

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Sztuk Pięknych

mgr Justyna Rebelka - Czapiewska

KOSMOGONIE

Język abstrakcji w budowaniu harmonii przestrzeni malarskiej
oraz w autorskich poszukiwaniach wartości estetycznych i duchowych.

część opisowa rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

PROMOTOR:

prof. dr hab. Anna Wysocka

TORUŃ 2021

Spis treści

I.	Wstęp	4
II.	Proces twórczy – Język abstrakcji – Praktyki artystyczne	5
III.	Źródła abstrakcji i inspiracji. Synestezja sztuk	10
IV.	Motywy malarskie i symbolika. Tożsamość twórcza	15
V.	W poszukiwaniu harmonii, estetyki... transcendencji	17
VI.	Podsumowanie	21
VII.	Opisy prac	24
VIII.	Bibliografia	28
IX.	Dokumentacja części artystycznej	31
X.	Streszczenie	47
XI.	English version – wersja angielska	49
XII.	Abstract	75

Krok za krokiem należy posuwać się tą żmudną drogą – żadna najmniejsza zmiana w istocie, właściwościach i działaniu poszczególnych elementów nie powinna ujść uważnemu oku badacza. Tylko na drodze skrupulatnej analizy nauka o sztuce doprowadzi nas do szerokiej syntezy sięgającej swymi konsekwencjami daleko poza granice sztuki, w dziedzinę Jedności tego, co ludzkie i tego co Boskie.

Wassily Kandinsky

I. WSTĘP

„Kosmogonie” – z greckiego κόσμος, kósmos - wszechświat, także ład, porządek oraz gónos, czyli pochodzenie... Postanowiłam nadać taki tytuł mojemu cyklowi prac, składających się na rozprawę doktorską. Tytuł ten, związany z ideą tworzenia własnego świata, stwarzania czegoś od początku, bez realnych odniesień do rzeczywistości, wydał mi się adekwatny do moich obrazów, jak i do samego procesu tworzenia. Semantyka tego słowa zawiera w sobie pierwiastek związany z kosmosem, czyli przestrzenią, tajemnicą, czymś nieograniczonym, trudnym do zbadania. Termin ten mógłby odnosić się do większości moich prac z ostatnich dwóch dekad a tworzonych głównie w cyklach, które wynikały jeden z drugiego, zatytułowanych: Fazy Księżyca – Konfiguracje, Konstelacje, Meandry czasu, Zaćmienia. To one przyczyniły się do powstania koncepcji pracy doktorskiej, stanowią drogę tworzenia własnego języka malarskiego, w oparciu o formy abstrakcyjne, najczęściej geometryczne, choć nie tylko, a polem mojej pracy jest wyłącznie wyobraźnia, dla której szeroko rozumiany kosmos, bez nawiązań do odkryć naukowych w tej dziedzinie, jest punktem wyjścia do poszukiwań formalno – estetycznych. Wyobraźnia twórcza nigdy nie działa w pustce, podkreślali to niejednokrotnie twórcy abstrakcjonizmu, jak np. ceniony przeze mnie Jan Tarasin.¹

Poza tym i co ważne - dzięki formom abstrakcyjnym i ich układom można również osiągnąć pewne wartości odbioru wykraczające poza walor formalno – estetyczny... Wassily Kandinsky, który poświęcił temu zagadnieniu swoje badania teoretyczne pisał, że każda forma posiada swoją własną treść, jest wręcz wypowiedaniem wewnętrznej treści a harmonia form musi opierać się na *zamierzonym wzruszeniu duszy*.² Właśnie to determinuje moją pracę – dążenie do harmonii a przez nią do... pierwiastka metafizycznego.

W swoim malarstwie podążam więc drogą tradycji malarstwa nowoczesnego – od formy do przekazu. Warto w tym miejscu przywołać trafną definicję wyobraźni, jaką dał Charles Baudelaire, w swoim czasie poeta wyklęty a dziś już klasyk krytyki artystycznej. Brzmi ona niezwykle adekwatnie do powyższego: *Wyobraźnia jest analizą i syntezą.[...] Jest wrażliwością [...] To ona nauczyła człowieka sensu moralnego barwy, linii, dźwięku i zapachu [...] Wyobraźnia jest królową prawdy, a m o z l i w e to jedna z prowincji prawdy. Jest rzeczywiście spokrewniona z nieskończonością*.³ Moje malarstwo, proces twórczy, mają odniesienia w szeroko rozumianych tekstach kultury, filozofii, psychologii widzenia i w praktykach artystycznych wybranych twórców. Zaakcentowałam

¹ Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 163

² W. Kandinsky, o *duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s. 67

³ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 249 – 250

wyżej zagadnienia, które rozwinę w dalszej części, w poszczególnych rozdziałach zatytułowanych:
- Proces twórczy – język abstrakcji i praktyki artystyczne

- Źródła abstrakcji i inspiracji. Synestezja sztuk
- Tożsamość twórcza – motywy malarskie i symbolika
- W poszukiwaniu harmonii, estetyki... transcendencji

Rozprawa doktorska jest kontynuacją mojej dotychczasowej pracy twórczej, rozwoju artystycznego i poszukiwań. Zapewne jest też podsumowaniem pewnego etapu, więc sposobnością do analizy; nie jest w moim wypadku jednorazowym, wyrwanym z kontekstu, zatem i trochę sztucznym doświadczeniem, ale wartościową dla mnie formą eksperymentów w obrębie abstrakcji.

II. PROCES TWÓRCZY – JĘZYK ABSTRAKCJI – PRAKTYKI ARTYSTYCZNE

Malarstwo jest formą autoekspresji – potrzebą wyrażania siebie... Praca nad częścią pisemną rozprawy stała się okazją do wnikliwszej analizy procesu twórczego, jaki jest moim udziałem.

Proces powstawania obrazu w moim przypadku zaczyna się od impulsu, który zazwyczaj pojawia się w trakcie malowania i jest to impuls wewnętrzny. Jest on efektem skoncentrowanej uwagi, która wyzwala proces wizualizacji, powstaje wówczas szkic następnej pracy - jest to proces raczej ciągły, jeden obraz wyzwala następny. Podobnie rzecz się ma z cyklami, według których pracuję, które również wynikają jeden z drugiego... Do powstania obrazu czasem przyczyniają się również okoliczności zewnętrzne, zwykle w dłuższych przerwach w malowaniu. Impulsem zewnętrznym może być wszystko – nastrój za oknem, przeczytany tekst, czy utwór muzyczny – właśnie w tym wypadku, są to często, szeroko rozumiane, teksty kultury... Jest w tym sporo intuicji, o której Jan Tarasin powiedział, że też jest formą myślenia ⁴, z czym się całkowicie zgadzam, ale także podświadomości...

W tym kontekście i powyższych uwag warto przywołać C. G. Junga, który z punktu widzenia bardziej naukowca aniżeli artysty, twierdził: *Sztuka niefiguratywna czerpie swe treści zasadniczo z „wewnątrz”. Owo „wewnątrz” nie może odpowiadać świadomości, ta zawiera bowiem odzwierciedlenia powszechnie widzianych przedmiotów, które siłą rzeczy muszą wyglądać tak, aby odpowiadać powszechnym oczekiwaniom (...) Za świadomością nie znajduje się jakieś absolutne nic, lecz psyche nieświadoma, która podrażnia świadomość od tyłu i od wewnątrz w taki sposób, w jaki świat zewnętrzny podrażnia ją od przodu i od zewnątrz. A zatem owe elementy obrazu, które nie odpowiadają żadnemu zewnątrz, muszą pochodzić z wewnątrz.*⁵

⁴ Z. Taranienko, *Rozmowy...*, op. cit., s. 85

⁵ C.G. Jung, *o zjawisku ducha w sztuce i nauce*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 206

Z pozoru tylko, inaczej widział to Rudolf Arnheim, mówiąc o nierozdzielaniu tych dwóch sfer. ⁶

Natomiast, jeśli chodzi o mój warsztat pracy, od wielu lat pozostaje on niezmienny, jest to język abstrakcji i stały zestaw motywów, o których piszę w dalszej części. Proste formy, najczęściej geometryczne, to arsenał środków, jakim dysponuję i który pozwala mi wyrazić to wszystko, co chcę wyrazić. Abstrakcja, szczególnie geometryczna, jest językiem uniwersalnym a jednocześnie podatnym na bogactwo interpretacji. Wchodząc w jej sferę ma się do czynienia z czymś nieskończonym i absolutnym...

W moim wypadku, dochodzenie do abstrakcji było stopniowe i zaczęło się od momentu samodzielnej pracy twórczej po uzyskaniu dyplomu z malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, chociaż już dyplomowy cykl *Transgresje* był bardziej kreacją wyobraźni, aniżeli realistyczną odpowiedzią na rzeczywistość. Pojawiły się w nim problemy plastyczne, nurtujące mnie do chwili obecnej – przestrzeń, ruch, symboliczne znaczenie koloru, potencjał błękitu...

Cykl ten skupiał się w warstwie znaczeniowej wokół zagadnień o charakterze ontologicznym, szczególnie dotyczących dychotomii ludzkiego istnienia, coś co na własny użytek nazywałam: przestrzenią ciała i przestrzenią ducha – przestrzenią zamkniętą i przestrzenią otwartą. W pracach dyplomowych próbowałam, przy pomocy materii malarskiej, ukazać antagonizm tych sfer. Obrazy te były rozegrane formalnie na granicy figuralności i abstrakcji, podejmowały również zagadnienie ruchu, potencjału ekspresyjnego koloru a także powstawały jako tryptyki – stało się to praktyką mojej twórczości malarskiej.

W następnym, podyplomowym cyklu obrazów pod wspólnym tytułem „Wnętrza”, kontynuowałam powyższą problematykę, używając nowych środków wyrazu - kontrastując przestrzeń zamkniętą i otwartą poprzez wprowadzanie do kompozycji elementów perspektywy zbieżnej i światła, którym konstruowałam przestrzeń, rezygnując przy tym z elementów przedstawieniowych – figuralnych. Było to wejście w świat abstrakcyjno – symbolicznych płaszczyzn koloru... prace wynikające poniekąd z mojego zainteresowania ekspresjonizmem abstrakcyjnym Marka Rothko i tzw. szkoły nowojorskiej.

Kolejny cykl „Fazy Księżyca” był krótkim powrotem do symbolicznej i minimalistycznej figuralności – pojawiły się w nim pojedyncze elementy figuralne – umowna sylwetka i głowa kobieca, wynikające z potrzeby wprowadzenia w uniwersum abstrakcji elementu symboliczno – osobistego a także dla podkreślenia matriarchalnego porządku świata.

⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1978, s. 458

Było to również wejście w świat symboliki kosmicznej i wprowadzenie koła jako podstawowej formy moich kompozycji, które ewoluowały w kierunku abstrakcji, przełomowy był na tej drodze

zrealizowany głównie w ramach poszukiwań formalnych cykl „Fazy Księżyca – Konfiguracje”, z którym moje malarstwo nabrało nowego charakteru.

Pełne wejście w świat abstrakcji, jak ją nazywam - „kosmogenicznej” nastąpiło z cyklem *Konstelacje*, który rozwijam, tworząc mniejsze podcykle m.in. *Meandry czasu*, *Relikty* czy ostatni *Zaćmienia...* Wraz z tym najbardziej rozbudowanym cyklem, który poniekąd był kontynuacją poprzednich cykli malarskich, weszłam w świat abstrakcji opartej na kompozycji budowanej kształtem i kolorem. Poszerzając gamę barwną i wprowadzając kontrast kolorystyczny, jako stały środek ekspresji, otworzyłam się na nowe wartości malarskie – sfera twórczości stała się dla mnie również obszarem wolności twórczej, czego do tamtej pory nie czułam w takim stopniu. Swobodne operowanie formami geometrycznymi i organicznymi stało się dla mnie sposobnością do odkrywania ukrytych sensów plastycznych narracji. Odtąd przestrzeń otwarta, która zdominowała moje malarstwo jest nie tylko polem dla poszukiwań formalnych, ale także metaforycznych, o głębszych znaczeniach.

Zgadzam się ze Stefanem Gierowskim, jednym z moich ulubionych malarzy, że odchodząc od zewnętrżności rzeczy, wchodzimy w rzeczywistość głębiej – abstrakcja pozwala dotykać spraw i pojęć, których nie można wyrazić w formie realistycznej ... *najważniejsze pojęcia to takie, których nie potrafimy sprecyzować. Robią nam one najwięcej kłopotów w życiu. Stawiają nas wobec zagadek jeszcze nie rozwiązanych i z małą szansą rozwiązania...*⁷

Figuratywność zwykle narzuca odbiorcy przekaz, nawet jeśli jest symboliczna, zawęża pole interpretacji. Przywołam tu słowa Francisa Bacona, paradoksalnie, zadeklarowanego przeciwnika sztuki abstrakcyjnej. Otóż Bacon, twórca nowej figuracji, próbował za wszelką cenę uniknąć narracyjnego, ilustracyjnego charakteru swoich przedstawień – Figur, co często artykułował m.in. w taki sposób: *Malarstwo nie ma ani przedstawiać modelu, ani opowiadać historii. Odtąd istnieją dwie możliwe drogi uniknięcia figuratywności: w kierunku czystej formy, poprzez abstrakcję; lub w kierunku czystej figuralności, poprzez wydobywanie lub „izolowanie”.*⁸

Przechodząc ze świata figuratywnego, opartego na rzeczywistości do obszaru abstrakcyjnego, zauważyłam, że abstrakcja wymaga ode mnie stałego skupienia, wręcz konceptualnego aktu tworzenia. Nie ma w tym procesie chwil na wyłączenie uwagi, które zdarzały się przy mimetycznym,

⁷ Z. Taranienko, *Rozmowy....*, op. cit., s. 50

⁸ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, Wydawnictwo Eperons – Ostrogi, Kraków 2018, s. 12

przedstawieniowym odtwarzaniu rzeczy. Proces twórczy, w ramach abstrakcji, w moim przypadku polega na ciągłym ruchu – dodawaniu elementów, przesuwaniu, pomniejszaniu lub powiększaniu

i często, nawet w finalnej fazie pracy nad obrazem – na redukcji, tak jak to już zostało powiedziane – od chaosu formy do harmonii.

Zwykle pracuję nad kilkoma obrazami jednocześnie, co po części związane jest również z techniką olejną i długim czasem wysychania farb, często są to obrazy tworzące cykl, najczęściej tryptyki. Tworzenie tryptyków, już od wielu lat, stało się metodą i stałą praktyką mojej pracy. Tryptyk jest dla mnie formą dokończenia, uzupełnienia wypowiedzi twórczej, również poszerzeniem pola widzenia, czy po prostu zamknięciem, wyczerpaniem danej koncepcji plastycznej. W cytowanej już książce *Bacon. Logika wrażenia*, autor sporo miejsca poświęca tryptykom angielskiego malarza i w ogóle tej formie wypowiedzi malarskiej. G. Deleuze pisze o wspieraniu i zależności poszczególnych części tryptyku⁹, w przypadku obrazów Bacona właśnie tak jest (Deleuze dokonuje niezwykle wnikliwej analizy i oryginalnej, opartej na, najogólniej rzecz ujmując, pojęciu rytmu interpretacji¹⁰), podobnie jak to miało miejsce już u starych mistrzów np. H. Boscha czy Rogiera van der Weydena, części tworzące tryptyki, są ze sobą powiązane zarówno tematycznie, jak i kompozycyjnie i pomimo, że często mogłyby funkcjonować oddzielnie, najsilniej oddziałują prezentowane jako zamierzona całość. W przypadku mojej pracy, w której posługuję się językiem abstrakcji, jest podobnie. Obrazy tworzące tryptyki można prezentować osobno, zresztą powstają również z taką intencją, jednak w połączeniu ze sobą nabierają pełniejszego charakteru, wzbogacają się nawzajem właśnie o wspomniane współistniejące rytmy a w szczególności o relacje kolorystyczne, zwykle też jedna z prac jest dominująca, wiążąca całość. Bywa i tak, że tryptyk daje początek większemu cyklowi prac, realizowanemu tak długo, aż pojawi się wewnętrzne poczucie wyczerpania możliwości i potrzeba zmiany.

Moja praca nad obrazem ma charakter analityczny, szczególnie w fazie końcowej, spontaniczność i ekspresja występują na etapie początkowym. Moje kompozycje powstają długo, dążę do harmonii,

⁸ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, Wydawnictwo Eperons – Ostrogi, Kraków 2018, p.12

⁹ *ibid.*, p.117

¹⁰ *ibid.*: Deleuze pisze m.in. : *Możemy zatem podsumować te prawa tryptyku, których konieczność jest fundowana przez współistnienie trzech paneli: 1. Rozróżnienie trzech rytmów lub trzech Figur rytmicznych; 2. Istnienie rytmu- świadka wraz z krążeniem świadka po obrazie (świadek widoczny i świadek rytmiczny); 3. Określenie rytmu aktywnego i rytmu pasywnego wraz ze wszystkimi wariantami, zależnymi od wyboru postaci reprezentującej rytm aktywny. Te prawa nie mają nic wspólnego z żadną świadomą formułą, którą wystarczy zastosować; są częścią tej irracjonalnej logiki lub tej logiki wrażenia, które konstytuuje malarstwo.*

nawet pewnej czystości kompozycyjnej – jest to odzwierciedlenie mojego pojmowania świata, który, jak sądzę, opiera się na harmonii i ukrytym porządku rzeczy. Praca nad obrazem to także forma kontemplacji, zagłębiania się, duchowej przygody.

Od lat eksploruję w malarstwie motyw otwartej przestrzeni, który uzyskuję i podkreślam różnymi tonami błękitu. Błękit jest dla mnie jednym z ważniejszych środków wyrazu i jest obecny w moim malarstwie „od zawsze” bez względu na formę i tematykę prac. Jest barwą o największym potencjale interpretacji i od początku malarstwa jest symbolem duchowej sfery życia. Wybieram ten kolor intuicyjnie, choć jego metafizyczne oddziaływanie znane jest dzięki twórczemu doświadczeniu wielu uznanych malarzy, żeby przywołać chociażby Picassa, czy Ives’a Kleina. Zacytuję również Kandinskiego, który o błękitcie napisał: *Im głębszy jest błękit, tym mocniej wzywa człowieka w nieskończoność, budzi w nim tęsknotę za czystością a wreszcie i transcendencją.*¹¹

Ważnym zagadnieniem moich wypowiedzi malarskich jest ruch i powiązany z nim czas - sekwencje, fazy ruchu. Stosuję symultanimizm abstrakcyjny, polegający na zasadzie potęgowania - zwielokrotniania i uzupełniania się barw komponowanych w kręgi. Warto tu przypomnieć *Teorię widzenia* Władysława Strzemińskiego, bo chociaż traktuje ona o widzeniu rzeczywistości, to istotnym pozostaje fakt, że powstała po doświadczeniu unizmu w życiu autora i jego włączeniu się w nurt awangardy¹². Strzemiński pisał o tzw. *pełnym widzeniu koloru* w odniesieniu do malarstwa z natury, podkreślał ważność *perspektywy czasoprzestrzennej*¹³, czyli takiej, w której nowym składnikiem, w stosunku do tradycyjnej, trójwymiarowej, nieruchomej perspektywy, jest czas sumujący wszystkie aspekty odbioru wartości kolorystycznych. Myślę, że to uniwersalna myśl w równym stopniu dotycząca również mojego malarstwa. Doświadczenie malowania z natury w istotny sposób przekłada się na pracę z wyobraźni – rozbudzona, poprzez wieloletnie studia martwej natury i pracy w plenerze, świadomość kolorystyczna pozwala zastosować te doświadczenia również w pracy z wyobraźni, wręcz jest to nierozdzielnie ze sobą powiązane i konieczne. Tę „czasoprzestrzenność” próbuję wspomagać również otwartym układem kompozycyjnym a w ostatnim czasie, w cyklu tworzącym pracę doktorską, łączę obrazy w moduły, które pozwalają na kontynuację - rozbudowanie formy, również na swobodne zestawianie. Jest to nowa wartość, dzięki której mogę szukać optymalnych rozwiązań kolorystyczno – kompozycyjnych.

