwa – to właściwa i najgłębsza tajemnica sztuki”¹⁶². Podobnie jak Hegel, filozof ten uznawał transcendentalną jedność absolutu, świata i człowieka¹⁶³. Sztukę pojmował on jako prawdziwe przedstawienie absolutu. Schelling utrzymywał przy tym, że celem każdego artysty powinna być oryginalność, kreacja możliwie najpełniejszej syntezy swoich czasów¹⁶⁴. Twórca ma je przekraczać. Poprzez jedność dzieła wyraża się jedność transcendencji. Absolutny wymiar sztuki polega na tym, że spotyka się w niej to, co ogólne i szczegółowe¹⁶⁵.

Schelling zauważył również podobieństwo między sztuką a naturą, w których podobnie obiektywizują się idee rozumu, a tym samym i filozofia. W akcie twórczym podmiot oddzielony od świata przyrody, ponownie się z nią łączy, godząc w ten sposób przeciwieństwa. To także moment zespolenia formy i treści, o której wspomina Wiesław Juszcak¹⁶⁶. W dziele sztuki funkcjonują nierozdzielnie i w ten sposób odnoszą się do rzeczywistości. Zdaniem filozofa, artysta tworzy swój własny „krąg mitologiczny”, a w zetknięciu ze światem wybiera to, co jest mu najbliższe. Jak zauważa Barbara Skarga, „ta sama rzecz, to samo zjawisko, to samo wydarzenie może należeć do najrozmaitszych światów. (...) Lecz to ten sam świat. Niepodzielny i stale rozbijany na fragmenty”¹⁶⁷. Twórczy proces to moment ich scalenia.

¹⁶¹ K. Polus-Rogalska, op. cit., s. 55.

¹⁶² F.W.J. Schelling, op. cit., s. 661.

¹⁶³ K. Polus-Rogalska, op. cit., s. 59.

¹⁶⁴ F.W.J. Schelling, op. cit., s. 133-157.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 151.

¹⁶⁶ W. Juszcak, op. cit., s. 40-41.

¹⁶⁷ B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 15.

Jedność przeciwieństw możliwa jest dzięki wiązaniu idei z materią. Ich połączenie odbywa się na kilku różnych płaszczyznach; na poziomie formalnym poprzez zestawianie przeciwstawnych elementów i własności wizualnych w dziele, na poziomie metaforyki i przekazywanych treści oraz w trakcie procesu.

W moich pracach również relacje między poszczególnymi realizacjami mają charakter dialektyczny. Kiedy maluję obraz, korzystam z tego, czego nauczył mnie poprzedni obraz, i wiem, że ten właśnie malowany też jakoś przyczyni się do powstania następnego. Często prace wynikają z siebie. Podsuwają pomysły na rozwiązania kolorystyczne, walorowe i przestrzenne. Tak – w moim rozumieniu – dokonuje się rozwój i, choć staram się racjonalizować moje podejście do malarstwa, to dialektyka nie chroni mnie przed wątpliwościami. Stale ich doświadczam podczas pracy.

Myślę, że moje zainteresowanie dialektyką i logiką przeciwieństw wynika z wrodzonej skłonności do wątpienia... Artystyczne decyzje niemal natychmiast podaję w wątpliwość i zwracam się przeciw nim, czyli przeciw sobie... Tym, co pomaga mi pokonywać z wątpienie, jest każdy nowy obraz, i szczere reakcje odbiorców na moje malarstwo.

Do jedności przeciwieństw dochodzi podczas aktu kreacji, kiedy artysta poddaje się „płynnej” materii bodźców płynących z rzeczywistości i pozwala się prowadzić dziełu, jednocześnie uważnie kontrolując i wpływając na to, co się dzieje podczas pracy. Czujna obserwacja jest ważna, bo czasem przypadek daje więcej niż starannie przygotowany projekt. W twórczości artystycznej pierwiastki racjonalne mieszają się z emocjonalnymi. To, co powodowane afektem, zostaje uporządkowane przez rozum. Tak dzieje się w moim malarstwie. Schelling stwierdził przecież, że absolut łatwiej uchwyci intuicja artystyczna niż dedukcja logiczna¹⁶⁸.

Procesualność malarstwa, której kumulacją jest akt twórczy, a mówiąc mniej patetycznie, czas poświęcony na pracę, jest również czasem autodydaktyki, czyli pracy artysty nad sobą, nad utrzymaniem woli tworzenia i determinacji w dążeniu do celu.

Według Rudolfa Arnheima, postrzeganie i myślenie to proces niepodzielny, a antyczna dychotomia między obserwacją a myśleniem, oraz odczuwaniem a rozważaniem jest błędna. Odbiór dzieła sztuki ma charakter kompleksowy, uaktywniający wszystkie mechanizmy percepcji i reakcji. Arnheim uważa, że twórcze myślenie w każdej sferze poznania wiąże się z aktywnością wyobraźni¹⁶⁹. Rola wyobraźni w sztuce to osobne zagadnienie – temat na oddzielną rozprawę, więc tylko zauważę oczywistość, stwierdzając, że wyobraźnia bardzo pomaga jednoczyć przeciwieństwa i w ogóle zrozumieć świat, w którym żyjemy.

¹⁶⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, t. 2, s. 210.

¹⁶⁹ Zob. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. Marek Chojnacki, Gdańsk 2011.

Dążąc do osiągnięcia jedności przeciwieństw w moich obrazach, realizacjach intermedialnych i obiektach, wykorzystuję realny ruch (projekcję) po to, by skonstruować go z umowną, bo opartą na złudzeniu, dynamiką obrazu malarskiego. Paradoksalnie, malarstwo skonfrontowane z innymi mediami wydaje się mocniej działać.

