

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

# **Malarstwo w przestrzeni**

## **Seria polichromowanych brył**

**Promotor:**

dr hab. Danuta Wiczorek, prof. ASP

**Autor:**

mgr Agata Czeremuszkin-Chrut

ŁÓDŹ 28.02.2019 r.

## SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
Rozdział 1. PRZESTRZEŃ.....	5
Rozdział 2. CZAS .....	9
Rozdział 3. KOLOR.....	14
Rozdział 4. PRZEKRACZANIE GRANIC OBRAZU .....	17
Rozdział 5. POLICHROMIA .....	26
Rozdział 6. TECHNIKA .....	31
Rozdział 7. OPISY REALIZACJI.....	36
7.1. Grupa brył w kolorach podstawowych.....	37
7.2. Grupa brył w kolorach pochodnych .....	39
7.3. Grupa brył w kolorach ziemi.....	41
7.4. Grupa brył w kolorach achromatycznych .....	43
ZAKOŃCZENIE.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	47
SPIS ILUSTRACJI .....	50
REPRODUKCJE PRAC .....	52
ENGLISH TRANSLATION .....	80

## WSTĘP

Tytuł mojej pracy doktorskiej nie jest sformułowaniem nowym. Powiedziałabym, że nawet dość pospolitym, popularnym i może raczej kojarzyć się z ekspozycją dzieła, a nie z samym dziełem.

Po raz pierwszy terminu ‘malarstwo w przestrzeni’ (*painting in space*) użył prawdopodobnie armeński twórca Yervand Kochar<sup>1</sup> dla określenia ruchu artystycznego o tej samej nazwie, którego był założycielem. Kochar zajmował się rzeźbą, tworzył polichromowane formy przestrzenne, wprawiane w ruch za pomocą silniczka. W ten sposób osadzał elementy wizualne w przestrzeni, a dzieło stawało się jednością dopiero w umyśle widza, gdzie w całość wyobrażenia splatały się poszczególne jego widoki.

Niewątpliwie już wcześniej podobne idee pojawiały się w umysłach artystów, jednak mimo że pisali i mówili o nich, dopiero wiek XX okazał się przełomowy dla rozwiązań malarskich tego typu. Myślenie o malarstwie w przestrzeni to działania między innymi kubistów, futurystów czy awangardowych artystów rosyjskich. Lecz jeśli spojrzeć głębiej, to przestrzeń jest w sztuce obecna nieustannie, zmienia się jedynie podejście do jej przedstawiania. Współcześni malarze coraz częściej poszukują trzeciego wymiaru nie tylko w postaci jego iluzji, ale też koncentrują swoje działania na styku różnych dyscyplin.

Dla mnie malarstwo w przestrzeni, to wszelkie realizacje wykraczające poza dwuwymiarowość podobrazia, prace gdzie główną rolę odgrywa kolor – często wręcz niezależny, starający się bezskutecznie uwolnić od formy. Fascynują mnie zwłaszcza prace wielkoformatowe, wszechogarniające widza czy wręcz przytłaczające go. Często odbiorca wkracza fizycznie w dzieło sztuki, staje się jego elementem, a ono pochłania go, otaczając z każdej strony. Innym razem malarskie instalacje ‘in-situ’ wiążą się z zastaną architekturą przestrzeni ekspozycyjnej, anektują ją, zmieniają za pomocą gestu i koloru. Bliskie jest mi myślenie Marka Rothko, który chciał, by jego prace były wielkoformatowe w celu zapełnienia kolorem całego pola widzenia oglądającemu. Niestety moje realizacje z uwagi na rozmaite ograniczenia nie mogły w tym miejscu i czasie zaistnieć fizycznie w monumentalnej skali. Można sobie jednak wyobrazić, że tak właśnie zostały pomyślane - jako baza, projekt, zacyzn...

Moje realizacje malarstwa ściennego w przestrzeniach prywatnych i publicznych oraz malowane przez lata prace wielkoformatowe na płótnie sprawiły, że realizacja serii prac przestrzennych to dla mnie konsekwencja wcześniejszych doświadczeń. Zwłaszcza tych ostatnich, z lat 2014-15, w których dominował kontrast organiczności i geometrii. Swoiste „wyjście

---

<sup>1</sup>.Yervand Kochar to żyjący w latach 1899–1979 armeński artysta początkowo tworzący w Paryżu, następnie w socjalistycznej Armenii. Założył ruch „Painting in space”, który konfrontował możliwości rzeźby i malarstwa. Tworzone przez Kochara malowane, obrotowe rzeźby, to myślenie w kategoriach przestrzeni i czasu. Muzeum artysty mieści się w Jerewanu (Armenia). Więcej na oficjalnej stronie Muzeum, URL: <http://kochar.am/> [26.02.19].

w przestrzeń” (parafrazując nieprzypadkowo tytuł wydanej niedawno biografii Katarzyny Kobro<sup>2</sup>) jest dla mnie jak od dawna przeczuwany i nieunikniony, ale jednak eksperyment. Albo jak daleka podróż, w którą podświadomie wybieramy się przez dłuższy czas.

Zaprezentowane prace to nie tylko odejście od płaszczyzny płótna, papieru czy ściany - to także zmiana techniki oraz tematyki. Do tej pory w moich pracach figura ludzka, chociaż zdeformowana i czasami w szczątkowej formie, to jednak wciąż była obecna. W aktualnej, opisywanej tu serii *Polichromowanych brył*, organiczną tkanę sprowadzam do abstrakcyjnej formy niezwiązanej już z figurą ludzką, której pozornie chaotyczna siła „oblepia” i pochłania regularność geometrii. Zatem kontrast elementu organicznego z geometrycznym obecny we wcześniejszych pracach na płótnie jest nadal mi bliski, lecz potraktowany został w odmienny niż dotąd sposób.

Także używana teraz technika (tzw. technika własna) jest dla mnie rzeczą nową. Do tej pory nie stosowałam w swoich pracach na płótnie asamblażu czy kolażu, a tylko farby, więc byłam w swojej praktyce dość tradycyjna. W realizacjach, które składają się na pracę doktorską wychodzę poza utarte ścieżki, eksperymentuję, szukam, ryzykuję. Nie jestem pewna, dokąd prowadzi ta droga, lecz uważam, że ryzyko jest immanentnie wpisane w proces twórczy, a przekraczanie własnych granic i testowanie osobistych przyzwyczajzeń w ostatecznym rozrachunku przynosi twórcze korzyści.

W moich rozważaniach, w pisemnej części pracy doktorskiej, przywołam nazwiska współczesnych, inspirujących mnie twórców, którzy działają na styku dyscyplin. Pochylę się nad zagadnieniami przestrzeni, czasu i koloru, które mocno zaważyły na moich artystycznych wyborach. Poruszę także temat polichromii, głównie w odniesieniu do architektury modernistycznej.

---

<sup>2</sup> . M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2015.

## Rozdział 1. PRZESTRZEŃ

*Malarstwo współczesne na przestrzeni ostatnich 50 lat swego rozwoju wielokrotnie włączało w zakres swoich zainteresowań czas i przestrzeń. Problem ten istnieje w sztuce współczesnej równie długo jak rewelacyjne odkrycia naukowe w tym zakresie, jednakże ochota włączenia czasoprzestrzeni do malarstwa ograniczana była siłą tradycyjnego pojmowania obrazu jako konstrukcji skończonej i zamkniętej w samej sobie.*<sup>3</sup>

Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik

Przestrzeń osobista i przestrzeń publiczna. Przestrzeń w podróży, w windzie, przestrzeń jaka dzieli mnie od ukochanej osoby czy pilnie potrzebnego przedmiotu. Obszar jaki może zakreślić na śniegu długość mojej ręki. Wreszcie maksymalna rozpiętość ramion, zdolna objąć blejtram, by samodzielnie go przenieść (w przypadku karygodnego braku poprzeczki bądź krzyżaka przy dużym formacie). Człowiek od zawsze był miarą wszechrzeczy<sup>4</sup>. Doskonałym tego przykładem jest nazewnictwo ludowych miar i wag odnoszących się do ludzkiego ciała, takich jak łokieć czy cal mierzący szerokość kciuka, o czym w swojej książce *Przestrzeń i miejsce* pisze Yi-Fu Tuan<sup>5</sup>. Przestrzeń jest człowiekowi niezbędna, tak jak powietrze czy pokarm, choć ostatni wiek upłynął raczej pod presją czasu, a nie przestrzeni. Słowo „czas” nieustannie pojawia się w naszych codziennych rozmowach, wszystkim wciąż go brakuje, natomiast z wpływu jaki ma na nas otaczająca przestrzeń chyba nie do końca zdajemy sobie sprawę.

Całkiem możliwe, że moje zainteresowanie przestrzenią narodziło się wraz z dorastaniem, kiedy „pochłaniałam” wręcz reporterskie teksty Ryszarda Kapuścińskiego. Albo wtedy, gdy mając kilkanaście lat pierwszy raz wyjechałam dalej i na dłużej, poza obszar mojego miasta rodzinnego średniej wielkości. W każdej mojej podróży najbardziej fascynująca była dla mnie sama tkanka poznawanego miasta, jego zapachy, kolory i atmosfera ulicy, a przede wszystkim żyjący tam ludzie. Szczególnie pociągająca jest przestrzeń nieznana, obca lub rozciągający się wokół bezkres, o którym tak często wspomina Kapuściński. Przestrzeń jest dla mnie na tyle istotna, że próbuję wprowadzić ją w sensie dosłownym do swojego malarstwa.

Nie jest to miejsce na dogłębne analizowanie osobistych pobudek. W skrócie prześlę natomiast samo pojęcie przestrzeni, które fascynowało filozofów od starożytności, a które słownikowa definicja opisuje jako zbiór elementów, czy też punktów rozmieszczonych

---

<sup>3</sup>. W. Fangor, S. Zamecznik, maszynopis Manifestu wystawy *Studium przestrzeni*, Warszawa 1960, cyt. za Wojciech Fangor, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 9.

<sup>4</sup>. Protagoras z Abdery - filozof grecki (ok. 480 – ok. 410 p.n.e.), sofista, zwolennik relatywizmu poznawczego: (ogład rzeczywistości zależy od tego, kim jesteśmy). Na podstawie: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, s. 36.

<sup>5</sup>. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 64.

w strukturze<sup>6</sup>. O charakterze przestrzeni decydują relacje i związki jakie zachodzą pomiędzy tymi elementami.

Jest wiele źródeł bibliograficznych i tekstów filozoficznych dotyczących przestrzeni (często łączonej z zagadnieniem czasu). W pamięci utkwił mi prosty podział na cztery koncepcje przestrzeni, przedstawiony przez Jacka Lejmana<sup>7</sup>. Kategoria pierwsza to absolutystyczna koncepcja przestrzeni (tzw. metafora pudełka<sup>8</sup>) według której przestrzeń i czas to jakby miejsca, w których znajdują się rzeczy. Taki model postrzegania bliski był filozofii Platona czy poglądom Isaaka Newtona. Według Arystotelesa i Giordano Bruno przestrzeń to być może zaledwie miejsce, gdzie rzeczy potencjalnie mogą się znajdować. Lub też „uniwersum rzeczy rozciąglonych”<sup>9</sup> jak u Kartezjusza (ontologiczna koncepcja przestrzeni).

Druga kategoria to subiektywistyczna koncepcja przestrzeni (tzw. metafora okularów), która zakłada, że przestrzeń i czas to sposoby oglądu rzeczywistości przez człowieka. Propagatorem takiego stosunku do zagadnienia był Immanuel Kant. Natomiast Ernst Cassirer twierdził, że przestrzeń to swoiste “matryce nakładane na rzeczywistość”<sup>10</sup>, czemu dał wyraz w swojej epistemologicznej koncepcji przestrzeni.

Kategorię trzecią nazwał Lejman relatywistyczno-atrybutystyczną. To jakby układ współrzędnych, opisujący relacje ilościowe między rzeczami. Tutaj przywołać warto Alberta Einsteina, a całą koncepcję nazwać można fizykalną koncepcją przestrzeni.

W kategorii czwartej, relacyjnej, przestrzeń jest kreacją człowieka, jego metodą doświadczania świata. W tym nurcie mieszczą się poglądy takich myślicieli jak Martin Heidegger czy Edmund Husserl i można nazwać ją antropocentryczną koncepcją przestrzeni, która jako jedyna nie jest związana z czasem, a odnosi się jedynie do relacji. Jej centrum stanowi człowiek.

XX wiek zmienił percepcję problemu. Zaczęto w filozofii, antropologii i naukach pokrewnych badać przestrzeń jako wzajemne relacje między ludźmi, między nimi a przedmiotami, wreszcie między człowiekiem a jego otoczeniem. Skupiano się głównie na wpływie jaki ma przestrzeń oraz jej brak (zagęszczenie, przeludnienie) na ludzi i zwierzęta. Badano terytorializm, życie w miastach i poza nimi, próbowano dociec, co kieruje zachowaniami żywych organizmów.

---

<sup>6</sup>. *Encyklopedia PWN*, URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/przestrzen;3963643.html> oraz <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przestrze%C5%84> [10.01.2019].

<sup>7</sup>. J. Lejman, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, *Wschodni Rocznik Humanistyczny*, Tom IX, 2013, s. 323-337.

<sup>8</sup>. Jw., s. 324.

<sup>9</sup>. Jw.

<sup>10</sup>. J. Lejman, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, jw., s. 325.

Edward T. Hall, zajmujący się proksemiką<sup>11</sup>, twierdził, że życiem ludzi steruje tzw. „ukryty wymiar”, czyli podświadome kody kulturowe, właściwe dla danych społeczeństw. Konsekwencją różnic między kodami poszczególnych kultur są pojawiające się na świecie konflikty (personalne, lokalne, globalne), wynikające z niezrozumienia siebie nawzajem. Nieporozumienia zaś wywodzą się między innymi z różnych potrzeb przestrzennych. Dla przykładu „Człowiek Zachodu postrzega przedmioty, nie zaś znajdującą się między nimi przestrzeń. W Japonii przestrzeń taka jest postrzegana, odrębnie nazywana i respektowana jako *ma*, czyli interwał”<sup>12</sup>. Ciekawe są też spostrzeżenia przedstawiciela geografii humanistycznej Yi-Fu Tuana, autora indywidualistycznej koncepcji miejsca i przestrzeni: „Przestrzeni doświadczamy bezpośrednio jako czegoś, w czym się poruszamy. Co więcej, przechodząc z miejsca na miejsce człowiek zdobywa poczucie kierunku. Do przodu, do tyłu i na boki - są to doświadczenia zróżnicowane, to znaczy poznawalne podświadomie, w aktach poruszania się. Przestrzeń stanowi ogólną ramę, której centrum jest poruszająca się, rozumna istota. Oczy ludzkie, które mają dwuogniskowe, zachodzące na siebie pole widzenia i stereoskopowe zdolności, przekazują człowiekowi trójwymiarową przestrzeń.”<sup>13</sup>

Problem przestrzeni zajmował i stale zajmuje wielu twórców. Obszernie na ten temat wypowiadają się Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, szczegółowo analizując problem na podstawie rozwoju rzeźby. Według nich zadaniem artysty jest organizowanie przestrzeni za pomocą swojego działania, a nie tworzenie izolowanych, rzeźbiarskich bytów. Kompozycja plastyczna ma widzowi uzmysłwić przestrzeń, wyznaczając jej limity podkreślać charakter: „Każdą rzeźbę w granicach swoich zawiera pewną określoną część przestrzeni. Dlatego możemy powiedzieć, że rzeźba zamyka przestrzeń w sobie. Jednocześnie granica rzeźby jest granicą, która zamyka przestrzeń, znajdującą się poza rzeźbą i przedziela ją od przestrzeni zawartej w rzeźbie.(...). Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią - stanowi prawo organiczne rzeźby. Jak naturą przyrodzoną obrazu jest prostokąt granic i płaskość powierzchni, tak istotną podstawową, prawem przyrodzonym rzeźby jest: nieskończoność przestrzeni i łączność rzeźby z nią (...)”<sup>14</sup>.

Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik poruszają zagadnienie przestrzeni w kontekście malarstwa i architektury: „Do odbioru emocji przestrzennych każdy ma wrodzony wewnętrzny aparat. Tylko, jak słuch muzyczny, może on być z natury mocniej lub słabiej rozwinięty. Używamy

---

<sup>11</sup>. Proksemika - badanie społecznego procesu postrzegania i użytkowania przestrzeni jako specyficznego tworu kulturowego. Na podstawie: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/proksemika.html>.

<sup>12</sup>. E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003, s. 99.

<sup>13</sup>. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 23.

<sup>14</sup>. K. Kobro i W. Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni. Obliczenia Rytmu Czasoprzestrzennego* (fragmenty), cyt. za: „Sztuka i Filozofia” 13, 1997, s. 88-99.

go nieświadomie i raczej odświętnie. Na co dzień myślimy i odczuwamy nawykowo, ale już nad morzem lub w górach, w czasie lotu lub nurkowania doznajemy wzruszeń pod warunkiem, że nie są to dla nas sprawy codzienne. Tak jak słuch muzyczny, istnieje powszechna dyspozycja dla odbioru przestrzeni, poczucie przestrzeni.”<sup>15</sup>

W wypowiedzi cytowanej na początku rozdziału, Fangor i Zamecznik trafnie opisują przemianę, która nastąpiła w XX wieku, kiedy artyści dostrzegli ponownie problem przestrzeni w malarstwie. Do tej pory twórcy skupiali się raczej na przestrzeni wewnątrz obrazu, w czym pomoc miała chociażby perspektywa zbieżna lub powietrzna. Z chwilą wynalezienia fotografii (1839 r.) obraz został zwolniony z pełnienia swoich iluzyjnych, mimetycznych funkcji obrazowania. Zaistniała potrzeba ukonstytuowania własnych działań na nowo, nadania im sensu i odnalezienia swojego miejsca w zmienionej rzeczywistości. Stąd narodziny malarstwa abstrakcyjnego czy nowych dziedzin sztuki (np. ‘performance’), których obszary zaczęły się na siebie nakładać. Taka sytuacja w mojej ocenie trwa do chwili obecnej, dlatego pytanie które sobie zadaję, o przynależność moich realizacji do jednej z dyscyplin, wydaje mi się po dłuższym namyśle bezzasadne, właśnie z uwagi na ciągłe przenikanie się dziedzin sztuki. Rzeźba od zawsze związana była z malarstwem (polichromia), malarstwo z architekturą (realizacje naścienne), wreszcie rzeźba z architekturą chociażby poprzez detal architektoniczny. Współczesne tendencje do zacierania granic poszczególnych dyscyplin są według mnie oczywistym następstwem minionych epok w historii sztuki i kultury ludzkości. Prawem artysty jest wolność tworzenia, jedynym zaś dla niego ograniczeniem powinna być jakość własnych realizacji.

---

<sup>15</sup>. W. Fangor, S. Zamecznik, maszynopis Manifestu wystawy *Studium przestrzeni*, 1960, cyt. za: Wojciech Fangor, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 10.



## Rozdział 2. CZAS

*Czymże jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem.  
Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem.<sup>16</sup>*  
Św. Augustyn

W tradycyjnym pojmowaniu czas jest domeną świata muzyki i dźwięku, podczas gdy malarstwo charakteryzuje raczej płaszczyzna, czasami także dążenie do oddania na tej płaszczyźnie iluzyjnej głębi. Obraz w tradycyjnym rozumieniu, obraz na płaszczyźnie nie ma przebiegu, nie rozwija się w czasie, jako utwór nie ma początku ani końca. Jest w swojej formie gotowy, ogarniany wzrokiem cały w jednym momencie. Jednak zagadnienie czasu także tu występuje i można je ująć dwojako. Jako czas powstania dzieła, jego procesualność albo też jako czas potrzebny widzowi, który błędząc wzrokiem po płótnie tworzy w wyobraźni swój własny utwór, zapisujący się w jego pamięci. „Pojęcie czasu analizował św. Augustyn. Zastanawiał się skąd się czas bierze. Uważał, że przychodzi z przyszłości, która jeszcze nie istnieje, w teraźniejszość pozbawioną trwania i odchodzi w przeszłość, która przestała istnieć”<sup>17</sup>. Natomiast Wasyl Kandyński twierdził, że „zagadnienie czasu w malarstwie jest samo dla siebie problemem i to bardzo skomplikowanym”<sup>18</sup>. Faktem jest, że filozofowie i fizycy do chwili obecnej nie są w stanie jednoznacznie wyjaśnić czym jest czas, chociaż problem ten jest stale obecny w ich rozważaniach już od starożytności. Tajemnicą upływu czasu konsekwentnie zajmował się w swojej twórczości na przykład Roman Opałka, który w realizowanym przez większość życia cyklu obrazów dzień po dniu rejestrował, „odliczał” upływ czasu.

Szczególną i nową dla mnie cechą opisywanych poniżej moich własnych realizacji, jest celowe dodanie czynnika czasu do procesu ich odbioru przez widza. Ma to skutkować mocniejszym i głębszym zaangażowaniem odbiorcy w ten proces. Obiektu nie da się obejrzeć z jednej strony. Obiekty te są jak rzeźby, które trzeba obejść, czasami zapraszają do przyjrzenia się nieco głębiej czy spojrzenia pod innym kątem. Obraz każdej bryły, różnie malowanej, składa się z wielu widoków, dlatego ostateczny rezultat zależny jest od widza i jego percepcyjnych preferencji. Najlepiej zapamiętujemy przez doświadczenie, także to fizyczne, więc mam nadzieję, że moje prace zatrzymają odbiorcę na moment, pozostając na dłużej w jego pamięci.

Oprócz czasu związanego z procesem odbioru moich utworów, interesuje mnie też wpływający czas - czas niszczący i destrukcyjny. Czas, który byłby potrzebny siłom natury na

---

<sup>16</sup>. Augustyn św. *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 266.

<sup>17</sup>. A. Wojciechowski *Wojciech Fangor, czyli czas i przestrzeń*, cyt. za: *Wojciech Fangor*, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 46.

<sup>18</sup>. W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 31.

zniszczenie nietrwałej bryły ze sklejki, pokrycie jej mchem, powolny rozkład czy też rozwarstwienie i gnicie w wyniku kontaktu z wilgocią czy deszczem. Moje prace przestrzenne mogłabym pozostawić na zewnątrz, narazić na niszczące działanie czynników atmosferycznych. Mogłabym pozwolić by natura przyjęła je niejako „z powrotem” - zniszczyła i doprowadziła do rozkładu.

Kolejne aspekty, które przychodzą mi na myśl, to anektowanie czy obrastanie prostej, geometrycznej bryły formami organicznymi. Moim zdaniem bowiem czystość i doskonałość charakteryzują się nietrwałością. Sześcian z zagruntowanej na biało sklejki wystawiony na działanie promieni słonecznych, deszczu czy wiatru, szybko uległby nieodwracalnej przemianie. Doskonałość prostych, geometrycznych kształtów nie ma prawa przetrwać w przyrodzie bez pomocy człowieka.



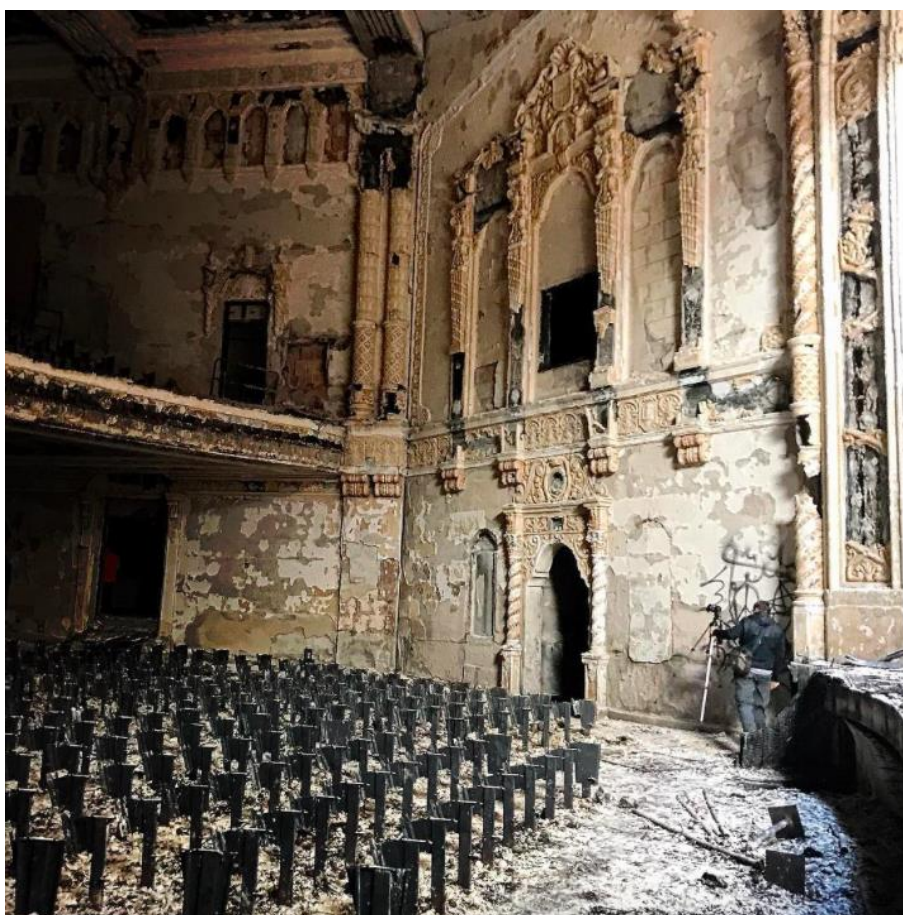
Il.1. Zespół świątynny Angkor Wat, Kambodża

Tak dzieje się na przykład w Kambodży, w świątyni Angkor Wat (il. 1), która jest ustawicznie degradowana i anektowana przez dżunglę. Kunsztowne rzeźby i elementy architektury niszczone są przez korzenie a wilgoć dopełnia ten proces. Dokonuje się nieuchronna destrukcja, którą człowiek mozolnie próbuje powstrzymać. Podobnych przykładów jest o wiele więcej - chociażby opuszczone miasta takie jak Czarnobyl (il. 2), porzucone budynki Detroit (il. 3) albo tak zwane cmentarzyska aut czy nawet zabytki narażone na działanie wilgoci. Procesy degradacji można zaobserwować na przykład w całej Azji, gdzie nawet nowe budynki bez odpowiedniej konserwacji w zastraszającym tempie niszczą na skutek warunków klimatycznych - słońca i wilgotności powietrza. Bieda i przeludnienie a może także brak świadomości sprawiają, że dbanie o „rzeczy” schodzi na dalszy plan. Wszędzie tam, gdzie człowiek nie wykaże dbałości

w opiece nad wytworami kultury (il. 4), natura natychmiast je zagarnia i pochłania. Efekt wizualny tego procesu jest w moim odczuciu na tyle interesujący, że stał się inspiracją dla mnie, a także dla wielu innych twórców.



Il. 2. Czarnobyl 30 lat od wybuchu elektrowni, Ukraina



Il. 3. Cooley High School Theatre, Detroit, USA



Il.4. Detale Świątyni Hephaestus, starożytna Agora, Ateny, Grecja

Wątki kruchości życia, czasu, przemijania i biologicznej natury człowieka są obecne w mojej pracy od dawna. Koncepcja serii *Mięso i geometria* (stanowiąca niejako zapowiedź brył) narodziła się w świętym mieście Indii – Waranasi, gdzie wierni z całego kraju przybywają, by dokończyć żywota. Pamiętam labirynt ciasnych uliczek i zagubionych w nim turystów oraz zabieganych miejscowych – wszyscy zmierzali ku brzegowi Gangesu, ku *ghatom* krematoryjnym, gdzie odbywały się ceremonie pogrzebowe. Zdałam sobie wtedy sprawę jak kruche i nietrwałe jest ludzkie istnienie i jak bardzo związani jesteśmy z naszą biologią (ciało, zdrowie, śmierć), o której w naszej kulturze wolelibyśmy nie pamiętać. Dla buddystów śmierć jest tak zwyczajna, tak naturalna, że w obliczu zagęszczenia ludności w tym kraju, czasami wręcz niezauważalna. Zainteresowanie nietrwałością towarzyszy mi już jakiś czas. Niszczące siły natury, pozornie ujarzmione przez ludzi czy nieskrępowana energia przyrody, budzą czasami lęk i sprawiają, że człowiek czuje swoją nicość w starciu z przyrodą.

Günter Bandmann w eseju *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX wieku*<sup>19</sup> wyjaśnia genezę tendencji do ukrywania a następnie eksponowania twórcy w sztuce na

---

<sup>19</sup>. G. Bandmann, *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX wieku*, [w]: J. Białostocki (red.) *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wydawnictwo PWN, Warszawa 1976, s. 46-91.

przestrzeni wieków. Twierdzi on, że od swoich początków człowiek krok po kroku opanowywał mozolnie siły natury, lecz jednocześnie miał do niej ogromny respekt. Do XIX wieku natura budziła złe konotacje, była tajemnicza, niebezpieczna i nieprzewidywalna. Aż do tego momentu przełomowego ukrywano tworzywo, z jakiego wykonywano dzieło sztuki. Jego materialność nie była rozpoznawalna na pierwszy rzut oka. Drewniane konstrukcje budowli tynkowano, podobnie działo się ze ścianami z cegły. Czasem na tynku robiono sztuczne spojenia, które miały sprawiać iluzję wykonania z innego materiału niż w rzeczywistości.