¹¹ Wassily Kandinsky, o *duchowości...*, op. cit., s. 88

¹² *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Zachęta, Warszawa 6.V. – 2.VI. 1991, s. 266*

¹³ Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2016, s. 301

III. ŹRÓDŁA ABSTRAKCJI I INSPIRACJI. SYNESTEZJA SZTUK

Fenomen abstrakcji w sztuce, szczególnie w malarstwie, polega na tym, że jest to obszar formalnie niewyczerpany a w swojej istocie język uniwersalny i ponadczasowy, oparty na wyobraźni, ale wymagający racjonalnego wsparcia. Od momentu jej pojawienia się, według oficjalnej daty – jest to 1910 rok , co nie jest już tak jednoznaczne, o czym w dalszej części, cały czas jest źródłem przekazu, porozumienia, zachwyty i zaskoczenia. Jak pisał Kandinsky: *Istnieje nieskończenie wiele kolorów i kształtów – także zatem nieskończenie wiele kombinacji i działań. Niewyczerpany materiał możliwości* ¹⁴ . Zwielokrotnione słowo *nieskończenie* wskazuje na nieograniczony, uniwersalny wręcz, i absolutny charakter abstrakcji.

Cytowany Kandinsky, jest dla mnie postacią wyjątkową, trudno pisząc o abstrakcji nie odwoływać się do niego, gdyż stworzył chyba najbardziej kompletną teorię dotyczącą formy w malarstwie, pogłębiając o niezwykle istotny aspekt duchowy, wręcz filozoficzny. Bliska mi jest również psychologiczna interpretacja koloru – przypisywanie barwom specyficznej energii, co potwierdza również moje doświadczenie – malarstwo to kolor, niby oczywistość, ale w pełni ujawniająca się dopiero przy tzw. świadomym malowaniu, zmaganiu się z kolorem. Poza tym, Kandinsky to przede wszystkim wspomniały malarz, który swoją drogą twórczą uwiarygodnia teorię.

Wśród innych malarzy, ważnych dla mnie ze względu na szczególny stosunek do koloru, jest też Mark Rothko a także twórcy amerykańscy nurtu color field painting: Ad Reinhard i Barnett Newman.

Rothko, jak i pozostali, skupiając się w swoich dziełach na ekspresji koloru, czy światła koloru, emanującego z wielkich płócien i eliminując przy tym inne środki wyrazu plastycznego, dochodził do rezultatów, jakich nie udało się osiągnąć wcześniej w malarstwie. Wielkoformatowe dzieła dają odbiorcy wrażenie obcowania z Tajemnicą, stają się formą medytacji, sięgają najgłębszych zakamarków duszy ludzkiej... Fascynacja tym nurtem, szczególnie na pewnym etapie mojej drogi twórczej przełożyła się na stworzenie cyklu prac zatytułowanych *Wnętrza*, w których oprócz dużych płaszczyzn koloru, wprowadziłam elementy perspektywy oraz grę światła i cienia... Upodobanie do przestrzeni wyrażanej kolorem pozostało we mnie i jest jednym ze środków wyrazu plastycznego, jakie stosuję.

Do grupy twórców, którzy bezpośrednio wpłynęli na kształt mojego malarstwa i są mi szczególnie bliscy należą również: Juan Miró, Sonya i Robert Delauney a z polskich Jan Tarasin i Stefan Gierowski. Ze współczesnych, choć nie wpływających bezpośrednio na moje malarstwo, twórców,

¹⁴ W. Kandinsky, *o duchowości...*, op. cit., s. 66

których darzę szczególną atencją, wymienię R. Rauschenberga – podziwiam jego inwencję twórczą, „tworzenie sztuki ze wszystkiego”, jego *combine painting* z zaskakującym mnie zawsze bezbłędnym wyczuciem kolorystycznym i kompozycyjnym. To *czysta plastyka*, czyli coś co jest mi najbliższe, nawet w wirtualnym odbiorze dająca odbiorcy wiele radości. W recenzji z jednej z ostatnich pośmiertnych wystaw artysty w Gagosian Gallery w Chelsea, H. Cotter pisze o artyście wykraczającym działaniami poza obszar sztuki, myślącym totalnie, idealistycznie wierzącym w to, że sztuka może zmienić świat: *Tańczył, komponował, rozdawał pieniądze i inicjował misje dyplomatyczne, zawsze na rzecz sztuki. Uważał, że jeśli on, my lub ktokolwiek mógłby po prostu wyprodukować wystarczającą ilość sztuki, wówczas sztuka i życie byłyby tym samym, a świat zmienilby się na lepsze.*¹⁵

Jeśli chodzi o klasyków i wspomnianego J. Miró, to dla mnie przede wszystkim urok kreski i spontaniczność twórcza, w przeciwieństwie do Kandinskiego, którego malarstwo to perfekcyjna, analityczna „robota”, Miró był mistrzem syntezy, finezji, lekkości, jego twórczość to egzemplifikacja radości tworzenia, przy zachowaniu ukrytej dyscypliny malarskiej.

Ta radość tworzenia, pomimo dramaturgii, czasem niepokoju, emanuje również z malarstwa Jana Tarasina, naszego rodzimego mistrza, który stworzył niepowtarzalny styl – język malarski na pograniczu przedmiotowości i abstrakcji. Punktem wyjścia i inspiracją dla jego dojrzałej twórczości była sztuka kaligrafii, z którą zetknął się podczas podróży do Chin i Wietnamu. Świat znaków i symboli wypełniających dzieła Tarasina wciąż urzeka kolorystyką, tajemnicą przekazu, niejednoznacznością interpretacji. We mnie formy przywołane przez artystę zawsze budziły skojarzenia muzyczne, przypominają zapis nutowy – barwne partytury, myślę, że to również przyciągało mnie zawsze do tego malarstwa... Kompozycje Jana Tarasina przy niezwyklej jednorodności stylu zadziwiają różnorodnością układów i bogactwem form. To malarstwo, które przez swoją wewnętrzną siłę i świeżość jest niezwykle inspirujące i wydaje się ponadczasowe. W pełni zgadzam się ze słowami Marcina Czerwińskiego w jego wrażliwej recenzji – hołdzie dla twórczości J. Tarasina, który pisze, że kontakt z dziełami tego malarza to intensywne przeżycie piękna a także doświadczonego intelektualnego pobudzenia.¹⁶

Ważnym momentem na mojej drodze twórczej było bliższe zetknięcie się z twórczością Soni i Roberta Delauney. Sonia Delauney objawiła mi się jako osobowość niezwykła, zachwycająca otwartością twórczą, łącząca osiągnięcia malarskie ze sztuką użytkową. Symultanim kontrastów barwnych opracowany przez Eugene’a Chevreula w poł. XIX wieku przeniknął, również dzięki niej,

¹⁵ H. Cotter, *Fruitful Talent Who Made Art World Multiply* [on-line], dost.: <https://www.nytimes.com/2010/11/27/arts/design/27rauschenberg.html> (26.11.2010)

¹⁶ M. Czerwiński [w:] *Jan Tarasin*, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995, s. 15

do innych dziedzin sztuki – teatru – scenografii, tańca (współpracowała z twórcą baletu Siergiejem Diagilewem), mody, wystroju wnętrz¹⁷. Myślę, że w dużym stopniu dzięki tej parze artystów, w pewnym momencie otworzyłam się na kolor, na nowo odkryłam radość malowania. Wcześniejsze prace - mój dyplom malarski a także obrazy tworzone tuż po studiach (cykl *Wnętrza*), to okres chłodnych, monochromatycznych tonacji.

Zbiegło się to w czasie z intensywniejszym dla mnie okresem słuchania muzyki, również tej na żywo – liczne wyjazdy na koncerty - wymienię tutaj twórczość jazzową Pata Metheny, którego utwory towarzyszą mi przy malowaniu od wielu lat... także rozbudowane utwory muzyki elektronicznej, czy muzyka klasyczna. Wiele moich kompozycji było inspirowanych, stymulowanych muzyką... Jestem pewna, że wszystko to skierowało mnie ku abstrakcji, czerpiącej z przeżyć i doznań wewnętrznych, wynikających z kontaktu muzyką... Jest to dziedzina sztuki nie naśladowąca rzeczywistości, jest najbliższa językowi abstrakcji w malarstwie, o czym niejednokrotnie pisał Kandinsky.¹⁸

Muzykę i malarstwo łączy pojęcie rytmu – tak jak partytura jest zapisem odczuć a jednocześnie konstrukcją utworu, tak i malarstwo jest zobrazowaniem, uzewnętrznieniem myśli, przeżyć i konstruowaniem w dużej mierze opartym na rytmie, jak to ekspresyjnie ujął G. Deleuze: *Ten rytm przebiega cały obraz, podobnie jak przebiega utwór muzyczny. To skurcz – rozkurcz: świat, który okala mnie i zabiera moją jaźń (mol), jaźń która otwiera się na świat oraz otwiera sam świat.*¹⁹

Paralele muzyczne i plastyczne – synestezja, chromestezja – to zjawiska znane, nie do końca dające się wytłumaczyć naukowo, ze względu na subiektywność odczuć, doświadczeń i wynikające z tego różnice, żeby przywołać tutaj chociażby klawiaturę A. Skriabina, w której kolory zostały przyporządkowane pojedynczym dźwiękom, czy skojarzenia akordów i barw N. Rymskiego Korsakowa. Sporo miejsca w tekstach poświęca synestezji sztuk przywoływany Kandinsky, który w zasadzie cały swój monolit teoretyczny dotyczący malarstwa w dużej mierze oparł na tym zjawisku... Muzyka często staje się punktem wyjścia dla twórczości plastycznej i poetyckiej, z odwrotną sytuacją spotykamy się rzadziej, jednak te trzy dziedziny sztuki łączy zdolność uchwycenia i przekazania zjawisk ulotnych, niedotykalnych, niemożliwych do wyrażenia w potocznym - werbalnym, czy też w epickim przekazie.

Jeżeli mowa o wyjątkowym, pobudzającym znaczeniu malarstwa warto przywołać unizm Władysława Strzemińskiego, który stał się inspiracją dla twórczości kompozytorskiej Zygmunta Krauzego, czy poezji Juliana Przybosa. Zarówno jeden, jak i drugi wskazywali na istotną rolę rytmu.

Dla Z. Krauzego unizm, z którym zetknął się jako student, był olśnieniem i stał się inspiracją do

¹⁷ P. Szaradowski, z *obrazu na tkaninę* [on-line], dost.: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/z-obrazu-na-tkanine-sonia-delaunay-malarka-projektantka-mody/q> (17.03.2019)

¹⁸ W. Kandinsky, o *duchowości...*, op. cit., str. 130

¹⁹ G. Deleuze, *Bacon...*, op. cit., s. 70

stworzenia pięciu kompozycji unistycznych na fortepian o charakterze homogenicznym, gdzie zgodnie z założeniami Strzemińskiego, nie występują kontrasty, dominanty, początek i koniec ²⁰. Podobnie wypowiadał się Przyboś, który pisał, że czerpie z założeń unistycznych, dążąc do poruszenia każdego poszczególnego poematu jedynym niepowtarzalnym rytmem. ²¹

W ostatnim czasie zainteresowałam się twórczością Hilmy af Klint, szwedzkiej malarki, jak się okazało prekursorki malarstwa abstrakcyjnego. Jej całkowicie abstrakcyjna, radykalna w formie, bo oderwana od realnych odniesień do rzeczywistości, seria prac zatytułowanych „Świątynia” zaczęła powstawać po 1906 r., kilka lat przed oficjalnymi i znanymi z dotychczasowej historii sztuki dziełami prekursorów abstrakcjonizmu z W. Kandynskim na czele... o Hilmie af Klint nie było do niedawna wiadomo ze względu na testament, w którym zastrzegła, że publiczny pokaz jej prac nie może odbyć się wcześniej, niż 20 lat po jej śmierci. Zostawiła po sobie ogromny dorobek nie tylko w postaci prac plastycznych, ale i zapisków. Z dzienników artystki wynika, że dzieła powstawały bez szkiców i były wynikiem jej zainteresowań i duchowych doświadczeń związanych z teozofią... *Twórczość szwedzkiej malarki znacznie wyprzedzała abstrakcjonistyczne eksperymenty Kandinsky'ego, Malewicza i Mondriana i nie była wynikiem "warsztatowych poszukiwań i eksperymentów", ale świadomego zastosowania języka abstrakcyjnych form do wyrażenia nowej, nie artystycznej, ale filozoficznej problematyki. W tym znaczeniu prekursorstwo Af Klint jest niewątpliwe, a podejście do samej sztuki radykalnie odmienne od tradycyjnego* ²²... Nawet jeżeli dzieła malarki powstały w dużej mierze poza celem czysto estetycznym, ich wartość w tej kategorii wydaje mi się niepodważalna. Patrząc na cykl olbrzymich dzieł, dziś, po ponad 70 latach od jej śmierci, prezentowanych w salach uznanych galerii m.in. Muzeum Gugenheima w Nowym Jorku ²³, trudno uwierzyć, że powstały na początku XX wieku, tak bardzo są współczesne i wciąż oryginalne w formie. Wątpliwe jest jednak, czy historycy sztuki wprowadzą korektę do encyklopedii i leksykonów dotyczących malarstwa.

Kobiety zepchnięte na pobocze, w zasadzie w każdej dziedzinie życia, bardzo powoli zyskiwały uznanie w sztuce, pozostawały w cieniu swoich kolegów, partnerów, mężów. Wywalczone przez lata prawa zmieniły sytuację (przynajmniej w cywilizowanych częściach świata), jednak nie do takiego stopnia, aby problem przestał istnieć. W świecie sztuki, tak jak i w innych sferach życia, nadal istnieje

²⁰ Zygmunt Krauze o malarstwie Strzemińskiego i unizmie w muzyce [wideo], [on-line], dost.: <https://culture.pl/pl/wideo/zygmunt-krauze-o-malarstwie-strzeminskiego-i-unizmie-w-muzyce-wideo>

²¹ J. Przyboś, *Rytm i rym*, w *Linia*, 1931, nr 2

²² K. Karoń, *Kto wymyślił abstrakcjonizm?* [on-line], dost.: <https://www.historiasztuki.com.pl/kodowane/016-00-03-MONOGRAFIE-AF-KLINT.php>²³ P. Sarzyński, *Hilma af Klint. To od niej zaczął się abstrakcjonizm* [on-line], dost.: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1790556,1,hilma-af-klint-to-od-niej-zaczal-sie-abstrakcjonizm.read>, (23.04.2019)

przekonanie, że to co męskie oznacza silne, to co kobiece znaczy słabe, na co zwracała uwagę chociażby Susan Sontag.²⁴

Przypominam sobie osobiste odkrycia niezwykłych tworzących pań, odkrycia bardziej przy tzw. okazji, niż pochodzące z oficjalnych i powszechnych źródeł z zakresu historii sztuki, w zasadzie tam prawie nieobecnych, żeby wspomnieć, ciągle czekające na popularyzację ich sztuki, malarki takie jak Emma Kunz, Sophie Taeuber - Arp, Agnes Martin, Georgiana Houghton, czy odkrywana na nowo, ale od twórczej strony a nie tylko jako żona i menadżerka sławnego męża, Lee Krasner²⁵... przykłady można byłoby mnożyć. Przypadek Fridy Kahlo, której udało się wyjść z cienia męskich gwiazd awangardy meksykańskiej, można ich wymienić jednym tchem - Rivera, Siqueiros, Oroscó, Tamayo, to wyjątek potwierdzający regułę.

Wracając do Hilmy af Klint, to co najbardziej zaskakujące - to jej odważna indywidualna twórcza droga dochodzenia do prawdy w malarstwie. Abstrakcyjna forma a także format tych prac, również świadczą o czymś absolutnie nowatorskim jak na tamte czasy. To malarstwo mi bliskie – pełne przestrzeni, prostoty formy i w swoim charakterze – kontemplacyjne.

Przywołałam tylko niektórych, jednak ważnych również w sensie praktycznym i inspirujących mnie twórców. Są i tacy, których niezmiennie podziwiam – jest wśród nich Jerzy Nowosielski, mistrz syntezy i jedyne w swoim rodzaju stylu Wszystkie jego prace, czy to będzie zwykły akt, czy prawosławna ikona przepełnione są aurą tajemnicy i duchowości. Cenię Stanisława Rodzińskiego – osobiste zetknięcie z tym twórcą uświadomiło mi, że prawo do podejmowania tematyki religijnej mogą mieć tylko wybrani artyści, nikt w polskiej sztuce współczesnej, tak jak ten malarz nie przetrwał przez siebie dramatu scen pasyjnych i nie doszedł przez formę tak daleko w sensie eschatologicznym.

Są i malarze z innego kręgu kulturowego - zachwyca mnie wielkoformatowym malarstwem pejzażowym Davida Hockneya, który na nowo pokazał siłę tradycji pleneru. To malarz, który napawa niezwykłym optymizmem życiowym, zaraża wręcz swoją witalnością. W podobnej aurze otwartości, blasku malarstwa, abstrakcji i formy tworzył Sol LeWitt i udowadniał, że malarstwo nie ma granic, zetknięcie się ze sztuką tych twórców to prawdziwa uczta - duchowa i wzrokowa.

Jak wiadomo wszystko nas kształtuje, w moim przypadku były to również podróże, szczególnie ulubione kilkakrotnie do Włoch. Myślę, że pośrednio wpłynęły na poszerzenie gamy barwnej, którą obecnie stosuję, ocieplenie jej, wprowadzenie kontrastów kolorystycznych. Ważne było dla mojego rozwoju bezpośrednie zetknięcie się z kulturą, sztuką włoską a także afirmacyjnym stylem życia Włochów.

²⁴ S. Sontag, *Myśl to forma odczuwania*, tłum. Dariusz Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014, s. 79

²⁵ S. Gilbert, *The Irrepressible Emotion of Lee Krasner* [on-line], dost.:

<https://amp.theatlantic.com/amp/article/591499>, (13.06.2019)

IV. MOTYWY MALARSKIE I SYMBOLIKA. TOŻSAMOŚĆ TWÓRCZA

*Bezczelowe i (w sztuce) bezsensowne jest kopiowanie przedmiotów oraz odbieranie przedmiotowi tego, co mu nadaje wyrazistość. Zrozumienie tej prawdy otwiera przed artystą drogę, na której będzie mógł, porzuciwszy wszelkie uzasadnienie rzeczy przez literaturę, dojść do programu ściśle artystycznego (malarzkiego), Jest to droga prowadząca do sztuki opartej o komponowanie.*²⁶

Już w pracach studenckich, głównie plenerowych, próbowałam przełożyć świat widzialny na znaki, symbole, szukałam syntezy, dlatego bliskie mi było wtedy widzenie Nicolasa de Staël. Jego obrazy, miały dla mnie wymiar duchowy, wręcz sakralny, działały przede wszystkim formą - ekspresją, kolorem. był to dowód, że nie przedstawiając rzeczy, uciekając od ich realności, jesteśmy w stanie powiedzieć więcej, o czym mówił już cytowany Stefan Gierowski.

O tym, że myśl może realizować się w formie pisał też Jerzy Wolff w klasycznej już pozycji *Kształt piękna*. Utożsamiam się z jego słowami wypowiedzianymi przy okazji analizy twórczości artystki „amatorki”, której malarstwem był zauroczony, Felicji Głowackiej: *Myszę o tęsknocie do swoistej wolności – wolności od tyranii przedmiotu*²⁷. To krótkie zdanie odczytane przeze mnie pierwszy raz, dawno temu, zostało mi w pamięci i wracało w chwilach zmęczenia podczas pracy twórczej, zmagania się z materią świata realnego. Moment uwalniania się od tego dyktatu, przejście w świat abstrakcji otworzyło przede mną nowe możliwości, potencjał twórczy i odczucie innego rodzaju radości wcześniej nie odczuwanej a wynikającej po prostu ze sztuki komponowania.