Odczucie dzieła sztuki jako zintegrowanej całości jest – na szczęście – uwarunkowane tym, co subiektywne, czyli indywidualną wrażliwością wizualną, a nie tylko znajomością dialektyki. Wöfflin, który „jedności” przeciwstawiał „wielość”, stwierdził ostatecznie, że „wszystkie dotychczasowe kategorie pojęciowe przygotowywały tę jedność. Malarskość jest wyzwoleniem form z izolacji, zasada głębokości (...) zastąpieniem kolejności oddzielonych warstw przez jednolity ciąg głębi, a smak atektoniczny rozluźnia sztywną strukturę geometrycznych stosunków, zmieniając je w płynną”¹⁷⁰.

Dzisiaj problematyka jedności przeciwieństw jest znacznie rozleglejsza. Mianem dzieł skończonych określa się prace, które wychodzą poza granice prostokąta obrazu, a działając w obrębie nurtu *shaped canvas* [płótna kształtowane – tłum. M. Smolińska] Jan Berdyszak określił „fragment jako całość radykalną”¹⁷¹. Sztuka anektuje coraz więcej obszarów rzeczywistości, przekraczając granice swojej *transmedialności*¹⁷².

Już nie jest możliwe uzgodnienie jednego, wspólnego dla wszystkich obrazu świata. Bożena Kowalska sądzi, że skoro już nie ma statycznego schematu symbolicznego w sztuce to taki „brak modelu stał się równoznaczny z wielością modeli indywidualnych. W sumie oznacza to powołanie przez sztukę do życia modelu zmienności”¹⁷³. Podstawę aktualnej definicji „jedności” może stanowić jedność w różnorodności i jej permanentna fluktuacja. Empedokles uważał, że stałą cechą rzeczywistości jest jej zmienność. W sztuce często ważniejsze jest ciągle zadawanie pytań niż udzielanie ostatecznych odpowiedzi. Artyści starają się budować modele rzeczywistości i redefiniować pojęcia. Poszukiwanie i odczucie całości nadal pozostaje dla nich ważne, niezależnie od medium i techniki. Jak powiedział Jaroszyński, „by wielość mogła naśladować jedność, musi być intelligibilnie, a więc harmonijnie, zorganizowana. I tę funkcję pełni sztuka”¹⁷⁴.

Heller, odnosząc się do współczesnej nauki, stwierdził, że najbardziej podstawowe prawa fizyki wpisane są „głęboko” w strukturę świata, a tam panuje geometria nieeuklidesowa, która z punktu widzenia przyzwyczajen intelektu, opiera się na zasadzie sprzeczności¹⁷⁵. Dla zrozumienia

¹⁷⁰ H. Wöfflin, op. cit. s. 204-205.

¹⁷¹ Jan Berdyszak. *Prace 1960-2006* [katalog], red. Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Poznań 2006, s.178.

¹⁷² Zob. T. Załuski, op. cit., s. 9-18

¹⁷³ B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 10-11, [w:] T. Pękala, *Media w poszukiwaniu przesłania*, [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Maria Weseli, Zielona Góra-Warszawa 2000, s. 78.

¹⁷⁴ P. Jaroszyński, op. cit., s. 49.

¹⁷⁵ M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, op. cit., s. 87.

przestrzeni różnych od tych, które znamy z codziennego doświadczenia zmysłowego, a więc np. geometrii nieprzemiennej, ale też sztuki, należy zawiesić dotychczasowe założenia. Trzeba niejako odrzucić swoje poznawcze przyzwyczajenia i spróbować wejść w autonomiczne światy, które – zgodnie z tezą Raymonda Federmana – omawianą przez Teresę Pękałą, stanowią odrębne realności tożsame z konkretnymi dziełami¹⁷⁶.

Weryfikacja czy stworzona rzeczywistość jest spójna i przekonująca, a dzieło daje poczucie skończonej całości, ma także charakter subiektywny. Tu nie ma miejsca na pełną obiektywizację. Raymond Federman napisał, że „sztuka otwiera nam świat wyłącznie w granicach zakreślonych naszym pojmowaniem realności”¹⁷⁷. Tak, jak twórcy mogą powołać się na slogan *ars poetica*, tak widz ma prawo przyjąć lub odrzucić proponowany mu przez artystę sposób widzenia. Heller podkreśla, że jego poetycka wizja wszechświata jako jedności, w którą wpisana jest cała złożoność i zmienność zjawisk, tak naprawdę jest tylko wyobrażeniem opisanym językiem metaforycznym, a więc innym od języka naukowego¹⁷⁸. Opinia Hellera, że dziś mylnie próbuje się wyrugować sprzeczności ze świata, wydaje się trafna. Sprzeczności, jak u Pitagorasa, łączą się i tworzą idealną harmonię jako układ liczbowy kosmosu. W koncepcji Hellera kosmosem rządzi ład matematycznej struktury. W filozofii stan jedności przeciwieństw oznacza wewnętrzną niesprzeczność i koherencję. W sztuce jest tak samo. Artyści są obdarzeni zdolnością, „dzięki której sztuce udaje się rzecz niemożliwa, mianowicie zniesienie nieskończonego przeciwieństwa w skończonym wytworze”¹⁷⁹.

¹⁷⁶ T. Pękała, op. cit., s. 82.

¹⁷⁷ T. Pękała, *Media w poszukiwaniu przesłania*, [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Maria Weseli, Zielona Góra-Warszawa 2000, s. 82.