Od XIX wieku natomiast można zaobserwować całkowitą przemianę takiego sposobu myślenia. Teraz celem twórców wszystkich dziedzin sztuk plastycznych jest wierność materiałowi, eksponowanie konstrukcji, niejako „słuchanie tworzywa”. Dzieła sztuki powstają zgodnie z charakterem materiału, a maskowanie go uznawane jest za karygodne. Naturę wreszcie mentalnie okiełznano, a co za tym idzie: zaczęto się nią fascynować.

Malując „słuchałam brył”, a sposób malowania zdeterminowany był ich kształtem. Czasami pozwalałam farbie spływać, uformować się samoistnie, podążać za grawitacją. Jednak zamiast naśladować działanie natury za pomocą farby mogłabym bryły pozostawić na zewnątrz. Pozwolić, jak Piotr C. Kowalski, by natura sama malowała obraz, zbierając ślady odcisnięte przez nią na płótnach. Artysta - w tym wypadku twórca idei - wyznacza długość i wybiera charakter działania. Nie to było jednak moim celem. Kontakt z farbą jest dla mnie na tyle niezbędny, że ciężko byłoby mi z niego zrezygnować. Zamiast wystawiania brył na działanie niszczących sił natury posiłkowałam się fotografiami, które robiłam naturze. Spękana ziemia, surrealistyczne formacje skalne, barwne minerały, wszelkie narośla spotkane w lesie, zmieniona pod wpływem wilgoci skrzynka elektryczna czy pokryty soczystozielonym mchem krawężnik lub konar drzewa, były dla mnie pośrednim arsenalem tematów.

### Rozdział 3. KOLOR

*Mówiąc o barwach mówimy o człowieku. Należy sobie zdać sprawę, że barwa nie jest właściwością energii promienistej w widmie widzialnym (jak twierdził Newton), a jedynie wrażeniem, wytworem czynności układu nerwowego (Wyburn, Pickford). To specyfika naszego układu wzrokowego powoduje, że pewne długości fal elektromagnetycznych widzimy w formie kolorów.*<sup>20</sup>

Wojciech Michera

Podczas pracy kieruję się głównie intuicją, przez co rozumiem wrodzone lub też wyuczone wycucie, które pozwala mi malować. Mówią, że koloru nie sposób się nauczyć. By go pojąć konieczny jest jakiś dodatkowy zmysł wrażliwy na te specyficzne doznania. Inni twierdzą, że „widzenie jest pewnego rodzaju talentem, a jest też kwestią edukacji i treningu”<sup>21</sup>.

Kolor jest doświadczeniem każdego z nas, wpływa na samopoczucie, uspokaja, drażni, ostrzega, informuje, decyduje o tym jak jednostka jest odbierana przez otoczenie. Jednocześnie jest fenomenem dość tajemniczym. Przez wieki kolor badano, uzyskując często zupełnie sprzeczne teorie, których znajomość w mojej opinii nie jest niezbędna malarzowi w jego praktyce. Zgadzam się z Johaneseem Ittenem, który twierdził, że „Nauki i teorie przydają się w kiepskich momentach. W dobrych problemy rozwiązują się dzięki intuicji, jakby same przez się.”<sup>22</sup>. Faktem jest, że malowano już w prehistorii, a naukowe badania nad kolorem to czas zdecydowanie późniejszy. Jednak nauka od zawsze próbowała opanować kolor, zbadać go i wprzęgnąć w reguły tak, by móc go opisać czy nawet nauczać jego teorii.

Gerhard Zeugner w swoim dziele *Barwa i człowiek* wyróżnia trzy epoki wiedzy o barwie<sup>23</sup>. Pierwsza z nich, określona jako przednaukowa to czasy prehistorii, starożytności, średniowiecza i renesansu, kiedy barwę stosowano intuicyjnie. Przełom nastąpił dopiero gdy Isaak Newton dokonał udanego eksperymentu rozszczepienia światła za pomocą pryzmatu na siedem barw tęczy (widmo barwne). Eksperyment wykonano w Cambridge w drugiej połowie XVII wieku (1666 rok). Swoim odkryciem Newton udowodnił, że barwa jest światłem. Rozpoczął tym samym nową, badawczą epokę w dziejach nauki o barwie.

Niedługo potem Johann Wolfgang von Goethe wytoczył kontrargumenty przeciw Newtonowi i stwierdził, że kolor to nie tylko fizyka. Według niego ma on też oddziaływanie psychologiczne, którego nie sposób pominąć. Swoje odkrycia spisał w dziele *Nauka o barwie*, wydanym w 1810 roku. Oba podejścia w moim odczuciu uzupełniają się, bo kolor można

---

<sup>20</sup>. W. Michera, *Wprowadzenie do antropologii barw*, Katedra Entropologii i Antropologii Kulturowej, „Etnografia Polska” t. XXXI, 1987, URL: [www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174](http://www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174) [10.01.19].

<sup>21</sup>. F. Birren, cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Arkady, Warszawa 1989, s. 13.

<sup>22</sup>. J. Itten, *Sztuka barwy*, Wydawnictwo d2d.pl, Kraków 2015, s. 9.

<sup>23</sup>. G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1965, s.11.

rozpatrywać zarówno jako zjawisko fizyczne, jak i szczególnie dla mnie ważne - ludzkie doświadczenie.

W tym miejscu warto wspomnieć też o dokonaniach Thomasa Younga, czyli o wyodrębnieniu trzech kolorów podstawowych, z których można uzyskać pozostałe kolory widma. Jako pierwotne czyli podstawowe barwy światła wskazał czerwony, zielony i ciemnoniebieski. Otrzymać z nich można kolejne trzy barwy, wtórne: jasnoniebieski, magentę, żółty. Do dziś konsekwencje takiego podziału znaleźć można w podziale barw spotykanym powszechnie: RGB i CMYK, gdzie pierwszy dotyczy światła barwnych, a drugi kolorów substancjalnych.

Według Zeugnera początkiem kolejnej epoki (tym razem epoki systemów naukowych) jest działalność badawcza Wilhelma Ostwalda, który kolor ujął w ramy dające się opisać liczbowo. Rozwijała się kolorymetria, powstawały nowe pigmenty, wydawano w niespotykanej dotąd ilości literaturę dotyczącą spraw barw. Zaktualizowano także definicję koloru, określając go ostatecznie jako wrażenie zmysłowe, a nie zjawisko fizyczne; jako czynność umysłu, który za pośrednictwem oka odbiera, a następnie analizuje wrażenia świetlne.

Niezliczeni naukowcy z różnych dziedzin poruszali temat koloru w swoich badaniach na przestrzeni dziejów, dochodząc często do sprzecznych wniosków. Pewnym jest, że kolor można opisywać z punktu widzenia fizyki, fizjologii widzenia, psychologii czy chemii. Jednakże był on niedoceniany przez wieki. Wystarczy wspomnieć spór toczący się pomiędzy kolorem a rysunkiem (*colore* i *disegno*), w którym oczywiście rysunek wiódł prym. Rysunek miał być nośnikiem głębokiej idei, trzonem dzieła, podczas gdy kolor miał rolę wtórną: wypełniania form stworzonych przez linie, zaspokajania zmysłów. Sprowadzony do płytkiej ozdoby stanowił zdecydowanie domenę kobiet, podczas gdy rysunek należał do mężczyzn. Jeden był oznaką słabości, a drugi siły. Jeden przejawem uczuć i zmysłów, drugi intelektu.

Interesujący przełom nastąpił w wieku XX, kiedy to kolorem zaczęła zajmować się psychologia barwy. Kolor stał się wtedy autonomiczny w malarstwie. Często był jedynym tematem lub wręcz pretekstem dla powstania obrazu, co miało niejednokrotnie miejsce w przypadku prac abstrakcyjnych. „Kolor uznany jest za samodzielny element malarski, wartość *per se*, pochłaniającą niekiedy zagadnienie formy. Traktowanie go autonomicznie występuje we wszystkich kierunkach malarskich i ich odmianach, których tak wiele przewinęło się przez nasze stulecie. Zarówno programy nastawione racjonalno-optycznie, jak kierunki ekspresyjno-liryczne zajmują się kolorem jako takim, bez względu na jego wartości przedstawiające. (...) Kolor ma wyrażać sam siebie. To jest jedyny wspólny rys filozofii współczesnego malarstwa”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup>. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. II, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 551.

Cały wiek XX to swoisty triumf koloru, którego kluczową rolę w dziele sztuki przestano wreszcie kwestionować. Bauhaus przywiązywał ogromną wagę do koloru, a malarstwo abstrakcyjne bazuje wręcz na nim. Malarze preferowali wielkie formaty płócien, a w związku z tym farby produkowano w dużych pojemnikach. Niektórzy twórcy stosowali nawet słabej jakości materiały przemysłowe, które niestety po latach tracą swój koloryt. Yves Klein zastrzegł swój własny pigment YKB (Yves Klein Blue). Także w pracach Anisha Kapoora dominuje jeden kolor - czerwony. Kapoor w 2016 roku zastrzegł dla siebie najbardziej czarny pigment świata „Vantablack”, który pochłania 99,96% padającego nań światła. Dla odmiany Joseph Albers zapisywał na odwrocie swoich płócien, jakich użył pigmentów w procesie malowania danego obrazu. W późniejszych latach nie używał nawet pigmentów zmieszanych, a na płótno nakładał farbę prosto z tuby. Te wybiórcze fakty wskazują na materialistyczne podejście do koloru, które rozwijało się obok badań psychologicznych w tym zakresie.



## Rozdział 4. PRZEKRACZANIE GRANIC OBRAZU

Ekspansja malarstwa poza dwuwymiarowość płótna czy eksponowanie go poza murami pracowni lub galerii, nie jest nowym zjawiskiem. Działania w przestrzeni publicznej, ukrywanie dzieł sztuki w zakamarkach zaniedbanych uliczek czy po prostu mural na śródmiejskiej kamienicy, to rzeczy doskonale wszystkim znane. Ja też mam za sobą takie doświadczenia. Wszakże już Kandyński twierdził, że wszystko jest dozwolone, a jedynym wyznacznikiem powinna być wewnętrzna konieczność twórcy. Cały wiek XX, szczególnie jego druga połowa aż do chwili obecnej, to czas szczególnie dla poszukiwań formalnych. Krytycy w konsekwencji działań artystów, tworzyli nowe określenia dla aktualnych zjawisk. Sformułowania takie jak „malarstwo rozszerzone” (‘expanded painting’<sup>25</sup>), „kształtowane płótna” (‘shaped canvas’<sup>26</sup>), „metamalarstwo”, „samoświadomość obrazu” to tylko kilka z wielu. Obrazy przekroczyły granice ram, nierzadko mocno anektując otaczającą je przestrzeń. Zakwestionowano funkcję obrazu jako okna na inną rzeczywistość czy też lustro, w którym możemy się przejrzeć. Ramy obrazu, które do tej pory miały skupiać wzrok widza oraz izolować dzieło od otoczenia, przestały być konieczne, obraz stopniowo zaczął stanowić samodzielny byt pozbawiony przypisywanych mu odgórnie funkcji.

W 2018 roku w warszawskiej Zachęcie odbył się wykład *Przekraczanie granic malarstwa*, towarzyszący wystawie *Co po Cybisie?*<sup>27</sup>. Jedną z prelegentek, dr hab. Monika Murawska, przytoczyła trzy typy działań stosowanych przez twórców: przekraczanie granic kadru (na przykład przez wylewanie farby poza obszar płótna), wprowadzenie trójwymiaru poprzez efekt reliefu w farbie, zawłaszczanie przestrzeni przez performerski charakter procesu malowania. Szczególnie ciekawy jest dla mnie ostatni przykład, gdzie sam proces, czyli trwanie w czasie jest tak samo ważny, o ile nie ważniejszy, niż samo dzieło będące efektem tego działania. Jackson Pollock odwołuje się do rysunków na piasku Indian z plemienia Navaho lub też porównuje gest lania farby na rozłożone na podłodze płótno, do gestu siewcy (il. 5). Według Murawskiej istotne jest także odwrócenie bezpiecznej relacji, gdzie obraz wisi na ścianie przed widzem.

---

<sup>25</sup>. ‘Expanded painting’ – „malarstwo rozszerzone”. Teoretycy ruchu twierdzą, że wbrew zapowiadanej wielokrotnie śmierci malarstwa, rozwija się ono dynamicznie, jednocześnie poszerzając swoje dotychczasowe pole i anektując inne dziedziny sztuki. Na podstawie: URL: [artguide.com.au/art-plus/expanded-painting](http://artguide.com.au/art-plus/expanded-painting). [10.01.19]

<sup>26</sup>. ‘Shaped canvas’ to seria malarskich prac Franka Stellli ale także nurt, który rozwijał się w Nowym Jorku w latach 60-tych XX wieku. Jego przedstawiciele zajmowali się badaniem granic podobrazia, które w tamtym czasie przybierało różne kształty np. wieloboku. Na podstawie: W. Włodarczyk, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art. i konceptualizm*, [w:] W. Włodarczyk (red.) *Sztuka świata*, t. X, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 151.

<sup>27</sup>. *Przekraczanie granic malarstwa* wykład towarzyszący wystawie *Co po Cybisie?* Galeria Zachęta, Warszawa 20.11.2018 r., URL: <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/co-po-cybisie-6> [10.01.19].



Il.5. Jackson Pollock w trakcie pracy, 1950

Już w 1955 roku obrazy artysty eksperymentalnie wieszano na suficie, by przytłoczyć nimi odbiorcę i zaburzyć jego percepcyjne przyzwyczajenia. Sam Pollock malując, teatralnie wręcz rozlewał farbę, odprawiając swoisty szamański taniec nad płótnem, malowanie przekształcając w tajemniczy rytuał. Dzieło wciąż jest na płaszczyźnie, lecz czas i przestrzeń wpisane są w charakter procesu. Ale czy tak naprawdę nie są wpisane od zawsze w samo malarstwo? Artysta i jego przyzwyczajenia, specyfika miejsca i sposobu pracy są w mojej opinii nierozłącznie związane z procesem powstawania obrazu.

Podobne do Pollocka podejście cechuje brytyjskiego twórcę pochodzenia hinduskiego. Anish Kapoor (il. 6) zainteresowany jest w swojej twórczości procesualnością dzieła, gdzie kolor i performatywność aktu kreacji odgrywają pierwszoplanowe role. “Głównymi składowymi jego artystycznych wypowiedzi są: skala, złudzenie optyczne oraz kolor. (...) Motyw masy o różnych konsystencjach z charakterystycznego czerwonego pigmentu pozostał najbardziej rozpoznawalnym w jego sztuce”<sup>28</sup>. Tematyka prac Kapoor’a często ociera się o erotykę, dotyczy ona przynależności kulturowej i narodowej, co w przypadku twórcy będącego na emigracji nie jest zaskakujące.

---

<sup>28</sup>. Ch. Higgins, *A life in art: Anish Kapoor*, “The Guardian”, 28.11.08,  
URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>, cyt. za:  
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Anish\\_Kapoor](https://pl.wikipedia.org/wiki/Anish_Kapoor).

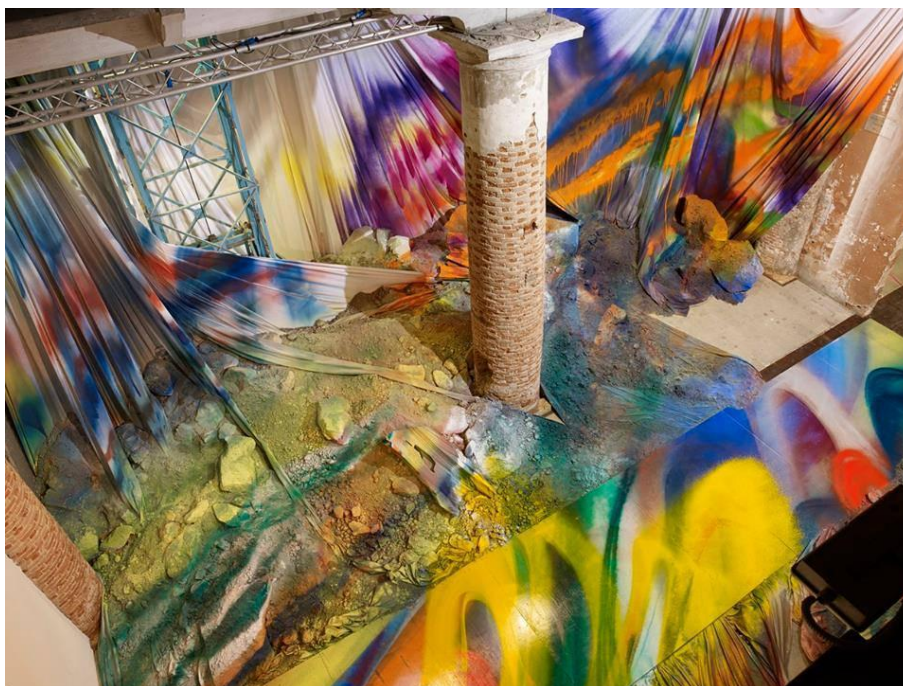


Il.6. Anish Kapoor, *Svayambh*, HDK, Monachium

Wielkoformatowe, ekspresyjne, intensywne w kolorze instalacje malarskie ‘site-specific’ to domena niemieckiej artystki Kathariny Grosse. Jej sztukę można porównać do pejzażu, lecz chodzi tu nie tyle o dosłowne inspiracje otaczającym krajobrazem, co tworzenie zupełnie nowego, alternatywnego miejsca, odrębnej i tajemniczej rzeczywistości. Jej prace pozostają w pamięci gdziekolwiek się je zobaczy - często znaleźć je można w muzeach takich jak Hamburger Bahnhof w Berlinie czy podczas Biennale w weneckim Arsenale, bo idealnie wpisują się w industrialną architekturę. Jednak artystka równie chętnie tworzy w przestrzeni publicznej co w naturalnym pejzażu (np. fragment nadmorskiego parku – Dania, baza wojskowa - USA). Jej prace anektują produkty odrzucone przez kulturę konsumpcji, takie jak różnego rodzaju odpady, gruz, stare ubrania czy obiekty znalezione lub korzenie drzew (il. 7). Pokrywając je farbą daje im nowe życie, czyniąc ponownie użytecznymi. W innych projektach używa styropianu, ogromnych płacht płótna czy wielkoformatowego papieru. Stach Szablowski w swoim artykule *Bez granic* przywołuje słowa artystki: „Obraz nie podporządkowuje się rzeczywistości. On tworzy rzeczywistość”<sup>29</sup>. Prace Grosse w swojej żywiołowości kojarzą mi się nieodmiennie z energią hinduistycznego święta radości i wiosny – *holi* - podczas którego wierni obrzucają się sproszkowanymi pigmentami czy oblewają kolorową farbą. Szablowski porównuje zaś artystkę do współczesnego wojownika: „ubrana w biały kombinezon z kapturem, w masce na twarzy, przybywa uzbrojona w miotacz farby i zmienia wszystko, co napotka, w obraz”<sup>30</sup>

<sup>29</sup>. K. Grosse, cyt. za S. Szablowski, *Bez granic*, “Zwierciadło”, kwiecień 2018, nr 4 (2058), s. 146-147.

<sup>30</sup>. S. Szablowski, jw., s. 146.



Il. 7. Katharina Grosse *Untitled Trumpet*, Biennale w Wenecji, 2015

Odejście od prostokątnego, regularnego kształtu podobrazia w stronę zmiany jego krawędzi (np. płótno jako wielobok) lub odrzucenia jednolitej płaszczyzny ku trójwymiarowości, to obszary poszukiwań wielu artystów. Jako przykład posłużyć może już tondo stosowane przez Rafaela czy innych twórców renesansowych. Nowatorskie rozwiązania w zakresie kształtu podobrazia popularne były zwłaszcza w latach 60-tych XX wieku wśród malarzy amerykańskich. Jednakże myślenie takie rozpoczęto już wcześniej, co można prześledzić w realizacjach Jaspera Jonesa, Roberta Rauschenberga czy Lucio Fontany.

Frank Stella i jego „kształtowane” podobrazia przykuły moją uwagę na wystawie w Muzeum Żydów Polskich POLIN w Warszawie<sup>31</sup> (il. 8). Wielkoformatowe, złożone z wielu elementów geometrycznych reliefowe kompozycje przełamują stereotypowe myślenie o obrazie jako prostokącie. Anektują otaczającą je przestrzeń, przytłaczają widza swoim rozmiarem. Bezpośrednim źródłem odniesienia i bodźcem do realizacji serii prac przestrzennych, była dla artysty inspiracja architekturą budownictwa synagogałnego na terenie II Rzeczypospolitej.<sup>32</sup> Kuratorzy wystawy oprócz samych prac, pokazali także proces twórczy Stelli, dlatego na wystawie znalazły się szkice i źródłowe zdjęcia drewnianych synagog na terenie Polski. Dzięki takiemu zabiegowi można było samodzielnie doszukiwać się inspiracji artysty i zastanawiać się nad motywami dlaczego prostokątne płótno nie oddałoby wizji artysty.

<sup>31</sup>. Frank Stella i synagogi dawnej Polski, wystawa w Muzeum Żydów Polskich POLIN, Warszawa, 2016.

<sup>32</sup>. M.i K. Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Muzeum Historii Żydów Polskich, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2016.



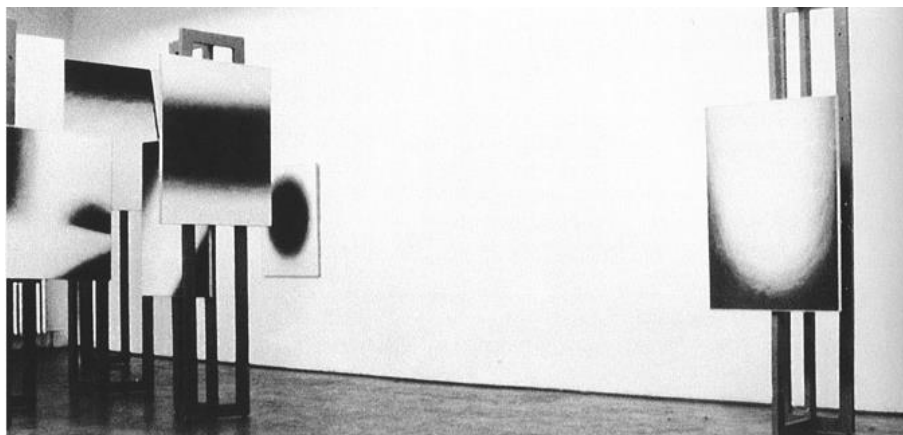
Il. 8. Frank Stella i synagogi dawnej Polski, widok wystawy, Muzeum Żydów Polskich Polin, Warszawa 2016

W momencie gdy piszę te słowa padł kolejny rekord aukcyjny na polskim rynku sztuki i dotyczy on prac Wojciecha Fangora. Kilka tygodni temu jedna z prac malarza *M39* z 1969 roku, została wylicytowana w warszawskim Domu Aukcyjnym Desa Unicum za niecałe pięć milionów złotych. A zaledwie wczoraj zestaw pięciu prac wchodzących w skład wystawy *Studium przestrzeni*, którą Fangor zrealizował wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem, został wylicytowany za ponad siedem milionów złotych w stołecznym Domu Aukcyjnym Polswiss Art. Aktualne wydarzenia wskazują na paradoks sytuacji. W roku 1958 na polskim gruncie była to absolutnie pionierska ekspozycja (il. 9), niestety została niesłuchanie zimno przyjęta zarówno przez krytykę jak i publiczność. Zapewne nie zauważono, że była to pierwsza w kraju i na świecie instalacja przestrzenna, ‘environment’. Wystawa ta stanowiła zwrot w twórczości Fangora, okazała się także niesłuchanie ważna dla historii sztuki współczesnej.

Fangor, artysta niezwykle wszechstronny, współpracował z prężnym w tamtym okresie środowiskiem architektów. Wraz z Zamecznikiem postanowili zrealizować wystawę, na którą złożyły się nie tylko obrazy, ale też sama przestrzeń galerii<sup>33</sup> oraz konstrukcja, na której obrazy powieszono. Widz zgodnie z zamysłem autorów miał być współtwórcą odbioru percepcyjnego tej wystawy, mógł dowolnie krążyć po pomieszczeniu i poznawać różne widoki dzieła. Albo podążać za wskazówkami artystów i poruszać się wedle stworzonego przez nich planu. Same płótna stanowiły tak zwane „głodne” obrazy - w zamierzeniu twórców będące częścią większej całości, wymagające towarzystwa sąsiadujących prac oraz przestrzeni. Kolekcja utrzymana była głównie

<sup>33</sup>. Wystawa *Studium Przestrzeni* odbyła się w 1958 roku w Salonie Nowej Kultury w Warszawie. W owym czasie było to miejsce istotne na artystycznej mapie miasta.

w achromatycznej tonacji, przełamywana chromatycznymi nasyconymi akcentami. Całość nawiązywała do osiągnięć op-artu i Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej<sup>34</sup>, którą Wojciech Fangor w kolejnych latach rozwijał.



Il. 9. W. Fangor, S. Zamecznik, *Studium przestrzeni*, widok wystawy, Galeria Nowej Kultury, Warszawa 1958 r.

Przestrzeń w twórczości Fangora jest zagadnieniem kluczowym, zarówno w kontekście opisywanego ‘environment’, jak i jego późniejszych prac. „Fangor zachwycił się możliwością wyjścia koloru z obrazu i tworzenia przestrzeni wokół płótna, co później nazwał pozytywną przestrzenią iluzyjną. Porównywał ten sposób malowania do odwrotności klasycznej perspektywy, która wciąga widza w głąb obrazu. Chciał, aby jego obrazy miały niewidoczną powierzchnię, aby widz czuł rozplywający się wokół kolor i nie był w stanie określić jego punktowego źródła. (...) Fangor chciał, aby kolor wychodził z jego obrazów i tworzył przestrzeń pomiędzy płótnem a widzem, dążył do iluzji pulsującego ruchu, co umiejscowiło jego malarstwo w ramach rodzącego się właśnie ruchu op-art”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>. Pozytywna Przestrzeń Iluzyjna - wykreowane przez Fangora określenie dla swojej idei, która była w opozycji do perspektywy zbieżnej, która jest określana jako negatywna, iluzyjna. Linie perspektywy stwarzają wrażenie głębi. Przestrzeń u Fangora niejako „zasysa” widza, przybliża się ku niemu. Na podstawie: Królikowska Marta, *Wojciech Fangor – patrząc na obraz przez teleskop*, URL: [www.niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/](http://www.niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/) [13.12.2018].

<sup>35</sup>. M. Królikowska, *Wojciech Fangor – patrząc na obraz przez teleskop*, jw.



Il. 10. Urszula Wilk, *Sonata na cztery pokoje i błękit*,  
Galeria Sztuki Najnowszej, MOSART, Gorzów Wielkopolski, 2013

Twórczynią pochodzącą z wrocławskiego środowiska artystycznego, której działania wykraczają daleko poza dwuwymiarowość płótna jest Urszula Wilk. Artystka anektuje w sposób wręcz całkowity zastane pomieszczenia galerii bądź przestrzeń publiczną, poprzez aranżację malarskich elementów w tejże przestrzeni. Cykl *Blumetrie* (zapewne hołd dla Y. Kleina i jego *Antropometrii*) eksponowany w galerii Neon Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, składa się z wielu kwadratowych, jednakowych płócien, które wiszą na ścianach na styk, w formie szachownicy, zaś niektóre zajmują podłogę - są jak układanka, gdzie każdy z elementów jest konieczny. Wszystkie prace utrzymane w kolorze ultramaryny, malowane są jakby akwarelowo, z wykorzystaniem bieli podkładu. Innym razem Wilk wychodzi ze swoimi zwojami materiału bądź płachtami papieru pokrytego farbą w plener, na świeżo zaorane pole czy w przestrzeń miejską. Odmienne rozwiązanie widać w projekcie *Biała kartka*, którego bazę stanowi idea pozostawienia w plenerze białego płótna i rejestrowanie cieni rzucanych na niego przez gałęzie drzew, obserwowanie jak słońce przetacza się po niebie, tworząc efemeryczne dzieło sztuki.

W 2013 roku widziałam wystawę *Sonata na cztery pokoje i błękit* w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie cztery dwudziestosześcioletnie zwoje pomalowanego papieru udrapowane były swobodnie od sufitu po podłogę (il. 10). Komentująca wystawę Gabriela Dragun tak pisze w katalogu do niej: "Dzieło i jego stwarzanie w wydaniu artystki są niezwykle organiczne. Żywy twór - obraz - powstaje niejako bez dotknięcia pędzla, a zatem nietknięty ludzką ręką (...). Pędzel bierze udział w mieszaniu farb i nic poza tym. Farba jest wylewana, rozmazywana, zagarniana..., skapuje i spływa - rysunek kształtuje żywioł

powietrza, proces spadania i grawitacja. Na kartce zostaje utrwalone coś nieuchwytnego: ruch ręki malarza i intencja.”<sup>36</sup>

Twórczość Urszuli Wilk jest dla mnie frapująca. Łączy bowiem żywioł malarstwa, informelowe traktowanie farby, proces powstawania pracy oraz rozciągnięty w czasie moment odbioru przez widza, który najczęściej krąży wokół dzieła, poznaje go i doświadcza. Sam proces malowania, skupienie na farbie jako żywiole, którym steruje artysta, przypomina mi nieco twórczość Pollocka. W tym miejscu warto wspomnieć, że już Kandyński przypisywał materii farby samodzielność i upatrywał w niej żywą istotę.