Kompozycja jest dla mnie sprawą kluczową, najczęściej stosuję kompozycję otwartą, jednak każdy obraz to, w sensie konceptualnym, układ zamknięty i skończony. Ten sposób pracy nad obrazem determinuje wejście w świat abstrakcji geometrycznej, która wymaga precyzji kompozycyjnej. Współgranie kształtu i koloru, wzajemne oddziaływanie, dopełnianie się, brak przypadkowości, również działanie intuicji, ale pod czujnym, analitycznym okiem.

Dominującym kształtem w moich przedstawieniach jest koło – pojawiło się z wyboru intuicji, wypłynęło z bodźca zewnętrznego – muzyki i zagościło w nich na dobre. Kształt koła jest dla mnie niewyczerpanym źródłem inspiracji... jest to kształt znany ze swojej wielowiekowej tradycji, istotny od początku dziejów sztuki, uznawany za kształt doskonały, więc tym samym boski i utożsamiany z Bogiem. W wielu kulturach koło symbolizowało bóstwa solarne, jednocześnie stając się symbolem światła. Zmultiplikowane koło w moich kompozycjach to swobodna interpretacja kosmosu. Po raz pierwszy pojawiło się w cyklu *Fazy księżyca*, potem w następnym *Konstelacje*.

²⁶ W. Kandinsky, o *duchowości...*, op. cit., s.69

²⁷ J. Wolff, *Kształt piękna*, Arkady, Warszawa 1973, s. 102

Koło nie ma początku, ani końca, jest linią wynikającą i wracającą, może więc wyrażać nieskończoność, jest również symbolem najwyższego prawa natury – cykliczności – obumierania i rodzenia się na nowo. W swoich "księżycowych obrazach" łączyłam je z umowną figurą kobiety, która również doświadcza cieleśnie tej cykliczności, jest bowiem częścią natury. W tym kontekście koło staje się symbolem i znakiem nadziei, ale i przemijania. W wymiarze kosmicznym, tak jak i kula, jest desygnatem trwania, porządku, harmonii boskiej... wreszcie, ten kształt jest dla mnie, jako forma idealna, symbolem czysto estetycznym, a poprzez zwielokrotnienie niesie wrażenie ruchu i dynamiki.

Koło jest figurą o wymiarze filozoficznym, tak jest np. w ujęciu Jacquesa Derridy, który uderza w wysokie tony i motyw koła kojarzy z otchłanią, ale też z duchem, pięknem, filozofią i sztuką.²⁸

Dążąc do harmonii opieram się na układach wertykalno – horyzontalnych i również w tym wypadku identyfikuję się ze słowami Kandinsky'ego: *Nowoczesny człowiek szuka wewnętrznego spokoju, ponieważ jest przez świat zewnętrzny ogłuszany i ma nadzieję znaleźć ukojenie w wewnętrznym milczeniu. Prowadzi to nas do wyraźnej preferencji układów poziomo – pionowych*²⁹. Z przecięcia się tych układów powstaje krzyż, ważny symbol, choć traktuję go w zindywidualizowany – subiektywny sposób, jest więc przede wszystkim elementem konstrukcji kompozycyjnej, staram się nie narzucać jego formy, jednak jest dla mnie ważny jako symbol wiary, w sensie chrześcijańskim, ma wymiar kosmiczny. Podobnie rzecz się ma z trójkątem – pojawia się jako element abstrakcyjnej kompozycji, nie nadużywam go, jest symbolem Tajemnicy i troistej natury boskiej. Kandinsky również przypisuje trójkątowi wyjątkową rolę: *Trójkąt (bez bliższych określeń – ostry, płaski, czy równoramienny) jest istotą posiadającą duszę i sobie tylko właściwy wewnętrzny zapach. W połączeniu z innymi formami ta jego emanacja różnicuje się, wzbogaca o dodatkowe odcienie; w zasadzie swej pozostaje jednak ta sama, jak zapach róży, którego nigdy nie pomylimy z zapachem fiołków.*³⁰

I najważniejsze – kolor, dopełnienie formy i to on ostatecznie konstytuuje cały układ. O błękitcie już wspomniałam – to w moim malarstwie kolor dominujący, niezastąpiony i decydujący o klimacie, wyrazistości obrazów, jest tłem, a w zasadzie przestrzenią, dla pozostałych elementów kompozycji.

To barwa pełna głębi i jak to zostało wcześniej zapisane, wzywająca człowieka w nieskończoność. Najczęściej stosuję kobaltowy odcień błękitu a także bliższy fioleto ton indygo. W cyklu *Kosmogonie* kobalt przerodził się w dramatyczną ultramarynę, bliską czerni, po części świadomie – czas w jakim powstawały obrazy miał dość mroczne oblicze (pandemia).

²⁸ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 34

²⁹ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Oficyna Łódź, s. 64

³⁰ Idem, *o duchowości...*, op. cit., s. 66

Kolor to również dynamika, opieram więc swoje kompozycje na kontraście barw – to niełatwy sposób malowania, używając nomenklatury muzycznej – wymaga słuchu, każdy fałszywy ton jest wyraźnie słyszalny...

Ważna jest dla mnie czerwień, to kolor energii, życia, czasami działa jak wstrząs, jest kontrapunktem dla kontemplacyjnego błękitu. Najczęściej stanowi akcent kolorystyczny, jako cynober, karmin, szkarłat i jest istotnym elementem większości kompozycji.

*Ponadto: kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostronnym fortepianem. W ten sposób staje się jasne, że harmonia barw musi być ufundowana tylko na zamierzonym poruszeniu ludzkiej duszy.*³¹

V. W POSZUKIWANIU HARMONII, ESTETYKI... TRANSCENDENCJI

Dążenie do harmonii w obrazie jest jedną z moich głównych praktyk artystycznych. Proces twórczy przebiega w moim przypadku od chaosu form i dysonansu kolorystycznego, co wynika z cech naturalnych - ekspresyjnych mojej osoby, do intuicyjnie i zmysłowo odczuwalnej harmonii, która jest wynikiem świadomości i tożsamości twórczej. Jest to również, w pewnym stopniu, dążenie do odczuwanego subiektywnie „piękna”- pojęcie zdewaluowane już w sztuce i „niemodne”, ale właśnie tak można nazwać stan obrazu w chwili świadomego zakończenia pracy nad nim i z przekory często go używam.

Pojęcie piękna już w swojej genezie kojarzone było z harmonią. Długo funkcjonowało szerokie jego pojęcie, obejmujące również element moralny, głównie w tzw. prądzie platońskim, łączono piękno świata i natury z tym tworzonym przez człowieka. Starożytni stworzyli ogólną teorię tego pojęcia (tzw. Wielka Teoria), która twierdziła, że polega ono na proporcji części.³²

Doktryna utożsamiająca piękno z proporcją i harmonią była akceptowana przez cały okres starożytny od Platona po Witruwiusza³³ a także wracano do niej w późniejszych czasach. Nie daje o sobie zapomnieć również współcześnie, fascynując wybranych twórców, m. in. przedstawicieli abstrakcji geometrycznej.

Został przywołany Platon i przy nim warto się zatrzymać rozważając istotę tego pojęcia, przypominając słynną triadę idei – Piękna, Dobra i Prawdy a także miłości, która do tej triady ma prowadzić.

³¹ *ibid.*, s. 62

³² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s.140

³³ *ibid.*, s. 142

W filozofii platońskiej piękno ma wymiar estetyczny i moralny, było też przeciwieństwem *mimesis* – ocena wartości dzieła sztuki nie opiera się na stopniu naśladowania i imitacji ukształtowanego świata, *lecz dąży z powrotem do pryncypiów, do podstawowych sił tworzenia. w ten sposób artysta staje w jednym rzędzie z boskim Demiurgiem, który wytwarza świat zmysłowy, kierując się widzeniem idei jako wiecznych pierwowzorów*³⁴.

Dla Platona czyste piękno, piękno artystyczne, ostatecznie oparte również było na miarach i proporcjach liczbowych, podobnie jak według matematycznego porządku stworzona jest natura, przyroda. Powyższe teorie rozwinęli neoplatonicy i już później na stałe odnoszono się do nich w europejskiej historii sztuki, czy to w formie dialogu czy konfrontacji. Jak pisze we wstępie do cytowanej wyżej publikacji (*Kronos*) Wawrzyniec Rymkiewicz *nawet dziewiętnastowieczni esteci, ograniczający sztukę do „czystej formy” – i odrzucający porządek „idei” – artykułowali swoje postulaty w języku Platona i walczyli z nim przy użyciu jego własnych pojęć...*³⁵

Piękno w teorii Platona i jego kontynuatorów jest punktem odniesienia, toposem kulturowym, ma siłę, której trudno się przeciwstawić, choć takie próby pojawiają się od wieków i obecnie w nowej odsłonie... Piękno, dobro, prawda - transcendentalia Platona (rozwinęte dogłębnie w filozofii Tomasza z Akwinu), choć ciągle podważane, stały się podstawą metafizyki kultury, są świadectwem wielkości myśli i ponadczasowości wielkiego filozofa.

Kontynuując rys historyczny... W XVIII w. zawężono pojęcie piękna do wrażeń czysto estetycznych, dotyczących głównie odbioru wzrokowego i to w tej epoce piękno oraz wzbudzana przez nie przyjemność estetyczna stały się uniwersalnymi wyróżnikami sztuki i dały początek estetycznej koncepcji sztuki. Wówczas też powstało pojęcie sztuk pięknych (fine arts) a także utrwaliło się przekonanie, że piękno jest konstytutywną cechą i wyróżnikiem sztuki, a jej głównym zadaniem jest wytwarzanie przedmiotów pięknych.³⁶

W XIX wieku rozróżniano piękno dwojaki: piękno przyrody i piękno sztuki a w wieku XX pojawił się pogląd (C. Bell), że piękno pojawia się wyłącznie w sztuce, ponieważ jest znaczącą formą (significant form) a znaczenie formom nadaje artysta, formy przyrody go nie posiadają³⁷.

Pojęcie to, jak wiadomo, zmieniało swój charakter w zależności od epoki, od obowiązujących kanonów, jednak zwykle łączono je z dążeniem do harmonii.

³⁴ Ernst Cassirer, *Eidos i Eidolon. Problem piękna i sztuki w dialogach platońskich* przeł. Wawrzyniec Rymkiewicz [w:] *Kronos*, nr 2/ 2020, Wydawca Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2020, s. 27

³⁵ *ibid.*, s. 3, [W. Rymkiewicz, edytoriał]

³⁶ B. Dziemidok, *Kontrowersje...*, op. cit., s. 150

³⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 140

Zmiana w tej koincydencji piękna i harmonii nastąpiła na początku XX wieku wraz z pojawieniem się awangardy, a neoawangarda, czyli nurty sztuki powojennej, poszła w rejony, które określa się również mianem antysztuki, z czym oczywiście trudno się zgodzić, chociaż na samym początku było to niewątpliwie pożegnanie z tradycyjnie pojmowanym pięknem i zmiana dotychczasowej relacji sztuka – estetyka. Jak zauważa B. Dziemidok estetyka jako dyscyplina naukowa stała się bezradna wobec zjawisk powojennej i późniejszej awangardy artystycznej, co świadczyło o jej anachroniczności i nieadekwatności wobec swojego przedmiotu badań. Stało się coś, co poniekąd przewidział już wcześniej Stefan Morawski a mianowicie estetyka ustąpiła miejsca antyestetyce, rozumianej jako krytyczna refleksja nad kryzysem kultury i sztuki naszych dni.³⁸ Stąd w koncepcjach teoretycznych dowodzono, co jest nadal aktualne, że twórczość artystyczna nie ma na celu zaspokajania potrzeb estetycznych.

Do lat 50 – tych XX w., pomimo nowatorskich działań dadaistów, panował pogląd o estetycznej naturze sztuki, pojawienie się w tym czasie neoawangardy ten pogląd podważyło. Problem ten wielokrotnie podejmowano w analizach teoretycznych, zarówno przez obrońców, jak i krytyków nowej koncepcji sztuki. Ci drudzy bronili m.in. autonomii sztuki, której zaczęto przypisywać inne – pozaestetyczne funkcje: poznawczą, moralną, religijną, polityczną, co siłą rzeczy przyczyniło się do stosowania wobec niej pozaestetycznych kryteriów i według takich oceniania jej wartości. Tym samym zaczęło się to wiązać z podporządkowaniem sztuki polityce i ideologii, więc traktowaniem jej jako środka do osiągnięcia pozaartystycznych celów.

Pomimo, że doceniam pewne dzieła i postawy twórcze z tzw. nurtu sztuki zaangażowanej, bliższa mi pozostaje estetyczna koncepcja sztuki i jej uniwersalny charakter, szczególnie ta, w której walor estetyczny wiąże się z przeżyciem duchowym. Dlatego odnalazłam siebie w nurcie abstrakcji, przede wszystkim geometrycznej, zawierającej w sobie elementy konceptualne, ale dającej ogólne wrażenie swobody formy i dającej pole wyobraźni... dlatego ufam też intuicji, wystarczy dobrze wsłuchiwać się w siebie, jak stwierdził kiedyś C. G. Jung *życie jest historią samourzeczywistnienia się nieświadomości. Wszystko, co spoczywa w nieświadomości, chce stać się zdarzeniem, a i osobowość pragnie rozwinąć się ze swych nieświadomych uwarunkowań i przeżyć siebie jako całość.*³⁹

Reasumując powyższe, dążę do kontemplacyjnego charakteru kompozycji i pojmowanego subiektywnie piękna. Jak wyżej zaznaczyłam, jest to pojęcie zmienne i adekwatne do czasów,

³⁸ B. Dziemidok, *Kontrowersje...*, op. cit., str. 23 (cyt. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki? [w:] Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, t. I, str. 770)

³⁹ C. G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé*, Wydawnictwo Jungpress, Kraków 2017, s. 15

w jakich powstaje, a także, jak ujął to nasz rodzimy twórca abstrakcji - Tadeusz Dominik, jest odnawialne: *Obraz powinien być piękny – takie są wszystkie wielkie obrazy, i nie można temu zaprzeczyć. Przy tym – oczywiście – piękno się odnawia. Dla Mozarta czy Beethovena pewne formy wielkiej dzisiejszej muzyki byłyby nie do przyjęcia, byłyby tylko hałasem. To sprawa czasu – współczesny antyestetyzm jest formą przyszłego estetyzmu. Nie wierzę w to, żeby ktoś świadomie robił brzydotę. Każda konstrukcja oparta na dysonansie czy jakiś dysharmonicznych tonach w końcu tworzy nowy rodzaj harmonii...*⁴⁰

Jak zapewne każdy świadomy swej twórczości malarz, staram się uciekać od banału a także od powtarzalności, choć myślę, że to trudna sprawa, gdyż analogie i podobieństwa dziś pozostają nieuniknione i nie należy ich odrzucać za wszelką cenę. Tak wymagana jeszcze do niedawno innowacyjność w sztuce, w pewnych kręgach nadal pierwszoplanowa, przetrzała się często w kuriozalne prezentacje. Myślę więc, że świadome nawiązania są nieodzowne a wręcz konieczne dla tożsamości twórczej, co bliżej przedstawiłam w poprzednim rozdziale.

Pozostaje jeszcze gest malującej ręki. Wierzę, że w tym geście, wynikającym ze skupienia, koncentracji, wewnętrznego przeżycia zawiera się pewien rodzaj prawdy. Teresa Pągowska używała określenia *gest irracjonalny*, czyli gest który jest *autentycznym znakiem indywidualności, określającym twórczość*⁴¹. Do tego gestu dojrzewa się w miarę lat malowania, dorastania, doświadczenia, w końcu jest tak, że ręka działa jakby podświadomie i dotyka płótna *tak jak należy...* Ma się wrażenie jakby się było narzędziem jakiejś nienazwanej siły, są to niewątpliwie rzadkie i przez to magiczne momenty... To tak jakby *wielkie skupienie pozwoliło tak dalece być w służbie obrazu, że możliwe się stało przejście do stanu duchowej niezależności...*⁴²

⁴⁰ Z. Taranienko, *Rozmowy...* op. cit., s. 163

⁴¹ *ibid.*, s. 90

⁴² *ibid.*, s.

VI. PODSUMOWANIE

Podsumowując, mogę stwierdzić, że czuję się małą częścią i kontynuatorką tradycji malarstwa nowoczesnego, tej jednak, która pomimo rewolucyjnych przemian nie zrywa więzów łączących ją z wielowiekową tradycją. Ważny jest dla mnie stały kontakt z historią sztuki, historią malarstwa, ponieważ również z tego powodu podjęłam swego czasu studia podyplomowe w tej dziedzinie.

Powroty do źródeł, związek poprzez sztukę z twórcami, z którymi czuję pokrewieństwo, to dla mnie sprawa niezbędna. Bliska jest mi tradycja twórczości opartej na harmonii formy i wyobraźni, czerpiącej z wewnętrznych przeżyć, z tego względu wybrałam abstrakcję. Wśród kierunków awangardy XX wieku i późniejszej – neoawangardy, opartej często na prowokacji (czy też *pięknie prowokacji* - jak ujmuje to U. Eco w wydanej pod jego redakcją publikacji *Historia piękna* ⁴³), tylko sztuka abstrakcyjna, opierając się dyktatowi natury i życia codziennego *przywróciła ideę geometrycznej harmonii, przypominającą estetykę proporcji* ⁴⁴...

Należę do entuzjastów sztuki, malarstwa przede wszystkim i wierzę w jego nieśmiertelność. Myślę, że pewne sprawy mają pochodzenie pozaziemskie i ich trwałość wynika z niezależnego od nas sensu i źródła.

W trakcie pisania niniejszej rozprawy, towarzyszyła mi świeżo wydana w Polsce książka współczesnej filozofki Chantal Delsol pt. *Czas wyrzeczenia* ⁴⁵, będąca analizą współczesnej kultury i stanu ducha zachodnich społeczeństw. Autorka rozważa fakt istotnych zmian, jakie ich dotyczą m.in. zaniku potrzeby poszukiwania prawdy, również w ramach dotąd niepodważanych dogmatów chrześcijaństwa. W tym kontekście czuję się jedną z tych, których autorka nazywa *depozytariuszami innej duszy świata* ⁴⁶, tej czuwającej nad uwięzionym płomykiem tego co trwałe i nienaruszalne, ma to też związek ze sztuką i jej duchowym przekazem. Inna francuska filozofka i mistyczka – Simone Weil, sto lat wcześniej, rozważając istotę piękna i jego związku z życiem twierdziła, że *wszelka sztuka pierwszorzędna jest w istocie religijna*...⁴⁷ Myślę, że tak właśnie jest – niezależnie od formy i z założenia, że warunkiem sztuki jest również wolność, jeśli wynika ona z autentycznego wewnętrznego przeżycia i talentu, to nabiera ona charakteru sacrum.

⁴³ U. Eco, *Historia piękna*, Wydawnictwo Rebis, Poznań, 2005, s. 417

⁴⁴ *ibid.*, s. 415

⁴⁵ Ch. Delsol, *Czas wyrzeczenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020, s. 346

⁴⁶ *ibid.*, s. 346

⁴⁷ *Simone Weil, wybór pism*, przekład i tłumaczenie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s.112

Czy Chantal Delsol ma słuszość przeczuwając i wręcz ogłaszając w swoich wykładach ⁴⁸ koniec chrześcijaństwa, trudno stwierdzić i podważać przytaczane przez nią wiarygodne argumenty, jednak podobnie rzecz się ma z końcem sztuki, w tym końcem malarstwa, ogłaszanym od wieków.