¹⁷⁸ *Boskie cząstki boskiej fizyki – dyskusja z udziałem Michała Hellera i Krzysztofa Meissnera* – nagranie wideo, [online] https://www.youtube.com/watch?v=M2YCdvd_9I [dostęp: 12.07.2019].

¹⁷⁹ F.W.J. Schelling, op. cit., s. 22, [w:] P. Jaroszyński, op. cit., s. 132.

Wnioski po dokonaniu analizy porównawczej moich realizacji z wybranymi pracami innych twórców nie roszczą sobie pretensji do miana obiektywnych. Służą przede wszystkim wymianie refleksji i mogą prowokować do dyskusji. Choć umysł ma potrzebę porządkowania świata, to trzeba być świadomym nieredukowalności dzieła sztuki do żadnej teorii. Rzeczywistość jest pełna sprzeczności i dlatego próba stworzenia jej adekwatnego obrazu prowadzi do schematyzacji, ale też odsłania fenomen zmienności – „ruch między przeciwieństwami”.

Zygmunt Bauman, pisząc o „wiecznej teraźniejszości, która zajmuje miejsce historii”¹⁸⁰, wskazał na zmienność jako podstawową jednostkę opisu rzeczywistości. Świata artystycznego nie da się już binarnie podzielić na to, co nowe i stare, postępowe i przestarzałe, elitarne i popularne, a zgadzający się z tą tezą Zbyszko Melosik konstatuje, że „(...) wszystko w każdej chwili może zamienić się w swoje zaprzeczenie”¹⁸¹. Kategoria „nowości” jest już niepewna. Brakuje innych stałych kryteriów oceny dzieła sztuki. Scena artystyczna jest też przepelniona. Już w 1967 roku Leonard B. Meyer stwierdził, „że sztuka współczesna znalazła się w stanie <<zmiennie-stałym>>, stanie <<ruchomego zastoju>> (*stasis*); żaden jej fragment nie trwa w bezruchu, ale nie ma w tym rozgardiaszu systemu czy logiki, ruchy cząstek nie dodają się do siebie, a całość nie rusza się z miejsca”¹⁸². Zjawisko „dynamicznej statyki” samo w sobie wydaje się sprzeczne. To, co w heglowskim systemie było gwarantem rozwoju, dziś nie oferuje już nic pewnego. Można poddać się procesowi nieustannych zmian lub próbować „płynnie” dążyć do wyznaczonego celu ze świadomością, że miejsca, do którego się zmierza, za chwilę może już nie być.

¹⁸⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5/6 (29/30), 1994, s. 171-179.

¹⁸¹ Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, wyd. 1, Kraków 2013, s. 156.

¹⁸² Z. Bauman, op. cit. s. 172.

Bibliografia

1. Augé Marc, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antopologii nadnowoczesności: fragmenty*, [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 4 (112), 2008.
2. Arnheim Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk 2011.
3. Baal-Teschuva Jacob, *Mark Rothko (1903-1970). Pictures as a drama*, Bonn 2003.
4. Bauman Zygmunt, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, tłum. M. Żakowski, Warszawa 2007.
5. Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5/6 (29/30), 1994.
6. Benjamin Walter, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2005.
7. Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej* <https://docplayer.pl/41767405-Dzieło-sztuki-w-dobie-reprodukcji-cyfrowej.html>
8. Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 2001.
9. Blackburn Simon, *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, red. Jan Woleński, tłum. Cezary Cieśliński, Paweł Dziliński, Michał Szczubiałka, Jan Woleński, Warszawa 1997.
10. Bolter Hay, MacIntyre Blair, Gandy Maribeth, Schweitzer Petra, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, [w:] “The International Journal of Research into New Media Technologies”, tłum. własne, London 2006.
11. Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.
12. Christie Agatha, *Tajemnica Siedmiu Zegarów* [audiobook].
13. Crary Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, wyd. I, tłum. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, Warszawa 2009.
14. Csikszentmihalyi Mihaly, *Przepływ. Jak poprawić jakość życia*, tłum. Magdalena Wajda, Warszawa 1996.
15. Czapski Józef, *Patrzę*, red. Joanna Pollakówna, Kraków 1996.
16. Didi-Huberman Georges, *Uzmysłowienie*, [w:] „Widok. Teorie praktyki kultury wizualnej”, tłum. Paweł Mościcki, 2014, nr 6.
17. Edwards Betty, *Rysunek. Odkryj talent dzięki prawej półkuli*, wyd. III, tłum. Łukasz Rossowski, Łódź 2017.
18. *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Maria Weseli, Zielona Góra-Warszawa 2000.
19. Friedberg Anne, *Wirtualne okno: od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012.