Il. 11. Praca Leona Tarasewicza w prezbiterium, Muzeum Architektury, Wrocław, 2018

W ubiegłym roku miałam okazję zobaczyć retrospektywną wystawę Leona Tarasewicza w Muzeum Architektury we Wrocławiu<sup>37</sup>. We wstępie do katalogu wystawy jej kuratorka Małgorzata Devosges-Cuber pisze o artyście: „Zagarnia dla malarstwa coraz większe przestrzenie – wybiera wielkie formaty płócien, anektuje kolejno ściany, podłogi i elementy zastanej architektury, przekształca strukturalne płaszczyzny w niezależne instalacje malarskie konstruowane z rusztowań, drewna i farby we wnętrzach i na zewnątrz budynków, każe widzom deptać po obrazach i gubić się w labiryntach malarskich instalacji.”<sup>38</sup> W jego twórczości interesujący jest też czynny udział widza i niejako „projektowanie doświadczenia” czy odbioru prac. Widz nie może pozostać statyczny, ma poruszać się i stopniowo doświadczać dzieło, całym sobą wchłaniać działanie formy i koloru (il. 11). Postawa ta jest ciekawa także z uwagi na inspirację naturą – rodzinna wieś przez lata pozostaje dla Tarasewicza jedynym środowiskiem do

<sup>36</sup>. G. Dragun, *Sonata na cztery pokoje i błękit*, URL: [www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744](http://www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744) [10.01.19].

<sup>37</sup>. *Leon Tarasewicz. Retrospektywa*, wystawa w Muzeum Architektury, Wrocław 2018.

<sup>38</sup>. *Leon Tarasewicz w Muzeum Architektury*, URL: [www.magazynszum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/](http://www.magazynszum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/) [10.01.19].



życia i tworzenia. Artysta przez większość życia funkcjonując z dala od zgiełku miasta, zaistniał za sprawą swojej pracy w międzynarodowym i krajowym obiegu sztuki w międzyczasie stając się ważną postacią polskiego malarstwa współczesnego.

## Rozdział 5. POLICHROMIA

*Kolor w architekturze – w znaczeniu tak potężny jak rzut poziomy i przekrój.  
Polichromia, samodzielny komponent rzutu poziomego i przekroju.*<sup>39</sup>

Le Corbusier

W tytule pracy użyłam terminu ‘polichromia’ między innymi dla podkreślenia, że moje prace są chromatyczne, a siła ich działania oparta jest głównie na kolorze.

Polichromia (gr. *polichromos* - wielobarwny) to technika znana od czasów starożytnych, która używana była m.in. jako technika zdobnicza w belkowaniu świątyń greckich. Według *Małego słownika terminów plastycznych*, jest to „wielobarwna dekoracja ścian budowli, rzeźb, przedmiotów użytkowych”<sup>40</sup> oraz „malarstwo ścienne i techniki pokrewne (...) stosowane jako uzupełnienie architektury od starożytności po dzień dzisiejszy (...)”<sup>41</sup>. Wykonywano ją na materiałach kamiennych i tynkach oraz na drewnie; wewnątrz i na zewnątrz pomieszczeń, w budownictwie sakralnym i świeckim.

Popularyzator sztuki i kultury antyku, niemiecki badacz Johann Joachim Wincklemann, gdyby dożył tej chwili, zapewne nie mógłby pogodzić się z faktem, że greckie i rzymskie zabytki były pierwotnie pokryte dość intensywnymi i kontrastowymi barwami. W XIX wieku odkryto, że Grecy nie byli minimalistami wyczulonymi na dobry smak w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Rzeźby i detale architektoniczne, a nawet fasady domów czy świątyń pokrywano intensywnym kolorem o symbolicznym znaczeniu. Pigmenty używane w tamtym czasie to między innymi cztery kluczowe: czerń, biel, czerwień i ochra, oraz grecka zieleń czy błękit malachitowy, które mieszano z woskiem i nakładano na kamień. Wystawa *Kolorowi Bogowie*, która odbyła się w Monachium w 2003 roku, miała na celu szerzenie wiedzy na ten temat wśród społeczeństwa, bowiem antyk powszechnie kojarzony jest z naturalnymi barwami stosowanego materiału.

W starożytności kolor miał przede wszystkim symboliczne znaczenie, ukazywał status społeczny, co było związane między innymi z wysokimi cenami pigmentów. Znalazło to odzwierciedlenie nawet w kolorystyce strojów w tamtym okresie. Wachlarz pigmentów i innych materiałów zdobniczych wzbogacał się aż do końca antyku, stopniowo oddalając się od oszczędności w stronę kojarzonej z kulturą Orientu wielobarwności, graniczącej z kiczem.

Analizując historię rzeźby łatwo zauważyć, że większość realizacji była polichromowana aż do epoki renesansu. Kolorystyka stanowiła wtedy konieczne dopełnienie formy rzeźbiarskiej. Istniały

<sup>39</sup>. *Le Corbusier - Claviers de Couleurs*, URL: <https://www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179> [10.01.19].

<sup>40</sup>. K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1993, s. 232.

<sup>41</sup>. Jw.

oczywiście wyjątki: dla przykładu przytoczę praktyki starorzymskie, o których wspomina Maria Rzepińska, kiedy polichromie zastąpiono złoceniem całej rzeźby czy różnicowaniem za pomocą używanych materiałów<sup>42</sup>. W epoce odrodzenia takich praktyk zaprzestano, na rzecz fascynacji antykiem - jego szlachetnością, oszczędnością formy i barwami naturalnego kamienia. Fascynowano się bowiem tym co pozostało, artefaktami naznaczonymi upływem czasu czyli bez warstwy malarskiej, która nie przetrwała lub nieświadomie została usunięta w procesie oczyszczania przez konserwatorów.

Polichromia w tradycyjnym tego słowa znaczeniu była przez wieki związana z rzeźbą i architekturą. Fangor w jednym z wywiadów zauważa: „we wszystkich epokach, kiedy sztuka była ważna, kiedy była istotnie powiązana z główną ‘tajemnicą’ swojej epoki - dzieło sztuki było organicznie powiązane ze swoim otoczeniem o wiele bardziej niż wtedy, gdy sztuka stała się sprawą tylko handlową lub tylko estetyczną.”<sup>43</sup>

Świadomy działania koloru modernizm wprowadzał go programowo do swoich projektów, zrównując jednocześnie jego znaczenie z wartością samego materiału użytego do realizacji. Nazywany „papieżem modernizmu” Le Corbusier, twierdził, że "Człowiek potrzebuje kolorów, aby żyć. Są nam potrzebne niczym woda czy ogień"<sup>44</sup>. W okresie początkowym swojej twórczości, gdy swoje idee konsultował jeszcze z malarzem Amedee Ozenfantem, pracował Le Corbusier nad teorią kolorów w kontekście użycia ich w architekturze i we wnętrzu. W 1931 roku stworzył wzornik dla szwajcarskiego producenta tapet, firmy Salubra<sup>45</sup>. Jest to właściwie system kolorystyczny znany pod nazwą *Polichromie Architecturale* (il. 12). Wybrane barwy podzielił na trzy grupy: kolory konstruujące, dynamiczne, neutralne. Kolory z poszczególnych grup amator mógł dowolnie ze sobą mieszać bez obaw o efekt. Radził też, które kolory sprawdzą się na ścianach ocienionych lub nasłonecznionych.<sup>46</sup> „Le Corbusier wydobywał piękno przez kontrast, ale budowany na idei dialogu. Stworzył dialog pomiędzy surowością i delikatnością, pomiędzy cieniem i lśnieniem, pomiędzy bezbarwnym i intensywnym, pomiędzy precyzją i przypadkiem. Architekt nie ukrywał, że chce zmusić ludzi do myślenia i refleksji projektując gwałtowną, krzykliwą, tryumfującą polichromię fasad.”<sup>47</sup> Oglądając niedawno jednostkę berlińską, zrealizowaną na wzór marsylskiego pierwowzoru czy zwiedzając willę w Weissenhof

---

<sup>42</sup> M. Rzepińska, dz. cyt., s. 105-106.

<sup>43</sup> B. Majewska, *Rozmowa z Wojciechem Fangorem*, cyt. za *Wojciech Fangor*, katalog tow. wystawie, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 13.

<sup>44</sup> „*Klawiatury*” kolorów, URL: [www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatury-kolorow/](http://www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatury-kolorow/) [26.01.19].

<sup>45</sup> A. Flint, *Le Corbusier. Architekt jutra*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2017, s. 67.

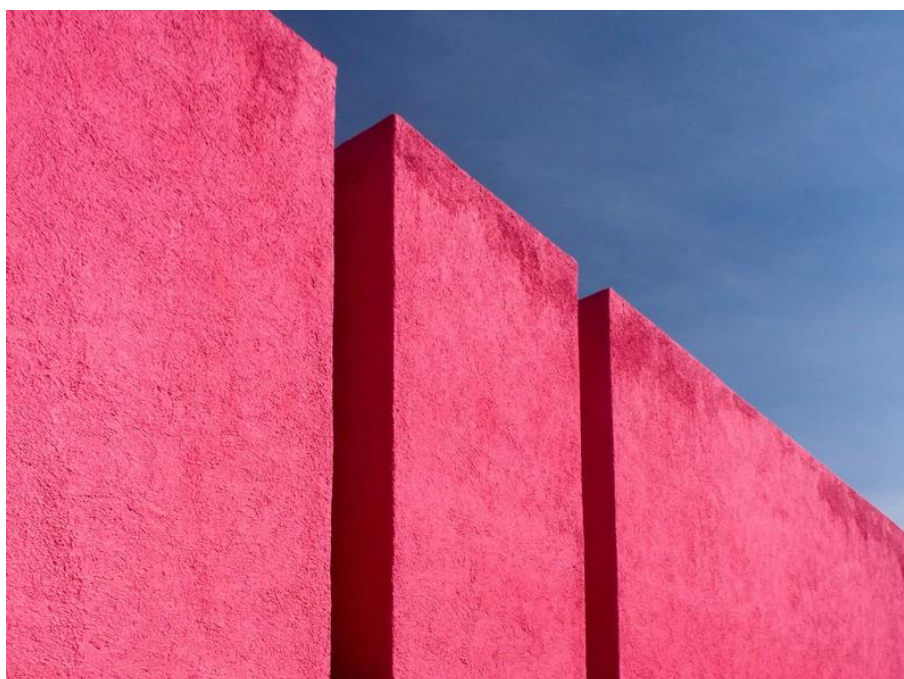
<sup>46</sup> O. Bartczak, *Klawiatura kolorów Le Corbusiera*, URL: [www.collageblog.pl/blog/klawiatura\\_le\\_corbusiera](http://www.collageblog.pl/blog/klawiatura_le_corbusiera) [15.01.2019].

<sup>47</sup> M. Galas, *Odkryte piękno*, URL: [www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM\\_OdkrytePiekn.pdf](http://www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM_OdkrytePiekn.pdf) [15.01.2019].

w Stuttgarcie, miałam nieodparte wrażenie ścisłego związku koloru, formy i funkcji w każdym tym dziele.



Il. 12. Le Corbusier, *Polychromie architecturale*



Il. 13. Louis Baragan, *Dom Cuadra San Crisobal*, Meksyk

Stosowanie intensywnego koloru i prostej bryły jest znakiem rozpoznawczym meksykańskiego architekta Louisa Baragana, którego modernistyczne realizacje choć są osadzone mocno w tradycji rodzinnego kraju, to czerpały jednocześnie ze stylu międzynarodowego. Grube, kolorowe ściany charakterystyczne dla jego prac przypominają mi monumentalne bloki czystego

koloru (il. 13). Ich funkcja paradoksalnie jest dla mnie jako malarki tylko tłem, podczas gdy na pierwszy plan wysuwa się potęga działania barwy.

Mówiąc o kolorze w modernizmie nie sposób pominąć *Kompozycji przestrzennych* Katarzyny Kobro, których proveniencja moim zdaniem jest bliska architekturze, a każda rzeźba to jakby załączek budynku. Artystka używając trzech kolorów podstawowych oraz bieli i szarości dzieliła przestrzeń za pomocą płaszczyzn, a stosowana przez nią proporcja 8:5 to skrupulatnie wyliczona wartość według której zbudowane są jej prace (il. 14). *Kompozycji przestrzennych* zachowało się zaledwie dziewięć, a jedynie trzy z nich są chromatyczne (2, 4 i 6). „Kolor ujarzamia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energii, wychodząc z rzeźby na przestrzeń, otwierając w przestrzeni zakres wpływów rzeźby. Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią.”<sup>48</sup>

Koncepcja Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego łączy kolor z rzeźbą, przestrzenią i czasem: “Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron.”<sup>49</sup>



Il. 14. Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 4*, Muzeum Sztuki w Łodzi

<sup>48</sup>. K. Kobro i W. Strzemiński, dz. cyt., s. 96.

<sup>49</sup>. Jw., s. 93.

Moje realizacje nie organizują przestrzeni w sposób jaki opisuje Kobra i Strzemiński w swojej książce *Kompozycja Przestrzeni. Obliczenia Rytmu Czasoprzestrzennego*<sup>50</sup>. Są zwarte, nie angażują otoczenia w sposób dosłowny a przestrzeń nie przepływa i nie wnika w bryłę jak u Henry'ego Moore'a czy u Kobro. Są bliższe starożytnym rzeźbom lub prymitywnym idolom, które zapewne z uwagi na trudność obróbki, stanowiły zwykle zwarte bloki. Realizacje neoplastyczne i architektura modernistyczna są mi bliskie między innymi z uwagi na użycie kolorów podstawowych, na których opiera się pomysł mojej serii *Polichromowanych brył*. Konsekwencją tego wyboru było następnie rozbudowanie chromatyki o kolory pochodne, kolory ziemi i barwy achromatyczne.

---

<sup>50</sup>. K. Kobra i W. Strzemiński, dz. cyt., s. 89.

## Rozdział 6. TECHNIKA

*Kto eksperymentuje, musi czasem przegrywać. Eksperyment z definicji oznacza przecież wyprawę w nieznaną, gdzie bardzo łatwo o niepowodzenie.*<sup>51</sup>

Marina Abramovic

Od zawsze w twórczości najbardziej fascynowało mnie doświadczanie – kontakt z materiałem jako wartością zmysłową. Lubię mierzyć, dotykać, czuć pod palcami fakturę rzeczy, odnosić skalę przedmiotów do własnej osoby. Jako motyw fascynuje mnie wszystko to, co ma swój puls, ciepłość czy kształt - jest żywe, namacalne, haptyczne, obecne tu i teraz. Doceniam też moje obrazy nieudane. Jerzy Nowosielski przy okazji jednej ze swoich wystaw powiedział: “Nie można bać się namalować złego obrazu. Jeśli malarz przez całe życie boi się namalować zły obraz, to nigdy nie namaluje tego najlepszego! Trzeba podjąć jakieś ryzyko, bo ono czasem może przynieść nowe elementy świadomości, inspiracji.”<sup>52</sup> Malowanie obliczone tylko na efekt nieuchronnie kojarzy mi się z dekoracją i brakiem refleksji. Podczas gdy ciekawy i ważny jest sam proces powstawania pracy, jego etapy, przemalowywanie i zmagania z materiałem farby, samo doświadczenie kontaktu z materiałem.

Moje realizacje malarskie od wielu lat koncentrowały się na tradycyjnych rozwiązaniach. Odejściem od klasyki była akrylowa podmalówka, którą stosowałam pod technikę olejną czy zakup gruntowanego płótna „z rolki” zamiast stosowania surowego, wymagającego samodzielnego zagruntowania. Mowa tu więc o ułatwieniach, a nie zaś zmianie charakteru realizacji. Oczywiście nie były to działania rewolucyjne - takie nigdy mnie nie cechowały. Wolę powolne kroki i działanie, kojarzące się ze żmudnym drążeniem tunelu czy budowaniem piramidy, która dzięki swojej konstrukcji jest stabilna i trwała.

Paradoksalnie jednak w trakcie pracy nie kieruję się precyzją, moje decyzje w procesie malarskim to nie rozważanie „za i przeciw”. Raczej ekscytacja samym procesem, emocja, a wreszcie próba, która często okazuje się nieudana, którą staram się (czasem bezskutecznie) naprawić. Maluję dużo, ale raczej powoli. Moje obrazy są przekształcane i przemalowywane aż do krańcowego momentu, kiedy czuję, że jestem bliska rozwiązania. Są jak układanka, pełna prób i błędów, albo jak struktura napotkana gdzieś w naturze, która stopniowo narasta.

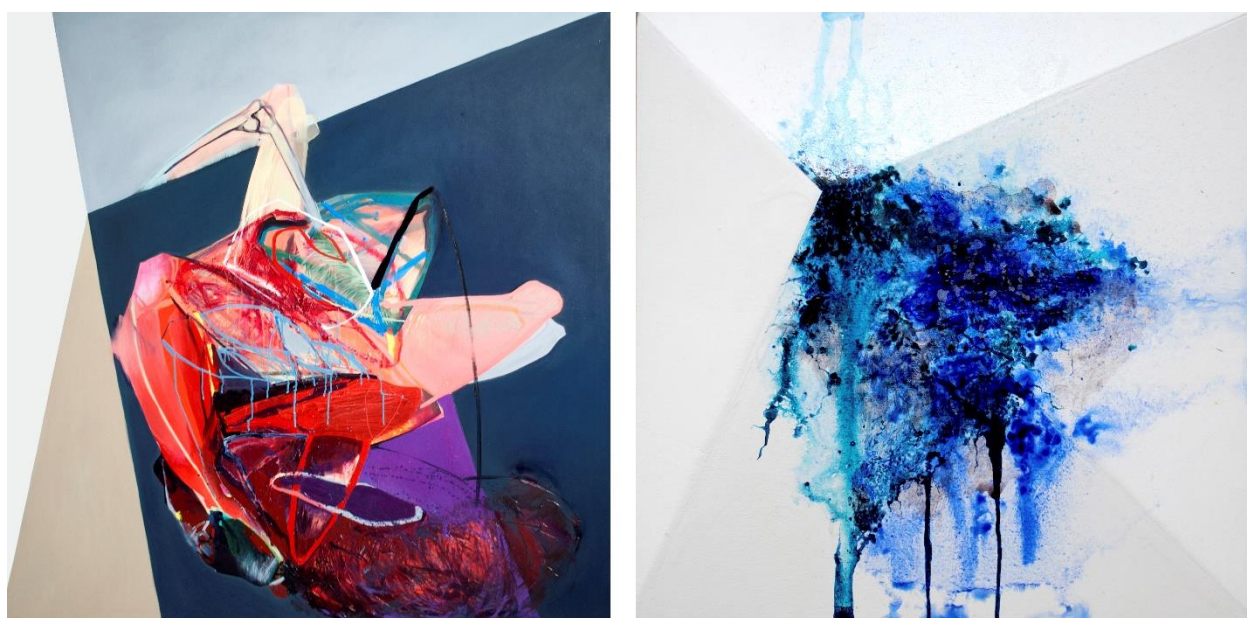
W procesie kształtowania się idei, na której bazuje seria prac przestrzennych realizowanych w ramach doktoratu, okresem kluczowym była dwuletnia praca nad serią *Mięso i geometria*, gdzie dominującym elementem wielkoformatowego obrazu był prosty, geometryczny

---

<sup>51</sup>. M. Abramovic *Marina Abramović. Pokonać mur. Wspomnienia*, Dom Wydawniczy Rebis, 2018, Poznań, s. 183.

<sup>52</sup>. J. Nowosielski, cyt. za: K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 2011, s. 341.

podział przestrzeni. Tamta seria to dwadzieścia wielkoformatowych obrazów, w większości dyptyków, zrealizowanych techniką olejną na płótnie z zastosowaniem akrylowej podmalówki. Geometryczne podziały na płótnie dzielą przestrzeń sugerującą nowoczesną architekturę. Takie tło stanowi przeciwagę dla organicznych, malowanych ekspresyjnie i impastowo fragmentów ciała człowieka. Występujący w tej serii kontrast organiczności i geometrii postanowiłam poprowadzić dalej ku abstrakcji, a płaską do tej pory powierzchnię niejako „rozbudować” w przestrzeń. W pewnym momencie zrozumiałam bowiem, że podziały na płaszczyźnie można skutecznie zastąpić łamaniem płaszczyzn w trójwymiarowej przestrzeni a gotowe płaskie blejtramy porzucić na rzecz samodzielnie skonstruowanych brył (il. 15). Białe, anonimowe, bryły wycięte z sześcianu są teraz moimi przestrzennymi podobrazami. Różnice w natężeniach kolorystycznych płaszczyzn łączą się tu z grą światłocienia.



Il.15. Praca na płótnie inspiracją do stworzenia bryły. Od lewej: *Mięso i geometria II*, akryl i olej na płótnie, 2014; Obiekt *Ultramaryna*, technika własna na sklejce, 2016

Koncepcja tych prac przestrzennych oparta jest na kontraście sztywno łamanych płaszczyzn, z działaniem artystycznym naśladującym naturę. Doskonała, nieskazitelna bryła „obrosta” obrazem, organiczną tkanką farby i innych materiałów, często tworzących jakby skorupę, pod którą ginie doskonałość geometrycznego kształtu. Pozornie chaotyczna siła materii farby gubi konstrukcję bryły.

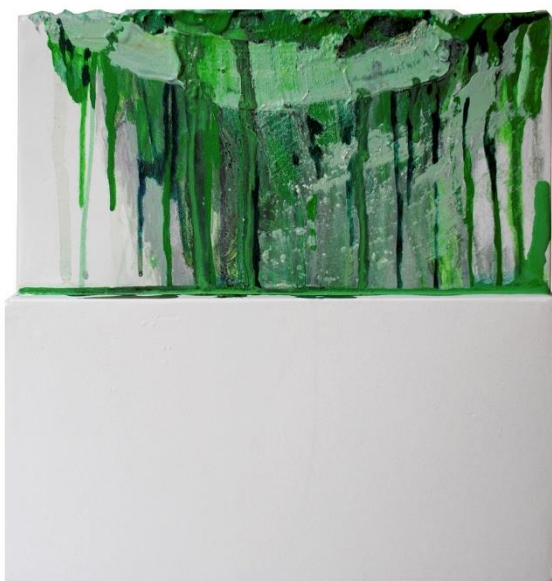
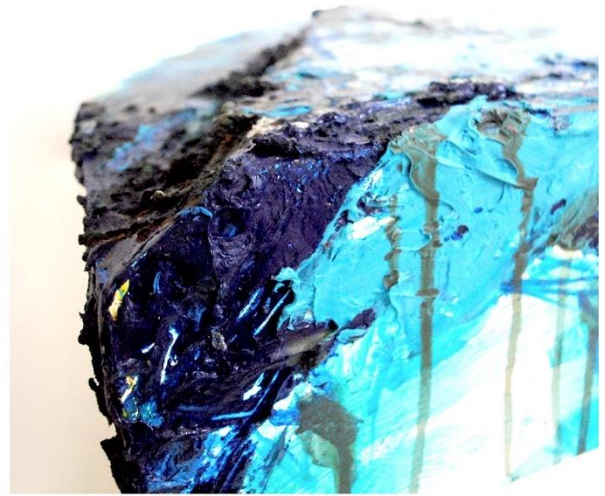
Obiekty mogą kojarzyć się z drogimi kamieniami albo z elementami architektury pokrytymi mchem. Są to prace inspirowane naturą, jej niszczącym ale też kreatywnym działaniem, dlatego do ich powstania użyłam nowych dla mnie materiałów. Wprowadziłam pasty strukturalne, tekstylia, papier, piasek, suche rośliny. Używam nie tylko farby akrylowej, ale też klejów, lakierów i werniksów, które wraz z innymi materiałami zbudują poszukiwaną przeze mnie tkankę malarską.



Podczas gdy w przeszłości w moich realizacjach na płótnie dbałam o trwałość i niezmiennosc koloru, tak teraz założyłam od początku eksperyment. Początkowo bryły wykonywałam ze styroduru, który gruntowałam, szlifowałam i malowałam na biało tak by nie budził konkretnych skojarzeń. Miał być jak czysta kartka, gotowa do pokrycia jej treścią. Szybko jednak doszłam do wniosku, że styrodur nawet jeśli oprze się niebezpieczeństwom, na które narażony będzie w trakcie transportu, jest materiałem dla mnie mało wypróbowanym i jego związanie z nakładanym gruntem może nie być wystarczające. Kolejne realizacje wykonane są ze sklejki pokrywającej drewnianą konstrukcję. Sklejka nie jest oczywiście materiałem idealnym, optymalne byłoby lite drewno, pokryte płótnem i wielokrotnie gruntowane (tak jak tradycyjnie przygotowuje się deskę pod ikonę) lub marmur czy piaskowiec. Z powodów technicznych i ekonomicznych nie mogłam pójść tym tropem. Dlatego szukałam innego rozwiązania i na szlifowane powierzchnie brył skonstruowanych ze sklejki nałożyłam klej kostny, następnie chudy grunt klejowo-kredowy przeznaczony do realizacji na drewnie. W trakcie pracy grunt ten ukrył się pod wieloma warstwami akrylowej bieli i innych chromatycznych nałożeń.

Pierwsze bryły powstawały dość spontanicznie. Ich kształt był bardziej wynikiem badania możliwości i oswajania materiału niż przemyślaną koncepcją. W trakcie okazywało się jednak, że niektóre idealnie sprawdzają się jako podobrazia do malarstwa, inne natomiast słabo lub wcale nie korelowały z moim zamysłem. Były zbyt skomplikowane, czasami nadmiernie dominowały realizację i nie budowały równowagi z warstwą malarską naniesioną później. Efekt często nie był zadowalający. W tym miejscu pragnę zaznaczyć, że nie jestem rzeźbiarką, a moje przestrzenne zainteresowania wywodzą się raczej z malarstwa w architekturze niż z rzeźby *sensu stricto*. Dlatego też początkowo traktowałam kształt bryły drugorzędnie. Malowałam na jej powierzchni tak jak na zwykłym podobraziu. W trakcie pracy okazało się jednak, że kształt bryły determinuje w dużym stopniu sposób jej malowania i wpływa bardzo na ostateczny wyraz polichromii.

Początkowe realizacje to błędzenie niejako „po omacku”, swobodne próbowanie różnych „niemalarskich” materiałów, past strukturalnych, papieru, szmat. Szukanie techniki... Z tych prób nie wszystkie były udane, nie wszystkie odpowiadały mojej wizji. Wybierałam, redukowałam, analizowałam efekty. Powstało ponad trzydzieści jednolitych tonalnie realizacji - kolorowych brył o kształtach mających w podstawie kwadrat o formacie 40 x 40 cm (il. 16).



II.16. Wybrane realizacje wstępne, technika mieszana, 40 x 40 cm w podstawie, wysokość zmienna, technika własna na styrodurze, 2015-2016

Po tych próbach usystematyzowałam swoje działania, stworzyłam cztery grupy (każda liczy po trzy obiekty), w których kolorowe bryły łączą się ze sobą ze względu na dwa kryteria: kształt przestrzenny i systematykę kolorów. Punktem wyjścia jest zawsze sześciąt o boku 70 cm. Z takiego wyobrazonego, litego sześciątun niejako „wycinam” bryły/podobrazia. Poszczególne grupy kolorów łączy ilość cięć/ruchów potrzebnych do „wykrojenia” danej bryły z sześciątun. I tak kolejno: nie-kolory<sup>53</sup> to jeden ruch narzędzia, kolory podstawowe to dwa ruchy narzędzia, kolory pochodne – trzy ruchy, kolory ziemi – cztery ruchy. Taki podział wiąże się też ze stopniem skomplikowania danej tonacji.

Bryły te nie są formami otwartymi, które wikłalyby przestrzeń w swoją strukturę. Czasami jest to prawie płaska forma, czasami jej wielkość zbliża się do pełnego sześciątun. Jednak „zamknięty” charakter bryły nigdy nie jest naruszony, a chromatyka każdego obiektu mieści się zawsze w jednej tonacji.

Nieprzypadkowo wybrałam kwadrat jako podstawę każdej bryły. Figura ta jest mi bliska także w malarstwie na płótnie, gdzie kwadratowe podobrazia stanowią zdecydowaną większość moich realizacji. Kwadrat to doskonałość, symbolizuje Absolut a na jego planie powstał niejeden plac czy miasto; w tym miejscu wspomnieć należy chociażby Jeruzalem. Są cztery pierwiastki, cztery strony świata i cztery pory roku, cztery żywioły, cztery okresy ludzkiego życia.

W każdej tradycji kwadrat może oznaczać co innego – w kulturach indyjskich i chińskich kwadrat przywołuje skojarzenia z elementem żeńskim, zaś w chrześcijaństwie symbolizuje kosmos a także cztery żywioły. Zważywszy na duchowość i przywiązanie do symboliki oraz rytuałów w dawnych wiekach nie można wątpić, że jest to figura wyjątkowa. Kwadrat to także symbol opanowania chaosu przez człowieka, bowiem w przyrodzie kwadrat nie występuje. Według Pitagorejczyków symbolizuje on trwałość.

Natomiast dla Wasyla Kandyńskiego<sup>54</sup> kwadrat stanowił płaszczyznę obrazu najbardziej zbliżoną do neutralnej, obiektywnej, ponieważ wszystkie jego boki są równe, przez co żadne napięcia nie dominują.

---

<sup>53</sup>. ‘Nie-kolory’ - barwy achromatyczne, termin wprowadzony przez neoplastycyzm na początku XX wieku.

<sup>54</sup>. W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s.128.

## Rozdział 7. OPISY REALIZACJI

Są ludzie, którzy twierdzą, że najlepsza sztuka powstaje pod naporem, pod presją, pod ciśnieniem. Ograniczenia podobno są jak brzegi rzeki, dzięki którym dopłyne ona dalej i mocniejszym nurtem. W przeciwnym razie straciłaby na sile rozlewając się na boki. Jako przykład można tu przywołać choćby Polską Szkołę Plakatu, która triumfy święciła w czasach socrealizmu, posługując się metaforą i prostotą języka wizualnego. Także w starożytnej Grecji najlepsze dzieła nie powstały w momentach dobrobytu, a w latach zmian - dynamicznych i trudnych, o czym wspomina John Gage w jednej ze swoich książek<sup>55</sup>.

