
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

***Nieświadomość i świadomość w procesie twórczym.
Zestaw prac wykonanych w różnych technikach obrazowania.***

Ignacy Oboz

Rozprawa napisana pod kierunkiem prof. Piotra Ciesielskiego
złożona w ramach
Doktoranckich Studiów Środowiskowych
Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Łódź/Wrocław 2022

Świadomość: psychol. pojęcie w ścisłym sensie, trudno definiowalne, odnoszące się do poczucia przeżywania specyficznych stanów mentalnych (zjawisk psychicznych); człowiek dzięki percepcji orientuje się w otoczeniu, dostosowuje swoje działania do znaczenia zdarzeń, ale również zdaje sobie sprawę z treści własnych przeżyć psychicznych (doświadcza własnego „ja”) i samego faktu ich doznawania.

Nieświadomość: w psychoanalizie i pokrewnych kierunkach psychologii głębi obszar psychiki, w którym tkwią pierwotne popędy, nie akceptowane społecznie (a tym samym przez świadome „ja” jednostki) impulsy i pragnienia, a także wyparte ze świadomości ślady dawnych, sięgających na ogół wczesnego dzieciństwa, przeżyć jednostki; treści te, wskutek działania swoistej wewn. cenzury, nigdy nie są dopuszczane do świadomości, a mimo to wywierają silny, nie kontrolowany przez podmiot wpływ na jego życie psychiczne i zachowanie; w formie symbol. dają znać o sobie w marzeniach sennych, czynnościach pomyłkowych, a także w objawach nerwicowych, takich jak lęk, myśli i czynności przymusowe, zaburzenia psychosomatyczne itd.; w psychoanalizie nieświadomość odróżnia się od podświadomości.

-Encyklopedia PWN.

Spis treści:

Wstęp.....6

Rozdział I. Pojęcie nieświadomości i świadomości w procesie twórczym.

Świadomość.....8
Nieświadomość.....10

Rozdział II. Analiza procesu twórczego.

Hommage a Hilma af Klint.....17
Błąd konstruktysty.....21
Mój przyjaciel Kazimierz.....25
Obrazy najnowsze.....34
Animacje.....49
Word Poem.....52
Obrazy nieudane.....55

Podsumowanie.....58

Aneks.....60

Bibliografia.....62

Spis ilustracji.....64

Reprodukcje prac.....67

Wersja Angielska.....107

Wstęp

*„W galerii był drąg na betonowej podstawie, dostający do trzech czwartych wysokości galerii. Na ścianie czołowej był niebieski pas. Nazywało się to Beton, drąg i niebo. Nie mam pojęcia, dlaczego to było fascynujące. Nie wiem zupełnie. A było. To była wspaniała sztuka”.*¹

Jerzy Ludwiński

Świadomość i nieświadomość to terminy zaczerpnięte wprost z psychologii głębi – jednego z kierunków współczesnej psychologii. Sama psychologia głębi (a także psychoanaliza) lata największej popularności ma już dawno za sobą. Mimo, tego cały czas jest inspirująca dla różnych grup ludzi. „W ciągu stu lat psychoanaliza z paranoi stała się para-religią. Odsądzana już od czci i wiary, całkiem nie umarła” – pisał na łamach „Polityki” Adam Krzemiński.² Ostrza zainteresowania w kierunku psychologii głębi wycelowane zostały swojego czasu, również przez artystów i teoretyków sztuki. Wydaje się, że to właśnie ta grupa, nie pozwala całkiem umrzeć zakurzonym teoriom Zygmunta Freuda czy Carla Gustawa Junga. Pewnego rodzaju tajemnica, niedopowiedzenie czy brak jednoznacznych odpowiedzi na fundamentalne pytania to cechy zbliżające świat zwolenników psychoanalizy ze światem artystów, poetów czy teoretyków sztuki. Moja praca doktorska jest naturalną konsekwencją poszukiwań i zainteresowań usytuowanych na styku właśnie tych dwóch światów.

6

Kluczowe dla mojej rozprawy są trzy zagadnienia zawarte w tytule – nieświadomość, świadomość oraz proces twórczy. Dwa pierwsze z nich, mają znaczący wpływ na przebieg i definiowanie trzeciego. Analiza funkcjonowania własnej psychiki w kontekście procesu twórczego, stawia mnie w sytuacji wybitnie indywidualistycznej, by nie powiedzieć, narcystycznej. Obszarem moich badań jest bowiem w moim przypadku własna twórczość oraz własne procesy myślowe. Oczywiście postaram się spojrzeć na to – jakkolwiek jest to możliwe – w obiektywny sposób, będąc twórcą i jednocześnie odbiorcą. Analizę moich prac zamierzam oprzeć na racjonalnych przesłankach, nie zapominając jednak o pewnego rodzaju nieuchwytności tego co nieświadome i pozaracjonalne. Jak możemy przeczytać u Carla Gustawa Junga, świadomość jest jedynie wycinkiem ludzkiej psychiki. Dużo większą i znacznie bardziej tajemniczą sferą jest wg niego nieświadomość. Aktywność twórcza człowieka w dużej mierze zależna jest właśnie od niej.

Zamieszczony jako motto cytat z jednego z tekstów Jerzego Ludwińskiego dotyczy wystawy japońsko-polskiego artysty Kojiego Kamojiego. Krytyk sztuki zwraca w nim uwagę na pewnego rodzaju niemożność racjonalnego zdefiniowania sztuki. Jego spostrzeżenie jest w moim odczuciu potwierdzeniem tego, że kształt sztuki jest ciągle płynny, a wszelkie racjonalne próby porządkowania definicji sztuki, kończą się fiaskiem. Być może dzieje się dlatego, ponieważ pomijane zostają czynniki nieracjonalne, a jeżeli są one brane pod uwagę to i tak spotykamy się z ogromną trudnością

1 J. Ludwiński, *O tym, co modne i o tym, co niemodne*, [w:] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2009, s. 187.

2 A. Krzemiński, *Niebezpieczna metoda doktora Freuda*, [w:] „Polityka”, 52/2021, s. 84.

ich analizy. W swojej rozprawie doktorskiej zamierzam przyjrzeć się szerzej relacji nieświadomości i świadomości zbadać ich wpływ na proces twórczy.

Proces twórczy jest dla mnie sprawą równie zagadkową co nieświadomość. Jest on zależny od wielu czynników, zarówno racjonalnych jak i tych wymykających się rozumowemu myśleniu. Podczas procesu twórczego uruchamiane zostają różne obszary naszej psychiki – od tych odpowiadających za przemyślany dobór tematu, kolorystyki, kompozycji, do różnego rodzaju stanów emocjonalnych, afektów czy napięć.

Głównym celem proponowanej przeze mnie rozprawy jest przede wszystkim wykonanie zestawu prac z wykorzystaniem różnych mediów i technik obrazowania z dominującą rolą malarstwa tradycyjnego. Wszelkie analizy procesu twórczego zamierzam wykonywać poprzez własną praktykę. Moje dwukierunkowe wykształcenie (humanistyczne i artystyczne), skłania mnie do wykonywania prac przy jednoczesnym ich analizowaniu i opisywaniu. Jest to w moim mniemaniu dobry sposób dający możliwość wyodrębniania momentu przejścia od nieświadomej percepcji obrazu do jego świadomego odbioru. Rolą twórcy jest w moim przekonaniu również odbiór własnego dzieła. Twórca jest zazwyczaj pierwszym odbiorcą, który podejmuje decyzję o tym co dalej robić z wykonaną pracą – kontynuować proces czy zakończyć go na danym etapie. W decyzji tej uczestniczy zarówno świadomość jak i nieświadomość artysty.

Finalny rezultat swojej pracy zamierzam zaprezentować w formie wystawy doktorskiej. Tytułowe różne sposoby obrazowania rozumiem jako pewnego rodzaju możliwość wyboru najodpowiedniejszej formy i techniki do danych treści. Wystawa doktorska w moim założeniu ma mieć charakter wieloelementowy z malarstwem jako medium głównym.

Rozdział I. Pojęcie nieświadomości i świadomości w procesie twórczym.

Świadomość

Tytuł mojej rozprawy doktorskiej, przyznając pierwszeństwo nieświadomości w procesie twórczym, w pewnym sensie na dalszy plan spycha pojęcie świadomości oraz jej wpływ na twórczość. Hierarchia ta nie jest jednak do końca sprawiedliwa. Świadomość w mojej praktyce artystycznej pełni bowiem funkcję równie istotną co nieświadomość, a obie sfery psychiki są tak samo niezbędne w procesie kształtowania się dzieła. Z tego względu postanowiłem nieco odwrócić narzuconą w tytule kolejność. Zanim opiszę, bardziej kłopotliwą w moim odczuciu definicję nieświadomości, najpierw spróbuję przyrzeć się pojęciu świadomości i zbadać jej wpływ na twórczość.

Świadomość wg Junga to aktywność psychiczna, która powiązana jest z ego³. Twórcą pojęcia ego jest Sigmund Freud – nauczyciel Carla Gustawa Junga. Możemy je nazwać zespołem danych psychicznych, na które składają się ogólna świadomość własnego ciała i doświadczanych zjawisk oraz pamięć. Sam Jung określał Ego jako „najbliższy nam i najdroższy pielęgnowany kompleks”⁴. Ego przyciąga i magazynuje bodźce psychiczne płynące z zewnątrz, a także treści pochodzące z nieświadomości. Jeżeli przyciągane treści zrosną się z Ego, stają się elementem świadomości. Natomiast jeżeli zostaną one wyparte, znajdują się (lub pozostaną) w obszarze nieświadomości⁵. Zasadniczą rolą świadomości jest coś w rodzaju filtracji instynktów, popędów, kompleksów oraz bodźców docierających ze świata zewnętrznego. Mówiąc najprościej, świadomość jest stanem psychicznym w którym jednostka zdaje sobie sprawę z doświadczanych zjawisk, zarówno zewnętrznych jak i wewnętrznych. Jest w stanie intelektualnie je opisać, jak i określić jaką mają wartość dla niej samej. W przypadku twórczości, świadomość może pełnić rolę weryfikatora. Oceniać dzieło, zarówno pod względem jego treści jak i formy, analizować pobudki powstania i pomagać odczytać symbolikę. Funkcje te pełni zarówno w przypadku odbioru dzieła sztuki jak i w procesie twórczym. Dodatkowo, dla twórcy świadomość jest też w dużej mierze odpowiedzialna za dobór środków artystycznych i przygotowanie warsztatu twórczego. Możemy więc stwierdzić, że tak definiowana świadomość jest dla artysty niezbędnym stanem psychicznym. Jest odpowiedzialna za ostateczną formę dzieła sztuki i przekaz jaki artysta chce skierować do odbiorców. W mojej praktyce twórczej, świadomość również zajmuje ważne miejsce, choć nie ukrywam, że nieświadomość ma dla mnie znaczenie dużo bardziej istotne. Bliska jest mi bowiem definicja procesu twórczego, według której rozwiązania intuicyjne czy nieświadome pełnią nadrzędną rolę w kształtowaniu się istoty dzieła. Świadomość natomiast może służyć jako weryfikator tego co jest wynikiem działań nieświadomych. Przekładając to

3 J. Prokopiuk, *Mój Jung*, Katowice 2008, s. 293

4 C. G. Jung, *Analytical Psychology*, Londyn 1968, s. 10, cyt. za Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 30

5 Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 31

na język metaforyczno-biblijny, świadomość pomaga oddzielić ziarno od plew. Jest koniecznym elementem konstytuowania się dzieła sztuki, ale nie stanowi jego źródła. Z kolei dopuszczenie do prezentacji dzieła powstałego w skutek działania jedynie nieświadomej części psychiki, może sprawić, że pozostanie ono niezrozumiałe nie tylko dla odbiorcy, ale również dla samego twórcy. Co ciekawe, wytworzenie tego typu dzieła, wcale nie musi oznaczać, że będzie ono w stu procentach nieudane. Jak zaznaczał Jung, procesy zachodzące w nieświadomości, często wyprzedzają świadomy osąd. „Nieświadomość – pisze Jung – nie jest żadną rupieciarnią przeszłości, lecz także miejscem, gdzie dojrzewają zalążki przyszłych sytuacji i idei psychicznych⁶”. Treści psychiczne niejako kiełkują w sferze nieświadomej i dopiero po jakimś czasie docierają do świadomości – dzieje się tak zarówno podczas odbioru dzieła jak i w procesie twórczym. Można więc dopuścić sytuację, że artysta wypuszczając pracę ze swojej pracowni może nie być jeszcze świadomy jej treści, ukrytych znaczeń i wszystkich pobudek jej wytworzenia. Pełna świadomość dzieła i jego wartości, może pojawić się później – w chwili, kiedy treści nieświadome przebijają się do świadomej psyche. Jednakże moment decyzji - którą podejmuje artysta - o zakończeniu procesu twórczego i zaprezentowaniu dzieła, jest w pełni świadomy. Możemy jedynie stwierdzić, że w momencie ukończenia pracy do świadomości nie miały okazji przebić się wszystkie nieświadomione dane dotyczące wytworzonego dzieła. Nie zmienia to jednak podstawowej - w moim odczuciu – funkcji świadomości. Jest ona elementem weryfikującym i opisującym sens powstałego dzieła.

W mojej pracy twórczej świadomość pozwala mi „okiełznać” bezład. Odpowiada za dobór środków plastycznych, wybór materiałów, formatu prac i techniki. Nie jestem jednak do końca przekonany, na ile dobór ten nie zostaje w jakiś sposób zasygnalizowany przez nieświadomość. Patrząc dziś na swoje wcześniejsze realizacje, co do których byłem przekonany, że powstają świadomie, zauważam pewne treści, które wtedy były dla mnie niejako zakryte. Odczytuje prace w zupełnie inny sposób i powiązuje je np. z przeszłymi wydarzeniami. Czasem dostrzegam również ich sens symboliczny, którego osiągnięcie wcześniej nie było zamierzone. Natomiast niektóre realizacje do dziś sprawiają mi trudność w racjonalnym ich opisie. Wrażenie dominacji nieświadomości nad procesem twórczym, próbuję niwelować narzucając sobie sztywne ramy dotyczące warsztatu pracy. W malarstwie ograniczam paletę barw (3 kolory podstawowe plus biel i czerń, sporadycznie zieleń), wcześniej wybieram technikę i format. Te założenia pozostawiam niezmiennie do ukończenia dzieła. Dodatkowo czasami zakładam zarys kompozycji lub tematykę pracy. Podczas procesu twórczego, ustalenia te mogą jednak ulec zmianie i podążyć w innym niż zakładałem kierunku. Świadomość w tym wypadku pełni rolę arbitra, który decyduje czy owe odstępstwa można zaakceptować.

Nieświadomość.

Pojęcie nieświadomości jest rzeczą równie zagadkową jak obszar badań, którego to pojęcie dotyczy. Badanie i opis nieświadomych treści ludzkiej psychiki jest zadaniem karkołomnym i siłą rzeczy dotyczyć musi takich zagadnień jak wyobraźnia, artystyczna kreacja rzeczywistości, a nawet tak enigmatycznych określeń, które pojawiają się w pisarstwie o sztuce jak absolut czy tajemnica. Pojęcie to odnajduje swoje zastosowanie przede wszystkim w dziedzinie psychologii głębi, a w szczególności w teorii wypracowanej przez szwajcarskiego psychoanalityka Carla Gustawa Junga⁷. Nie jest jednak zagadnieniem ściśle związanym z medycyną, o czym mogą świadczyć pojawiające się w historii sztuki manifesty artystyczne oraz dzieła programowo odwołujące się do jungowskich koncepcji.

Nieświadomość według Carla Gustawa Junga to najprościej rzecz ujmując część ludzkiej psychiki wykraczająca poza świadomość. Są to zarówno treści wyparte ze świadomości, zapomniane jak i pewnego rodzaju spuścizna kulturowo-historyczna dziedziczona genetycznie po przodkach. W zależności od charakteru danych treści klasyfikowane są one jako **nieświadomość osobnicza** (indywidualne, wyparte ze świadomości lub zapomniane treści i kompleksy) lub **nieświadomość zbiorowa** (dziedziczona spuścizna – archetypy, symbole, mity, wierzenia)⁸. Nieświadomość jest obszarem zdecydowanie bardziej rozległym od świadomości. Carl Gustaw Jung w odróżnieniu od Freuda nie traktował jej tylko jako naczynia, do którego trafiają wyparte ze świadomości treści⁹. Była ona dla niego zjawiskiem nieodgadnionym, mieszczącym w sobie zarówno zawartości wyparte, indywidualne jak i te uniwersalne – kulturowe, religijne, mitologiczne. Jeżeli przyjrzymy się dziełom sztuki z epok minionych obok intencjonalnie umieszczonych w nich personifikacji i alegorii, dostrzec możemy również treści wpisane w nie, w sposób nieświadomy – są to wspomniane wcześniej archetypy i symbole. Nieuświadomiony symbolizm w tego typu dziełach może być wyrażony np. w liczbach, konfiguracji figur, podziale kompozycyjnym itd. Sprawa wygląda podobnie w przypadku archetypów, jednakże tych jest ograniczona ilość i w odróżnieniu od symboli zawsze powiązane są z nieświadomością zbiorową.

Nie podlega dyskusji fakt, że nieświadomość miała znaczący wpływ na ikonografię w sztuce na przestrzeni epok. Wystarczy przyrzeć się wybranym przedstawieniom symbolicznym w sztuce dawnej, by zobaczyć, że tak naprawdę pod płaszczykiem łatwej do odczytania narracji, ukryte zostały symbole odnoszące się do nieświadomych pragnień bądź popędów. Zastanawiające są jednak pytania o wpływ nieświadomości, czy też o jej relacje z samym procesem twórczym. Wielu psychoanalityków poświęcało swoje pisma również sztukom wizualnym i fenomenowi twórczości. Badaniem twórczości zajmował się zarówno ojciec psychoanalizy Zygmunta Freud, jego uczeń – wielokrotnie wspomniany w tej pracy Carl Gustaw Jung – jak również kolejne pokolenia psychologów; Erich Fromm czy Aniela Jaffe. Bardzo

7 W swojej pracy odwołuję się głównie do koncepcji nieświadomości i świadomości wg C.G. Junga.

8 C. G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2011, s. 53.

9 C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 148.

ciekawe teorie poniekąd zahaczające o zagadnienie nieświadomości, możemy również znaleźć u badaczy z innych dyscyplin, których pisarstwo oscyluje wokół sztuki. Mam tu na myśli przede wszystkim Hansa Beltinga, W.J.T. Mitchella czy Davida Freedberga. Jak wspominałem wyżej, nieświadomość sama w sobie jest trudna do opisania w sposób racjonalny. Siłą rzeczy, trudno również rozumowo wyjaśniać wpływy nieświadomości w sztukach wizualnych. Mimo tych trudności, cały czas podejmowane są przez badaczy próby racjonalizacji tego zjawiska.

Pierwszą postacią, której poglądy chciałbym przedstawić jest pionier psychoanalizy Zygmunta Freud. Dokonał on dosyć prostego zasufladkowania osób parających się twórczością artystyczną. Wg niego osoby przejawiające zainteresowanie praktyką artystyczną często cierpią na coś w rodzaju neurozy. Proces twórczy jest dla nich natomiast, możliwością terapeutycznego wyjścia z tego przykrego stanu psychicznego¹⁰. Zrównanie twórcy z neurotykiem nie wyczerpuje nam jednak innych dróg interpretacji nieświadomości i praktyki artystycznej. Freudowskim ujęciem nieświadomości zajmował się m.in. francuski teoretyk Jacques Ranciere. On również zauważył w swojej rozprawie *L'inconsient esthetique (Nieświadomość estetyczna)*, że dziedzinami, w których koncepcje nieświadomości przejawiają się najwyraźniej są sztuka i literatura¹¹. Autorem studium wzajemnych powiązań pomiędzy Rancierem, a Freudem jest z kolei Ondrej Krochmalny¹². Już sam tytuł jego artykułu – *Estetyczny rodowód nieświadomości: Ranciere i Freud*, wskazuje nam sztukę jako dziedzinę nierozzerwalnie złączoną z nieświadomością. Zaznacza on, że według Rancier'a estetyka jest pewnego rodzaju myślą o sztuce oraz ideą, która traktuje obiekty sztuki jako przedmioty myśli. Pochodzenie obrazów ma więc swoją genezę w myśli, a więc wynika z procesów zachodzących w psychice. Biorąc pod uwagę fakt, że nieświadomość odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu się tych procesów, możemy stwierdzić, że równie ważną rolę ma ona w kwestii konstytuowania się dzieła sztuki.

Na podobne problemy możemy natknąć się studiując pisma niemieckiego historyka i teoretyka sztuki Hansa Beltinga. Dokonał on podziału na obrazy wewnętrzne (mentalne) i zewnętrzne (fizyczne). Obrazy mentalne żyją własnym życiem. Mogą być one utrwalone w konkretnym medium lub mieć charakter płynny i lawirować pomiędzy ideą obrazu, a jego fizyczną reprezentacją. Co ciekawe, Belting nadał pamięci ludzkiej również rolę swoistego medium, rozumianego jako archiwum obrazów¹³. Równie płynna jest granica dzieląca obrazy mentalne od materialnych. Jak zauważa Belting, na przestrzeni epok zmieniają się formy przedstawiania, kanony oraz techniczne możliwości reprodukcyjne. Niezmienne pozostają natomiast same obrazy, mające swoje źródło w zbiorowej świadomości. Interesujące jest to, że Beltingowska idea zbiorowej świadomości bardzo blisko sytuje się koncepcji nieświadomości zbiorowej Carla Gustawa Junga i jego teorii archetypów. Można by rzec, że owe niezmiennie obrazy są więc niczym innym jak archetypami, dziedzicznymi po przodkach i obecnymi w kulturze mimo zmian jakie zachodzą. Inne jest tu tylko źródło wspomnianych archetypów – wg Junga jest to zbiorowa nieświadomość, Belting pisze natomiast o świadomości zbiorowej. Wciąż otwarte jest jednak pytanie

10 Z. Freud, *O psychoanalizie*, [w:] „Kronos” nr 1/2010, s. 183.

11 J. Ranciere, *L'inconsient esthetique*, Paris 2001, s. 11.

12 O. Krochmalny, *Estetyczny rodowód nieświadomości: Ranciere i Freud*. [w:] *Śląskie Studia Polonistyczne*, Tom III, nr 1/2013, s. 7.

13 J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” nr 15/16 (2/2008 – 1/2009), s. 221.

na ile niezmiennosc tych obrazów wynika ze świadomego przechowywania obrazów w pamięci, a na ile są one gromadzone i nawarstwiane w sposób nieświadomy. Trudno również określić od czego zależy popularność danego archetypu w konkretnym czasie historycznym i co sprawia, że jedne archetypy ciągle są utrwalane w dziełach sztuki, inne zaś wydawać by się mogło, czekają na lepsze dla siebie czasy.

Kolejnym zagadnieniem, wartym przemyślenia jest wpływ nieświadomości na formę dzieła sztuki. Trudno się bowiem oprzeć wrażeniu, że w przypadku ekspresji treści nieświadomych pełni ona rolę drugorzędną. Wektor jest bowiem skierowany głównie na ideę obrazu wypływającego z psyche nieświadomej, a nie jego formę materialną. Forma ta zmienia się w zależności od obowiązujących kanonów – również kanonów estetycznych. Mając na uwadze powyższe rozważania dotyczące obrazu i nieświadomości, warto również przyjrzeć się koncepcji W. J. T. Mitchella, która nieco komplikuje nam - i tak już skomplikowaną - sprawę zależności pomiędzy sztuką i nieświadomością. U Mitchella możemy natknąć się na twierdzenia zakładające pewnego rodzaju biomorfizm obrazów¹⁴. Według niego obrazy żyją i rozmnażają się na podobnej do wirusów zasadzie. Rozmnażanie obrazów może również odbywać się w nieświadomości. Życie obrazów jest tu tożsame z życiem symboli, które w twórczym procesie ulegają różnego rodzaju transformacjom. Artysta w swobodny sposób czerpie z zakorzenionych i narastających latami w psychice symboli i archetypów. Na podobnej zasadzie czerpie on również z potężnego uniwersum obrazów – żywych form, które jak wspomina Mitchell rozmnażają się jak wirusy. Pewien biomorfizm, możemy także przypisać samym symbolom. Carl Gustaw Jung zaznaczał, symbole rodzimy spontanicznie i nie mogą być w żaden sposób wymyślane świadomie¹⁵. Jest to zasadnicza różnica pomiędzy mającym swoje źródło w nieświadomości symbolem, a skonwencjonalizowanym znakiem wyrastającym na gruncie świadomych procesów. Różnicę tę dobrze ilustruje artysta, Stanisław Fijałkowski dokonując rozróżnienia pomiędzy symbolem a znakiem. „Ważne jest – pisze Fijałkowski - żeby odróżnić prawdziwy symbol, który należy do nieświadomej struktury naszej psychiki, od skonwencjonalizowanej symboliki, pojawiającej się w naszej świadomości jako umowny znak treści zewnętrznych w stosunku do naszej psychiki”¹⁶.

Autorem równie interesujących rozważań na temat pewnej biologiczności obrazów jest David Freedberg. W swojej książce *Potęga wizerunków* zwraca on uwagę na rozmaite funkcje obrazów, jakie były im przypisywane na przestrzeni wieków¹⁷. Wśród nich mamy m.in. wypraszenie łask, dziękczynienie, magia apotropaiczna, ale także pohańbienie lub podniecenie. Cały ten zestaw funkcji - mimo iż wydawać to się może dziwne – przypisywany był malowidłom, rzeźbom i innym przejawom ludzkiej aktywności plastycznej. W takiej sytuacji biomorfizm obrazów, na który zwraca uwagę Mitchell zdają się być czymś zupełnie naturalnym.

Z powyższego opisu można wysnuć wniosek, mówiący o tym, że dziwaczne niekiedy cechy przypisywane obrazom świadczą o szczególnej randze jaką nadawała im ludzka psychika. Dziwaczność bliska irracjonalności sugerować może natomiast fakt, że w głównej mierze mamy do czynienia z ekspresją nieświadomych treści

14 K. Chmielecki, *Teorie Michela Foucaulta wobec zwrotu wizualnego. Bioobrazy i wizualność jako strategie (bio)władzy/biopolityki i dyskursu (post)kolonialnego*, [w:] *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, red: E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk 2016, s. 26

15 C. G. Jung, *Symboly i objaśnienie marzeń sennych*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 215

16 S. Fijałkowski, *Lata nauki i warsztat*, Łódź 2002, s. 57.

psychicznych. Nieświadome treści pełnią tu funkcję czegoś w rodzaju zmienno-kształtnych myśli lub – używając nomenklatury Beltinga – obrazów mentalnych. Różnica polega jednak na tym, że beltingowskie obrazy mentalne są przechowywane w pamięci (w świadomości) i w odróżnieniu od treści nieświadomych, mają określoną formę już na poziomie myśli. Następnie zostają one niejako przenoszone na inne nośniki i wizualizowane przy użyciu materialnego medium. Obrazy nieświadome są natomiast zawsze pewnego rodzaju zagadką. Ich materialna forma pełni bowiem jedynie funkcje pośrednika – podobnie jak wspomniane przez Freedberga obrazy kultowe – który kierować ma odbiorcę do archetypu lub treści, które w sposób symboliczny zostały zapisane w dziele.

Wszyscy omawiani przeze mnie teoretycy zajmowali się zagadnieniami takimi jak obraz, jego funkcje i oddziaływanie społeczne, a także próbowali umieścić owe zagadnienia w kontekście psychologii. U Davida Freedberga i Hansa Beltinga można dodatkowo zapoznać się z fenomenem obrazu kultowego, ważnego dla danej społeczności religijnej. W nieco inny sposób problemy te porusza natomiast sam Carl Gustaw Jung, w swoich tzw. pismach alchemicznych. Alchemia wg niego jest w stanie tłumaczyć drzemiące w ludzkiej psychice treści i pragnienia. Działalność alchemików opiera się na czymś w rodzaju projekcji nieświadomości w obszar materii¹⁸. „Alchemik – jak twierdził Jung – rzutował treści swej nieświadomości w ciemność materii, aby ją rozjaśnić. Aby wyjaśnić tajemnicę materii, rzutował w nią inną tajemnicę: tajemnicę nieznanego sobie tła własnej duszy (...). Oczywiście nie była to metoda zamierzona, lecz mimowolny proces¹⁹”. Widzimy w tym pewną analogię do projekcji jakie zachodzą również podczas kontaktu ze sztuką. W ten sposób możemy rozumieć pragnienia jakimi obdarzamy wizerunki kultowe, gniew na bluźniercze przedstawienia czy swoiste podniecenie obrazami erotycznymi. Takie same zasady możemy także przypisać artystom, którzy niejako zapisują część swojej nieświadomości na materialnych nośnikach – dziełach sztuki. Rzeczy tego typu i podobnego rodzaju projekcje nieświadomości odbywają się wszędzie tam – jak pisał Jung – gdzie człowiek próbuje zbadać ciemną pustkę i samowolnie wypełnia ją żywymi obrazami²⁰. Możemy więc przyjąć jungowską perspektywę i uznać, że nieświadome treści w dziełach sztuki przejawiają się w sposób nie do końca zależny od samych artystów. Sztuka jest w tym wypadku dziedziną bliską alchemii. Próbuje ona bowiem szukać prawdy o świecie, wyjaśniać zjawiska i badać ludzką percepcję, w konsekwencji natomiast jest polem materializacji ukrytych pragnień, wypartych ze świadomości treści oraz zapomnianych symboli.

Kolejną, nadal otwartą kwestią jest problem formy dzieła sztuki. Jeżeli przyjmiemy, że twórczość jest odbiciem psychicznego życia artysty, w prosty sposób możemy dojść do konkluzji, że forma jest również zależna od jednostkowych treści psychicznych. Czy jednak taka teza byłaby zadowalająca? Zwłaszcza, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że na przestrzeni dziejów mamy rozmaite style w sztuce, które stają się obowiązującym kanonem epoki, w której tworzy artysta. Co powoduje w takim razie ukonstytuowanie się owych stylów przynależnych do danych czasów? Odpowiedzi

17 D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, Kraków 2005.

18 C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989, s. 474.

19 Tamże, s. 474.

20 Tamże, s. 475.

na to pytanie próbowała udzielić szwajcarska psychoanalytyczka Aniela Jaffe, w swoim studium *Symbolika w sztukach wizualnych*. Zauważyła ona, że we wszystkich czasach artysta był instrumentem i rzecznikiem swojej epoki, a dzieła, które tworzy tylko po części można traktować jako odbicie jego indywidualnych przeżyć²¹. „Świadomie lub nieświadomie – pisze Jaffe – artysta nadaje formę naturze oraz wartościom swoich czasów, które z kolei zwrotnie na niego oddziałują²²”. Podobną tezę, znaleźć możemy również w pismach artysty - Wasyla Kandynskiego. We wstępie do dzieła *O duchowości w sztuce*, pisał on; „Każdy etap rozwoju kultury rodzi własną sztukę, która już nigdy nie powtórzy się²³”. Idąc tym tropem, można dojść do wniosku, że forma dzieła sztuki, zależna jest od epoki, w której tworzy artysta, a o jej ostatecznym kształcie może zdecydować to co Jung nazywa nieświadomością zbiorową. Wracamy więc do punktu wyjścia i wspomnianych na początku tekstu archetypów i symboli. Mając na uwadze powyższe teorie i koncepcje, możemy śmiało stwierdzić, że w dziełach sztuki, w jakiś tajemniczy sposób przejawiają się archetypy i symbole mocno zakorzenione w danej kulturze, a także te uniwersalne. Zmienia się jedynie forma, która – jak twierdziła Jaffe czy Kandyński – zależna jest od konkretnego czasu (by nie powiedzieć ducha epoki) w którym powstaje. Tło historyczne, nastroje społeczne, prądy intelektualne i gusta danej epoki przebijają się do świadomości oraz rezonują w nieświadomości artystów. Oni zaś, dokonują projekcji wszystkich tych treści i nadają im materialną formę, adekwatną do czasów, w których żyją i tworzą. Proces ten – jakkolwiek nadal bardzo zagadkowy – wyjaśnia nam po części zależności pomiędzy twórczością i nieświadomością.

Destylacja nieświadomych treści psychicznych, mających wpływ na moją praktykę artystyczną możliwa jest jedynie poprzez świadomą analizę procesu twórczego. W tym wypadku muszę znaleźć się niejako poza dziełem i spojrzeć na własne wytwory z perspektywy odbiorcy. Będąc „wewnątrz” procesu twórczego taki ogląd pozostaje zaciemniony i przypomina coś w rodzaju błędzenia w ciemności po omacku. Jak zaznaczał Jung treści nieświadome, które przebijają się do świadomości, stają się jej częścią²⁴. Teza ta jest kluczowa w przypadku praktyki terapeutycznej, która ma na celu wygrzebanie z psychiki pacjenta nieświadomych treści, będących źródłem choroby. Uświadomienie sobie jej przyczyny jest pierwszym krokiem do rozpoczęcia skutecznej terapii. Podobna zależność występuje również w praktyce artystycznej z tą różnicą, że celem nie tu jest zażegnanie choroby, ale ukonstytuowanie się dzieła. Być może z tej przyczyny bardzo często słyszymy z ust artystów deklaracje, że proces twórczy jest dla nich czymś w rodzaju terapii. W moim przypadku – i muszę to z całą świadomością zaznaczyć – nie chodzi jednak o proces terapeutyczny, ale pewnego rodzaju fascynację tym co nieznanne. Odkrywanie owych pierwotnych treści – archetypów czy symboli we własnej praktyce artystycznej jest dla mnie najistotniejszym bodźcem popychającym mnie do zanurzenia się w procesie twórczym. Wyjaśnia to wspomniany prymat nieświadomości nad świadomością w kształtowaniu się istoty dzieła. Istotą tą jest w tym wypadku jest jego symboliczna zawartość, mająca swoje źródło w nieświadomości. Tego typu proces twórczy oparty

21 A. Jaffe, *Symbolika w sztukach wizualnych*, [w:] C. G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, Katowice 2018, s. 349.

22 Tamże, s. 349.

23 W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 23.

24 C. G. Jung, *Symboly i objaśnienia marzeń sennych*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 221

jest głównie o intuicję. Intuicja powiązana jest natomiast z nieświadomą sferą psychiki. Jej wpływ na twórczość był tematem dyskusji artystów i teoretyków sztuki. Wspominany już w tej pracy Stanisław Fijałkowski w jednym z wywiadów dokonał następującej definicji intuicji. „Intuicja – mówi Fijałkowski – określa tę władzę duszy ludzkiej, która nie jest racjonalnym myśleniem. Intuicja jest taką mocą, która różnymi drogami – odmiennymi od rozumowania – dochodzi do pewnych konstatacji. Intuicja podobnie jak rozumowanie jest odkrywaniem czegoś nieznanego, ale w innym trybie – może nas ona zaskoczyć odmiennie niż rozumowanie, które nigdy nas nie zaskoczy²⁵”. Definicja ta, ukuta przez malarza bliska jest jungowskiemu pojęciu intuicji, który ujmując tę sprawę zdecydowanie zwięźle. W jego odczuciu intuicja to jedna z czterech funkcji psychicznych – mocy rządzących indywiduum - która odpowiada na pytania skąd coś pochodzi, dokąd może zmierzać i co może czynić²⁶. W procesie twórczym intuicja może również odpowiadać za odkrywanie tego co nieznanego. Obiektem intuicyjnego odkrywania mogą tu być zarówno nowe doświadczenia formalne jak i treści psychiczne, które mają swoje źródło w nieświadomości. Sam proces twórczy, w moim przypadku jest mocno zależny od nieświadomości. Ostateczny kształt dzieła wynika bowiem z wypadkowych – świadomego doboru środków plastycznych i nieświadomego procesu twórczego. Cały proces twórczy nie jest jednak zupełnie nieświadomy. Świadomość uczestniczy w nim w znacznym stopniu, ponieważ jak wspominałem wcześniej pełni rolę weryfikatora. „Twórcza nieświadomość” jest więc specyficznym momentem procesu, w którym pewne formy mają okazję zaistnieć, bez świadomości tego co ostatecznie oznaczają.

Szczególną zagadką jest dla mnie rola nieświadomości w twórczości opartej na abstrakcji geometrycznej, która jak wiemy charakteryzowała się dużym rygiem formalnym, co z kolei może sugerować przewagę racjonalnych procesów myślowych w praktyce twórczej. Geometria nie jest dla mnie jednak wykalkulowaną w matematyczny niemalże sposób grą form, opartą na proporcjach i podziałach. Figury geometryczne mają dla mnie również potencjał mówienia językiem symboli i archetypów. Podobnie symboliczny wymiar, może mieć kompozycja dzieła. Nie mam tu jednak na myśli tylko konwencjonalnych zagrywek kompozycyjnych, które prowadzą do oczywistych konotacji. Takich jak proporcje płótna i układ form, które sugerować mogą nawiązanie np. do malarstwa portretowego, bądź pejzażowego. W moim przypadku nieświadomymi elementami budującymi formę obrazu są również pewnego rodzaju niedociągnięcia, plamy czy załamania idealnej geometrii. Odnoszę wrażenie, że często tego typu rzeczy, mogące się wydawać błędem lub niechlujstwem, mają równie istotną siłę działania symbolicznego. Mogą one opowiadać o dostępnych podczas procesu twórczego doświadczeniach zarówno wewnętrznych jak i zewnętrznych, takich jak stan pobudzenia emocjonalnego czy zmęczenia fizycznego. Elementy te wprowadzają do chłodnej geometrii pierwiastek emocji. Wracając do roli nieświadomości i owego tajemniczego momentu, w którym ona się przejawia, trzeba niestety powiedzieć, że jest to rzecz w moim odczuciu niemalże niemożliwa do zwerbalizowania. Żeby uczynić analizę tego zjawiska łatwiejszą, w swojej praktyce

25 Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012, s. 145

26 C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 59.

stosuję pewne rozwiązania, pomocne w tej kwestii. Staram się układać formy geometryczne na płaszczyźnie obrazu w sposób ostateczny. Obszar tła, w którym są one umieszczane pokryty jest gessellem akrylowym, same figury zaś są malowane przy pomocy farb olejnych. Zabieg ten uniemożliwia zamalowywanie nietrafionych kompozycyjnie rozwiązań. Ponowne zamalowanie gessellem nieudanych posunięć, zaburza bowiem pierwotną strukturę wydzielonej płaszczyzny roboczej. Nie jest to oczywiście niemożliwe, ale na pewno przy dokładniejszym oglądzie dzieła byłoby to widoczne dla odbiorcy. W obszarze roboczym umieszczam figury bez ich wstępnego zaprojektowania. Jedyną możliwością korekty dostępna w tym przypadku, polega na dodawaniu kolejnych form, które wchodząc w relację z tymi nietrafionymi próbują niejako ratować całą kompozycję. Działanie to w moim odczuciu odbywa się pod znacznym wpływem nieświadomości. Podobne zabiegi stosuję również w pracach na papierze wykonanych w technice pastelii olejnych. Konstruuje formy bez wcześniejszego projektu, zakładając możliwości błędu i ostatecznej porażki.

Nie jest to jednak jedyny aspekt procesu twórczego za którym stoi nieświadomość. Równie istotna jest także warstwa symboliczna dzieła. Odczytanie symboli lub archetypów w obrazach wymaga jednak świadomego osądu. Pomimo, że źródłem zamieszczonej symboliki może być nieświadomość (i tak zazwyczaj jest), potrzebna jest także analiza w pełni świadoma, oparta o wiedzę i znajomość historii sztuki, religioznawstwa, psychologii czy po prostu języka symboli.

Rozdział II. Analiza procesu twórczego.