20. *From Hopper to Rothko. American's Road to Modern Art* [katalog], red. Ortrud Westheider i Michael Philipp, Poczdam.
21. Gardeer Jostein, *W zwierciadle niejasno*, tłum. Iwona Zimnicka, Warszawa 1998.
22. Greenberg Clement, *Obrona modernizmu, wybór esejów*, red. Wanda Lohman, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
23. Harraway Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przykładów*, pod red. Agnieszki Gajewskiej, tłum. Joanna Bednarek, Poznań 2012.
24. Hawking Stephen, *Krótkie odpowiedzi na wielkie pytania*, wyd. 1, red. Zofia Domańska, tłum. Marek Krośniak, Poznań 2018.
25. Hudson Suzanne, *Painting now* [katalog], wyd. I, Londyn 2018.
26. Heller Michał, *Drogami ludzi myślących* [audiobook], 2004, nr 1-2.
27. Heller Michał, *Przez czerwone okulary*, [w:] „Tygodnik powszechny. Wydanie specjalne”, Kraków 2017, nr 1 (5), s. 50-52.
28. Heller Michał, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014.
29. Hopliński Jan, *Farby i spoiwa*, wyd. II, Wrocław – Warszawa – Kraków – Łódź 1990.
30. Jaroszewski Tadeusz M., *Koncepcja życia autentycznego Martina Heideggera*, [w:] „Etyka”, nr 4, 1969.
31. Ingarden Roman, *Książeczka o człowieku*, Kraków 2009.
32. *Jan Berdyszak. Prace 1960-2006* [katalog], red. Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski.
33. Jaroszyński Piotr, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002.
34. Jonek Maciej, Francuz Iga, *Obrazy nie leżą na ulicy, czyli o roli naszego nastawienia w odbiorze dzieła sztuki*, [w:] „Poznańskie Forum Kognitywistyczne. Teksty pokonferencyjne”, t. 3, Poznań 2009, s. 49-55.
35. Joyce James, *Ulisses*, tłum. Maciej Słomczyński, Kraków 2001.
36. Juszczak Wiesław, *Zastona w rajskie ptaki*, Warszawa 1991.
37. Klawiter Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, [w:] „Aktywność poznawcza podmiotu w perspektywie badań kognitywistycznych”, t. 24, nr 1, 2015, s. 11-49.
38. Kołakowski Leszek, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwieniach zwanej filozofii religii*, tłum. Tadeusz Baszniak, Maciej Panufnik, Kraków 2010.
39. Kołakowski Leszek, *O co nas pytają wielcy filozofowie*, t.1-3, Kraków 2005.
40. Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych a almanachem*, wyd. XXXII, red. Elżbieta Olszewska, Warszawa 200.

41. Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków 2007.
42. Kopkiewicz Aldona, *Spóźniona wrażliwość i nowa zmysłowość (O <<Przeciw interpretacji i innych esejach>> Susan Sontag)*, [w:] „Wielogłos” - Pismo Wydziału Polonistyki UJ, nr 2, 2012.
43. Kundera Milan, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. Agnieszka Holland, Warszawa 2016.
44. Leśniak Andrzej, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
45. Lipiński Filip, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2012.
46. Lubiak Jarosław, *Angelika's Markul Demonology*, tłum. własne, [online] <http://www.angelikamarkul.net/en/texte/angelika-markuls-demonology-by-jaroslaw-lubiak/> [dostęp: 14.08.2019].
47. Łuczak Hanna, Jedliński Jaromir, *Czas, Historia, Pamięć* [monografia], red. Hanna Łuczak, Poznań 2016.
48. Melosik Zbyszko, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, wyd. 1, Kraków 2013.
49. Michałowska Marianna, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.
50. Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Łukasz Zaremba, Warszawa 2015.
51. Morawski Stanisław, *Wyciąg z kundery i kilka o jego dziele domysłów*, file:///C:/Users/Ania/Desktop/DOKTORAT%20-%20TEORIA/Sztuka_i_Filozofia-r1996-t12-s5-16.pdf
52. Piotrowski Piotr, *Od globalnej do alterglobalnej historii sztuki*, [w:] „Teksty drugie”, nr 1-2, 2013, s. 269-291.
53. Piotrowski Piotr, *O horyzontalnej historii sztuki*, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/artium_quaestiones2009/0063/image
54. Polus-Rogalska Katarzyna, *Pięć jedności w filozofii starożytnej*, [w:] „Folia Philosophica”, 1998, nr 16, s. 47-61.
55. Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 3, Kraków 1983.
56. Schelling Friedrich Wilhelm Joseph, *Filozofia sztuki; O stosunku sztuk plastycznych do przyrody, Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy mowa*, wyd. 2, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa.
57. Skarga Barbara, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007.
58. Skarga Barbara, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009.
59. Skarga Barbara, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009.

60. *Słownik Pojęć Jana Berdyszaka* [materiał powstały na podstawie tekstu Doroty Folgi-Januszewskiej], Galeria Sztuki 1996.
61. *Słownik terminów literackich*, red. Henryk Sułek, Kraków 2004,
62. *Słownik terminów plastycznych*, wyd. V, red. Antoni Piskadło, Barbara Gers, Warszawa 1974.
63. Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, [w:] *Przeciw interpretacji*, Kraków 2002.
64. Smolińska Marta, *Efekt Narcyza. Metanarcyzm w sztuce wideo(instalacji)*, http://www.fieldofnarcissi.com/upload/iLEu2GPfFBSNPwAW/ImMHSjP6ZrfQMMoGvvp5vTLLxIxTBFK_pl.pdf
65. Smolińska Marta, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.
66. Tatariewicz Władysław, *Historia filozofii, T. I. Filozofia starożytna i średniowieczna*, wyd. 22, Warszawa 1997.
67. Tatariewicz Władysław, *Historia filozofii, t. 2. Filozofia nowożytna do roku 1830*, wyd. 11, Warszawa 1984.
68. Wiącek Elżbieta, *Dezintegracja kontrolowana: Wymiar apoptozy*, [w:] *Zakłócenia/Apoptoza* [katalog], red. Małgorzata Wielek-Mandrela, Kraków 2019.
69. Winiecka Elżbieta, *Nierozstrzygalność drugie imię dekonstrukcji?*, [w:] „Przestrzenie Teorii” 2, Poznań 2003.
70. Wöfflin Heinrich, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław – Warszawa - Kraków 1962.
71. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni publicznej*, red. Tomasz Załuski, Łódź, 2010.