W bardzo ciekawej publikacji *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* ⁴⁹ prof. Maria Poprzęcka, odnosząc się do książki *The end of Art* Donalda Kuspita, pisze, że w przeciwieństwie do samych artystów wiele do powiedzenia na temat końca sztuki mają od dawna – jej krytycy, badacze, także filozofowie. Niektóre ich orzeczenia wpisują się w stary topos śmierci czy zmierzchu sztuki ⁵⁰. Autorka cytuje również słowa S. Lotringer, według której krytykowanie sztuki stało się drogą robienia pewnej kariery artystycznej i jest to raczej reguła a nie wyjątek ⁵¹.

Na okładce książki Kuspita wykorzystano zdjęcie dzieła Damiena Hirsta, zatytułowanego *Home sweet Home* z 1996r., które przedstawia porcelanową popielniczkę z serigraficznym nadrukiem zawartości – 32 tzw. petów... i rzeczywiście, może ona być dobrą ilustracją obaw dotyczących trwałości sztuki. W wypadku tego artysty desakralizacja sztuki odbywa się przede wszystkim przez jej skomercjalizowany charakter ⁵², powiązany z epatowaniem szokiem i kiczem, w czym dorównuje Hirstowi, czy nawet przewyższa go, równie słynny Jeff Koons. Obrazu dopełnia fakt, że są to twórcy, których dzieła w większości, zgodnie z powszechną od pewnego czasu tendencją, wykonywane są przez tzw. asystentów albo prezentują nową odmianę ready mades. Pieniądze i sztuka to nierozłączna para dotycząca ich działań.⁵³

M. Poprzęcka, rozważając sensowność przepowiedni dotyczących rzekomego końca sztuki, podaje ponad 30 argumentów przemawiających za tą opcją, tyle ile jest niedopałków w popielniczce Hirsta. Zaraz potem daje symboliczną odpowiedź, jaką jest fotografia Jacka Marczuka, będąca komentarzem do pracy Hirsta – bliźniaczo podobna, jednak pusta popielniczka, zatytułowana po prostu *Art*. Pisze: *Wystarczy wyrzucić z niej cuchnące pety, by uzyskać czystą formę – piękny,*

⁴⁸ [Cały wykład] Prof. Chantal Delsol: *Koniec chrześcijańskiego świata* [on-line], dost.: <https://teologiapolityczna.pl/koniec-chrześcijańskiego-swiata-chrzescijanstwa-wyklad-prof-chantal-delsol>, (25.04.2021)

⁴⁹ M. Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019

⁵⁰ Ibid., s. 195

⁵¹ Ibid., s. 196, M. Poprzęcka, (cyt. za Sylvère Lotringer, *Rozbójnik w świecie sztuki. Przedmowa*, [w:], Jean Baudrillard, *Spisek sztuki, Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 9)

⁵² *Damien Hirst. Pół wieku kontrowersji i marketingowych sztuczek wartych miliony* - m.money.pl [on-line], dost.: <https://m.money.pl/wiadomości/artkuł/damien-hirst-pol-wieku-kontrowersji-i,162,3,1819554.html>

⁵³ W. Januszczak, *Damien Hirst Jeff Koons: glamour twins – Waldemar Januszczak* [on-line], dost. <https://waldemar.tv/2016/06/damien-hirst-and-jeff-koons-the-glamour-twins/> (22.06.2016)

*idealny krąg. Pełny, zamknięty krąg z wcięciami znaczącymi prostopadle pion i poziom, co nadaje mu nieograniczoną właściwie moc symboliczną: góra – dół, wertykalne – horyzontalne, duchowe – cielesne, umysłowe – zmysłowe, męskie – kobiece, aktywne – pasywne i tak dalej [...] kształt kuszący oko, przyciągający spojrzenie, świetlisty, skrzący się, mnożący refleksy, migotliwy, wciąż inny a zarazem niezmienny w swej geometrycznej, sferycznej doskonałości. Platoński ideał. Sztuka.*⁵⁴

Zawężając pole do samego malarstwa - Zbigniew Gostomski zapytany o jego prognozy dotyczące przyszłości malarstwa stwierdził, że nie przewiduje jego końca, skoro istnieje pigment⁵⁵... to sensowny, wiarygodny i ważny argument.

Można w tym miejscu powrócić do przywołanych przeze mnie w poprzednich rozdziałach ulubionych twórców i zastanowić się, co ich łączy, oprócz tego, że z reguły posługują się tym samym zasobem ograniczonych, tradycyjnych, prawie niezmiennych od wieków utensyliów malarskich. Myślę, że tym wspólnym elementem jest oryginalność, której źródłem jest bogate wnętrze - osobowość, a także doświadczenie i odwaga bycia sobą w sztuce – wiarygodny, indywidualny przekaz, wynikający z autentycznych poszukiwań i dociekliwości. Pisał o tym W. Kandinsky⁵⁶ (tę myśl zamieściłam jako motto mojej rozprawy) i nasz rodzimy eksplorator abstrakcji - Jan Tarasin m.in. w słowach: *Od lat pojawiają się malarze, którzy próbują wymienić język umownych symboli, na sugestywną wymowę autonomicznych form i znaków, przełożyć bierną relację statycznego opisu na doświadczenie aktywnej analizy i dynamicznego spektaklu. Usiłują oswoić naszą wyobraźnię ze zmiennym rytmem dramatycznych konfliktów i monotonna powtórzeń, z otwartością i relatywnością przestrzeni. Usiłują wyposażać naszą świadomość w te wszystkie doświadczenia, by mogła bez obawy zagłady, coraz śmielej zwracać się ku nierozumianemu, pulsującemu wokół nas i w nas samych światu.*⁵⁷

Na zakończenie, rozwijając stwierdzenie Zbigniewa Gostomskiego o pigmentcie, mogę skonstatować: urok tradycyjnych technik plastycznych jest uzależniający, mają one w sobie pierwiastek magiczny. W moim wypadku dotyczy to głównie malarskiej techniki olejnej - stosując ją, mam poczucie i świadomość uczestniczenia w wielowiekowej tradycji i mam poczucie stawania się jej częścią. Przede wszystkim stała się ona niezbędnym elementem mojej egzystencji. Potrzebny jest mi proces, rytuał malarski – paleta, farby, pędzle, płótno...

⁵⁴ M. Poprzęcka, *Impas...*, op. cit., s. 200

⁵⁵ Z. Taranienko, *Rozmowy...*, op. cit., s. 207

⁵⁶ W. Kandinsky, *Punkt, linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2019, s.20

„Krok za krokiem należy posuwać się tą żmudną drogą – żadna najmniejsza zmiana w istocie, właściwościach i działaniu poszczególnych elementów nie powinna ująć uważnemu oku badacza. Tylko na drodze skrupulatnej analizy nauka o sztuce doprowadzi nas do szerokiej syntezy sięgającej swymi konsekwencjami daleko poza granice sztuki, w dziedzinę Jedności tego, co ludzkie i tego co Boskie.”

⁵⁷ Jan Tarasin, op. cit., s. 37

VII. OPISY PRAC

Część artystyczną rozprawy, stanowi cykl następujących prac pod wspólnym tytułem „Kosmogonie”:

ZACMIENIA I (Wielkie Zaćmienie)

Praca modułowa – obiekt malarski - kształtem zbliżona do krzyża (kształt litery *Tau* alfabetu greckiego) o wymiarach 120 x 340 cm, złożona z kilku obrazów (modułów) – dwóch połączonych kwadratów o boku 120 cm, które tworzą główną część i przedłużeń – ramion, po obu stronach o formacie 80 x 50 cm. Całość, w zależności od możliwości ekspozycyjnych, może być uzupełniona kilkoma mniejszymi płótnami na orbicie głównej kompozycji (dwa tonda i dwa mniejsze prostokątne płótna) . Ten otwarty układ pozwala na prezentowanie pracy w wersji podstawowej (dwie główne kwadratowe części) i rozbudowanej formie – nabiera ona wówczas symbolicznego charakteru o szerszym kontekście.

Kompozycja rozegrana jest w szerokiej gamie barw, z symultanicznie zwielokrotnionymi formami kręgów, z dominantą czerwieni i fioleto w centrum, na granatowym, prawie czarnym tle. Układ tworzy harmonijną, dynamiczną kompozycję, z zamierzonym, lekko hipnotyzującym napięciem .

Zamysł pracy - jej tytuł *Wielkie Zaćmienie* i koncepcja formalna zostały pośrednio zainspirowane słowami W. Kandinsky’ego zawartymi w jego publikacji *O duchowości w sztuce* ⁵⁸, były one impulsem do stworzenia takiego układu kompozycyjnego. Były to zdania, które zwróciły moją uwagę ze względu na ich aktualność, a jednocześnie podziały na moją wyobraźnię ze względu na potencjał formalny, jaki niosą.

W innym wymiarze, chrześcijańskim, motyw zaćmienia kojarzy się z przełomem. Według przekazu biblijnego zaćmienie towarzyszyło momentowi śmierci Chrystusa na krzyżu. ⁵⁹

Motyw krzyża w kształcie litery *Tau* (belka poprzeczna nałożona na pionową) był dla starożytnych znakiem świętym, oznaczał centrum świata, był symbolem panującej nad wszystkim siły słońca. ⁶⁰

⁵⁸ W. Kandinsky, o duchowości..., op. cit., s. 43: „Gdy chwieją się podstawy i grożą zawaleniem się filary, na których opierają się religia, nauka i moralność (...) człowiek odwraca swój wzrok od tego, co zewnętrzne i skierowuje go na samego siebie. Literatura, muzyka i sztuki piękne należą do najbardziej wrażliwych dziedzin, w których ów zwrot duchowy najwcześniej uwidacznia się [...] Ujawniają wielkie zaćmienia, kiedy się ledwie zapowiadają. Same zaćmiewają się i mrocznieją, odwracają się jednakże od bezduszności współczesnego życia i zwracają się w inną stronę, ku temu co daje możliwość rozwinięcia naszej duchowości zaspokojenia głębszych Tęsknot”

⁵⁹ *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa, 1989, s. 1211 (Łk 23, 44-46)

⁶⁰ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, 1990, s. 14

ZACMIENIA II (14)

Praca modułowa – obiekt malarski - o wymiarach 200x150 cm, złożony z 13 płócien o formacie 50x60 cm oraz jednej „przestrzeni wolnej” w kolorze czerwonym. W kompozycji tej podjęłam zagadnienie rytmu, kontrastu i dominanty barwnej.

Praca z założenia ma minimalistyczny charakter, zarówno w formie – zmultiplikowany motyw koła, jak i kolorze - bazuje na barwach podstawowych – żółcień, błękit, czerwień, biel i czerń. Tła poszczególnych płócien to kobalt i czerń, prace z kobaltowym tłem układają się w kształt krzyża łacińskiego. Wszystkie elementy kompozycji współgrają ze sobą i nabierają nowego symbolicznego wymiaru, jak pisze Adrian Frutiger: *Dzięki kombinacji znaków, obok czysto graficznego wrażenia, powstają również odczucia natury filozoficznej, czy wręcz metafizycznej. Na przykład kombinacja koła i krzyża natychmiast otwiera świat myśli, rozległe pola dla wypowiedzi symbolicznych...*⁶¹

Całość nawiązuje do motywu zaćmienia słońca i księżyca, zjawiska fascynującego mnie od lat, stanowiącego punkt wyjścia dla ciekawych rozwiązań formalnych, jest wariacją na ten temat. Ma też dodatkowy uniwersalny wymiar, dotyczący cykliczności czasu oraz taki, jak w pierwszej pracy, nawiązujący do przekazu biblijnego.

Sam motyw krzyża ma też kontekst współczesny i w pewnym momencie, pomimo braku wpływu na formalną ideę mojej pracy, również taki towarzyszył mi mentalnie, także poprzez lekturę aktualnych, czytanych w czasie tworzenia obrazów, książek i artykułów z zakresu sztuki (np. jeden z nich odnoszący się do wyrazistego przestrzennego dzieła Teresy Murak, będącego transpozycją motywu krzyża⁶²). Jak już zostało to zaznaczone we wstępie, trudno oderwać się od skojarzeń, impulsów zewnętrznych - mogą one wpływać na tzw. ambientę dzieła, szczególnie w wypadku tak wyrazistych symboli.

Puste pole czerwieni, pełniącej formalnie rolę dominanty barwnej, jest w moim malarstwie próbą ukazania ciszy, niezbędnej ciszy – jej wymownego znaczenia, stąd intensywność koloru... Posłużę się cytatem Susan Sontag: *artysta tworzący ciszę lub pustkę działa w sposób dialektyczny: tworzy pełną próżnię, bogatą pustkę, brzmiące lub wymowne milczenie. Cisza niezaprzeczalnie pozostaje formą wypowiedzi (w wielu przypadkach – skargi lub oskarżenia) oraz częścią dialogu.*⁶³

⁶¹ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, tłum. Czesława Tomaszewska, d2d.pl. 2015, s. 44

⁶² K. Staszak, *Podniesienie krzyża*, Artoon, nr 8/2019, s. 27

⁶³ S. Sontag, *Style radykalnej woli*, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2018, s. 19

CYKL *KOSMOGONIE* (5):

Cykl pięciu płócien, każdy formatu 130 x 100 cm, których elementem formalnie łączącym jest kolorystyka - ciemno granatowe tło przestrzeni z układami zawieszonych w niej zarówno, geometrycznych, jak i organicznych kształtów – symboli...

Interesowało mnie stworzenie prac o podobnym, nieco dramatycznym klimacie, nawiązującym do pojęcia tzw. pięknej katastrofy, w której zarówno w warstwie formalnej jak i pojęciowej pojawiają się kontrasty i przeciwieństwa, ale w rezultacie tworzące harmonijne całości... Pretekstem była kolista idea porządku świata - umierania i powstawania na nowo, destrukcji i odnowy... wstępne rozwiązania koncepcyjne – układy kompozycyjne powstawały w dużym stopniu również z inspiracji muzycznych... Dwie prace to kompozycje zdynamizowane w formie, pozostałe – układy statyczne stworzone na zasadzie pion – poziom. Trzy prace - *Kosmogonie – Relikt I*, *Kosmogonie – Relikt II*, *Kosmogonie – Relikty*, przedstawiają zjawisko rozpadu – relikty, odpady, szczątki. Dwa płótna, skojarzeniowo, poprzez abstrakcyjne kształty, przedstawione jako wizje futurystycznego *Cosmopolis I* i *Cosmopolis II*. Koncepcja cyklu pozwala na jego kontynuację w przyszłości, gdyż niesie w sobie zarówno potencjał czysto formalny – kompozycyjny, jak i symboliczny o szerszym filozoficznym aspekcie...

NIESKOŃCZONOŚĆ (13)

Praca modułowa – cykl 13 miniatur o formacie 30x30 cm, tworzących ciąg kompozycyjny. W warstwie formalnej praca związana jest z zagadnieniem rytmu. Jest to układ otwarty i nieskończony z każdej strony (prawo – lewo, pion – poziom), mogący przybierać dowolne kształty. Kompozycje przedstawione na każdym płótnie - również mają charakter kompozycji otwartych. Jeden z modułów, całkowicie w kolorze nasyconej czerwieni, to rodzaj interwału - przerwy, ciszy, jak ma to miejsce w zapisie nutowym. Cykl może być kontynuowany i może rozrastać się w symboliczną nieskończoność, w wiele kombinacji kompozycyjnych. Jest ujęta w ramy abstrakcji geometrycznej próbą refleksji nad naturą życia i czasu.

Praca ta ma również charakter eksperymentu, wprowadzam ją w przestrzeń natury, przyrody, podróżuje ze mną, jest rodzajem zderzenia dwóch światów - wykreowanego i naturalnego kosmosu, świata mikro i makro, relatywizacji tych pojęć. Poprzez zapis fotograficzny utrwalam jej nowe życie.

Zgodnie z założeniami, prace stworzone dla celów rozprawy doktorskiej mogą być uzupełnione o dwa wcześniejsze tryptyki, wpisujące się w problematykę pracy doktorskiej i będące zaczątkiem „*Kosmogonii*” a także ilustracją mojej drogi twórczej i dochodzenia do pewnych zagadnień formalnych:

KONSTELACJE – Tryptyk

To zestaw wybranych prac – 3 kompozycje formatu 130x100 cm – z większego cyklu o takim tytule, który był przeze mnie realizowany przed cyklem doktorskim. *Kosmogonie* są niejako ciągiem dalszym, rozwinięciem koncepcji prac tego tryptyku, zawierają też w swoim układzie formalnym, kompozycyjno – kolorystycznym elementy na których on bazuje. Głównym motywem tryptyku *Konstelacje* jest zmultiplikowana forma koła, w której zastosowałam symultanizm abstrakcyjny, co zdynamizowało układ. Wprowadziłam motyw krzyża, potraktowany symbolicznie, ale w sposób subiektywny, jako symbol nadziei i odrodzenia - podkreślam to użytym zestawem kolorystycznym w szerokiej gamie barw. Oba motywy są połączone, koła jakby wypływają z krzyżujących się barwnych linii tworzących krzyż.

Każda z części tryptyku przedstawia wersję powyższego motywu, raczej w pionowo – poziomym, statycznym układzie i rozegrana jest na innym kolorze tła: *Konstelacje I* – zieleni, *Konstelacje II* – magenty i *Konstelacje III* – kobaltu. Obrazy mogą być prezentowane osobno i pojedynczo.

FAZY KSIĘŻYCA – KONFIGURACJE – Tryptyk

Tryptyk *Fazy Księżyca – Konfiguracje* pochodzi z większego cyklu a tworzące go obrazy były jednymi z najwcześniejszych prac z serii kosmogenicznej, z jego potencjału wyniknęły pomysły do cyklu doktorskiego, głównie do pracy *Kosmogonie II – Creatio ex nihil*. Obrazy te są w swojej formie minimalistyczne, wręcz ascetyczne, zarówno pod względem koloru, jak i użytych motywów kompozycyjnych – koła i trójkąta, dominantą barwną jest kobaltowy błękit. Zależało mi na pewnej czystości kompozycyjnej i kontemplacyjnym, lekko hipnotycznym charakterze całości.