Poniższy rozdział poświęcony jest opisowi moich własnych prac wchodzących w zakres niniejszej pracy doktorskiej. Analiza, której tu dokonuję dotyczy przede wszystkim warstwy symbolicznej dzieł, choć nie unikam również analizy formy. Jak wspominałem w poprzednim rozdziale zarówno procesy świadome, jak i nieświadome mają znaczący wpływ na moją twórczość. Prace, które poddaje analizie powstawały na przestrzeni lat 2019-2022. Z wielką satysfakcją zauważam w nich pewną ewolucję, która rzuca nieco światła na skomplikowaną zależność nieświadomości i świadomości w moim procesie twórczym. Zestaw prac można zasadniczo podzielić na kilka cykli, w których pojawiają się inne problemy artystyczne. Pierwszym, przełomowym dla tej pracy doktorskiej cyklem był zestaw pastelii *Hommage a Hilma af Klint*. Kolejny cykl nazwałem roboczo – *Błąd konstruktysty*, ponieważ skupia on się na błędach zaburzających rygor formalny kojarzony z malarstwem konstruktystycznym. W obszar kolejnego zestawu prac – o roboczej nazwie *Mój przyjaciel Kazimierz* - wchodziły obrazy, będące wyrazem fascynacji suprematyzmem Kazimierza Malewicza, któremu próbowałem nadać pierwiastek pozaracjonalnego myślenia. Na ostatni zestaw prac składają się obrazy, w których pojawiają się proste formy figuratywne i co za tym idzie czytelniejsza symbolika. Oprócz ukończonych i w pełni zaakceptowanych przez świadomy osąd dzieł, prezentuję również w szczątkowej formie nieudane płótna, które z jakichś względów odrzucałem, a nie są one pozbawione istotnej wartości dla tej rozprawy doktorskiej. Prezentowane malarstwo uzupełniają prace wykonane w innych technikach takich jak wideo czy animacja. Wszystkie wyżej wymienione cykle prac zamierzam zaprezentować na swojej wystawie doktorskiej.

17

Hommage a Hilma af Klint

Pierwszym obszernym cyklem jest zestaw prac na papierze wykonanych w technice pastelii olejnej (il.1). Są to prace wykonywane szybko, bez zastanowienia, nie zawierające żadnych treści zamierzonych – czysta gra formą. Cykl ten mimo pozornie niezobowiązującego charakteru nazwałem *Hommage a Hilma af Klint* jako swoisty hołd dla wybitnej szwedzkiej artystki. Cykl pastelii nie tylko nawiązuje do stosowanego przez artystkę języka abstrakcji, ale odnosi się również do jej twórczego manifestu – sztuki jako pewnego rodzaju posłannictwa duchowego. Szczególnie zainteresował mnie powód, dla którego artystka namalowała pokaźnych rozmiarów płótna tworzące cykl *Świątynia*. W artykule autorstwa Angeliki Kuźniak możemy o tym fakcie przeczytać następujące zdania:

„Rok 1905. Hilma af Klint zostaje wybrana. Ma namalować cykl obrazów *Świątynia*. Najwyższy o imieniu Amaliel wyraża się precyzyjnie: dzieła powinny przedstawiać nie świat materii, lecz duchową rzeczywistość: to, co do tej pory uchodziło za niewidoczne. Na czas pracy nad cyklem Hilma musi też zrezygnować z jakiegokolwiek innego malarstwa. „Jesteś po to, by głosić nową filozofię życia – słyszysz – jesteś częścią nowego królestwa. Twój trud przyniesie owoce”²⁷.



Il.1. Hommage a Hilma af Klint, pastel olejna, zestaw prac na papierze formatu a3, 2019

Warto zaznaczyć, że obrazy Hilmy af Klint z tego cyklu, były pierwszymi obrazami abstrakcyjnymi jakie powstały na świecie. Problem polega na tym, że w mojej opinii nie powstały one do końca świadomie. Odwołanie się tu do tajemniczej postaci Amaliela czy głosu, który pchnął artystkę do zastosowania konkretnych rozwiązań formalnych wskazuje, że przyczyna powstania oraz kształt dzieł znajdowały się poza umysłem artystki. Sama Hilma zaznaczyła, że nie wiedziała co obrazy miały przedstawiać, mimo tego malowała je szybko i pewnie, nie poprawiając żadnego pociągnięcia pędzla²⁸. Mając na uwadze zamieszczone w poprzednim rozdziale rozważania na temat nieświadomości, czuję się uprawniony twierdzić, że impuls do powstania dzieł wypłynął z nieświadomej psyche artystki. Nieświadomość nadała również ostateczny kształt dziełom Hilmy, która sama nie była do końca przekonana co przedstawiają jej obrazy. Świadczy o tym konsultacja z duchowym guru ówczesnej epoki, Rudolfem Steinerem, po której Hilma af Klint zdecydowała się nie pokazywać prac z tego cyklu przez następne 50 lat, bo jak stwierdził Steiner – wcześniej i tak nikt ich nie zrozumie²⁹ (il. 2).



Il. 2. Hilma af Klint, *Painting for the future*, Guggenheim Museum, New York, 2019

28 Tamże.

29 Tamże.

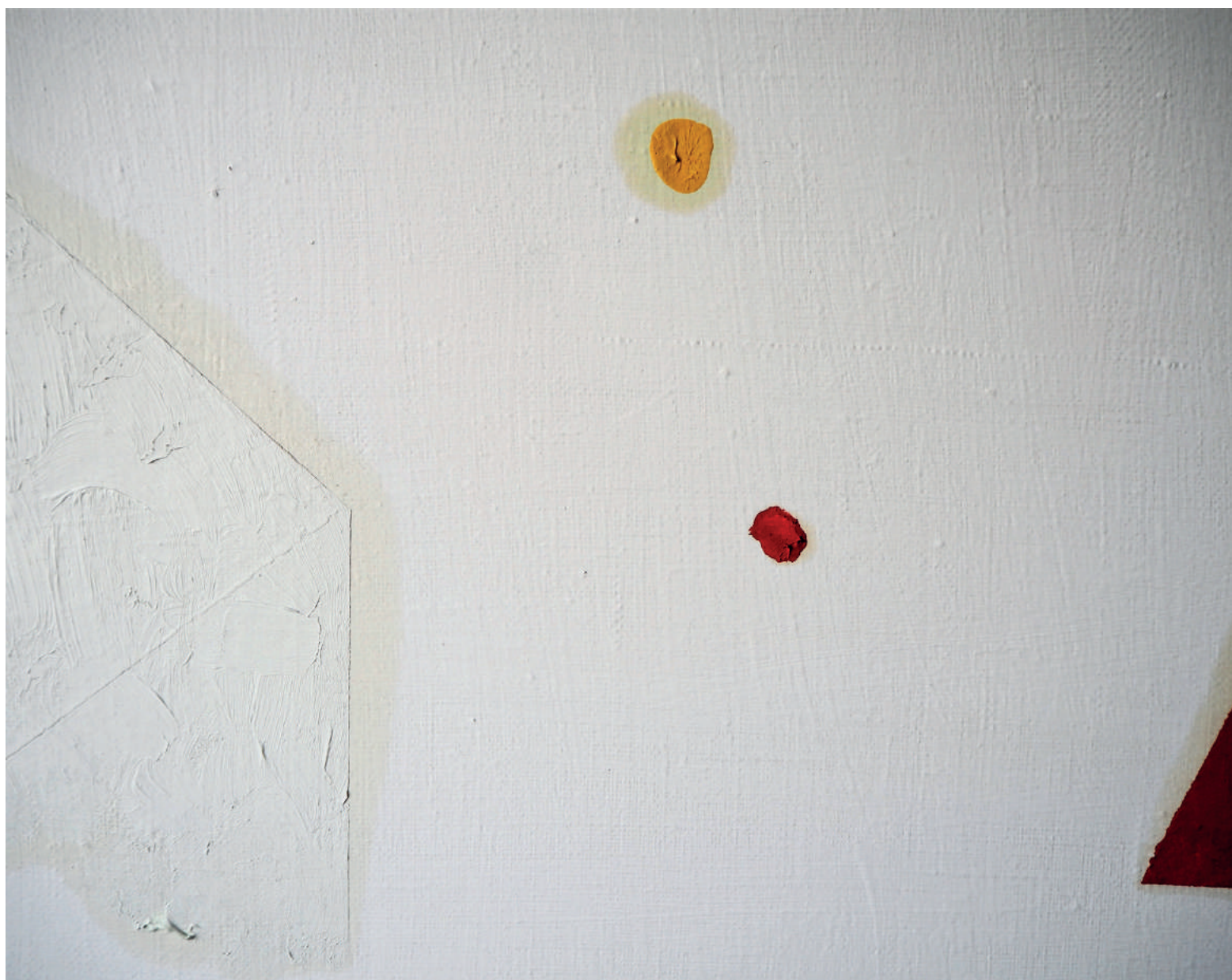
Historia Hilmy af Klint, pomimo iż jest ona jedynie nieweryfikowalną poszlaką, bazująca na wspomnieniach artystki, zainspirowała mnie do wykonania cyklu prac na papierze. Były to pierwsze moje prace, w których ograniczyłem paletę barw do trzech kolorów podstawowych oraz czerni i bieli. Zabieg ten wydał mi się wtedy dopuszczalną ingerencją świadomości w powstające prace - wprowadzał on pewnego rodzaju porządek, który miał sprawić, że prace nie będą radosną bazgraniną, lecz faktyczną analizą treści nieświadomych³⁰. Dodatkowo wrażenie porządku miało sprawiać postępowanie się głównie formami geometrycznymi oraz ujednoczenie formatu prac. Podobnie jak w przypadku Hilmy af Klint prace powstały szybko i bez poprawek. Nie zastanawiałem się również czy są to prace udane czy nie. Podczas jednej sesji byłem w stanie namalować maksymalnie trzy obrazy na papierze w formacie a3. Była to liczba graniczna spowodowana ograniczonymi możliwościami utrzymania odpowiedniej energii twórczej – po wykonaniu trzech prac, mówiąc potocznie, nie miałem siły pracować dalej. Ostatecznie powstało ponad 100 prac w takim samym formacie i technice. Do tej pory trudno mi podjąć racjonalną ocenę symboliki tych prac. Pojawiają się w nich formy, które można próbować odczytywać jako pewnego rodzaju symbole – wielokrotnie powtarzające się trójkąty jako góry lub symbole falliczne, krzyż jako nawiązanie do archetypowych relacji pionu i poziomu, a także formy przypominające coś w rodzaju płomieni, strugi światła, drabiny, schodów itd. Mogą one coś znaczyć i jestem przekonany, że tak właśnie jest. Nie zamierzam jednak rozbierać form zawartych w pracach na czynniki pierwsze, by uniknąć czegoś w rodzaju nadinterpretacji. Cykl ten w moim początkowym zamierzeniu nie miał być obiektem jakiegokolwiek analizy świadomej, z tego względu pozostawiam go takim jakim jest i nie podejmuję się odczytania umieszczonej w nim symboliki. Stał on się jednak dla mnie punktem zapalnym - początkiem drogi od w pełni nieświadomej twórczości do kształtowania się namacalnych relacji pomiędzy świadomością, a nieświadomością. Próby badania tych relacji podjąłem w kolejnych cyklach malarskich.

30. Narzucenie sobie tego rodzaju rygoru, uznałem za warunek konieczny do badania procesów nieświadomych w sposób maksymalnie profesjonalny.

Błąd konstruktywisty

Cykl prac wykonany został farbami olejnymi na płótnach różnych rozmiarów. Staralem się w nich zachować zastosowany w pastelach rygor formalny i ograniczenie barw. Formy geometryczne malowałem zazwyczaj bezpośrednio na białym gessie akrylowym (lub na surowym, niezagruntowanym płótnie), tak by uniemożliwić sobie poprawianie nietrafionych elementów. Tym co zwróciło moją uwagę były wspomniane na wstępie tego rozdziału błędy techniczne powstałe w procesie malowania takie jak: tłuste plamy oleju wyciekającego z farb, przypadkowe skapnięcia z pędzla, zaburzona geometria linii spowodowana wyciekaniem farby z pod taśmy malarskiej, a także żółknięcie bieli olejnej (il. 3).

Il. 3. Detal obrazu



Błędy tego typu często są odbierane jako coś co dyskwalifikuje obraz i powoduje, że jest to nieudane dzieło. Ja starałem się na nie spojrzeć w taki sposób by otwierały możliwości do dalszej pracy, budowały kompozycję całości i w pełni uczestniczyły w procesie twórczym. Chciałem również wprowadzić pewnego rodzaju konfuzję u odbiorcy, spowodowaną niepewnością czy dane formy pojawiły się na skutek świadomego działania twórcy, czy są jedynie przypadkami. Układ form w poszczególnych obrazach w dużej mierze pozostaje przypadkowy, a całość kompozycji determinują kształty geometryczne, układane na płaszczyźnie, jeden po drugim. Żaden z obrazów z tego cyklu nie powstał na podstawie wstępnego szkicu kompozycyjnego, a dokładanie form miało w moim odczuciu charakter procesualny, zmieniający się w zależności od tego jak dana forma działała na całość płaszczyzny obrazu. Mimo tego, w cyklu tym znalazły się również obrazy zawierające odniesienia do figuracji takie jak obraz pt. *Kompozycja z czerwonym piorunem* (il.4).



Il. 4 *Kompozycja z czerwonym piorunem*,
olej na płótnie, 65x40 cm, 2019

Dominacja formy, która przypomina piorun jest w tym obrazie tak widoczna, że może ona sugerować pewną treść o charakterze symbolicznym. Piorun, może być w tym przypadku symbolem otwartym na interpretację. Schematyczna forma błyskawicy pojawiała się w twórczości ludów pierwotnych dosyć często jako symbol nieznanego zagrożenia z niebios³¹. Jest on powiązany z innym znakiem, kreślonym przez ludzi od zarania dziejów – strzałą. Oprócz wskazywania kierunku, była ona kojarzona z ostrym zakończeniem broni, przez co rozbudzała u patrzącego agresję lub strach³². W moim obrazie symbol ten pojawił się na podobnej zasadzie jako wyraz wewnętrznych, nieuświadomionych przeżyć i emocji. Dodatkowym argumentem świadczącym za taką interpretacją jest także kolor czerwony – kojarzący się z ogniem lub krwią. Obraz ten, pomimo iż powstawał na podobnej zasadzie jak inne obrazy z tego cyklu nosi duży ładunek symboliczny. Owa symbolika w moim odczuciu pojawiła się w nim w sposób niezamierzony jako odbicie świata wewnętrznego. Nie można wykluczyć interpretacji, że ta symbolika dotyka nieświadomości zbiorowej lub jest swoistym miksem psyche indywidualnej i zbiorowej. Podobnie odczytać można formę, która pojawiła się w innym obrazie (il. 5) – spłaszczony czworobok w dwóch odcieniach czerwieni. Trudno w nim jednak szukać konotacji figuratywnych. Jediną możliwością może tu być powiązanie z kamieniem szlachetnym – rubinem, co to z kolei może prowadzić, poprzez luźną grę skojarzeń, do jednej z faz procesu alchemicznego o nazwie rubedo (czerwienienie). Nawiązanie do alchemii uruchamia bardziej skomplikowany ciąg znaczeń, a sama faza rubedo, może być odczytywana jako symbol jednego z czterech żywiołów – ognia - lub szerzej jako proces „budzenia się słońca³³”.

W obrazie pod czerwonym czworobokiem namalowana została również pionowa niebieska linia, która w zestawieniu z nim może sprawiać wrażenie ruchu ku górze. Dynamika ta, może być argumentem za odczytaniem sceny jako symbolicznej wizji wschodu słońca. Tego typu interpretacja jest oczywiście dość daleko idąca. Cały czas nie mamy bowiem pewności czy formy te nie są po prostu przypadkowymi elementami kompozycji. By móc interpretować je w nakreślony wyżej sposób, jako symbole żywe, musimy przyjąć, że obraz jest swoistym organizmem, którego życie zaczyna się już podczas procesu twórczego i jest kontynuowane nadal po jego wykończeniu - poprzez uruchomienie u odbiorcy intelektualnego pobudzenia. Nie ukrywam, że dla mnie prowadzenie tego typu dialogu z obrazami, jest rzeczą fascynującą. Pozwala on bowiem, na odkrycie treści, o których się nie miało pojęcia podczas malowania. Doświadczenie tego rodzaju określam jako właśnie coś w rodzaju wypływania na powierzchnię treści nieświadomych. Przenikanie tych treści do świadomości i możliwość ich racjonalizacji uważam, za dalszy etap całego procesu twórczego – równie istotny i intrygujący. Oczywiście świadomość na każdym etapie powstania prac z tego cyklu, pełniła ważną rolę. Świadome było tu ograniczenie barw oraz nawiązanie do języka geometrii. Odnoszę jednak wrażenie, że nad ostatecznym kształtem tych obrazów,

31 A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Kraków 2010, s. 209.

32 Tamże. S. 41.

33 C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989, s. 467.



Il. 5. Bez tytułu, olej na płótnie, 80x60cm, 2019

świadomość nie miała zasadniczej władzy. Proces twórczy w moim przypadku, przebiegał dość dynamicznie, a ciągle zmieniające się priorytety formalne, wynikające z powstałych na obrazie błędów, zacieków, plamek itd. uniemożliwiały jego racjonalizowanie. Jedynym arbitralnym zadaniem świadomości była akceptacja ostatecznego kształtu obrazów. Stąd, podczas tworzenia tego cyklu bardzo dużo obrazów zostało ostatecznie przeze mnie odrzuconych³⁴.

Wyjaśnienia wymaga również fakt wyboru języka abstrakcji geometrycznej do analizy procesów nieświadomych. Ten rodzaj sztuki, najczęściej kojarzony jest z chłodną kalkulacją i racjonalnym projektowaniem obrazów. W swoich pracach wybrałem szczególny rodzaj abstrakcji odznaczający się dużym rygorem formalnym, zaczerpnięty w dużej mierze od rosyjskich konstruktywistów, a także od twórców holenderskiej grupy De Stijl. Wybór ten poniekąd nastąpił w sposób naturalny. W pracach wcześniejszych poruszałem się raczej w obszarze tzw. abstrakcji gorącej czy ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Formuła ta wydała mi się jednak w zbyt dużym stopniu zdominowana przez procesy emocjonalne, a co za tym idzie także nieświadome. Wydawać by się mogło, że kontynuacja tej drogi pasowałaby bardziej do tematu mojej pracy. Jednakże, jak zaznaczyłem w pierwszym rozdziale, świadomość pełni w mojej twórczości równie ważną funkcję, a przy wcześniejszej twórczości ekspresjonistycznej jej rola ograniczona była do minimum. Abstrakcja geometryczna, poprzez wykluczenie spontanicznego gestu stwarza moim zdaniem, większe pole do analizy tego co pojawia się na obrazie i jakie pełni funkcje. Nawet jeżeli formy ograniczone zostaną do figur geometrycznych nie stracą potencjału mówienia językiem symboli. W mojej opinii to właśnie taka stylistyka, ma największy potencjał uruchamiania myślenia symbolicznego. Mamy w niej do czynienia z czystymi formami naładowanymi znaczeniami, a nie jak w przypadku abstrakcji gorącej z plątaniną niejasnych kształtów, gestów i plam barwnych.

Mój przyjaciel Kazimierz

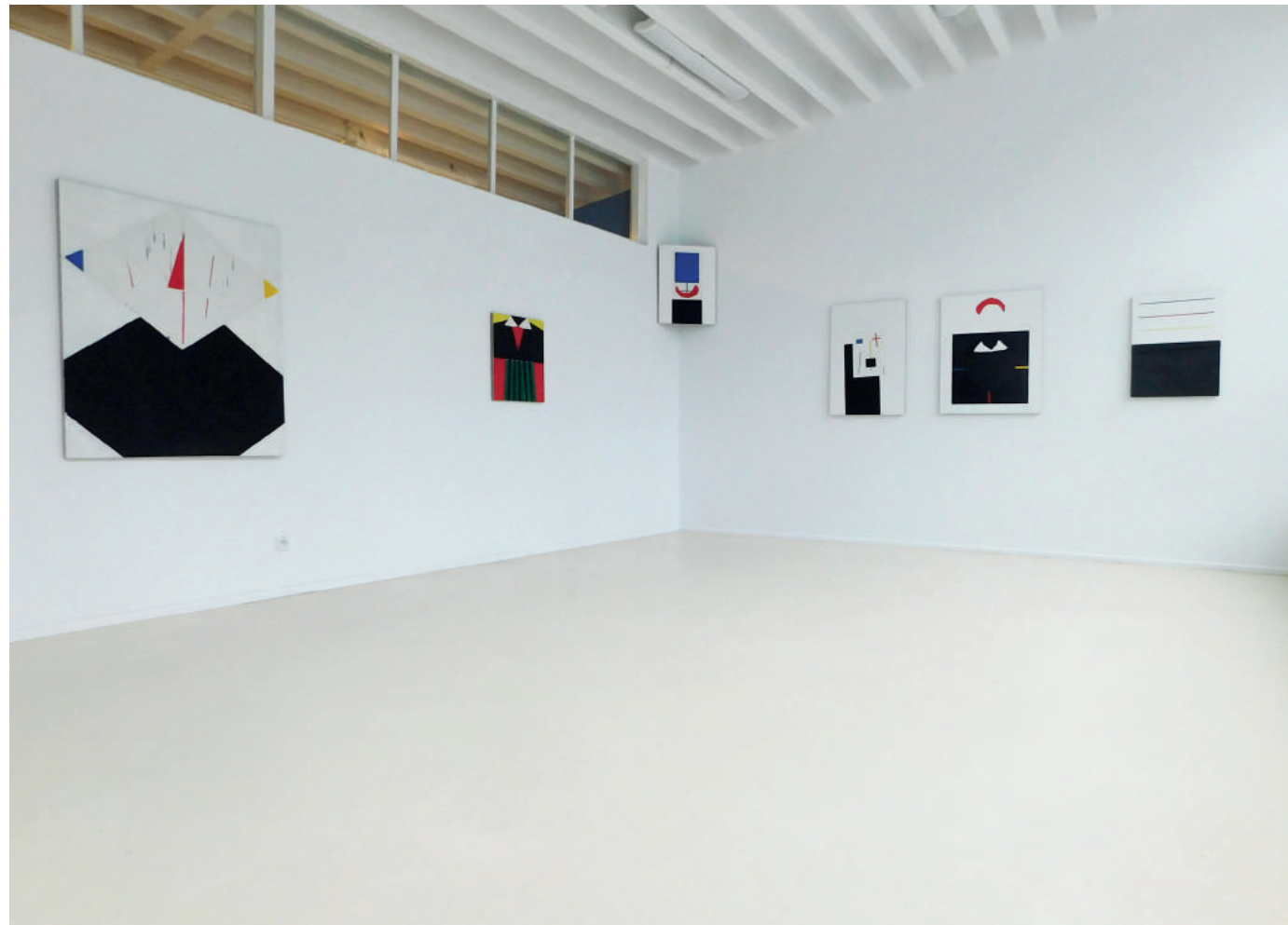
„Czy butelka na mleko jest rzeczywiście symbolem mleka?”

Kazimierz Malewicz „Świat bezprzedmiotowy.”³⁵

Kolejny cykl prac nazwałem *Mój przyjaciel Kazimierz* z racji tego, że odnosiły się one w sposób bezpośredni do obrazów Kazimierza Malewicza. We wrześniu 2020 roku byłem autorem indywidualnej wystawy w galerii Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Nałęczowie o takim właśnie tytule (il. 6).

³⁴ Wątek tych prac opisuje w podrozdziale „Obrazy nieudane”.

³⁵ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Łódź 2005, s. 72



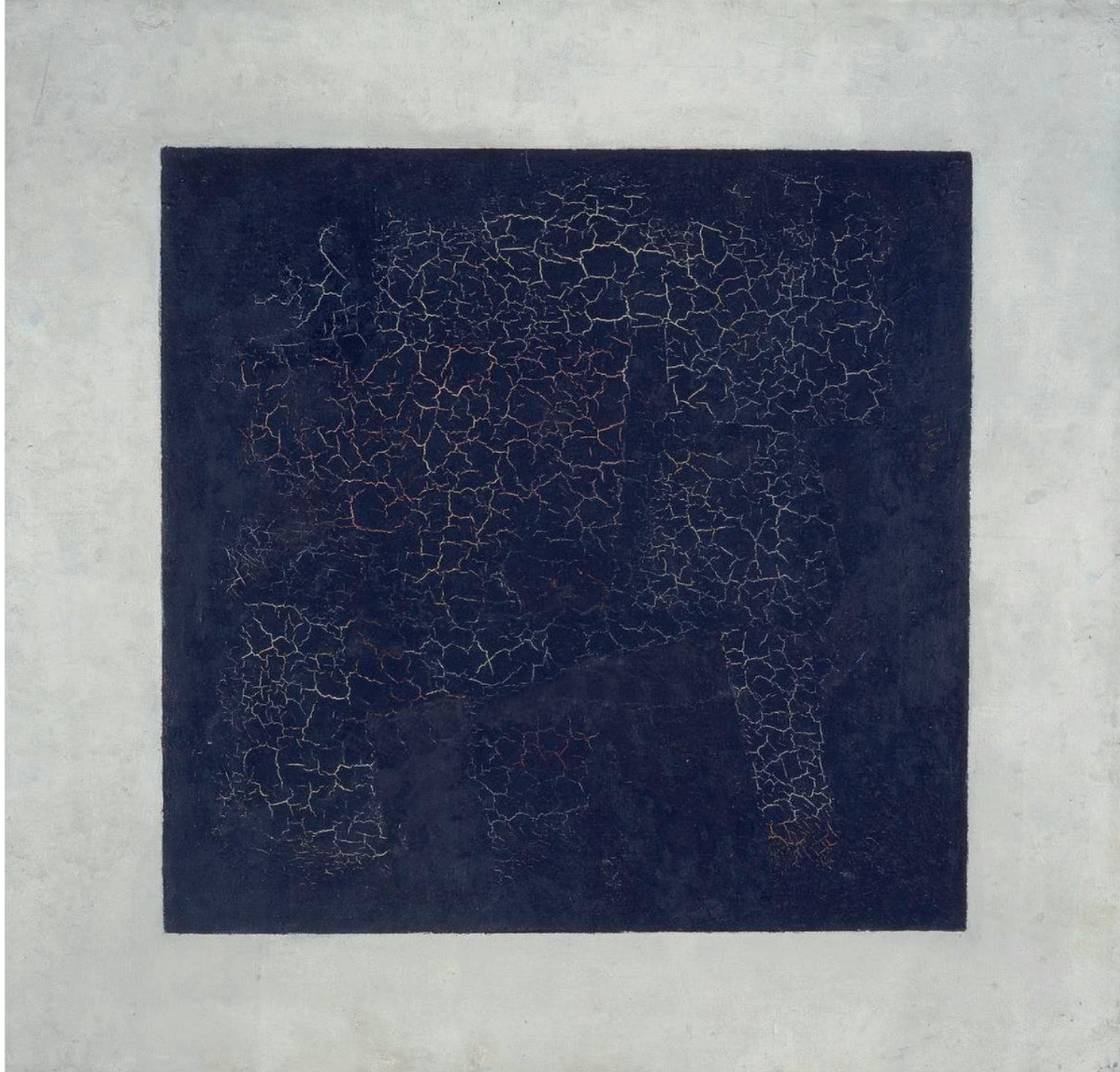
Il. 6. *Mój Przyjaciel Kazimierz*, Galeria PLSP w Nałęczowie, 2020

26

Obrazy, które tam pokazałem poruszały się wokół osoby Kazimierza Malewicza. Wystawa miała być swoistym hołdem dla wielkiego artysty, stąd też oprócz prac abstrakcyjnych, nawiązujących dialog z suprematyzmem pojawiły się na niej obrazy figuratywne – portret Kazimierza Malewicza oraz fragment jego ubrania w zbliżeniu.

Oba obrazy zostały namalowane w sposób uproszczony i zgeometryzowany. Tematyka ta wydała mi się na tyle interesująca, że na jej temat powstało znacznie więcej obrazów niż te pokazywane na wystawie indywidualnej. W tym kontekście chciałbym uściślić dwie rzeczy – 1. Prace pokazywane na wystawie *Mój przyjaciel Kazimierz* nie wchodzą w zakres rozprawy doktorskiej. 2. Tytuł wystawy uznałem za roboczy tytuł „pod-cyklu” obrazów poruszających się w tej estetyce. Obrazy te kierują jednak moje rozważania na zupełnie inne tory, przez co stają się atrakcyjne dla mojej pracy doktorskiej oraz zagadnienia nieświadomości i świadomości w procesie twórczym. Zagadnienia te postaram się omówić w niniejszym podrozdziale.

To co charakterystyczne dla prac z tego cyklu to swoiste cytowanie Kazimierza Malewicza i jego suprematyzmu.



Il. 7. Kazimierz Malewicz, Czarny kwadrat na białym tle, Tretyakov Gallery Moscow, 1915

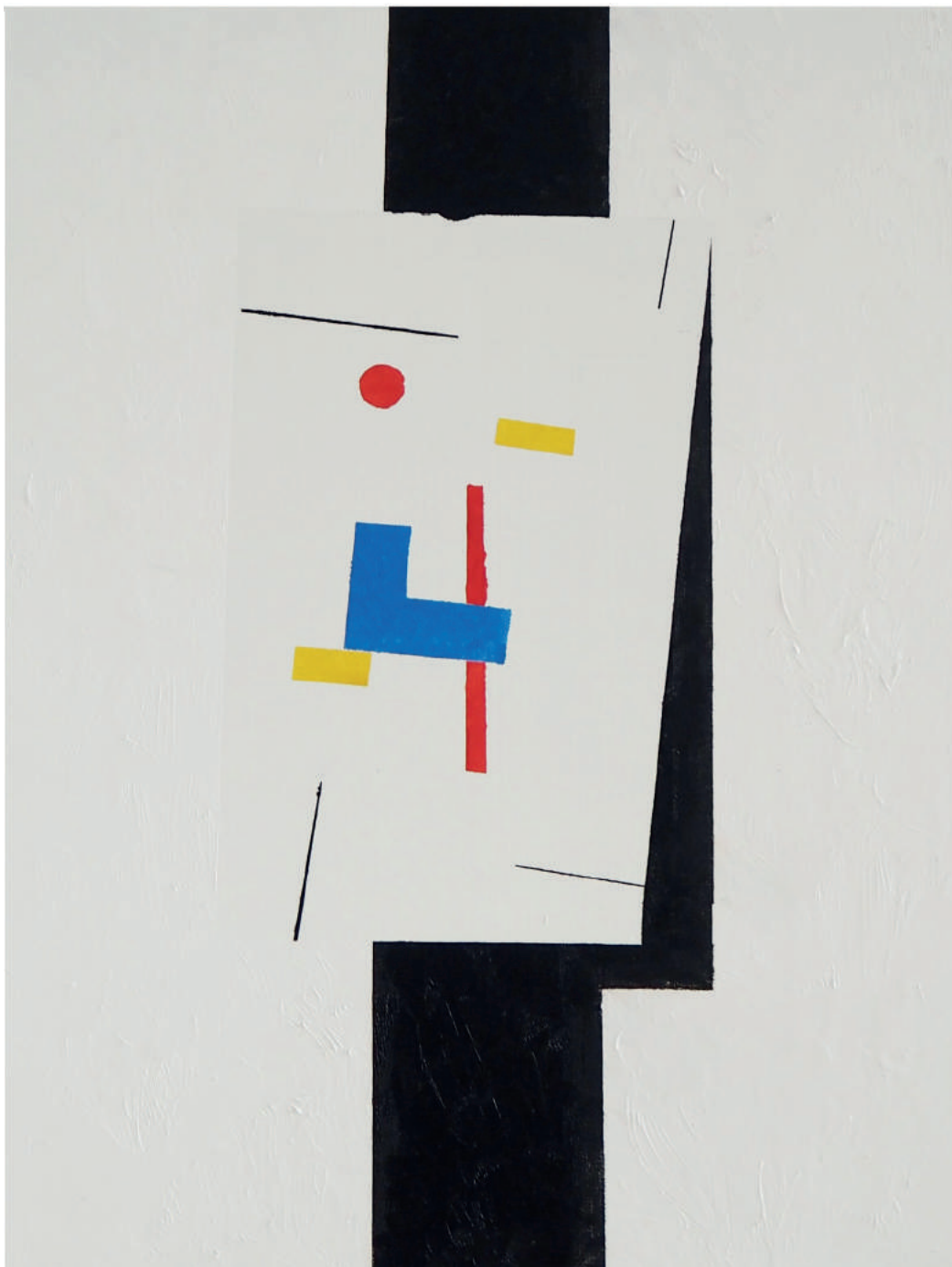
Cytaty te z pozoru wyglądają na dość dosłowne zapożyczenia – podobna kompozycja, dynamika figur geometrycznych czy stosowanie kolorów lokalnych i ograniczonej palety barw – jednakże, po głębszej refleksji są to autonomiczne twory wchodzące w skład nowych kompozycji obrazowych. Bohaterami większości moich przedstawień są obrazy suprematystyczne ułożone w rozmaitych konfiguracjach, tak by sprawiały wrażenie mniejszych obrazów umieszczonych na płaszczyźnie płótna. Dla uporządkowania, nazwałem je quasi-obrazami, ponieważ nie do końca wiadomo, czy możemy je nazywać obrazami czy elementami układu całości. Kompozycja tych prac opiera się na znanym motywie „obrazu w obrazie”. Przykład tego typu motywu występuje np. w portrecie Emila Zoli autorstwa Eduarda Maneta, ale także u wielu innych artystów (il.8).



Il. 8. Eduard Manet, Portret Emila Zoli, 1868

Jednak w moich quasi-obrazach nie cytuję konkretnych obrazów Kazimierza Malewicza w sposób dosłowny. Są to raczej anonimowe, namalowane w nurcie suprematyzmu obrazy. Mogłyby być dziełami, któregoś z konstruktywistów, ale równie dobrze żadnego. Tworzę je na podobnej zasadzie co obrazy z poprzedniego cyklu. Bezpośrednio na gessie akrylowym umieszczam figury geometryczne w dosyć przypadkowej kompozycji. Gesso traktuję jako biel, po to by również i tu ograniczyć sobie możliwość dokonywania poprawek³⁶. W odróżnieniu od przypadkowej kompozycji quasi-obrazów suprematystycznych, całość zakomponowana jest w sposób bardziej świadomy. Figury geometryczne nie są już układane spontanicznie na całej płaszczyźnie obrazu, ale na ograniczonym polu lub polach. Całość natomiast otrzymuje swój kształt w wyniku refleksji nad kompozycją, podczas procesu przygotowywania podobrazia. Można więc powiedzieć, że w obrazach z tego cyklu wydzieliłem miejsca, w których nieświadomość, może się swobodnie przejawiać oraz takie, gdzie główną rolę grają bardziej racjonalne procesy myślowe. Czas na tego typu przemyślenia to moment przygotowywania podobrazia. Muszę zaznaczyć, że etap ten, jest dla mnie bardzo istotnym elementem całego procesu twórczego. Płótno lniane, po naciągnięciu na krosno, przeklejam żelatyną, po czym zostawiam na jeden dzień do wyschnięcia. Następnie nakładam kilka warstw gessa akrylowego, które pełni rolę gruntu. Mając perspektywę, że biel gessa, może być ostatecznie bielą na obrazie, nakładam kilka warstw. Poza tym cały proces jest tradycyjny i nie różni się niczym od działań innych malarzy. Piszę jednak o nim dlatego, że jest on kluczowym elementem kształtowania się zarysu obrazu. Wykonywanie wyżej opisanych czynności jest czasem myślenia nad kompozycją obrazu. Jest to ten moment procesu twórczego, w którym zauważam dominującą rolę świadomości, jednakże nie do końca. Świadomy wybór układu kompozycyjnego, często motywowany jest ogólną wizją tego jak ma wyglądać dany obraz, ale sama wizja rodzi się w sposób spontaniczny i nie jest do końca jasne dla mnie jak to się odbywa. Przykładowo, podczas malowania obrazu pt. *Suprematystyczny obraz na słupie ogłoszeniowym* (il.9), na etapie przygotowywania podobrazia zrodził się pomysł namalowania quasi-obrazu, zawieszzonego na słupie ogłoszeniowym na kształt ulotek wieszanych na latarniach czy przystankach.

³⁶ Czasem jednak jakieś poprawki uczyniłem. Jest to widoczne na pierwszy rzut oka, np. poprzez różnicę bieli gessa i białej farby olejnej.

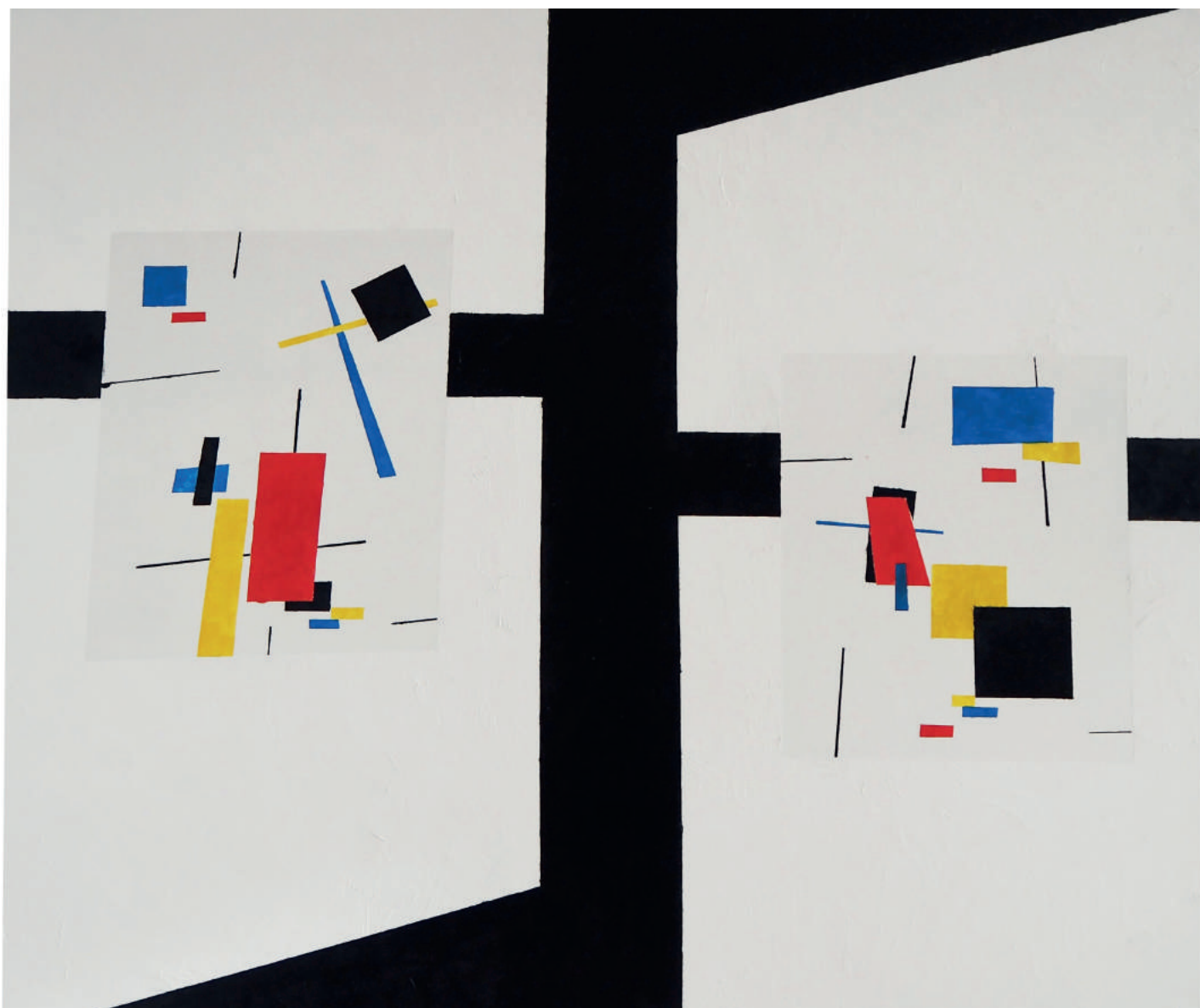


Il. 9. Suprematystyczny obraz na słupie ogłoszeniowym, olej na płótnie, 80x60 cm, 2020

Czemu akurat taki pomysł? Nie potrafię na to udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Być może w oczekiwaniu na tramwaj, w drodze do pracowni, tego typu ogłoszenie na słupie przykuło chwilowo moją uwagę, po czym fakt ten został wyparty ze świadomości. Powrócił do niej z powrotem podczas gruntowania podobrazia. Brzmi to banalnie, ale w taki właśnie sposób obrazy w swobodny sposób przemieszczają się pomiędzy naszą świadomością i nieświadomością. Wspominał o tym chociażby przywoływany przeze mnie we wcześniejszym rozdziale Hans Belting, nadając pamięci ludzkiej rolę swoistego archiwum obrazów³⁷. Po ustaleniu zarysu kompozycji, przeszedłem do pracy nad wchodzącym w jej obszar quasi-obrazem w sposób spontaniczny. Po namalowaniu go, dodałem jeszcze z dołu i z prawej strony czerń, która nadała kompozycji pewnej przestrzenności. Zabieg ten był wynikiem świadomej analizy obrazu. Można więc podsumować etapy pracy nad tym obrazem następująco: **faza koncepcyjna (świadomość + nieświadomość) faza malowania (nieświadomość) i faza końcowa, weryfikująca (świadomość)**. Podobnego rodzaju proces mogłem zaobserwować również podczas powstawania innych obrazów z tego cyklu.