Źródła internetowe:

<http://www.angelikamarkul.net>

<http://www.angelikamarkul.net/en/texte/angelika-markuls-demonology-by-jaroslaw-lubiak/>

<https://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/hanna-luczak-czas-historia-pamiec/>

Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej* <https://docplayer.pl/41767405-Dzieło-sztuki-w-dobie-reprodukcji-cyfrowej.html>

Boskie cząstki boskiej fizyki – dyskusja z udziałem Michała Hellera i Krzysztofa Meissnera, https://www.youtube.com/watch?v=M2YCdvdq_9I

<https://culture.pl/pl/tworca/angelika-markul>

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/artium_quaestiones2009/0063/image

<http://www.ejournals.eu/sj/index.php/Wieloglos/article/view/135-141/932>

<https://encyklopedia.pwn.pl/>

<https://fakty.interia.pl/video,vId,2598737>

<http://info@bildkunst.de>

<https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2007/03/27/leau-et-le-feu/>

<https://magazynszum.pl/ksztalty-i-przedmioty-irminy-stas-w-miejskim-osrodku-sztuki-w-gorzowie-wielkopolskim/>

Piotrowski Piotr, *O horyzontalnej historii sztuki*,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/artium_quaestiones2009/0063/image

<http://www.profesor.pl/publikacja,11398,Artykuly,Wyobraznia-tworcza-w-swietle-dotychczasowych-badan>

<http://www.psychologia.edu.pl/czytelnia/50-artykuly/928-dwanascie-zasad-psychologii-junga.pdf>

Słownik Języka Polskiego, [online] <https://sjp.pl/>

Słownik Języka Polskiego PWN [online] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/jasno%C5%9B%C4%87.html>

Smolińska Marta, *Efekt Narcyza. Metanarcyzm w sztuce wideo(instalacji*, [online]

http://www.fieldofnarcissi.com/upload/iLEu2GPfFBSNPwAW/ImMHSjP6ZrfQMMoGvkp5vTLLxIxTBfKN_pl.pdf

<https://vimeo.com/9830553>

<http://widok.ibl.waw.pl/index.phpone/article/view/212/375>

https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=NpF2_0zkOwI

Spis ilustracji

- Il. 1. Aaron Young, „Performace for Greeting”, Park Avenue w Nowym Jorku, 2007, [online] <http://www.artproductionfund.org/projects/aaron-young-greeting-card> [dostęp:02.07.2019].
- Il. 2. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 26”. Fot. Anna Kołacka.
- Il. 3. Hanna Łuczak, „Obrazy potencjalne”, [w:] Hanna Łuczak, „Czas. Historia. Pamięć” [katalog], wyd. elektroniczne, Poznań 2016.
- Il. 4. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 46”. Fot. Piotr Namiota.
- Il. 5. Mark Rothko, „Black Painting No. 8”, [online] <https://www.scuriator.com/art/mark-rothko-black-painting-no-8> [dostęp 17.08.2019].
- Il. 6. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 44”. Fot. Piotr Namiota.
- Il. 7. Monica Bonvicini, „Hard String”, [online] <http://grandaire.berlin/wp-content/uploads/2017/08/Berlinische-Galerie-Monica-Bonvicini-1024x682.jpg> [dostęp: 22.09.2019].
- Il. 8. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 24”. Fot. Anna Kołacka.
- Il.9. Angelika Markul, „Gardło diabła”, [online] <http://www.angelikamarkul.net/fr/oeuvres/gorge-du-diable/> [dostęp: 22.09.2019]. Dzięki uprzejmości artystki.
- Il. 10. Anna Kołacka, „Stan rzeczy 40” z projekcją. Fot. Anna Kołacka.
- Il. 11. Angelika Markul, „Ogień w wodzie”, [online] <https://culture.pl/pl/tworca/angelika-markul> [dostęp: 22.09.2019]. Dzięki uprzejmości artystki.
- Il. 12. Anna Kołacka, „Stan rzeczy – *in progress 2*”. Fot. Piotr Namiota.

Cykl „Stany rzeczy”



„Stan rzeczy 24”, 165x200 cm, olej na płótnie, 2019



„Erupeja”, 30x8x30 cm, szklany sześcian, tworzywa sztuczne, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 37”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2018. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 46”, 150x180 cm, akryl i olej na płótnie, 2018. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 48”, 110x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 49”, 110x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 50”, 120x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 50”, 120x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Erupcja 2”, 40x15x45 cm, technika mieszana, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Erupcja 3”, 38x5x34 cm, technika mieszana, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 51”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 44”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 22”, 150x180 cm, akryl i olej na płótnie, 2018