Kolor zawsze odgrywał dla mnie rolę kluczową. Niejednokrotnie dawałam się mu „ponieść” lub nawet „zwieść na manowce”. Dlatego postanowiłam zawęzić paletę, a dokładniej ograniczyć ją do jednej tonacji w każdej z prac. Te wytyczne stanowić miały dla mnie pewnego rodzaju ramy systematyzujące pracę. Niniejsza seria to próba okiełznania koloru, ale też rozwijania barw w tonacje dla głębszego ich poznania. Przeanalizowałam w tym celu badania nad kolorem, jakie uczeni prowadzili przez wieki. Ich rozbieżne poglądy i teorie sprawiły, że aby nie zagubić się w chaosie sprzeczności stworzyłam na własne potrzeby subiektywny podział, będący pomysłem prostym, lecz właśnie dzięki temu dającym dużą wolność i pole działania. Z uwagi na nieskończoność barw w przyrodzie proponowany zestaw brył można rozwijać w przyszłości.

Seria składa się z dwunastu realizacji, które podzieliłam na cztery grupy: kolory podstawowe, pochodne, grupa kolorów ziemi oraz tak zwane nie-kolory czyli barwy achromatyczne. Każdą z grup reprezentują trzy prace, wyróżniające się specjalnie zaprojektowaną bryłą i stanowiące niejako tryptyk poświęcony poszczególnym kolorom.

---

<sup>55</sup>. J.Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008, s. 29.

## 7.1. Grupa brył w kolorach podstawowych

Dla malarza kolory podstawowe to niezmiennie czerwony, żółty i niebieski. Może on z tych kolorowych, materialnych substancji - pigmentów - utworzyć całe spektrum barw świata widzialnego. Są to jednocześnie kolory najsilniej osadzone w kulturze, czyste, o bogatym znaczeniu filozoficznym.

Postanowiłam obiektom tej grupy nadać prosty kształt, poprzez zastosowanie tylko dwóch wyobrażonych ruchów narzędzia, które potrzebne są do wykrojenia kształtu z sześcianu. Wysokość ich to połowa modułu wyjściowego.

*Czerwona.* Symbolika czerwieni jest mocno kontrowersyjna, podświadomie kolor ten może budzić agresję i kojarzyć się z przemocą. Jednocześnie jest to odbierany pozytywnie kolor życia, narodzin, odwagi, miłości i szczęścia. Czerwień pobudza, dodaje energii, ostrzega. Kandyński powiązał czerwień z kwadratem i przypisywał mu właściwości wychodzenia ku widzowi.

Wysokość tej bryły to połowa sześcianu. Od górnych krawędzi biegną w głąb dwie płaszczyzny o różnych powierzchniach, które spotykają się poza środkiem. Mniejsza jest cięższa i cieplejsza w kolorze, większa zaś lżejsza i zimniejsza. Na skosach bryły zlokalizowana jest czerwień o różnych odcieniach i grubościach nałożenia farby oraz zróżnicowanym charakterze – od błyszczącego po matowy, wręcz chropowaty. Po bokach znajdują się dwie regularne, prostokątne powierzchnie: jedna pokryta cynobrową czerwiecią odchyloną ku brązom, druga - jaskrawą. Pozostałe boki mają kształt wielokątów i także utrzymane są w tonacji czerwieni. Płaszczyzny pionowe bryły pozostają dość jednolite i gładkie, podczas gdy skośne skupiają na sobie całą uwagę widza, poprzez największe zróżnicowanie. Farba miejscami ścieka po skośnych płaszczyznach słuchając jakby siły grawitacji, a poszczególne tony przenikają się tworząc swoisty barwny kilim.

*Żółta.* Jej kształt przypomina mi dach z drewnianych klocków, który być może nadawałby się do budowy prowizorycznego schronienia podczas dziecięcej zabawy. Kolor ten jest najjaśniejszy w spektrum barw a więc najbardziej zbliżony jasnością do bieli. W przeszłości kolorami żółtymi często zastępowano złoto lub stosowano go, by ukazać światło, tak ważne chociażby w symbolice średniowiecza. Kolor ten może symbolizować sukces i bogactwo ale też zepsucie czy chorobę. Według Kandyńskiego idealną figurą dla żółci jest trójkąt - agresywny, ekspansywny, ulatujący ku górze.

W bryle żółtej dwie płaszczyzny biegną od podłoża w górę, by przeciąć się pośrodku bryły. Boki tworzą dwa trójkąty, jeden rozbielony, cytrynowy, drugi wpadający w ton pomarańczowy. Farba na jednej z dwóch regularnych płaszczyzn o kształcie prostokąta nałożona jest grubiej, a dodany do niej piasek miejscowo nadaje chropowatość. Grubo nakładana farba w ciepłych i ciemnych

odcieniach żółci u podstawy, stopniowo ochładza się i nabiera lekkości dążąc ku górze. Malując inspirowałam się spotykanymi w naturze spękaniem tak, by bryła przypominała blok marmuru obrośnięty żółtym mchem, nadszarpnięty przez naturę w swej doskonałości.

**Niebieska.** Może kojarzyć się z wodą czy kamieniem lapis lazuli. Niebieski to kolor zimny, oddalający się od oka, to kolor nieba, wody czy szlachetnych kamieni. Fascynował wielu twórców, chociażby Ives'a Klein'a. Niebieskie migdały albo niebieski ptak czy wreszcie „Die Blaue Reiter” - błękit w swojej odrębności i nieuchwytności nie daje o sobie zapomnieć i jest stale obecny w kulturze i języku.

Bryłę niebieską tworzą niesymetryczne płaszczyzny pokryte różnymi odcieniami błękitów, które po bokach są raczej ciemniejsze, melancholijne, zbliżone do czerni, podczas gdy dwie skośne płaszczyzny pozostają jaśniejsze. Kolor przepływa w obrębie jednej tonacji a różnorodność odcieni sprawia wrażenie migotania. Przetarcia i zacieki, zachlapania, momenty spokojne i ekspresyjne łączą tę bryłę w całość. Boki i górna krawędź są miejscami najcięższymi, które tracą ciężar spływając po płaszczyznach skośnych. Nie ma tu nałożeń impastowych, lecz są miejsca jakby płynne czy fragmenty błyszczące, nadające charakter tej bryle.

## 7.2. Grupa brył w kolorach pochodnych

Barwy pochodne to jak wiadomo te, które można otrzymać mieszając ze sobą pary kolorów podstawowych. Bryły tej grupy mają jedną trzecią wysokości bryły wyjściowej i charakteryzują się trzema cięciami, niezbędnymi do „wykrojenia” ich z sześcianu. Do realizacji użyłam oprócz farb akrylowych i olejnych także piasku czy błyszczącego werniksu. Piasek mieszałam z farbą, by uzyskać grube, chropowate warstwy i sprawić wrażenie jakby bryła była dosłownie „obrośnięta” tkanką koloru.

**Pomarańczowa.** Jest skumulowaną energią, jak rozżarzony kawałek węgla albo jak słońce o zachodzie. W Chinach domeną tej barwy jest zmiana i ruch a w Japonii miłość, w Indiach oznacza optymizm, instynkt walki a nawet popęd seksualny<sup>56</sup>.

Pomarańczowa bryła jest graniastosłupem o ściętych bokach. Jeden z wierzchołków oraz przylegające do niego krawędzie skupiają uwagę poprzez zastosowanie grubych impastów czystej, pomarańczowej farby, miejscami laserowanej. Górna część bryły i jeden bok skupiają na sobie najgrubsze warstwy farby, podczas gdy pozostałe miejsca są gładkie, lecz z widocznymi śladami zacieków, przetarć, przemalowań. Z wierzchołka, miejsca skumulowania nasycenia koloru, jego energia rozchodzi się na boki i wycisza. Z jednej strony boki są dość jasne, a z drugiej ciemniejsze, zbliżone kolorem do sieni.

**Fioletowa.** Fiolet od zawsze kojarzył się ze stałością, autorytetem, uduchowieniem i wyniosłością. Jednak jest to kolor o dość niejednoznacznej symbolice. Budzi konotacje ze śmiercią, ale także wolnością i indywidualnością. Bliska mu jest purpura kardynalska czyli kolor głęboko religijny, używany w liturgii gdzie symbolizuje mękę Chrystusa.<sup>57</sup>

Największą płaszczyznę tej pracy tworzą plamy w różnych odcieniach fioletu, od ciepłych po zimne. Kształt bryły dominują linie ukośne, wynikające z podziału boku na trzy części, które uwzględnione są w warstwie malarskiej. Jeden z boków „obraca” stopniowo grubymi warstwami nasyczonego, zimnego fioletu zbliżającego się do czerni. Pozostałe boki są gładkie, jednolite a kolor nakładany był cienko, tak by biel podkładu pozostawała wyczuwalna.

**Zielona.** Zieleń to kolor życia, przyrody, płodności czy nadziei. Może być soczysta - jasna i ciepła, niemalże żółtawa. Albo zimna i ciemna, prawie czarna lub wpadająca w granat. Określana jest jako kolor odpoczynku i statyki a wartości jakie ze sobą niesie klasyczna zieleń są idealnie zbalansowane, nie ciążą w żadnym kierunku. Oczywiście taka błogość może znudzić...

---

<sup>56</sup>. J.-G. Causse, *Niesamowita moc kolorów*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2015, s. 204.

<sup>57</sup>. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, 1990, s. 93-94.

Bryła zielona inspirowana jest pokrytymi mchem krawężnikami czy konarami drzew mijanymi podczas spaceru. Wilgoć zaraża zielenią małą rozdzielnię elektryczną, na którą patrzę kilka razy dziennie przechodząc obok. Zastanawiam się, czy do lata, a może za rok, dwa ta szara, pospolita, nieestetyczna rzecz zazieleni się całkiem i pokryje pięknym mchem. Pewnie nie. Ktoś pomaluje ją znów na szaro i natura będzie ją znowu powoli „odzyskiwać”.

Bryła zielona złożona jest z prostopadłościanu i innego wielokąta jakby złączonych ze sobą. W rzeczywistości jest to jedna bryła wycięta z sześcianu trzema ruchami narzędzia. Elementem dominującym kompozycji barwnej jest płaszczyzna pionowa przechodząca przez środek, dzieląca całość na dwie części. Jej krawędzie odcinają mocno impastową, wąską powierzchnię pokrytą grubą warstwą różnych odcieni farby zmieszanej z suchymi roślinami. Użyłam tego materiału, by nadać błyszczącej farbie akrylowej szorstkość. Boki bryły są prawie jednolite - ciemne lub jasne. Największa, główna powierzchnia bryły zbudowana jest z przetarc, zadrapań i zachłapań rzadkiej farby.



### 7.3. Grupa brył w kolorach ziemi

Kolory ziemi nie są kolorami spektralnymi, są jednak dla mnie na tyle istotne, by ugry, brązy i róże skupić w oddzielnej grupie. Według Marii Rzepińskiej w pewnym momencie kolor brązowy starano się określić jako ciemny żółty (o małej sile światła według fizyków) lub też bardzo nasycony pomarańczowy. Nie sposób wytłumaczyć sobie takiej marginalizacji, wiedząc jaką popularnością brąz cieszył się aż do Impresjonizmu, kiedy to bazując na odkryciach fizyków malarze wykluczyli go z palety.<sup>58</sup> Od początków malarstwa ludzie używali różnego rodzaju ziem, sadz, kred czy popiołów by zaznaczyć swoją obecność w świecie, czego dowodem są chociażby malowidła na ścianach jaskiń.

Grupa kolorów ziemi charakteryzuje się czterema cięciami, które potrzebne są do wykrojenia kształtu bryły z modułu wyjściowego - sześcianu. Wysokość każdej z nich to jedna czwarta wartości bazowej.

**Ugrowa.** Pamiętam ugier farb plakatowych, który polecano na kursach malarstwa do tworzenia szkicu na płótnie i podmalówek. Byłam wtedy dzieckiem, zafascynowanym możliwościami jakie dają farba i pędzel. Ugier wrył mi się w pamięć i do tej pory jest istotny na palecie, którą się posługuję. Czasami ocieplam nim szarość, innym razem wplatom w żółte tonacje czy ocieplam biel, uzyskując neutralne beże. Niektórzy twórcy o bardziej klasycznym podejściu zapewne ustalają kompozycję swoich prac wypełniając ugrem poszczególne pola i umiejscawiając obciążenia. Dopiero w kolejnym kroku wprowadzając kolor lokalny, dla którego ugier jest jakby podwaliną. Fascynujące jak bardzo jest ten kolor zróżnicowany - przybiera odcienie od żółtej do złocistobrunatnej.

W budowie bryły dominują trójkąty. Ugrowa masa rozlewa się na największej płaszczyźnie, podczas gdy okalające ją boczne powierzchnie są bardziej gładkie i jednolite, wyciszające i skupiające uwagę. Bryła spryskiwana była farbą, zalewana nią w formie bardzo rozrzedzonej, nakrapiana, nakładana impastami, drapana szpachlą czy wreszcie malowana gładko miękkim pędzlem. Kolor zbliża się do żółci, w innym miejscu mógłby być zaklasyfikowany jako ciepła szarość jednak użyłam go myśląc o barwie piasku i jego wielu odcieniach.

**Brązowa.** Brąz jest kolorem wyłącznie substancjalnym. Jakby przyziemny, zawsze blisko życia, codzienności, rozmokłego błota, po którym stąpamy idąc polną ścieżką. Brąz to kolor rozkładu, kojarzy się z gnijącymi roślinami, jest dość ponury ale jakże realny. Wraz z porami roku zieleń natury zamienia się w brązy. W historii malarstwa zajmuje istotne miejsce, dla przykładu tzw.

---

<sup>58</sup> . M. Rzepińska, dz. cyt., s. 21.

„sosy monachijskie” to nic innego jak dzieła realistyczne zbudowane głównie w tej gamie. Prace te tworzone były pod koniec XIX wieku, kiedy taki sposób malowania należał już poniekąd do przeszłości a brązy zostały dogmatycznie wykluczone z palety impresjonistów. Malarstwo dawnych wieków skąpane jest w brązie, często za sprawą pożółkłych werniksów czy ciemnienia pigmentów. Brąz w ubiorze podobno dodaje wieku i jest symbolem raczej schyłku niż początku. „Brąz to barwa natury, tego co w niej niezmiennie i niewzruszone. To kolor nostalgii.”<sup>59</sup> Czai się najczęściej w tle, nie odgrywa pierwszych skrzypiec, ale jednocześnie jest elementem niezbywalnym.

Bryła w tonacji brązów to ostrosłup, o przesuniętym niesymetrycznie wierzchołku. Bryła ta przylega mocno do płaszczyzny podstawy. Największy z boków jest zarazem najciemniejszym w kolorze, a farba nałożona jest tu miejscami impastowo, przy czym grubość warstwy malarskiej zwiększa się stopniowo ku krawędzi. Na największy bok spływa z wierzchołka farba w odcieniach zielonkawego brązu i dopływa prawie do brzegu bryły. Bok drugi co do wielkości zdominowany jest przez plamy w kolorze ochry, przeplatane z ciemniejszym odcieniem brązu. Dwa pozostałe, mniejsze boki są malowane cienko, bez impastów. Przy krawędziach i wierzchołkach miejscami można dopatrzeć się ciemniejszych przetarć. Jeden z mniejszych boków jest matowy z widocznymi zaciekami płynącymi od góry bryły.

**Różowa.** Barwy różowe nie są kolorami widma. Istnieją teorie mówiące o tym, że tak naprawdę koloru tego nie ma. Jednak jeśli nie ma różu to nie ma także i innych barw, bowiem każda z nich to tylko wytwór umysłu czy wrażenie. Dla mnie róż ma jednak bardzo materialny charakter. Kojarzy mi się z rafą koralową, kwiatami, skałami, różowym piaskiem czy bryłą kwarcu. Sentymentalnie kojarzy mi się także z dzieciństwem, młodością, kobiecością.

Różowa bryła ma jedną czwartą wysokości bazowej, jej zapadające się w głąb cztery płaszczyzny wewnętrzne są jak odwrócona piramida o wierzchołku odsuniętym od środka. Kształt tej bryły jest negatywem bryły brązowej. Plamy różu pokrywają całą bryłę. Wewnątrz farba została nałożona dość grubo, substancjalnie, podczas gdy na bokach raczej cienko, finezyjnie. Dwie z płaszczyzn pokryte są nasyconym, chłodnym różem, którego spokojny charakter wycisza bardziej migotliwe i malarskie fragmenty. Jednocześnie poprzez swój intensywny kolor ożywia kompozycję i nadając jej lekkości.

---

<sup>59</sup>. J.-G. Causse, dz. cyt., s. 192.

#### 7.4. Grupa brył w kolorach achromatycznych

Jasność i ciemność to archetypiczne symbole, obecne we wszystkich kulturach świata. W kulturze chrześcijańskiej Bóg przystępując do stworzenia świata, najpierw oddzielił światło od ciemności. Światło ma wartością pozytywną, z niego powstało życie, kojarzy się z ciepłem, bezpieczeństwem i dobrocią. Ciemność zaś łączymy podświadomie ze złem, tajemniczością, niebezpieczeństwem, to także kolor szatana nazywanego często „aniołem ciemności”. „Co do różnorodności barw Arystoteles uważał, że wszystkie one powstają z bieli i czerni, a więc światła i ciemności.”<sup>60</sup> Podobnie twierdził Goethe.

Jasność i ciemność to oczywiste odniesienia do bieli i czerni. Jednak same znaczenia kolorów bywają przeciwstawne w różnych kręgach kulturowych czy religiach świata. „W tych kulturach, w których ludzie żyją lękiem przed śmiercią, żałobnicy ubierają się na czarno, żeby odstraszyć od siebie śmierć, izolować ją, ograniczyć do zmarłego. Tam jednak, gdzie śmierć jest uważana za inną formę, inną postać istnienia, żałobnicy ubierają się na biało i na biało ubierają zmarłego: biel jest tu kolorem akceptacji, zgody, przystania na los.”<sup>61</sup>

Sformułowanie ‘nie-kolory’ wprowadził neoplastycyzm i funkcjonuje od tamtego czasu, zwłaszcza w modernizmie. Dlatego stosuję je wymiennie. Bryły z grupy achromatycznych charakteryzuje fakt, że tylko jedno cięcie potrzebne było by „wykroić” je z sześcianu. Mają w związku z tym najprostsze formy a odpowiednio zestawione w przestrzeni tworzą razem jakby pochyłą platformę. Spadek ich wysokości jest równomierny i wynosi zawsze jedną czwartą wysokości sześcianu.

**Biała.** To czystość, pokój, dobro, cisza. To także brak koloru a może wręcz przeciwnie - suma kolorowych światła. W Chinach biel to kolor śmierci, dla mnie także kolor pięknych ale także niebezpiecznych górskich szczytów, zwodniczo przyciągających swoją niewinnością. „I biel – wszędzie biel, oślepiająca, niezgłębiona, absolutna. Biel, która wciąga, a jeżeli ktoś da się jej uwieść, da się schwytać w pułapkę i pójdzie dalej, w głąb bieli – zginie. Biel niszczy wszystkich, którzy próbują zbliżyć się do niej, poznać jej tajemnicę.”<sup>62</sup>

Wybrałam dla bieli najwyższą bryłę z tej grupy, przewidując, że biel nada jej lekkości. Bok największy to kwadrat (70 cm), bok najmniejszy ma trzy czwarte tej wysokości.

---

<sup>60</sup>. M. Rzepińska, dz. cyt., s. 63.

<sup>61</sup>. R. Kapuściński, *Imperium*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1997, s. 17.

<sup>62</sup>. R. Kapuściński, jw.

**Szara.** Pomędzy krańcami gamy achromatycznej znajduje się szarość, której bogactwo odcieni jest niezmiernie. Władysław Kopaliński<sup>63</sup> pisze o szarości jako o symbolu starości, siwizny, bezpłodności, żałoby ale także zmartwychwstania, wspomnienia, inteligencji, ascetyzmu czy też połączenia przeciwieństw. Szarość to neutralność, kolor bierności, który może kojarzyć się z pustką, nudą czy nawet chaosem. Przy wszystkich tych pejoratywnych określeniach, ważne miejsce zajmuje szarość w malarstwie czy projektowaniu, tworząc harmonijne zestawienia z wszystkimi barwami chromatycznymi. Są malarze malujący tylko w skali szarości, lecz poprzez łamanie tych barw innymi kolorami tworzą najszlachetniejsze i najbardziej harmonijne zestawienia kolorystyczne.

Górna część bryły jest chropowata ze względu na zastosowane kruszywo dodane do farby. Kojarzy mi się nieco z zamglonym, burym niebem albo skałami czy kamieniami zanikającymi stopniowo we mgle. Przetarcia i przenikania odcieni szarości spływają na boki bryły, które różnią się jasnością oraz sposobem nałożenia farby. Płaszczyzna skośna jest lżejsza na górze, nabiera ciężaru ku dołowi. Kontynuacja tego „obciążania” nastąpi na czarnej bryle. Wyższy bok to trzy czwarte boku sześcianu, a niższy to połowa.

**Czarna.** Chciałam by była jak kawałek węgla czy czarnego marmuru, ciężka i szlachetna. Monumentalna a zarazem tajemnicza, może skrywająca gdzieś głęboko zło - nieodłączny element świata.

Jeden z boków „świeci” surową bielą podkładu, zadrażnioną spływającymi z góry smugami czerni. Reszta boków jest czarna - matowa lub błyszcząca, czasami wręcz chropowata o zróżnicowanych odcieniach. Największa płaszczyzna bryły miejscami jest szorstka - pokryta farbą zmieszana z piaskiem, a miejscami gładka i szklista jak emalia. Obiekt czarny jest najniższy z grupy i został wybrany celowo z uwagi na duży ciężar tej barwy. Bok wyższy ma wysokość połowy sześcianu, a niższy schodzi do jednej czwartej tej wysokości.

---

<sup>63</sup>. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 408-409.

## ZAKOŃCZENIE

Moje malarstwo od zawsze było intuicyjne, nastawione na ekspresję i kolor. W pracy doktorskiej starałam się to działanie wyczułone na materię i doznania wizualne samej sobie wytłumaczyć i uzasadnić a przez to jeszcze bardziej uświadomić wartość takiego właśnie sposobu działania. Jednocześnie nie chciałam stracić świeżości i energii, zatracić się w tekstach, które mogą krępować i temperować praktykę. Zawsze byłam przeciwna nadmiernemu przeintelektualizowaniu w sztuce. Aż nadszedł najwyższy czas aby lepiej „poznać przeciwnika”, sprawdzić co kryje się po drugiej stronie i wyjść poza własną strefę komfortu.

Od 2015 roku zrealizowałam kilkadziesiąt realizacji wstępnych - brył o mniejszych wymiarach, by docelowo powiększyć skalę i stworzyć serię dwunastu *Polichromowanych brył* o podstawie 70 x 70 cm. Realizacje te są efektem ponad rocznej pracy nad zaprojektowaniem brył, ich wykonaniem, gruntowaniem a w końcu - nad warstwą malarską. Ale ten czas to też codzienne wyczulenie na inspiracje wychwytywane w mieście oraz w naturze, aby następnie w pracowni przekształcić te wrażenia we własną wypowiedź.

Moje bryły nie są analizą kolorystyczną ani próbnikiem kolorów stworzonym przez badacza, czy też ich oficjalnym zbiorem, służącym wyższemu celom naukowemu. Zaproponowana kolekcja nie ma na celu badania barw, analizy ich charakteru i wpływu na człowieka. Jest moją subiektywną wypowiedzią na temat kolorów. Jest samodzielną wędrówką po wielkim i elementarnym obszarze jakim jest kolor. Jest próbą poznania tego, czym przez lata posługiwałam się intuicyjnie, wywodząc się z ekspresyjnej pracowni profesora Zdzisława Nitki i profesora Aleksandra Dymitrowicza w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

W pracy pisemnej przywołałam twórców, których prace od lat są dla mnie źródłem inspiracji i których podejście do malarstwa jako doświadczania przestrzeni i koloru wpłynęło na moją percepcję tego zagadnienia. W ślad za własnym przeczuciem ale także za hasłami antropologów (odkrytymi dla mnie już *post factum*), którzy XXI wiek widzą pod znakiem przestrzeni, a nie jak to było do tej pory - czasu, podjęłam temat malarstwa w przestrzeni w swojej pracy doktorskiej.

Jestem osobą aktywnie uczestniczącą w życiu artystycznym, chętnie się przeprowadzam a nowe miejsce i otoczenie nie jest dla mnie problemem lecz wyzwaniem i wartością pozytywną. Tak jak wiele osób z mojego pokolenia dużo podróżuję, gdyż nagła egalitarność środków transportu otworzyła szereg możliwości, by poznawać nieznaną i odległą. Przy okazji sympozjów i plenerów zagranicznych stykam się z wieloma kulturami, pomysłami na życie, sztukę, a także z odmiennymi od moich problemami. Jest to swoista konfrontacja z innością.

Internet sprawił, że porozumiewamy się natychmiast, a przestrzeń dzieląca ludzi przestaje być problemem, gdy za kilka godzin można znaleźć się za Atlantykiem. Jestem ciekawa co takie zachłystywanie się przestrzenią przyniesie, jakie będą tego długofalowe skutki dla naszej psychiki i ciała. Rozwój technologii i nieskończone możliwości z jednej strony, a z drugiej postępująca degradacja środowiska naturalnego i widmo katastrof ekologicznych rodzą ambiwalentne uczucia. Dlatego moja praca to też odwrót od kultury w kierunku natury. To osobista refleksja nad wpływem czasu, starością i użytecznością w kulturze konsumpcji.

Każdy kolor i każda bryła to sieć powiązań i inspiracji oraz żmudny czas tworzenia. Zdobywanie nowych doświadczeń zwykle nie jest „łatwe i przyjemne” a sam proces dochodzenia do rozwiązania wybrukowany był w moim przypadku wieloma porażkami. Nowa technika i nietypowe podobrazie, całkowite odrzucenie figuracji, ograniczenia kolorystyczne oraz zgłębianie tematyki koloru w literaturze, sprawiły że minione cztery lata studiów związanych z pracą doktorską były dla mnie okresem wzmożonego rozwoju. Pewne jest, że był to bardzo intensywny etap w mojej pracy, do którego teraz potrzebuję nabrać dystansu. Mam równocześnie nadzieję, że zaproponowana kolekcja okaże się dla mnie zbiorem udanym z perspektywy czasu.

## BIBLIOGRAFIA

### Pozycje książkowe:

- Abramovic Marina, *Marina Abramović. Pokonać mur. Wspomnienia.*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2018.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka.*, Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2013.
- Augustyn św., *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak., Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994.
- Białostocki Jan (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce.*, Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1976.
- Causse Jean-Gabriel, *Niesamowita moc kolorów.*, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga, 2015.
- Czerni Krystyna, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego.*, Warszawa: Wydawnictwo Znak, 2011.
- Czyńska Małgorzata, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Dulewicz Andrzej (red.), *Sztuka świata. Leksykon.*, t. XIII, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2000.
- Flint Anthony, *Le Corbusier. Architekt jutra*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2017.
- Gage John, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji.*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2010.
- Gage John, *Kolor i znaczenie: Sztuka, nauka i symbolika.*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2010.
- Hall Edward Thitchell, *Ukryty wymiar.*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2003.
- Itten Johannes, *Sztuka barwy.*, Kraków: Wydawnictwo d2d.pl, 2015.
- Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna.*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, Łódź: Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996.
- Kapuściński Ryszard, *Imperium.*, Warszawa: Spółdzielnia wydawnicza Czytelnik, 2013.
- Kobro Katarzyna, Władysław Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni. Obliczenia Rytmu Czasoprzestrzennego*, Łódź: Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli.*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych.*, Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1989.

- Kowalska Bożena, *Fangor. Malarz przestrzeni.*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, PWN, 2001.
- Lejman Jacek, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, *Wschodni Rocznik Humanistyczny*, Tom IX, 2013.
- Piechotkowie Maria i Kazimierz *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2016.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1989.
- Taranczewski Paweł, *O płaszczyźnie obrazu.*, Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1992.
- Włodarczyk Wojciech (red.), *Sztuka świata*, t. X, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1996.
- *Wojciech Fangor*, [kat. wyst.] CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003.
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce.*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Zwolińska Krystyna, Malicki Zaslav, *Mały słownik terminów plastycznych.*, Warszawa: wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1993.
- Zeugner Gerhard, *Barwa i człowiek.*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1965.