W pracy *Suprematystyczne drzewo* (il.10), „malewiczowskie” quasi-obrazy zostały zawieszono na zgeometryzowanej formie drzewa.

Il. 10. *Suprematystyczne drzewo*, olej na płótnie, 100x140 cm, 2020



Motyw wiszących na drzewie obrazów, krążył mi po głowie od jakiegoś czasu. Przede wszystkim, ciekawa wydawała mi się forma drzewa (w moim obrazie skrajnie uproszczona) oraz ładunek symboliczny jaki posiada. Drzewo jest bowiem jednym z symboli znanych w większości społeczności archaicznych. Mircea Eliade w książce *Obrazy i Symbole* w rozdziale poświęconym symbolice środka omawia symbol drzewa, góry i słupa jako symboli obrazujących centrum świata – miejsce, w którym według wierzeń większości ludów archaicznych łączy się niebo z ziemią³⁸. Oczywiście nie każde drzewo oznacza ten właściwy środek świata. Każda społeczność posiadała swoją wizję tego jedyne drzewa Kosmicznego, a inne drzewa mogły jedynie działać jak symbol - nawiązywać, bądź kierować myśli ku temu wzorcowemu. Chciałbym tu jednak zaznaczyć, że umieszczenie całej tej symboliki w obrazie nie było moim zamiarem. Motyw ten widziałem przede wszystkim jako ciekawy problem kompozycyjny - centralnie usadowiony czarny konar drzewa oraz wychodzące poza kadr gałęzie, na których wiszą obrazy. Cała nadbudowa symboliczna pojawiła się z czasem i sądzę, że jej interpretacja nie została do końca wyczerpana. Najprostszym skojarzeniem jakie przychodziło mi do głowy, kiedy myślałem o efekcie mojej pracy było powiązanie jej z drzewem genealogicznym. Fragmentaryczna kompozycja może sugerować, że obrazy suprematystyczne są na nim którymś z kolei „pokoleniem”. Jakie obrazy były by na niższych i wyższych piętrach? Trudno powiedzieć. Rozumienie tego motywu jako specyficznego Drzewa Kosmicznego, na którym niejako „rosną” historyczne nurty i style w malarstwie przyszło dopiero później. W zasadzie wpadłem na taką interpretację dopiero teraz, podczas pisania tego akapitu. Fakt ten jest dla mnie potwierdzeniem przywołanej w poprzednim rozdziale tezy o tym, że symbole nie powstają w sposób świadomy³⁹. Są one także otwarte na interpretacje i wymagają od odbiorcy pewnego wysiłku intelektualnego bądź – jak ktoś woli - duchowego. Warto w tym miejscu odnieść się do koncepcji formy otwartej nakreślonej przez Umberto Eco. W swojej książce pt. *Dzieło otwarte* zawarł on opinie, które nadają dziełom sztuki pewną płynność znaczeniową. Ich interpretacja może pójść w kierunku zaskakującym, zarówno dla odbiorcy jak i samego artysty. Od odbiorcy zależy, czy podejmie próbę odczytania intencji artysty, czy da się ponieść wyobraźni i na zasadzie skojarzeń poszuka głębszego sensu dzieła, którego paradoksalnie, artysta nie musiał świadomie znać podczas procesu tworzenia⁴⁰. Zgodnie z tą koncepcją obrazy „żyją” swoim życiem również po opuszczeniu pracowni artysty. Można więc powiedzieć, że proces twórczy nie kończy się wraz z odłożeniem pędzli do szuflady. Jest on kontynuowany zarówno w umyśle artysty jak i widzów, którzy spotykają się z ukończonym dziełem. Istotnym zagadnieniem, wartym wyjaśnienia przy okazji opisywania tego cyklu malarskiego jest również sam wątek suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Jak wiadomo artysta ten wyznaczył dosyć rygorystyczne zasady obowiązujące wewnątrz nurtu, którego był twórcą. Jak wskazują tytuł najważniejszego manifestu Malewicza, *świat form plastycznych*, którymi posługiwał się artysta miał być światem całkowicie bezprzedmiotowym. Suprematyzm – jak to określił sam Malewicz - oznaczał supremację czystego przeżycia. Nie było w nim mowy o prostych skojarzeniach

37 J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” nr 15/16 (2/2008 – 1/2009), s. 221.

38 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 49-53.

39 C. G. Jung, *Symbole i objaśnienie marzeń sennych*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 215

40 U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 2008, s. 214-215.

typu: koło - dysk słoneczny, trójkąt – góra itd. Zamiast tego odbiorca miał „odczuwać” rozmaite wrażenia takie jak doświadczenie ruchu czy przeżycie piękna⁴¹. Z drugiej strony jednak, pomimo poddania w wątpliwość stosowania form przedmiotowych, artysta sugeruje, że istotną rzeczą są same doznania, bez względu na to co je wywołało⁴². Idąc tym tropem możemy otworzyć furtkę również dla interpretacji symbolicznej danych form. Nic nie stoi bowiem na przeszkodzie, by doznawać uczucia ruchu poprzez skojarzenie z pędzącą strzałą czy kontemplować piękno odczytane w ramach zrozumiałych w danej kulturze symboli opartych na figurach geometrycznych. Sam Kazimierz Malewicz w jednym z tekstów wydrukowanym w czasopiśmie awangardy artystycznej „Blok” zauważył, że wszystkie formy widzialne powstają z intuicji⁴³. Ta z kolei, jak opisałem to we wcześniejszym rozdziale, powiązana jest z działaniami nieświadomej części ludzkiej psychiki. Percepcja symboli wypływających z nieświadomości odbywa się w sposób spontaniczny, a żaden z góry narzucony rygor nie zatrzyma procesów jakie uruchamiane są w umysłach odbiorców, często mimowolnie. Choć nie jest moim celem wyszukiwanie różnic pomiędzy teorią Malewicza, a moimi pracami, czuję jednak potrzebę wyjaśnienia jeszcze jednej odmienności. Formy geometryczne u przedstawiciela rosyjskiej awangardy układane są często na płaszczyźnie w sposób, który może sugerować ruch, ale także w taki by nie stwarzać iluzji głębi. Figury są płaskie oraz pozbawione cieni. W moich pracach zasadę tę zachowuję jedynie w wydzielonych obszarach quasi-obrazów. Na innych obszarach płótna pojawiają się sugestie brył, a same quasi-obrazy nierzadko rzucają cienie, przez co możemy oddzielić tło od czegoś w rodzaju obrazów - przedmiotów. Cechy te w moim odczuciu pozwalają na wyjście poza stworzone przez Malewicza zasady, a kompozycje stają się czymś pokroju swobodnej żonglerki zapożyczonymi z jego malarstwa formami. Zabieg ten tworzy istotną różnicę w odbiorze tych prac oraz otwiera pole do interpretacji zawartej w nich symboliki.

41 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006, s. 65.

42 Tamże, s. 65.

43 K. Malewicz, *Kazimierz Malewicz o sztuce*, „Blok” nr. 8-9/1924, s. 10.

Obrazy najnowsze

„Nasmaruj coś na płótnie, skoro widzisz, że jest białe i tak jakoś idiotycznie się patrzy”

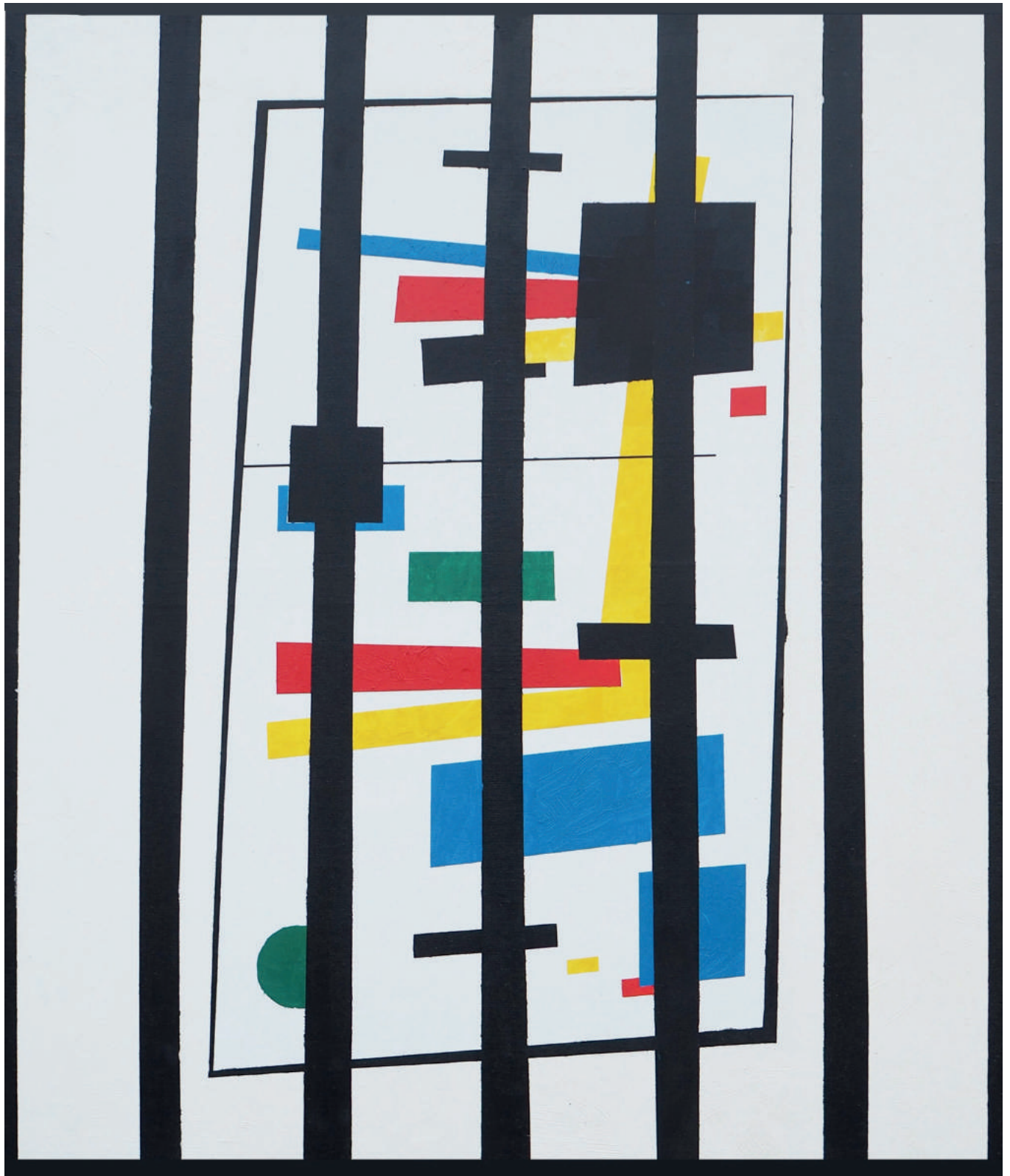
Vincent Van Gogh w listach do brata⁴⁴.

W obrazach najnowszych (tak umownie je określam, ponieważ powstały najpóźniej i nie zdążyłem zaklasyfikować ich do żadnego zestawu) kontynuowałem problematykę poruszaną w poprzednich cyklach, ale wzbogacaoną o kilka nowych, istotnych zagadnień. W zasadzie, zagadnienia te pojawiły się same, wymykając się niejako spod mojej kontroli. Moim pierwotnym zamysłem było dalsze podążanie wcześniej wytyczonymi ścieżkami, a nowe doświadczenia i trudności pojawiające się na nich przyjąłem z pełną świadomością. Nie ukrywam, że od wielu lat, a tak na dobrą sprawę od zawsze, traktowałem obrazy jakby były czymś w rodzaju istot żywych, które pozostają z nami w jakiejś dziwnej, nieokreślonej relacji. Stąd moje zainteresowania różnymi teoriami dotyczącymi antropologii obrazu, idolatrii czy totemizmu. W niniejszym podrozdziale, oprócz opisu cyklu obrazów, zamierzam nakreślić, własne, specyficzne podejście do przedstawień wizualnych w oparciu o wybrane teorie, adekwatne w mojej opinii do tematyki rozprawy doktorskiej.

34

Wspomnianymi nowościami, które pojawiły się w moich obrazach są przede wszystkim wątki zahaczające o figurację. Już w poprzednim cyklu kompozycja prac mogła sugerować, że zawarte w niej w quasi-obrazy pełnią rolę bohaterów zaaranżowanych scen. W najnowszych obrazach motywy te nadal kontynuowałem tworząc przedstawienia o podobnym rdzeniu. Mamy w nich również do czynienia z „malewiczowskimi” kompozycjami bazującymi na swobodnym układaniu form na płaszczyźnie oraz scenerię, w której są umieszczone. Tym razem sceneria ta nieco bardziej animizuje biorące w niej udział obrazy. Już w poprzednim cyklu można było zaobserwować coś w rodzaju nadawania obrazom cech materii ożywionej. Rzecz tego typu miała miejsce chociażby w omawianej już pracy *Suprematystyczne drzewo*. Obrazy powieszony na drzewie, możemy bowiem potraktować jako owoce, a więc elementy uczestniczące w cyklach natury. W nowszych pracach gra z tego rodzaju motywami przebiegała w mojej opinii w sposób bardziej konkretny, choć nie zawsze. Pierwszym przykładem pracy, w której relacje tła i quasi-obrazu są nieco inne niż w pracach wcześniejszych jest *Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami* (il.11).

⁴⁴ V. Van Gogh, *Listy do brata*, Warszawa 2002, s. 294.



II. 11. Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami, olej na płótnie, olej na płótnie, 130x110cm, 2021

Tytuł pracy w zasadzie opisuje w sposób najprostszy jej treść. Namalowany obraz w stylu suprematystycznym przed którym umieszczone zostały kraty, sugerujące coś w rodzaju jego uwięzienia. Nowością jest tu również ingerencja w obszar quasi-obrazu i przykrycie go czarnymi pasami oznaczającymi kraty. Warto tu nadmienić, że pierwszy, środkowy czarny pas powstał jako element maskujący technologiczny błąd, który pojawił się podczas przygotowania podobrazia. Zbyt słabe przklejenie klejem płótna w miejscu, w którym znajduje się poprzeczka krosna spowodowało nierównomierne przykrycie powierzchni warstwą gessa. Błąd ten wymusił zastosowanie rozwiązania, które początkowo nie było wcale planowane, a w ostateczności wpłynęło znacząco na tematykę pracy. Fakt ten uwidacznia dwa zjawiska, o których już tu wspominałem. Po pierwsze moment przygotowania podobrazia pełnoprawnie uczestniczy w twórczym procesie produkcji dzieła. Po drugie świadomość, która odpowiada za ogólny zarys obrazu, napotyka incydenty przypadkowe czy nieracjonalne i w ich kontekście w sposób płynny zmienić się może koncepcja całej pracy. Incydentami tymi mogą być zarówno zdarzenia losowe takie jak wspomniane błędy, a także pewne niewyjaśnione w sposób racjonalny podszepty płynące z nieświadomości. Przypadek drugiego typu opisałem przy okazji obrazu *Suprematystyczny obraz na słupie ogłoszeniowym*, w którym dobór tematyki nie był dla mnie do końca wyjaśniony. W obrazie *Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami* sytuacja powtórzyła się, a dodatkowym bodźcem był technologiczny błąd. Początkowo zamierzałem namalować tylko jeden czarny pas, ale za to znacznie grubszy. Wytworzyłoby się wtedy coś w rodzaju czarnego słupa lub drzewa ustawionego przed obrazem. Ostatecznie podjąłem (i tu zaznaczam) świadomą decyzję by czarny pas był dokładnie takiej grubości jak poprzeczka łącząca krosna obrazu. Następnie powieliłem pasy, wprowadzając rytm. Zanim pojawiła się kompozycja kolorystyczna, czarne pasy skojarzyły mi się z barwami koszulek piłkarskiego zespołu Juventus Turyn. Skojarzenie takie pozostało do momentu dodawania form barwnych. Podczas tego procesu zaczynałem coraz bardziej odnosić wrażenie, że czarne pasy stają się kratami, a umieszczony za nimi quasi-obraz nabiera w moich oczach cech materii ożywionej. To oczywiste, że obrazu nie możemy skazać na więzienie i zamknąć za kratkami. Sam fakt myślenia w ten sposób obudził jednak bardzo ciekawy mechanizm psychologiczny daleki od racjonalności⁴⁵. Jest to zjawisko bardzo interesujące, któremu chciałbym poświęcić tu trochę miejsca. Odwołam się do dwóch teoretyków W.J.T. Mitchella i Davida Freedberga. Zanim to zrobię powrócę jeszcze na chwilę do pracy *Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami*. Uważam bowiem, że sam motyw obrazu za kratami, również mógł wydobyć się na wierzch z nieświadomości w formie powracającego wspomnienia. Na trop ten wpadłem po jakimś czasie od namalowania płótna. Obraz przypomniał mi wrażenie jakie wywarła na mnie rekonstrukcja *Gabinetu Abstrakcyjnego El Lissitzkiego*, którą widziałem na wystawie w Dreźnie (il.12). Zorientowałem się, że w zaprojektowanym przez artystę gabinecie znajdował się obraz umieszczony za metalową kratką. Ten sposób ekspozycji bardzo mocno mnie

⁴⁵ Skojarzenie to, z pozoru błahe przywołuje w tym miejscu, ponieważ dało ono asumpt do stworzenia innego obrazu o podobnym motywie.



Il. 12. El Lissitzky, *Gabinet Abstrakcyjny*, Albertinum, Drezno

zaintrygował, ale jak to zazwyczaj w takich przypadkach bywa fascynacja potrwała krótko, po czym ustąpiła miejsca nowym. Namalowany przeze mnie obraz przywołał wspomnienie i zmusił mnie do retrospektywnego przeglądu fotografii z wystawy. Wtedy też zobaczyłem, że pamięć ludzka bywa jednak bardzo zawodna⁴⁶.

Jeżeli chodzi natomiast o kwestie animizmu czy idolatrii w wizualnych przedstawieniach z pomocą przychodzi głównie dwóch wspomnianych badaczy – Mitchell i Freedberg. Pierwszy z nich w swojej rozprawie *Czego chcą obrazy* bada procesy jakie zachodzą wokół przedstawień wizualnych. Zwraca on uwagę na włączanie obrazów przez ludzi do świata funkcjonującego na podobnych zasadach jak ich własny świat. Obrazy tak pojmowane mogą egzystować samodzielnie oraz zgodnie z tytułową tezą książki posiadają jakieś pragnienia. Rozważania Mitchella skupiają się jednak na nowoczesności i odnoszą się do przykładów zarówno z pola sztuk wizualnych jak i innych dziedzin operujących obrazami (takich jak np. fotografia reportażowa). David

46 W Gabinecie El Lissitzkiego obraz schowany był za kratą inną rodzaju. Była to raczej bardziej sztywna metalowa siatka z okrągłymi otworami.

Freedberg natomiast w swojej książce *Potęga wizerunków* sięga głównie do epok minionych, pełnych magicznych postaw wobec obrazów. Obaj badacze w jednej sprawie są zgodni – kwestie animizmu i idolatrii nie zniknęły wraz z rozwojem myśli ludzkiej i mimo, że rzadziej przypisujemy obrazom cechy magiczne, nadal traktujemy je jakby żyły obok nas. Co ciekawe na pytanie o wiarę w życie obrazów Mitchell odpowiada przecząco. Jednak dalej zaznacza, że nie możemy ignorować tego, iż ludzie (wraz z nim samym) uparcie zachowują się tak jakby naprawdę wierzyli, że obrazy są obdarzone własnym życiem⁴⁷. Jest to więc zjawisko nieracjonalne, bardziej powiązane z nieświadomością. Przypisywanie przedmiotom martwym cech twórców żyjących jest bowiem przeniesieniem własnych, nieświadomych treści psychicznych na dany obiekt. Zjawisko przeniesienia wyjaśnił dosyć szczegółowo Carl Gustaw Jung w serii wykładów, które odbyły się w londyńskiej Tavistock Clinic w 1935 roku⁴⁸. W jednym z wykładów Jung przywołał historię przeniesienia treści psychicznych przez jednego z pacjentów na martwy przedmiot – starą egipską figurkę⁴⁹. Pacjent projektował swój nieświadomy obraz kobiety na kupioną za duże pieniądze rzeźbę przedstawiającą kota. Pozwolę sobie przywołać w całości wywód dotyczący tego przypadku, ponieważ uważam, że dobrze ilustruje on wyżej omawiane zjawisko:

„Człowiek ów kupił sobie te rzeźbę za 40000 franków; postawił ją na kominku w salonie. Zaraz potem jednak zauważył, że stracił spokój ducha. Biuro, gdzie pracował, znajdowało się piętro niżej niż mieszkanie, pacjent zaś nieomal co godzinę odrywał się od pracy, pędził do salonu i kontemplował rzeźbę, kiedy się nasycił jej widokiem wracał do biura, by za jakiś czas znowu wrócić do salonu. Ten niepokój tak mu dogryzał, że w końcu postawił kota na postumencie, by stale mieć go przed oczami, wtedy jednak okazało się, że wcale nie jest w stanie pracować! W końcu poczuł się zmuszony zamknąć rzeźbę na strychu; miał nadzieję, że przynajmniej w ten sposób uwolni się spod jej wpływu, stale jednak musiał zmagać się z pokusą, by nie wspiąć się po schodach, nie otworzyć pudła i nie oglądać kota. Kiedy sobie uświadomił, że była to projekcja obrazu kobiecości w ogóle – kot bowiem symbolizował rzecz jasna kobietę – czar przysł, fascynacja rzeźbą znikła⁵⁰”.

Istotną konkluzją, która wyłania się z tej opowieści jest powiązanie przeniesienia z nieświadomością. Jak zaznaczył Jung, po uświadomieniu sobie charakteru projektowanych treści problem animizmu zniknął w oka mgnieniu. Podobnie – w mojej opinii – wygląda sytuacja w przypadku antropomorfizacji przedmiotów wizualnych. Projektujemy na nie własne nieświadome emocje i pragnienia. Stąd bierze się owo wrażenie „ożywiania” obrazów. W momencie, w którym zdamy sobie sprawę, że obrazy w rzeczywistości więcej mówią o nas samych zginie magia z nimi związana. Teza ta, dość prosta i być może dla niektórych oczywista, w sposób znaczący dotyka mojego własnego procesu twórczego. Jak opisywałem wcześniej jest on bowiem oparty na relacji: **świadomość-nieświadomość-swiadomość**, a więc balansuje cały czas wokół takich zagadnień jak nieświadome przeniesienie i uświadomienie projekcji. Sprawa nie jest taka prosta, ponieważ mimo wiedzy na ten temat, mechanizm ten stale się powtarza i cały czas potrafi zaskakiwać.

47 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Warszawa 2013, s.38..

48 Wykłady te zostały zebrane w publikację *Podstawy psychologii analitycznej* i wydane pośmiertnie w 1961 roku. Polskie wydanie tego dzieła zostało

zawarte w tomie *Życie symboliczne* i wydane w 2010 roku przez wydawnictwo KR z Warszawy.

49 C.G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 164-165.

50 Tamże. S. 164.

Wracając do analizy moich obrazów, chciałbym odnieść się do drugiego z wspomnianych badaczy - Davida Freedberga. Wróć tu również jeszcze do obrazu Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami, ponieważ pojawia się w nim jedno z zagadnień poruszanych w książce tego autora. Rzecz dotyczy swoistego wymierzania sprawiedliwości obrazom, karania ich i poddawania torturom. Bardzo częstą praktyką (popularną zwłaszcza w średniowiecznych i renesansowych Włoszech) były fizyczne akty przemocy wobec wizerunków. Najczęściej posługiwano się obrazem w momencie, gdy złoczyńca ukarany przez sąd świecki lub kościelny zbiegł przed wykonaniem wyroku. W takich sytuacjach wykonywany zostawał jego wizerunek, któremu wymierzano taką samą karę na jaką był skazany przestępca. Najczęściej było to po prostu publiczne spalenie na stosie⁵¹. Interesujące jest również to, że wykorzystywano obrazy nie tylko w celu zaocznego wykonania egzekucji. Istniały przypadki wystawiania na widok publiczny wizerunków winowajców w celu ich pohańbienia. Tego typu wizerunki zaczęto oficjalnie stosować na mocy postanowień prawa we Włoszech w drugiej połowie XIII wieku⁵². Zazwyczaj był to portret osoby oskarżanej o jakieś przewinienia, podpisany imieniem i nazwiskiem oraz zarzutami, wypisanymi dużymi literami. Portrety tego typu malowane były w miejscach publicznych, takich jak np. mury miejskie lub budynki społeczne. Oczywiście bardzo często stosowano tą praktykę wobec osób zbiegłych lub skazanych na banicję, po to by ich wizerunek ciągle przypominał innym mieszkańcom o zbrodniach jakich się dopuścili. Jednym z ważniejszych przykładów tego typu przedstawień były wizerunki rodziny Albizzich na fasadzie florenckiego Palazzo del Podesta z 1440 roku. Przypominały one o zdradzie jakiej dopuścili się oni podczas bitwy pod Anghiari⁵³. Mimo, że popularność wizerunków pohańbienia dotyczy głównie obszaru Włoch i stosunkowo krótkiego okresu około 200 lat, rzuca ona nieco światła na uniwersalne mechanizmy i zachowania jakie stosujemy wobec przedstawień wizualnych. Jeżeli obraz traktowany jest jako substytut fizycznej osoby, którą reprezentuje, możemy na nim w ramach zastępstwa wykonać np. akt egzekucji. Świadczy to o tym, iż nadajemy temu przedstawieniu cech istoty żywej. Wydaje nam się, że niszcząc obraz zadajemy ból (w sposób symboliczny) sportretowanemu na nim człowiekowi, a wystawiając na widok publiczny portret z wypisaną listą przewinień budujemy u odbiorców realne doświadczenie pogardy wobec złoczyńcy. Nie mam pojęcia, dlaczego umieściłem suprematystyczny obraz za kratami, ale mam nieodparte wrażenie, że zabieg ten wynikał z głęboko ukrytego sadyzmu i chęci pastwienia się nad obrazem – bo jako twórca mam przecież prawo zrobić z własnym dziełem co tylko zechcę.

51 D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, Kraków 2005, s. 251.

52 Tamże, s. 253.

53 Tamże s. 255.



Il. 13. *Shining Star*, olej na płótnie, 140x120cm, 2021



Il. 14. *Obraz suprematystyczny w chmurach*, olej na płótnie, 140x120cm, 2021

Innego rodzaju ekwilibrystyka występuje w obrazach *Shining star* (il.13) oraz *Suprematystyczny obraz w chmurach* (il.14). W przypadku tych dwóch prac mamy do czynienia z uruchomieniem symbolicznej apoteozy obrazów. W pierwszym z nich quasi-obraz nie jest tradycyjnym prostokątem. Ma on nieregularny kształt przypominający gwiazdę. Gwiazda ta rzuca cień, który może kojarzyć się również ze swobodnie zwisającą peleryną. Analiza tego obrazu nakierowała mnie ku odczytaniu jego symboliki w analogii do znanych z ikonografii wizerunków apoteozy świętych czy „wniebowzięcia” (Tycjan - *Wniebowzięcie* – Giovanni Battista Gaulli - *Apoteoza św. Ignacego*, Francisco Zurbaran - *Apoteoza św. Tomasza z Akwinu*). Tego typu przedstawienia oparte były na podobnych schematach kompozycyjnych (il.15,16).

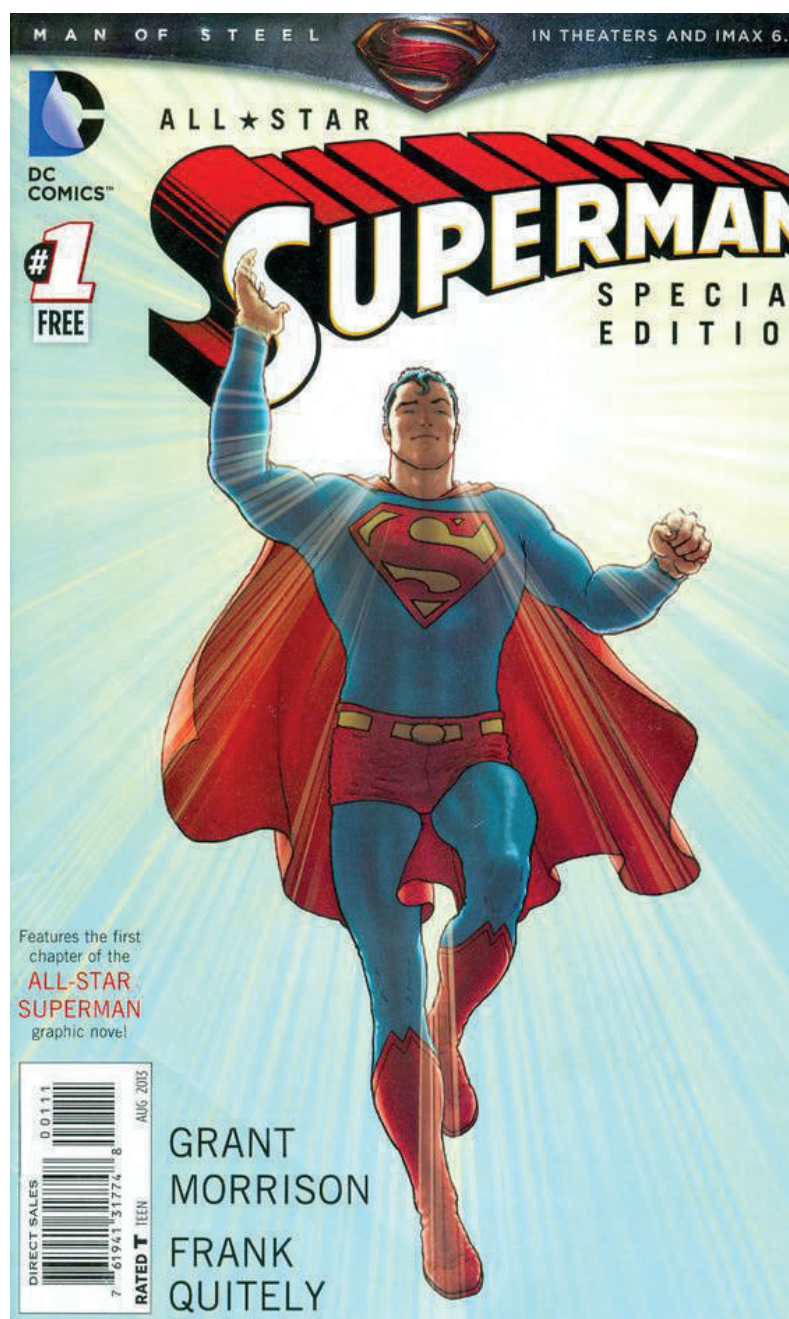


*Il. 15. Tycjan, Wniebowzięcie, 1515-1518,
Bazylika Santa Maria Gloriosa dei Frari,
Wenecja*



*Il. 16. Francisco Zurbaran, Apoteoza św. Tomasza z
Akwinu, 1631,
Muzeum Sztuki w Sewilli*

Porzućmy jednak kompozycję i symbolikę (odczytałem ją dopiero po ukończeniu dzieła w wyniku racjonalnej analizy tego co się wydarzyło na tym płótnie) i zastanówmy się nad procesem powstawania tego motywu. Trudno mi bowiem wyjaśnić, dlaczego w obrazie pojawiła się forma gwiazdy. Powstała ona niejako samoistnie. Podobnie jak wcześniejsze obrazy, również i ten wykonałem bez wstępnego szkicu kompozycyjnego. Wydzieliłem z tła nieregularną płaszczyznę naklejając fragmenty taśmy malarskiej. Oczywiście naklejając taśmę, zdawałem sobie sprawę jaki mniej więcej kształt będzie miała wydzielona płaszczyzna. Zależało mi na osiągnięciu dynamiki poprzez duże zagęszczenie ostrych kątów. Dynamikę tą próbowałem później zrównoważyć domalowując czarną organiczną formę wchodzącą w relacje z ostrymi kątami. Następnie namalowałem tło w błękitnym kolorze oraz wypełniłem obszar gwiazdy kolorowymi formami geometrycznymi. Ostateczny efekt przywołał skojarzenia z unoszącą się w nieokreślonej przestrzeni gwiazdą, która rzuca cień o dosyć osobliwy kształcie, przypominającym pelerynę. Ta z kolei może kojarzyć się ze znanymi z popkultury wizerunkami super-bohaterów (il.17).



Il. 17. Superman, DC Comics, Okładka All Star Superman Special Edition, 2013

Taki mix skojarzeń doprowadził mnie do wspomnianej wyżej tezy, że obraz jest zawoalowanym przedstawieniem apoteozy/wniebowzięcia. Osobą (a może jednak przedmiotem martwym?), która dokonuje tego aktu jest suprematystyczny obraz o kształcie przypominającym gwiazdę. Jest to więc kolejny przykład mojej pracy, w której pojawia się pewnego rodzaju antropomorfizacja obrazu. W nawiązaniu do tego dzieła, stworzyłem pracę będącą jego rewersem – floppy shape/sharp shadow (il.18). W nim gwiazda ma miękki kształt, natomiast cień jest ostry. Warto zaznaczyć, że drugi obraz namalowałem zanim dokonałem analizy symboliki pierwszego. Powstał on po prostu w nawiązaniu do kompozycji pracy *Shining star* jako pewnego rodzaju gra form. Wyszukanie głębszego znaczenia wymagałoby osobnej analizy również i tego dzieła. Myślę, że poprzez podobieństwo kompozycyjne rdzeń znaczeniowy tych dwóch przedstawień jest podobny. Miękki, lewitujący kształt trudno jednak utożsamić z super-bohaterem. W tym obrazie to cień pełni rolę dynamizującą całość. Rozmiękczony obraz bardziej sprawia wrażenie bezkształtnej masy, napędzanej trudną do zinterpretowania siłą. Rozmiękczeniu poddane zostały również kolorowe formy, które w moich obrazach były zazwyczaj figurami geometrycznymi. Zabieg ten w zamyśle miał stworzyć złudzenie efektu „pełzania” form. Na pewnym etapie procesu tworzenia tego obrazu, próbowałem sobie wyobrazić w jaki sposób poruszały by się figury geometryczne, gdyby ożyły. Myśl ta (choć może lepiej nazwać ją fantazją) pojawiła się w mojej głowie spontanicznie. Szybko doszedłem do wniosku, że najwłaściwszym sposobem poruszania się geometrii byłoby pełzanie charakterystyczne dla pierwotniaków. W takiej formie przedstawiłem ten ruch na moim obrazie.

Motyw apoteozy pojawia się także w pracy *Suprematystyczny obraz w chmurach*. Tu w sposób bardziej oczywisty wpisuje się on w tradycyjną ikonografię tego typu przedstawień. Suprematystyczny quasi-obraz umieszczony został na czarnej chmurze, a jego fragment przysłonięty jest kolejną, podobną chmurą. Kształt samego quasi-obrazu zbliżony jest do formy steli lub nagrobka. Co ciekawe, obraz ten początkowo miał wyglądać zupełnie inaczej i co za tym idzie dotyczyć innej tematyki. Pierwotny zamysł, który pojawił się podczas gruntowania podobrazia zakładał namalowanie opartego o słup quasi-obrazu na stosie ułożonym z czarnych deseczek. Temat ten podjąłem już po świadomej analizie symboliki *Suprematystycznego obrazu umieszczonego za kratami*. Chciałem, by nowy obraz był kontynuacją tematyki poprzedniego. Jednakże zaraz po namalowaniu stosu, zmieniłem zdanie i stanąłem przed problemem kompozycyjnym – jak poradzić sobie z dużą ilością niepotrzebnej czerni w centrum. Przykrycie bielą nie wchodziło w grę, więc jedyną możliwością było przerobienie czarnych prostokątów na dużą, jednolitą plamę czerni o nieregularnym kształcie. Kształt ten skojarzył mi się z chmurą, więc domalowałem kolejną nieco wyżej by zrównoważyć całość kompozycji. Zmiana jakiej dokonałem, miała znaczący



Il. 18. *Floppy Shape/Sharp Shadow*, olej na płótnie, 140x120cm, 2021

wpływ na symbolikę pracy. Pierwotny plan zakładał bowiem motyw obrazu na stosie, a więc jego symboliczne potępienie (podobnie jak w omawianych wcześniej, włoskich obrazach pohańbienia). Ostateczna forma dzieła wskazywała na zgoła inną symbolikę. Umieszczenie obrazu na chmurze i w otoczeniu chmur wskazuje, rzecz jasna, na jego apoteozę. Tego typu przedstawienia występowały dosyć często w sztuce (głównie barokowej, ale i późniejszej). Motyw postaci lewitującej na chmurze pojawiał się zazwyczaj przy wizerunkach świętych jako sposób ich wywyższenia lub pokazania w momencie intensywnego przeżycia duchowego czy wniebowzięcia jak w przypadku *Madonny Tycjana*. *Suprematystyczny obraz w chmurach* bazuje na symbolice tych przedstawień, choć – jak opisałem w historii jego powstania – miał on wyglądać zupełnie inaczej. Zarówno w tym obrazie jak i we wcześniej omawianym (*Floppy shape/sharp shadow*) nieświadomość pełniła kluczową rolę w kształtowaniu się jego ostatecznej formy. Zmiany jakich dokonywałem, przeczyły temu co sobie zamierzyłem na wstępnym etapie procesu twórczego. Ostateczne odczytanie znaczenia tych zmian, było jednak możliwe tylko w wyniku świadomej analizy tego co powstało na płótnie. Model, którym operuje, nazwany na potrzeby tej rozprawy: **świadomość-nieświadomość-świadomość**, również i w tym przypadku jest modelem, który charakteryzował mój proces twórczy.

W ramach dygresji chciałbym omówić jeszcze jeden obraz, który powstał w odniesieniu do poruszanego wcześniej motywu krat. Jest to obraz, w którym wątek figuratywny wybrzmiewa chyba w sposób najbardziej wyraźny. Wspominałem o skojarzeniu czarnych krat z wzorem na koszulkach klubu piłkarskiego Juventus Turyn. Wizja ta popchnęła mnie do wykonania obrazu *Bez tytułu (arbiter)* z motywem koszulki rozwieszonej na sznurku do suszenia prania (il. 19).

Il. 19. *Bez tytułu (arbiter)*, olej na płótnie, 130x110cm, 2021.

46



W obrazie tym chciałem zastosować zjawisko zwane „egalizacją chromatyczną”. Polega ono na złudzeniu optycznym wykorzystującym korelację jednolitego w kolorze tła z przekreślającymi je liniami innej barwy⁵⁴. Takie zestawienie powoduje, że powierzchnia będąca tłem przechwytyje cechy koloru linii, które ją przekreślają. W moim zamysle zjawisko to chciałem wykorzystać jako tło dla suprematystycznego quasi-obrazu. Początkowo miałem zamiar kontynuować motyw pasiastej koszulki, z jedną różnicą. Tym razem miała to być koszulka reprezentacji Argentyny z pasami w takim samym kolorze jak pasy przecinające czerwone tło. Ostatecznie zrezygnowałem z tego pomysłu i postanowiłem pozostawić jedynie niebieski prostokąt przypominający kieszonkę na koszulce. Rezygnacja ta, jak później to sobie uzasadniałem, miała na celu wytworzenie u widza pewnego rodzaju niepewności – czy na moim obrazie faktycznie została namalowana koszulka, czy może są to jedynie abstrakcyjne formy, takie same jak w innych obrazach z tego cyklu? Praca ta stała się dla mnie kolejnym krokiem w stronę (bardzo uproszczonej) figuracji. Bardzo możliwe, że do wykonania tych kroków zainspirowała mnie twórczość Barta van der Lecka – mniej znanego malarza z grupy de Stijl (il.20).