Inspiracja księżycem jako elementem kolistym nierozłącznym z chłodną tonacją barw i bielą już sama w sobie była interesującym wyzwaniem formalnym, jednak trudno byłoby w tym wypadku zignorować symbolikę związaną z tą planetą. Tajemnica Księżyca od dawna fascynowała ludzi i wiązano z nim siły kierujące życiem, jego fazy są bowiem obiektywną, pierwotną miarą czasu a także przypisywano im wpływ na rozmnażanie ludzi i zwierząt a szczególnie na organizm kobiety, co swego czasu również wykorzystałam, jako temat do kilku obrazów... i dalej:

*Najgłębszy sens całej symboliki lunarnej tkwi w tym, że każde ziemskie istnienie podlega prawu ustawicznej zmiany, rytmicznemu stawaniu się, że biegunowość jednak wzrostu i życia z jednej strony i przemijania i śmierci z drugiej jest przewyciężana przez cykliczne odradzanie się, a w końcu zostaje całkowicie zniesiona przez życie wieczne.*⁶⁴

⁶⁴ D. Forstner, *Świat symboliki...*, op. cit., s. 9

VIII. BIBLIOGRAFIA

1. Publikacje zwarte

- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1978
- Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000
- Dziemidok Bogdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002
- Delsol Chantal, *Czas wyrzeczenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020
- Derrida Jacques, *Prawda w malarstwie*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003
- Deleuze Giles, *Bacon. Logika wrażenia*, Wydawnictwo Eperons – Ostrogi, Kraków 2018
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990
- Frutiger Adrian, *Człowiek i jego znaki*, d2d.pl, Kraków 2015
- *Historia piękna*, redakcja Umberto Eco, Wyd. Rebis, Poznań 2005
- *Jan Tarasin*, katalog wystawy pod red. Doroty Dąbrowskiej, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995
- Jung Carl Gustaw, *o zjawisku ducha w sztuce i nauce*, Wydawnictwo KR. Warszawa 2011
- Jung Carl Gustaw, *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé*, Warszawa 1993
- Morawski Stefan, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985
- *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem* [tytuł oryg. : *The Complete Rolling Stone Interview*], tłum. Dariusz Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014
- Poprzęcka Maria, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki 2018
- *Simone Weil. Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991
- Sontag Susan, *Style radykalnej woli*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018
- Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016
- Tatariewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988
- Taranienko Zbigniew, *Rozmowy o malarstwie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1987
- Kandinsky Wassily, *o duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996

- Kandinsky Wassily, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2019
- *Kolekcja Sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1991
- Wolf Jerzy, *Kształt Piękna*, Wydawnictwo Arkady, 1973

2. Czasopisma:

- Cassirer Ernst, *Eidos i Eidolon. Problem piękna i sztuki w dialogach platońskich* przeł. Wawrzyniec Rymkiewicz [w:] Kronos, Wydawca Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa nr 2/ 2020
- Przyboś Julian, *Rytm i rym, w Linia*, 1931, nr 2
- Staszak Karolina, *Podniesienie krzyża*, Arteon, Dom Wydawniczy „Kruszona”, Poznań, nr 8/2019

3. Źródła internetowe:

- Holland Cotter, *Fruitful Talent Who Made Art World Multiply* [on-line], dost.: <https://www.nytimes.com/2010/11/27/arts/design/27rauschenberg.html> (26.11.2010)
- *Damien Hirst Jeff Koons: glamour twins – Waldemar Januszczak* [on-line], dost. <https://waldemar.tv/2016/06/damien-hirst-and-jeff-koons-the-glamour-twins/> , (22.06.2016)
- *Damien Hirst. Pół wieku kontrowersji i marketingowych sztuczek wartych miliony* - m.money.pl [on-line], dost.: <https://m.money.pl/wiadomości/artykuł/damien-hirst-pol-wieku-kontrowersji-i,162,3,1819554.html>
- Krzysztof Karoń, *Kto wymyślił abstrakcjonizm?* [on-line], dost.: <https://www.historiasztuki.com.pl/kodowane/016-00-03-MONOGRAFIE-AF-KLINT.php>
- Piotr Sarzyński, *Hilma af Klint. To od niej zaczął się abstrakcjonizm* [on-line], dost.: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1790556,1,hilma-af-klint-to-od-niej-zaczal-się-abstrakcjonizm.read>, (23.04.2019r.)
- [CAŁY WYKŁAD] Prof. Chantal Delsol: *Koniec chrześcijańskiego świata* [online], dost.: <https://teologiapolityczna.pl/koniec-chrześcijańskiego-swiata-chrzescijanstwa-wykład-prof-chantal-delsol>, (25.04.2021)
- Sophie Gilbert, *The Irrepressible Emotion of Lee Krasner* [on-line], dost.: <https://amp.theatlantic.com/amp/article/591499>, (13.06.2019)

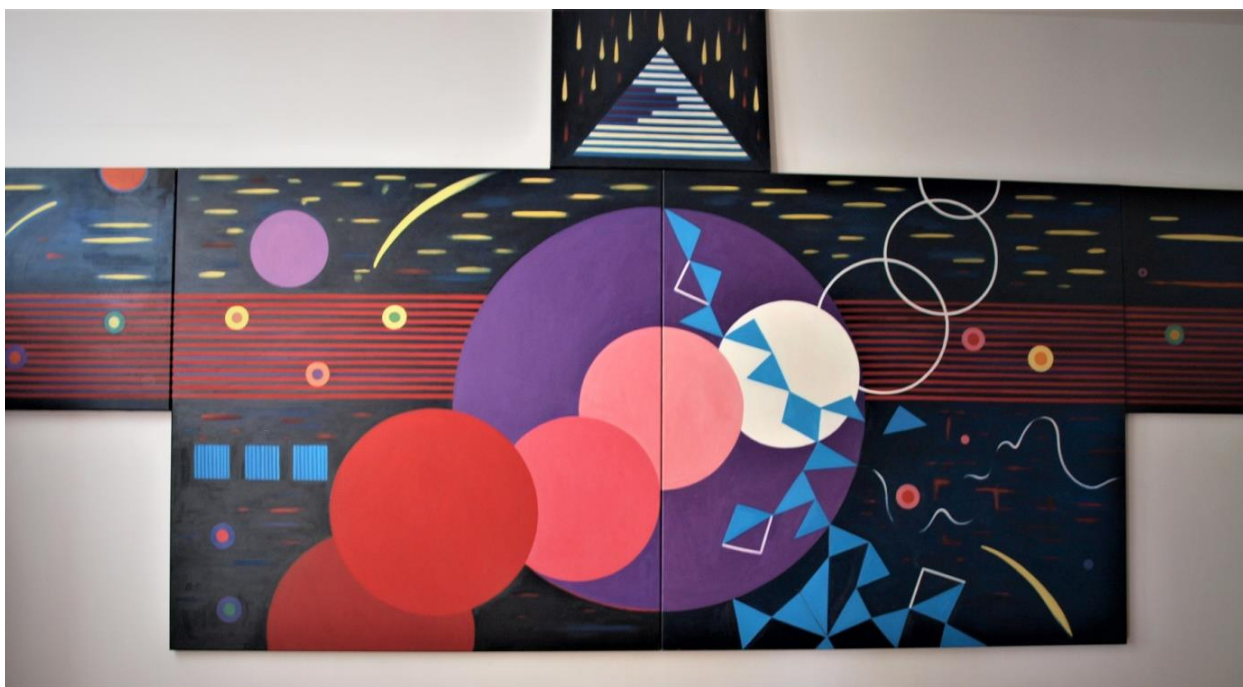
- Piotr Szaradowski , z *obrazu na tkaninę* [on-line], dost.: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/z-obrazu-na-tkanine-sonia-delaunay-malarka-projektantka-mody/q>, (17.03.2019)

- *Zygmunt Krauze o malarstwie Strzemińskiego i unizmie w muzyce* [wideo], [on-line], dost.: <https://culture.pl/pl/wideo/zygmunt-krauze-o-malarstwie-strzeminskiego-i-unizmie-w-muzyce-wideo>

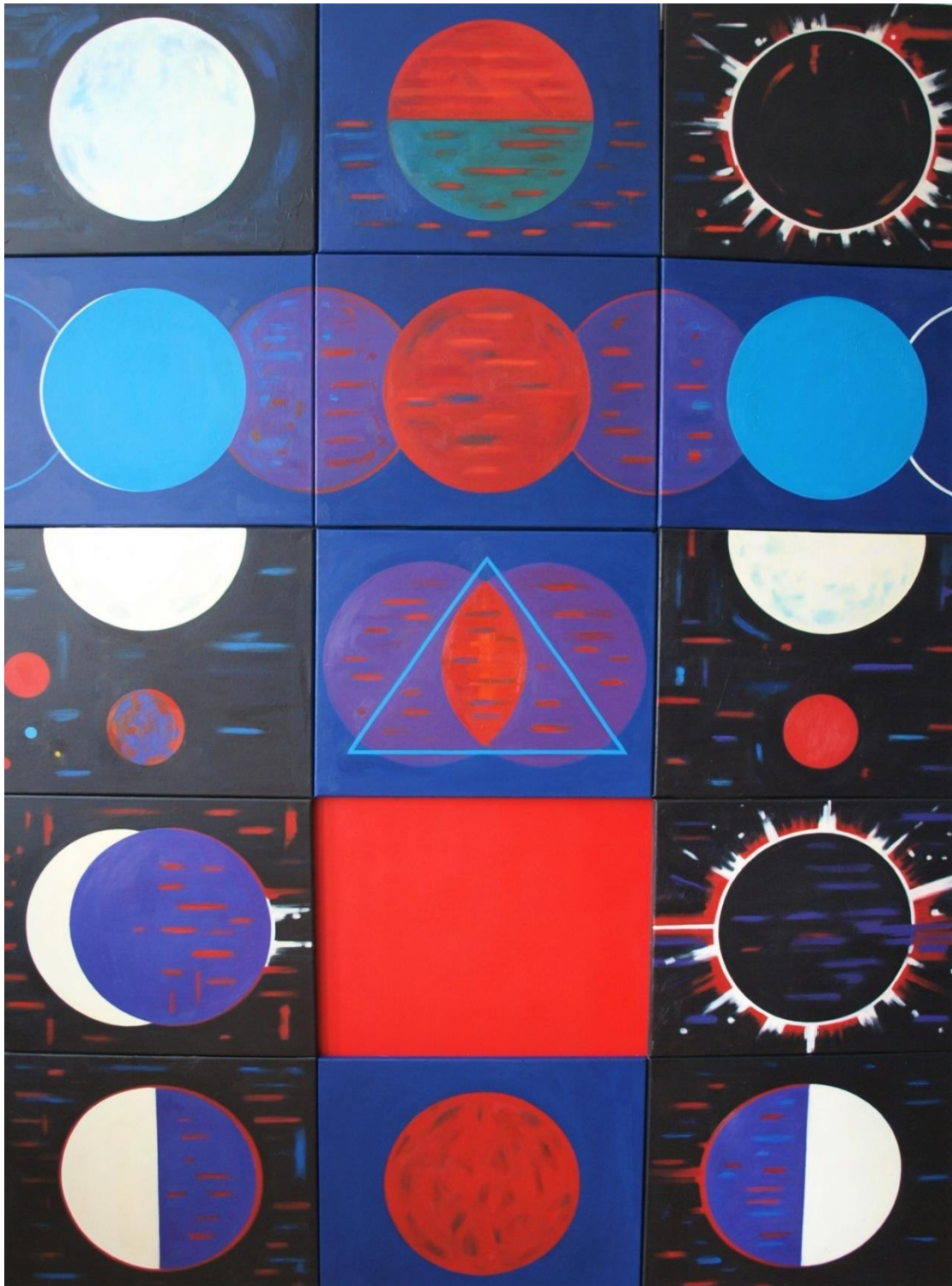
IX. DOKUMENTACJA CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ



ZACMIENIA I – Wielkie Zaćmienie; olej, płótno, 120 x 240 cm (główna część), 2021



ZACMIENIA I – Wielkie Zaćmienie; olej, płótno, (fragment wersji rozbudowanej)



ZACMIENIA II - Creatio ex nihilo, olej na płótnie (13 +1) akryl, 200x150 cm, 2021



KOSMOGONIE – Relikt I, olej na płótnie, 130x100 cm, 2021



KOSMOGONIE – Cosmopolis I, olej na płótnie, 130x100 cm, 2021



KOSMOGONIE – Relikt II, olej na płótnie, 130x100 cm, 2021



KOSMOGONIE – Cosmopolis II, olej na płótnie, 130x100 cm, 2021



KOSMOGONIE – Relikty (Space Debris), olej na płótnie, 130x100 cm, 2021



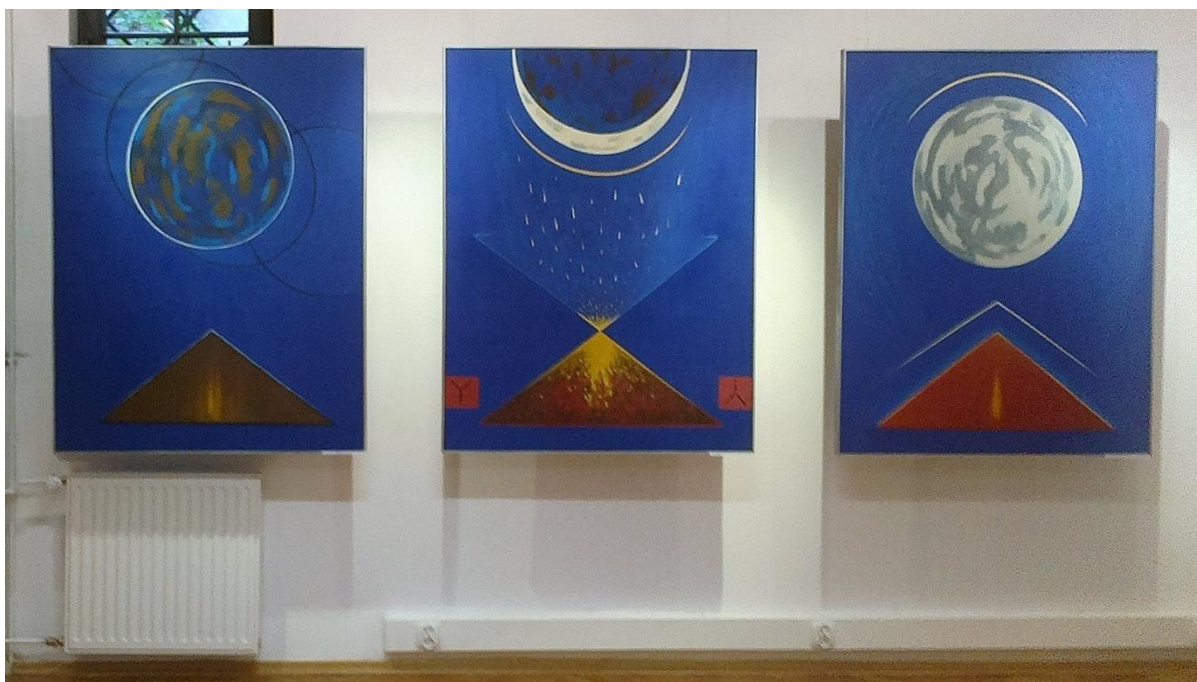
NIESKOŃCZONOŚĆ, olej na płótnie, 30x390 cm (13 elementów 30x30), 2021







Prace uzupełniające część artystyczną w ekspozycji – tryptyki
KONSTELACJE i FAZY KWIĘŻYCA - KONFIGURACJE





KONSTELACJE I, olej na płótnie, 130x100 cm



KONSTELACJE II, olej na płótnie, 130x100 cm



KONSTELACJE III, olej na płótnie, 130x100 cm



FAZY KSIĘŻYCA – KONFIGURACJE I, olej na płótnie, 130x100 cm



FAZY KSIĘŻYCA – KONFIGURACJE II, olej na płótnie, 130x100 cm



FAZY KSIĘŻYCA – KONFIGURACJE III, olej na płótnie, 130x100 cm

X. STRESZCZENIE

Temat mojej pracy doktorskiej *Kosmogonie. Język abstrakcji w budowaniu harmonii przestrzeni malarskiej oraz autorskich poszukiwaniach wartości estetycznych i duchowych* wpisuje się w zakres moich dotychczasowych zainteresowań i dociekań w obszarze sztuki i malarstwa. Do powstania jej koncepcji przyczyniły się prace powstałe w ciągu ostatnich lat mojej drogi twórczej, były to cykle malarskie, każdy był następstwem poprzedniego, zarówno pod względem treści jak i formy. Jest to więc kontynuacja, rozwinięcie poszukiwań i razem z częścią pisemną jest podsumowaniem pewnego etapu mojej twórczości.

Praca pisemna stanowi komplementarną część z cyklem prac malarskich zatytułowanych *Kosmogonie*. Jest analizą osobistego procesu twórczego, języka abstrakcji i jego źródeł, autorskich praktyk artystycznych, motywów malarskich i symboliki związanej z tożsamością. Została podzielona na rozdziały, w których podejmuję się analizy powiązanych z moją działalnością artystyczną zagadnień, a mianowicie: tryptyku, cyklu malarskiego, synestezji sztuk, symboliki kształtu i koloru, syntezy formy. Jest zapisem fascynacji i inspiracji twórczych, odnajdywania się w pokrewieństwie duchowym z wybranymi artystami w dziejach sztuki, głównie nowoczesnej i współczesnej, których twórczość wynika z jej historycznego rozwoju. Ukazuje przebieg drogi twórczej w dążeniu i kreowaniu harmonii przestrzeni malarskiej.

Rozprawa zawiera subiektywny komentarz do sytuacji w sztuce, czasów w jakich powstaje – chaosu intelektualnego, kryzysu wartości, nowej – wirtualnej rzeczywistości, znaków schyłku pewnego nienaruszalnego dotąd porządku, w oparciu o literaturę z zakresu historii i teorii sztuki, także krytyki artystycznej, filozofii, psychologii. Nawiązuje także do praktyk artystycznych wybranych twórców. Jest próbą ukazania, w tym kontekście, wyborów malarskich - skierowania uwagi bardziej ku wnętrzu i formom abstrakcyjnym, poszukiwania inspiracji w sferze wyobraźni i szeroko rozumianych tekstów kultury, aniżeli rzeczywistości i problematyki codziennej.

Część artystyczna składa się z cyklu prac objętych wspólnym tytułem *Kosmogonie* – 11 płócien o formacie 130x100 cm oraz 3 wielomodułowych obiektów, wszystkie w technice malarstwa olejnego na płótnie i tworzy koncepcyjną całość – obrazy dopełniają się kompozycyjnie i tematycznie. Moje obecne prace są konsekwencją wcześniejszej drogi i kontynuacją cykli tworzonych w ostatnich latach, zatytułowanych: *Fazy Księżyca – Konfiguracje, Konstelacje, Zaćmienia...*

Idea przedsięwzięcia skupia się wokół problemu poszukiwania autorskich rozwiązań w zakresie języka plastycznego, języka abstrakcji, wprowadzaniu własnych znaków, symboli i środków

plastycznych, malarskich, badaniu wzajemnych relacji w zakresie formy i koloru, również nadawaniu nowego znaczenia i kontekstu dla symboliki uniwersalnej. Celem mojej pracy jest eksplorowanie obszaru sztuki niefiguralnej, badanie granicy między figuralnością a abstrakcją, próba przekazania własnym językiem treści wykraczających poza wrażenia czysto wizualne. W cyklu doktorskim jak i we wcześniejszych pracach, polem dla moich badań i dociekań twórczych jest szeroko pojęta abstrakcyjna przestrzeń kosmiczna, ale kojarzona raczej z nieograniczonym obszarem wyobraźni, sfery myśli, przeżyć, doświadczeń, niepokojów i refleksji.

Moja praca jest próbą przywrócenia pojęć porzucanych, zaniechanych w głównym nurcie sztuki współczesnej - opartych o szeroko pojętą estetykę – powrót do pojęć piękna i duchowości, nadania im nowego, autorskiego znaczenia.

Moje malarstwo jest tworzeniem oryginalnego języka przekazu opartego na abstrakcji, jest próbą docierania do głębszych znaczeń wynikających z użytych czysto plastycznych środków wyrazu. Jest w końcu dążeniem do wolności, czego odzwierciedleniem w zakresie formy jest zobrazowana otwarta przestrzeń o wymiarze kosmicznym, a pod względem kolorystycznym dominanta błękitu w różnych jego odmianach. Tworzę na płótnach własne kosmogonie, luźno nawiązujące do form kojarzonych z przestrzenią kosmiczną. Posługując się minimalistycznymi środkami formalnymi, zwykle geometrycznymi i w głównej mierze formą koła, dążę do harmonii kompozycyjnej a przez nią do wartości wyższego rzędu. Język malarskiej abstrakcji staje się dla mnie szansą na duchową przygodę...

Przekraczając granice przedstawienia i wchodząc w sferę odrealnienia ma się do czynienia z czymś nieskończonym i absolutnym. Przywodzi to na myśl kosmiczny przedsokratejski Apeiron – bezkres, będący początkiem wszechrzeczy i powstający wciąż na nowo – symbolizujący coś bezgranicznego, nieokreślonego, tajemniczego.

Moje obrazy powstają długo, proces malowania oparty jest na wielowarstwowym nakładaniu farby, eliminacji elementów, rzadziej dodawaniu; faza wstępna znacznie różni się od ostatecznej formy. Praca pisemna jest w pewnym sensie zapisem tego żmudnego procesu, od pomysłu - koncepcji, poprzez analizę, w sensie praktycznym – redukcję, do syntezy i harmonii. Proces malowania nabiera kontemplacyjnego charakteru, staje się urzeczywistnianiem wyobrażonego świata, projekcją myśli, przeczuć... jest kreacją wewnętrznego kosmosu.