„Stan rzeczy 26”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2018



„Stan rzeczy 27”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2017



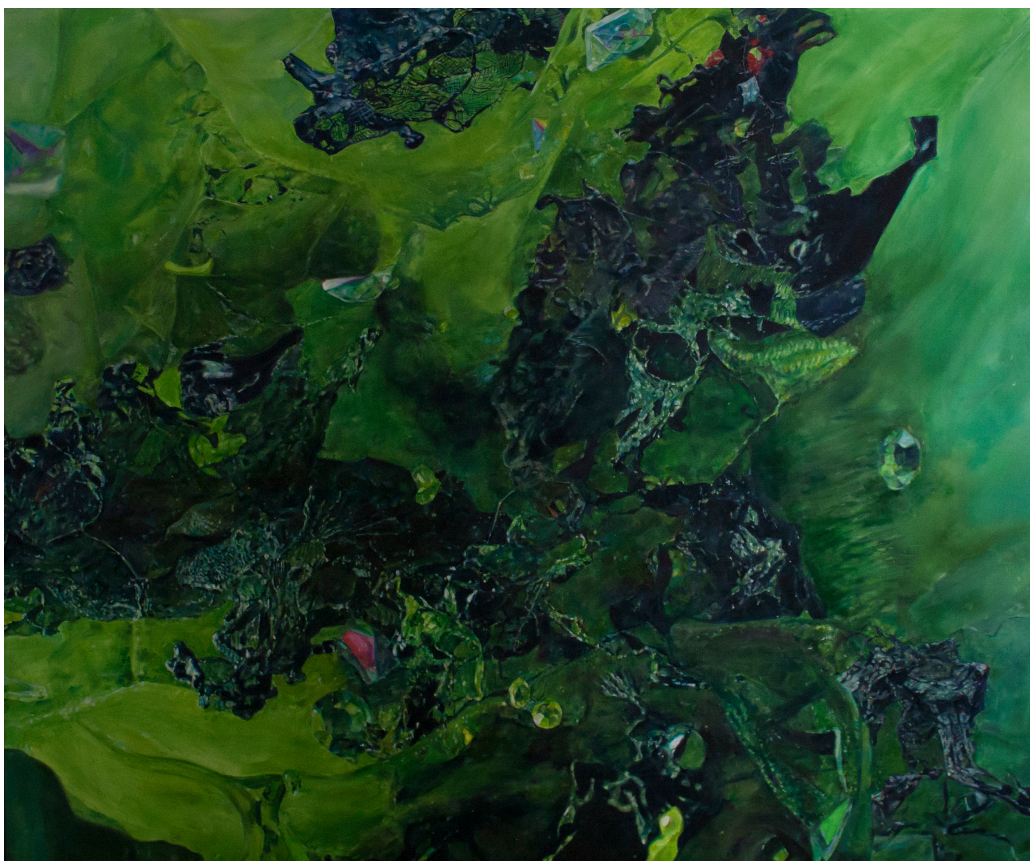
„Stan rzeczy 28”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2018



„Stan rzeczy 31”, 35x40 cm, olej na płótnie, 2018



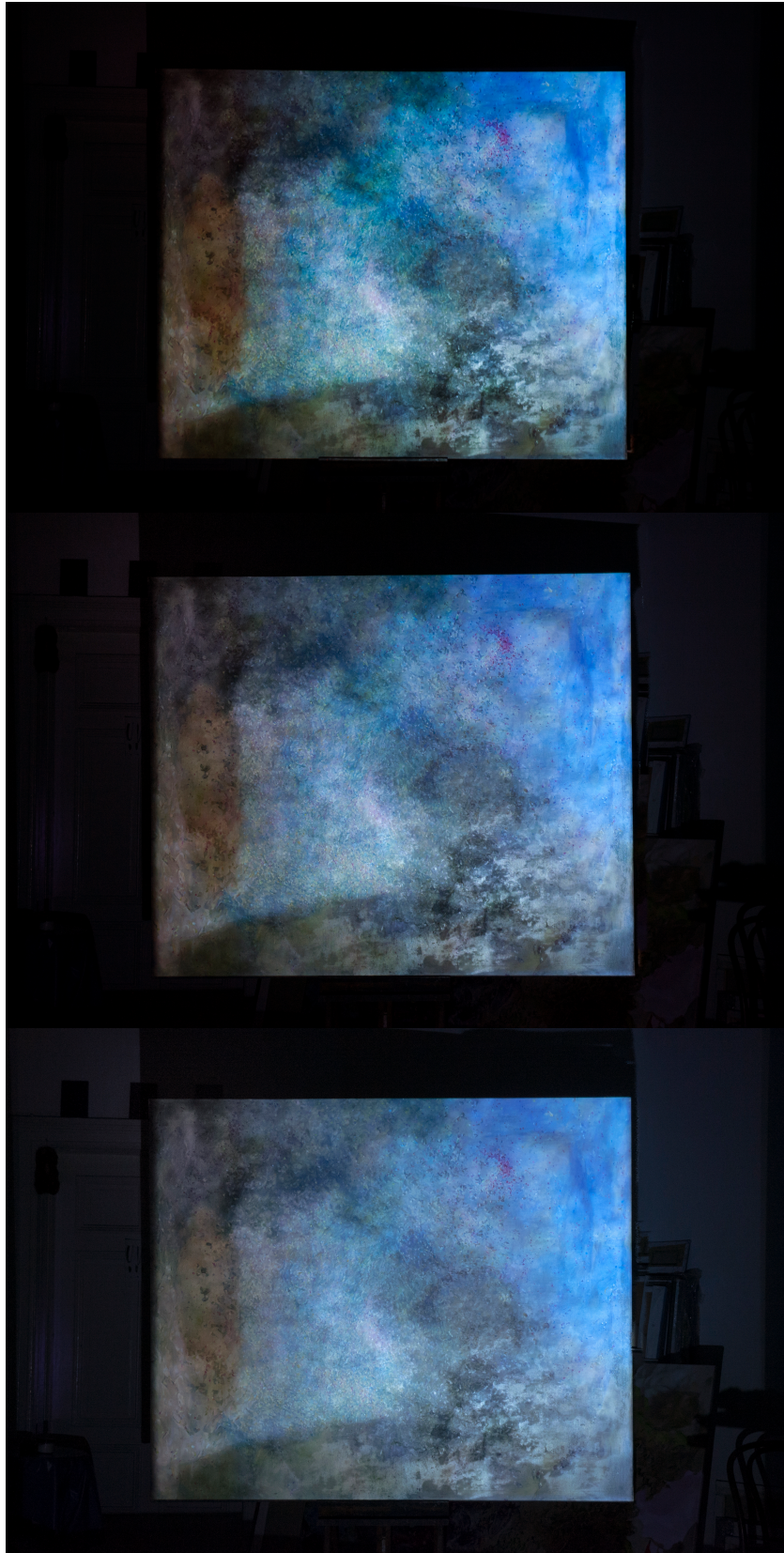
„Stan rzeczy 33”, 40x50 cm, olej na płótnie, 2018