#### **Czasopisma:**

- „Zwierciadło”, kwiecień 2018, nr 4 (2058)

#### **Źródła internetowe:**

- „Artguide”, [artguide.com.au/art-plus/expanded-painting](http://artguide.com.au/art-plus/expanded-painting). [10.01.19]
- Bartczak Olga, *Klawiatura kolorów Le Corbusiera.*,  
URL: [www.collageblog.pl/blog/klawiatura\\_le\\_corbusiera](http://www.collageblog.pl/blog/klawiatura_le_corbusiera) [15.01.2019]
- Dragun Gabriela, *Sonata na cztery pokoje i błękit*,  
URL: [www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744](http://www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744) [10.01.19]
- *Encyklopedia PWN*, source: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/przestrzen;3963643.html> [10.01.2019].
- Galas Marcin, *Odkryte piękno*, Biblioteka Internetowa Politechniki Krakowskiej,  
URL: [www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM\\_OdkrytePiekno.pdf](http://www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM_OdkrytePiekno.pdf) [16.01.19]
- Higgins Charlotte, *A life in art: Anish Kapoor*, „The Guardian”, 28.11.08,



URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>  
[16.01.19]

- Le Corbusier, *Claviers de Couleurs*, URL: <https://www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179> [10.01.19].
- Kapoor Anish, URL: [pl.wikipedia.org/wiki/Anish\\_Kapoor](http://pl.wikipedia.org/wiki/Anish_Kapoor). [12.12.18].
- „Klawiatury” kolorów, URL: [www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatiry-kolorow/](http://www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatiry-kolorow/) [26.01.19].
- Królikowska Marta *Wojciech Fangor – patrząc na obraz przez teleskop*, URL: [www.niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/](http://www.niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/) [13.12.2018]
- *Le Corbusier - Claviers de Couleurs*, URL: [www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179](http://www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179) [10.01.19]
- *Leon Tarasewicz w Muzeum Architektury*, URL: [www.magazynszum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/](http://www.magazynszum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/) [10.01.19]
- Michera Wojciech, *Wprowadzenie do antropologii barw*, “Etnografia Polska”, t. XXXI, 1987, URL: [www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174](http://www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174) [10.01.19]
- Murawska Monika, Salwa Mateusz, Schollenberger Piotr, *Przekraczanie granic malarstwa* wykład towarzyszący wystawie *Co po Cybisie?* Galeria Zachęta, Warszawa 20.11.2018 r., URL: [www.zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/co-po-cybisie-6](http://www.zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/co-po-cybisie-6) [16.01.19]
- Proksemika, URL: [pl.wikipedia.org/wiki/Proksemika](http://pl.wikipedia.org/wiki/Proksemika). [13.12.19]
- Przestrzeń, URL: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przestrze%C5%84> [10.01.19].
- Yervand Kochar Museum, strona oficjalna, URL: [kochar.am/](http://kochar.am/) [16.01.19]

## SPIS ILUSTRACJI

- II. 1.** Zespół świątynny Angkor Wat, Kambodża, fot. David Santiago Garcia / Getty Images, URL: <https://www.tripsavvy.com/where-is-angkor-wat-1458743> [16.01.19].
- II. 2.** Czarnobyl 30 lat od wybuchu, Ukraina, fot. Vladimir Migutin, URL: [www.national-geographic.pl/galeria/triumf-natury-tak-wyglada-czarnobyl-ponad-30-lat-po-katastrofie/tak-wyglada-czarnobyl-po-30-latach-od-wybuchu-37](http://www.national-geographic.pl/galeria/triumf-natury-tak-wyglada-czarnobyl-ponad-30-lat-po-katastrofie/tak-wyglada-czarnobyl-po-30-latach-od-wybuchu-37) [16.01.19].
- II. 3.** Detroit, USA, Cooley High School Theatre, fot. Nancywantsart / Instagram, URL: [www.rmfmagazyn.com/news/17696,legendarne-detroit-to-w-tej-chwili-ruina-maja-zrownac-miasto-z-ziemia.html](http://www.rmfmagazyn.com/news/17696/legendarne-detroit-to-w-tej-chwili-ruina-maja-zrownac-miasto-z-ziemia.html) [16.01.19].
- II.4.** Detale Świątynii Hephaestus, starożytna Agora, Ateny, 2018, fot. własna.
- II.5.** Jackson Pollock w trakcie pracy, 1950, fot. Hans Namuth, URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/jackson-pollock-dallas-museum-of-art-390848> [16.01.19].
- II.6.** Anish Kapoor, *Svayambh*, HDK, Monachium, fot. archiwum artysty, URL: <https://www.aerotrope.com/what-we-do/art/svayambh-anish-kapoor-france-germany-uk.html> [16.01.19].
- II. 7.** Katharina Grosse *Untitled Trumpet*, Biennale w Wenecji, 2015, fot. N. Tenwiggenhorn URL: [https://www.katharinagrosse.com/works/2015\\_4002](https://www.katharinagrosse.com/works/2015_4002) [06.01.19].
- II. 8.** *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, widok wystawy, Muzeum Żydów Polskich Polin, Warszawa 2016, fot. J. Dybowski, URL: <http://janstrumillo.pl/frank-stella/> [12.12.18].
- II. 9.** W. Fangor, S. Zamecznik, *Studium przestrzeni*, widok wystawy, Galeria Nowej Kultury, Warszawa 1958 r., fot. z katalogu B. Kowalska *Fangor. Malarz przestrzeni*, Warszawa 2001.
- II. 10.** Urszula Wilk, *Sonata na cztery pokoje i błękit*, Galeria Sztuki Najnowszej, MOSART, Gorzów Wielkopolski, 2013, fot. A. Kowalska-Kucharczyk, URL: [19.01.19]
- II. 11.** Praca Leona Tarasewicza w prezbiterium, Muzeum Architektury, Wrocław 2018, fot. Peter Kreibich, URL: [www.wroclaw.pl/ostatni-weekend-wystawy-leona-tarasewicza-w-muzeum-architektury](http://www.wroclaw.pl/ostatni-weekend-wystawy-leona-tarasewicza-w-muzeum-architektury), [19.02.19].
- II. 12.** Le Corbusier, *Polychromie architecturale*, fot. Nouvo URL: [nouvo.com/en/product/polychromie-architecturale-les-claviers-de-couleurs-de-le-corbusier-de-1931-et-de-1959/?ord=pricedsc](http://nouvo.com/en/product/polychromie-architecturale-les-claviers-de-couleurs-de-le-corbusier-de-1931-et-de-1959/?ord=pricedsc), [19.02.19].
- II. 13.** Louis Barragan, *Dom Cuadra San Crisobal*, Meksyk, fot. Sarunas, URL: <https://archicree.com/portraits/luis-barragan-larchitecte-coloriste-mexicain/>, [19.02.19].
- II. 14.** Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 4*, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi URL: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/263>, [19.02.19].

**II.15.** Praca na płótnie inspiracją do stworzenia bryły. Od lewej: *Mięso i geometria II*, akryl i olej na płótnie, 2014; Obiekt *Ultramaryna*, technika własna na sklejce, 2016, fot. własna.

**II.16.** Wybrane realizacje wstępne, technika własna, 40 x 40 cm w podstawie, wysokość zmienna, technika własna na styrodurze, 2015-2016, fot. własna.

**II. 17.** Bryły w kolorach podstawowych, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejce, 2018, fot. T. Pawlus / rozkładówka.

**II. 18.** Bryły w kolorach pochodnych, 70 x 70 x 23,3 cm, technika własna na sklejce, 2018, fot. T. Pawlus / rozkładówka.

**II. 19.** Bryły w kolorach ziemi, 70 x 70 x 23,3 cm, technika własna na sklejce, 2018, fot. T. Pawlus / rozkładówka.

**II. 20.** Bryły w kolorach achromatycznych, 70 x 70 cm w podstawie i o zmiennej wysokości, technika własna na sklejce, 2018, fot. T. Pawlus / rozkładówka.

## **REPRODUKCJE PRAC**



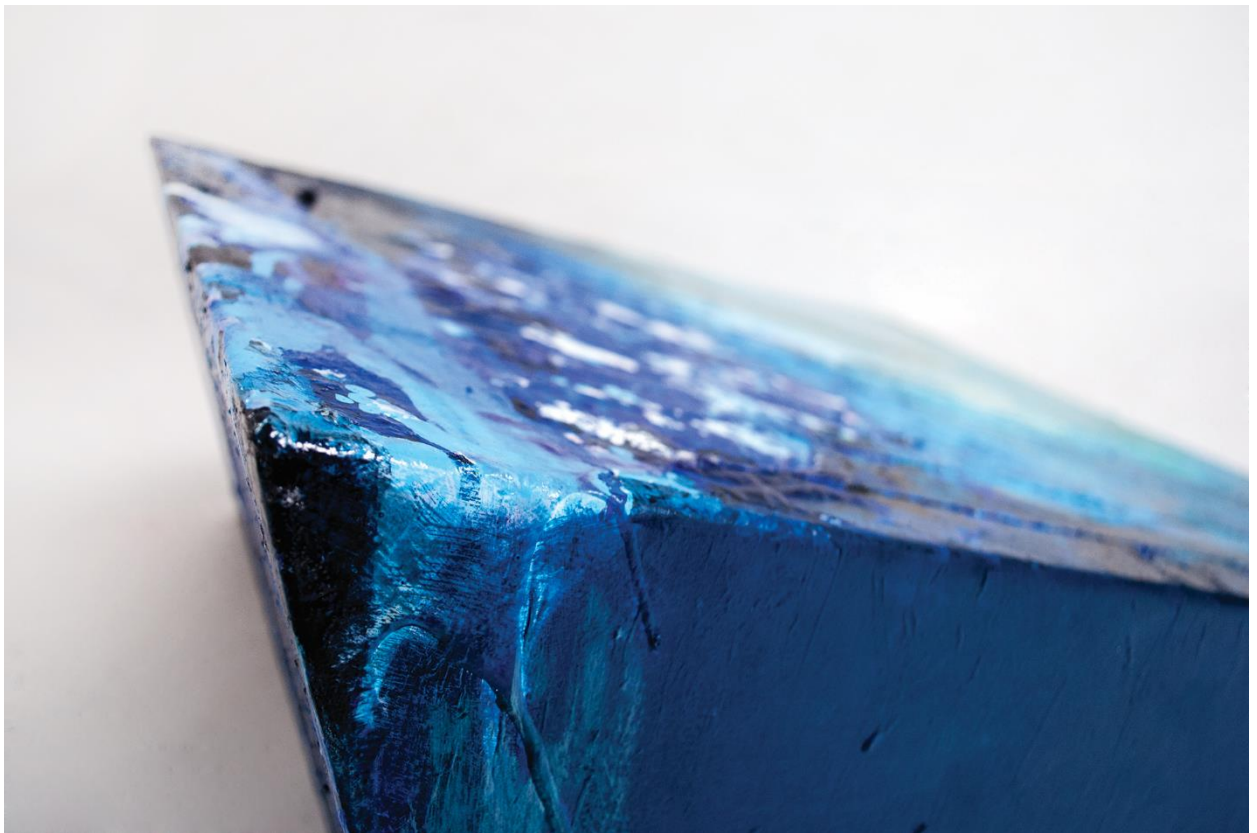
*Czerwona*, widok z góry, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejkę, 2018



*Czerwona*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejkę, 2018



*Niebieska, widok z góry, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejce, 2018*



*Niebieska*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejce, 2018





*Niebieska*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejecie, 2018



*Żółta*, widok z góry, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Żółta*, widoki boczne, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejce, 2018



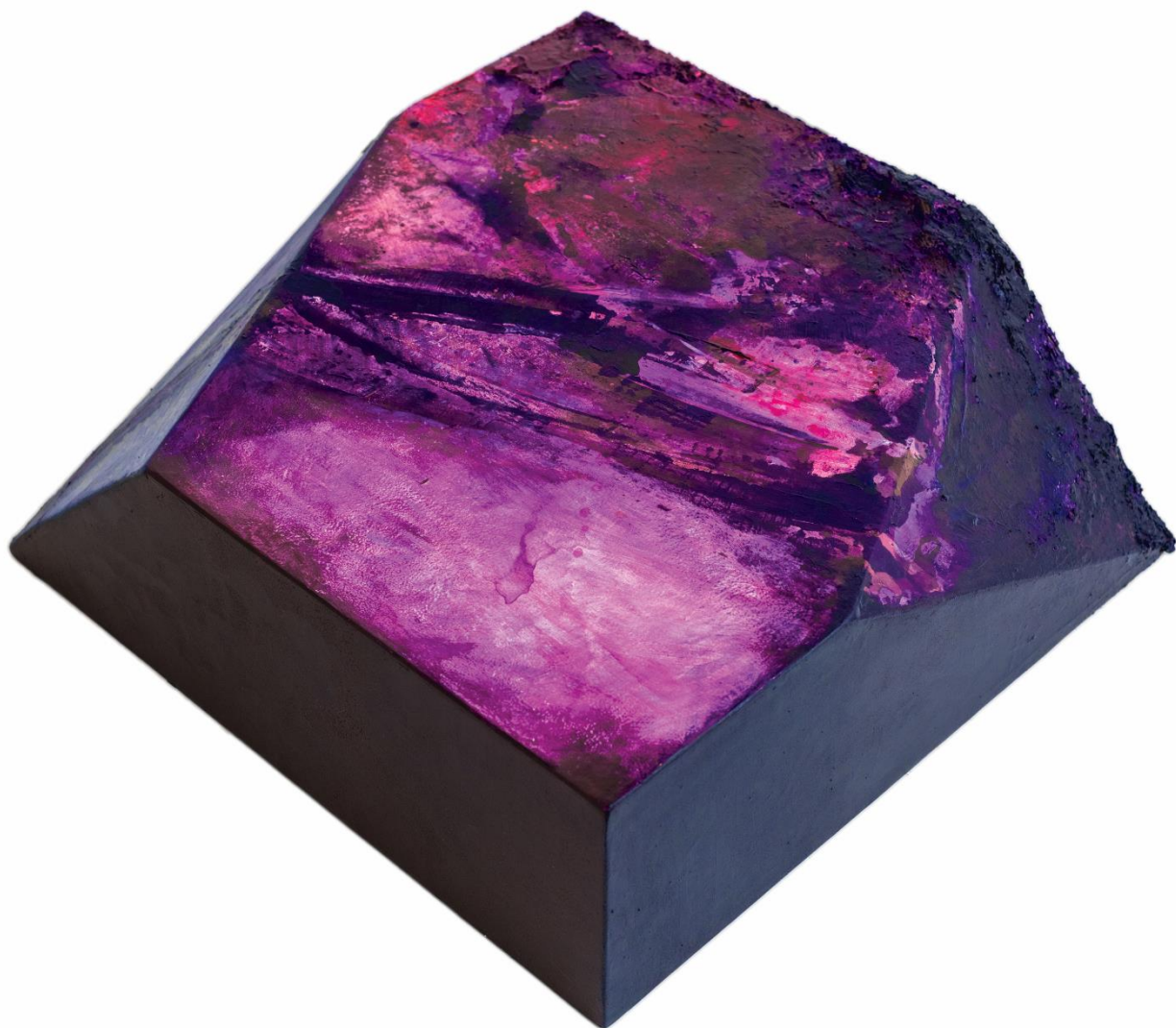
*Żółta*, widoki boczne, 70 x 70 x 35 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Pomarańczowa*, widok z góry, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Pomarańczowa*, widoki boczne, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Fioletowa*, widok z boku, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejecie, 2018

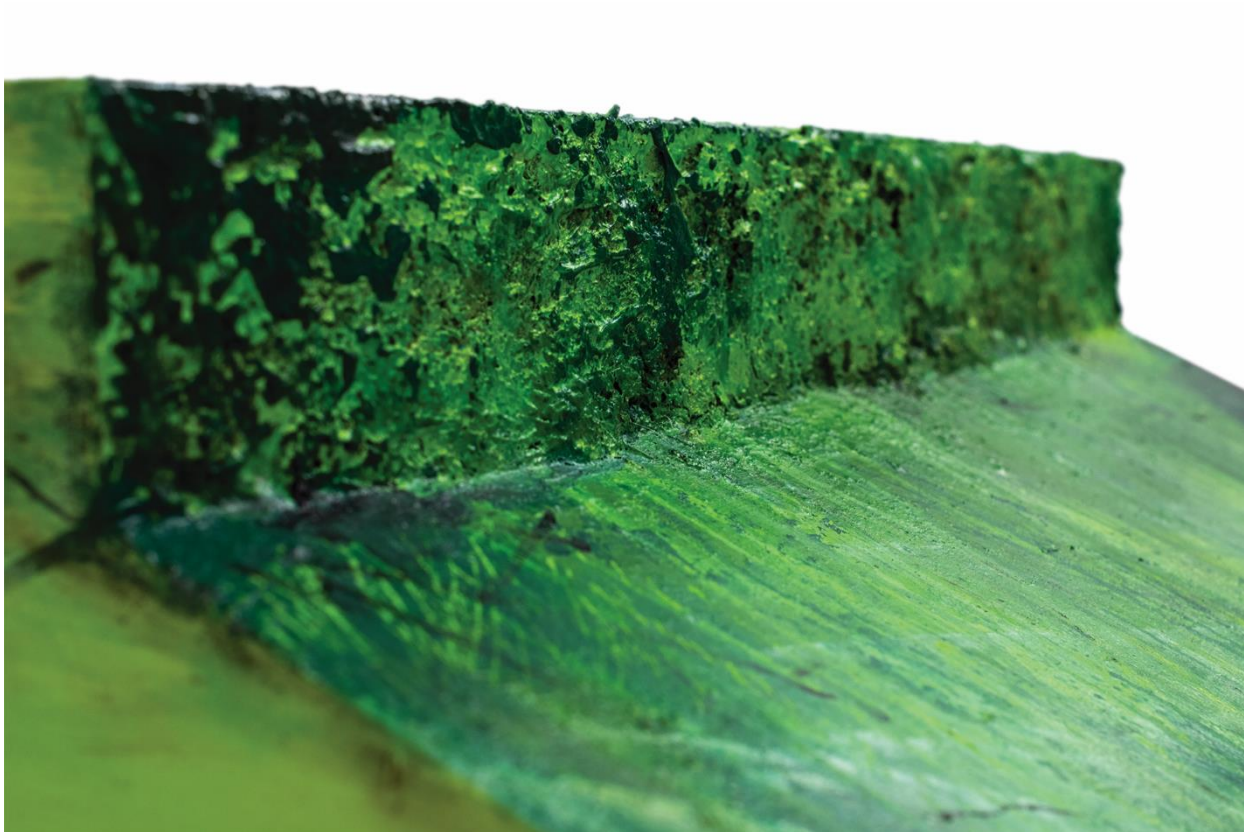
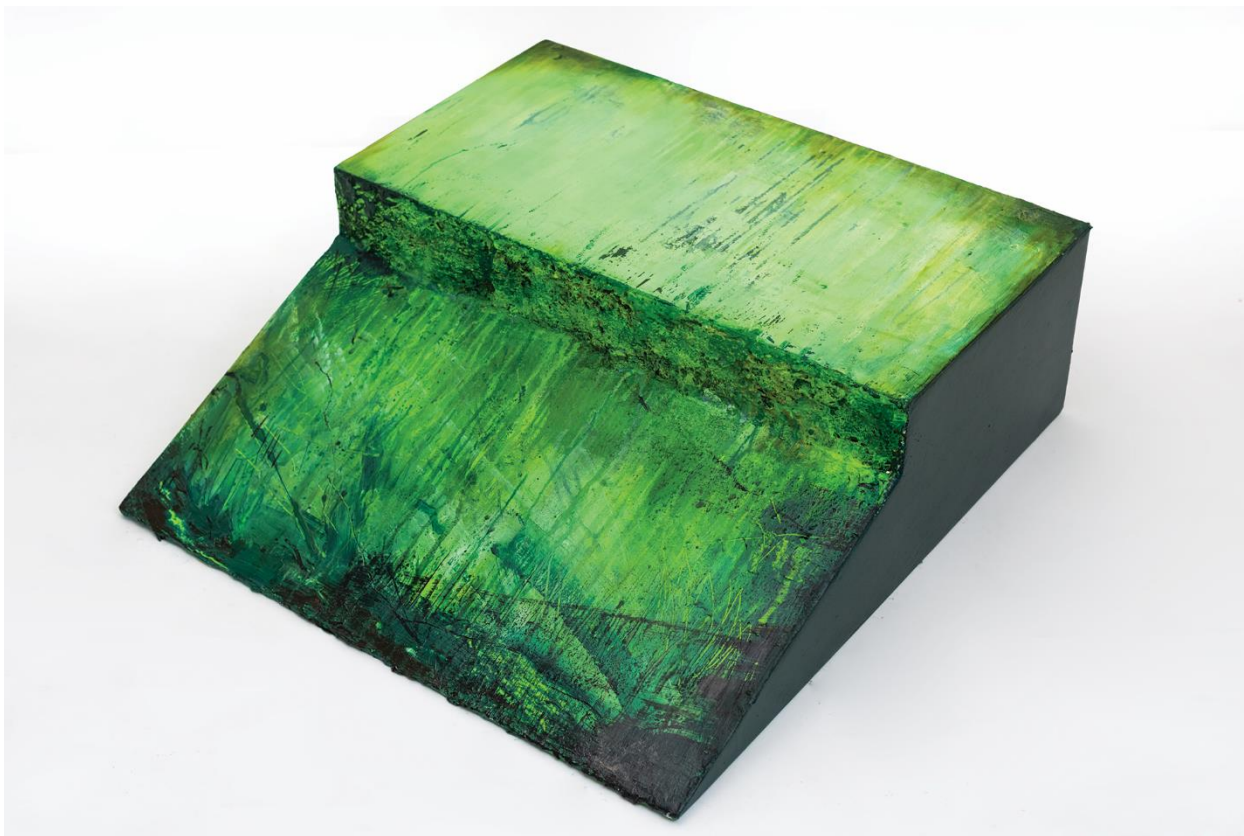


*Fioletowa*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejecie, 2018





*Zielona*, widok z góry, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Zielona*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejcce, 2018



*Zielona*, widoki boczne, 70 x 70 x 23,5 cm, technika własna na sklejkce, 2018



*Ugrowa*, widok z góry, 70 x 70 x 17,5 cm, technika własna na sklejkce, 2018



*Ugowa*, widoki boczne, 70 x 70 x 17,5 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Brazowa*, widok z boku, 70 x 70 x 17,5 cm, technika własna na sklejecie, 2018



*Brązowa*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 17,5 cm, technika własna na sklejce, 2018



*Różowa*, widok z góry, 70 x 70 x 17,5 cm, technika własna na sklejce, 2018





*Różowa*, widoki z boku i detal, 70 x 70 x 17,5 cm, technika własna na sklejce, 2018



***Biała***, widok z boku, 70 x 70 x 70 cm, technika własna na sklejecie, 2018



*Biała*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 70 cm, technika własna na sklejkę, 2018



*Szara*, widok z boku, 70 x 70 x 53 cm, technika własna na sklejecie, 2018



*Szara*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 53 cm, technika własna na sklejkce, 2018



*Czarna*, widok z boku, 70 x 70 x 35,5 cm, technika własna na sklejecie, 2018



*Czarna*, widok z boku i detal, 70 x 70 x 35,5 cm, technika własna na sklejkce, 2018

## **ENGLISH TRANSLATION**

by Agnieszka Zawisza



The Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź

**Painting in space**  
**A series of polychrome solids**

**Supervisor:**

Assoc. Prof. Danuta Wieczorek

**Autor:**

Agata Czeremuszkin-Chrut M.F.A

ŁÓDŹ 28.02.2019

## LIST OF CONTENTS

INTRODUCTION.....	83
Chapter 1. SPACE.....	85
Chapter 2. TIME.....	89
Chapter 3. COLOUR.....	94
Chapter 4. TRANSGRESING THE IMAGE.....	97
Chapter 5. POLICHROMY.....	105
Chapter 6. TECHNIQUE.....	110
Chapter 7. DESCRIPTIONS OF WORKS.....	115
7.1. A group of solids in primary colours.....	116
7.2. A group of solids in derived colours.....	118
7.3. A group of solids in earth tones.....	119
7.4. A group of solids in achromatic colours.....	121
CONCLUSION.....	123
BIBLIOGRAPHY.....	125
LIST OF ILLUSTRATIONS.....	128
LIST OF WORKS.....	130

## INTRODUCTION

The title of my doctoral thesis is not a new term. I would even say that it is quite ordinary, popular and perhaps associated with the exhibiting of a work, rather than the work itself.

The term 'painting in space' was probably coined by the Armenian artist Yervand Kochar<sup>64</sup> to describe the artistic movement that he founded. Kochar was involved in sculpture, he created polychromed spatial forms, set in motion with the help of a motor. In this way he embedded visual elements in space, and the work became one in the mind of the viewer, where the particular views were intertwined and complemented each other.

Undoubtedly, similar ideas already appeared earlier in the minds of artists, they certainly wrote or talked about them, but the 20th century turned out to be a breakthrough for such painting solutions. Among others, cubists, futurists and avant-garde Russian artists, made space the theme of their works, if only to recall examples from the early twentieth century. Taking a deeper look, the notion of space is constantly present in art, however the approach to presenting it undergoes change. Today, painters are increasingly looking for a third dimension not only in the form of creating illusion, but concentrating their activities at joining different disciplines.

In my opinion, painting in space can be understood as all the realizations going beyond the two-dimensionality of the canvas, the work where the main role is played by colour - often independent, trying in vain to free itself from the form. I'm especially fascinated with large-format works, encompassing the viewer, or even overwhelming him. Often the recipient physically enters the work of art, becomes a part of it and absorbs it, surrounded by the work from every side. At times, in-site painting installations are associated with the existing architecture of the exhibition space, annexing it, changing it with the help of gesture and colour. Marek Rothko's thinking is close to me and he wanted his works to be large-scale in order to fill the entire field of view. Unfortunately, my realizations due to various limitations could not physically appear in the monumental scale at this place and time. One can, however, imagine that this is how they were conceived - as a base, a project, a starting point...

My projects of wall painting in private and public spaces, as well as large-format works on canvas over the years have made the implementation of a series of spatial works a consequence of my previous experiences. Especially the latter, from 2014-15, in which the contrast of organic forms and geometry prevailed. A certain kind of "going out into space" (paraphrasing the title of

---

<sup>64</sup>. Yervand Kochar is an Armenian artist who lived in 1899-1979. He created initially in Paris, then in socialist Armenia. He founded the "Painting in space" movement, which confronted the possibilities of sculpture and painting. The painted, revolving sculptures created by Kochar are based on a thinking in terms of both space and time. The artist's museum is located in Yerevan (Armenia). More on the official website of the Museum, URL: <http://kochar.am/> [26.02.19].

Katarzyna Kobro's recent biography<sup>65</sup>) has been long-felt and inevitable, but still an experiment to me. It is also like a far journey, in which we subconsciously go for a long time.

The presented works are not only a departure from the canvas, paper or wall, but also a change in technique and subject matter. Until now, in my works the human figure, although deformed and sometimes in a rudimentary form, was still present. In the current series of polychrome shapes described here, I transform organic tissue into an abstract form that is no longer associated with a human figure, and its seemingly chaotic force “clings” and absorbs the regularity of geometry. Thus, the contrast of the organic and geometrical element present in the earlier works on the canvas is still close to me, but it has been treated in a different way than before.

Also the technique that I am using now (so-called own technique) is a new thing for me. So far, I have not used assemblage or collage in my works, but only paints, so I was quite traditional in my practice. In the projects that make up my doctoral thesis, I go beyond the usual paths, experiment, search and take risks. I am not sure where this path leads, but I believe that the risk is an immanent part of the creative process, and crossing your own borders and testing personal habits, ultimately brings creative benefits.

In my deliberations, in the written part of my doctoral thesis, I will recall and mention inspiring contemporary, artists who work at the boundaries of disciplines. I will lean over the issues of space, time and colour that have strongly influenced my artistic choices. I will also discuss the theme of polychrome, mainly in relation to modernist architecture.

---

<sup>65</sup> . M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2015.

## Chapter 1. SPACE

*Over the last 50 years of its development, contemporary painting has repeatedly included the notion of time and space. This problem has been present in contemporary art for as long as the sensational scientific discoveries in this field. However the willingness to include space and time in painting was limited by the strength of traditional understanding of the image as a finite construct locked within its boundaries.*<sup>66</sup>

Wojciech Fangor and Stanisław Zamecznik

Personal space and public space. Space on the go, in the elevator, the space that separates me from my loved one or the urgently needed object. The area that I can circle with my hand on the snow. Finally, the maximum span of the arms, enabling to embrace the stretcher in order to move it on my own (in the case of a shameful lack of a crossbar in a large format). Man has always been the measure of all things.<sup>67</sup> A perfect example of this is the traditional or folk naming of measures and weights relating to the human body, such as the elbow or inch measuring the width of the thumb, as Yi-Fu Tuan writes in his book *Space and Place*.<sup>68</sup> Space is indispensable to man, just like air or food, although the last century has passed under pressure of time, not space. The term “time” constantly appears in our everyday conversations, everyone is always lacking it, while the impact of the surrounding space on us is probably not fully understood.

It is quite possible that my interest in space came about when I was growing up, when I “absorbed” the journalistic texts of Ryszard Kapuściński. Or when, when I was twelve or so years old, I went away for the first time and for longer trip, beyond the area of my middle-sized family city. In each of my journeys, the most fascinating for me was always the tissue of the city, its smells, colours and the atmosphere of the street, and finally the people who lived there. The most attractive space is always the unknown, the foreign one, the boundlessness, which Kapuściński so often recalls. Space is so important to me that I try to introduce it literally to my painting.

This is not the place to thoroughly analyse personal motives. In brief, however, I would like to trace the very concept of space, which fascinated philosophers from antiquity, and which the dictionary definition describes as a set of elements, points embedded in the structure.<sup>69</sup> On the other hand, the character of space is determined by the relations and relationships that take place between these elements.

---

<sup>66</sup>. W. Fangor, S. Zamecznik, typescript of the exhibition’s Manifesto *Studium przestrzeni*, Warszawa 1960, quote: *Wojciech Fangor*, catalogue of the exhibition, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, p. 9.

<sup>67</sup>. Protagoras from Abdera - Greek philosopher (about 480 - about 410 BC), a sophist, advocate of cognitive relativism: (our perception of reality depends on who we are), based on: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, p. 36.