ENGLISH VERSION

Table of contents

I.	Introduction	52
II.	Creative process - Language of abstraction - Artistic practice	53
III.	Sources of abstraction and inspiration. Synesthesia of arts	57
IV.	Painting motifs and symbols. Creative identity	62
V.	In search of harmony, aesthetics... transcendence	64
VI.	Summary	68
VII.	Descriptions of works	71
VIII.	Abstract	75

Step by step, this arduous path must be followed – not the slightest change in nature, properties and action of the individual elements should escape the attentive eye of the researcher. Only through meticulous analysis, the science of art can lead us to a broad synthesis whose consequences reach far beyond the limits of art, into the realm of the Unity between a human and a Divine.

Wassily Kandinsky

I. INTRODUCTION

Cosmogony – from the Greek κόσμος, kósmos - universe and order, and gónos - origin... I decided to use this term as the title of the series of my works, which constitutes my doctoral dissertation. This title, connected with the idea of creating my own world, creating something from the scratch, without any real references to reality, seemed adequate for my paintings and for the very process of creating them. The semantics of this word contains an element connected with the cosmos as space, mystery, something unlimited, difficult to explore. This term could refer to the majority of my works from the last two decades which were created in the cycles that resulted from one another, and which are entitled: *Phases of the Moon – Configurations (Fazy Księżyca - Konfiguracje)*, *Constellations (Konstelacje)*, *Meanderings of Time (Meandry czasu)*, *Eclipses (Zaćmienia)*. They have contributed to the concept of the thesis. They are the way of creating my own language of painting, based on abstract forms which are most frequently geometric. The field of my work is purely imagination for which the widely understood cosmos, without any references to scientific discoveries in this area, is the starting point of formal and aesthetic search. Creative imagination never operates in the void, this was emphasized many times by the creators of abstract art, such as Jan Tarasin ¹.

Furthermore, thanks to abstract forms and their arrangements, it is also possible to achieve certain values of perception which goes beyond the formal and aesthetic value. Wassily Kandinsky, who devoted his theoretical research to this issue, claims that each form has its own content, since the form is the utterance of an inner content, and the harmony of forms must be based on *an intended emotion of the soul*. ² That determines my work – the search for harmony and through it... for the metaphysical element.

Therefore, I follow the tradition of modern painting in my works – from the form to the message. It is worthwhile to mention the apt definition of imagination given by Charles Baudelaire, who was considered a *poète maudit* in his time and presently a classic of art criticism: *Imagination is an analysis and a synthesis. [...] It is a sensitivity. [...] It is what taught man the moral sense of color, line sound, and smell. [...] Imagination is the queen of truth, and t h e p o s s i b l e is one of the provinces of truth. It is indeed related to the infinite.*³

¹ Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie* [Talking about Painting], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, p. 163

² W. Kandinsky, *o duchowości w sztuce* [On Spirituality in Art], Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi 1996, p. 67

³ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne* [Aesthetic Varieties], Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, p. 249 – 250

My painting and my creative process refer to widely understood cultural texts, philosophy, the psychology of visual perception, and in the artistic practices of selected artists.

In this part, I emphasize the issues that I will develop further in individual chapters:

- Painting motifs and symbols. Creative identity
- In search of harmony, aesthetics... transcendence

Therefore, the dissertation is the continuation of my foregoing creative work, artistic development, and search. It is also a summary of a certain stage, and therefore, the opportunity for analysis. In my case, it is not one-time, out-of-context, and artificial experience, but a valuable way of experimenting within abstraction.

II. THE CREATIVE PROCESS – THE LANGUAGE OF ABSTRACTION AND ARTISTIC PRACTICES

Painting is a form of self-expression – a need for expressing oneself... Work on the written part of the dissertation provided an opportunity for more in-depth analysis of my creative process... The process of creating a painting in my case begins with an inner impulse that appears during the process of painting. It is the effect of the focused attention which triggers the process of visualization; then a sketch of the next work is created. It is a rather continuous process – one painting triggers another one. It is similar in the case of the cycles in which I work and which stem from one another. External circumstances sometimes contribute to the creation of a painting, usually during longer breaks in painting. An external impulse can be anything – the weather, the book I have read, the song I have listened to – in this case, the external impulses are often cultural texts... There is a lot of intuition in it; Jan Tarasin says that intuition is also the way of thinking ⁴, which I fully agree with. There is also the subconscious. It is worthwhile to quote C. G. Jung who claims, from the point of view of a scientist rather than of an artist, that *non-figurative art draws its content essentially from the 'within.' The 'inside' cannot correspond to consciousness, because it contains reflections of commonly seen objects which have to look like in the way that corresponds with the common expectations [...]* *There is no absolute nothing behind consciousness, but there is an unconscious psyche, which irritates it from the back and from the inside in the same way in which the outside world irritates it from the front and from the outside. Therefore, these elements of the image, which do not correspond with any kind of exterior must come from within.* ⁵

⁴ Z. Taranienko, *Rozmowy...*, op. cit., p. 85

⁵ C.G. Jung, *o zjawisku ducha w sztuce i nauce* [About the Phenomenon of the Spirit in Art and Science], Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, p. 206

Seemingly only, Rudolf Arnheim seems to perceive it differently, when he speaks about the inseparability of these two spheres:⁶

As far as my working technique is concerned, it has remained unchanged for many years. It is a language of abstraction and a fixed set of motifs about which I will write in the further part of my dissertation. Simple forms, most often geometric ones, are the range of means that I have, and which allow me to express everything I want to express. Abstraction, and especially geometric abstraction, is a universal language and, at the same time, is prone to the diversity of interpretations. When entering the sphere of abstraction, one meets something infinite and absolute.

In my case, reaching abstraction was a gradual process, which started when I began my independent creative work after obtaining the diploma in painting at the Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University in Torun. However, the diploma series *Transgressions (Transgresje)* was rather a creation of imagination than a realistic response to reality. It dealt with artistic problems that have been haunting me ever since – space, movement, symbolic meaning of color, the potential of blue. The meaning of the series was connected with ontological issues, especially the dichotomy of human existence, what I called for my own purposes: the space of the body and space of the spirit – the close and open space. These works were played out of formally on the verge of figuration and abstraction. They also dealt with the issue of movement, the expressive potential of color, and were created as triptychs, which has become my working practice.

In the next, postgraduate cycle of pictures under the common title *Interiors (Wnętrza)*, I continued the above mentioned issues, using new means of expression – contrasting closed and open space by introducing elements of convergent perspective and light - by means of which I constructed space, abandoning at the same time figurative elements. It was an entry into the world of abstract – symbolic planes of color, resulting, in a way, from my interest in the abstract expressionism of Mark Rothko and so-called New York school of painting.

The next cycle, entitled *Phases of the Moon (Fazy Księżycy)*, was a short return to symbolic and minimalist figurativeness – single figural elements appeared in it - an imaginary silhouette and a female head. It was resulting from the need to introduce a symbolic and personal element into the universe of abstraction, as well as to emphasize the matriarchal order of the world. It was also the entrance into world of cosmic symbolism and the introduction of the circle as the basic form of my composition, which evolved towards abstraction; the breakthrough on this road was

⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* [Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye], Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1978, p. 458

the series *Phases of the Moon – Configurations (Fazy Księżyca – Konfiguracje)*, realized mainly in the framework of formal experiments, in which my painting acquired a new character.

I fully entered the world of, as I call it, “cosmogenic” abstraction with the *Constellations (Konstelacje)* cycle, which I developed by creating smaller sub-cycles, such as *Meanders of Time (Meandry czasu)*, *Relics (Relikty)*, or the latest *Eclipses (Zaćmienia)*... With this most extended cycle, which was in a way a continuation of my previous painting cycles, I entered the world of abstraction based on composition built with the use of shape and color. By extending the range of color and introducing color contrasts as a constant means of expression, I have opened myself up to new painting values. The sphere of creativity has also become an area of creative freedom for me, something I had never felt to such an extent before. The free use of geometric and organic forms gave me the opportunity to discover the hidden meanings of artistic narratives. Since then, the open space that has dominated my painting is not only a field for formal, but also metaphorical explorations with deeper meanings.

I agree with Stefan Gierowski, one of my favorite painters, that when we departure from the externality of things, we go deeper into reality – abstraction allows us to touch on issues and notions which cannot be expressed in a realistic form... *the most important notions are the ones which we cannot specify. They cause us the most trouble in our lives. They confront us with puzzles that have not been solved yet and which are unlikely to be solved*.⁷

Figurativeness usually imposes a message on the viewer. Even if figurativeness is symbolic, it narrows the field of interpretation. I will quote Francis Bacon, who, paradoxically, is a declared opponent of abstract art. Bacon, the creator of the new figuration, tried at all costs to avoid the narrative and illustrative character of his representations – Figures, which he often articulated, for example: *Painting is supposed neither to depict a model nor to tell the story. From now on, there are two possible ways to avoid figurativeness: towards pure form, through abstraction, or towards pure figurativeness through extraction and isolation*.⁸

Moving from the figurative, reality-based world to the abstract realm, I have noticed that abstraction requires me to be constantly focused; it requires the conceptual act of creation. I cannot switch my attention off at any time, which used to happen in the process of mimetic, representational reproduction of objects... In my case, the creative process, within the framework of

⁷ Z. Taranienko, *Rozmowy...*, op. cit., p. 50

⁸ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia* [Bacon. The logic of Impression], Wydawnictwo Eperons – Ostrogi, Kraków 2018, p.12

abstraction, consists of constant movement – adding, replacing, reducing, and enlarging elements – and reduction, even in the final stage of the process of creating the image, as it has already been said – from chaos of form to harmony.

I usually work on several paintings at the same time, which is partly connected to the long drying time of oil paints. Those paintings often form a series, usually in the form of triptychs.

Creating triptychs has become a method and a regular practice of my work. For me, a triptych is a form of conclusion of and supplementation of a creative statement, as well as broadening of the field of vision, or simply a closure of a particular artistic concept.

In the aforementioned book *Bacon. Logika wrażenia*, the author focuses on the triptychs created by the English painter and on this form of artistic expression in general... Deleuze writes about the support and dependence of each part of the triptych.⁹ This is exactly the case of Bacon's paintings (Deleuze's insightful analysis and original interpretation is based, in the most general terms, on the notion of the rhythm¹⁰). As it was already the case of old masters, e.g. Bosch or Rogier van der Weyden, the parts forming triptychs are both thematically and compositionally interrelated; although they often could function separately, they have the strongest impact when presented as the intentional whole...

In the case of my work, in which I use the language of abstraction, the pictures forming triptychs can be presented separately – they are created with such an intention. However, they gain their full character, when they are connected; they enrich each other with forementioned co-existing rhythms, especially with color relations. One of the works is usually dominant and binds the whole... The triptych can give rise to a larger series of works, carried out until an inner feeling of exhaustion of possibilities and the need for change appear.

My work on a painting is of an analytical nature, especially in the final stage. Spontaneity and expression occur at the initial stage. In spite of appearances, my compositions take a long time to complete. I strive for harmony and even a certain purity of composition – this is a reflection of my understanding of the world, which I believed is based on harmony and the hidden order of things.

⁹ *ibid.*, p.117

¹⁰ Deleuze states: *We can thus summarize those laws of triptych whose necessity is founded by the coexistence of the three panels: 1. The distinction of three rhythms or three Rhythmic Figures; 2. The existence of rhythm-witness together with the circulation of the witness around the image (the visible witness and the rhythmic witness); 3. The definition of the active rhythm and passive rhythm with all the variants which depend on the choice of the figure representing the active rhythm. These laws have nothing to do with any conscious formula which just needs to be applied; they are the part of that irrational logic or that logic of impression which constitutes painting.*

Working on a painting is also a form of contemplation, immersion, spiritual adventure.

For years, I have been exploring the motif of open space in my paintings, which I achieve and emphasize with different tones of blue. Color blue is one of the most important means of expression for me and has always been present in my paintings, regardless of the form and subject matter of the work. It is the color with the greatest potential for interpretation and, since the beginning of my painting journey, it has been the symbol of the spiritual sphere of life. I choose this color intuitively, although its metaphysical influence is known thanks to the creative experience of many famous painters, such as Picasso or Ives Klein. Kandinsky writes that *the deeper the blue, the stronger it calls man into infinity, awakens in them a longing for purity, and finally, for transcendence.*¹¹

An important issue in my painting is movement and time connected with it – sequences, phases of movement. I apply abstract simultaneity which is based on the rule of colors that are multiplied and complement each other in circles. It is worth recalling *Teorię widzenia* by Władysław Strzemiński – although it deals with seeing reality, it is crucial that it was created after the author had experienced unism and joined the avant-garde movement¹². Strzemiński writes about so-called *full color vision* in relation to painting from nature and stresses the importance of *spatio-temporal perspective*¹³, which is the perspective in which a new element (in comparison with traditional, three – dimensional, immobile perspective) is time, which sums up all aspects of the perception of color values. I think, that this universal thought applies to my painting. The experience of painting from nature translates into the work of imagination in the significant way – the color consciousness, wide-awake by many years of studying still life and painting outdoors, allows to apply those experiences also in the work of imagination. In fact, it is inseparably connected and necessary.

I also try to support this space-time nature with an open composition... Recently, in a cycle made for my doctoral thesis, I combined images into modules, which enabled continuation – expansion of the form, and free juxtaposition. This is a new value thanks to which I can look for optimal color and solutions for composition.

¹¹ Wassily Kandinsky, o *duchowości...*, op. cit., p. 88

¹² *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi* [The 20th Century Art Collection at the Art Museum in Łódź], Galeria Zachęta, Warszawa, 6.V. – 2.VI. 1991, p. 266

¹³ Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia* [Theory of Seeing], Muzeum Sztuki w Łodzi 2016, p. 301

III. SOURCES OF ABSTRACTION AND INSPIRATION. SYNESTHESIA OF THE ARTS

The phenomenon of abstraction in art, and especially in painting, lies in the fact that it is a formally inexhaustible area and, in its essence, a universal and timeless language... It is based on imagination but it requires a rational support. Since its appearance in 1910, abstraction has continued to be a source of message, understanding, delight and surprise. As Kandinsky writes: *There is an infinite number of colors and shapes – and therefore, an infinite number of combinations and actions. Inexhaustible material of possibilities.*¹⁴ The multiplied word *infinite* indicates unlimited, universal even, the aforementioned absolute character of abstraction.

When writing about abstraction, it is difficult not to refer to Kandinsky since he created probably the most complete theory concerning form in painting, extended by an extremely important spiritual, philosophical aspect. Apart from that, Kandinsky is, above all, a great painter who supports the theory with his art...

Other painters who are important to me because of their attitude towards color are Mark Rothko and two American artists of the color field painting movement: Ad Reinhard and Barnett Newman.

Concentrating on the expression of color or the light of color emanating from large canvases and eliminating other means of artistic expression allowed Rothko and other artists to achieve results, which had not been achieved in painting before. Large-format images give the viewer the impression of commune with the Mystery; they become the form of mediation and reach to the deepest recesses of the human soul... Fascination with this trend, especially at the certain stage of my creative path, was translated into a series of works entitled *Interiors (Wnętrza)*, in which I introduced elements of perspective the play of light and shadow, and large areas of color. Inclination for space expressed through color has remained in me and is one of my means of artistic expression.

The group of artists who have directly influenced the shape of my painting and are particularly close to me includes Juan Miró, Sonya and Robert Delauney, and, when it comes to the artist from Poland, Jan Tarasin and Stefan Gierowski.

Robert Rauschenberg is a contemporary artist whom I greatly respect, even though his works do not influence my art directly; his *combine painting* always surprises me with faultless sense of color and composition – it is *pure plasticity*, which is really close to me; even in virtual reception it gives the viewer a lot of joy... In the review of one of the last posthumous exhibitions of Rauschenberg in Gagosian Gallery in Chelsea, H. Cotter writes that Rauschenberg's activities went beyond the field of art; he was a total thinker, an idealist believing that art can change the world: *He danced, composed,*

¹⁴W. Kandinsky, o *duchowości...*, op. cit., p. 66

*distributed money and initiated diplomatic missions, always for the benefit of art. He believed that if he, we or anyone could just produce enough art, then art and life would be the same thing, and the world change for the better.*¹⁵

As for the classics and the aforementioned J. Miró, for me it is mostly the charm of the line and the spontaneity of creation. In contrast to Kandinsky, whose painting is a perfect, analytical work, Miró was a master of synthesis, nicety, lightness; his work is an exemplification of the joy of creation with a simultaneous maintaining the hidden discipline of painting.

This joy of creation, in spite of its drama and sometimes anxiety, emanates also from the painting by Jan Tarasin, our native master who has developed a unique style - a painting language on the verge of object oriented and abstract art. The starting point and the inspiration for his mature creative work was the art of calligraphy which he had encountered during his trips to China and Vietnam. The world of signs and symbols filling in the works by Tarasin continues to enchant with their palette, the mystery of their message, and ambiguous interpretations. I have always associated the forms evoked by the artist with music, they resemble musical scores which has always attracted me to this painting... Compositions by Jan Tarasin - despite their extraordinary uniformity of style – surprise the viewer with their diversified arrangements and richness of forms. His painting, due to its inner strength and freshness, is extremely inspiring and seems to be timeless. I fully agree with Marcin Czerwiński, who states that contact with the works of this painter is an intense experience of beauty and a state of experienced intellectual stimulation.¹⁶

An important event during my creative journey was a closer contact with the works by Sonia and Robert Delauney. Sonia Delauney appeared to me as an extraordinary personality, enchanting with her creative openness, combining the achievements of painting with applied art. The simultaneity of color contrasts developed by Eugene Chevreul in the mid-19th century permeated, thanks to among others Sonia Delauney, into other fields of art – theater, stage design, dance (she cooperated with the ballet master Sergei Diaghilev), fashion, interior design¹⁷. I think that I opened myself to color at some point thanks to that pair of artists I rediscovered the joy of painting. My earlier works – my painting diploma and the paintings created right after my graduation (the *Interiors* series) were a period of cool monochromatic tones...

It coincided with a very intense period of listening to music, including live music – numerous concerts - I want to mention jazz music by Pat Metheny, whose compositions have accompanied my process

¹⁵ H. Cotter, *Fruitful Talent Who Made Art World Multiply* [on-line], accessed: <https://www.nytimes.com/2010/11/27/arts/design/27rauschenberg.html> (26.11.2010)

¹⁶ M. Czerwiński [in:] *Jan Tarasin*, catalog, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995, p. 15

of painting for many years; also extensive pieces of electronic music, or classical music. Many of my compositions were inspired and stimulated by music. I am sure that all these inspirations orientated me towards abstraction, which draws on inner experiences and sensations resulting from the contact with music. It is the kind of art that does not imitate reality; it is the closest to the language of abstraction in painting, about which Kandinsky wrote many times.¹⁸

One thing that music and painting have in common is the notion of rhythm – a score is a record of feelings a construction of a piece of music just like a painting is an illustration, an externalization of thoughts, experiences, and a construction largely based on rhythm. As G. Deleuze expressively puts it: *This rhythm runs through the whole picture, just like a piece of music occurs. It is a contraction – relaxation: the world that surrounds me and takes away myself (mole), the self that opens itself to the world and opens the world to itself*¹⁹

Musical and visual parallels - synesthesia, chromesthesia - are well-known phenomena that cannot be explained scientifically due to the subjectivity of feelings and experiences and the resulting differences, for example, the keyboard of A. Scriabin in which colors were assigned to particular notes, or the association of chords and colors of N. Rymski - Korsakow's keyboard... Kandinsky devotes a great deal of space to synesthesia of arts. He based his whole theoretical work concerning painting to a large extent on this phenomenon. Music often becomes a starting point for artistic and poetic creation; the opposite situations are less frequent. However, those three fields of art are united by the ability to capture and convey ephemeral phenomena that are impossible to express in a colloquial – verbal – or epic message.