„Stan rzeczy 34”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2018



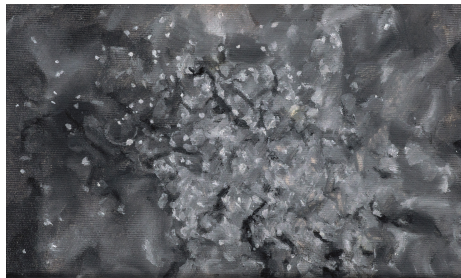
„Stan rzeczy 34”, 150x180 cm, olej na płótnie, 2018



„Stan rzeczy 40” z projekcją, 150x180 cm, olej na płótnie, animacja, 2019



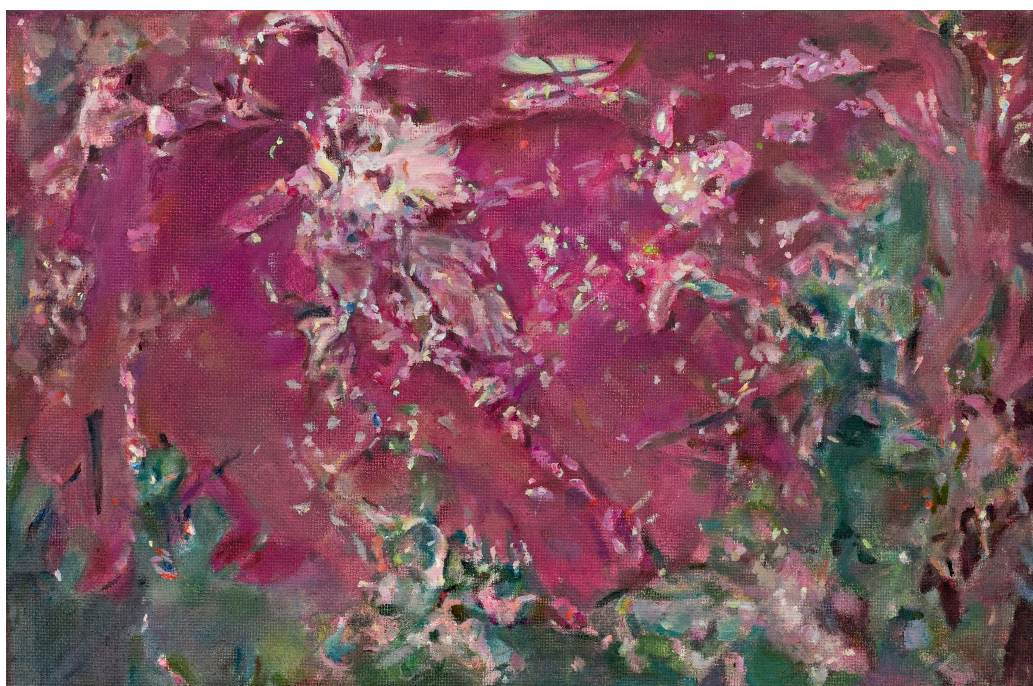
„Stan rzeczy 40”, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



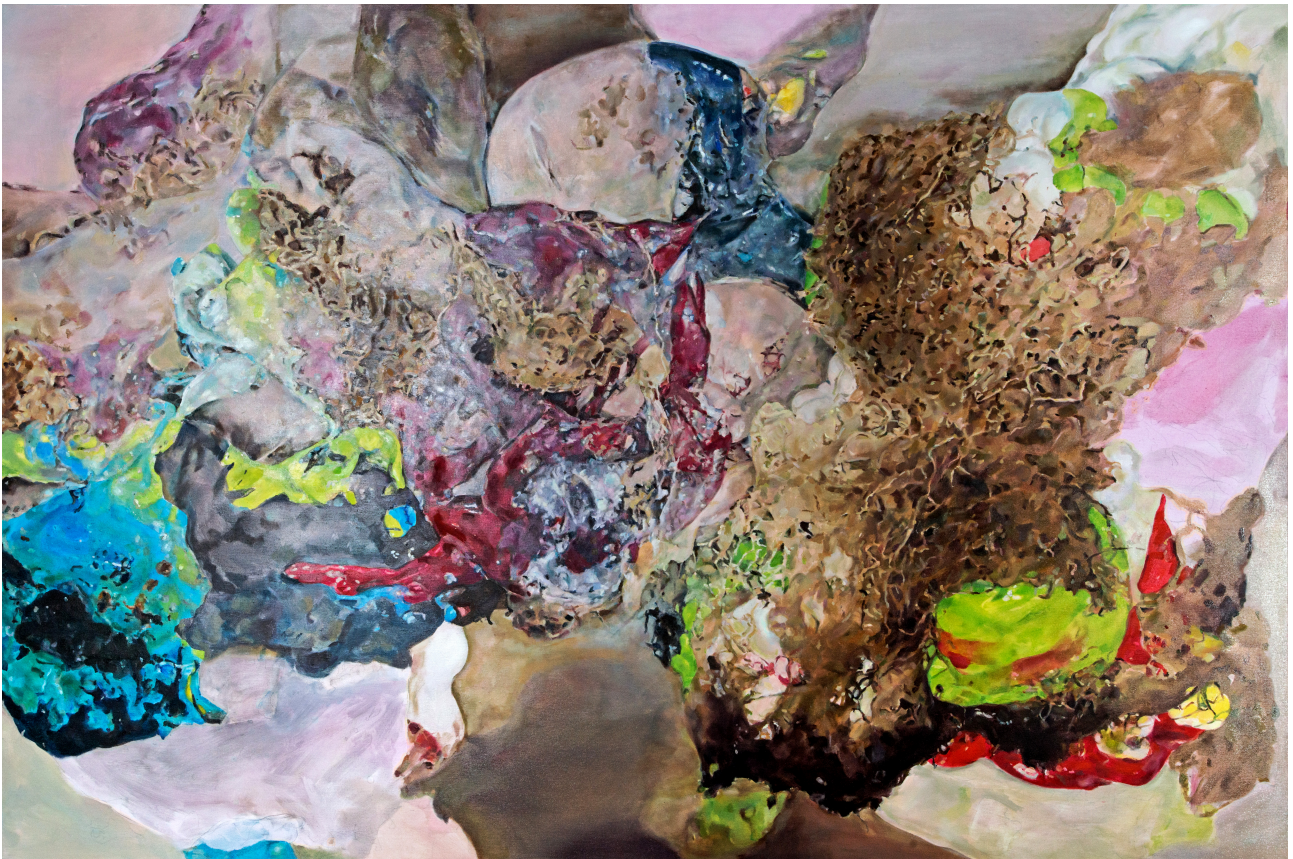
„Stan rzeczy: 51,5; 52,5”, 16x20cm; 15x20,5 cm, 15x20 cm, olej na płótnie, 2019