<sup>68</sup>. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, p. 64.

<sup>69</sup>. *Encyklopedia PWN*, URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/przestrzen;3963643.html> and <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przestrze%C5%84> [10.01.2019].

There are many bibliographic sources and philosophical texts concerning space (often combined with the issue of time). I would like to recall a simple division into four concepts of space, presented by Jacek Lejman.<sup>70</sup>

The first category is the absolutist concept of space (the so-called box metaphor<sup>71</sup>) according to which space and time are places where things are. Such a model of perception was close to Plato's philosophy or the views of Isaac Newton. According to Aristotle and Giordano Bruno, space is perhaps just a place where things can potentially be. Another existing concept was “the universe of extended things”<sup>72</sup> as in Descartes (ontological concept of space).

The second category is the subjective concept of space (the so-called metaphor of glasses), which assumes that space and time are ways reality is viewed by a human being. The propagator of such attitude towards the issue was Immanuel Kant. Ernst Cassirer, on the other hand, claimed that space is a kind of “matrices imposed on reality”<sup>73</sup>, as he expressed it in his epistemological concept of space.

Lejman called the third category a relativist-attributeist. It's like a coordinate system that describes quantitative relations between things. Albert Einstein is worth mentioning here, with the entire idea that can be called a physical concept of space.

The fourth category is a relational one, in which space is the creation of man, his method of experiencing the world. In this trend, views of such thinkers as Martin Heidegger or Edmund Husserl and can be called an anthropocentric concept of space, which is the only one not related to time, but refers only to spacial relations. Man stands in the centre of this theory.

The 20th century changed the perception of the problem. Philosophy, anthropology and related sciences have started to view space as a mutual relationship between people, people and objects, and finally between man and his environment. The main focus was on the impact of space and its lack (density, overcrowding) on people and animals. Terrorism, life in and outside of cities were studied, attempts were made to find out what drives the behaviour of living organisms.

Edward T. Hall dealing with proxemics<sup>74</sup> claimed that the life of people is controlled by the so-called “Hidden dimension”, or subconscious cultural codes, appropriate for given societies. The consequence of the differences between the codes of individual cultures are the conflicts

---

<sup>70</sup>. J. Lejman, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, *Wschodni Rocznik Humanistyczny*, t. IX, 2013, p. 323-337.

<sup>71</sup>. *Ibidem*, s. 324.

<sup>72</sup>. *Ibidem*.

<sup>73</sup>. J. Lejman, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, *ibidem*, p. 325.

<sup>74</sup>. Proksemika - Proxemics is the study of human use of space and the effects that population density has on behaviour, communication, and social interaction (based on: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/proksemika.html>).

appearing in the world (personal, local, global) resulting from the misunderstanding of each other. Misunderstandings come, among others, from various spatial needs. For example, “Western man perceives objects, not space between them. In Japan, such a space is perceived separately and respected. It is called a *ma*, or interval”<sup>75</sup>

The observations of Yi-Fu Tuana, the representative of humanistic geography author of an individualistic concept of space and place are also interesting. “We experience space directly as something in which we move. What's more, when passing from one place to another, one gets a sense of direction. Forwards, backwards and sides - these are diverse experiences, i.e. knowable subconsciously, in the acts of movement. Space is a general frame whose centre is a moving, intelligent being. Human eyes, which have a bifocal, overlapping field of vision and stereoscopic abilities, transmit a three-dimensional vision of space to the viewer.”<sup>76</sup>

The problem of space has been touched upon and is constantly studied by many artists. Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński spoke extensively on the subject, analysing the notion in detail on the basis of the development of sculpture. According to them, the artist's task is to organize space by means of his activity, not to create isolated, sculptural beings. The composition was intended to make the viewer visualize space, setting its limits to emphasize its character. “Every sculpture within its borders contains a certain specific part of space. Therefore, we can say that the sculpture encloses space in itself. At the same time, the boundary of the sculpture is the border that closes the space, located outside the sculpture and separates it from the space contained in the sculpture. (...) The communication of sculpture with space, the saturation of space with sculpture, including sculpture in space and its connection with space - constitutes the organic law of sculpture. As the nature of the image is closed in the boundaries of a rectangle and the flatness of the surface, so the basic essence, the inherent nature of the sculpture is: the infinitude of space and the connectivity of the sculpture with it. (...)”<sup>77</sup>

Wojciech Fangor and Stanisław Zamecznik discuss the issue of space in the context of painting and architecture. “Everybody has an innate inner camera to receive spatial emotions. Just like musical hearing, it can be naturally more or less developed. We use it unconsciously and rather festively. In everyday life we think of it and feel it habitually, but at the sea-side or in the mountains, during a flight or diving, we experience different emotions, provided that these are not everyday matters for us. Just like a musical hearing, there is a universal disposition for the reception of space, a sense of space.”<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup>. E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003, p. 99.

<sup>76</sup>. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, p. 23.

<sup>77</sup>. K. Kobro i W. Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni. Obliczenia Rytmu Czasoprzestrzennego* (fragments), quote: „Sztuka i Filozofia” 13, 1997, p. 88-99.

<sup>78</sup>. W. Fangor, S. Zamecznik, typescript of the exhibition's Manifesto *Studium przestrzeni*, 1960, quote: *Wojciech*

In the statement quoted at the beginning of the chapter, Fangor and Zamecznik aptly describe the transformation that took place in the 20th century when artists once again noticed the problem of space in painting. Until now, artists have focused on space within the painting, in which a convergent or aerial perspective would help. With the invention of photography (1839) the image was released from the fulfilment of its illusive, mimetic imaging functions. There was a need to re-create their own role, give them meaning and find their place in the changed reality. Hence the birth of abstract painting or new fields of art (eg. performances) whose areas began to overlap. Such a situation, in my opinion, lasts until the present day, therefore the question that I ask myself, about the belonging of my realizations to one of the disciplines, seems to me, after long thought, unfounded, precisely because of the constant reinterpretation of the fields of art. Sculpture has always been associated with painting (polychromy), painting with architecture (wall designs), and finally sculpture with architecture even through architectural detail. Contemporary tendencies to blur the boundaries of individual disciplines are, in my opinion, the obvious consequence of past eras in the history of art and culture of humanity. The freedom of creation is the artist's right, and the only limitation for him is the quality of his own realizations.



## Chapter 2. TIME

*What then is time? If no one asks me, I know what it is.  
If I wish to explain it to him who asks, I do not know.*<sup>79</sup>  
Saint. Augustine

In common understanding, time is the domain of the world of music and sound, whereas painting is characterized by the surface, sometimes also the desire to introduce illusionary depth to its plane. The image in the traditional sense, the picture on the plane has no course of action, does not develop in time, as the song has no beginning or end. It is ready in its form, it is covered by sight in one moment. However, the issue of time also occurs here and can be expressed in two ways. As the time needed to create the work, its processualism, or as the time needed by the viewer who, wandering through the canvas, creates his own song, in the imagination that is later inscribed in his memory.

“The concept of time was analysed by Saint. Augustine. He wondered where it was coming from. He believed that he comes from a future that does not exist yet, in a future devoid of duration and goes into a past that has ceased to exist.”<sup>80</sup> Vasyli Kandinsky, on the other hand, claimed that “the issue of time in painting is a problem for itself and it is very complicated.”<sup>81</sup>

It is a fact that philosophers and physicists have not been able to explain clearly what time is, although this problem has always been present in their considerations since antiquity. The mystery of the passage of time was consistently dealt with in the work of Roman Opałka, who in a cycle of paintings created throughout his life, recorded day after day, “counted” the passage of time.

A special and new feature of my own realizations described below, is the intentional addition of the time factor to the process of their reception by the viewer. This is to result in a stronger and deeper involvement of the viewer in this process. The object cannot be viewed from one side. These objects are like sculptures that have to be circumvented. At times they invite the viewer to look a bit deeper or look from a different angle. The image of each solid, differently painted, consists of many views, therefore the final result depends on the viewer and his perceptual preferences. Things are best remembered through experience, including physical ones, so I hope that my work will make the recipient stop for a while, staying longer in his memory.

In addition to the time associated with the process of receiving my works, I am also interested in the passage of time – time that is in its nature destructive. Time that would be needed by the forces

---

<sup>79</sup>. Augustyn św. *Wyznania*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, p. 266.

<sup>80</sup>. A. Wojciechowski *Wojciech Fangor, czyli czas i przestrzeń*, cyt. za *Wojciech Fangor*, catalogue from the exhibition, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, p. 46.

<sup>81</sup>. W. Kandinsky *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, p.31.

of nature to destroy an unstable plywood body, cover it with moss, slow decay or stratification and rotting as a result of contact with moisture or rain. My spatial works could be left outside to mature in consequence of the destructive effects of atmospheric factors. I could allow nature to take them back in a way – to destroy them and lead to decay.

The following aspects that come to my mind are the annexing or fouling of a simple, geometric form with organic forms. In my opinion, purity and perfection are characterized by impermanence. A cube of white-primed plywood exposed to sunlight, rain or wind would quickly change irreversibly. The perfection of simple, geometric shapes has no right to survive in nature without human help.



Ill. 1. The temples in Angkor Wat, Cambodia

Such is the case, for example, in the temple of Angkor Wat in Cambodia, (ill.1), which is constantly degraded and annexed by the jungle. The sculptures and architectural elements are destroyed by the roots and moisture completes this process. There is an inevitable destruction that man is trying to stop.

There are many similar examples - deserted cities such as Chernobyl (ill.2), abandoned Detroit buildings (ill.3), or so-called car graveyards or even monuments exposed to moisture. Degradation processes can be observed, for example, throughout Asia, where even new buildings without proper maintenance deteriorate at an alarming rate due to climatic conditions - sun and humidity. Poverty and overpopulation, and perhaps also lack of awareness, mean that taking care of “things” is not a primary need. Everywhere where man does not demonstrate care for cultural products (ill.4), nature immediately grabs them and absorbs them. The visual effect of this process is in my opinion so interesting that it has become an inspiration for me and many other artists.



III. 2. Chernobyl, 30 years after the explosion in the electric plant, Ukraine



III. 3. Cooley High School Theatre, Detroit, USA



Ill.4. Details of Hephaestus Temple, ancient Agora, Athens, 2018

The threads of fragility of life, time, transience and biological nature of man have been present in my work for a long time. The concept of the series *Meat and Geometry* (being a kind of preview of solids) was born in the holy city of India - Varanasi, where believers from all over the country come to finish their lives. I remember the labyrinth of narrow streets and tourists lost in it, as well as busy local people - all heading towards the bank of the Ganges, towards the crematoria where the funeral ceremonies were held. I realized then, how fragile and unstable human existence is and how we are connected with our biology (body, health, death), about which in our culture we would prefer not to remember. For Buddhists death is ordinary, natural and in the face of the density of population in this country, sometimes even imperceptible. I have been interested in the impermanence of being for some time now. The destructive forces of nature, seemingly subjugated by people or the unrestrained energy of nature, sometimes arouse fear and make people feel their nothingness in the face of nature.

Günter Bandmann in his essay *Transformations in the evaluation of material in the theory of art of the 19th century*<sup>82</sup> explains the genesis of the tendency to hide and then display the

---

<sup>82</sup>. G. Bandmann, *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX wieku*, [in]: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Białostocki J. (edit.), wyd. PWN, Warszawa 1976, p. 46-79.

material in art over the centuries. He claims that from his beginnings man step by step mastered the forces of nature, but at the same time he had a great respect for it. Until the 19th century, nature was badly connotated, mysterious, dangerous and unpredictable. Until this crucial moment, the material from which the work of art was made was hidden. Its materiality was not recognizable at first glance. The wooden structures of the building were plastered, similarly with brick walls. Sometimes, artificial joints were made on the plaster to make the illusion of the workmanship of a different material than in reality.

From the nineteenth century onward, on the other hand, one can observe a complete transformation of this way of thinking. Now the goal of artists of all fields of fine arts is fidelity to the material, exposing the construction, and in a way “listening to the material”. Works of art are created in accordance with the nature of the material, and masking it is considered to be reprehensible. Finally, nature was mentally restrained, and thus man began to be fascinated by it.

While painting, I listened to the blocks and the way of painting was determined by their shape. Sometimes I let the paint flow, spontaneously, following gravity. However, instead of imitating the nature with paint, I could leave the solids outside. Like Piotr C. Kowalski, let nature paint the painting itself, collecting traces impressed by it on the canvases. The artist - in this case the creator of the idea - determines the length and chooses the form of the action. However, this was not my goal. Contact with paint is so necessary for me that it would be difficult to give up. Instead of exposing the blocks to the destructive forces of nature, I used photographs I made in nature. Cracked earth, surrealistic rock formations, colourful minerals, all the growths encountered in the forest, an electric box changed under the influence of moisture, or a curved tree or a tree branch covered with juicy moss, were an indirect arsenal of themes for me.

## Chapter 3. COLOUR

*Speaking of colours, we're talking about a human. It must be realized that colour is not a property of radiant energy in the visible spectrum (as Newton claimed), but only an impression, a product of the nervous system (Wyburn, Pickford). It is the specificity of our visual system that makes certain electromagnetic waves visible in the form of colours.*<sup>83</sup>

Wojciech Michera

While working, I mainly follow my intuition, by which I understand the innate or learned sense that allows me to paint. They say that colour cannot be learned. To understand it, an additional sensitivity to these specific experiences is necessary. Others say that “seeing is a kind of talent, and it is also a matter of education and training.”<sup>84</sup>

Colour is an experience of each of us, it affects the well-being, calms, irritates, warns, informs, decides how the individual is perceived by the environment. At the same time, it is quite a mysterious phenomenon. For centuries, colour has been studied, often yielding completely conflicting theories, which knowledge in my opinion is not necessary for the painter in his practice. I agree with Johannes Itten, who claimed that “science and theories are useful in bad times. They solve good problems thanks to intuition, as if by themselves.”<sup>85</sup> The fact is that painting starts in prehistory, and scientific research on colour was born definitely much later. However, science has always tried to master colour, explore it and put it into rules, so that it can be described, making it possible also to teach its theory.

In his work *Colour and man* Gerhard Zeugner distinguishes three ages of knowledge about colour.<sup>86</sup> The first of these, referred to as pre-scientific, are the times of prehistory, antiquity, the Middle Ages and the Renaissance, when colour was used intuitively. The breakthrough came when Isaac Newton made a successful experiment of splitting light with a prism to seven colours of the rainbow (the colour spectrum). The experiment was made in Cambridge in the second half of the seventeenth century (1666). With his discovery Newton proved that the colour is light. Thus, began a new era in history of research and science concerning colour.

Soon after, Johann Wolfgang von Goethe came up with counter-arguments against Newton, claiming that colour is not just physics. According to him, colour also has a psychological impact that cannot be overlooked. He wrote his findings in *Science of Colour*, published in 1810. Both approaches are appropriate to me, because colour can be considered both as a physical

---

<sup>83</sup>. W. Michera, *Wprowadzenie do antropologii barw*, Katedra Entropologii i Antropologii Kulturowej, „Etnografia Polska” t. XXXI, 1987, URL: [www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174](http://www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174) [10.01.19].

<sup>84</sup>. F. Birren, quote: M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Arkady, Warszawa, 1989 r., p. 13.

<sup>85</sup>. J. Itten, *Sztuka barwy*, Wydawnictwo d2d.pl, Kraków 2015, p. 9.

<sup>86</sup>. G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, Arkady, Warszawa 1965, p.11.

phenomenon and what I find especially important - a human experience.

At this point, it is also worth mentioning the achievements of Thomas Young, the separation of three primary colours from which the remaining colours of the spectrum can be obtained. As primary or basic colours of light, he pointed to red, green and dark blue. From these, three more colours are obtained, secondary: light blue, magenta, yellow. To this day, the consequences of such a division can be found in the division of colours commonly used: RGB and CMYK, where the first concerns colourful lights and the second is the substantial colours.

According to Zeugner, the research of Wilhelm Ostwald marks the beginning of another era (this time the era of scientific systems). Wilhelm Ostwald, came up with a system where colour can be described numerically. Colorimetry developed, new pigments were created, literature on colour was published in unprecedented quantities. The definition of colour was also updated, ultimately describing it as a sensual impression, not a physical phenomenon, as an act of the mind that receives and then analyses the light experience through the eye.

Countless scientists from various fields have addressed the subject of colour in their research throughout history, often reaching contradictory conclusions. However, it is certain that the colour can be described from the point of view of physics, physiology of vision, psychology or chemistry. Colour has been underappreciated for centuries, it is enough to mention the dispute between colour and drawing (*colore* and *disegno*), where, of course, the drawing had more importance, leaving the notion of colour behind. A drawing was to be a carrier of a deep idea, the core of the work, while colour had a secondary role: to fill forms created by lines, to satisfy the senses. It was brought down to shallow decorations and was definitely the domain of women, while drawing belonged to men. One was a sign of weakness and the other strength. One was the manifestation of emotions and feelings, the second of intellect.

The breakthrough that took place in the twentieth century, is interesting for me, this is the time when psychology began to deal with colour. Colour became autonomous in painting. Often it was the only subject or even a pretext for creating a picture, which was often the case with abstract works. "Colour is considered an independent element in painting, a value *per se*, sometimes dominating over the problem of form. Treating colour autonomously occurs in all painting directions and their variations, throughout the past century till the present. Both rational-optic oriented programs as well as expressive and lyrical artistic trends deal with colour as such, regardless of its representation values. (...) Colour has to express itself. This is the only common feature of the philosophy of contemporary painting."<sup>87</sup>

The entire 20th century is a kind of triumph of colour, whose key role in the work of art

---

<sup>87</sup>. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. II, Arkady, Warszawa, 1989 r., p. 551.

finally ceased to be questioned. Bauhaus attaches great importance to colour, and abstract painting is based on it. Painters preferred large formats of canvases, and therefore the paints were produced in large containers, some artists even used poor quality industrial materials, which unfortunately fade over the years. Yves Klein reserved his own YKB (Yves Klein Blue) pigment. Also in the works of Anish Kapoor, one colour dominates - red. Kapoor in 2016 reserved for himself the blackest pigment in the world “Vantablack”, which absorbs 99.96% of the incident light. In contrast, Joseph Albers wrote on the back of his paintings, which pigments were used in the process of painting a given work. In later years, he did not even use mixed pigment and applied paint directly from the tube onto the canvas. These selective facts point to a materialistic approach to colour that developed alongside psychological research in this area.



## Chapter 4. TRANSGRESING THE IMAGE

The expansion of painting beyond the two-dimensionality of the canvas or displaying it outside the walls of the studio or gallery is not a new phenomenon. Activities in the public space, works of art in the corners of neglected streets or simply murals on the walls of downtown tenement houses, are things well known to everyone. I also have such experiences. After all, Kandinsky claimed that everything is allowed, and the only determinant should be the internal necessity of the artist. The entire 20th century, especially its second half up to the present, is a special time for formal searches. As a consequence of the artists' actions, the critics created new definitions for current phenomena. Formulations such as expanded painting<sup>88</sup>, shaped canvas<sup>89</sup>, meta-painting, self-awareness of the image are just a few of many. Paintings have crossed the boundaries of the frames, annexing the space around them. The function of the picture as a window to another reality or a mirror in which we can look through was questioned. The frames of the picture, which until now had to focus the viewer's eyes and isolate the work from the surroundings, were no longer necessary, the picture gradually began to constitute an independent existence deprived of the functions assigned to it.

In November 2018 in Warsaw Zachęta Gallery a lecture entitled *Crossing the borders of painting* accompanying the exhibition *After Cybis – what next?*<sup>90</sup>. One of the lecturers associate professor Monika Murawska cited three types of actions used by artists: crossing the borders of the frame (for example, by pouring paint outside the canvas), introducing three dimensions by the effect of relief in the paint, appropriating space by the performative character of the painting process. What is especially interesting for me is the last example, where the process itself, or duration in time, is just as important, if not more important than the work that is the result of this action. Jackson Pollock refers to drawings in the sand of Indians from the Navaho tribe or he also compares the gesture of pouring paint on the canvas spread on the floor, to the gesture of the sower (ill.5). According to Murawska, it is also important to reverse the safe relationship where the picture hangs on the wall in front of the viewer.

Already in 1955, the artist's paintings were experimentally hanged on the ceiling to overwhelm the recipient and disturb his perceptual habits. Pollock himself painted, spatially

---

<sup>88</sup>. 'Expanded painting' - the theorists of the movement claim that despite the repeatedly announced forecast about the death of painting, it is developing dynamically, at the same time expanding its existing field and annexing other fields of art, source: [artguide.com.au/art-plus/expanded-painting](http://artguide.com.au/art-plus/expanded-painting) [10.01.19].

<sup>89</sup>. 'Shaped canvas' is a series of paintings by Frank Stella but also a trend that developed in New York in the 1960s. His representatives studied the boundaries of the canvas, which at that time took on various shapes, e.g. polygon.

<sup>90</sup>. *Przekraczanie granic malarstwa*, lecture accompanying the exhibition *Co po Cybisie?*, Galeria Zachęta, Warszawa 20.11.2018 r., source: <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/co-po-cybisie-6> [10.01.19] [10.01.19].

spraying the paint, performing a shamanic dance over the canvas, transforming the painting into a mysterious ritual. The work is still on the plane, but time and space are inscribed in the nature of the process. But are they not really always inscribed in painting itself? The artist and his habits, the specificity of the place and the way of work are in my opinion inseparably connected with the process of creating the image.



Ill. 5. Jackson Pollock at work, 1950

An approach similar to Pollock's is demonstrated by the British artist of Indian origin. Anish Kapoor (ill.6). He is interested in the processualism of the work, where the colour and performativity of the act of creation play the leading roles. "The main components of his artistic statements are: scale, optical illusion and colour. (...) The motif of mass with different consistencies from the characteristic red pigment remained the most recognizable in his art"<sup>91</sup>.

The subject matter of his works is often based on eroticism, it concerns cultural and national affiliation, which is not surprising in the case of the artist who is himself an immigrant.

---

<sup>91</sup>. Ch. Higgins, *A life in art: Anish Kapoor*, "The Guardian", 28.11.08,  
URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>, source:  
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Anish\\_Kapoor](https://pl.wikipedia.org/wiki/Anish_Kapoor).



Ill.6. Anish Kapoor, *Svayambh*, HDK, Munich

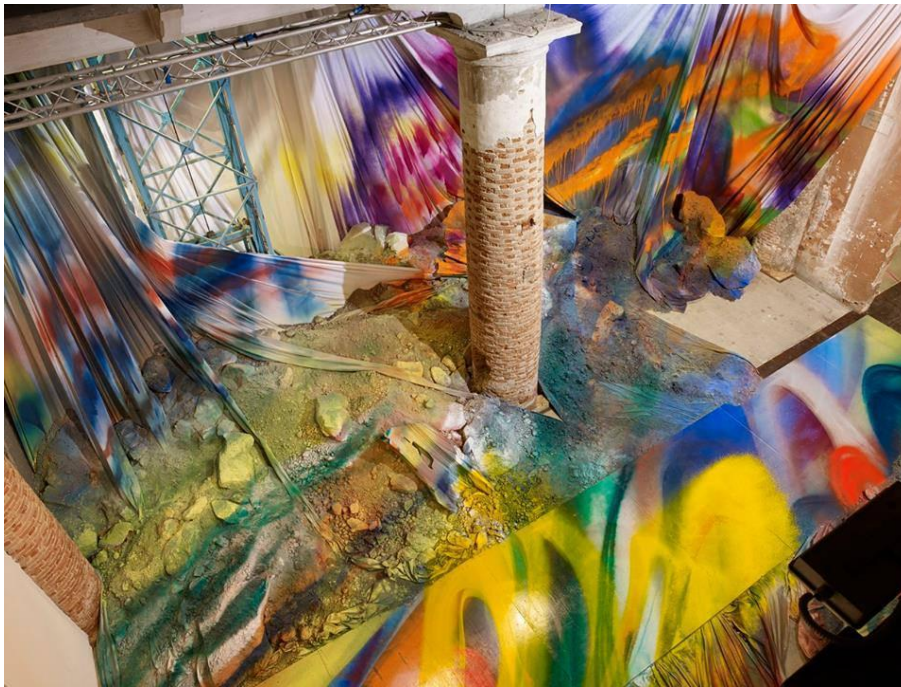
Large format, expressive, intensely coloured site-specific painting installations are the domain of German artist Katharina Grosse. Her art can be compared to a landscape, at the same time it is not so much about literal inspirations concerning landscape, but creating a completely new, alternative space, a separate and mysterious reality. Her works remain in memory wherever you see them - you can often find them in museums like the Hamburger Bahnhof in Berlin or during the Biennale in the Venetian Arsenal, because they fit perfectly into the industrial architecture. However, the artist is equally willing to create in the public space as in a natural landscape (for example a fragment of the seaside park in Denmark, a military base in USA). Her work annexes products rejected by the culture of consumption, such as various types of waste, debris, old clothes or found objects or tree roots (ill.7). Covering them with paint gives them new life, making them useful again. In other projects she uses polystyrene, huge sheets of canvas or large-format paper. Stach Szablowski, in his article *No boundaries*, recalls the artist's words: "The image does not subordinate itself to reality. It creates reality."<sup>92</sup>

I associate the vivid works of Grosse with the energy of the Hindu festival of joy and spring - *holi* - during which the faithful throw colourful powdered pigments or pour paint. Szablowski compares the artist to a modern warrior: "dressed in a white jumpsuit with a hood, in a mask on her face, armed with a putter, she throws paint and changes everything she encounters into a painting"<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>. K. Grosse, quote: S. Szablowski *Bez granic*, "Zwierciadło", April 2018, 4 (2058), p. 146-147.

<sup>93</sup>. S. Szablowski, *ibidem*, p. 146.



Ill. 7. Katharina Grosse *Untitled Trumpet*, Biennale in Venice, 2015

Moving away from the rectangular, regular shape of the canvas in the direction of changing its edges (e.g. canvas as a polygon) or rejecting a uniform plane towards three-dimensionality are the areas of search for many artists. As an example, a tondo was used by Rafael or other Renaissance artists. Innovative solutions in the shape of the base for painting were popular especially in the 1960s among American painters. However, such thinking can be traced earlier in the works of such artists as Jasper Jones, Robert Rauschenberg or Lucio Fontana.

Frank Stella and his “shaped” canvases caught my attention at the exhibition at the POLIN Museum of Polish Jews in Warsaw<sup>94</sup> (ill.8). Large-format relief compositions composed of many geometric elements break the stereotypical thinking about the image as a rectangle. They dictate the surrounding space, overwhelm the viewer with their size. A direct source of reference and a stimulus for the implementation of a series of spatial works was for the artist an inspiration of the architecture of synagogue building in the territory of the Second Polish-Lithuanian Commonwealth.<sup>95</sup>

The curators of the exhibition, in addition to the works themselves, also showed the creative process of Stella, therefore the exhibition included sketches and source photographs of wooden synagogues in Poland. Thanks to such an operation, one could look for the artist's inspiration and wonder why the rectangular canvas would not reflect the artist's vision.

<sup>94</sup>. *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, exhibition in POLIN Museum of Polish Jews, Warszawa, 2016.

<sup>95</sup>. M., K. Piechotkowie *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Muzeum Historii Żydów Polskich, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2016.



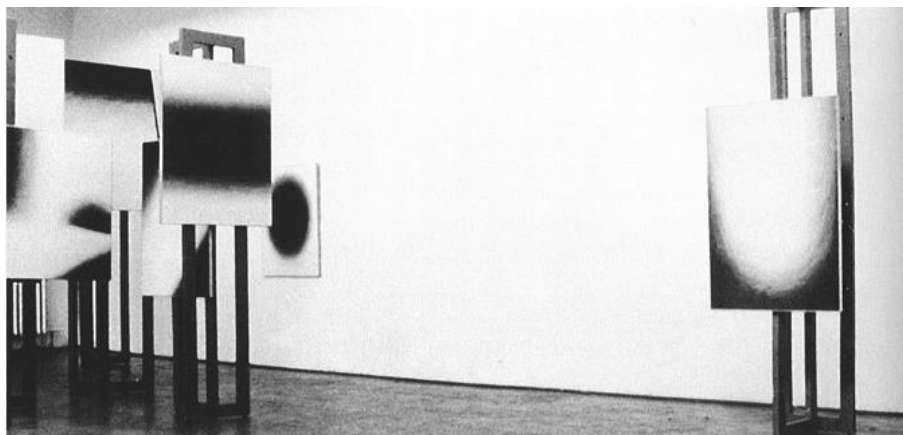
Ill. 8. *Frank Stella and the synagogues of Poland in the past*, view of the exhibition, Museum of Polish Jews POLIN, Warsaw 2016

At the time when I am writing these words, another auction record was noted on the Polish art market and it concerns the works of Wojciech Fangor. A few weeks ago, one of the works of the painter, *M39* dated 1969, was auctioned at the Desa Unicum Auction House in Warsaw for less than five million zlotys. And just yesterday a set of five works included in the *Space Studies* exhibition, which Fangor realized together with Stanisław Zamecznik, was auctioned for over seven million zlotys at the Polswiss Auction House in Warsaw. Current events point to the paradox of the situation. In 1958, it was an absolutely pioneer exposition on Polish soil (il.9), unfortunately it was extremely coldly received both by the critics and the public. It was probably not noticed that it was the first spatial installation, an environment, in the country and in the world. This exhibition was a turn in the work of Fangor, it also proved extremely important for the history of contemporary art.