W jego twórczości geometryczne figury układały się w rozmaite kształty znane z rzeczywistości – zwierząt, owoców i ludzi. Szczególnie zapadł mi w pamięć jego obraz pt. *Siewca* z 1921 roku. Zanim poznałem tytuł tego dzieła odebrałem namalowaną na nim postać jako sportowca wykonującego dynamiczny ruch. Skojarzenie to spowodowane było wspomnieniem sposobu rysowania boiskowych scen, jakim posługiwałem się w okresie szkoły podstawowej.

Analizując obraz *Bez tytułu (arbiter)* po jakimś czasie od jego wykonania, doszedłem do wniosku, że namalowanie go jest pewnego rodzaju retrospekcją – powrotem do rysunków z dzieciństwa. Mamy więc i w tym obrazie do czynienia z nieświadomym skanowaniem pamięci i wydobywaniem z niej motywów na powierzchnię. Pamięć – jak zauważył Hans Belting – jest bowiem swoistym archiwum obrazów⁵⁵.

54 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 25.

55 J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” nr 15/16 (2/2008 – 1/2009), s. 221.



Il. 20. Bart van Der Leek, Siewca, 1921, Kroller-Muller Muzeum, Otterlo

Animacje

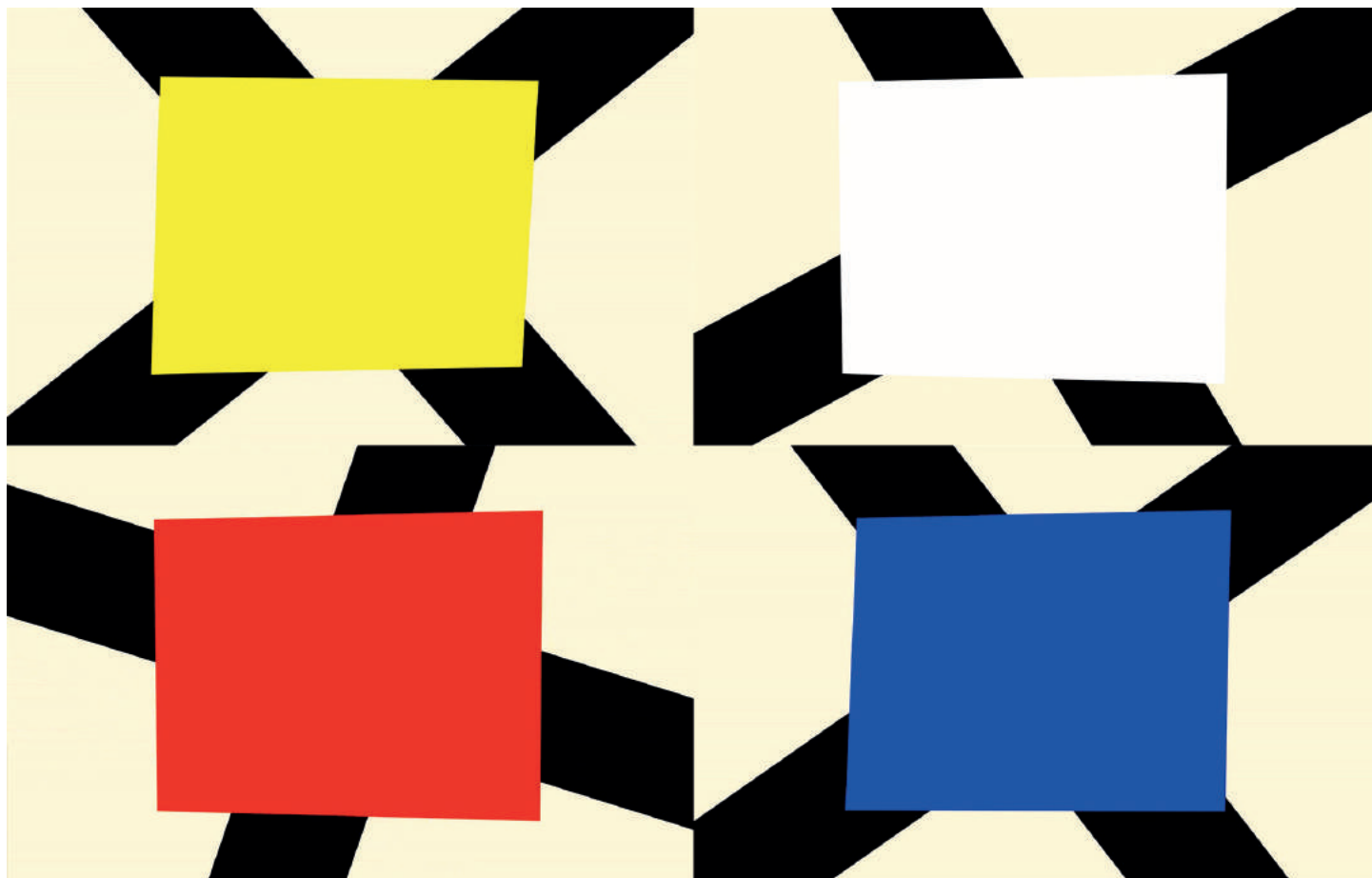
Prace malarskie, których przykłady opisałem powyżej, uzupełnione zostaną obrazami ruchomymi. Możliwości ruchu jakie daje animacja i wideo wydały się dla mnie na tyle interesujące, że postanowiłem wykorzystać je w kontekście omawianej problematyki. Obraz cyfrowy sprawia bowiem wrażenie „ożywiania” znacznie bardziej intensywne niż ma to miejsce w tradycyjnym malarstwie. Jako obraz cyfrowy rozumiem tu przede wszystkim animacje komputerowe oraz film wideo wykonywany za pomocą nowoczesnych narzędzi cyfrowych. W moim, konkretnym przypadku są to przede wszystkim animacje 2D wykorzystujące proste formy geometryczne, korelujące z moimi obrazami malarskimi. Oczywista różnica polega na tym, że w przypadku malarstwa ruch form odbywać się może jedynie w wyobraźni widza, w animacji natomiast jest on dostrzegalny na pierwszy rzut oka. Co ciekawe, nawet pomimo z góry zamierzonego scenariusza animacji, ruch może uruchomić wyobraźnię w taki sposób, że zacznie ona tworzyć nowe obrazy nasączone innymi niż zakładane narracjami. Ta cecha animacji wydała mi się najbardziej interesująca. Możliwości oddziaływania na nieświadomość odbiorcy oraz pobudzanie go do szukania nowych znaczeń czy symboliki stały się dla mnie głównymi argumentami za wyborem tej techniki. Obserwując obraz ruchomy trudno uciec od wrażenia, że spotykamy się z czymś w rodzaju żywego organizmu. Nie mam tu na myśli rzecz jasna animacji figuratywnych, wielopostaciowych, o rozbudowanym scenariuszu, analogicznych do filmów pełnometrażowych.

Il. 21. Oskar Fischinger, *An Opical Poem*, 7min, 1938.



W takich przypadkach bardzo często widz szybko zdaje sobie sprawę, że ogląda pewną opowieść, która ma z góry ustaloną konstrukcję ograniczoną czasem – ma swój początek, rozwinięcie i zakończenie. W moich animacjach zdecydowałem się na zastosowanie prostych form geometrycznych osadzonych w pętli czasowej – tak by pozbawić je tradycyjnej narracji i linearnego odczucia czasu. Animacje te wykorzystują podobną ikonografię do tej, która pojawiała się w moim malarstwie. Również i tu, mamy do czynienia z motywem obrazu w obrazie oraz animizacją tła. Uproszczona forma animacji, którą się posługuję, może przywoływać skojarzenia z abstrakcyjnymi poematami wizualnymi Oskara Fischingera⁵⁶.

Jednakże, w moim przypadku forma jest jeszcze bardziej oszczędna, a także pozbawiona muzyki, która budowałaby nastrój. W cyklu animacji pt. *Wiatraki* udało mi się osiągnąć zamierzone cele, a także – co bardzo mnie cieszy – zostawić sporo miejsca na pobudzenie nieświadomości (il.22).



Cykl składa się z czterech, podobnych wizualnie animacji. Każda z nich oparta jest na porównywalnej kompozycji i ruchu. Centrum stanowią monochromatyczne quasi-obrazy. Tłem jest tu czarny krzyż obracający się wokół własnej osi. Jest to jedyny ruch zastosowany w tym cyklu animacji. Ruch ten jest jednak kluczowy dla wydźwięku prac. Poprzez wprowadzenie tego rodzaju dynamiki krzyż przestaje być krzyżem, a cała kompozycja staje się zgodnie z tytułem wiatrakiem bądź wentylatorem. Taka interpretacja tej pracy jest jednak nie wystarczająca, choć nie twierdzę, że podążając jej tropem nie mamy szans na otrzymanie interesujących wniosków. Przy dłuższej obserwacji obrazu zauważyć możemy jednak zupełnie inne zjawiska. Tu chciałbym zaznaczyć, że są to oczywiście moje subiektywne obserwacje, wyciągnięte na podstawie obserwacji dzieł. Zdaję sobie sprawę, że wrażliwość na różnego rodzaju złudzenia wizualne, zależna jest od indywidualnego układu optycznego oka. Jednakże w moim przypadku dominującym efektem było wrażenie ruchu w obszarze wewnątrz prostokątów. Pomimo, że są one nieruchome, obracający się w tle czarny krzyż sprawia, że zauważam coś na kształt falowania prostokątnej formy obrazu. Warto nadmienić, że prostokąty celowo narysowałem w sposób taki by były lekko przekrzywione i stały się trapezoidalne. W ten sposób do animacji, która wygląda z pozoru na równą wkradł się pierwiastek błędu. Podobnie jak w obrazach z cyklu *Błąd Konstruktywisty*, jest on być może niewidoczny na pierwszy rzut oka, ale może otwierać drogę nowym interpretacjom. Zastosowane tu złamanie geometrii, może bowiem burzyć u widza poczucie harmonii i zakłócać odbiór prac malarskich. Monotonia, bijąca z animacji działać może w tym przypadku zarówno pobudzająco - powodując rozdrażnienie, a także uspokajająco, poprzez swoją powtarzalność. Analizując tę pracę chciałbym zwrócić uwagę także na pewien dualizm. Jest on jak podejrzewam, powiązany z rejestracją przez oko różnych pozycji obracającego się krzyża. Gdy mózg zarejestruje go jako pion i poziom dominującym odczuciem jest spokój – wynikający ze statyczności kompozycji. Jeżeli natomiast krzyż zostanie zarejestrowany przez nas jako litera X przedstawienie nabiera dynamiki. Chcąc rozebrać warstwę symboliczną animacji na czynniki pierwsze, musimy wyróżnić więc dwa symbole – krzyż oraz literę X (będącą w pewnym sensie ekwiwalentem krzyża, ale noszącą inne konotacje). Krzyż jest symbolem znanym w naszej kulturze bardzo dobrze. Jego analiza, znacznie wykracza poza ramy tej rozprawy doktorskiej. Rozpatrując jedynie jego wizualne oddziaływanie, możemy stwierdzić, że neutralizuje on napięcia linii – pionu i poziomu, tworząc w ten sposób poczucie harmonii i równowagę. X możemy natomiast odczytać jako tzw. crux decusata. Jest to symboliczne odniesienie do znaku krzyża, poprzez konotacje z rzymską cyfrą oznaczającą liczbę dziesięć. Symbolika tej liczby sięgała natomiast czasów powstania szkoły pitagorejskiej i odnosiła się do tzw. arcykwórki (liczba dziesięć składała się z sumy czterech pierwszych cyfr). Sam symbol X jest bardziej pojemny⁵⁷. Może on odnosić się zarówno do wspomnianej arcykwórki ale także do krzyża św. Andrzeja czy greckiej litery Chi. Podczas analizy nasunęła mi się jednak jeszcze inna interpretacja. Symbol X sugeruje tu bowiem pewnego rodzaju przekreślenie. Jest to naturalny bądź

56 Oskar Fischinger (ur. 1900, zm. 1967).

57 S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec 2011, s. 120.

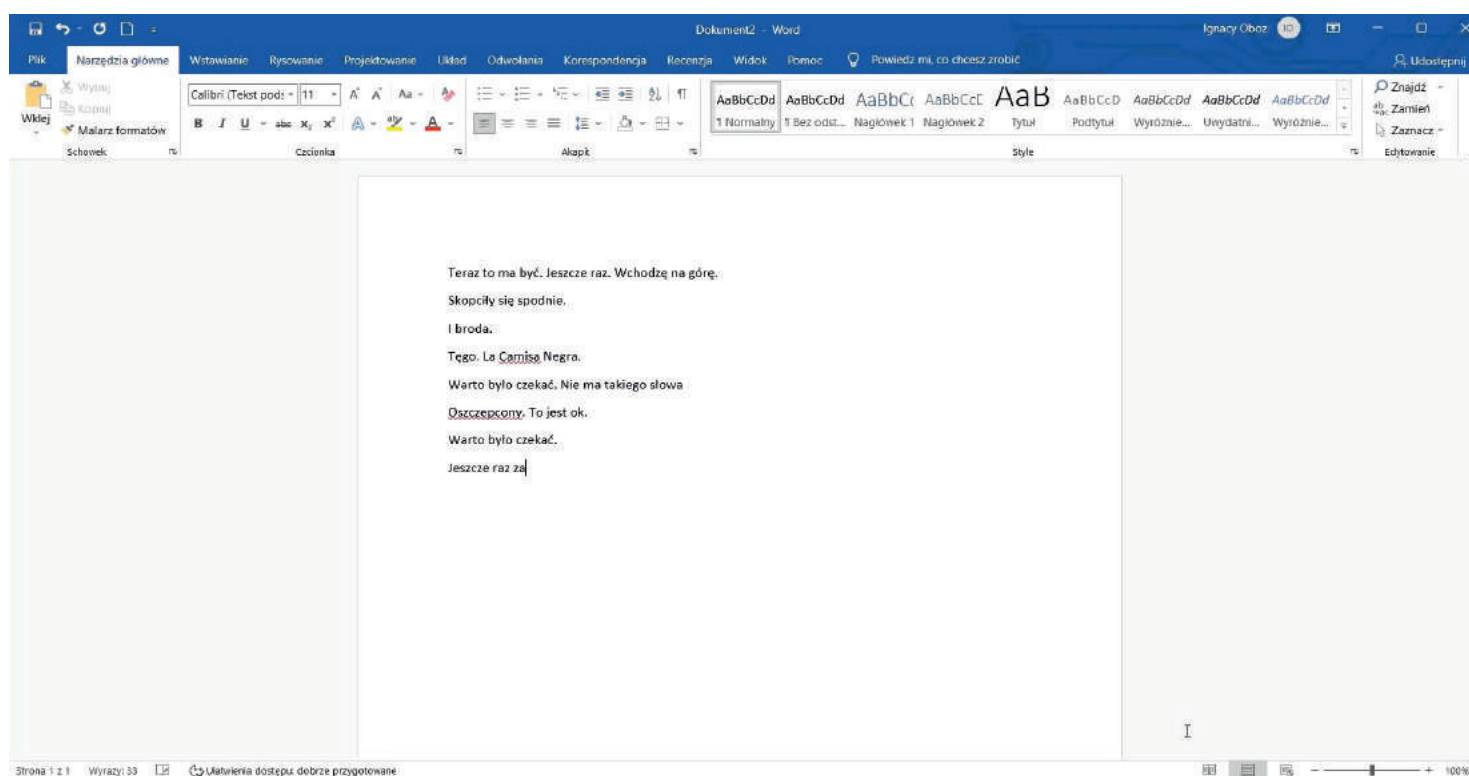
wyćwiczony od dziecka gest przekreślania czegoś. W ten sposób interpretując odnieść możemy go odnieść do negacji lub chęci wyparcia czegoś wstydliviego. Odbiór tej pracy jest w moim mniemaniu oparty jest głównie o nieświadomość. Pomimo poczynionych wyżej prób racjonalizacji symboli, które mogą pojawić się podczas obcowania z animacją, nie jestem do końca w stanie uzasadnić w pełni, dlaczego jest ona przeze mnie odbierana tak, a nie inaczej. Można zaryzykować twierdzenie, że ruch stwarza dla świadomości większe utrudnienia w drodze do interpretacji dzieła. Kolejną rzeczą, która w moim mniemaniu utrudnia świadomą analizę jest fakt, że praca ta nie posiada tradycyjnej narracji i wymaga od widza zaangażowania emocjonalnego. Racjonalny osąd dzieła zakończyłby się bowiem w bardzo szybki sposób, a analiza mogłaby wyglądać następująco: jest to po prostu obracający się wokół własnej osi czarny krzyż, ustawiony za prostokątem w określonym kolorze. Jeżeli natomiast podejmiemy do analizy pracy w sposób intuicyjny bądź emocjonalny, możemy – i taką mam nadzieję – dojść do zdecydowanie bardziej interesujących odczuć. Wniosek dotyczący emocjonalnego czy może lepiej – intuicyjnego odbioru animacji, jest dla mnie bardzo zaskakujący. Do tej pory odnosiłem wrażenie, że tego typu forma obcowania z dziełami sztuki, swój najpełniejszy wyraz ma w przypadku technik tradycyjnych, w których mamy do czynienia ze śladem ręki twórcy. Animacje czy szerzej – sztuka komputerowa, były dla mnie zawsze mocno intelektualne. W przypadku mojej pracy, poprzez zastosowanie bardzo ograniczonych form i ruchu, aspekt ten przesunął się na dalszy plan, pozostawiając miejsce na odbiór spontaniczny, wypływający z nieświadomych źródeł przeżyć.

Animacje w moim zamysle, mają uzupełniać obrazy tradycyjne. Poprzez wprowadzenie ruchu chciałbym zainicjować coś w rodzaju dialogu pomiędzy tymi dwoma dyscyplinami. Mam wrażenie, że wyeksponowanie animacji obok malarstwa, znacznie je wzbogaci i otworzy pole do ciekawej analizy. Ruch występujący w animacjach pobudza - w moim odczuciu – „uśpiony” ruch form na płaszczyźnie obrazu. Jestem ciekaw w jaki sposób, zestawienie tego typu wpłynie na odbiór całości oraz poszczególnych części ekspozycji doktorskiej. Mam nadzieję, że stanie się ono dla mnie bodźcem do kolejnych odkryć bazujących na nieświadomionych przeżyciach.

Word Poem

Kolejną pracą, poszerzającą zakres technik obrazowania, którymi posługuję się na potrzeby niniejszej rozprawy jest wideo pt. *Word Poem*. Forma pracy nawiązuje do popularnych tutoriali czy streamingów internetowych. *Word Poem* odnosi się również do nurtu poezji futurystycznej, nazywanej *Poezją zaumną* (*pozarozumowa*). Nurt ten popularny był w Rosji początku XX wieku, a jego głównym przedstawicielem i twórcą był Wjelimir Chlebnikow. Co ciekawe, również Kazimierz Malewicz interesował się tego rodzaju twórczością, nie tylko od strony teoretycznej⁵⁸. Dla

Chlebnikowa język zaumny był drogą do wyzwolenia poezji ze skostniałych form rozumowych. Metafory, epitety oraz symbolika używana do tej pory przez poetów, uległa wg niego formalizacji i konwencjonalizacji. Wnioski te, przypominają nam do złudzenia procesy konwencjonalizacji symboli w sztukach wizualnych, a jak pamiętamy symbol jest żywym tworem, mającym swoje źródło w nieświadomości (w odróżnieniu od sformalizowanego znaku czy alegorii). Dla Chlebnikowa źródło sztuki znajdowało się właśnie poza rozumem, a język zaumny był w jego mniemaniu powiewem świeżości dla zachowawczej poezji tradycyjnej.



Il. 23. Word Poem, wideo, pętla, 2022

Efektom moich zainteresowań jest cykl wideo pt. *Word Poem* (il.23). Do prac wykorzystuje znany program do edycji tekstu Microsoft Word oraz konwencję tutorialu polegającą na prezentowaniu na bieżąco tego co dzieje się na ekranie komputera. Wybór takiej formy, wydał mi się idealny do realizacji własnych prób poetyckich opartych na relacji nieświadomości i świadomości. Formuła ta, pozwoliła mi uchwycić procesy myślowe i zaprezentować je w formie wideo-poematu wyświetlanego bezpośrednio na ścianie. *Word Poem* nawiązuje do poezji zaumnej Chlebnikowa w sposób dosyć luźny. W moich pracach powstanie wiersza i jego ostateczny kształt nie są głównym celem działania. W cyklu prac wideo skupiam się na samym procesie twórczym w znacznie większym stopniu niż w przypadku obrazów. Ma to związek

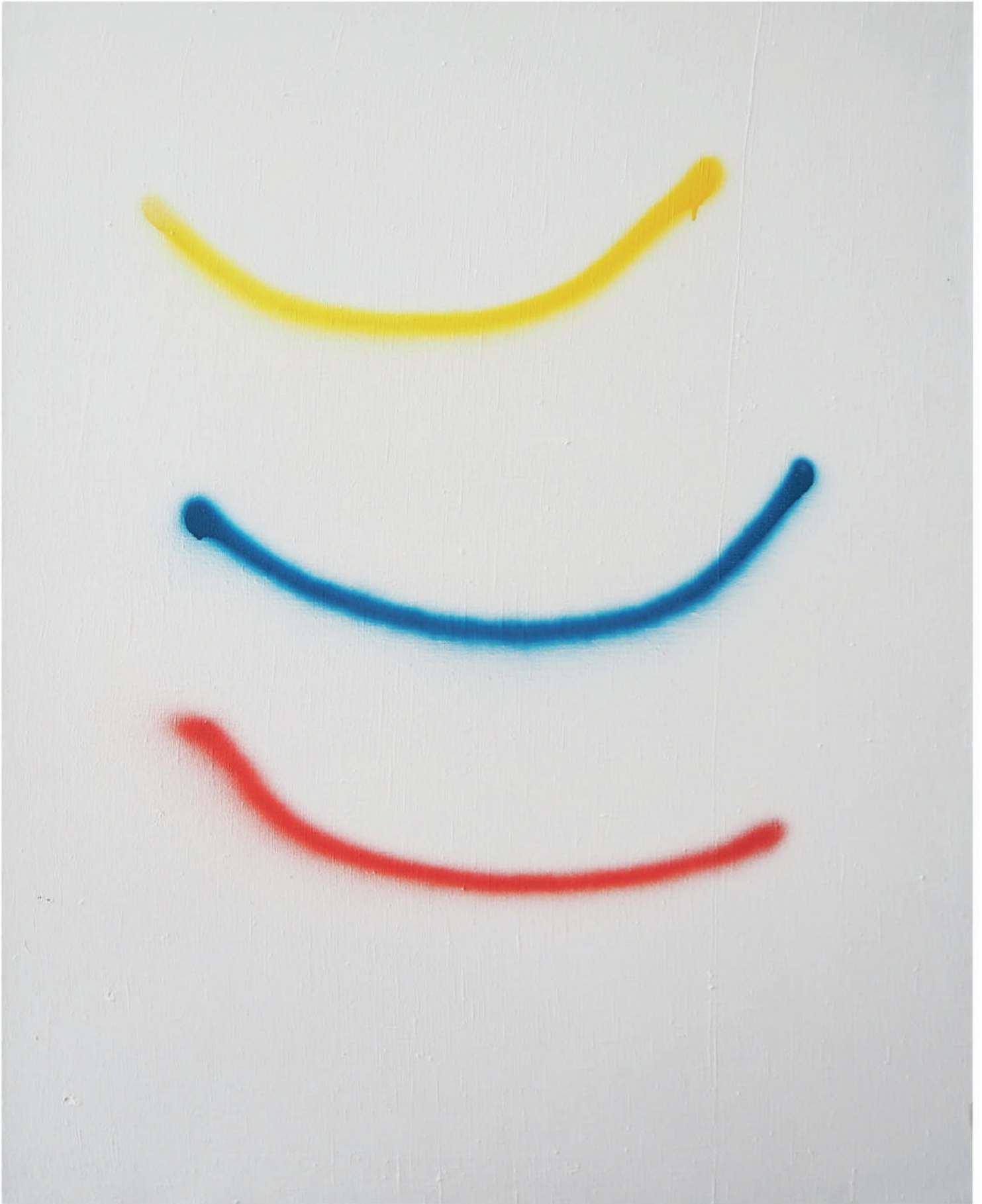
zapewne z pewną efemerycznością medium, którym się posługuję. W malarstwie nastawiony jestem na prezentację wizualnego komunikatu w niezmienniej, materialnej formie. Procesy myślowe, które zachodzą podczas odbioru obrazów, związane są zawsze z ich ostatecznym kształtem. W pracach wideo natomiast, chciałem pokazać ślad myśli, rozwój narracji i ubranie jej w odpowiednią formę. Układ graficzny liter, wyrazów, wersów etc. zawsze ma charakter wizualny i działa również poprzez zmysł wzroku. W moich pracach ten aspekt nie jest jednak najistotniejszy. Wiersze pisane przeze mnie w programie Word nie mają standardowej narracji opartej na początku i końcu. Poprzez zastosowanie nagrywania ekranu komputera na bieżąco, mamy tu bardziej do czynienia ze swobodną wędrówką myśli, która wymyka się linearnemu postrzeganiu dzieła poetyckiego. Kluczowym zagadnieniem, które chciałem pokazać w pracy Word Poem jest dominacja nieświadomości nad świadomością podczas procesu twórczego. Zależność ta może powodować to, że pisane przeze mnie wiersze w niektórych momentach bardziej przypominają bełkot niż tradycyjną poezję. Mimo, tego mam wrażenie, że jest to doświadczenie na tyle ciekawe, by je włączyć do mojej pracy doktorskiej. Dzieła z tego cyklu, dają pewien podgląd procesów zachodzących w psychice, podczas mojej pracy twórczej. Starłem się pracować według modelu opartego o nieświadome wyrzucanie słów, które przychodziły mi w danym momencie do głowy oraz świadomą próbę ich uporządkowania. W takim trybie pracy, wersy nierzadko były zaskoczeniem dla mnie samego, a ostateczna forma wiersza sprawia wrażenie abstrakcyjnego rebusu, do którego, nie istnieje poprawny klucz interpretacyjny.

Obrazy nieudane.

Dodatkową częścią mojej wystawy doktorskiej, są również obrazy, które uznałem za nieudane. Mimo, że jest to status, który wydawać by się mogło wyklucza dzieła z prezentacji publiczności, dla mnie tworzy integralną całość z resztą prac, którą w drodze selekcji uznałem godną pokazania. Tu warto wyjaśnić jak owa selekcja wyglądała. Już wcześniej pisałem o rygorze jaki sobie narzuciłem podczas procesu twórczego. Dotyczyło to malowania w taki sposób by uniemożliwić wykonywania jakichkolwiek poprawek. Jeżeli obraz był wg mnie nietrafiony, ściągałem płótno z krosna i odkładałem na kupkę z nieudanymi obrazami. Namysł nad tym jaki status ostatecznie mam nadać danemu obrazowi przebiegał w sposób zróżnicowany. Czasem zaraz po namalowaniu uznawałem, że obraz nie wyszedł i od razu ściągałem płótno. Innym razem przez pewien czas obraz wydawał mi się dobry, by po jakimś czasie zmienić zdanie i odrzucić go. Powody odrzucenia obrazów, nie są dla mnie do końca jasne. Myślę, że często mogły być to względy formalne, takie jak nietrafiona kompozycja czy źle dobrane kolory. Być może powodem był również brak uruchamiania procesów symbolicznych, pojawiających się podczas analizy obrazów, które uznawałem za udane. Te wszystkie czynniki, w dużej mierze nieświadome, mogły mieć wpływ na odrzucenie danych prac. Chciałbym je jednak również pokazać, ponieważ uważam, że wyeksponowanie porażki dobrze wpisuje się w kontekst mojego procesu twórczego i koreluje z poprzednimi cyklami wchodzącymi w zakres niniejszej pracy doktorskiej. Obrazy nieudane to płótna bez krosien malarskich. Przez okres pracy nad doktoratem w większości przeleżały na podłodze pracowni. Niektóre z nich uległy zniszczeniu (częstkowemu lub trwałemu). Na wystawie doktorskiej zaprezentuje je rozłożone luźno na podłodze lub na ścianie w relacji z przestrzenią wystawienniczą. Prace te mają na celu stworzyć tło do lepszego wybrzmienia innego obrazu, który z kolei powstał najszybciej i bez żadnych poprawek, ale od razu uznałem go za obraz bardzo udany. Takie zestawienie wydaje mi się bardzo interesujące, z tego względu, że zwraca ono uwagę na dość ważny aspekt procesu twórczego. Zagadnieniem tym jest czas powstawania obrazów. Nie będzie na pewno wielkim zaskoczeniem jak napiszę, że można dobry obraz namalować bardzo szybko, a zły malować latami, ale nie o to mi w tym przypadku chodzi. Dokonując wcześniej podziału na poszczególne fazy mojego procesu twórczego (**świadomość-nieświadomość-świadomość**), nie określiłem precyzyjnie ram czasowych dla każdej z nich. Pierwsza faza (przygotowanie podobrazia, okres namysłu nad ogólnym zarysem) wydaje się być mocno rozciągnięta w czasie. Sam proces klejenia i gruntowania płótna trwa bowiem kilka dni. Etap nieświadomości, czyli moment malowania trwa natomiast bardzo krótko. Jeżeli nie występują techniczne utrudnienia, obraz powstaje w ciągu około 2 godzin. Ostatnia faza – świadoma analiza tego co jest na obrazie, może częściowo nakładać się na moment malowania (trudno tego uniknąć), natomiast, jak zauważyłem najpełniej wybrzmiewa już po oderwaniu się od samego

procesu twórczego. Wtedy, kiedy nie ma możliwości zrobienia szybkich poprawek na obrazach. Czyli podczas oglądania reprodukcji obrazu na zdjęciu po powrocie z pracowni lub następnego dnia w samej pracowni. Niektóre obrazy stają się czasem obiektem moich analiz dopiero po upływie kilku dni, a nawet miesięcy od ich namalowania. Jest to zdecydowanie najbardziej rozłożony w czasie etap mojego procesu twórczego. Stąd bardzo duże rozbieżności w momentach decyzji o uznaniu obrazu za nieudany – czasami od razu po namalowaniu, innym razem po kilku miesiącach.

W zestawieniu z obrazami nieudanymi prezentuje dla kontrastu obraz, w którym druga faza mogła nie trwać nawet minuty, a od razu uznałem go za dzieło trafione (il.24). Niestety do tej pory nie potrafiłem sobie jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się stało. Obraz ten (dla porządku postanowiłem nazwać go po prostu *bardzo dobry obraz*), powstał na takiej samej zasadzie jak wszystkie inne. Misternie przygotowałem podobrazie, zastanowiłem się nad zarysem, po czym wykonałem gest, który na dobrą sprawę zanegował to co do tej pory planowałem zrobić. Namalowałem za pomocą farby w sprayu niebieską kreskę – dorabiając obrazowi coś w rodzaju uśmiechu. Gest ten powieliłem dwukrotnie za pomocą dwóch innych kolorów farby – żółtego i czerwonego. Następnie uznałem, że obraz jest trafiony i nie ma czego już na nim domalowywać. Początkowo, wykonany gest wydał mi się radykalny i wandalski, ponieważ długo przygotowałem podobrazie i chciałem mu trochę czasu poświęcić. Później stwierdziłem, że ów chuligański gest spowodował, że obraz nie tylko jest udany pod względem kompozycyjnym, ale nasączony jest również znaczeniem, którego do końca nie byłem w stanie zrozumieć w momencie jego powstawania. Dorabianie uśmiechu przedmiotom lub osobom, jest bowiem dobrze znaną zabawą dzieci. W ten sposób przedmioty te stają się niejako personami zdolnymi do posiadania emocji. Uśmiech w dobie social-mediów, jest również czymś w rodzaju automatycznego komunikatu czy znaku interpunkcyjnego stawianego na równi z kropką lub przecinkiem. Tego rodzaju piktogram, ma być współczesnym, syntetycznym odzwierciedleniem naszego stanu ducha. Jest on być może skonwencjonalizowanym znakiem, ale nie jest pozbawiony - w moim odczuciu - potencjału symbolicznego. Można tu oczywiście snuć narrację, o symbolice liczby trzy czy figury łuku, ale nie chciałbym tego w tym miejscu robić, ponieważ nie były to wnioski, które zaskoczyłyby mnie samego. Muszę przyznać, że obecnie zauważyłem inną ścieżkę interpretacyjną tego obrazu, która wydała mi się bardziej interesująca. Namalowane w trzech kolorach linie potraktowałem jako pewnego rodzaju uśmiechy skierowane do mnie, a także do każdego innego odbiorcy. Są one czymś w rodzaju żartu czy oka puszczanego w kierunku widza oraz, co bardziej istotne sugerują pewną daremność trudów zrozumienia w pełni przedstawięń obrazowych. Analiza obrazów pod względem symboliki i ukrytych treści zawsze



Il. 24. *Bardzo dobry obraz, farba w sprayu na płótnie, 100x80cm, 2020*

jest czymś na kształt błędzenia po omacku. Jeżeli symbol jest faktycznie żywym bytem (w co nie wątpię), a obrazy zgodnie z przytaczanymi tu wcześniej teoriami, są czymś na kształt bio-organizmów, rozmnażających się jak wirusy w naszej pamięci, trudno jest je zamknąć w sztywnych ramach, a co za tym idzie, uznać analizę za wyczerpującą dany temat. Jest to kłopotliwe, zwłaszcza jeżeli podejmujemy się pracy w kontekście tak tajemniczego materiału jak ludzka nieświadomość. Analizując obrazy i symbole w nich zawarte mamy owszem szansę dostrzec archetypowe przedstawienia, będące odbiciem nieświadomości zbiorowej. W dużej większości będzie to jednak dialog ze samym sobą i badanie tego co znajduję się w naszej prywatnej nieświadomości. Separacja treści osobniczych od tych przynależnych gatunkowi, nie jest bowiem zadaniem dla artysty, lecz dla psychoanalityka. Artysta, może jedynie uruchomić pewne procesy, które doprowadzą nas do konkretnych wniosków. Nie będą to jednak – jak myślę – wnioski ostateczne. Jest to pewna niedoskonałość sztuki, ale także jej wielka siła.

Podsumowanie

Efektem końcowym mojej rozprawy jest wystawa doktorska składająca się głównie z malarstwa, wzbogacona o działania wykonane w technikach nowych mediów i instalację złożoną z obrazów nieudanych. Realizację swoich prac oparłem na opisanym w niniejszej rozprawie podbudowie teoretycznej. Głównym założeniem była konfrontacja intuicyjnego procesu twórczego (nieświadomość) z racjonalną analizą powstałych dzieł (świadomość). Proces ten, o czym mogłem się przekonać, nie był jednak wyłącznie oparty o nieświadomość, a sama analiza nie była jedynie racjonalnym opisem tego co powstało. W moim odczuciu proces twórczy ma charakter nie do końca definiowalny, stąd też często jego badanie mogło sprawiać wrażenie błędzenia po manowcach. W mojej praktyce aktywne były zarówno nieświadome jak i świadome obszary psychiki. Analiza tego co powstało odbywała się zazwyczaj na podstawie racjonalnego osądu, choć zdarzały się przypadki, w których tego rodzaju opis sprawiał mi trudności. Na potrzeby tej rozprawy stworzyłem model własnego procesu twórczego oparty na trzech etapach:

- **faza koncepcyjna** – etap, w którym przygotowuje podobrazie, wybieram technikę. Na tym etapie powstaje również zarys kompozycyjny dzieła.

- **faza malowania** – etap najbardziej zdominowany przez działanie nieświadomości. Może on afirmować powstały wcześniej zarys, jak i go negować.

- **faza końcowa, weryfikująca** – na tym etapie przeprowadzam analizę obrazu, zarówno pod względem formy, jak i jego zawartości symbolicznej. Dokonuję tu świadomej weryfikacji czy obraz jest udany czy nie.

Wyodrębnienie poszczególnych faz, pozwoliło mi bardziej uporządkować myślenie o moim procesie twórczym, a także przeanalizować wpływ nieświadomości i świadomości na kształtowanie się obrazu.

Praca nad doktoratem była dla mnie przede wszystkim okazją do zbadania samego siebie oraz poszukania powodów, dla których sięgam po farby i pędzle. Moje zainteresowania związane z psychologią głębi, historią i teorią sztuki czy gnozą są najpełniej realizowane właśnie poprzez praktykę artystyczną. Kontakt z samym obrazem, początkowo jako twórca, później – jako odbiorca, pobudza mnie do snucia refleksji na temat rzeczy, w moim mniemaniu najistotniejszych. Motorem napędowym zarówno moich zainteresowań, jak i samego procesu twórczego jest zawsze ciekawość – świata, ludzi, ludzkiej psychiki, symboli, archetypów. Nie ukrywam, że proces twórczy czy odbiór sztuki ma wymiar doświadczenia indywidualnego. Tworząc i analizując, nie tylko własne prace, poszukuję odpowiedzi na nurtujące mnie pytania. Niewątpliwie, każdy odbiorca może posługiwać się własnym kluczem interpretacyjnym. Najcenniejsze w moim odczuciu jest samo pobudzenie psychiki podczas kontaktu z obrazem i skierowanie jej ku dostrzeżeniu symbolicznej zawartości dzieła. Symbol – jak wiemy od Ernsta Cassirera – jest kluczem do natury człowieka⁵⁹.

Pracując nad rozprawą, udało mi się również, zastosować nowe dla mnie rozwiązania formalne. Ograniczyłem znacznie paletę barw oraz wybrałem język geometrii jako sposób komunikacji. Były to dla mnie diametralne zmiany, ponieważ wcześniej poruszałem się głównie w obszarze ekspresji, malarstwa materii czy malarstwa gestu. Zawsze interesowały mnie również konceptualne rozważania na temat malarstwa. Charakter pracy doktorskiej dał mi możliwość realizacji tych zainteresowań. Zastosowanie rozwiązań znanych z malarstwa konstruktywistycznego czy neoplastycyzmu ma w moim odczuciu właśnie wymiar konceptualny, a także jest adekwatne do tematyki mojej rozprawy. Jak się okazało, ograniczenia, które sobie sam narzuciłem, dały efekt w postaci interesującej analizy symboliki i treści powstałych prac, ale przede wszystkim pozwoliły w jakimś stopniu okiełznać nieświadomość. Zapożyczenia form od Kazimierza Malewicza czy suprematystów ograniczyły możliwość eksponowania indywidualnej stylistyki i skierowały wektor badawczy na same przedstawienia obrazowe. Nie wpłynęło to negatywnie na symboliczną zawartość dzieł, lecz wręcz przeciwnie, otworzyło nowe pola interpretacyjne. Załamania geometrii, błędy, wycieki farb czy tłuste plamy po oleju, stały się jedynymi, aczkolwiek bardzo stonowanymi oznakami ekspresyjnego charakteru twórcy. Myślę, że praca nad doktoratem, dała mi odpowiedzi na wiele zadawanych pytań. W niektórych przypadkach była okazją do utwierdzenia się we własnych przekonaniach, w innych skłoniła do weryfikacji wcześniejszych opinii. Praca doktorska nie rozwiązała jednak wszystkich wątpliwości i nie dała odpowiedzi na wiele nurtujących mnie zagadnień. Może to z jednej strony świadczyć o porażce, z drugiej zaś napawać optymizmem i popychać do podejmowania kolejnych prób twórczych i analitycznych. Mam nadzieję, że związany z brakiem możliwości odkrycia wszelkich tajemnic stan twórczego pobudzenia, będzie mi towarzyszył nieprzerwanie, podczas kolejnych etapów mojej drogi artystycznej.

Aneks – spis symboli.