„Stan rzeczy 48,5”, 35x60 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy 49,5”, 20x30 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



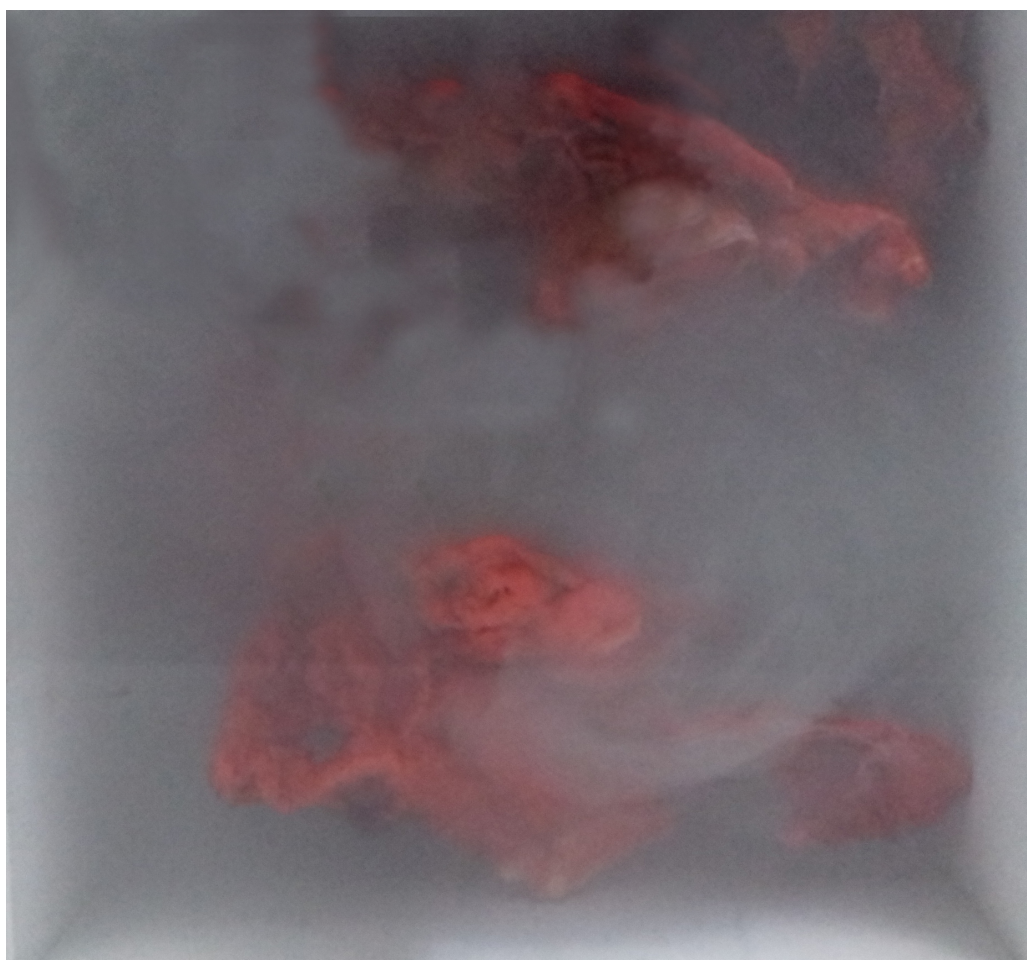
„Stan rzeczy 51”, 120x180 cm, olej na płótnie, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Erupeja 6”, 30x16x45 cm, technika mieszana, 2019. Fot. Piotr Namiota



„Stan rzeczy – *in progress*”, 55x45x55, szklane akwarium, kubik, tworzywa sztuczne, 2019





„Stan rzeczy – *in progress 2*”, 50x40x40 cm, obiekt, dymiarka, 2019. Fot. Piotr Namiota