Fangor, an extremely versatile artist, collaborated with the environment of architects, very dynamic at that time. Together with Zamecznik they decided to carry out an exhibition, which included not only paintings, but also the gallery space itself<sup>96</sup> and the construction on which the images were hung. The viewer, according to the intention of the authors, was to be the co-creator of the perceptual reception of this exhibition, he could freely circulate around the room and get to know different views of the work. Or follow the artists' directions and move according to the plan they created. The canvases themselves were so-called “hungry” pictures - intended by the artists as a part of a larger whole, requiring the company of neighbouring works and space. The collection

<sup>96</sup>. *Studium Przestrzeni* - exhibition was held in 1958 at the Salon of New Culture in Warsaw. At that time, it was a place important on the artistic map of the city.

was mainly made in an achromatic tone, broken by chromatic saturated accents. The whole referred to the achievements of op-art and Illusive Positive Space (IPP)<sup>97</sup>, which Wojciech Fangor developed in the following years.



Ill. 9. W. Fangor, S. Zamecznik, *Study of space*, environment, Galeria Nowej Kultury, Warsaw 1958

Space in Fangor's work is a key issue both in the context of the described environment and subsequent works. “Fangor was delighted with the possibility of leaving the colour from the painting and creating space around the canvas, which he later called the positive illusion space. He compared this way of painting to the opposite of the classic perspective, which draws the viewer into the depths of the picture. He wanted his paintings to have an invisible surface so that the viewer would feel the colour dissolving around him and making it impossible to determine its source. (...) Fangor wanted colour to come out of his paintings and create space between the canvas and the viewer, he wanted a pulsating illusion of movement, which put his painting in the framework of the nascent op-art.”<sup>98</sup>

The artist from the Wrocław artistic milieu whose activities go far beyond the two-dimensionality of the canvas is Urszula Wilk. The artist likes to annex the entire gallery or public space, by arranging painting elements in this space. The cycle *Blumetry* (probably a tribute to Y. Klein and his *Anthropometry*) exhibited in the Neon Gallery of the Academy of Fine Arts in Wrocław, consists of many square, identical canvases that hang on the walls in contact with one another, forming a chessboard, and some occupy the floor - they are like puzzle where each element is necessary. All works are maintained in ultramarine colour, painted like watercolours, using a white foundation. Another time, Wilk comes out into the open air with rolls of fabric or

---

<sup>97</sup>. Positive Illusional Space - a term coined by Fangor for his idea, being in opposition to the convergent perspective, described as negative and illusive. Perspective lines create the impression of depth. Fangor's Positive Illusional Space "sucks the viewer in" somehow, moves closer to him.

<sup>98</sup>. M. Królikowska *Wojciech Fangor – patrząc na obraz przez teleskop*, source: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/> [13.12.2018].

sheets of paper covered with paint, on a freshly ploughed field or in urban space. Another solution can be seen in the White Card project, whose base is the idea of leaving white canvas in the open air and recording the shadows thrown on it by branches of trees, watching the sun roll over the sky, creating an ephemeral work of art.



II. 10. Urszula Wilk, *Sonata on four rooms and blue*, Galeria Sztuki Najnowszej, MOSART, Gorzów Wielkopolski, 2013

In 2013, I saw the exhibition *Sonata for four rooms and blue* in the *Galeria Sztuki Najnowszej* in Gorzów Wielkopolski, where four twenty-six-meter scrolls of painted paper were draped freely from the ceiling to the floor (ill.10). Commenting on the exhibition, Gabriela Dragun writes in the catalogue: “The work and its creation by the artist are extremely organic. The living creation - the image – is born without touching the brush, and therefore untouched by a human hand (...). The brush is involved in mixing paints and nothing else. The paint is poured, smeared, seized ... drips and flows - the figure shapes the element of air, the process of falling and gravity. Something elusive is caught in the piece: the movement of the painter's hand and her intention.”<sup>99</sup>

Urszula Wilk's work is fascinating for me. It combines the element of painting, the informal treatment of paint, the process of creating a work and the time of reception perceived by the viewer, who usually circulates around the work, gets to know and experience it. The painting process itself, focusing on the paint as the element that the artist control, reminds me of Pollock's work. At this point it is worth mentioning that Kandinsky already attributed matter of paint to independence and saw the living entity in it.

---

<sup>99</sup>. G. Dragun *Sonata na cztery pokoje i błękit*, source: [www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744](http://www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744) [10.01.19].

Last year I had the opportunity to see a retrospective exhibition of Leon Tarasewicz in the Museum of Architecture in Wrocław.<sup>100</sup> In the introduction to the exhibition catalogue, the curator, Małgorzata Devosges-Cuber, writes about the artist: “He takes on more and more spheres for painting - chooses large canvas formats, annexes walls, floors and elements of existing architecture, transforms structural surfaces into independent painting installations constructed from scaffolding, wood and paint in the interiors and outside of the buildings. It makes the viewers trample on the paintings and get lost in the mazes of painting installations.”<sup>101</sup>

In his work, the viewer's active participation and, in a way, “designing the experience” or receiving works are also interesting. The viewer cannot remain static, he has to move and gradually experience the work, absorbing the vibration of form and colour with his whole being (il. 11). This work is also interesting due to inspiration drawn from nature - for years, the countryside has remained the only environment for life and creating art. The artist, for the most part of his life functioning away from the hustle and bustle of the city, came into light thanks to his work in international and national art circulation, in the meantime becoming an important figure of Polish contemporary painting.



Ill. 11. Leon's Tarasewicz work in presbytery, Museum of Architecture, Wrocław, 2018

---

<sup>100</sup>. *Leon Tarasewicz. Retrospektywa*, Muzeum Architektury, Wrocław, 2018.

<sup>101</sup>. *Leon Tarasewicz w Muzeum Architektury*, source: [www.magazynsum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/](http://www.magazynsum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/)[10.01.19].



## Chapter 5. POLICHROMY

*Colour in architecture – is in a sense as powerful as horizontal projection and cross-section.  
Polychrome is an independent component of the horizontal projection and cross-section.*<sup>102</sup>

Le Corbusier

In the title of my doctoral thesis, I used the term polychrome, among other things, to indicate that my works are chromatic, and their power is based mainly on colour.

Polychrome (Greek polychromos - multicolored) is a technique known since ancient times, it was used, among others, as a decorative technique in the ornamentation of Greek temples. According to the Small Dictionary of Artistic Terms, polychrome is “multi-colored decoration of walls of buildings, sculptures, utility objects”<sup>103</sup> and “wall painting and related techniques (...) used as to complement architecture from antiquity to the present day (...)”<sup>104</sup> It was made on stone and plaster materials as well as on wood; indoors and outdoors, in sacred and secular buildings.

The promoter of the art and culture of antiquity, the German researcher Johann Joachim Wincklemann, if he lived to this moment, probably would not be able to accept the fact that the Greek and Roman monuments were originally covered with rather intense and contrasting colours. In the nineteenth century, it was discovered that the Greeks were not minimalists, sensitive to good taste, in the present sense of the word. Architectural sculptures and details, and even the facades of houses or temples were covered with an intense colour of symbolic significance. The pigments used at that time were, among others, four key ones: black, white, red and ochre, and Greek green or malachite blue, which was mixed with wax and applied to the stone. The *Colorful Gods* exhibition, which took place in Munich in 2003, was aimed at spreading knowledge about this subject among the public, because antiquity is commonly associated with the natural colors of stone and other materials used.

In antiquity, color was symbolic in the first place, showing social status, which was related, among other things, to high pigment prices. This was reflected even in the colours of clothes in that period. The range of pigments and other decorative materials has been enriched up to the end of antiquity, gradually moving away from modesty towards the multi-coloured associated with the culture of the Orient, close to kitsch.

Analyzing the history of the sculpture, we note that most of the works were polychromed until the Renaissance. At that time, colour was the necessary completion of the sculptural form.

---

<sup>102</sup>. Le Corbusier, source: <https://www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179> [10.01.19].

<sup>103</sup>. K. Zwolińska, Z. Malicki *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1993, p. 232.

<sup>104</sup>. *Ibidem*.

There were, of course, exceptions, for example I will quote the ancient Roman practices mentioned by Maria Rzepińska, when the polychrome was replaced by gilding the entire sculpture or by differentiation of the materials used.<sup>105</sup> In the era of the renaissance of such practices, the fascination with antiquity - its nobility, the colours of natural stone were maintained. The fascination with antique culture focused on what was left, artefacts marked by the passage of time, i.e. without a painting layer, that did not survive or was unknowingly removed in the purification process by conservators.

Polychrome in the traditional sense of the word was for centuries associated with sculpture and architecture. In one of his interviews, Fangor notes: “In all epochs, when art was important, when it was significantly related to the main 'mystery' of its era - a work of art was organically connected with its surroundings much more than when art became a commercial matter only or just aesthetic.”<sup>106</sup>

Modernism was aware of the impact of colour and introduced it programmatically to its designs, simultaneously equating its significance with the value of the material used for its implementation. Le Corbusier, known as the “Pope of Modernism”, claimed that “for a man, colour is just as important as water and fire.”<sup>107</sup> During the initial period of his work, Le Corbusier consulted his ideas with the painter Amédée Ozenfant, who worked on the theory of colours in the context of their use in architecture and interior. In 1931, Le Corbusier created a template for the Swiss wallpaper manufacturer Salubra<sup>108</sup>. It is actually a colour system known as *Architectural Polychromies* (il.12). He divided the selected colours into three groups: constructive, dynamic and neutral colours. An amateur could mix the colours of individual groups with each other without worrying about the effect. He also advised which collars would prove to be used best on shaded or sunny walls.<sup>109</sup> “Le Corbusier showed beauty through contrast, but built on the idea of dialogue. He created a dialogue between severity and delicacy, between shadow and light, between colourless and intense colour, between precision and chance. The architect did not hide that he wants to force people to think and reflect while designing a violent, blatant, triumphant polychrome of facades.”<sup>110</sup> During my recent visits to the Berlin unit, modelled after the Marseille prototype or the villa at Weissenhof in Stuttgart, I had the irresistible impression of a close relationship of colour, form and function in each of these works.

---

<sup>105</sup> M. Rzepińska *op.cit.*, p. 105-106.

<sup>106</sup> B. Majewska *Rozmowa z Wojciechem Fangorem*, cyt. za *Wojciech Fangor*, catalogue from the exhibition, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, p. 13.

<sup>107</sup> „Klawiatury” kolorów, source: [www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatURY-kolorow/](http://www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatURY-kolorow/) [26.01.19].

<sup>108</sup> A. Flint, *Le Corbusier. Architekt jutra*, wyd. W.A.B., 2017, p. 67.

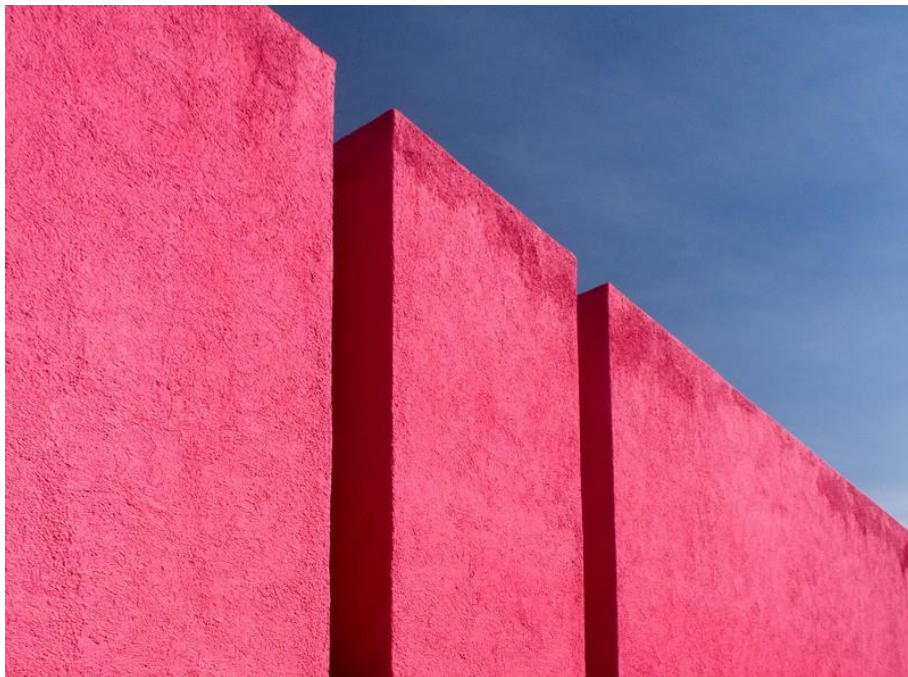
<sup>109</sup> O. Bartczak, *Klawiatura kolorów Le Corbusiera*, source: [www.collageblog.pl/blog/klawiatURA\\_le\\_corbusiera](http://www.collageblog.pl/blog/klawiatURA_le_corbusiera) [15.01.2019].

<sup>110</sup> M. Galas *Odkryte piękno*, source: [www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM\\_OdkrytePieknO.pdf](http://www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM_OdkrytePieknO.pdf)



Ill. 12. Le Corbusier, *Architectural Polychrome*

The use of intense colour and a simple shape is the hallmark of the Mexican architect Louis Baragan, whose modernist realizations, although they are firmly embedded in the tradition of the native country, drew at the same time from the international style. The thick, colorful walls characteristic of the works of art remind me of monumental blocks of pure colour (ill.13). Their function, paradoxically, is only a background for me as a painter, while the power of colour is at the forefront.



Ill. 13. Louis Baragan, *House of Cuadra San Crisobal*, Mexico

Speaking of colour in modernism, it is impossible to omit Katarzyna Kobro's *Spatial Compositions*, whose provenance in my opinion is close to architecture, and each sculpture is like the nucleus of a building. The artist used three basic colours as well as white and grey to divide space by means of planes and the 8: 5 ratio used by her is a meticulously calculated value according to which her works are built (ill.14). Only nine *Spatial compositions* have been preserved and exist today, and only three of them are chromatic (2, 4 and 6). "Colour tames space and radiates into it. The greater the tension of colour, the more energy it exerts on onto space, subjecting it to this energy. Starting from sculpture, moving into to space, opening space of the influence of the sculpture in it. The energy of color, breaking the block, simultaneously combines the sculpture with the surrounding space."<sup>111</sup>



Ill. 14. Katarzyna Kobro, *Spatial Composition 4*, Museum of Art in Łódź

The concept of Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński combines colour with sculpture, space and time: "Time-space refers to the variability of this work of art while watching it from various sides. Each movement of the viewer causes a different appearance of the layout of shapes. A work of art thus lives not only in space, but also in time, because not only does the arrangement of shapes itself matter, but at the same time the order in which it manifests itself when viewing it from various sides."<sup>112</sup>

My projects do not organize space in the way Kobro and Strzemiński describe in their book *Spatial Composition: Calculating the Spacetime Rhythm*<sup>113</sup>. They are compact and do not

---

<sup>111</sup> K. Kobro i W. Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni. Obliczenia Rytmu Czasoprzestrzennego* (fragments), quote: „Sztuka i Filozofia” 13, 1997, p. 96.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 89.

engage the environment in a literal way and the space does not flow and does not penetrate the shape like in Henry Moore or in Kobra. They are closer to ancient sculptures or primitive idols, which probably due to the technical difficulty of shaping the form, were usually compact blocks. Neoplastic realizations and modernist architecture are close to me, among others, due to the use of primary colours, on which the idea of my series of *Polychrome Solids* is based. The consequence of this choice was the extension of chromatics with derivative colours, earth colours and achromatic colours.

## Chapter 6. TECHNIQUE

*Whoever experiments is prone to adversities. By definition, an experiment means a journey into the unknown, where it is very easy to fail.*<sup>114</sup>

Marina Abramovic

I've always been fascinated by new experiences in creativity – the contact with material as a sensory value. I like to measure, touch, feel the texture of things under my fingers, relate the scale of objects to my own person. As a motif, I am fascinated by everything that has its pulse, warmth or shape – all that is vivid, tangible, haptic, present here and now.

I also appreciate my unsuccessful images. Jerzy Nowosielski on the occasion of one of his exhibitions said: “You cannot be afraid to paint a bad painting. If a painter is afraid to paint a bad painting all his life, he will never paint the best one! You have to take some risk, because it can sometimes bring new elements of awareness, inspiration.”<sup>115</sup> Painting calculated only for the effect, inevitably reminds me of decoration and lack of reflective thought. While the process of creating a work, its stages, painting and struggling with the matter of paint, and the experience of contact with the material are interesting and important.

My painting projects have focused on traditional solutions for many years. The first step of making a shift from the classics, was an acrylic underpainting, which I used for the oil technique or the purchase of primed “rolled” canvas instead of the use of raw canvas which requires priming by the artist. We are talking here about facilitations, not a change in the nature of implementation. Of course, these were not revolutionary steps, it would not be in accordance with my nature. I prefer slow steps and action, associated with the tedious building of a tunnel or a pyramid, which is stable and durable due to its construction. Paradoxically, however, I am not guided by precision during my work, my decisions in the painting process are not considerations of “pros and cons”. Rather, the excitement of the process itself, emotion, and finally the attempt, which often turns out to be unsuccessful, which I try (often unsuccessfully) to fix. I paint a lot, but rather slowly. My paintings are transformed and repainted until the extreme moment when I feel that I am close to the solution. They are like a puzzle, full of trial and error or as a structure found somewhere in nature, which is grows gradually.

In the process of shaping the idea on which the series of spatial works carried out in this doctorate is based, the key period was the two-year work on the series *Meat and Geometry* where the dominant element of the large-format image was a simple, geometric division of space. The

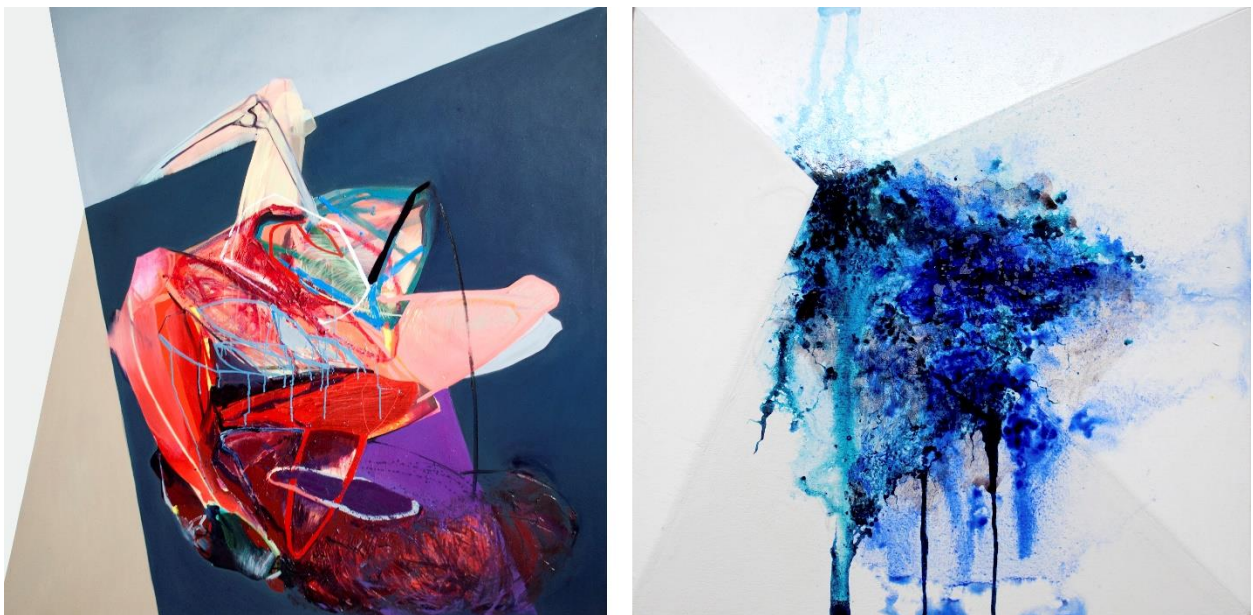
---

<sup>114</sup>. M. Abramovic *Marina Abramović. Pokonać mur. Wspomnienia*, Dom Wydawniczy Rebis, 2018, Poznań, p. 183.

<sup>115</sup>. J. Nowosielski, quote: K.Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Warszawa 2011, p. 341.

series consists of twenty large-format paintings, mostly diptychs, realized with an oil technique on canvas with the use of acrylic underpainting. Geometric shapes on the canvas divide the space suggesting modern architecture. Such a background is a counterbalance to organic, expressive and impasto parts of the human body. I decided to push further, towards abstraction, the contrast of the organic forms and geometry in this series. I also decided to change the flat surface and to some extent “expand” it into space.

At some point, I understood that the divisions on the plane can be effectively replaced by breaking surfaces in three-dimensional space and the finished flat stretchers can be abandoned in favour of self-constructed solids. White, anonymous, solids cut out of a cube are now my spatial imagery. Differences in the intensity of the colour of surfaces are combined with the play of light and shadow.

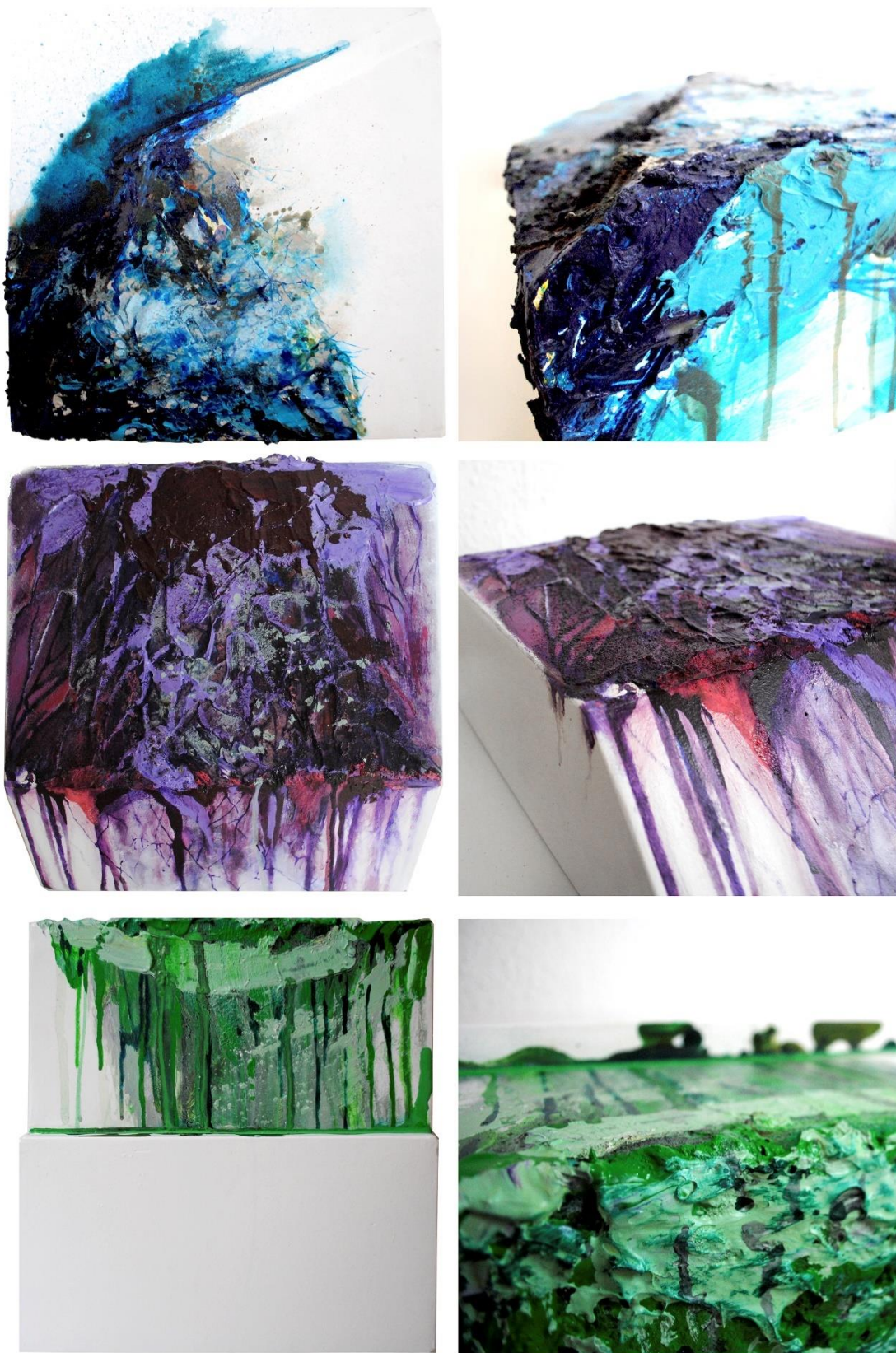


Ill.15. From left: *Meat and geometry 11*, acrylic and oil on canvas, 2014; *Ultramarine Object*, own technique on plywood, 2016

The concept of these spatial works is based on a contrast between rigidly broken surfaces and artistic activities imitating nature. The perfect, flawless shape “is overgrown” with the image, the organic tissue of paint and other materials, often forming a kind of shell, under which the perfection of geometric shape is hidden. The seemingly chaotic strength of the matter of paint, dominates the construction of the solid.

Objects can be associated with expensive stones or elements of architecture overgrown with moss. These works are inspired by nature, its destructive but also creative force, which is why I used new materials for their creation. I introduced structural pastes, textiles, paper, sand, dry plants. I use not only acrylic paint, but also adhesives, lacquers and varnishes, which together with other

materials will build the painting tissue I am looking for. Whereas in the past, in my projects on canvas I attached special attention the durability and permanence of colour, so now from the very beginning I started to experiment with materials.



III.16. Selected preliminary realizations, mixed technique, 40x40 cm in the base, variable height, own technique on a styrodur, 2015-2016



Initially, the solids were made of styrodur, which I grounded, polished and painted in white so that it did not raise specific associations. It was supposed to be like a blank page, ready to cover it with content. However, I quickly came to the conclusion that styrodur, even if it resists the dangers to which it will be exposed during transport, is however not suitable for me. Its bonding with the applied art materials and soil may not be sufficient.

Further realizations are made of plywood covering the wooden structure. Plywood is obviously not an ideal material, it would be optimal to use solid wood, covered with canvas and repeatedly primed (as is traditionally prepared board for the icon) or marble or sandstone. For technical and economic reasons, I could not follow this path. That's why I was looking for a different solution and I applied bone glue on the surfaces of solids made of plywood, then the lean glue-chalk surface for wood. In the process of work, the grounding layer hid under many layers of acrylic white and other chromatic applications.

The first solids were quite spontaneous. Their shape was more the result of studying the possibilities and taming the material rather than a deliberate concept. In the course, however, it turned out that some ideally suited as a background for painting, while others have little or no correlation with my intention. They were too complicated, sometimes overly dominating the implementation and did not build the balance with the painting layer applied later. The effect was often not satisfactory. At this point I would like to point out that I am not a sculptor, and my spatial interests are derived more from painting in architecture than from sculpture in a strict sense. That is why I initially treated the shape of the solid secondarily. I painted on its surface just like I would have on an ordinary background. During the work, however, it turned out that the shape of the block determines to a large extent the way of painting and affects the final expression of the polychrome.

Initial realizations were like walking in the dark, testing of various “non-painterly” materials, structural pastes, paper, rags. Searching for a technique... Not all of them were successful, not all of them suited my vision. I chose, reduced and analysed the effects. Over thirty uniformly tonal realizations were created - coloured solids with shapes of 40 x 40 cm square in the base (ill. 16).

After these attempts, I systematized my activities, created four groups (each of them consisting of three objects), in which colourful solids are combined with each other due to two criteria: spatial shape and colour systematics. The starting point is always a cube with a side of 70 cm. From this imagined, solid cube, I “cut” the mass / support. The individual colour groups combine the number of cuts / movements needed to “slice” a given cube’s body. And so in sequence: non-colours<sup>116</sup> are

---

<sup>116</sup>. ‘Non-colors’ – achromatic colours, a term introduced by neoplasticism at the beginning of 20<sup>th</sup> century.

reflected in one movement of the tool, basic colours - two tool movements, derived colours - three movements, earth colours - four movements. Such a division is also related to the degree of complexity of a given tone.

These solids are not open forms that would entangle space in their structure. Sometimes it is almost a flat form, sometimes its size is near to a full cube. However, the “closed” character of the body is never disturbed, and the chromaticity of each object is always in one tonal-key. It is not a coincidence that I chose the square as the basis of each solid. This figure is also close to me in painting on canvas, where the square canvas is used in the vast majority of my works.

The square is perfection, it symbolizes the Absolute and many city-squares or towns were designed on a square plan; At this point, one should mention Jerusalem. There are four elements, four sides of the world and four seasons, four elements, four periods of human life. In every tradition square can mean something else - in Indian and Chinese cultures, the square evokes associations with the feminine element, while in Christianity it symbolizes the cosmos and also the four elements. Given the spirituality and attachment to symbolism and rituals in former centuries, one cannot doubt that this is an exceptional figure. A square is also a symbol of man's mastery over chaos, because in nature the square does not exist. According to Pythagoreans, it symbolizes durability.

As for Wassily Kandinsky<sup>117</sup>, as the plane of a painting, the square was closest to being neutral, objective, because all its sides are equal, so no tensions dominate.

---

<sup>117</sup>. W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, p.128.

## Chapter 7. DESCRIPTIONS OF WORKS

Some people claim that the best art is created under pressure. Limitations are supposedly like the banks of a river, thanks to which the water will reach further and with a stronger current. Otherwise, it would lose its strength spilling from side to side. As an example, one can recall, the Polish Poster School, which triumphed in the times of socialist realism, using the metaphor and simplicity of visual language. Also in ancient Greece, the best works were not created in moments of prosperity, but during years of changes - dynamic and difficult, as John Gage mentions in one of his books<sup>118</sup>.