W swojej rozprawie doktorskiej nie poddałem analizie wszystkich prezentowanych na wystawie dzieł. Dlatego zamieszczam dodatkowo w formie aneksu spis symboli pojawiających się w moich pracach. Analiza wszystkich symboli, które udało mi się dostrzec znacznie wykroczyłaby poza ramy niniejszej rozprawy, tworząc z niej pracę z zakresu religioznawstwa czy antropologii. Przyjmując możliwość swobodnego „rozmnażania” się symboli podczas odbioru dzieła, uznałem również, że tego typu analiza mogłaby nie mieć końca. Bardziej słuszne wydaje mi się tu wyłuszczenie poszczególnych motywów ze wskazaniem tytułów dzieł, w których dana symbolika się pojawia.

- **Trójkąt, Góra, Wznoszenie się, Lewitacja:** *Suprematystyczna góra, Floppy shape/sharp shadow, Shining star, Suprematystyczny obraz w chmurach, bez tytułu (rubedo),*

- **Piorun, Spirala, Zygzak, Strzała:** *Kompozycja z czerwonym piorunem, Figura serpentinata, Strzała*

- **Drzewo:** *Suprematystyczne drzewo, Christmas three,*

- **Krzyż:** *Suprematystyczne drzewo, Wiatraki (animacja), Suprematystyczna broszura 1, Suprematystyczny nagrobek,*

- **Drabina, słup:** *Suprematystyczny obraz na słupie ogłoszeniowym, Znaki,*

- **Nagrobek:** *Stela dla Kazimierza Malewicza, Suprematystyczny nagrobek,*

- **Krata, Pasy:** *Suprematystyczny obraz za kratami, bez tytułu (arbiter),*

- **Gwiazda:** *Shining star,*

Niektóre z wymienionych symboli pojawiają się również w cyklu pasteli *Hommage a Hilma af Klint*. W skład wystawy doktorskiej wchodzi także prace, które nie zostały przypisane do żadnej z powyższych grup symboli. W niektórych pracach nie udało mi się dostrzec konkretnych symboli, ale sam kontekst powstawania i proces twórczy uruchamiał pewnego rodzaju oddziaływanie symboliczne. Zjawiska te starałem się opisać w II rozdziale mojej pracy. Trudno mi powiedzieć, dlaczego w moich pracach dominowały akurat wyróżnione tu symbole. Większość z nich posiada duży potencjał znaczeniowy i może być odczytywana indywidualnie na różne sposoby. Wydaje mi się, że to właśnie ta elastyczność semantyczna spowodowała dominację wybranych symboli. Dodatkowym aspektem jest również kolorystyka poszczególnych form, które też posiadają swoisty ładunek symboliczny. Analiza ich mogłaby okazać się wejściem na obszar, który przypominać może studnie bez dna. Zestawienie figur geometrycznych, barw czy całych układów kompozycyjnych i badanie ich wzajemnych relacji pod kątem symboliki jest zadaniem karkołomnym. Symbol rozumiany jako żywa forma, najlepiej przejawia się w relacji z odbiorcą. Dlatego otwieram tu furtkę interpretacyjną do własnej analizy. Jak wspominałem wcześniej refleksja na temat obrazu i jego symboliki może przyjść dopiero po upływie jakiegoś czasu. Analiza prac, której dokonałem nie jest więc analizą ostateczną.

Nawiązując do wspomnianych teorii Mitchella, Eco czy Beltinga zakładam, że obrazy mogą egzystować własnym życiem na długo po opuszczeniu pracowni artysty. Niezależnie czy egzystencja ta przejawiać się będzie w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą, czy też w jego pamięci lub nieświadomości. W każdym z przypadków obrazy mogą przemówić ponownie, dając szansę na odkrycie obszarów do tej pory nieodkrytych.

Bibliografia

- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka.*, Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2013
- Belting Hans, *Obraz i kult, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2010,
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii kultury ludzkiej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017,
- Chmielecki Konrad, *Teorie Michela Foucaulta wobec zwrotu wizualnego. Bioobrazy i wizualność jako strategie (bio)władzy/biopolicyki i dyskursu (post)kolonialnego*, [w:] Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne, red: E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, WN Katedra, Gdańsk 2016,
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008,
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998,
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009,
- Fijałkowski Stanisław, *Lata nauki i warsztat*, Galeria 86, Łódź 2002,
- Freedberg David, *Potęga wizerunków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005
- Freud Zygmun, *O psychoanalizie*, [w:] „Kronos” nr 1/2010,
- Freud Zygmun, *Wstęp do psychoanalizy*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty, 2010,
- Frutiger Adam, *Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo d2d, Kraków 2010,
- Jaffe Aniela, *Symbolika w sztukach wizualnych*, [w:] C. G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2018,
- 62 - Jung Carl Gustaw, *Aion. Przyczynki do symboliki jaźni*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009,
- Jung Carl Gustaw, *Analiza Marzeń Sennych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2015,
- Jung Carl Gustaw, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011,
- Jung Carl Gustaw, *Archetypy i Symbole*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993,
- Jung Carl Gustaw, *Dynamika nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011,
- Jung Carl Gustaw, *Rebis czyli kamień filozofów*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1989,
- Jung Carl Gustaw, *Symbole przemiany*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2012,
- Jung Carl Gustaw, *Życie Symboliczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2010,
- Kandyński Wasilij, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996,
- Kandyński Wasilij, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986,
- Kobieliński Stanisław, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Wydawnictwo Tyniec 2011,
- Krochmalny Ondrej, *Estetyczny rodowód nieświadomości: Ranciere i Freud*. [w:] *Śląskie Studia Polonistyczne*, Tom III, nr 1/2013,
- Krzeziński Adam, *Niebezpieczna metoda doktora Freuda*, [w:] „Polityka”, 52/2021,
- Kuźniak Angelika, *Wybrana*, „Przekrój” nr 3559/2017,
- Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2009,
- Lurker Manfred, *Przesłanie symboli*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011,
- Malewicz Kazimierz, *Kazimierz Malewicz o sztuce*, „Blok” nr. 8-9/1924,

-
- Malewicz Kazimierz, *Świat bezprzedmiotowy, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2006,
 - Malewicz Kazimierz, *Wiersze i teksty, wybór i oprac. Adam Pomorski*, Wydawnictwo Open, Warszawa 2004,
 - Mitchell William John Thomas, *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013,
 - Prokopiuk Jerzy, *Mój Jung*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2008,
 - Quispel Gilles, *Gnoza*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988,
 - Ranciere Jacques, *L'Inconsient esthetique*, Galilee, Paris 2001,
 - Rosińska Zofia, *Jung*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1982,
 - Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983,
 - Taranienko Zbigniew, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2012,
 - Van Gogh Vincent, *Listy do brata*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2002,
 - Wojtyra Jacek, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” nr 15/16 (2/2008 – 1/2009),

Spis ilustracji

- Il.1. *Hommage a Hilma af Klint*, pastel olejna, zestaw prac na papierze formatu a3, 2019, fot. własna.
- Il. 2. Hilma af Klint, *Painting for the future*, Guggenheim Museum, New York, 2019, URL: <https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>
- Il. 3. Detal obrazu, fot. własna.
- Il. 4 *Kompozycja z czerwonym piorunem*, olej na płótnie, 65x40 cm, 2019, fot. własna.
- Il. 5. *Bez tytułu*, olej na płótnie, 80x60cm, 2019, fot. własna.
- Il. 6. Mój Przyjaciel Kazimierz, Galeria PLSP w Nałęczowie, 2020, fot. własna.
- Il. 7. Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat na białym tle*, Tretyakov Gallery Moscow, 1915, URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_\(painting\)#/media/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)#/media/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg) (12.02.2022)
- Il. 8. Eduard Manet, *Portret Emila Zoli*, 1868, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Portrait_of_Emile_Zola.jpg, (10.02.2022).
- Il. 9. *Suprematystyczny obraz na słupie ogłoszeniowym*, olej na płótnie, 80x60 cm, 2020, fot. własna.
- Il. 10. *Suprematystyczne drzewo*, olej na płótnie, 100x140 cm, 2020, fot. własna.
- Il. 11. *Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami*, olej na płótnie, olej na płótnie, 130x110cm, 2021, fot. własna.
- Il. 12. El Lissitzky, *Gabinet Abstrakcyjny*, Albertinum, Drezno, URL: <https://www.skd-museum/en/besucherservice/press/2019/visionary-spaces-kandinsky-mondrian-lissitzky-and-the-abstract-constructivist-avant-garde-in-dresden-1919-1932/>, (12.02.2022)
- Il. 13. *Shining Star*, olej na płótnie, 140x120cm, 2021, fot. własna.
- Il. 14. *Obraz suprematystyczny w chmurach*, olej na płótnie, 140x120cm, 2021, fot. własna.
- Il. 15. Tycjan, *Wniebowzięcie*, 1515-1518, Bazylika Santa Maria Gloriosa dei Frari, Wenecja, URL: https://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/tycjan/tycjan_wniebowzecie_marii.html, (12.02.2022)
- Il. 16. Francisco Zurbaran, *Apoteoza św. Tomasza z Akwinu*, 1631, Muzeum Sztuki w Sewilli, URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Apoteosis_de_Santo_Tom%C3%A1s_de_Aquino_\(Zurbar%C3%A1n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Apoteosis_de_Santo_Tom%C3%A1s_de_Aquino_(Zurbar%C3%A1n)), (12.02.2022)
- Il. 17. *Superman*, DC Comics, Okładka All Star Superman Special Edition, 2013. URL: <https://www.mycomicshop.com/search?TID=24531731>, (12.02.2022)
- Il. 18. *Floppy Shape/Sharp Shadow*, olej na płótnie, 140x120cm, 2021, fot. własna.
- Il. 19. *Bez tytułu (arbiter)*, olej na płótnie, 130x110cm, 2021, fot. własna.
- Il. 20. Bart van Der Leck, *Siewca*, 1921, Kroller-Muller Muzeum, Otterlo, URL: <https://krollermuller.nl/en/bart-van-der-leck-sower-2>, (12.02.2022)
- Il. 21. Oskar Fischinger, *An Opical Poem*, 7min, 1938, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6Xc4g00FFLk> (13.02.2022)
- Il. 22. *Wiatraki*, animacja 2D, cztery projekcje, pętla, 2021, fot. własna.
- Il. 23. *Word Poem*, wideo, pętla, 2022, fot. własna.
- Il. 24. *Bardzo dobry obraz*, farba w sprayu na płótnie, 100x80cm, 2020, fot. własna.

Reprodukcje prac

Hommage a Hilma af Klint

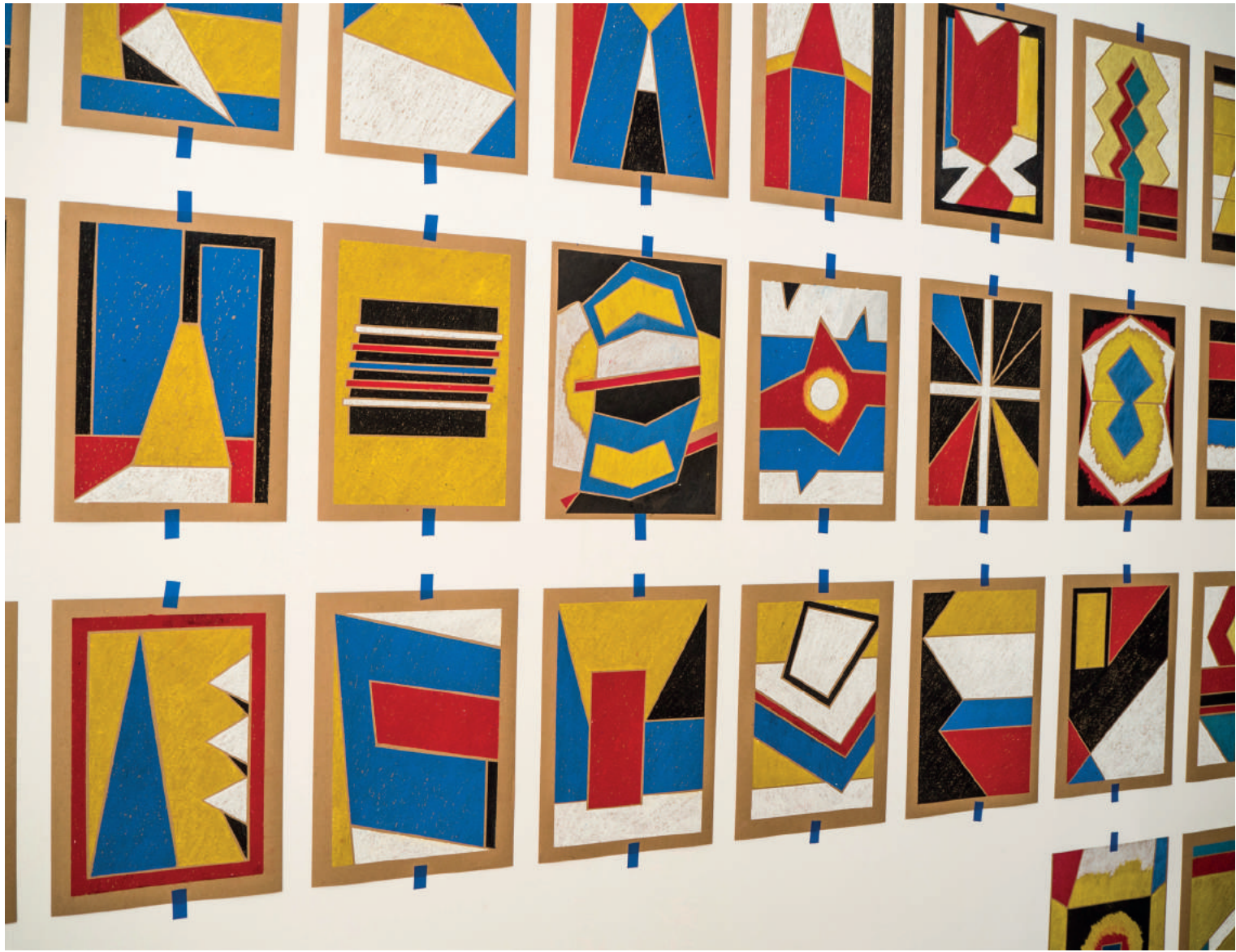
pastela olejna, zestaw prac na papierze formatu a3, 2019

68









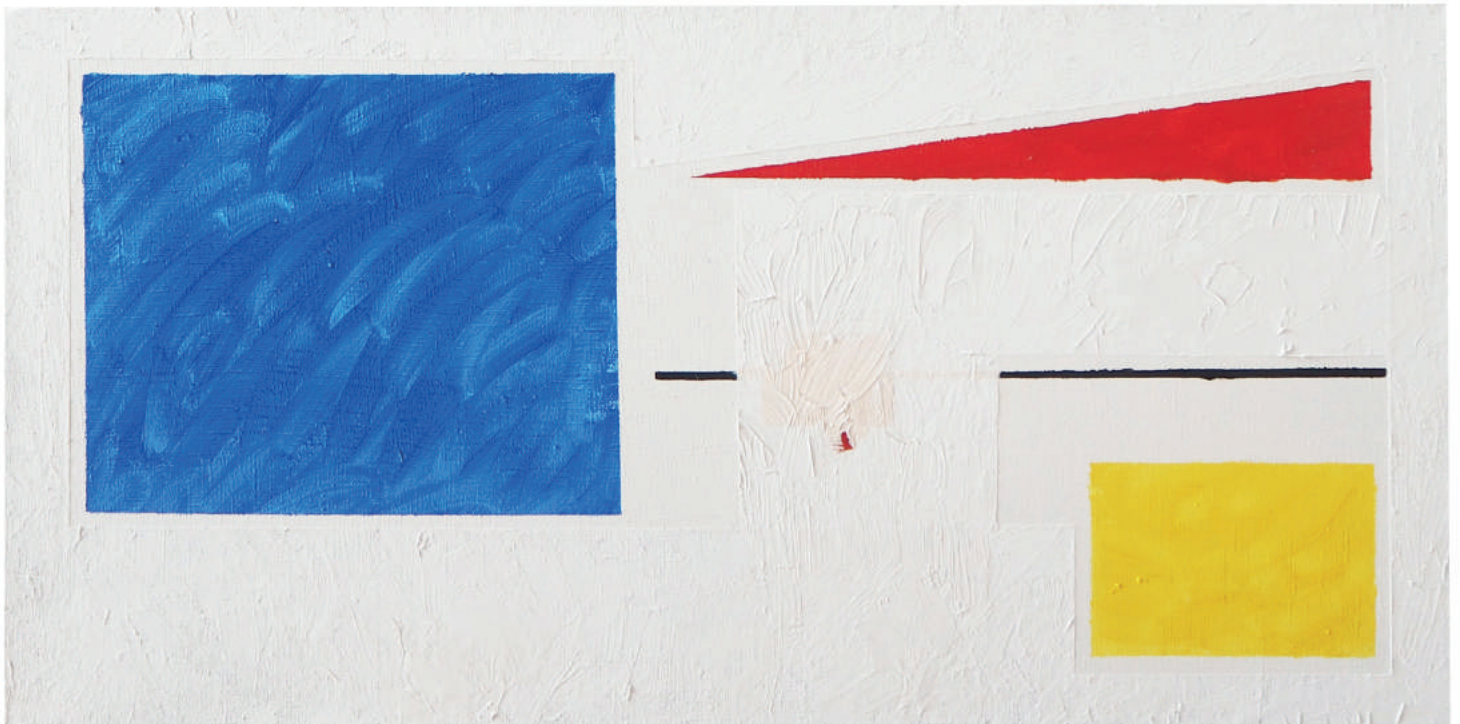
Błąd konstruktivisty

72



Bez tytułu (rubedo)

olej, gesso na płótnie, 80X60, 2019



Bez tytułu (krew)

olej, gesso na płótnie, 40X80
2019



Ostre

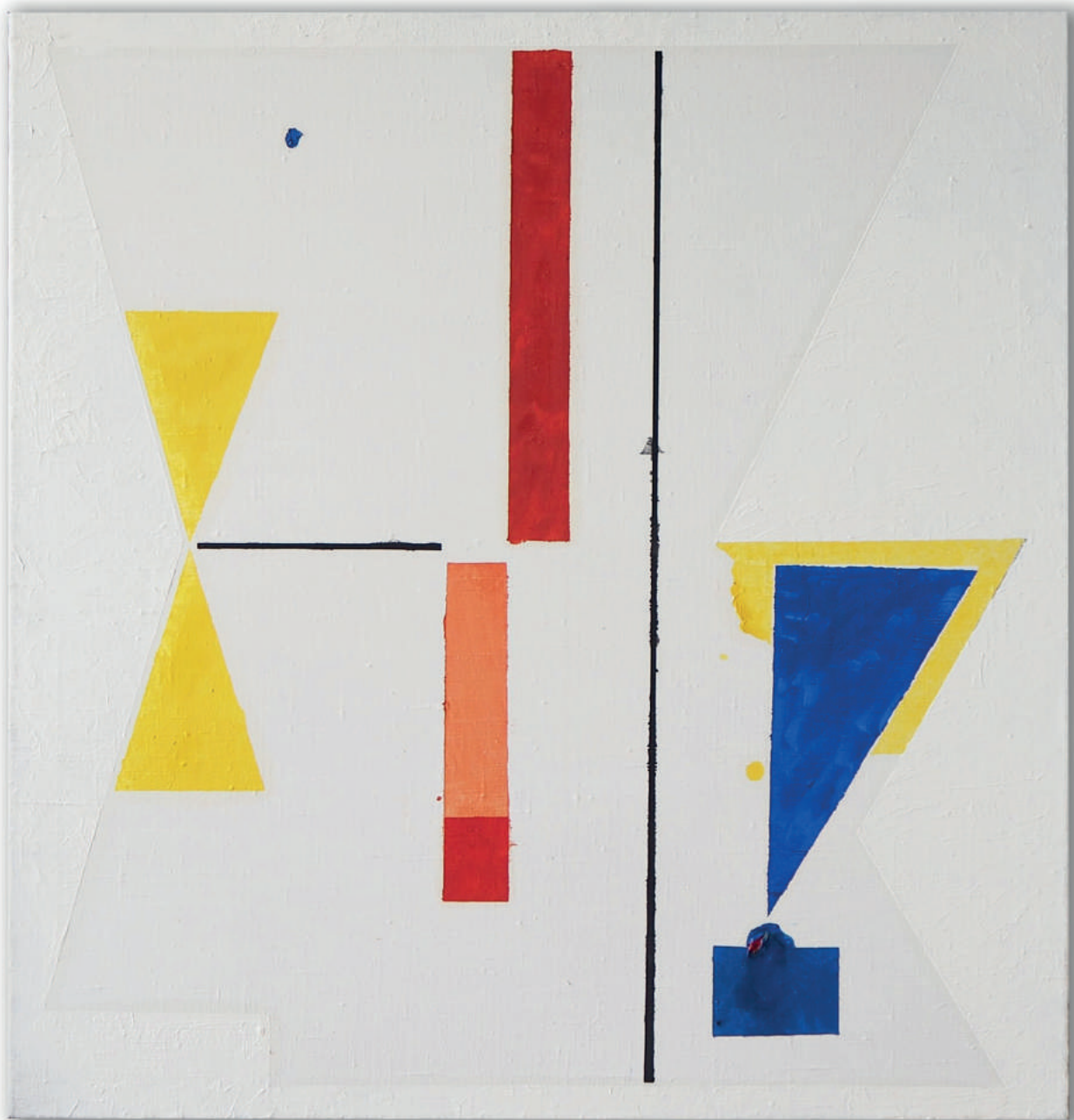
olej, gesso na płótnie, 90X60
2019



Kompozycja z czerwonym piorunem

olej, na płótnie, 65X40

2019



75

Bez tytułu (!)

olej, gesso na płótnie, 110X100

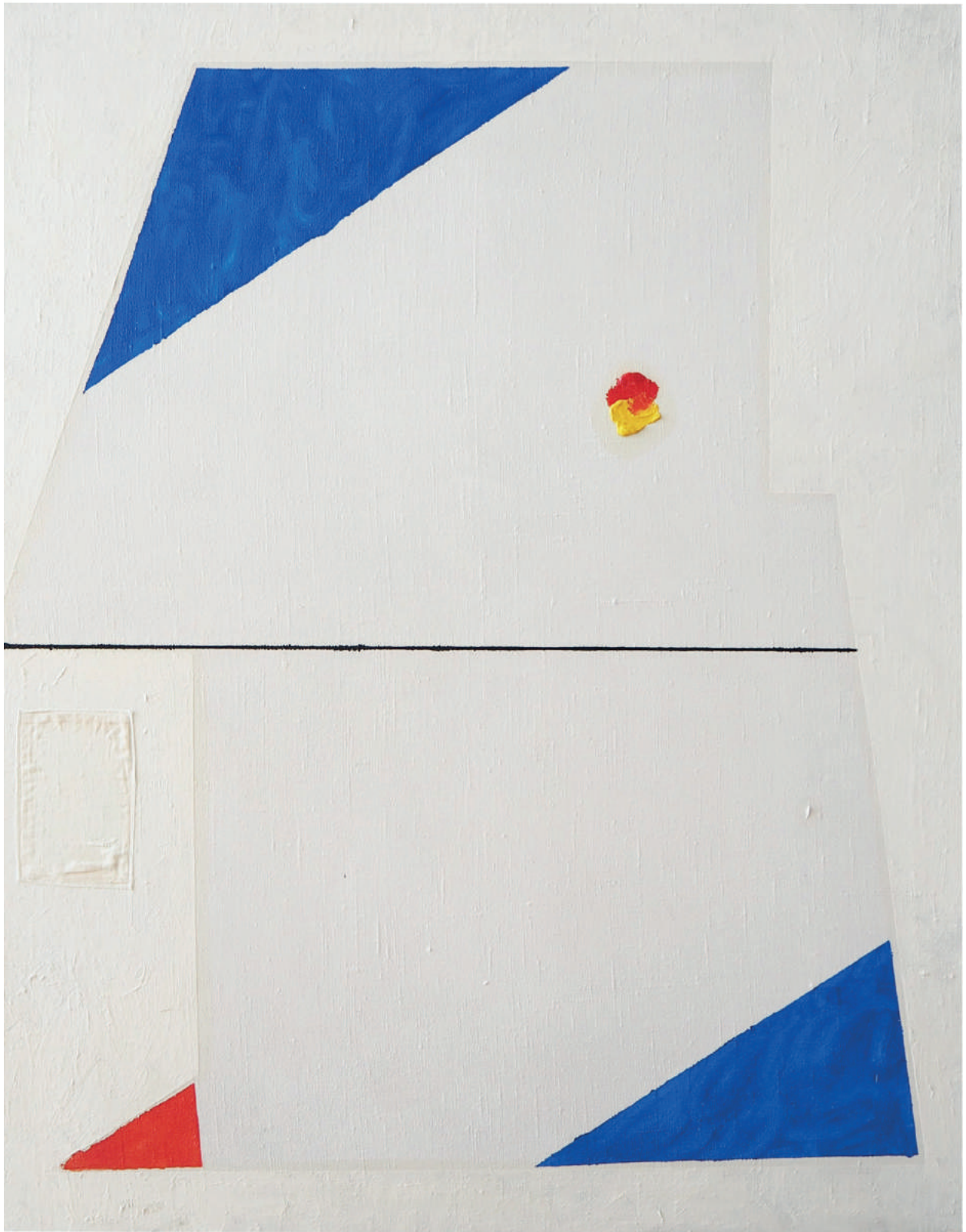
2019

76



Strzała

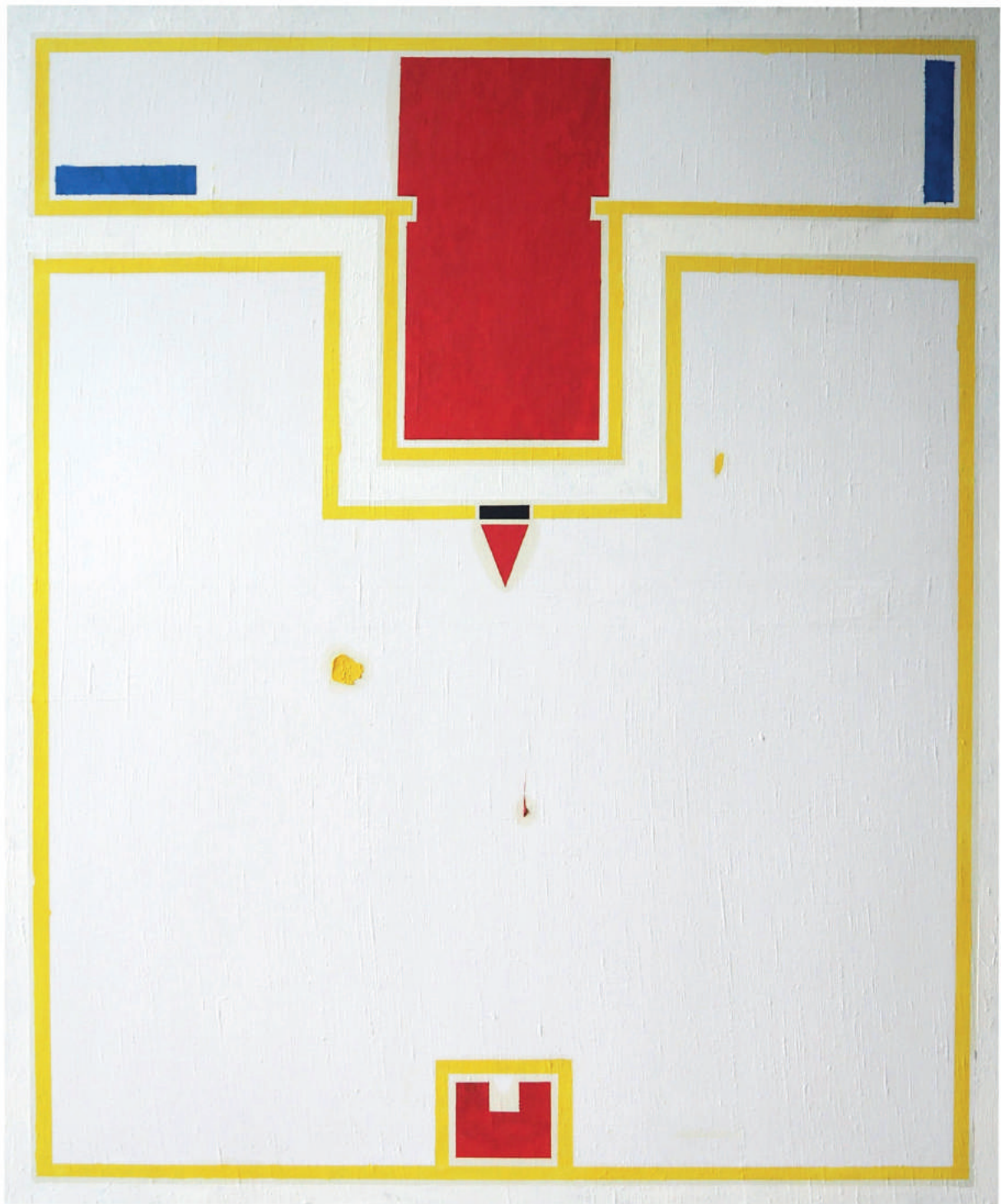
olej, gesso na płótnie, 80X60
2020



Bez tytułu (łata)