Speaking of the exceptional, stimulating significance of painting, it is worth to mention the unism of Władysław Strzemiński or the poetry of Julian Przyboś. Both pointed to the important role of the rhythm. For Z. Krauze, unism, which he encountered as a student, was an enlightenment and inspired him to create five unistic compositions of homogenous character for piano in which there are no contrasts, dominants, beginnings, or ends.²⁰ A similar statement was made by Przyboś, who wrote that he draws from unistic assumptions, striving to move each particular poem with a unique rhythm.²¹

Recently, I got interested in the works by Hilma af Klint, a Swedish painter and, as it turned out, a precursor of abstract painting. She started to create her completely abstract, radical in form, detached from reality, series of works entitled *The Temple (Świątynia)* after 1906, a few years before

¹⁷ P. Szaradowski, *z obrazu na tkaninę* [From the Painting to Fabric], [on-line], accessed.: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/z-obrazu-na-tkanine-sonia-delaunay-malarka-projektantka-mody/q> (17.03.2019)

¹⁸ W. Kandinsky, *o duchowości...*, op. cit., p. 130

¹⁹ G. Deleuze, *Bacon...*, op. cit., p. 70

the official and well-known art works by the precursors of abstractionism, such as W. Kandinsky. The reason why Hilma af Klint was not known is the fact that in her will she forbade to show her works earlier than 20 years after her death. She left a huge number of works, not only in the form of artworks, but also notes.

Her works were created without sketches and were the result of her interests and spiritual experiences connected with theosophy... *The work of the Swedish painter was well ahead of the abstract experiments by Kandinsky, Malevich, and Mondrian, and was not the result of 'workshop explorations and experiments' but of a conscious use of the language of abstract forms to express new, not artistic, but philosophical issues. In this sense, Af Klint's innovation is unquestionable, and her approach to art itself is radically different from the traditional one* ²² ... Even if the painter's works were created largely outside of a purely aesthetic purpose, their value in this category seems to me to be unquestionable. Looking at her series of enormous works today, more than 70 years after her death, presented in the halls of recognized galleries, such as the Guggenheim Museum in New York ²³, it is hard to believe that they were created at the beginning of the 20th century, since they seem to be so modern and still original in form. It is questionable, however, whether art historians would correct the encyclopedias and lexicons on painting.

For women, it was much more difficult to gain recognition in the arts than for men; they played second fiddle to their colleagues, partners, husbands. The laws fought over the years changed the situation (at least in civilized parts of the world), but not to such an extent that the problem ceased to exist. In the world of art, as in other spheres of life, there is still a belief that strong is masculine and weak is feminine, as Susan Sontag said. ²⁴

I can give examples of my personal discoveries of extraordinary women painters, discoveries made more on the so-called "occasion" than in the official and general sources of art history. There are painters still waiting for their art to be popularized, such as Emma Kunz, Sophie Taeuber-

²⁰ Zygmunt Krauze o malarstwie Strzemińskiego i unizmie w muzyce [Zygmunt Krauze on Strzemiński's painting and unism in music], [video], [on-line], accessed.: <https://culture.pl/pl/wideo/zygmunt-krauze-o-malarstwie-strzeminskiego-i-unizmie-w-muzyce-wideo>

²¹ J. Przyboś, *Rytm i rym* [Rhyme and Rhythm], w *Linia*, 1931, no 2

²² K. Karoń, *Kto wymyślił abstrakcjonizm?* [Who Invented Abstract Art?], [on-line], accessed.: <https://www.historiasztuki.com.pl/kodowane/016-00-03-MONOGRAFIE-AF-KLINT.php>

²³ P. Sarzyński, *Hilma af Klint. To od niej zaczął się abstrakcjonizm* [Hilma af Klint. It was with Her that Abstractionism began], [on-line], accessed: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1790556,1,hilma-af-klint-to-od-niej-zaczal-sie-abstrakcjonizm.read>, (23.04.2019)

²⁴ S. Sontag, *Mysł to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem* [Thought is a Form of Feeling. Susan Sontag in conversation with Jonathan Cott]; original title: *The Complete Rolling Stone Interview*, trans. Dariusz Żukowski], Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014, p. 79

Arp, Agnes Martin, Georgiana Houghton, or Lee Krasner ²⁵, who is rediscovered not only as a wife and manager of her famous husband but also as an artist; the case of Frida Kahlo, who managed to come out from under Mexican avant-garde male stars' shadow, as well as Rivera, Siqueiros, Oroscó, Tamayo...

Speaking of Hilma af Klint, what is most surprising is her individual creative way of searching for truth in painting, brave and full of delicacy at the same time. The abstract form and also the format of these works are absolutely innovative for those times. This kind of painting is close to me - full of space, simplicity of form and contemplative in its character.

I have mentioned only few of the artists, who are important and inspiring for me in a practical sense... There are also artists whom I still admire, for example, Jerzy Nowosielski, a master of synthesis and unique style. All his works, no matter whether it is a simple nude or an orthodox icon, are filled with an aura of mystery and spirituality. I appreciate Stanisław Rodziński - my personal contact with this artist made me realize that only selected artists can have the right to take up religious subjects; no one has digested the drama of passion scenes in such a way as this painter and no one has reached through the form so far in the eschatological sense.

There are also painters from a different cultural background - I admire large-format landscape painting by David Hockney, who reinvented the strength of the outdoor painting. He is a painter who exudes an extraordinary optimism and vitality. Sol LeWitt created in a similar atmosphere of openness, shine of painting, abstraction and form, Sol LeWitt proved that painting has no boundaries... contact with art of these artists is a real spiritual and visual feast.

As we know, everything shapes... In my case, it was also traveling, especially to Italy, which I think indirectly influenced the broadening of the range of colors that I use now and introducing color contrasts; it was important for my development – direct contact with Italian culture, art, and also the positive lifestyle of Italians.

²⁵ S. Gilbert, *The Irrepressible Emotion of Lee Krasner* [on-line], accessed.: <https://amp.theatlantic.com/amp/article/591499>, (13.06.2019)

IV. PAINTING MOTIFS AND SYMBOLS. CREATIVE IDENTITY

*It is pointless and (in art) meaningless to copy objects and to deprive an object of what gives it expressiveness. The understanding of this truth opens up before the artist a path on which they will be able, having abandoned all justification of things by literature, to reach a strictly artistic (painting) program. It is a path leading to art based on composing.*²⁶

Already in my student works, especially in plein-air painting, I tried to depict the visible worlds into signs and symbols, I was looking for a synthesis. It is the reason why the vision of Nicolas de Staël is so close to me. For me, his paintings had a spiritual, almost sacred dimension; he worked mostly with form - expression, color. It was a proof that by not presenting things, by escaping from their reality, we are able to say more, as Stefan Gierowski, said.

Jerzy Wolff also wrote in his *Kształt Piękna* about the fact that thought can be present in form. I identify with his statement from the analysis of the work of an "amateur" artist Felicja Głowacka, whose works he adores: *I think of a longing for a kind of freedom – freedom from the tyranny of the object*²⁷.

This short sentence, read by me for the first time a long time ago, stayed in my memory and came back to me in moments of fatigue during creative work and struggle with the matter of the real world... The moment of freeing myself from this dictatorship and moving into the world of abstraction, opened up new possibilities for me, creative potential and a feeling of a different kind of joy not previously felt and resulting simply from the art of composition.

Composition is the key issue for me. Most frequently, I use open composition; however, each painting is, in the conceptual sense, a closed and finite system... This way of working on a painting determines the entry into the world of geometric abstraction, which requires compositional precision... The interplay of shape and color, their mutual influence, complementarity, lack of randomness, also the action of intuition, but under a watchful, analytical eye.

The circle is the dominant shape in my paintings - it appeared as a result of a choice of intuition, it emerged from an external stimulus - music, and it stayed there for good. The shape of a circle is an inexhaustible source of inspiration for me. It is a shape known for its centuries-old tradition, important since the beginning of the history of art, considered a perfect shape, and thus divine and

²⁶ W. Kandinsky, *o duchowości...*, op. cit., p.69

²⁷ J. Wolff, *Kształt piękna (The Shape of Beauty)*, Arkady, Warszawa 1973, p. 10

identified with God. In many cultures the wheel symbolized solar deities and became a symbol of light.

The multiplied wheel in my compositions is a free interpretation of the cosmos. It appeared for the first time in the cycle *Phases of the Moon – Configurations*, then in the next one – *Constellations*. The wheel has neither beginning nor end; it is a line which results and returns, so it can express infinity.

It is also a symbol of the highest law of nature - periodicity - dying and being born again. I combined the motif of a circle with a figure of a woman who also experiences this periodicity bodily because she is a part of nature. In this context the circle becomes a symbol and a sign of hope but also of passing. In the cosmic dimension, the circle and the sphere represent duration, order, divine harmony. Finally, for me, the wheel is, as an ideal form, a purely aesthetic symbol and through multiplication of it carries the impression of movement and dynamism.

The circle is a figure with a philosophical dimension, which is the case, for example, in the approach of Jacques Derrida, who associates the motif of the circle not only with the abyss, but also with spirit, beauty, philosophy, and art.²⁸

In striving for harmony I rely on vertical – horizontal arrangements. I agree with Kandinsky: *modern man seeks inner peace because they are deafened by the external world and hopes to find relief in inner silence. This leads to a clear preference for horizontal-vertical arrangements*²⁹ An intersection of those arrangements gives rise to the cross, an important symbol; however, I treat it in an individualized, subjective way, so it is mostly an element of the composition, I try not to impose its form... However, it is an important symbol of faith and Christianity for me; it has a cosmic dimension.

Triangle also appears as an element of an abstract composition, I do not overuse it, but it is also a symbol of the Mystery and the threefold nature of the divine. Kandinsky also gives the triangle an exceptional role: *the triangle (without any closer labels – acute, flat, or isosceles) is a being possessing a soul and a characteristic inner smell. In combination with other forms, its emanation is differentiated, enriched with additional shades; in its essence, however, it remains the same, like the scent of a rose which can never be mistaken for the one of violets*³⁰

And most importantly – color, which complements form and eventually constitutes the whole composition. I have already mentioned blue - in my painting it is the dominating color, irreplaceable and deciding on the atmosphere and distinctness of images; it is the background or, in fact, the space for the rest of the elements of the composition.

²⁸ J. Derrida, *Prawda w malarstwie* [Truth in Painting], słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2003, p. 34

²⁹ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna* [Point, Line and Plane], Wydawnictwo Oficyna, Łódź, p. 64

³⁰ Idem, *o duchowości...*, op. cit., p. 66

Blue is full of depth and, as it was stated earlier, calling man into infinity... I most frequently use a cobalt shade of blue and a tone closer to violet – indigo. In the series *Cosmogony*, cobalt turned into a dramatic ultramarine, close to black, partly consciously since the time in which the paintings were made was quite dark (pandemic).

Color is also dynamics, so I base my compositions on color contrasts - this is not an easy way of painting. Using musical nomenclature - it requires ear, every false tone is clearly perceptible...

Red is important for me - it is the color of energy of life – it sometimes acts as a shock factor. It is a counterpoint for the contemplative blue, most often it is used for accents. Cinnabar, carmine, scarlet are important elements of most compositions.

Moreover, *color is a way to directly influence the soul. Color is key. The eye is a malleus. And the spirit is a multifaceted piano. In this way, it becomes clear that the harmony of colors must be formed only on a deliberate stirring of the human soul.*³¹

V. IN SEARCH OF HARMONY, AESTHETICS... TRANSCENDENCE

Aiming for harmony in a painting is one of my main artistic practices. The creative process in my case goes from chaos of forms and color dissonance, which results from the natural - expressive features of my person, to intuitively and sensually perceptible harmony, which is the result of consciousness and creative identity. It is also, to some extent, the pursuit of subjectively perceived "beauty" - a concept already devalued in art and "out of fashion"; however, this is exactly how one can call the state of a painting at the moment of the conscious completion of work on it and I often perversely use it.

From the very beginning, the concept of beauty was associated with harmony...

For a long time, there was a broad concept of beauty, including also moral beauty, mainly in Platonism (but, interestingly enough, for the Sophists, Aristotelians and Stoics beauty was mostly aesthetic); beauty of the world and nature was combined with the beauty created by man. The ancients created a general theory of beauty (the so-called The Grand Theory of Beauty), which claims that beauty can be found in the proportion of parts.³²

It is worth mentioning Vitruvius, whose work on architecture became a reference point for many generations of artists, not only architects. In his theory, beauty was unambiguously associated with

³¹ *ibid.*, p. 62

³² w Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć* [History of Six Concepts], Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1988, p. 140

proportions; he believed that it was achieved in a building *when all its elements had the right proportion of height to width, width to length and in general corresponded with the requirements of symmetry.*³³

The doctrine identifying beauty with proportion and harmony was accepted throughout the whole ancient period, from Plato to Vitruvius, and it was also revived in later times, and it does not allow itself to be forgotten even nowadays, fascinating some artists, the representatives of geometric abstraction among others.

Plato was invoked and it is worth stopping at him, considering the essence of beauty, recalling the famous triad of ideas – Beauty, Good and Truth, as well as love, which is to lead to this triad.

In Platonic philosophy beauty has an aesthetic and moral dimension... It was also the opposite of *mimesis* in art as a faithful reproduction of things perceived by the senses - the assessment of the value of a work of art is not based on the degree of imitation and imitation of the shaped world, *but it strives back to the principals, to the basic forces of creation. In this way, the artist stands at one with the divine Demiurge who produces the sensory world, guided by the vision of ideas as eternal prototypes.*³⁴

For Plato, pure beauty, artistic beauty, was also ultimately based on measurements and numerical proportions, just as nature was created according to a mathematical order. The above theories were developed by neo-Platonists and later they were permanently referred to in the European history of art, whether in the form of dialogue, opposition or negation. As Wawrzyniec Rymkiewicz writes in the introduction to the above quoted publication, *even the nineteenth-century aestheticians, who limited art to "pure form" and rejected the order of "ideas" - articulated their postulates in Plato's language and fought with him using his own notions...*³⁵

Beauty in the theories of Plato and his continuators is a point of reference, a cultural topos, and has a power that is difficult to resist, although such attempts have appeared for centuries and now in a new guise. Beauty, goodness, truth - Plato's transcendentalia (developed in depth in the philosophy of Thomas Aquinas), although constantly questioned, have become the basis of the metaphysics of culture, are a testimony to the greatness of thought and timelessness of the great philosopher.

Continuing the historical outline... In the 18th century, the concept of beauty was narrowed down to purely aesthetic impressions, which mainly concerned visual perception. In this epoch, beauty and the aesthetic pleasure it brings became the universal distinctive features of art and gave rise to the

³³ *ibid.*, p. 142

³⁴ Ernst Cassirer, *Eidos and Eidolon. The Problem of Beauty and Art in Platonic Dialogues.* Wawrzyniec Rymkiewicz[in] *Kronos*, no. 22/ 2020, published by August Hr. Ciszkowski Foundation, Warsaw 2020, p. 27

³⁵ *ibid.*, p. 3 [w. Rymkiewicz, editorial]

aesthetic concept of art. The concept of fine arts was created and the belief, that beauty is a constitutive feature and its distinguishing feature of art and its main task is to produce beautiful object.³⁶

In the 19th century, a distinction was made between two types of beauty: the beauty of nature and the beauty of art. In the 20th century, the view emerged (C. Bell) that beauty appears only in art because it is a significant form and the meaning of forms is given by the artist; the forms of nature do not have it.³⁷ The concept of beauty, as we know, was changing its character depending on the epoch and the canons, but it was usually associated with the pursuit of harmony.

A change in this relation between beauty and harmony took place at the beginning of the 20th century with the appearance of the post-war art, such as avant-garde, and the neo-avant-garde. The movements that are also called anti-art emerged – at the very beginning, it was undoubtedly a farewell to the traditionally understood beauty and a change in past relation between art and aesthetics. As Dziemidok notes, aesthetics as a scientific discipline became helpless in the face of the phenomena of post-war and later artistic avant-garde, which proved its anachronism and inadequacy in relation to its object of study. As Stefan Morawski predicted, aesthetics gave way to anti-aesthetics, understood as a critical reflection on the crisis of culture and art of our times.³⁸ It was argued that artistic creation is not aimed at satisfying aesthetic needs.

Until the 1950s, in spite of the innovative activities of the Dadaists, there was an opinion about the aesthetic nature of art; the appearance of the neo-avant-garde at that time undermined this view. This problem was repeatedly discussed, both by defenders and critics of the new concept of art. The latter defended, among other things, the autonomy of art, which began to be ascribed other - extra-aesthetic - functions: cognitive, moral, religious, political, which inevitably contributed to the application of extra-aesthetic criteria to art and the assessment of its value according to such criteria. Thus, it began to be associated with the subordination of art to politics and ideology, thus treating it as a means of achieving non-artistic goals. Despite the fact that I appreciate some works and creative attitudes from the so-called "engaged art" current, the aesthetic conception of art and its universal character remains closer to me, especially the one in which the aesthetic value is connected to a spiritual experience. This is the reason why I have found myself in the abstract trend, mainly geometric, containing conceptual elements, but giving a general impression of freedom of form and imagination... that why I trust my intuition, as well, it is enough to listen carefully to yourself...

³⁶ B. Dziemidok, *Kontrowersje...*, op. cit., p. 150

³⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., p. 140

³⁸ B. Dziemidok, *Kontrowersje...*, op. cit., p. 23 (cyt. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki? [in] Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny? [Twilight of aesthetics – alleged or real?]*, Warszawa, 1987, vol. I, p. 770)

As C.G. Jung once said *life is to a large extent, the story of self – realization of the unconscious. Everything that rests in the unconscious wants to become an event, and the personality also want to develop from its unconscious conditions and experience itself as a whole.*³⁹

Summarizing the above, I seek the contemplative character of the composition and... beauty, understood subjectively of course – as I mentioned before, it is a variable concept which depends on the period of time. Tadeusz Dominik, Polish creator of abstraction, claims that beauty is renewable: *a painting should be beautiful – all great paintings are like that, and we cannot deny it. In doing so, beauty renews itself. For Mozart or Beethoven, certain forms of contemporary music would be unacceptable, they would be just a noise. This is a matter of time – contemporary anti-aestheticism is a form of future aestheticism. I don't believe that anyone consciously create ugliness. Any construction based on dissonance or some disharmonic tones eventually creates a new kind of harmony.*⁴⁰

Like probably every painter, who is aware of their work, I try to escape from banality and repetitiveness; however, I think that is can be difficult because analogies and similarities remain unavoidable nowadays and they should not be rejected at all costs. Innovation in art, which was required until recently and which is still extremely valid in certain circles, often turned into bizarre representations. Therefore, I think that references made consciously are indispensable and even necessary for creative identity, which I presented in more details in the previous chapter.

And finally, the gesture of the painting hand... I believe that this gesture, resulting from concentration, focus, and an inner experience, contains a certain kind of truth... Teresa Pałowska uses a term *irrational gesture*, which is *an authentic sign of individuality, defining the work of art*⁴¹. One gets ready for such gesture when one paints, grows up, gains experience, and eventually, a hand acts as if subconsciously and touches the canvas as it should.

One has the impression of being the instrument of some unnamed force; those are undoubtedly rare and therefore magical moments... It feels as if *a great concentration allows one to be so for at the service of the image that it is possible to pass into a state of spiritual independence.*⁴²

³⁹ C. G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé* [Memories, Dreams, Thought. Written and put to print with Aniela Jaffé], Wydawnictwo Jungpress, Kraków 2017, p. 15

⁴⁰ Z. Taranienko, *Rozmowy...* op. cit., p. 163

⁴¹ *ibid.*, p. 90

⁴² *ibid.*, p. 94

VI. SUMMARY

To sum up, I can say that I feel like a small part and a continuator of the tradition of modern painting; the one who, despite revolutionary changes, does not break the links connecting them with centuries of tradition. For me, constant contact with the history of art and the history of painting is important and, in a way, it is also the reason why I started postgraduate studies in this field.