Colour has always played a key role for me. It often got me “carried away” or even “fooled”. That's why I decided to narrow the palette, and more precisely limit it to one key in each work. I used these guidelines as a kind of framework for systematizing my work. The series is an attempt to tame colour, but also to develop colours in tones for a deeper knowledge of them. I have analysed the colour research that scholars have conducted over the centuries for this purpose. The views and theories are divergent, so in order not to get lost in the chaos of contradictions, I created a subjective division for my own needs. My idea is simple, but it is thanks to this, that it gives a lot of freedom and field for practice. Due to the infinity of colours in nature, the proposed set of solids can grow and be further developed in the future.

The series consists of twelve realizations, which I divided into four groups: basic colours, derivatives, group of earth colours and so-called non-colours or achromatic colours. Each of the groups is represented by three works, distinguished by a specially designed solid and constituting a kind of triptych dedicated to particular colours.

---

<sup>118</sup>. J.Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Universitas, Kraków 2008, p. 29.

### 7.1. A group of solids in primary colours

For the painter, the primary colours are invariably red, yellow and blue. Perhaps it is possible to create the entire spectrum of colours of the visible world, from these coloured material substances – pigments. At the same time, they are the colours most strongly embedded in culture, pure and rich in philosophical significance.

I decided to give the objects of this group a simple shape by using only two imagined tool movements that are needed to shape the cube. Their height is half of the output module.

**Red.** The symbolism of red is highly controversial, subconsciously this colour can arouse aggression and be associated with violence. At the same time, it is positively perceived as the colour of life, birth, courage, love and happiness. Red stimulates, gives energy and warns. Kandinsky linked red with the square shape and attributed it with properties of going out towards the viewer.

The height of this solid is half the size of the cube. From the upper edges two surfaces go deep into two planes that meet outside the centre. The smaller one is heavier and warmer in colour, the bigger is lighter and colder. On the slants of the block there is red with different shades and thicknesses of paint application of varied character - from glossy to matte, even rough. On the sides there are two regular, rectangular surfaces: one covered with a vermilion red getting closer towards brown shades, the other covered with a bright red. The remaining sides have the shape of polygons and are also kept in the red colour. The vertical planes of the solid remain fairly uniform and smooth, while the oblique captures the spectator's attention, through the greatest diversity. In some places, the paint drips down the oblique planes, in accordance with the force of gravity, and individual tones penetrate, creating a specific coloured rug.

**Yellow.** Its shape reminds me of a roof made of wooden blocks, which might be suitable for building a temporary shelter in a children's play. This colour is the brightest in the spectrum of colours and therefore the most similar in terms of brightness to white. In the past, yellow was often replaced with gold or used to show light, so important even in the symbolism of the Middle Ages. Yellow colour can symbolize success and wealth but also corruption or disease. According to Kandinsky, the ideal figure for yellow is a triangle - aggressive, expansive, flying upwards.

In the yellow solid, two planes run from the ground up to cut in the middle of the solid. The sides are formed by two triangles, one whitened, lemon coloured, the other falling into an orange tone. The paint on one of the two regular rectangular planes is thicker, and the sand added to it gives the top some roughness. Thickly applied paint in warm and dark shades of yellow at the base, gradually cools down and takes on lightness, striving upwards. When painting I was inspired by

cracks in nature, so that the block resembled a marble block covered with yellow moss, its perfection damaged by nature.

**Blue.** May be associated with water or the lapis lazuli stone. Blue is a cold colour, moving away from the eye, it is the colour of sky, water or precious stones. The colour fascinated many artists, for example Ives Klein. The individuality and elusiveness of blue does not let itself be forgotten and is constantly present in culture and in the language like in “blue almonds” or a “blue bird”<sup>119</sup>, and finally “Die Blaue Reiter“.

The blue solid is a form consisting of asymmetrical planes covered with various shades of blues, which on the sides are rather darker, melancholic, close to black, while the two oblique planes remain brighter. The colour flows within one tone and the variety of shades gives the impression of flickering. Stains and splashes, calm and expressive moments combine in this solid forming a whole. The sides and the top edge are the heaviest places that lose their weight running down the sloping planes. There are no impasto impositions here, but there are places like liquid or shimmering fragments that give the character this solid.

---

<sup>119</sup>. Blue almonds – polish synonym for unreachable dreams  
Blue bird – polish synonym for someone who is carefree

## 7.2. A group of solids in derived colours

The derived colours are also known as the secondary and tertiary colours. As it is well known, they are the ones that can be obtained by mixing the primary colours in pairs with each other. The solids of this group have one third of the height of the initial body and are characterized by three cuts needed to “slice” them from the cube. For implementation, I used, in addition to acrylic and oil paints, also sand or glossy varnish. I mixed sand with paint to get thick, rough layers and give the impression that the block was literally covered with a tissue of colour.

**Orange.** It is a cumulated energy, like a burning piece of coal or the sun at sunset. In China the symbolic meaning of this colour is change and movement and in Japan it is love, in India orange conveys optimism, instinct of struggle and even sexual drive<sup>120</sup>.

The orange block is a prism whose sides are cut. One of the vertices and the edges adjoining to it focus attention by thick impastos of pure orange paint, in places with an applied glaze. The upper part of the body and one side draws attention with the thickest layers of paint, while the remaining places are smooth, but with visible traces of streaks, abrasions, overcoats. From the top, the place of cumulating the colour saturation, its energy spreads to the sides and calms down. On one side, the sides are quite bright and on the other darker, similar to the colour siena.

**Violet.** Violet has always been associated with stability, authority, spirituality and nobility. However, it is a colour with a fairly ambiguous symbolism. It causes connotations with death, but also with freedom and individuality. It is close to cardinal purple, a colour deeply rooted in religious symbolism, worn by Catholic cardinals in liturgy, where it symbolizes the passion of Christ.<sup>121</sup>

The largest surface of this work is created by spots in various shades of purple, from warm to cold. The shape of the solid is dominated by diagonal lines resulting from the division of the side into three parts, which are included in the painting layer. One of the sides “is grown over” gradually by thick layers of saturated, cold purple getting close to black. The remaining sides are smooth, uniform and the colour was applied thinly so that the white of the undercoat remained noticeable.

**Green.** Green is the colour of life, nature, fertility or hope. It can be juicy - bright and warm, almost yellow. Green can also be cold and dark, almost black or nearly dark blue. It is described as the colour of rest and statics and the values that classic green brings with it are perfectly balanced, do not gravitate in any direction. Of course, such bliss can turn out to be boring....

---

<sup>120</sup>. J.-G. Causse, *Niesamowita moc kolorów*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2015, s. 204.

<sup>121</sup>. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza powszechna, 1990, s. 93-94.

The green solid is inspired by moss-covered curbs or branches of trees, passed by during a walk. Moisture infects with greenery a small electrical switchboard, which I look at several times a day passing by. It makes me wonder if by summer, or maybe in a year or two, this grey, common, unsightly thing will be completely green and covered with beautiful moss. Probably not. Someone will paint it grey again and nature will slowly regain it.

The green solid consists of a rectangular prism and another polygon, as if connected together. In fact, it is a solid cut from the cube with three tool movements. The dominant element of the colour composition is the vertical plane passing through the centre, dividing the whole into two parts. Its edges cut off form a narrow surface covered with an impasto thick layer of various shades of paint mixed with dry plants. I used this material to give the glossy acrylic paint a harshness. The sides of the block are almost uniform - dark or light. The largest, main surface of the shape is made of scratches and splashes of thin paint.

### **7.3. A group of in earth tones**

The colours of the earth are not spectral colours, but they are important enough for me to focus on the ochres, browns and roses in a separate group. According to Maria Rzepińska, at some point the brown colour was described as dark yellow (with low light strength according to physicists) or very saturated orange. It is impossible to explain such marginalization, knowing the popularity of brown until Impressionism, when based on the discoveries of physicists, painters excluded it from the palette. From the beginning of painting, people used various kinds of soils, soot, chalk or ashes to mark their presence in the world, which is evidenced by paintings on the walls of caves.

The earth colour group is characterized by four cuts that are needed to shape the solid of the cube from the output module. The height of each of them is one quarter of the base value.

*Ochre.* I remember the poster paints' ochre, which was recommended on painting courses to create a sketch on canvas and underpainting. I was a child at the time, fascinated by the possibilities offered by paint and brush. Ochre has been stuck in my memory and so far it is important on the palette I use. Sometimes I insulate grey with it, at other times I weave in yellow tones or mix in white, obtaining neutral beiges. Some artists with a more classic approach probably determine the composition of their work by filling the individual fields with ochre and planning the balance. It is only in the next step that they introduce the local colour, for which ochre is like a foundation. Fascinating how diverse this colour is - it comes in shades from yellow to golden brown.

Triangles dominate in the construction of the solid. An ochre mass spreads on the largest surface, while the surrounding side surfaces are more smooth and uniform, calming and focusing attention.

The solid was sprinkled with paint, flooded in a very thin layer, spotted, impasto-impregnated, scratched with a spatula or finally smoothly painted with a soft brush. The colour is close to yellow, else it could be classified as warm grey, but I used it thinking about the colour of sand and its many shades.

**Brown.** Brown is a purely substantial colour. It is earthly, always close to life, everyday life, soggy mud stepped on a dirt path. Brown is the colour of decomposition, it is associated with decaying plants, it is quite gloomy but at the same time real. With the seasons, the green of nature turns into browns. In the history of painting, it occupies an important place, for example the so-called “Munich sauces” is nothing more than realistic works built mainly in this range of colours. These works were created at the end of the nineteenth century, when this way of painting belonged somewhat to the past and the browns were dogmatically excluded from the Impressionists' palette. Painting of old ages is bathed in brown, often due to yellowed varnishes or darkening of pigments. Brown in clothing reportedly adds age and is a symbol of a decline rather than a beginning. “Brown is the colour of nature, all that is unchanging and immovable in it. It is the colour of nostalgia.”<sup>122</sup> It lurks mostly in the background, it does not play the first role, but at the same time it is an inalienable element.

The solid in brown tones is a pyramid with an asymmetrical aperture displaced. The solid adheres firmly to the plane of the base. The largest of the sides is also the heaviest in colour, and the paint is applied in impasto here, whereby the thickness of the painting layer increases gradually towards the edge. On the largest side, paint flows from the top in shades of greenish brown and flows almost to the edge of the solid. The second-largest side is dominated by ochre coloured patches, interspersed with a darker shade of brown. The other two, smaller sides are painted thinly, without impastos. At the edges and vertices, darker abrasions can be found in some places. One of the smaller sides is matte with visible streaks flowing from the top of the solid.

**Pink.** Pink colours don't belong to the colour-spectrum. There are theories that the colour does not really exist. However, if there is no pink, there are also no other colours, because each of them is only a product of the mind or an impression. For me, however, pinks have a very material character. I associate them with a coral reef, flowers, rocks, pink sand or a piece of quartz. Sentimentally, I also associate it with my childhood, youth, and femininity.

The pink solid has one-fourth of the base height, its deeply collapsing four inner planes are like an inverted pyramid with a peak moved away from the centre. The shape of this solid is the negative

---

<sup>122</sup>. J.-G. Causse, *op. cit.*, s. 192.



of the brown one. Pink spots cover the whole body. Inside the paint was applied quite thickly, substantially, while on the sides rather thin, subtle. Two of the planes are covered with saturated, cool pink, whose serene character calms down more shimmering and painterly fragments. At the same time, through its intense colour, it enlivens the composition and gives it lightness.

#### **7.4. A group of solids in achromatic colours**

Brightness and darkness are archetypical symbols, present in all cultures of the world. In Christian culture, God during the creation of the world, first separated the light from the darkness. Light has a positive value, life was created from it, it is associated with warmth, security and goodness. We associate darkness subconsciously with evil, mystery, danger is also the colour of Satan often called the “prince of darkness”. “As for the variety of colours, Aristotle believed that they were all made of white and black, and therefore light and dark.”<sup>123</sup> Goethe shared this point of view.

Brightness and darkness are obvious references to white and black. However, the very meaning of colours can be opposed in different cultural circles or religions of the world. “In those cultures in which people live in fear of death, mourners dress in black to scare away death, isolate it, confine it to the corpse. There, however, where death is considered a different form, another form of existence, mourners dress in white and dress the deceased in white: white is here the colour of acceptance, consent, consent to fate.”<sup>124</sup>

The word 'non-colours' was introduced by neoplasticism and has been functioning ever since, especially in modernism. That's why I use them interchangeably. Solids from the achromatic group are characterized by the fact that only one cut was needed to “carve them out” from the cube. They have, therefore, the simplest forms and properly arranged in space to form together a kind of sloping platform. The drop in their height is uniform and is always one quarter of the height of the cube.

**White.** It signifies cleanliness, peace, goodness, silence. It is also the lack of colour, or maybe the contrary - the sum of coloured lights. In China, white is the colour of death, for me also the colour of beautiful but very dangerous mountain peaks, deceptively attracting with their innocence. “And white - white everywhere, blinding, unfathomable, absolute. White, which is attracting, and if

---

<sup>123</sup>. M. Rzepińska, *op. cit.*, p. 63.

<sup>124</sup>. R. Kapuściński, *Imperium*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1997, s. 17.

someone allows himself to be seduced he can get trapped and goes further, deep into white - he will perish. White destroys all who try to approach it, in an attempt to get to know its secret”<sup>125</sup>. I chose the highest solid of this group for white, predicting that white will give it lightness. The largest side is a square (70 cm), the smallest side has three quarters of this height.

**Grey.** Grey is found between the ends of the achromatic range. The richness of its shades is immeasurable. Władysław Kopaliński<sup>126</sup> writes about grey as a symbol of old age, grey hair, infertility, mourning but also resurrection, memories, intelligence, asceticism or a combination of opposites. Grey is neutrality, a colour of passivity that can be associated with emptiness, boredom or even chaos. Despite all these pejorative terms, grey plays an important role in painting and design, creating harmonious combinations with all chromatic colours. There are painters who work only in grayscale, but by breaking these colours with different colours they create very noble and most harmonious colour combinations.

The upper part of the solid is rough due to the applied aggregate added to the paint. It reminds me a bit of a hazy, cloudy sky or rocks disappearing gradually in the fog. The abrasion and penetration of shades of grey flow to the sides of the solid, differing in brightness and the way the paint is applied. The slanted plane is lighter at the top, taking on a weight downwards. The continuation of this “taking up weight” will be seen on the black block. The higher side is three-quarters of the side of the cube, and the lower one is half its height.

**Black.** I wanted it to be like a piece of coal or black marble, heavy and noble. Monumental and at the same time mysterious, maybe concealing something deeply evil - an inseparable part of the world.

One of the sides “shines” with the raw white of the foundation, exasperated with black streaks flowing down from above. The rest of the sides are black - matte or shiny, sometimes even rough with different shades. The largest plane of the solid is rough in places - covered with paint mixed with sand, and in places smooth and glassy like enamel. The black object is the lowest in the group and was chosen deliberately because of the heavy weight of this colour. The upper side has the height of half the cube, and the lower one goes down to one quarter of the height.

---

<sup>125</sup>. R. Kapuściński, *ibidem*.

<sup>126</sup>. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 408-409.

## CONCLUSION

My painting has always been intuitive, focused on expression and colour. In my doctoral thesis, I tried to explain and justify my attitude towards the matter and the visual experience, and thus even more deeply realize the value of this way of practicing art. At the same time, I didn't want to lose my freshness and energy, lose myself in texts that could hamper and temper my practice. I have always been opposed to excessive over-intellectualization in art. The time has come, however, to get to know the opponent better, check what's on the other side and go beyond the comfort zone.

Since 2015, I have completed dozens of preliminary studies – solids of smaller dimensions to ultimately enlarge the scale and create a series of twelve polychrome solids with a base of 70 x 70 cm. These realizations are the result of more than a year of work on the design of solids, their execution, priming and finally - on the painting layer. But this time is also the daily sensitivity to the inspiration captured in the city and in nature, and then in the studio to transform these impressions into my own statement.

My solids are not a colour analysis or a colour sampler created by the researcher, or their official collection, serving higher scientific purposes. The proposed collection is not intended to examine colours, analyse their character and their influence on humans. It is my subjective statement about colours. It is an independent journey through the great and elemental area of colour. It is an attempt to learn what I have used intuitively for years, deriving from the expressive studio of professor Zdzisław Nitka and professor Aleksander Dymitrowicz at the Academy of Fine Arts in Wrocław.

In my written dissertation, I referred to the artists whose work for years has been a source of inspiration for me and whose approach to painting as experiencing space and colour influenced my perception of the issue. In the wake of my own feeling but also according to the slogans of anthropologists (discovered by me in the post factum) who see the 21st century as a time devoted to space, and not as it was so far - time, I undertook the subject of painting in space in my doctoral thesis.

I am a person actively participating in artistic life, I am happy to move to a new place and environment. It is not a problem for me but a challenge and a positive value. Like many people of my generation, I travel a lot, because the sudden egalitarian nature of the journey has opened up a number of possibilities to get to know the unknown and distant. On the occasion of foreign symposia and plein-air I encounter many cultures, ideas for life, art different from my problems. It is a kind of confrontation with differences.

The Internet has made us communicate instantaneously, and the space that separates people ceases to be a problem when in a few hours one can cross the Atlantic. I am curious about what this enchantment with space will bring, what will be the long-term effects on our psyche and body. The development of technology and infinite possibilities on the one hand, and on the other progressive degradation of the natural environment and the spectre of ecological disasters give rise to ambivalent feelings. That is why my work is also a retreat from culture towards nature. It is a personal reflection on the passage of time, getting old and usefulness in the culture of consumption.

Each colour and each solid have a network of connections, inspirations and a tedious time of creation. Getting new experiences is usually not “easy and pleasant” and the process of finding a solution was paved, in my case, with many failures. The new technique and the unusual background of the image, a total rejection of figuration, colour limitations and exploration of the subject matter of colour in literature, have made the past four years of study related to the doctoral thesis a period of increased development for me. It is certain that it was a very intense phase in my work, which I now need to take a distance from. At the same time, I hope that the proposed collection will be a successful one for me in retrospect.

## BIBLIOGRAPHY

### Literature:

- Abramovic Marina, *Marina Abramović. Pokonać mur. Wspomnienia.*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2018.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka.*, Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2013.
- Augustyn św., *Wyznania*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994.
- Białostocki Jan (edit.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce.*, Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1976.
- Causse Jean-Gabriel, *Niesamowita moc kolorów.*, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga, 2015.
- Czerni Krystyna, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego.*, Warszawa: Wydawnictwo Znak, 2011.
- Czyńska Małgorzata, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Dulewicz Andrzej (edit.), *Sztuka świata. Leksykon.*, t. XIII, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2000.
- Flint Anthony, *Le Corbusier. Architekt jutra*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2017.
- Gage John, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji.*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008.
- Gage John, *Kolor i znaczenie: Sztuka, nauka i symbolika.*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2010.
- Hall Edward Thitchell, *Ukryty wymiar.*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2003.
- Itten Johannes, *Sztuka barwy.*, Kraków: Wydawnictwo d2d.pl, 2015.
- Kandinsky Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna.*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kandinsky Wasyl, *O duchowości w sztuce*, Łódź: Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996.
- Kapuściński Ryszard, *Imperium.*, Warszawa: Spółdzielnia wydawnicza Czytelnik, 2013.
- Kobro Katarzyna, Władysław Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni. Obliczenia Rytmu Czasoprzestrzennego*, Łódź: Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli.*, Warszawa: Oficyna wydawnicza RYTM, 2012.
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych.*, Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1989.

- Kowalska Bożena, *Fangor. Malarz przestrzeni.*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, PWN, 2001.
- Lejman Jacek, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, *Wschodni Rocznik Humanistyczny*, Tom IX, 2013.
- Piechotkowie Maria i Kazimierz *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2016.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1989.
- Taranczewski Paweł, *O płaszczyźnie obrazu.*, Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1992.
- Włodarczyk Wojciech (edit.), *Sztuka świata*, t. X, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1996.
- *Wojciech Fangor*, [exhib. cat.] CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003.
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce.*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Zwolińska Krystyna, Malicki Zaslav, *Mały słownik terminów plastycznych.*, Warszawa: wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1993.
- Zeugner Gerhard, *Barwa i człowiek.*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1965.

#### **Czasopisma:**

- „Zwierciadło”, kwiecień 2018, nr 4 (2058)

#### **Źródła internetowe:**

- „Artguide”, [artguide.com.au/art-plus/expanded-painting](http://artguide.com.au/art-plus/expanded-painting). [10.01.19]
- Bartczak Olga, *Klawiatura kolorów Le Corbusiera.*,  
URL: [www.collageblog.pl/blog/klawiatura\\_le\\_corbusiera](http://www.collageblog.pl/blog/klawiatura_le_corbusiera) [15.01.2019]
- Dragun Gabriela, *Sonata na cztery pokoje i błękit*,  
URL: [www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744](http://www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744) [10.01.19]
- *Encyklopedia PWN*, source: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/przestrzen;3963643.html> [10.01.2019].
- Galas Marcin, *Odkryte piękno*, Biblioteka Internetowa Politechniki Krakowskiej,  
URL: [www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM\\_OdkrytePiekno.pdf](http://www.suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i1/i0/r310/GalasM_OdkrytePiekno.pdf) [16.01.19]
- Higgins Charlotte, *A life in art: Anish Kapoor*, „The Guardian”, 28.11.08,

URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>  
[16.01.19]

- Le Corbusier, *Claviers de Couleurs*, URL: <https://www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179> [10.01.19].
- Kapoor Anish, URL: [pl.wikipedia.org/wiki/Anish\\_Kapoor](http://pl.wikipedia.org/wiki/Anish_Kapoor). [12.12.18].
- „Klawiatury” kolorów, URL: [www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatiry-kolorow/](http://www.jung.de/pl/3715/produkty/serie-osprzetowe/ls-990-les-couleurs-le-corbusier/klawiatiry-kolorow/) [26.01.19].
- Królikowska Marta *Wojciech Fangor – patrząc na obraz przez teleskop*, URL: [www.niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/](http://www.niezlasztuka.net/o-sztuce/wojciech-fangor-patrzac-obraz-teleskop/) [13.12.2018]
- *Le Corbusier - Claviers de Couleurs*, URL: [www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179](http://www.igp-powder.com/pim/pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179?seo=pl/igp-architektur-optische-auspraegung-farbe-179) [10.01.19]
- *Leon Tarasewicz w Muzeum Architektury*, URL: [www.magazynszum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/](http://www.magazynszum.pl/leon-tarasewicz-w-muzeum-architektury/) [10.01.19]
- Michera Wojciech, *Wprowadzenie do antropologii barw*, “Etnografia Polska”, t. XXXI, 1987, URL: [www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174](http://www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=1174) [10.01.19]
- Murawska Monika, Salwa Mateusz, Schollenberger Piotr, *Przekraczanie granic malarstwa* wykład towarzyszący wystawie *Co po Cybisie?* Galeria Zachęta, Warszawa 20.11.2018 r., URL: [www.zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/co-po-cybisie-6](http://www.zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/co-po-cybisie-6) [16.01.19]
- Proksemika, URL: [pl.wikipedia.org/wiki/Proksemika](http://pl.wikipedia.org/wiki/Proksemika). [13.12.19]
- Przestrzeń, URL: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przestrze%C5%84> [10.01.19].
- Yervand Kochar Museum, strona oficjalna, URL: [kochar.am/](http://kochar.am/) [16.01.19]

## LIST OF ILLUSTRATIONS

**III. 1.** The temples in Angkor Wat, Cambodia, photo: David Santiago Garcia / Getty Images, source: <https://www.tripsavvy.com/where-is-angkor-wat-1458743> [16.01.19].

**III. 2.** Chernobyl, 30 years after the explosion in the electric plant, Ukraine, photo: Vladimir Migutin, source: [www.national-geographic.pl/galeria/triumf-natury-tak-wyglada-czarnobyl-ponad-30-lat-po-katastrofie/tak-wyglada-czarnobyl-po-30-latach-od-wybuchu-37](http://www.national-geographic.pl/galeria/triumf-natury-tak-wyglada-czarnobyl-ponad-30-lat-po-katastrofie/tak-wyglada-czarnobyl-po-30-latach-od-wybuchu-37) [16.01.19].

**III. 3.** Cooley High School Theatre, Detroit, USA, photo: Nancywantsart / Instagram, source: [www.rmf.fm/magazyn/news,17696,legendarne-detroit-to-w-tej-chwili-ruina-maja-zrownac-miasto-z-ziemia.html](http://www.rmf.fm/magazyn/news,17696,legendarne-detroit-to-w-tej-chwili-ruina-maja-zrownac-miasto-z-ziemia.html) [16.01.19].

**III.4.** Details of Hephaestus Temple, ancient Agora, Athens, 2018, photo by the autor.

**III.5.** Jackson Pollock at work, 1950, photo: Hans Namuth, source: <https://news.artnet.com/exhibitions/jackson-pollock-dallas-museum-of-art-390848> [16.01.19].

**III.6.** Anish Kapoor, *Svayambh*, HDK, Munich, photo: Archive of the artist, source: <https://www.aerotrope.com/what-we-do/art/svaya>

**III. 7.** Katharina Grosse Untitled Trumpet, Biennale in Venice, 2015, photo: N. Tenwiggenhorn, source: [https://www.katharinagrosse.com/works/2015\\_4002](https://www.katharinagrosse.com/works/2015_4002) [06.01.19].

**III. 8.** *Frank Stella and the synagogues of Poland in the past*, view of the exhibition, Museum of Polish Jews, Polin, Warsaw 2016, photo: J. Dybowski, source: <http://janstrumillo.pl/frank-stella/> [12.12.18].

**III. 9.** Il. 9. W. Fangor, S. Zamecznik, *Study of space*, environment, Galeria Nowej Kultury, Warsaw 1958 r., photo from the catalogue by B. Kowalska *Fangor. Malarz przestrzeni*, Warszawa 2001.

**III. 10.** Il. 10. Urszula Wilk, *Sonata on four rooms and blue*, Galeria Sztuki Najnowszej, MOSART, Gorzów Wielkopolski, 2013, photo: A. Kowalska-Kucharczyk, source: [www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744](http://www.mosart.pl/archiwum-gsn-2013/detail,nID,4744) [19.01.19]

**III. 11.** Leon's Tarasewicz work in presbytery, Museum of Architecture, Wrocław 2018, photo: Peter Kreibich, source: [www.wroclaw.pl/ostatni-weekend-wystawy-leona-tarasewicza-w-muzeum-architektury](http://www.wroclaw.pl/ostatni-weekend-wystawy-leona-tarasewicza-w-muzeum-architektury), [19.02.19].

**III. 12.** Le Corbusier, *Polychromie architecturale*, photo: Nouvo source: [nouvo.com/en/product/polychromie-architecturale-les-claviers-de-couleurs-de-le-corbusier-de-1931-et-de-1959/?ord=pricedsc](http://nouvo.com/en/product/polychromie-architecturale-les-claviers-de-couleurs-de-le-corbusier-de-1931-et-de-1959/?ord=pricedsc), [19.02.19].

**III. 13.** Louis Barragan, *Dom Cuadra San Crisobal*, Meksyk, photo: Sarunas, URL: <https://archicree.com/portraits/luis-barragan-larchitecte-coloriste-mexicain/>, [19.02.19].



- III. 14.** Katarzyna Kobro, *Spacial Composition 4*, Museum of Art in Łódź, photo: Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi, source: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/263>, [19.02.19].
- III.15.** From left: *Meat and geometry II*, acrylic and oil on canvas, 2014; *Ultramarine Object*, mixed technique on plywood, 2016, photo by the author.
- III.16.** Selected preliminary realizations, mixed technique, 40 x 40 cm in the base, variable height, mixed media on a styrodur, 2015-2016, photo by the author.
- III. 17.** Solids in primary colours, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018, photo: T. Pawlus / see centrefold in polish version.
- III. 18.** Solids in derivate colours, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018, photo: T. Pawlus / see centrefold in polish version.
- III. 19.** Solids in earth colours, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018, photo: T. Pawlus / see centrefold in polish version.
- III. 20.** Solids in achromatic colors, 70 x 70 cm in the base and variable height, own technique on plywood, 2018, photo: T. Pawlus / see centrefold in polish version.

## LIST OF WORKS

- Page 53: **Red**, view from above, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 54: **Red**, view from the side and detail, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 55: **Blue**, view from above, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 56: **Blue**, view from the side and detail, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 57: **Blue**, view from the side and detail, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 58: **Yellow**, view from above, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 59: **Yellow**, views from the side, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 60: **Yellow**, views from the side, 70 x 70 x 35 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 61: **Orange**, view from above, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 62: **Orange**, views from the side, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 63: **Violet**, view from the side, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 64: **Orange**, view from the side and detail, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 65: **Green**, view from above, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 66: **Green**, view from the side and detail, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 67: **Green**, views from the side, 70 x 70 x 23,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 68: **Ochre**, view from above, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 69: **Ochre**, views from the side, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 70: **Brown**, view from the side, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 71: **Brown**, view from the side and detail, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 72: **Pink**, view from above, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 73: **Pink**, view from the side and detail, 70 x 70 x 17,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 74: **White**, view from the side, 70 x 70 x 70 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 75: **White**, view from the side and detail, 70 x 70 x 70 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 76: **Grey**, view from the side, 70 x 70 x 53 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 77: **Grey**, view from the side and detail, 70 x 70 x 53 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 78: **Black**, view from the side, 70 x 70 x 35,5 cm, own technique on plywood, 2018
- Page 79: **Black**, view from the side and detail, 70 x 70 x 35,5 cm, own technique on plywood, 2018