olej, gesso na płótnie, 100X80
2019

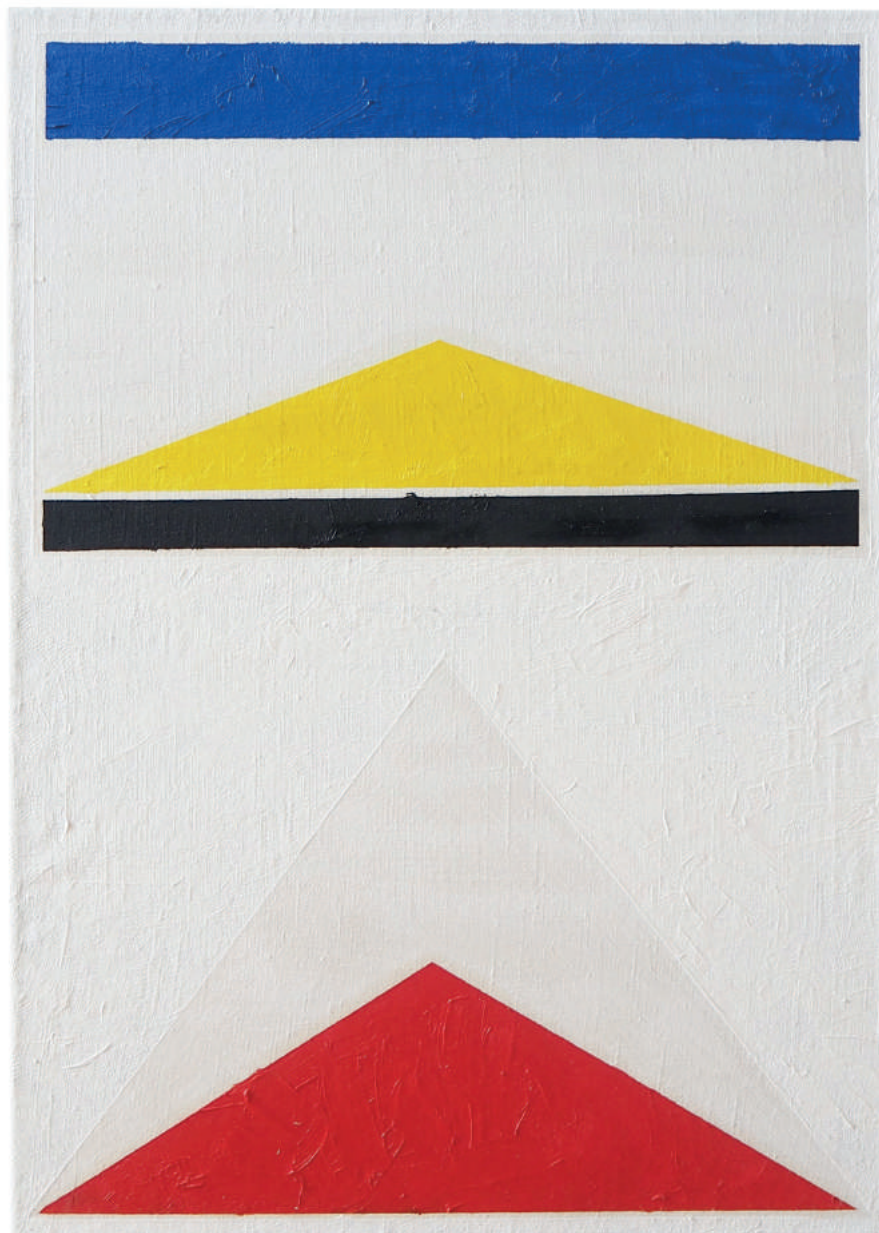
78



Kompozycja z czerwonym punktem

olej, gesso na płótnie, 120X100

2019



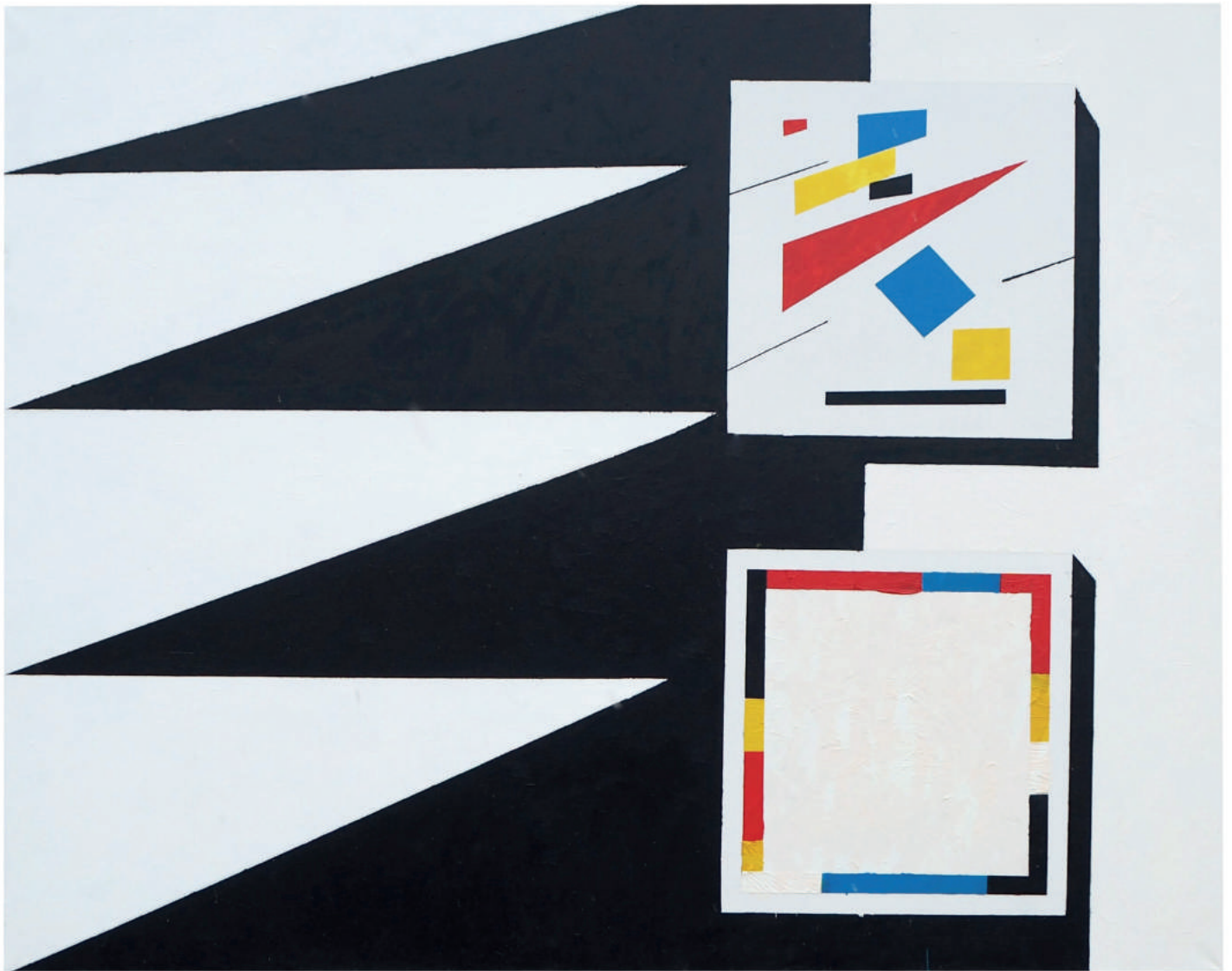
79

Trójkąty

olej, gesso na płótnie, 70X50

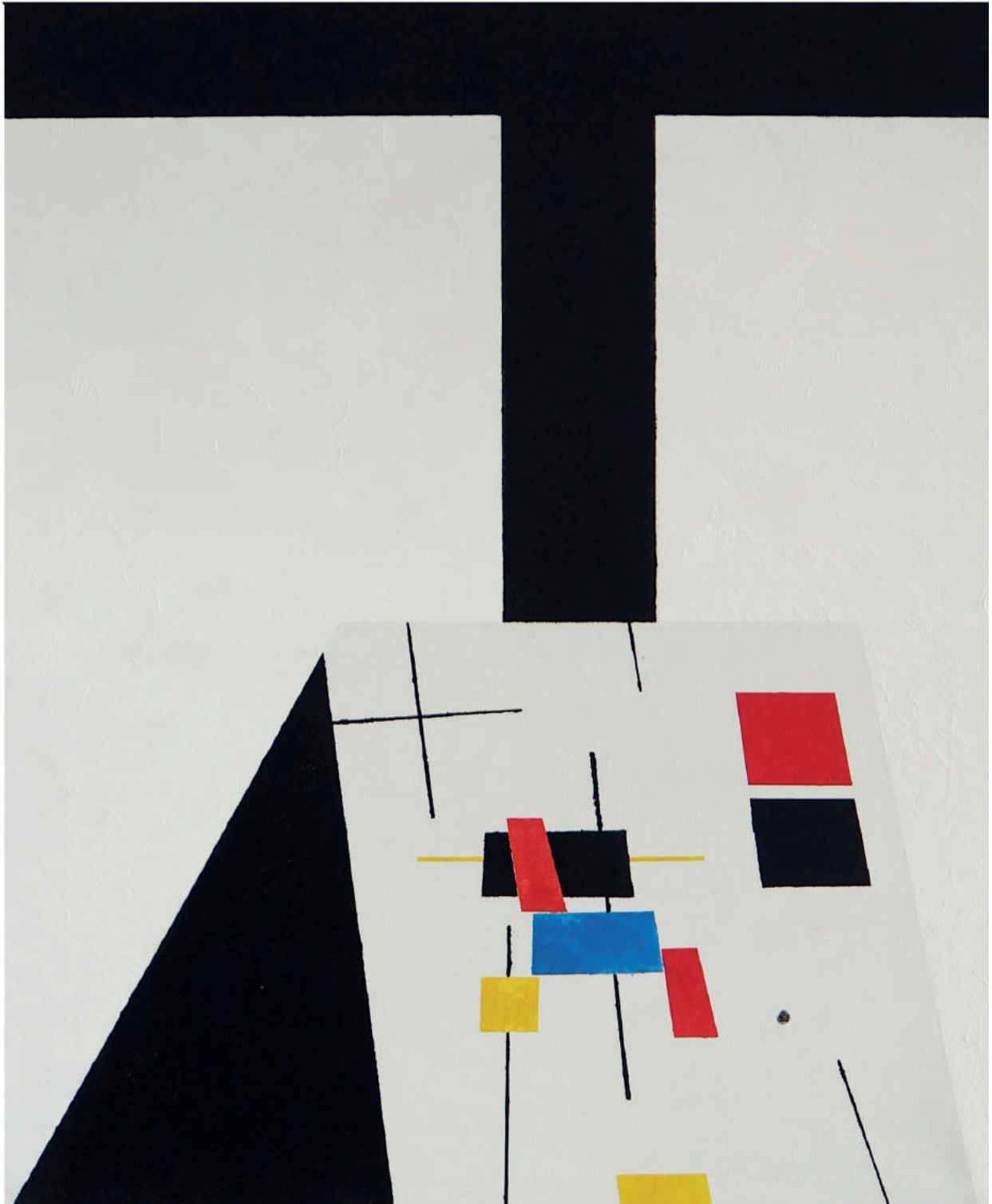
2019

Mój przyjaciel Kazimierz



Christmas tree

olej, gesso na płótnie, 150X120
2020



Suprematystyczny nagrobek

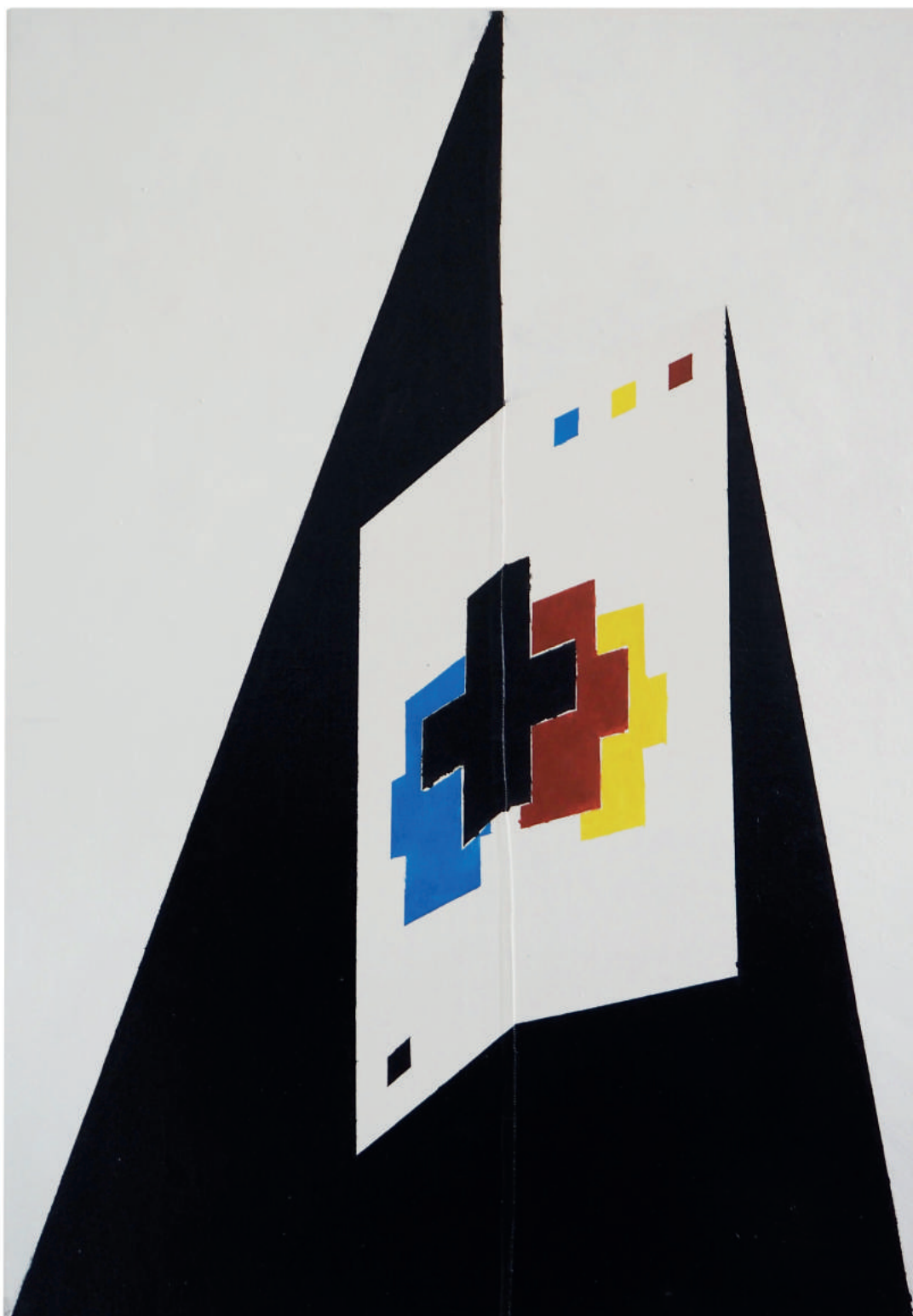
olej, gesso na płótnie, 100X80
2020



Suprematystyczny kołnierz

olej, gesso na płótnie, 60X140

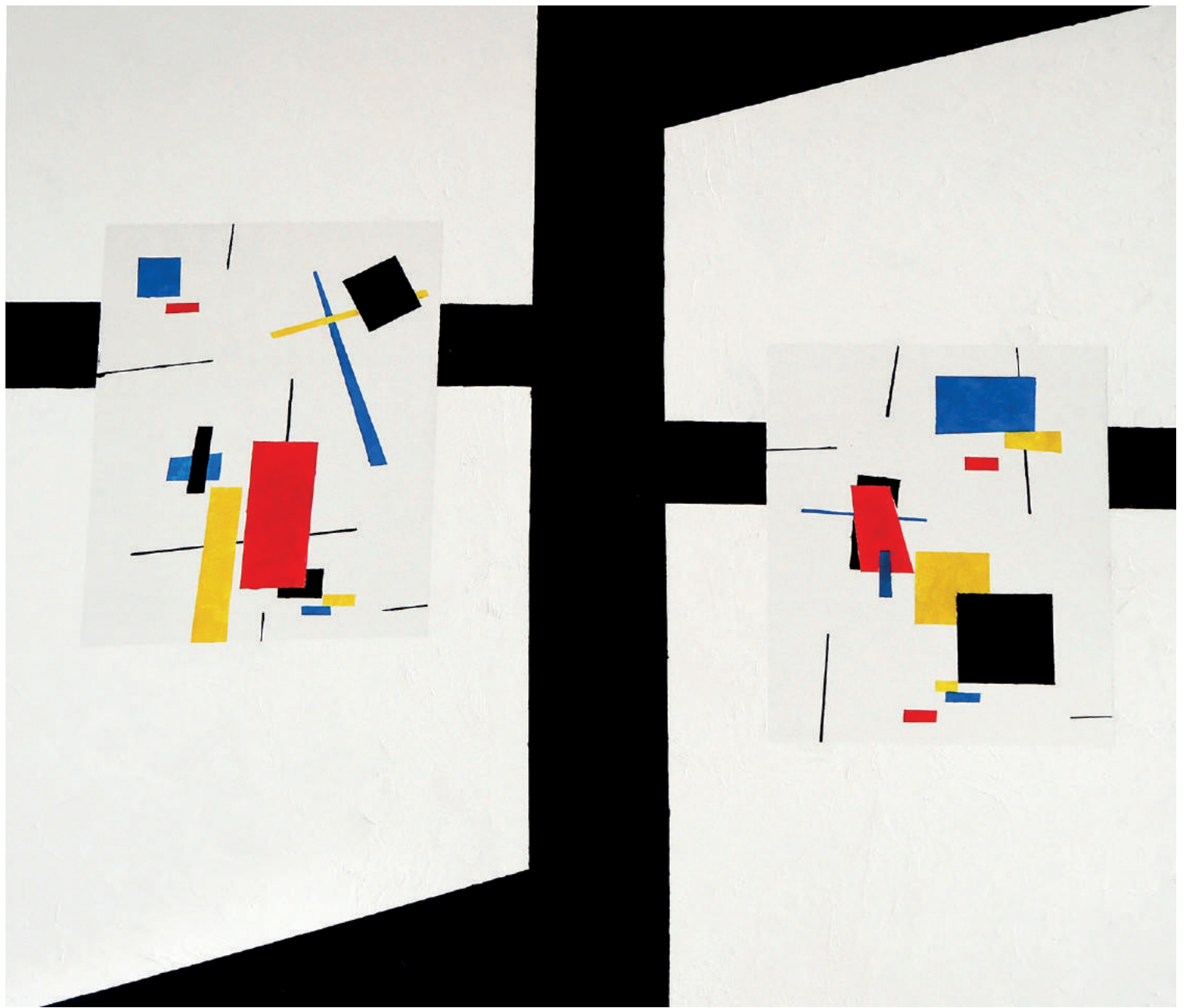
2020



Suprematystyczna góra

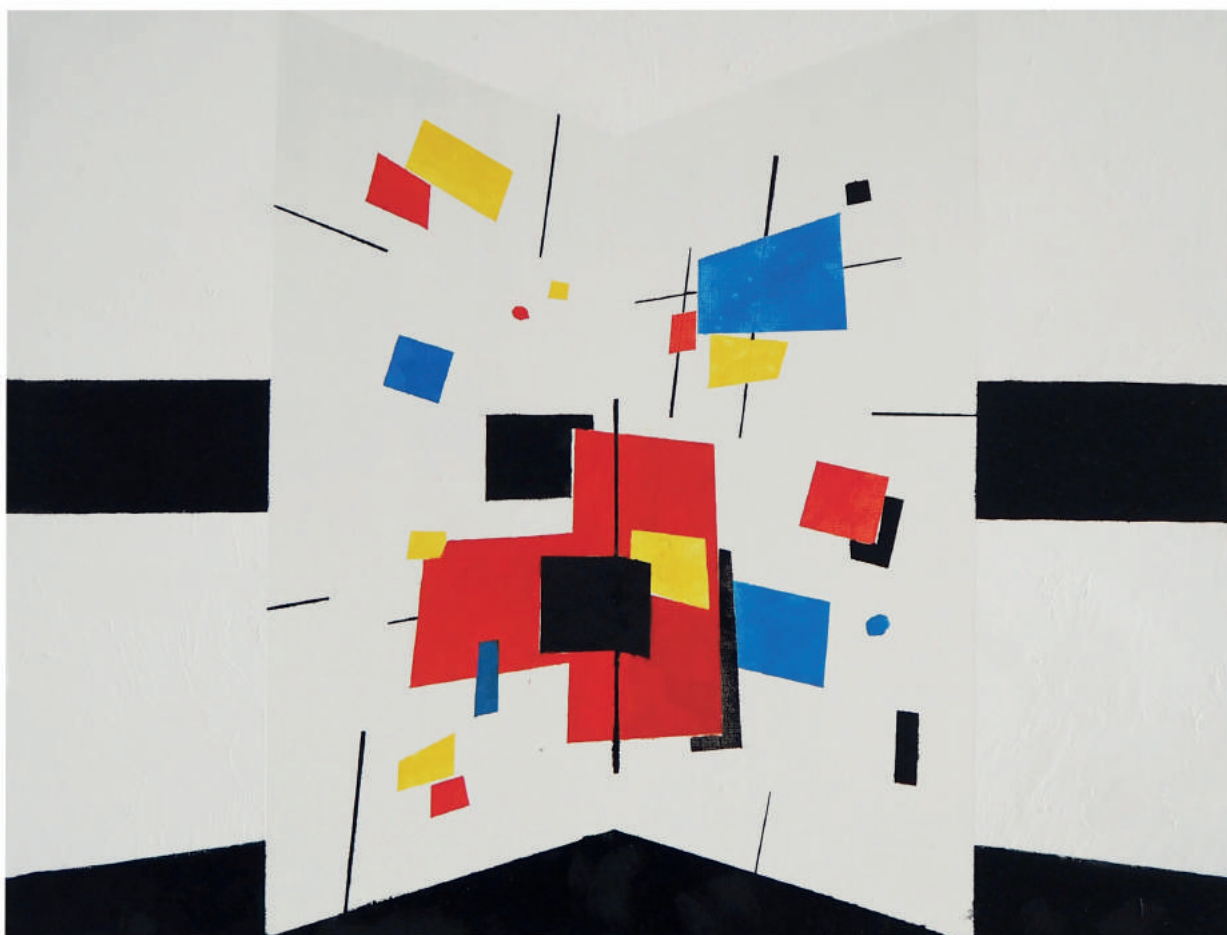
olej, gesso na płótnie, 100X70

2020



Suprematystyczne drzewo

olej, gesso na płótnie, 120X140
2020

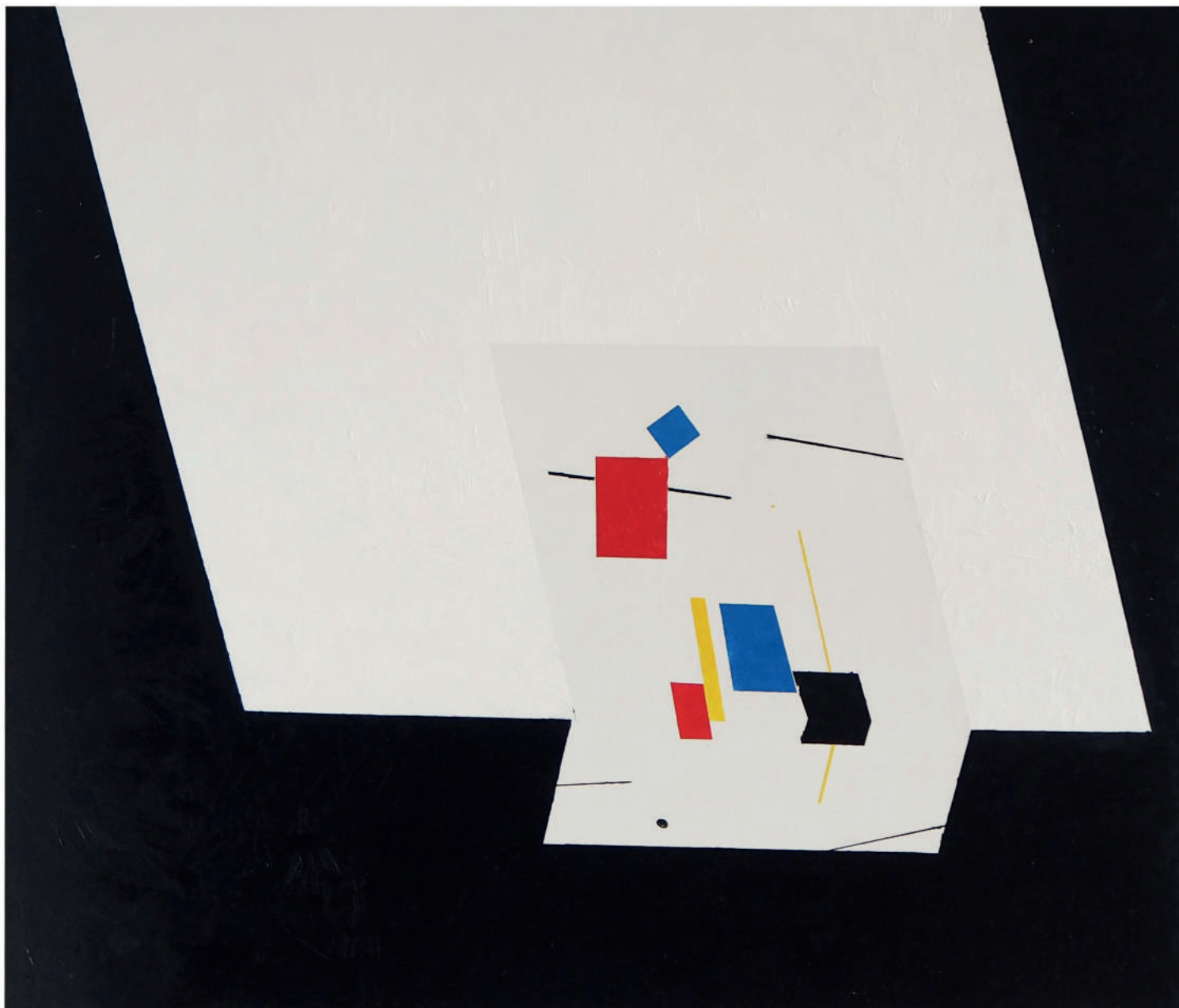


85

Suprematystyczna broszura I

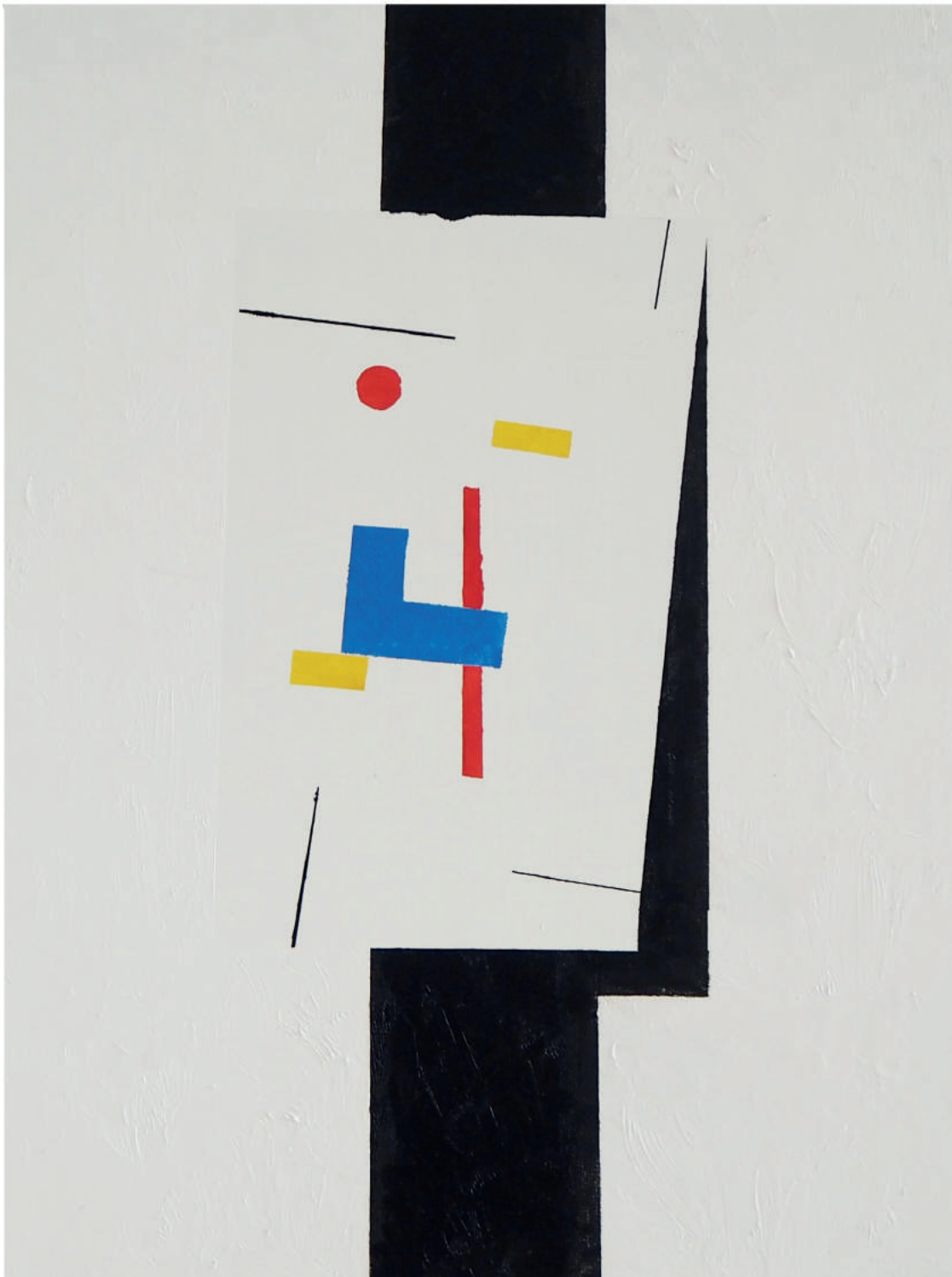
olej, gesso na płótnie, 60X80

2020



Światło

olej, gesso na płótnie, 120X140
2020



Suprematystyczny obraz na słupie ogłoszeniowym

olej, gesso na płótnie, 80X60

2020

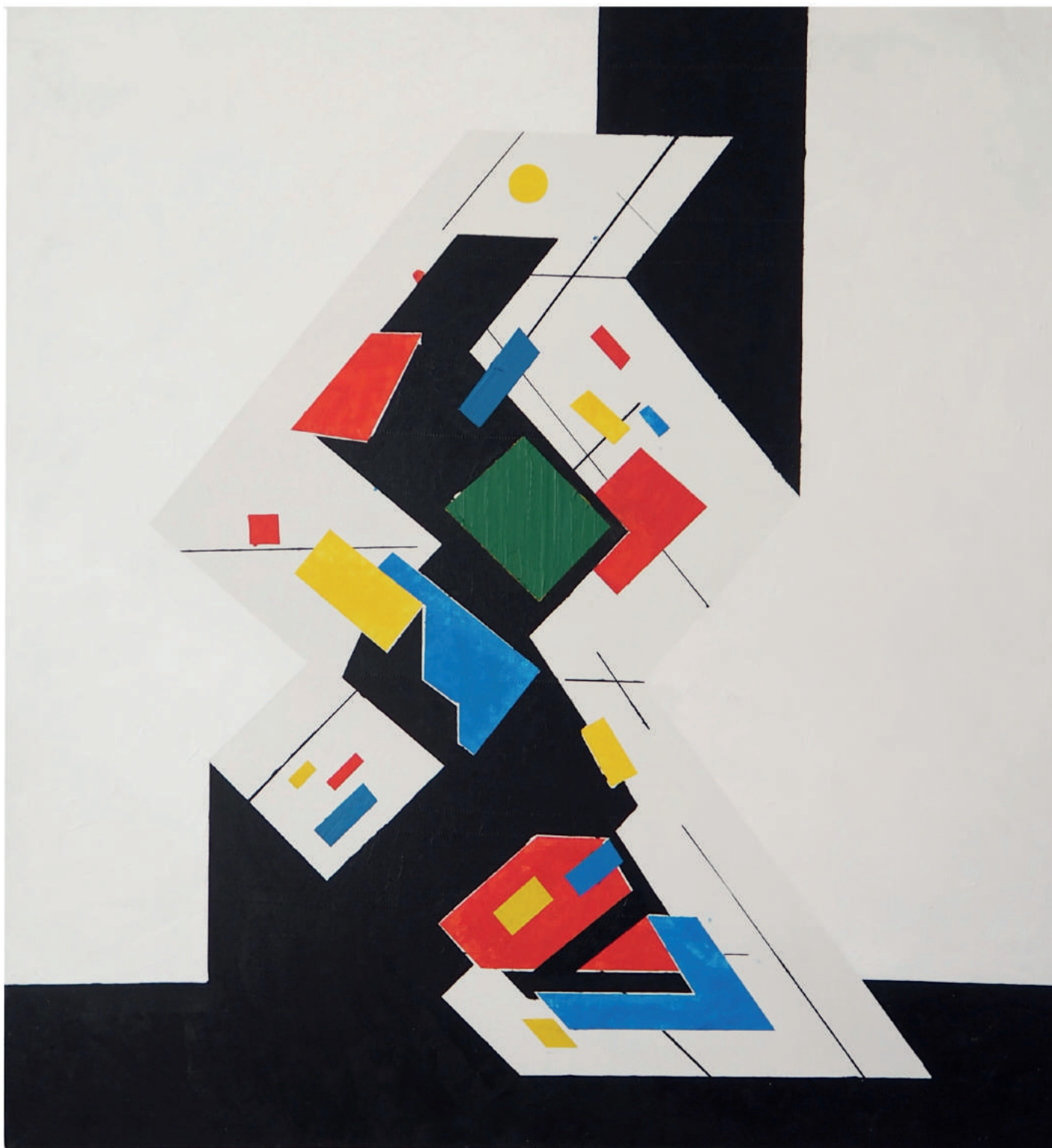


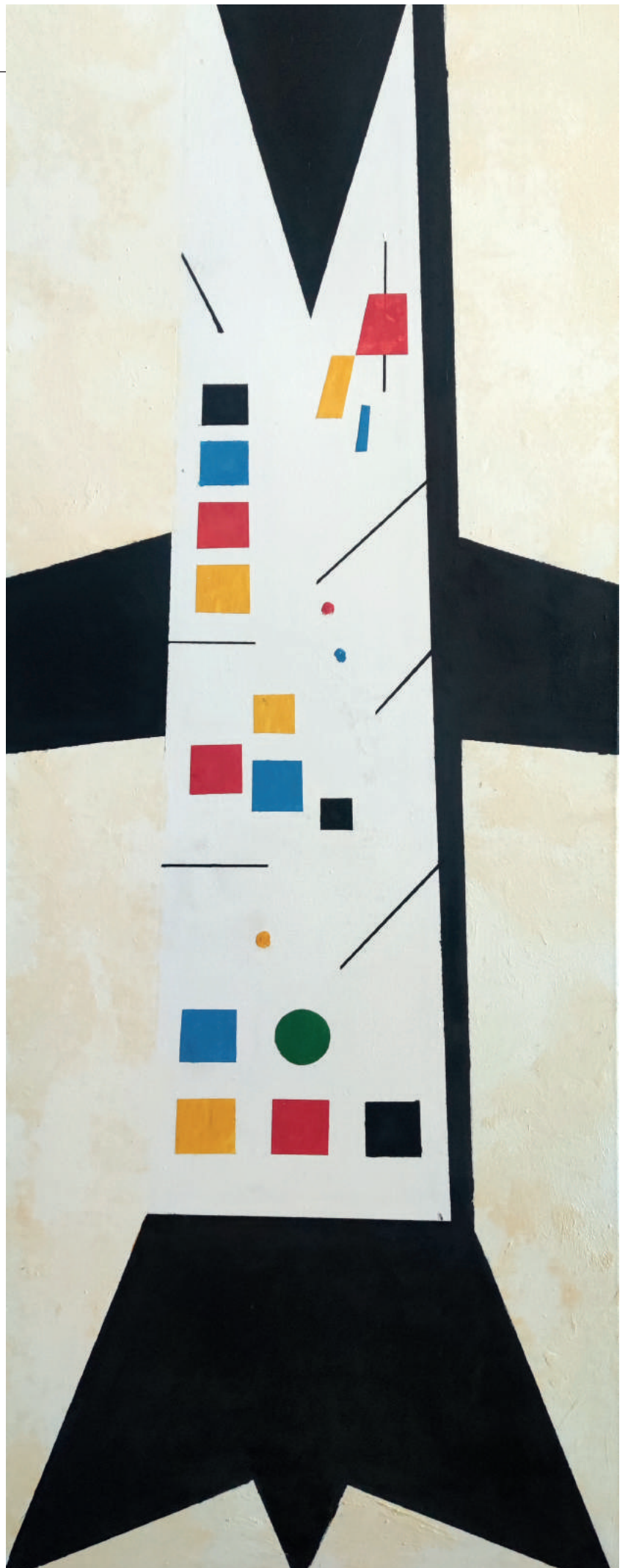
Figura serpentinata

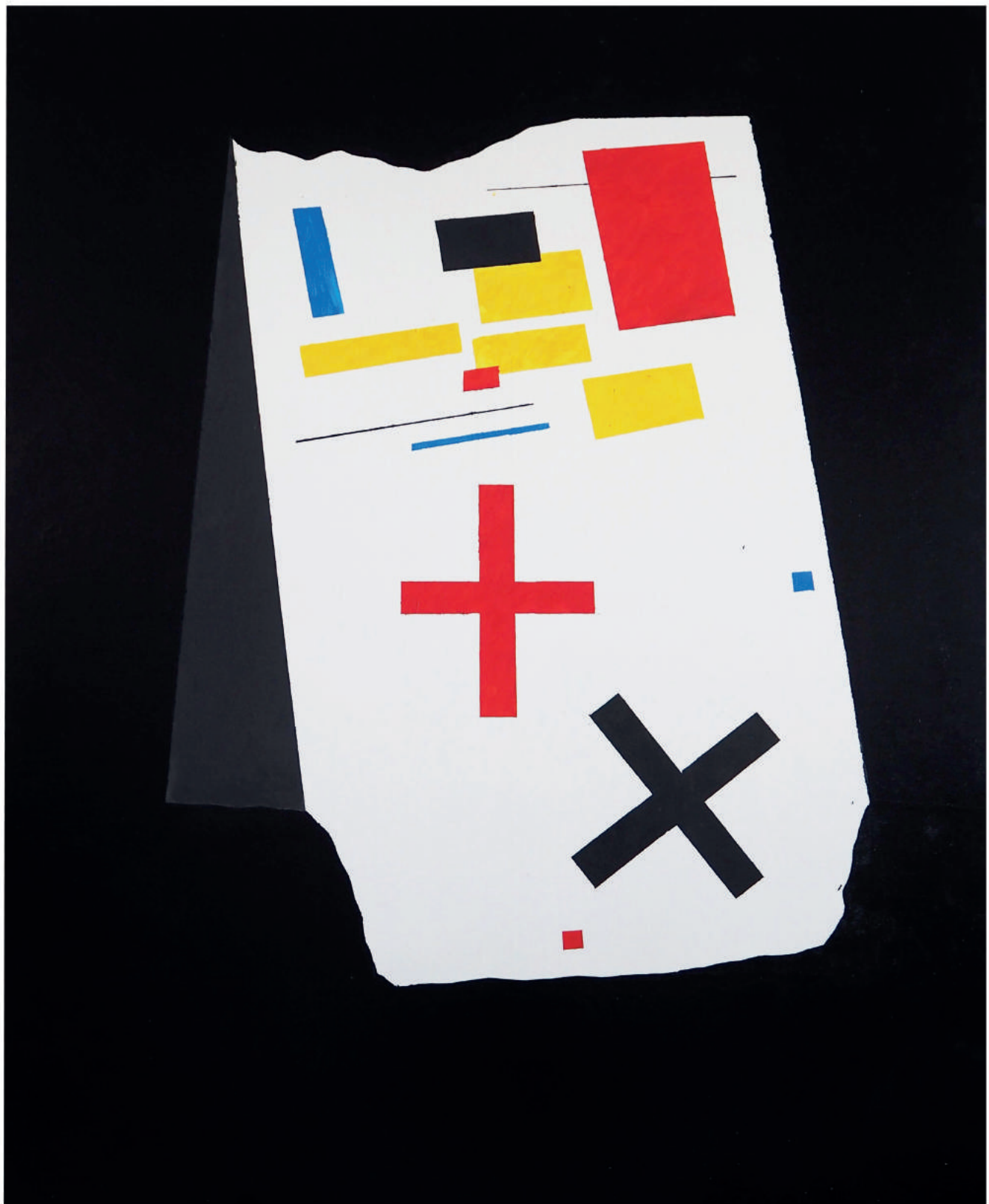
olej, gesso na płótnie, 130X120

2020

Suprematystyczny samolot

olej, gesso na płótnie, 150X60
2020





Stela dla Kazimierza Malewicza

olej, gesso na płótnie, 150X120
2020

Obrazy najnowsze



Armageddon

olej, gesso na płótnie, 120X100
2021



Floppy shape sharp shadow

olej, gesso na płótnie, 120X100

2021



Bez tytułu (arbiter)