Return to the sources and connection through art with artists whose art I admire are essential for me. I am close to the tradition of art based on harmony of form and imagination based on inner experience which is the reason why I have chosen abstraction... Among the directions of the 20th century avant-garde and the later neo-avant-garde, often based on provocation (or *the beauty of provocation*⁴³, as U. Eco puts in the book *History of Art*), only abstract art restored the idea of geometric harmony, reminiscent of the aesthetics of proportion.⁴⁴

I am an enthusiast of art, painting above all, and I believe in its immortality. I think that some things have an extraterrestrial origins, their permanence stems from a sense and source which is beyond us... While writing this dissertation, I was reading a book of a contemporary philosopher Chantal Delsol entitled *Czas wyrzeczenia*⁴⁵, which is an analysis of contemporary culture and the state of mind of western societies. The author takes into consideration the significance of the changes that affect Western, such as disappearance of the need to search for truth, also within the so far unquestioned dogmas of Christianity... In this case, I feel as one of those whom the author calls *the depositaries of another soul of the world*⁴⁶, the one that watches over the imprisoned flame of what is permanent and inviolable, which is also connected with art and its spiritual message.

Another French philosopher and mystic - Simone Weil considers the essence of beauty and its relation to life and claims that *all first-rate art is essentially religious*⁴⁷. Regardless of the form and according to the assumption that freedom is also a condition of art if it results from an authentic inner experience and talent, it acquires the character of the sacrum.

⁴³ U. Eco, *Historia piękna* [History of Beauty], Wydawnictwo Rebis, Poznań, 2005,

⁴⁴ *ibid.*, p.415

⁴⁵ Ch. Delsol, *Czas wyrzeczenia* [Time of renunciation], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2020

⁴⁶ *ibid.*, s. 346

⁴⁷ *Simone Weil, wybór pism* [Simone Weil. a Selecting of Writings], przekład i tłumaczenie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków, 1991, s.112

Whether Chantal Delsol is right in predicting and even declaring in her lectures ⁴⁸ the end of Christianity, it is difficult to question the credible arguments she cites ... But the same is true when we take into consideration the end of art, including the end of painting, proclaimed for centuries...

In a very interesting publication *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* ⁴⁹, Maria Poprzęcka refers book *The end of Art* by Donald Kuspit and states that in contrasts to artists, a lot to say about the end of art for a long time have critics, researchers, and also philosophers. Some of their judgments fit into the traditional very old topos of the death or twilight of art ⁵⁰. The author cites S. Lotringer, according to whom criticism of art has become the road of a certain artistic career and it is rule, not an exception ⁵¹.

Coming back to Kuspit's book - on its cover, there is a photography of Damien Hirst's 1996 work *Home sweet Home*, which is a porcelain ashtray serigraphically printed with 32 so-called "petals". In the case of this artist, the desacralisation of art is brought about above all by its commercialized character ⁵², connected with shock and kitsch, in which Hirst is equaled or even surpassed by the equally famous Jeff Koons. The picture is completed by the fact that these are artists whose works are mostly, according to the common trend of the time, made by the so-called assistants or present a new variety of ready- mades. Money and art are an inseparable in their works. ⁵³

M. Poprzęcka, reflecting on the sense of the prophecies about the alleged end of art, gives more than 30 arguments in favor of this option, as many as there are cigarette butts in Hirst's ashtray... and then she gives a symbolic answer in the form of Jacek Marczuk's photograph which is a commentary to Hirst's work - a twin similar but empty ashtray entitled simply *Art... It is enough to throw away the stinking cigarette butts to obtain a pure form – a beautiful ideal circle. a full closed circle with indentations marking the vertical and horizontal perpendicularly, which it unlimited symbolic power:*

⁴⁸ [The whole lecture] Prof. Chantal Delsol: *Koniec chrześcijańskiego świata* [The end of Christian World], [on-line], dost.: <https://teologiapolityczna.pl/koniec-chrześcijańskiego-swiata-chrzescijanstwa-wyklad-prof-chantal-delsol>, (25.04.2021)

⁴⁹ M. Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* [Impasse. Resistance, Loss, Impotence, Art], Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, 2019

⁵⁰ Ibid., p. 195

⁵¹ Ibid., p. 196, M. Poprzęcka, (as cited in: Sylvère Lotringer, *Rozbójnik w świecie sztuki. Przedmowa*, [in:], Jean Baudrillard, *Spisek sztuki, Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Trans. S. Królak, Warszawa, 2006, p. 9)

⁵² *Damien Hirst. Pół wieku kontrowersji i marketingowych sztuczek wartych miliony* - m.money.pl [on-line], accessed: <https://m.money.pl/wiadomości/artykuł/damien-hirst-pol-wieku-kontrowersji-i,162,3,1819554.html>

⁵³ W. Januszczak, *Damien Hirst Jeff Koons: glamour twins – Waldemar Januszczak* [on-line], accessed: <https://waldemar.tv/2016/06/damien-hirst-and-jeff-koons-the-glamour-twins/> (22.06.2016)

*up – down, vertical – horizontal, spiritual – corporeal, mental – sensual, masculine – feminine, active – passive, and so on [...] a shape tempting the eye, attracting the gaze, luminous, sparkling, multiplying reflections, shimmering, constantly changing, and yet unchanging in its geometric, spherical perfection. Platonic ideal. Art.*⁵⁴

Narrowing the field to painting itself... Zbigniew Gostomski, when asked about his prognosis for the future of painting, stated that he did not predict its end, since there is a pigment⁵⁵... it is a sensible, credible and important argument.

We can return to my favorite artists mentioned in the previous chapters and wonder what do they have in common, apart from the fact that they usually use the same set of limited, traditional painting utensils. I think that the element they share is originality, the source of which is the rich interiority, experience and courage to be oneself in art - credible, own, individual message resulting from authentic search and inquisitiveness - what Kandinsky wrote about⁵⁶ (a quote for my entire dissertation).

Jan Tarasin puts it in other words: *for years, there have been painters who try to exchange the language of conventional symbols for the suggestive meaning of autonomous forms and signs, to translate the passive relation of static description into the experience of active analysis and dynamic performance. They try to tame our imagination with the changing rhythm of dramatic conflicts and monotonous repetitions, with the openness and relativity of space. They try to equip our consciousness with all these experiences so that it can, without the fear of annihilation, more and more boldly turn towards the incomprehensible world pulsating around us and within us.*⁵⁷

To conclude, I would like to expand Zbigniew Gostomski's statement about the pigment – the charm of traditional artistic techniques is addictive - they have a magic element in them. In my case, it applies mainly to the oil painting technique. While using this technique, I have the feeling and awareness of participating in a centuries-old tradition and I have the feeling of becoming a part of it... and most importantly, it has become an indispensable element of my existence. I need the process, the ritual of painting – a palette, paints, brushes, canvas...

⁵⁴ M. Poprzęcka, *Impas...*, op. cit., p. 200

⁵⁵ Z. Taranienko, *Rozmowy...*, op. cit., p. 207

⁵⁶ W. Kandinsky, *Punkt, linia a płaszczyzna* [Point, Line and Plane], Wydawnictwo Oficyna, Łódź, 2019, p. 20
Step by step, this arduous path must be followed – not the slightest change in nature, properties and action of the individual elements should escape the attentive eye of the researcher. It is only through meticulous analysis, the science of art can lead us to a broad synthesis whose consequences reach far beyond the limits of art, into the realm of the Unity of a human and a divine.

⁵⁷ Jan Tarasin, op. cit., p. 37

VII. DESCRIPTIONS OF THE WORKS

The series entitled *Cosmogonies (Kosmogonie)* consists of the following works:

ECLIPSES I (Great Eclipse) – ZAĆMIENIA I (Wielkie Zaćmienie)

Modular work – a painting object – resembles a cross (the shape of the letter *Tau* in the Greek alphabet) measuring 120 x 340 cm, composed of several paintings (modules) – two connected squares with sides of 120 cm, which form the main part, and extensions – arms on both sides, with sides of 80 and 50 cm. The whole, depending on display possibilities, can be supplemented with several smaller canvas in the orbit of the main composition (two tondos and two smaller rectangular canvases). This open arrangement makes it possible to present the work in its basic version (two main square parts) and in an expanded form which allows for a wider context.

The range of colors is wide; there are simultaneous multiplied forms of circles with a dominant red and violet in the center and a dark blue, almost black, background. The arrangement creates a harmonious, dynamic composition with deliberate, slightly hypnotic tension.

The idea of the work: its title is *The Great Eclipse* and its formal concept were indirectly inspired by the words by W. Kandinsky which can be found in his book *O duchowości w sztuce*⁵⁸; they were the impulse to create such a composition. Those sentences caught my attention due to their timeliness, and at the same time, they appealed to my imagination due to their formal potential.

In another dimension, the Christian one, the motif of an eclipse is associated with a watershed. According to the biblical account, an eclipse occurred at the moment of Christ's death on the cross.⁵⁹ The *Tau* cross motif was a sacred sign in the ancient times, it marked the center of the world, it was a symbol of the power of the sun over everything.⁶⁰

⁵⁸ W. Kandinsky, *o duchowości...*, op. cit., p. 43: "When the foundations are shaken and the pillars on which religion, science, and morality are based threaten to collapse [...] man returns their gaze away from what is external and directs it towards themselves. Literature, music, and the fine arts are among the most sensitive areas in which this spiritual turn becomes visible at the earliest [...] They reveal great eclipses when they are barely announced. They become eclipsed and darkened but they turn away from the soullessness of contemporary life and turn towards things that offer the possibility of developing our spirituality, satisfying our deeper longings"

⁵⁹ *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Holy Scriptures of the Old and New Testament in translation of the original languages)*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa, 1989, p. 1211 (Lk 23, 44-46)

⁶⁰ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej [The World of Christian Symbols]*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, 1990, p. 14

ECLIPSES II (13) – ZAĆMIENIA II (13)

Modular work – a painting object – measuring 200 x 150 cm, composed of 13 canvases with sides of 50 and 60 cm and one “free space” in red. In this work, I address the issue of rhythm, contrast, and color dominance.

The work is minimalist both in form – a multiplied motif of circle – and in color – it is based on basic color, such as yellow, blue, red, white, and black. The backgrounds of individual canvases are cobalt and black; the works with the cobalt backgrounds are arranged in the shape of a Latin cross. I introduced the triangle motif in one of the modules. All elements of the composition harmonize with each other, as Adrian Frutiger writes: *Thanks to the combination of signs, apart from the purely graphic impression, feelings of a philosophical or even metaphysical nature arise. For example the combination of a circle and cross immediately opens up a world of thoughts, a vast field for symbolic utterances.* ⁶¹ The whole refers to the motif of the sun and moon eclipse – a phenomenon which has fascinated me for years and which constitutes a starting point for interesting formal solutions; it is a variation on this theme... It also has an additional symbolic dimension, a universal one, concerning the cyclical nature of time and, as in the first work, refers to the biblical message.

The motif of the cross itself also has a contemporary context and at a certain moment, in spite of the fact that it did not influence the formal idea of my work, it also accompanied me mentally, also through reading books and articles on art which I read while creating my paintings (for example, one of them refers to the expressive spatial work of Teresa Murak which is a transposition of the motif of the cross ⁶²). As it was pointed out in the introduction, it is difficult to break away from associations, external impulses - they may influence the so-called ambiance of the work, especially in the case of such expressive symbols.

The empty field of red, formally playing the role of color dominant, is in my painting an attempt to show silence, necessary silence – its significant meaning, hence the intensity of the color used. Susan Sontag: *the artist who creates silence or void acts in dialectical way: creates full void, rich void, sounding or eloquent silence. Silence undeniably remains a form of expression (in many cases – complaints or accusations) and part of dialogue.* ⁶³

CYCLE (5) COSMOGONY – CYKL (5) KOSMOGONIE

A series of five canvases, each canvas with sides of 130 x 100 cm, whose formally unifying element is the color scheme – a dark background of space with arrangements of both geometric and organic

⁶¹ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki* [the Man and, his Signs] tłum. Czesława Tomaszewska, d2d.pl. 2015, p. 44

⁶² K. Staszak, *Podniesienie krzyża* [Raising the Cross], *Arteon*, no 8/2019, p. 27

⁶³ S. Sontag, *Style radykalnej woli*, [Styles of Radical Will], Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2018, p. 19

shapes-symbols. I was interested in creating works with a similar, slightly dramatic atmosphere, which refer to the notion of the so-called “beautiful catastrophe”; there are contrasts and oppositions in both formal and conceptual layers but they create harmonious wholes as a result. The excuse is the circular idea of the world order – dying and rising again, destruction and renewal. Initial conceptual solutions – compositions were also largely inspired by music. Two compositions are dynamic in form, the other – static systems created on the principle of vertical-horizontal. Three works – *Cosmogonies – Relic I*, *Cosmogonies – Relic II*, *Cosmogonies – Relics* – present the phenomenon of disintegration – relics, remains, destructs. Two canvases, associatively, through abstract shapes, are presented as a vision of the futuristic *Cosmopolis I*, *Cosmopolis II*. The concept of the cycle allows for its continuation in the future as it carries both formal – compositional – and symbolic potential with a broader philosophical aspect.

INFINITY – NIESKOŃCZONOŚĆ

A modular work – a series of 13 miniatures measuring 30 x 30 cm, forming a compositional sequence. The work is related to the issue of rhythm; it is an open and infinite arrangement on each side (right – left, vertical – horizontal), which can take any shape. The compositions present on each canvas are also open compositions. One of the modules, which is in saturated red color, is a kind of interval – a pause, a silence, as it is in a score. The cycle can be continued; it can grow into a symbolic infinity, into many possible combinations... It is an attempt to reflect the nature of life and time in the framework of a geometric abstraction.

This work is also an experiment, I introduce it into the space of nature, I travel with these pictures. It is kind of confrontation of two worlds – created and natural cosmos, the micro and macro world, relativization of these concepts... thanks to photography I preserve its new life.

The works created for the purpose of the dissertation can be complemented by two earlier triptychs which fit into the topic of the dissertation and constitute the beginning of the *Cosmogony*, as well as an illustration of my creative journey and reaching certain formal issues:

CONSTELLATION – Triptych (KONSTELACJE – Tryptyk)

A set of selected works – three compositions measuring 130x100 cm – from a larger cycle of the same title which I created before my PhD. *Cosmogonies* are in a way a continuation, a development of the concept of the works from this triptych; they also contain the elements on which it is based in their formal, compositional and coloristic arrangement. The main motif of the triptych *Constellations* is a multiplied form of a cycle in which I applied an abstract simultaneity which made the composition more dynamic, and a motif of the cross, treated symbolically, but in a subjective way, as a symbol of

hope and rebirth; I emphasize it with a wide range of colors. Both motifs are connected with each other – the circles look as if they flow out of the color lines which form the cross.

Each part of the triptych presents a version of the aforementioned motif in a vertical-horizontal static arrangement; their backgrounds have different colors: *Constellations I* – green, *Constellation II* – magenta, and *Constellation III* – cobalt.

PHASES OF THE MOON – Configurations – Triptych (FAZY KSIĘŻYCA – Konfiguracje – Tryptyk)

The triptych *Phases of the Moon – Configurations* is a part of a larger cycle and the paintings which compose it were among the earliest works of the cosmogenic series; it was an inspiration for the cycle for my dissertation, mainly for the work *Cosmogony II – Creation ex nihilo (Kosmogonie II – Creatio ex nihilo)*. These paintings are minimalist in form, almost ascetic, both in terms of color and compositional motifs – circle and triangle; a dominant color is cobalt blue. I wanted to achieve a certain compositional purity and a contemplative, slightly hypnotic character of the whole.

I was inspired by Moon as a circular element inseparable from cool colors and white which was an interesting formal challenge; however, in this case, it would be difficult to ignore the symbolism related to this planet. The mystery of Moon fascinates people; the forces guiding human lives have been associated with Moon as its phases are the objective primary measure of time, as well as their influence on human and animal reproduction, and especially, on the female body.

The deepest sense of all lunar symbolism lies in the fact that every earthly existence is a subject to the law of constant change, of rhythmic becoming; however, the polarity of growth and life on the one hand, and passing and death on the other is overcome by cyclical rebirth and is finally abolished by eternal life. ⁶⁴

⁶⁴ D. Forstner, *Świat symboliki...*, op. cit., p. 9

X. ABSTRACT

The subject of my doctoral dissertation "Cosmogonies. The language of abstraction in building harmony in the painting space and in the author's search for aesthetic and spiritual values" is part of my current interests and research in the field of art and painting. The works painted during the last years of my creative path contributed to the creation of its concept. These were painting cycles, each of them was a consequence of the previous one, both in terms of content and form. So it is a continuation, a development of my research and together with the written part, it is a summary of certain stage in my work.

The written work is a complementary part of the series of painting works entitled *Cosmogonies*. It is an analysis of a personal creative process, the language of abstraction and its sources, original artistic practices, painting motifs and symbolism related to identity. It is a record of fascination and creative inspiration, finding oneself in spiritual kinship with selected artists from the history of art, mainly modern and contemporary. It shows the course of the creative journey in striving for and creating harmony of the painting space.

The dissertation is a subjective commentary to the situation in art and to the times in which it is created - intellectual chaos, crisis of values, new virtual reality, signs of decline of a hitherto inviolable order, based on literature on history and theory of art, as well as art criticism, philosophy, psychology. It also refers to the artistic practices of selected artists, it is an attempt to show, in this context, painting choices - directing the attention rather towards the interior and abstract forms, seeking inspiration in the sphere of imagination and widely understood cultural texts, rather than in reality and everyday problems.

The artistic part consists of a cycle of works under the common title *Cosmogonies* - 11 canvases in size 130x100 cm and 3 multi-module objects, all in oil painting technique on canvas and forming a conceptual whole - the paintings complement each other compositionally and thematically. My current works are a consequence of my previous path and a continuation of cycles created in recent years and entitled: *Phases of the Moon - Configurations, Constellations, Eclipses...*

The idea of the project is focused around the problem of searching for original solutions in the field of artistic language, language of abstraction, introducing my own signs, symbols, artistic and painting means, exploring mutual relations in the field of form and color, also giving a new meaning and context for universal symbolism. The aim of my work is to explore the area of non-figurative art, to explore the borderline between figurativeness and abstraction, an attempt to convey in my own language contents that go beyond purely visual impressions. In my doctoral cycle, as in my earlier works, the field of my research and creative investigations is broadly understood abstract space, but

associated rather with the unlimited area of imagination, the sphere of thoughts, experiences, anxieties and reflections.

My work is an attempt to bring back the notions abandoned in the mainstream of contemporary art - based on broadly understood aesthetics - back to the notions of beauty and spirituality, giving them a new, authorial meaning.

My painting is a creation of my own original language of communication based on abstraction; it is an attempt to reach deeper meanings resulting from the purely plastic means of expression used. It is finally a striving for freedom, which is reflected in the form of depicted open space of cosmic dimension and, as far as colors are concerned, in the dominance of blue in its various forms. I create my own cosmogonies on canvases, loosely referring to forms associated with cosmic space. Using minimalist formal means, usually geometric and mainly the form of a circle, I strive for compositional harmony and thus for values of a higher order. The language of painting abstraction becomes for me a chance for a spiritual adventure.

Crossing the borders of representation and entering the sphere of unreality, I deal with something infinite and absolute. This brings to mind the cosmic pre-Socratic Apeiron - the boundlessness, being the beginning of all things and constantly arising anew - symbolising something boundless, indefinable and mysterious.

My creativeness take a long time to complete, the painting process is based on multi-layer paint application, elimination of elements of composition, less frequent addition; the initial phase is significantly different from the final form. The written work is in a way a record of this arduous process, from the idea - concept, through analysis, in a practical sense - reduction, to synthesis and harmony. The painting process becomes contemplative, it becomes the realization of an imagined world, a projection of thoughts, premonitions... it is the creation of an inner cosmos.