olej, na płótnie, 130X110

2021



Obraz suprematystyczny w chmurach

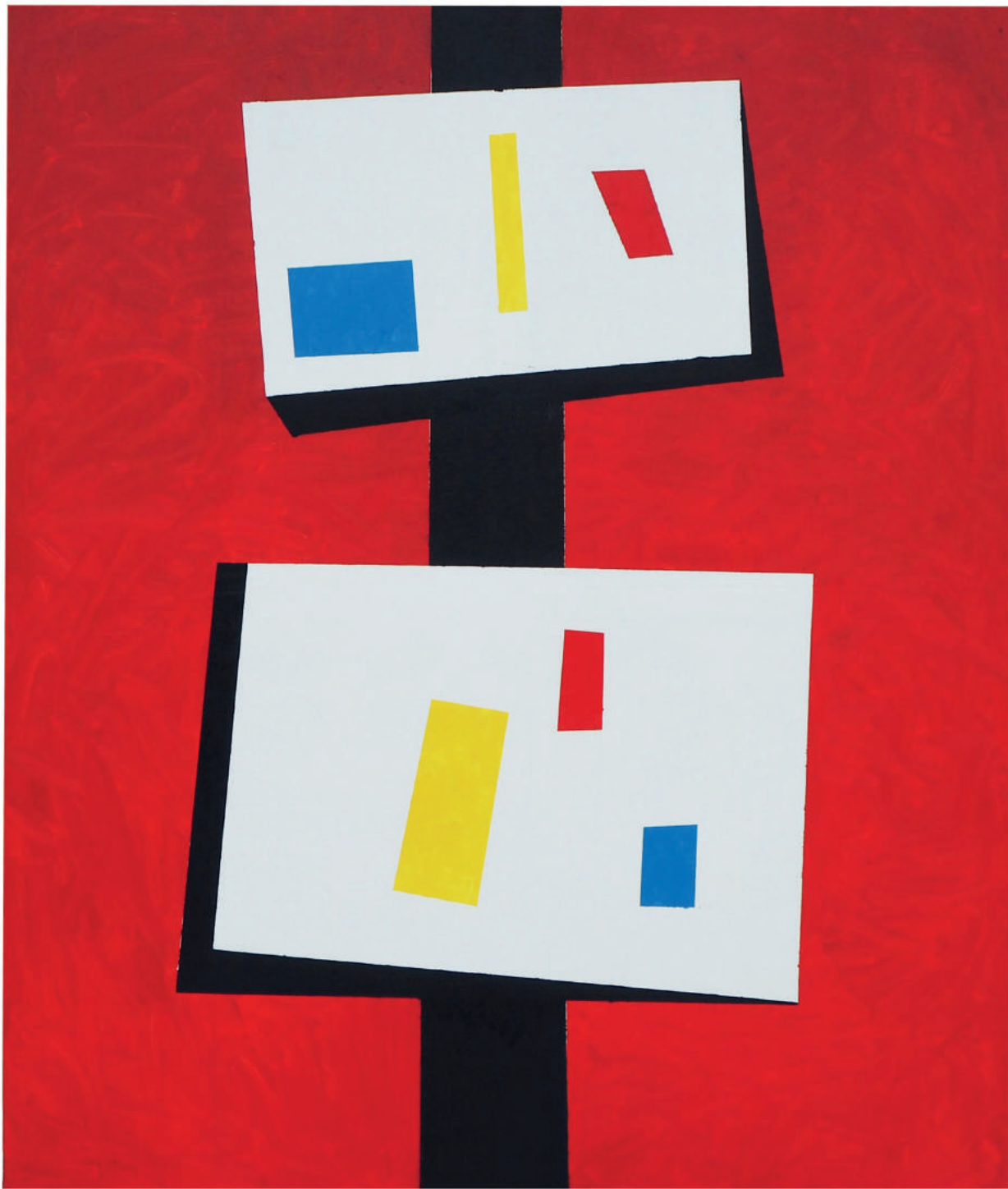
olej, gesso na płótnie, 140X120
2021



95

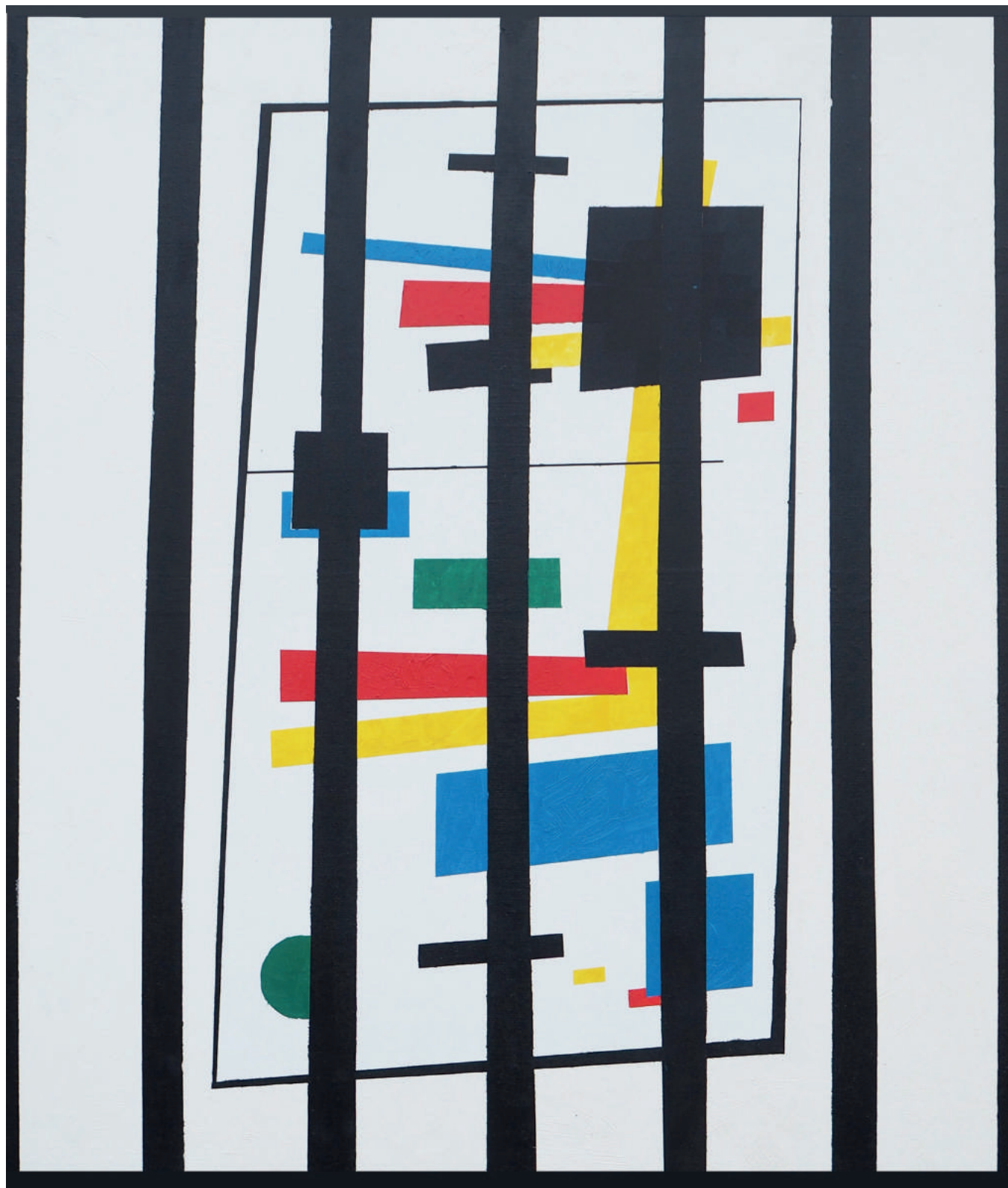
Shining Star

olej, gesso na płótnie, 120X100
2021



Znaki

olej, gesso na płótnie, 120X100
2021



Suprematystyczny obraz umieszczony za kratami

olej, gesso na płótnie, 130X110

2021

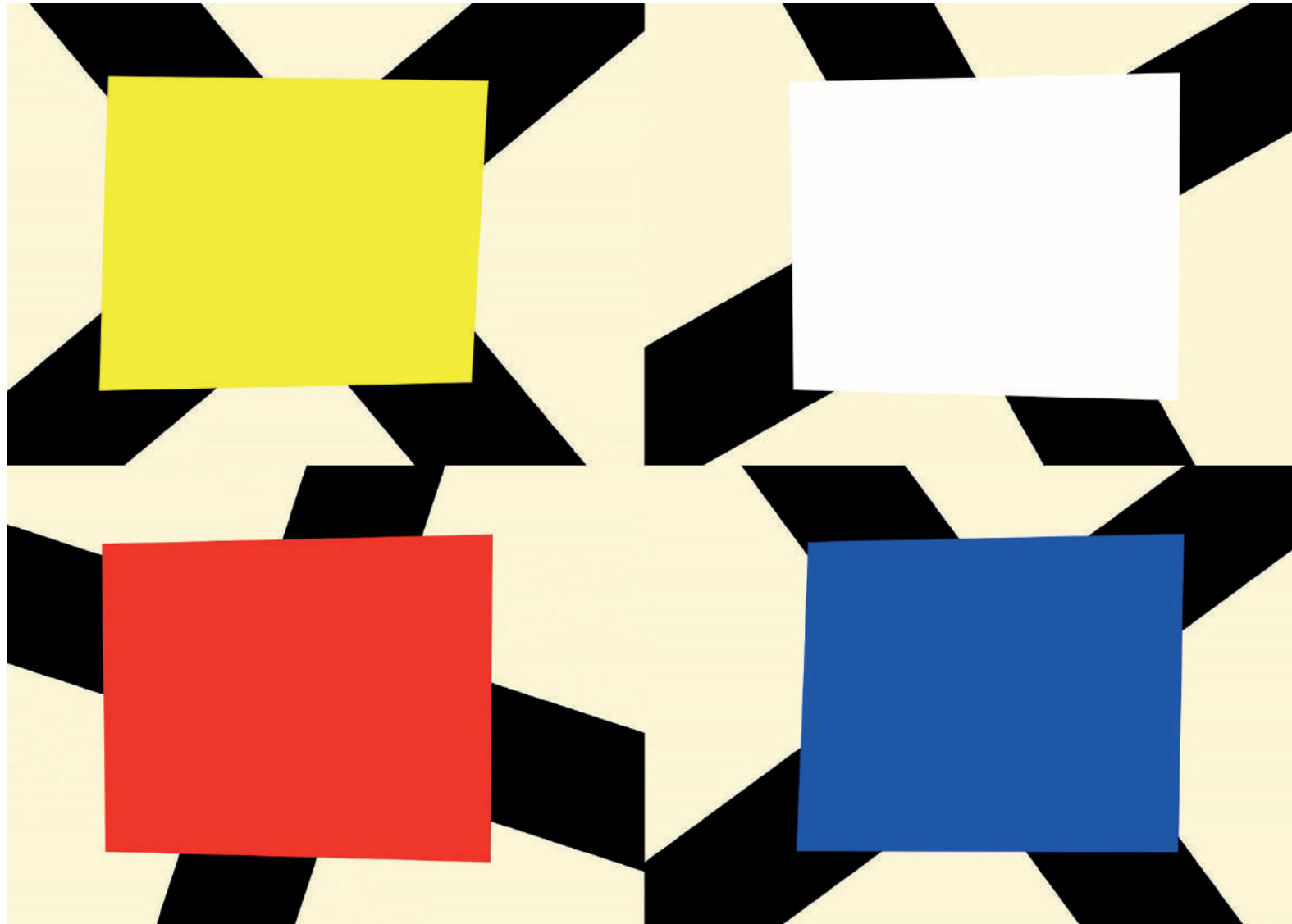


Wąż

olej na płótnie

2021

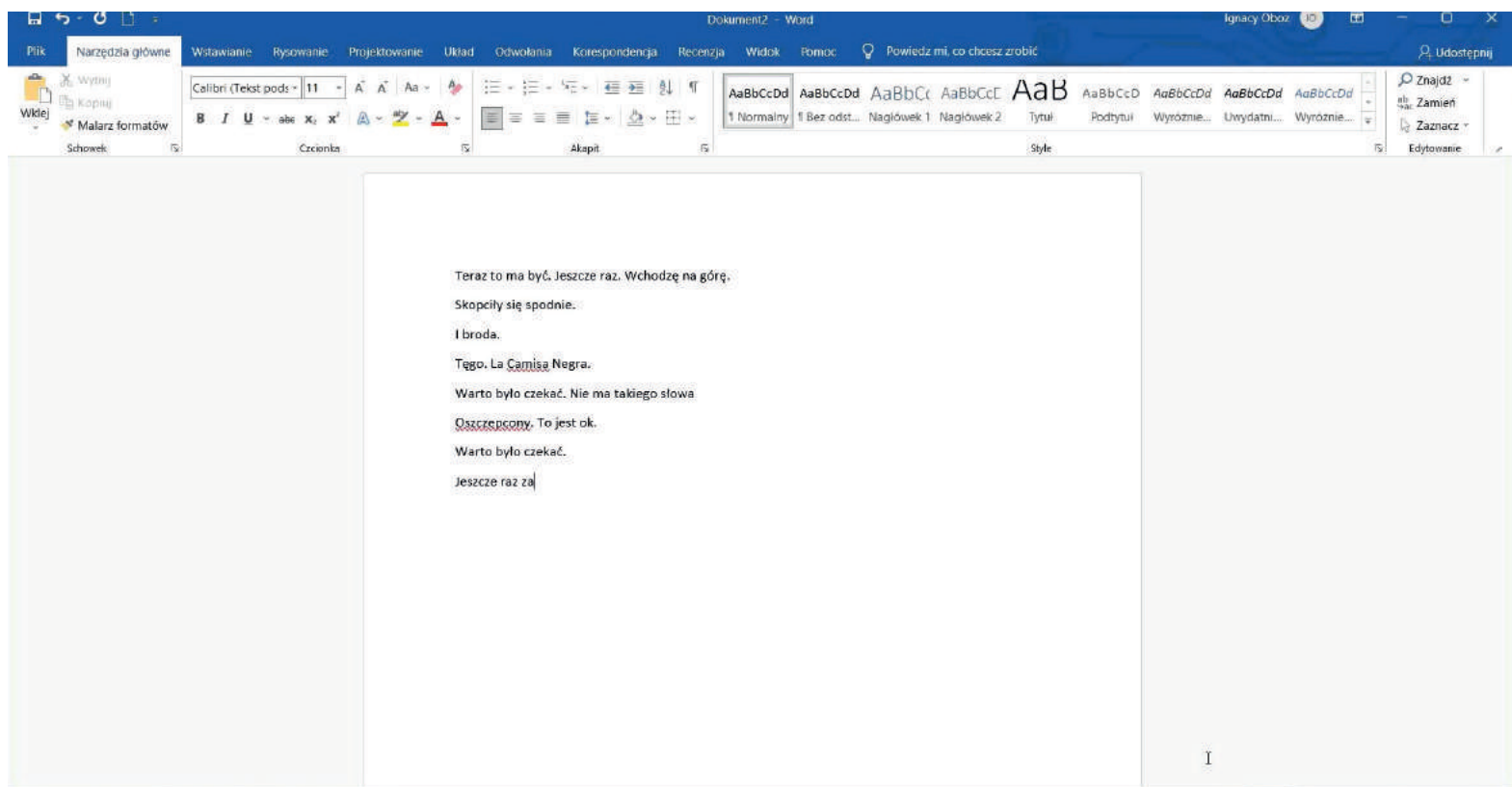
Wiatraki - animacja



Wiatraki

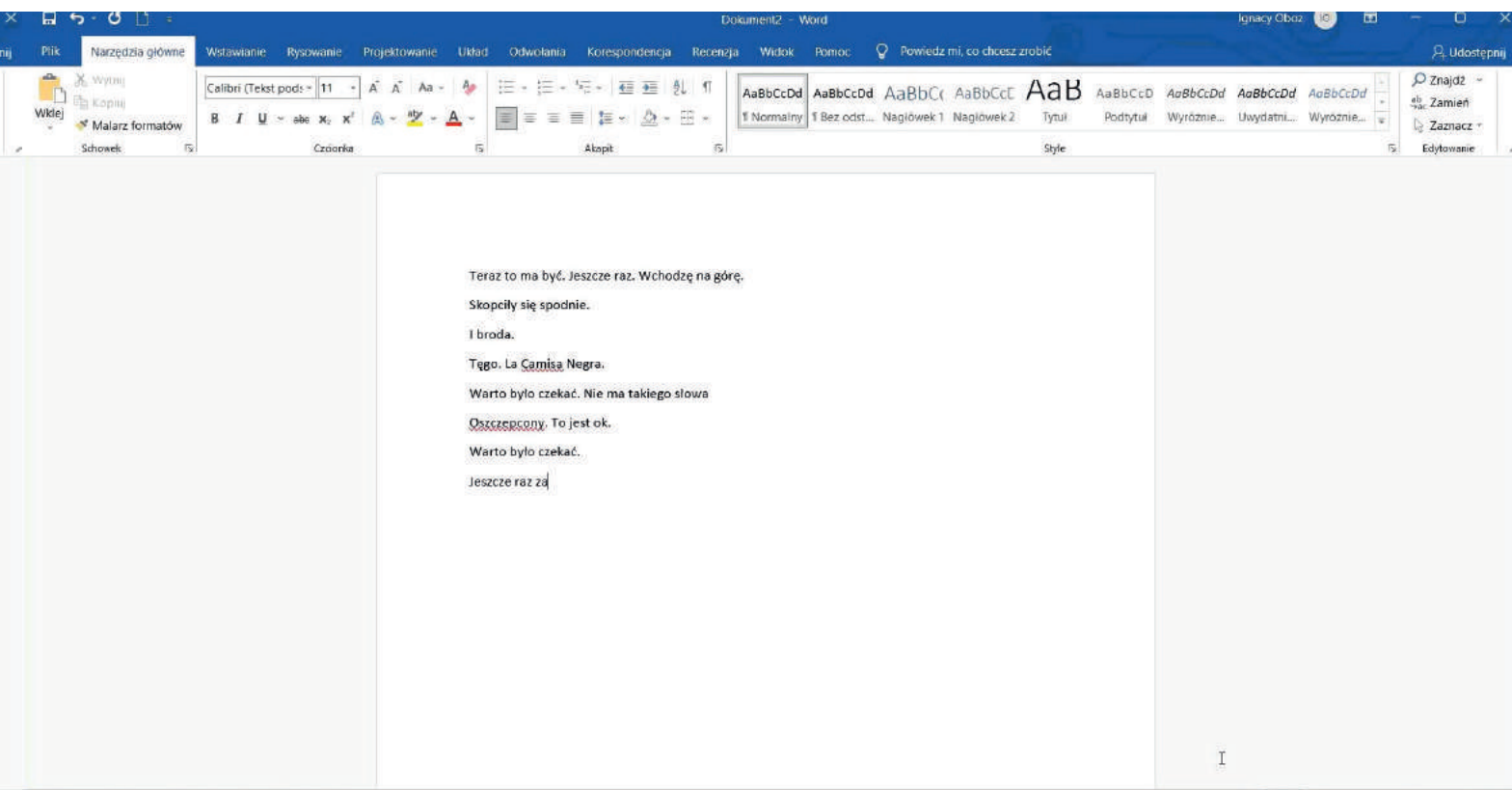
animacja 2D,
cztery projekcje, pętla
2021

Word Poem



Word Poem

video, pętla
2022



Word Poem

video, pętla
2022

Obrazy nieudane







Bardzo dobry obraz

spray, gesso na płótnie, 100x80
2020





Bardzo dobry obraz (instalacja)

spray, gesso na płótnie, 100x80
2022

English translation

Unconsciousness and consciousness in the creative process. A set of works in various pictorial techniques.

107

Doctoral dissertation
Author: Ignacy Oboz MA
Promoter: prof. Piotr Ciesielski
2022

Consciousness: a psychological concept in the strict sense, difficult to define, referring to the feeling of experiencing specific mental states (mental phenomena); thanks to perception, a human being orientates himself/herself in the environment, adjusts his/her actions to the meaning of events, but also realises the content of his/her own mental experiences (experiences his/her own "I") and the very fact of experiencing them.

Unconsciousness: in psychoanalysis and related fields of deep psychology, an area of the psyche in which there are primitive drives, impulses and desires that are not socially accepted (and thus not accepted by the conscious "I" of the individual), as well as traces of old experiences of the individual repressed from consciousness, which usually date back to early childhood. These contents, due to a kind of internal censorship, are never admitted to consciousness, and yet they exert a strong influence on one's mental life and behaviour, which is not controlled by the subject; in a symbolic form, they make themselves known in dreams, in erroneous activities, as well as in neurotic symptoms, such as anxiety, compulsive thoughts and actions, psychosomatic disorders, etc.; in psychoanalysis, the unconscious is distinguished from the subconscious.

- PWN Encyclopedia

Introduction

"In the gallery there was a bar on a cement base, getting to three quarters of the height of the gallery. There was a blue stripe on the front wall. It was called Concrete, Bar and Sky. I have no idea why it was fascinating. I don't know at all. And it was. It was great art."

Jerzy Ludwinski

Consciousness and unconsciousness are terms taken from psychoanalysis - one of the directions of modern psychology. Psychoanalysis itself (or depth psychology) has long since reached its peak of popularity. Nevertheless, it is still inspiring for various groups of people. "Within a hundred years, psychoanalysis went from being a paranormal science to a para-religion. It has already been condemned, but it has not completely died," wrote Adam Krzemiński in *Polityka*⁶¹. The blades of interest towards depth psychology were also pointed by artists and art theoreticians. It seems that it is this group that does not allow the dusty theories of Zygmunt Freud or Carl Gustav Jung to die completely. A kind of mystery, understatement or lack of unambiguous answers to fundamental questions are the features that bring the world of psychoanalysis followers closer to the world of artists, poets or art theoreticians. My dissertation is a natural consequence of my search and interests situated at the junction of these two worlds.

Central to my dissertation are the three issues contained in the title - unconsciousness, consciousness and the creative process. The first two of them have a significant influence on the course and definition of the third one. The analysis of the functioning of my own psyche in the context of the creative process puts me in an eminently individualistic, not to say narcissistic, situation. For in my case, the area of my research is my own creativity and my own thought processes. Of course, I will try to look at this - however possible - in an objective way, being both the creator and the recipient. For me, conscious creativity is only a piece of the puzzle that makes up the whole creative process. I intend to base the analysis of my works on rational premises, without forgetting, however, a certain elusiveness of the unconscious and the non-rational. As we can read in Carl Gustav Jung, consciousness is only a fragment of the human psyche. According to him, a much bigger and much more mysterious sphere is the unconscious. Man's creative activity largely depends on it.

The quotation from one of Jerzy Ludwiński's texts concerns the exhibition of the Japanese-Polish artist Koji Kamoji. The art critic points to a kind of impossibility of rational definition of art. In my opinion, his observation confirms that the shape of art is still fluid and that all rational attempts at ordering the definition of art end in a fiasco. Perhaps this is because irrational factors are omitted, and if they are taken into account, it is very difficult to analyse them. In my dissertation I intend to take a broader look at the relationship between the unconscious and consciousness and examine their influence on the creative process.

The creative process is same mysterious to me as the unconscious. It depends on many factors, both rational and those that escape rational thinking. During the creative process, various areas of our psyche are activated - from those responsible for the thoughtful choice of subject, colour, composition, to various emotional states, affects or tensions.

The main aim of my proposed dissertation is, first of all, to make a set of works using various media and techniques of imaging with a dominant role of traditional painting. I intend to perform any analysis of the creative process through my own practice. My dual education (humanities and art), leads me to make works while analysing and describing them. In my opinion, this is a good way to distinguish the moment of transition from the unconscious perception of an image to its conscious reception. The role of the creator is, in my opinion, also the reception of his own work. The creator is usually the first recipient who decides what to do with the work - to continue the process or to end it at a given stage. Both the conscious and unconscious of the artist are involved in this decision.

I intend to present the final result of my work in the form of a doctoral exhibition. I understand the title various ways of depicting as a kind of opportunity to choose the most appropriate form and technique for the given content. The doctoral exhibition is intended to be multi-elemental, with painting as the main medium.

110 *Chapter I. The concept of unconsciousness and consciousness in the creative process.*

In this chapter I will attempt to define consciousness and unconsciousness and describe their influence on my creative process.

Consciousness

The title of my dissertation, while giving priority to the unconscious in the creative process, in a sense pushes the notion of consciousness and its influence on creativity to the background. However, this hierarchy is not fully fair. In my artistic practice, consciousness plays an equally important role as unconsciousness, and both spheres of the psyche are equally necessary in the process of shaping a work of art. For this reason, I have decided to slightly reverse the order prescribed in the title. Before I describe what I consider to be the more troublesome definition of the unconscious, I will first try to look at the term consciousness and examine its influence on creativity.

Consciousness according to Jung is a psychic activity that is related to the ego⁶². The creator of the ego concept is Sigmund Freud - Carl Gustav Jung's mentor. We can call it a set of psychic data, which consists of general awareness of one's own

body and experienced phenomena, as well as memory. Jung himself described the Ego as "our nearest and dearest cultivated complex."⁶³ The Ego pulls in and stores psychic impulses coming from outside, as well as content coming from the unconscious. If the attracted contents fuse with the Ego, they become part of consciousness. On the other hand, if they are repressed, they find themselves (or remain) in the realm of the unconscious⁶⁴. The essential role of consciousness is something like a filtering of instincts, impulses, complexes and stimuli arriving from the external world. Simply put, consciousness is a mental state in which the individual is aware of experienced phenomena, both external and internal. It is able to describe them intellectually, as well as to determine what value they have for itself. In the case of creativity, consciousness can act as a verifier. It evaluates the work, both in terms of its content and its form, analyses the motives for its creation and helps to read the symbolism. It performs these functions both when receiving a work of art and in the creative process. Additionally, for the creator, consciousness is also largely responsible for the selection of artistic means and the preparation of the creative workshop. Thus, we can state that consciousness, defined in this way, is an essential mental state for the artist. It is responsible for the final form of the work of art and the message that the artist wants to send to the audience. In my creative practice, consciousness also plays an important role, although I admit that unconsciousness is much more important to me. I am close to the definition of the creative process described by Stanisław Fijałkowski in one of the interviews. In his opinion, the unconscious is crucial during the painting process and plays a superior role⁶⁵. Consciousness, on the other hand, serves as a verifier of what is the result of unconscious action. Translating this into metaphorical and biblical language, consciousness helps to separate the wheat from the tailings. It is a necessary element in the constitution of a work of art, but it is not its source. On the other hand, allowing a work of art to be presented which is the result of the activity of only the unconscious part of the psyche can make it incomprehensible not only to the viewer but also to the creator. Interestingly, the production of such a work does not necessarily mean that it will be one hundred per cent unsuccessful. As Jung pointed out, the processes taking place in the unconscious often precede conscious judgement. "The unconscious," writes Jung, "is no junk room of the past, but also a place where the seeds of future situations and psychic ideas mature"⁶⁶. Psychic contents, in a way, sprout in the unconscious sphere and only after some time do they reach consciousness - this happens both during the reception of a work of art and in the creative process. Therefore, we can allow for the situation that the artist, releasing the work from his studio, may not yet be completely aware of its content, hidden meanings and all the reasons for its creation. The full awareness of the work and its value may appear later - at the moment when the unconscious content penetrates consciousness. However, the moment of the decision - which the artist takes - to complete the creative process and present the work, is fully conscious. We can only conclude that at the moment of completing the work all the unconscious data concerning the produced work did

62 J. Prokopiuk, *Mój Jung*, Katowice 2008, s. 293.

63 C. G. Jung, *Analytical Psychology*, Londyn 1968, s. 10, cyt. za Z. Rosińska, Jung, Warszawa 1982, s. 30.

64 Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 31.

65 Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012, s. 173

66 C. G. Jung, *Symbole i objaśnienie marzeń sennych*, [w:] C. G. Jung, *Życie Symboliczne*, Warszawa 2010, s. 224

not have the opportunity to break through to consciousness. However, this does not change the basic - in my opinion - function of consciousness. It is an element that verifies and describes the meaning of the created work.

In my creative work, consciousness allows me to 'tame' disorder. It is responsible for the choice of artistic means, the choice of materials, the size of the works and the technique. However, I am not entirely convinced to what extent this selection is not somehow signalled by the unconscious. Looking today at my earlier realizations, which I was convinced were created consciously, I notice certain contents which were then somehow hidden from me. I read the works in a completely different way and associate them with past events. Sometimes I also notice their symbolic meaning, which I did not intend to achieve earlier. However, some realisations still make it difficult for me to describe them rationally. The feeling of domination of the unconscious over the creative process I try to level out by imposing on myself rigid frames concerning the workshop. In painting, I limit the colour palette (3 primary colours plus black and white), I choose the technique and format earlier. These assumptions remain unchanged until the work is completed. Additionally, I sometimes make assumptions about the composition or the subject of the work. During the creative process, however, these assumptions may change and go in a different direction than assumed. Consciousness in this case plays the role of an arbiter, which decides whether these deviations are acceptable.

112

The Unconscious.

The term "unconscious" is as mysterious as the area of research to which it refers. The study and description of the unconscious contents of the human psyche is a breakneck task and must necessarily concern such issues as imagination, artistic creation of reality, and even such enigmatic terms that appear in writings on art as absolute or mystery. This concept finds its application primarily in the field of depth psychology, and in particular in the theory developed by the Swiss psychoanalyst Carl Gustav Jung. However, it is not an issue strictly connected with medicine, which can be confirmed by artistic manifestos appearing in the history of art and works of art referring programmatically to Jungian concepts.

According to Carl Gustav Jung, the unconscious is, in the simplest terms, the part of human psyche that goes beyond consciousness. These are both, content repressed from consciousness, forgotten, as well as a kind of cultural and historical legacy inherited genetically from our ancestors. Depending on the nature of the content in question, it is classified as the individual unconscious (individual, repressed from consciousness or forgotten content and complexes) or the collective unconscious (inherited legacy - archetypes, symbols, myths, beliefs)⁶⁷. The unconscious is a far more extensive area than consciousness. Unlike Freud, Carl Gustav Jung did not

treat the unconscious only as a vessel, into which content repressed from consciousness reaches⁶⁸. For him, the unconscious was an undefined phenomenon, containing both repressed, individual thoughts and universal contents - cultural, religious and mythological. If we take a look at works of art from past eras, apart from personification and allegory, which are intentionally placed in them, we can also see the content inscribed in them in an unconscious way - these are the aforementioned archetypes and symbols. Unconscious symbolism in this type of work may be expressed, for example, in numbers, configuration of figures, compositional division, etc. The case is similar in the case of archetypes, but these are limited in number and, unlike symbols, they are always related to the collective unconscious.

It is beyond dispute that the unconscious has had a considerable influence on iconography in art throughout the ages. It is enough to look at selected symbolic representations in early art to see that in fact, under the guise of an easy-to-read narrative, symbols referring to unconscious desires or drives were hidden. However, questions about the influence of the unconscious, or about its relations with the creative process itself, are interesting. Many psychoanalysts also devoted their writings to visual arts and the phenomenon of creativity. Both the father of psychoanalysis, Sigmund Freud, and his student, Carl Gustav Jung, mentioned many times in this work, as well as subsequent generations of psychologists, Erich Fromm or Aniela Jaffe, dealt with the study of creativity. Very interesting theories, in a way touching upon the issue of unconsciousness, can also be found in the works of researchers from other disciplines, whose writings oscillate around art. I am thinking here mainly of Hans Belting, W.J.T. Mitchell or David Freedberg. The unconscious itself is difficult to describe in a rational way. Naturally, it is also difficult to explain rationally the influence of the unconscious in the visual arts. Despite these difficulties, all the time researchers make attempts to rationalise this phenomenon.

The first person whose ideas I would like to present is the pioneer of psychoanalysis, Sigmund Freud. He made a rather simple classification of people involved in artistic creation. According to him, people who show interest in artistic practice often suffer from a kind of neurosis. For them, the creative process is a therapeutic way out of this unpleasant mental state⁶⁹. The equation of the artist with the neurotic does not, however, exhaust other ways of interpreting the unconscious and artistic practice. The French theoretician Jacques Ranciere, among others, dealt with the Freudian view of the unconscious. He, too, noticed in his dissertation *L'inconscient esthétique* (The Aesthetic Unconscious) that the fields in which the concepts of the unconscious manifest themselves most clearly are art and literature⁷⁰. Ondrej Krochmalny, in turn, is the author of a study of the mutual connections between Ranciere and Freud. The title of his article, *The Aesthetic Origins of the Unconscious: Ranciere and Freud*, points us to art as inextricably linked with the unconscious⁷¹. He points out that according to Ranciere, aesthetics is a kind of thought about art and an idea that treats art objects as objects of thought. The origin of images, therefore, has its genesis in thought, and thus results from processes occurring in the

67 C. G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2011, s. 53.

68 C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 148.

69 Z. Freud, *O psychoanalizie*, [w:] „Kronos” nr 1/2010, s. 183.

psyche. Considering the fact that the unconscious plays a key role in the formation of these processes, we can conclude that it has an equally important role in the question of the constitution of a work of art.

We may come across similar problems when studying the writings of the German art historian and theorist Hans Belting. He made a division into internal (mental) and external (physical) images. Mental images have a life of their own. They can be fixed in a particular medium or be fluid and float between the idea of an image and its physical representation. Interestingly, Belting gives human memory a role of a specific medium, understood as an archive of images⁷². Equally fluid is the borderline separating mental and material images. As Belting observes, the forms of representation, canons and technical possibilities of reproduction have been changing over the centuries. What remains unchanged, however, are the images themselves, which have their source in the collective consciousness. It is interesting that Belting's idea of collective consciousness is very close to Carl Gustav Jung's concept of the collective unconscious and his theory of archetypes. One could say that these unchangeable images are nothing else but archetypes, inherited from our ancestors and present in culture despite the changes that occur. Only the source of these archetypes is different - according to Jung it is the collective unconscious, while Belting writes about collective consciousness. It is still an open question, however, to what extent the unchangeability of these images results from their conscious storage in memory, and to what extent they are accumulated and layered in an unconscious way. It is also difficult to determine what makes the popularity of a given archetype in a particular historical period depend on and what makes some archetypes constantly preserved in works of art, while others seem to be waiting for better times for themselves.

Another issue worth considering is the influence of the unconscious on the form of a work of art. For it is hard to resist the impression that in the case of the expression of unconscious content it plays a secondary role. For the vector is directed mainly at the idea of the image emanating from the unconscious psyche, and not its material form. This form changes depending on the canons in force - also the aesthetic canons. Bearing in mind the above considerations concerning the image and the unconscious, it is also worth checking out the concept of W. J. T. Mitchell, which somewhat complicates the already complicated matter of the relations between art and the unconscious. In Mitchell's work, we can come across statements that assume a kind of biomorphism of images⁷³. According to him, images live and reproduce on a similar basis to viruses. The reproduction of images may also take place in the unconscious. The life of images is here identical to the life of symbols, which undergo various transformations in the creative process. The artist freely draws on symbols and archetypes rooted and growing for years in the psyche. On a similar basis, he also draws from the powerful universe of images - living forms which, as Mitchell mentions, multiply like viruses. A certain biomorphism, we can also attribute to symbols themselves. Carl Gustav Jung pointed out, symbols are

70 J. Ranciere, *L'Inconsient esthetique*, Paris 2001, s. 11.

71 O. Krochmalny, *Estetyczny rodowód nieświadomości: Ranciere i Freud*. [w:] *Śląskie Studia Polonistyczne*, Tom III, nr 1/2013, s. 7.

72 J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” nr 15/16(2/2008 – 1/2009), s. 221.

73 K. Chmielecki, *Teorie Michela Foucaulta wobec zwrotu wizualnego. Bioobrazy i wizualność jako strategię (bio)władzy/biopolityki i dyskursu (post)kolonialnego*, [w:] *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, red: E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk 2016, s. 26

born spontaneously and cannot be invented consciously in any way⁷⁴. This is the fundamental difference between a symbol originating in the unconscious and a conventionalized sign growing on the ground of conscious processes. This difference is well illustrated by Stanisław Fijałkowski, who differentiates between a symbol and a sign. "It is important, - writes the artist - to distinguish between a real symbol, which belongs to the unconscious structure of our psyche, and conventionalised symbolism, appearing in our consciousness as a conventional sign of content external to our psyche."⁷⁵

David Freedberg is an author of equally interesting reflections on a certain biological character of images. In his book *The Power of Images* he draws attention to various functions of images, which have been attributed to them over the centuries⁷⁶. Among them, we have, for example, asking for favours, thanksgiving, apotropaic magic, but also disgrace or excitement. This whole set of functions - strange though it may seem - was attributed to paintings, sculptures and other manifestations of human artistic activity. In such a situation, the biomorphism of paintings, to which Mitchell draws attention, seems to be something completely natural.

From the above description, we can draw a conclusion that the sometimes bizarre features ascribed to paintings testify to the special rank given to them by the human psyche. Weirdness close to irrationality may suggest that we are mainly dealing with the expression of unconscious psychic contents. The unconscious contents function here as something like shape-shifting thoughts or, using Belting's nomenclature, mental images. The difference is, however, that Belting's mental images are stored in memory (in consciousness) and, unlike unconscious content, have a specific form already at the level of thought. Then, as it were, they are transferred onto other media and visualised using a material medium. Unconscious images, on the other hand, are always a kind of mystery. Their material form serves only as an intermediary - like the cult images mentioned by Freedberg - which is supposed to direct the viewer to the archetype or content that has been symbolically inscribed in the work.

All the theorists I have discussed have dealt with issues such as the image, its functions and social impact, and have tried to place these issues in the context of psychology. In David Freedberg's and Hans Belting's works, we can additionally learn about the phenomenon of the cult image, important for a given religious community. In a slightly different way, these problems are addressed by Carl Gustav Jung himself, in his so-called alchemical writings⁷⁷. According to him, alchemy is able to explain dormant contents and desires in the human psyche. The activity of alchemists is based on a kind of projection of the unconscious into the area of matter. "The alchemist - as Jung claimed - projected the contents of his unconscious into the darkness of matter in order to illuminate it. To explain the mystery of matter, he projected into it another mystery: the mystery of the unknown background of his own soul (...). Of course, this was not a deliberate method, but an involuntary process". We see in this a certain analogy to the projections that also occur during

74 C. G. Jung, *Symbole i objaśnienie marzeń sennych*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 215

75 S. Fijałkowski, *Lata nauki i warsztat*, Łódź 2002, s. 57

76 D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, Kraków 2005

77 C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989, s. 474.

contact with art. In this way, we can understand the desires with which we endow cult images, the anger at blasphemous representations or a kind of excitement at erotic images. We can also attribute the same principles to artists who, as it were, record part of their unconscious on material carriers - works of art. Things of this kind and similar projections of the unconscious take place everywhere - as Jung wrote - where man tries to explore the dark void and arbitrarily fills it with living images. So we can adopt the Jungian perspective and consider that the unconscious content in works of art manifests itself in a way that is not entirely dependent on the artists themselves. Art is in this case a field close to alchemy. It tries to seek the truth about the world, to explain phenomena and to examine human perception, and in consequence it is a field of materialisation of hidden desires, contents repressed from consciousness, and forgotten symbols.

Another, still open issue is the problem of the form of an artwork. If we assume that creativity is a reflection of the psychic life of the artist, we can easily come to the conclusion that form is also dependent on individual psychic content. But would such a thesis be satisfactory? Especially if we take into account the fact that throughout history we have various styles in art, which become the binding canon of the epoch in which the artist creates. What, then, causes the constitution of these styles belonging to particular times? The Swiss psychoanalyst Aniela Jaffe tried to answer this question in her study *Symbolism in the Visual Arts*. She noted that in all times the artist has been the instrument and spokesman of his era, and the works he creates can only partly be regarded as a reflection of his individual experiences⁷⁸. "Consciously or unconsciously," writes Jaffe, "the artist gives form to the nature and values of his time, which in turn feedback to him". A similar thesis can also be found in the writings of the artist Vasyl Kandinsky. In the introduction to his work *Concerning the Spiritual in Art*, he wrote: "Each stage of cultural development gives birth to its own art, which will never be repeated"⁷⁹. Following this line of thought, one may come to a conclusion that the form of a work of art depends on the epoch in which the artist creates, and its final shape may be determined by what Jung calls the collective unconscious. So we return to the starting point and the archetypes and symbols mentioned at the beginning of the text. Bearing in mind the above mentioned theories and concepts, we can safely say that works of art in some mysterious way manifest archetypes and symbols deeply rooted in a given culture, as well as universal ones. Only the form changes, which, as Jaffe or Kandinsky claimed, depends on the particular time (not to say spirit of the age) in which it is created. The historical background, social moods, intellectual currents and preferences of a given epoch get into consciousness and resonate in the unconscious of artists. They, in turn, project all these contents and give them a material form adequate to the times in which they live and create. This process - although still very mysterious - partly explains to us the relationship between creativity and unconsciousness.

The distillation of the unconscious mental content that influences my artistic practice is only possible through a conscious analysis of the creative process. In this

78 A. Jaffe, *Symbolika w sztukach wizualnych*, [w:] C. G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, Katowice 2018, s. 349.

79 W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 23

case, I have to find myself outside the work and look at my own creations from the perspective of the viewer. Being "inside" the creative process, such a view remains obscured and resembles something like walking blind in the dark. As Jung noted, the unconscious content that breaks through into consciousness automatically becomes part of it⁸⁰. This thesis is essential in the case of therapeutic practice, which aims at extracting from the patient's psyche the unconscious contents that are the source of illness. Becoming aware of its cause is the first step to starting an effective therapy. A similar relation is also present in artistic practice with the difference that the aim here is not to eliminate the illness but to create a work of art. Perhaps, this is the reason why we often hear artists declare that the creative process is a kind of therapy for them. In my case, however - and I must stress this in all conscience - it is not a therapeutic process, but a kind of fascination with the unknown. Discovering these primordial contents - archetypes or symbols in my own artistic practice is for me the most important stimulus pushing me to immerse myself in the creative process. This explains the primacy of the unconscious over the conscious in the formation of the essence of the work, which I mentioned in the previous subchapter. This essence is in this case its symbolic content, which has its source in the unconscious. This type of creative process is based mainly on intuition. Intuition is related to the unconscious sphere of the psyche. Its influence on creativity has been a subject of discussion among artists and art theoreticians. Stanisław Fijałkowski, already mentioned in this work, made the following definition of intuition in one of his interviews. "'Intuition,' says Fijałkowski, 'defines that power of the human soul which is not rational thinking. Intuition is such a power, which by different ways - different from reasoning - arrives at certain statements. Intuition, like thinking, is discovering something unknown, but in a different way - it can surprise us in a different way than thinking, which never surprises us⁸¹". This definition made by the painter is close to the Jung notion of intuition, who puts it much more compactly. In his view, intuition is one of the four psychic functions - the powers that control human being - that answer the questions of where something comes from, where it can go and what it can do⁸². In the creative process, intuition can also be responsible for discovering the unknown. The object of intuitive discovery can be both new formal experiences and psychic contents that have their source in the unconscious. The creative process itself, in my case, is strongly dependent on the unconscious. The final form of the work of art results from the combination of the conscious choice of artistic means and the unconscious creative process. However, the whole creative process is not completely unconscious. Consciousness participates in it to a considerable degree, because, as I mentioned earlier, it plays the role of a verifier. "Creative unconsciousness" is therefore a specific moment of the process in which certain forms have the opportunity to come into existence, without awareness of what they ultimately mean.

A particular mystery for me is the role of the unconscious in works based on geometric abstraction, which, as we know, was characterised by great formal rigour, which in turn may suggest the predominance of rational thought processes in

80 C. G. Jung, *Symbole i objaśnienia marzeń sennych*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 221

81 Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012, s. 145

82 C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 59

creative practice. For me, however, geometry is not an almost mathematically calculated play of forms based on proportions and divisions. Geometric figures also have for me the potential to speak the language of symbols and archetypes. Similarly, the composition of a work may have a symbolic meaning. However, I do not mean here only conventional compositional tricks which lead to obvious connotations. Such as the proportions of the canvas and the arrangement of forms, which may suggest a reference to, for example, portrait or landscape painting. In my case, the unconscious elements which build the form of a painting are also some kind of imperfections, blots or breaks of ideal geometry. I have the impression that often these things, which may appear to be mistakes or sloppiness, have an important symbolic power. They can tell us about experiences available during the creative process, both internal and external, such as a state of emotional arousal or physical fatigue. These elements introduce an element of emotion into the cold geometry. Returning to the role of the unconscious and this mysterious moment in which it manifests itself, it has to be said, unfortunately, that in my opinion it is something almost impossible to verbalise. In order to make the analysis of this phenomenon easier, in my practice I apply some solutions which help in this matter. I try to arrange geometrical forms on the picture surface in a definite way. The area of the background in which they are placed is painted with acrylic gesso, while the figures themselves are painted with oil paints. This procedure makes it impossible to paint over solutions which are not correct in terms of composition. Re-painting unsuccessful moves with gesso disturbs the original structure of the work surface. It is not, of course, impossible, but it would certainly be visible to the viewer on closer inspection of the work. I place figures in the workspace without pre-designing them. The only possibility of correction available in this case consists in adding subsequent forms which, by entering into a relationship with the wrong ones, in a way try to rescue the whole composition. This action, in my opinion, takes place under a considerable influence of unconsciousness. I also use similar procedures in my works on paper made in oil pastel technique. I construct forms without a prior design, assuming the possibility of error and ultimate failure. The final form of the work in the cases described above depends mainly on unconscious processes.

However, this is not the only aspect of the creative process that the unconscious is behind. Equally important is the symbolic layer of the work. Reading the symbols or archetypes in the paintings, however, requires conscious judgement. Although the source of the symbolism may be unconscious (and usually is), a fully conscious analysis is also necessary, based on knowledge and understanding of art history, religious studies, psychology or the language of symbols.

Chapter II. Analysis of the creative process.

The following chapter is dedicated to the description of my own works included in this dissertation. The analysis I make here focuses mainly on the symbolic layer of the works, although I do not avoid analysing the form as well. As I mentioned in the previous chapter, both conscious and unconscious processes have a strong influence on my work. The works I analyse were created over the years 2019-2022, and it is with great satisfaction that I notice a certain evolution in them, which throws some light on the complex relationship between the unconscious and conscious in my creative process. The set of works can be broadly divided into several cycles with different artistic issues. The first, milestone cycle for this dissertation was the set of pastels *Hommage a Hilma af Klint*. I have given a working name to the next cycle, *Error of a Constructivist*, because it focuses on errors which disturb the formal rigour associated with constructivist painting. The next set of works - under the working title *My Friend Kazimierz* - includes paintings that express my fascination with Kazimierz Malevich's suprematism, to which I tried to give an element of non-rational thinking. The last set of works consists of paintings in which simple figurative forms and, consequently, clearer symbolism appear. In addition to the completed and fully accepted by conscious judgement works, I also present in residual form unsuccessful canvases which for some reason I rejected, and which are not devoid of important value for this dissertation. The presented paintings are complemented by works made in other techniques such as video or animation. I intend to present all the above-mentioned series of works at my doctoral exhibition.

Hommage a Hilma af Klint

The first extensive series is a set of works on paper made in oil pastel. These works are made quickly, without thinking, and do not contain any intentional content - a pure play with form (fig. 1). Despite its seemingly casual character, I called this series *Hommage a Hilma af Klint* as a kind of tribute to the outstanding Swedish artist. The series of pastels not only refers to the language of abstraction used by the artist, but also refers to her creative manifesto - art as a kind of spiritual mission. I was particularly interested in the reason why the artist painted the sizeable canvases forming the *Temple* series. In the article by Angelika Kuźniak we can read the following sentences about this fact:

"The year 1905: Hilma af Klint is chosen. She is to paint the cycle of paintings *The Temple*. The Supreme called Amaliel expresses himself precisely: the works should present not the world of matter but the spiritual reality: that which has so far been considered invisible. For the duration of the work on the cycle, Hilma must also give up any other painting. "You are here to proclaim a new philosophy of life", she hears, "you are part of a new kingdom. Your effort will bring fruit⁸³".

83 A. Kuźniak, *Wybrana*, „Przekrój” nr 3559/2017,

It is worth noting that Hilma af Klint's paintings from this series, were the first abstract paintings to be produced in the world. The problem is that, in my opinion, they were not created entirely consciously. The reference here to the mysterious figure of Amaliel or the voice that pushed the artist to apply specific formal solutions indicates that the reason for their creation and the shape of the works were outside the artist's mind. Hilma herself indicated that she did not know what the paintings were supposed to depict, nevertheless she painted them quickly and confidently without correcting any brush stroke. Bearing in mind the discussion of the unconscious in the previous chapter, I feel entitled to claim that the impulse to create the works came from the artist's unconscious psyche. The unconscious also gave the final shape to Hilma's works, who herself was not quite sure what her paintings represented. This is evidenced by a consultation with the spiritual guru of the time, Rudolf Steiner, after which Hilma af Klint decided not to show the works from this series for the next 50 years, because, as Steiner stated - no one would understand them before then anyway (fig. 2).

120

The story of Hilma af Klint, although it is only an unverifiable clue based on the artist's memories, inspired me to make a series of works on paper. These were my first works in which I limited the colour palette to three primary colours and black and white. At the time, this seemed to me an acceptable interference of consciousness in the works - it introduced a kind of order, which was supposed to make the works not a joyful scribbling but a real analysis of unconscious content. In addition, the impression of order was to be created by the use of mainly geometric forms and a uniform format of the works. As in the case of Hilma af Klint, the works were created quickly and without corrections. I also did not think about whether the works were successful or not. During one session I was able to paint a maximum of three paintings on paper in a3 format. This was a limiting number due to my limited capacity to maintain adequate creative energy - after three works, to put it colloquially, I did not have the energy to continue. Finally, more than 100 works in the same format and technique were created. I still find it difficult to make a rational assessment of the symbolism of these works. There are forms in them which one can try to read as some kind of symbols - repeatedly repeating triangles as mountains or phallic symbols, a cross as a reference to the archetypal relations between the vertical and the horizontal, as well as forms resembling something like a flame, a stream of light, a ladder, a staircase, and so on. They may mean something, and I am convinced that they do. However, I do not intend to take the forms in the works apart to avoid something like overinterpretation. I did not intend this series to be an object of any conscious analysis, so I leave it as it is and do not attempt to read the symbolism it contains. However, it became a starting point for me - the beginning of a path from fully unconscious creation to the formation of concrete relations between consciousness and unconsciousness. I made attempts to study these relations in the following series of paintings.

Constructivist error

The series of works were made with oil paints on canvases of various sizes. I tried to preserve the formal rigour and limitation of colours used in pastels. I usually painted the geometric forms directly on white acrylic gesso (or on raw canvas), so as to make it impossible for me to correct wrong elements. What attracted my attention were the technical errors mentioned at the beginning of this chapter which occurred during the painting process, such as: greasy spots of oil leaking from the paints, accidental drips from the brush, disturbed geometry of lines caused by paint leaking from under the painter's tape, and yellowing of the oil whites (fig. 3). Errors of this type are often perceived as something that disqualifies a painting and makes it an unsuccessful work. I tried to look at them in such a way that they open up possibilities for further work, build the composition of the whole and fully participate in the creative process. I also wanted to introduce a kind of confusion in the viewer, caused by the uncertainty of whether the given forms appeared as a result of the artist's conscious action or whether they are mere coincidences. The arrangement of forms in individual paintings remains largely accidental, and the whole composition is determined by geometric shapes, arranged on a plane, one after another. None of the paintings in this series was created on the basis of an initial sketch of the composition, and the adding of forms was, in my opinion, of a processual character, changing depending on how a given form acted on the whole picture plane. In spite of that, in this cycle there were also paintings containing references to figuration, such as *Composition with Red Lightning* (fig. 4)

The dominance of a form that reminds us of lightning is so evident in this painting that it may suggest a certain symbolic content. Lightning, in this case, may be a symbol open to interpretation. The schematic form of lightning appeared quite often in the works of primitive peoples as a symbol of an unknown threat from the heavens. It is connected with another sign, drawn by people since the dawn of time - the arrow. Apart from pointing in the right direction, it was associated with a sharp weapon tip, which aroused aggression or fear in the viewer⁸⁴. In my painting, this symbol appeared on a similar basis as an expression of inner, unconscious experiences and emotions. An additional argument in favour of this interpretation is the colour red - associated with fire or blood. This painting, in spite of the fact that it was created on a similar basis as the other paintings in the series, carries a strong symbolic load. In my opinion, this symbolism appeared in it in an unintentional way as a reflection of the inner world. We cannot exclude the interpretation that this symbolism touches upon the collective unconscious or is a peculiar mix of individual and collective psyche. The form which appeared in another painting (fig. 5) - a flattened square in two shades of red - may be interpreted in a similar way. However, it is difficult to find figurative connotations in it. The only possibility here could be a connection with a precious stone - ruby, which in turn could lead, through a loose

game of associations, to one of the phases of the alchemical process called rubedo (reddening). The reference to alchemy triggers a more complicated sequence of meanings, and the rubedo phase itself may be interpreted as a symbol of one of the four elements - fire - or more broadly as the process of "waking up the sun"⁸⁵.

In the painting, a vertical blue line is also painted under the red quadrilateral, which, when juxtaposed with it, may give the impression of upward movement. This dynamism may be an argument for reading the scene as a symbolic vision of sunrise. Such an interpretation is, of course, rather far-fetched. We are still not sure whether these forms are not simply accidental elements of the composition. To be able to interpret them in the way outlined above, as living symbols, we must assume that the painting is a kind of organism whose life begins already during the creative process and continues after it is finished - by triggering intellectual stimulation in the viewer. I must admit that I find this type of dialogue with paintings fascinating. It allows one to discover content of which one had no idea when painting. I define this kind of experience as something like an unconscious content coming to the surface. I consider the penetration of these contents into consciousness and the possibility of their rationalisation to be another stage of the whole creative process - equally important and intriguing. Of course, consciousness played an important role at each stage of the creation of the works from this series. The limitation of colours and references to the language of geometry were conscious here. However, I have the impression that consciousness did not have a fundamental power over the final shape of these paintings. In my case, the creative process was quite dynamic, and the constantly changing formal priorities, resulting from mistakes, dabs, spots, etc., made it impossible to rationalise. The only arbitrary task of consciousness was to accept the final shape of the paintings. Hence, during the creation of this cycle, a great number of paintings were finally rejected by me.

122

The choice of the language of geometric abstraction for the analysis of unconscious processes also requires explanation. This type of art is most often associated with cold calculation and rational image design. In my works, I have chosen a particular kind of abstraction characterised by a great formal rigour, borrowed to a large extent from Russian constructivists, as well as from the artists of the Dutch group De Stijl. In a way, this choice came naturally. In my earlier works I was rather moving in the area of the so-called hot abstraction or abstract expressionism. However, this formula seemed to me to be too much dominated by emotional, and therefore also unconscious, processes. It would seem that a continuation of this path would fit more closely with the theme of my work. However, as I pointed out in the first chapter, consciousness has an equally important function in my work, and with my earlier expressionist work its role was kept to a minimum. Geometric abstraction, by excluding spontaneous gesture, creates, in my opinion, more room for analysis of what appears in the painting and what functions it performs. Even if the forms are limited to geometric figures, they do not lose their potential to speak the language of symbols. In my opinion, it is this style that has the greatest potential to activate

84 A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Kraków 2010, s. 209

85 C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989, s. 467

symbolic thinking. In it we deal with pure forms charged with meanings, and not, as in the case of hot abstraction, with a tangle of unclear shapes, gestures and patches of colour.

My friend Kazimir

"Is the milk bottle really a symbol of milk?"

*Kazimir Malevich, The Non-Objective World*⁸⁶

I named another series of works My Friend Kazimir due to the fact that they directly referred to the paintings of Kazimir Malevich. In September 2020 I was the author of an individual exhibition in the gallery of the State Secondary School of Fine Arts in Nałęczów with such a title (fig. 6). The paintings I showed there revolved around the person of Kazimir Malevich. The exhibition was to be a kind of tribute to the great artist, hence in addition to abstract works, which entered into a dialogue with suprematism, there were also figurative paintings - a portrait of Kazimir Malevich and a close-up of a piece of his clothing. Both paintings were painted in a simplified and geometric way. I found the subject matter so interesting that many more paintings were created on it than those shown at the solo exhibition. In this context, I would like to clarify two things - 1. the works shown at the exhibition My Friend Kazimir do not fall within the scope of my doctoral dissertation. 2) I considered the title of the exhibition to be the working title of a "sub-cycle" of paintings operating in this aesthetics. However, these paintings direct my considerations on completely different ways, making them attractive for my PhD thesis and the issue of unconsciousness and consciousness in the creative process. I will try to discuss these issues in this subchapter.

What is characteristic for the works of this series is a specific quoting of Kazimir Malevich and his suprematism (fig. 7). These quotations seem on the surface to be quite literal borrowings - a similar composition, the dynamics of geometric figures or the use of local colours and a limited palette - however, on deeper reflection, they are autonomous creations forming part of new pictorial compositions. The protagonists of most of my paintings are suprematist paintings arranged in various configurations so that they give the impression of smaller paintings placed on the canvas. For the sake of order, I have called them quasi-paintings, because it is not entirely clear whether we can call them paintings or elements of an arrangement of a whole. The composition of these works is based on the well-known motif of "a picture in a picture". An example of this type of motif can be found in the portrait of Emil Zola by Eduard Manet, for example, but also in many other artists (fig. 8). However, in my quasi-images I do not quote specific paintings by Kazimir Malevich in a literal way. They are rather anonymous paintings painted in the suprematist trend. They could

be works of any of the constructivists, but equally well none. I create them in a similar way as the paintings from the previous series. I place geometric figures directly on acrylic gesso in a rather random composition. I use gesso as white in order to limit the possibility of making corrections here, too. Unlike the accidental composition of the quasi-suprematist paintings, the overall composition is more conscious. Geometrical figures are no longer arranged spontaneously on the whole picture plane, but on a limited field or fields. Instead, the overall picture receives its shape as a result of reflection on the composition, during the process of preparing the groundwork. Thus, it can be said that in the paintings of this series I have separated places where the unconscious can freely manifest itself and those where more rational thought processes play the main role. The time for such reflections is the moment of preparing the canvas. I must stress that this stage is for me a very important element of the whole creative process. The linen canvas, after being stretched on the frame, is pasted with gelatin and left to dry for one day. I then apply several coats of acrylic gesso, which acts as a background. Having the perspective that the white of the gesso, may eventually be the white in the painting, I apply several layers. Apart from that, the whole process is traditional and does not differ from what other painters do. However, I am writing about it because it is a key element in the formation of the outline of a painting. Performing the above described activities is the time of reflection on the composition of the painting. This is the moment of the creative process in which I notice the dominant role of consciousness, but not entirely. The conscious choice of a compositional arrangement is often motivated by a general vision of how the painting should look, but the vision itself arises in a spontaneous way and it is not entirely clear to me how this happens. For example, while painting a picture entitled *Suprematist painting on an advertising pole* (fig. 9), at the stage of preparing the groundwork, the idea of painting a quasi-painting hung on a advertising pole in the shape of leaflets hung on advertising pole or bus stops was born. Why exactly this idea? I can't give a definite answer to this. Perhaps while waiting for the bus, on my way to the studio, such an announcement on a pole caught my attention for a while and then it was pushed out of my consciousness. He returned to it while the priming of the sub-painting was in progress. It sounds trivial, but this is how images move freely between our consciousness and unconsciousness. Hans Belting, whom I quoted in the previous chapter, mentioned this, giving human memory the role of a kind of archive of images⁸⁷. Having established the outline of the composition, I proceeded to work on the quasi-image included therein in a spontaneous way. After painting it, I added black at the bottom and on the right, which gave the composition a certain spatiality. This procedure was the result of a conscious analysis of the painting. The stages of work on this painting can be summarised as follows: the conceptual phase (consciousness + unconsciousness) the painting phase (unconsciousness) and the final, verifying phase (consciousness). I was able to observe a similar process during the creation of other paintings from this series. In the work *Suprematist Tree*, "Malevichian" quasi-images were

suspended on a geometrised form of a tree (fig. 10). The motif of paintings hanging on a tree has been on my mind for some time. First of all, I found the form of the tree (extremely simplified in my painting) and the symbolic load it carries interesting. The tree is one of the symbols known in most archaic societies. In his book *Images and Symbols*, in the chapter devoted to the symbolism of the centre, Mircea Eliade discusses the symbol of a tree, a mountain and a pole as symbols representing the centre of the world - the place where, according to most archaic peoples, heaven and earth meet⁸⁸. Of course, not every tree represents the centre of the world. Each community had its own vision of this one Cosmic Tree, and other trees could only act as symbols - referring or directing thoughts towards this model. However, I would like to point out that it was not my intention to include all this symbolism in the painting. I saw this motif primarily as an interesting compositional problem - a centrally located black tree branch and the branches, on which the paintings hang, going out of the frame. The whole symbolic superstructure emerged over time and I think that its interpretation has not been fully exhausted. The simplest association that came to mind when I thought about the effect of my work was to link it to a family tree. The fragmentary composition might suggest that the suprematist images are some kind of 'generation' on it. What would the paintings be on the lower and higher floors? It is difficult to say. The understanding of this motif as a specific Cosmic Tree on which, as it were, historical trends and styles in painting "grow" came only later. In fact, I came up with this interpretation only now, while writing this paragraph. This fact confirms for me the thesis cited in the previous chapter that symbols are not created consciously. They are also open to interpretation and require some intellectual or - if you prefer - spiritual effort from the recipient. At this point it is worth referring to the concept of open form outlined by Umberto Eco. In his book entitled *The Open Work*, he includes opinions that give works of art a certain fluidity of meaning. Their interpretation may go in a surprising direction, both for the viewer and the artist himself. It is up to the viewer whether he or she makes an attempt to read the artist's intentions, or whether they let their imagination run wild and look for a deeper meaning of the work of art, which paradoxically, the artist did not have to know consciously while creating it⁸⁹. According to this concept, paintings "live" their lives also after leaving the artist's studio. We can say, then, that the creative process does not end when the brushes are put away in the drawer. It continues in the mind of both the artist and the viewers who encounter the finished work. An important issue, worth explaining when describing this painting cycle, is also the very theme of Kazimir Malevich's suprematism. As we know, this artist set quite strict rules within the movement, of which he was the creator. As the title of Malevich's most important manifesto indicates, the world of plastic forms which the artist used was to be a world completely without object. Suprematism - as Malevich himself defined it - meant the supremacy of pure experience⁹⁰. There was no question of simple associations such as: circle - solar disk, triangle - mountain, etc. Instead, the viewer was to "feel" the world. Instead, the viewer was to "feel" various

87 J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjaminia*, „Estetyka i Krytyka” nr 15/16 (2/2008 – 1/2009), s. 221.

88 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 49-53.

impressions such as the experience of movement or the experience of beauty. On the other hand, despite questioning the use of object forms, the artist suggests that the important thing is the sensations themselves, regardless of what caused them. Following this line of thought, we can also open the door to a symbolic interpretation of given forms. Nothing stands in the way of experiencing the feeling of movement by associating it with a rushing arrow or contemplating beauty interpreted within the framework of symbols based on geometric figures understood in a specific culture. Kazimir Malevich himself, in one of his texts printed in the artistic avant-garde magazine "Blok", noticed that all visible forms arise from intuition⁹¹. This in turn, as I described it in the previous chapter, is connected with the activities of the unconscious part of the human psyche. The perception of symbols coming from the unconscious takes place in a spontaneous way, and no pre-imposed rigour can stop the processes that are set in motion in the minds of the recipients, often unintentionally. Although it is not my aim to search for differences between Malevich's theory and my works, I feel the need to explain one more difference. Geometric forms in the work of the representative of the Russian avant-garde are often arranged on a plane in a way that may suggest movement, but also in a way that does not create the illusion of depth. The figures are flat and without shadows. In my works, this principle is preserved only in isolated areas of quasi-pictures. In other areas of the canvas there are suggestions of blocks, and the quasi-images themselves often cast shadows, so that we can separate the background from something like images - objects. These features, in my opinion, allow us to go beyond the rules created by Malevich, and the compositions become something like a free juggling of forms borrowed from his painting. This procedure creates a significant difference in the reception of these works and opens a field for interpretation of the symbolism contained in them.

89 U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 2008, s. 214-215.

90 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006, s. 65.

91 K. Malewicz, *Kazimierz Malewicz o sztuce*, „Blok” nr. 8-9/1924, s. 10.

Latest paintings

"Grease something on the canvas if you can see it's white and it looks idiotic somehow"

*Vincent Van Gogh in his letters to his brother*⁹².

In the newest paintings (as I call them by default, because they were created at the latest date and I did not manage to classify them into any set) I continued the subject matter explored in the previous cycles, but enriched it with a few new, important issues. In fact, these issues appeared by themselves, somehow slipping out of my control. My original idea was to continue on the paths I had previously mapped out, and I accepted the new experiences and difficulties arising along the way with full understanding. I make no secret of the fact that for many years, in fact, since time immemorial, I have been treating images as if they were some kind of living beings that remain with us in some strange, undefined relation. Hence my interest in various theories concerning the anthropology of the image, idolatry or totemism. In this subchapter, apart from describing a series of paintings, I intend to outline my own specific approach to visual representations based on selected theories which, in my opinion, are adequate to the topic of my doctoral dissertation.

The mentioned innovations which have appeared in my paintings are, above all, threads hooked on figuration. Already in the previous series, the composition of the works could suggest that the quasi-images contained therein play the role of protagonists of the arranged scenes. In the latest paintings I have continued these motifs, creating representations with a similar core. We are also dealing in them with "Malevich-like" compositions based on the free arrangement of forms on the plane and the scenery in which they are placed. This time the scenery slightly more animates the images taking part in it. Already in the previous series we could observe something like giving the paintings the features of animated matter. This kind of thing took place, for example, in the already discussed work *Suprematist Tree*. The paintings hanging on the tree can be treated as fruit, as elements participating in the cycles of nature. In more recent works, in my opinion, the play with such themes has been more concrete, although not always. The first example of a work in which the relationship between background and quasi-image is somewhat different than in earlier works is *Suprematist Image Placed Behind Bars* (fig. 11). The title of the work basically describes its content in the simplest way. A painted image in suprematist style in front of which bars have been placed, suggesting something like its imprisonment. Another novelty is the interference in the area of the quasi-painting and covering it with black stripes denoting bars. It is worth mentioning here that the first, central black stripe was created as an element masking a technological error which appeared during the preparation of the canvas. Too weak glue applied to the canvas at the point where the crossbar of the frame is located resulted in uneven

covering of the surface with a layer of gesso. This mistake forced the use of a solution which was not at all planned at first, and which in the end significantly influenced the subject of the work. This fact highlights two phenomena which I have already mentioned here. Firstly, the moment of preparation of the canvas fully participates in the creative process of producing the work. Secondly, consciousness, which is responsible for the general outline of the image, encounters accidental or irrational incidents and in their context the concept of the whole work may change smoothly. These incidents can be both fortuitous events such as the aforementioned mistakes, and also certain whispers coming from the unconscious that cannot be explained in a rational way. I described a case of the second type in the painting *Suprematist painting on an advertising pole*, in which the choice of subject matter was not entirely clear to me. In the painting *The Suprematist Image Placed Behind Bars*, the situation repeated itself, with the additional stimulus of a technological error. Initially, I intended to paint only one black stripe, but much thicker. This would have created something like a black pole or a tree placed in front of the painting. Eventually, I made a conscious decision to make the black line exactly as thick as the crossbar connecting the frames of the painting. Then I duplicated the strips, introducing rhythm. Before the colour composition appeared, the black stripes reminded me of the colours of Juventus Turin football team shirts. This association remained until the colour forms were added. During this process, I began to get the impression that the black stripes became bars, and the quasi-image behind them took on the characteristics of animated matter in my eyes. It is obvious that we cannot sentence a painting to prison and lock it behind bars. However, the fact of thinking in this way has awakened a very interesting psychological mechanism far from being rational. It is a very interesting phenomenon, to which I would like to devote some space here. I will refer to two theorists, W.J.T. Mitchell and David Freedberg. Before I do that I will return for a moment to the work *The Suprematist Image Placed Behind Bars*. For I believe that the motif of the painting behind bars itself may also have surfaced from the unconscious in the form of a recurring memory. I came across this clue some time after painting the canvas. The painting reminded me of the impression made on me by a reconstruction of El Lissitzky's *Abstract Cabinet* that I saw at an exhibition in Dresden (fig. 12). I realised that in the cabinet designed by the artist there was a painting placed behind a metal grate. This way of displaying it intrigued me greatly, but as is usually the case in such cases, the fascination was short-lived and then gave way to new ones. The image I painted evoked a memory and forced me to retrospectively review the photographs from the exhibition. It was then that I saw that human memory can be very fallible.

When it comes to the question of animism or vitalism in visual representations, it is mainly the two researchers mentioned above who come to our aid - Mitchell and Freedberg. The first of them, in his treatise *What do images want*, examines the processes that take place around visual representations. He draws attention to the fact that people include images in the world that functions on similar principles as their

own world. Images understood in this way can exist independently and, according to the title thesis of the book, have some desires. Mitchell's considerations, however, focus on modernity and refer to examples both in the field of visual arts and in other fields that operate with images (such as reportage photography). David Freedberg, on the other hand, in his book *The Power of Images*, refers mainly to past eras full of magical attitudes towards images. Both researchers agree on one thing - the issues of animism and idolatry have not disappeared with the development of human thought, and although we ascribe magical features to images less frequently, we still treat them as if they lived alongside us. Interestingly, when asked about believing in the life of images, Mitchell answers in the negative⁹³. However, he goes on to point out that we cannot ignore the fact that people (including himself) persistently behave as if they really believed that images have a life of their own. It is therefore an irrational phenomenon, more related to the unconscious. Attributing the characteristics of living creatures to inanimate objects is a transfer of one's own, unconscious psychic contents onto the object in question. The phenomenon of transference was explained in detail by Carl Gustav Jung in a series of lectures that took place at the London Tavistock Clinic in 1935. In one of the lectures Jung recalled the story of the transfer of psychic content by one of his patients to an inanimate object - an old Egyptian figurine⁹⁴. The patient projected his unconscious image of a woman onto a sculpture representing a cat that he had bought for a lot of money. Allow me to reproduce in full the argument concerning this case, because I believe it illustrates well the phenomenon discussed above:

"This man bought this sculpture for himself for 40000 francs; he placed it on the fireplace in the living room. But soon afterwards he noticed that he had lost his peace of mind. The office where he worked was on the floor below the flat, and the patient would leave his work almost every hour, rush to the living room and contemplate the sculpture, and when he was satisfied with the view, return to the office, only to return to the living room after some time. This restlessness got to him so much that he finally put the cat on a pedestal to keep it constantly in sight, but then it turned out that he could not work at all! In the end he felt compelled to lock the sculpture in the attic; he hoped that at least in this way he would be free from its influence, but he constantly had to struggle against the temptation not to climb the stairs, open the box and see the cat. When he realised that it was a projection of the image of femininity in general - for the cat obviously symbolised a woman - the spell broke, the fascination with the sculpture disappeared."

An important conclusion that emerges from this story is the link between transference and the unconscious. As Jung pointed out, once the nature of the projected content was realised, the problem of animism disappeared in an instant. The situation is similar - in my opinion - with the anthropomorphisation of visual representations. We project our own unconscious emotions and desires onto them. This is where the impression that images "come alive" comes from. The moment we realise that images actually say more about us than we do ourselves, the magic of them

93 W.J.T. Mitchell, *Czego chcę obrazy?*, Warszawa 2013, s.38.

94 C.G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej*, [w:] C. G. Jung, *Życie symboliczne*, Warszawa 2010, s. 164-165..

will disappear. This thesis, quite simple and perhaps obvious to some, significantly affects my own creative process. As I described earlier, it is based on the relation: consciousness-unconsciousness-consciousness, and thus it balances all the time around such issues as unconscious transfer and conscious projection. The matter is not so simple, because despite our knowledge on the subject, this mechanism is constantly repeating itself and can surprise us all the time.

Returning to the analysis of my paintings, I would like to refer to the second researcher mentioned - David Freedberg. I will also return here to the painting *Suprematist Painting Placed Behind Bars*, because it deals with one of the issues raised in this author's book. It is about a kind of administering justice to paintings, punishing and torturing them. Physical acts of violence against images were a very common practice (popular especially in medieval and renaissance Italy). Most often, an image was used when a villain punished by a secular or ecclesiastical court escaped before the execution of the judgment. In such situations, the image was executed and given the same punishment as the offender was sentenced to. Most often it was simply a public burning at the stake⁹⁵. It is also interesting to note that images were used not only for executions in absentia. There were cases of exposing images of culprits to public view in order to dishonour them. Such images began to be used officially by law in Italy in the second half of the 13th century. Usually it was a portrait of the person accused of some wrongdoing, signed with name and accusation written in big letters. Portraits of this type were painted in public places, such as city walls or community buildings. Of course, this practice was very often applied to escaped convicts or outlaws, so that their image would constantly remind other citizens of the crimes they had committed. One of the most important examples of this type of painting were the images of the Albizzi family on the façade of the Florentine Palazzo del Podesta in 1440. They were a reminder of the betrayal they had committed during the Battle of Anghiari. Although the popularity of images of dishonour concerns mainly the area of Italy and a relatively short period of about 200 years, it sheds some light on the universal mechanisms and behaviours we apply to visual representations. If an image is treated as a substitute for the physical person it represents, we can perform an act of execution on it as a substitute, for example. This proves that we give this representation the features of a living being. It seems to us that by destroying the painting we inflict pain (in a symbolic way) on the person portrayed in it, and by exhibiting the portrait with a list of offences written on it, we create in the audience a real experience of contempt for the villain. I have no idea why I put the suprematist painting behind bars, but I have an irresistible impression that the procedure resulted from a deeply hidden sadism and a desire to torment the painting - because, as an artist, I have the right to do whatever I want with my own work.

A different kind of eccentricity occurs in the paintings *Shining star* (fig. 13) and *Suprematist image in the clouds* (fig. 14). In the case of these two works we are dealing with the activation of the symbolic apotheosis of images. In the first of them,

⁹⁵ D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, Kraków 2005, s. 251

the quasi-image is not a traditional rectangle. It has an irregular shape resembling a star. This star casts a shadow, which may also be associated with a freely hanging cape. The analysis of this painting directed me towards interpreting its symbolism in analogy to well-known iconographic images of the apotheosis of saints or the "Assumption" (The Assumption - Titian, The Apotheosis of St Thomas Aquinas - Francisco Zurbaran). These types of representations were based on similar compositional schemes (fig. 15,16). However, let us abandon the composition and symbolism (I read it only after the completion of the work as a result of a rational analysis of what happened on this canvas) and consider the process of creating this motif. It is difficult for me to explain why the form of a star appeared in the painting. It appeared spontaneously, so to speak. Like the earlier paintings, I made this one without any preliminary sketch of the composition. I separated the irregular plane from the background by sticking fragments of painter's tape. Of course, when I put the tape on, I knew more or less what shape the separated plane would have. I wanted to achieve dynamics through a high density of sharp angles. Later, I tried to balance these dynamics by painting a black organic form interacting with the sharp angles. Then I painted a blue background and filled the star area with coloured geometric forms. The final effect evoked associations with a star floating in undefined space, which casts a shadow of a rather peculiar shape, resembling a cape. This in turn may be associated with images of super-heroes known from pop culture (fig. 17). This mix of associations led me to the above mentioned thesis that the painting is a veiled representation of apotheosis/assumption. The person (or perhaps still life object?) who performs this act is a suprematist painting with a star-like shape. So this is another example of my work featuring a kind of anthropomorphisation of the image. In reference to this work, I created a work that is its reverse - floppy shape/sharp shadow (fig. 18). In it, the star has a soft shape, while the shadow is sharp. It is worth noting that I painted the second picture before I analysed the symbolism of the first one. It was created simply in reference to the composition of the work Shining star as a kind of play of forms. The search for a deeper meaning would require a separate analysis of this work, too. I think that due to the compositional similarity, the core of meaning of these two representations is similar. However, it is difficult to identify the soft, levitating shape with a super-hero. In this painting, it is the shadow that plays the role of dynamising the whole. The softened image seems more like a shapeless mass, driven by a force difficult to interpret. Colourful forms, which in my paintings were usually geometric figures, have also been softened. This treatment was intended to create the illusion of the effect of "creeping" forms. At some stage in the process of creating this painting, I tried to imagine how the geometric figures would move if they came to life. This thought (although it might be better to call it a fantasy) spontaneously appeared in my head. I quickly came to the conclusion that the most appropriate way for the geometry to move would be the crawling characteristic of protozoa. This is the form in which I depicted this movement in my painting.

The motif of apotheosis also appears in the work *Suprematist Painting in the Clouds*. Here, it fits more obviously into the traditional iconography of this type of representation. The suprematist quasi-image has been placed on a black cloud, and its fragment is covered by another, similar cloud. The shape of the quasi-image itself is similar to that of a stele or tombstone. Interestingly, the painting was originally intended to look completely different and, consequently, to refer to a different subject. The original idea, which emerged during the priming of the canvas, was to paint a quasi-painting based on a pillar on a pile of black boards. I took up this subject after a conscious analysis of the symbolism of the Suprematist painting placed behind bars. I wanted the new painting to be a continuation of the theme of the previous one. However, immediately after painting the stake, I changed my mind and faced a compositional problem - how to deal with the large amount of unnecessary black in the centre. Covering with white was out of the question, so the only option was to rework the black rectangles into a large, uniform patch of black with an irregular shape. This shape reminded me of a cloud, so I added another one a bit higher to balance the composition. The change I made had a significant influence on the symbolism of the work. The original plan assumed the motif of the painting on the stake, and therefore its symbolic damnation (similar to the Italian paintings of disgrace discussed earlier). The final form of the work indicated a completely different symbolism. Placing the painting on a cloud and surrounded by clouds indicates, of course, its apotheosis. This type of representation was quite common in art (mainly Baroque, but also later). The motif of a figure levitating on a cloud usually appeared with images of saints as a way of exalting them or showing them in a moment of intense spiritual experience or ascension as in the case of Titian's *Madonna*. The Suprematist painting in the *Clouds* is based on the symbolism of these representations, although, as I described in the story of its creation, it was intended to look very different. Both in this painting and the one discussed earlier (Floppy shape/sharp shadow), the unconscious played a key role in shaping its final form. The changes I made contradicted what I had intended at the initial stage of the creative process. The final reading of the meaning of these changes, however, was only possible through conscious analysis of what was created on the canvas. The model I use, called for the purpose of this dissertation consciousness-unconsciousness-consciousness, is also in this case the model which characterised my creative process.

As a digression, I would like to discuss one more painting which was created in relation to the previously mentioned motif of bars. It is a painting in which the figurative motif resounds perhaps most clearly. I mentioned the association of black bars with the pattern on Juventus Turin football club shirts. This vision pushed me to make an untitled painting with the motif of a T-shirt hanging on a clothesline (fig. 19). In this painting I wanted to use a phenomenon called 'chromatic egalization'. It is an optical illusion based on the correlation of a uniformly coloured background with lines of a different colour crossing it⁹⁶. Such a correlation causes the surface being the background to capture the colour characteristics of the lines that cross it.

96 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 25

I wanted to use this phenomenon as a background for a suprematist quasi-image. Initially, I was going to continue the motif of the striped T-shirt, with one difference. This time, it was supposed to be an Argentinian national team T-shirt with stripes of the same colour as those crossing the red background. In the end, I abandoned this idea and decided to leave only the blue rectangle resembling a pocket on the jersey. This abandonment, as I later justified it to myself, was intended to create a certain kind of uncertainty in the viewer - was a T-shirt really painted on my picture or maybe these are only abstract forms, the same as in other paintings from this series? This work became for me another step towards (very simplified) figuration. It is very possible that I was inspired to take these steps by the work of Bart van der Leek, a lesser known painter from the de Stijl group. In his work, geometric figures were arranged in various shapes known from reality - animals, fruit and people. I particularly remember his painting *The Sower* from 1921 (fig. 20). Before I knew the title of this work, I perceived the figure painted on it as an athlete making a dynamic movement. This association was caused by my recollection of the way I used to draw field scenes in primary school. Analysing the untitled picture after some time, I came to the conclusion that painting it was a kind of retrospection - a return to drawings from my childhood. Therefore, in this painting, we are also dealing with an unconscious scanning of memory and bringing its motifs to the surface. Memory - as Hans Belting noticed - is a kind of archive of images.

Animations

133

The painting works, examples of which I described above, will be supplemented by moving images. The possibilities of movement offered by animation and video seemed so interesting to me that I decided to use them in the context of the subject under discussion. A digital image gives the impression of "coming to life" much more intensely than in traditional painting. By digital image I mean, first of all, computer animations and video made with the use of modern digital tools. In my particular case, these are mainly 2D animations using simple geometric forms which correlate with my paintings. The obvious difference is that in painting, the movement of forms can only take place in the imagination of the viewer, whereas in animation it is visible at first glance. Interestingly, even in spite of the premeditated animation scenario, movement can trigger the imagination in such a way that it begins to create new images saturated with narratives other than the assumed ones. I found this feature of animation most interesting. The possibility of influencing the viewer's unconscious and stimulating them to look for new meanings or symbolism became the main arguments for me to choose this technique. Observing a moving image, it is difficult to escape the impression that we are dealing with a kind of living organism. Of course, I am not referring here to figurative animations with many characters and an elaborate script, analogous to feature-length films. In such cases, the

viewer very often quickly realizes that they are watching a story that has a predetermined structure limited by time - it has its beginning, development and ending. In my animations I have chosen to use simple geometric forms set in a time loop - so as to strip them of their traditional narrative and linear sense of time. These animations use a similar iconography to that which has appeared in my paintings. Here, too, we are dealing with the motif of a picture within a picture and the animation of the background. The simplified form of animation I use may evoke associations with the abstract visual poems of Oskar Fischinger (fig. 21). However, in my case, the form is even more minimalist, and also devoid of music that would build the mood (fig. 22). In the Windmills animation series, I have succeeded in achieving my aims, and also - which I am very pleased about - in leaving a lot of space to stimulate the unconscious. The series consists of four visually similar animations. Each of them is based on a comparable composition and movement. Monochromatic quasi-images form the centre. The background here is a black cross rotating around its own axis. This is the only movement used in this series of animations. This movement, however, is crucial for the overtone of the works. By introducing this kind of dynamics, the cross ceases to be a cross and the whole composition becomes, according to the title, a windmill or a ventilator. However, such an interpretation of this work is not sufficient, although I do not claim that by following it we cannot reach interesting conclusions. With a longer observation of the image, however, we may notice completely different phenomena. Here I would like to point out that these are, of course, my subjective observations, drawn from the observation of the works. I am aware that sensitivity to various kinds of visual illusions depends on the individual optical system of the eye. However, in my case, the dominant effect was the impression of movement in the area inside the rectangles. Although they are motionless, the black cross rotating in the background makes me notice something like a waving of the rectangular form of the image. It is worth mentioning that I intentionally drew the rectangles in such a way that they are slightly skewed and become trapezoidal. In this way, an element of error crept into the animation, which looks apparently even. As in the paintings from the series *The Constructivist Error*, it may not be visible at first glance, but it can open the way to new interpretations. The broken geometry used here may disturb the viewer's sense of harmony and interfere with the reception of paintings. The monotony emanating from the animation can be both stimulating, causing irritation, and calming through its repetitiveness. Analysing this work, I would also like to draw attention to a certain dualism. It is, I suspect, related to the eye's registration of the different positions of the rotating cross. When the brain registers it as vertical and horizontal, the dominant feeling is one of calmness - resulting from the static character of the composition. If, on the other hand, the cross is registered by us as the letter X, the representation becomes more dynamic. In order to take the symbolic layer of animation apart, we have to distinguish two symbols - cross and letter X (which is in some sense the equivalent of the cross, but carries different connotations). The cross is a symbol very well known in our culture.

Its analysis goes far beyond the framework of this dissertation. Considering only its visual impact, we can say that it neutralises the tension of lines - vertical and horizontal, thus creating a sense of harmony and balance. X, on the other hand, we can read as the so-called *crux decusata*. It is a symbolic reference to the sign of the cross, through connotations with the Roman numeral denoting the number ten. The symbolism of this number, on the other hand, goes back to the times of the origin of the Pythagorean school and referred to the so-called "arch-figure" (the number ten consisted of the sum of the first four digits)⁹⁷. The symbol X itself is more capacious. It can refer to the arch-figure, but also to St Andrew's cross or the Greek letter Chi. However, my unconsciousness gave me yet another interpretation. The symbol X suggests some kind of crossing out. It is a natural or trained gesture of crossing something out. Thus, interpreting it in this way, we can relate it to negation or the will to banish something embarrassing. The reception of this work is, in my opinion, based mainly on the unconscious. Despite the above-mentioned attempts to rationalise the symbols that may appear when interacting with animation, I am not fully able to justify why I perceive it this way and not differently. One might venture to say that movement creates a greater impediment to consciousness on the way to interpreting the work. Another thing that, in my opinion, hinders conscious analysis is the fact that the work has no traditional narrative and requires the viewer to be emotionally involved. This is because a rational judgement of the work would end very quickly, and the analysis could go as follows: it is simply a black cross rotating on its axis, positioned behind a rectangle of a particular colour. If, on the other hand, we approach the analysis of the work in an intuitive or emotional way, we may - and I hope we will - arrive at far more interesting impressions. The conclusion about the emotional or, better, intuitive perception of animation is very surprising to me. Until now, I have been under the impression that this form of communing with works of art is most fully expressed in the case of traditional techniques, in which we deal with the trace of the creator's hand. Animations, or more broadly, computer art, have always been strongly intellectual for me. In the case of my work, through the use of very limited forms and movement, this aspect was pushed into the background, leaving room for spontaneous reception, coming from unconscious sources of experience.

Animations, in my conception, are meant to supplement traditional images. By introducing movement, I would like to initiate a kind of dialogue between these two disciplines. I have the impression that exposing animations alongside painting will considerably enrich them and open up a field for interesting analysis. The movement that occurs in animations stimulates - in my opinion - the "sleeping" movement of forms on the picture plane. I am curious how a composition of this kind will influence the reception of the whole and particular parts of the doctoral exhibition. I hope that it will become a stimulus for further discoveries based on unconscious experiences.

97 S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec 2011, s. 120.

Word Poem

Another work that expands the range of imagery techniques I use for the purposes of this dissertation is a video entitled *Word Poem*. The form of the work refers to popular tutorials or internet streaming. *Word Poem* also refers to the trend of futuristic poetry, called *Zaumna* (non-conceptual) poetry. This trend was popular in Russia at the beginning of the 20th century, and its main representative and creator was Veliimir Khlebnikov. Interestingly, also Kazimir Malevich was interested in this kind of work, not only from the theoretical side⁹⁸. For Khlebnikov, *zaumny* language was a way to liberate poetry from ossified rational forms. According to him, metaphors, epithets and symbolism used so far by poets, were formalised and conventionalized. These conclusions remind us very much of the processes of conventionalization of symbols in visual arts, and as we remember, a symbol is a living creation that has its source in the unconscious (as opposed to a formalized sign or allegory). For Khlebnikov, the source of art was beyond the mind, and he saw *zaumny* language as a breath of fresh air for conservative traditional poetry.

136

The result of my interest is a video series entitled *Word Poem* (fig. 23). For this work, I use the well-known text-editing software Microsoft Word and the convention of the tutorial which consists in presenting in real time what is happening on the computer screen. The choice of this form seemed ideal for the realisation of my own poetic attempts based on the relation between the unconscious and the conscious. This formula allowed me to capture my thought processes and present them in the form of a video-poem displayed directly on the wall. *Word Poem* refers to Khlebnikov's pensive poetry in a rather loose way. In my work, the creation of the poem and its final form are not the main focus. In the series of video works, I focus on the creative process itself much more than in the case of the paintings. It is probably connected with a certain ephemerality of the medium I use. In painting, I aim to present a visual message in an unchanging, material form. The thought processes that occur during the reception of paintings are always connected with their final shape. In video works, on the other hand, I wanted to show the trace of a thought, the development of a narrative and dressing it in an appropriate form. The graphic arrangement of letters, words, lines, etc. is always visual and also works through the sense of sight. However, this aspect is not the most important in my works. The poems I write in Word do not have a standard narrative based on a beginning and an end. Through the use of live recording of the computer screen, there is more of a free wandering of thoughts that escapes the linear perception of a poetic work. The key issue I wanted to show in *Word Poem* is the domination of the unconscious over the conscious during the creative process. This relationship can cause my poems to be, at times, more like gibberish than traditional poetry. Nevertheless, I feel that this experience is interesting enough to include in my dissertation. The works in

this series give a kind of preview of the processes occurring in the psyche during my creative work. I tried to work according to a model based on unconscious throwing away of words that came to my mind at a given moment and a conscious attempt to order them. In this way of working, the verses were often a surprise to myself and the final form of the poem gives the impression of an abstract rebus to which there is no correct interpretation key.

Failed paintings

As an additional part of my doctoral exhibition, there are also paintings that I have deemed unsuccessful. Although this is a status which would seem to exclude the works from public display, for me it forms an integral whole with the rest of the works I have selected as worthy of showing. It is worth explaining here what this selection looked like. I have already written about the rigour I imposed on myself during the creative process. It concerned painting in such a way as to make it impossible to make any corrections. If a painting was, in my opinion, not right, I would take the canvas off the frame and put it back on the pile with the unsuccessful paintings. The final status I was to give to the painting varied. Sometimes, right after painting, I decided that the picture was not right and I took the canvas down immediately. Other times, the painting seemed good to me for a while, only to change my mind after some time and reject it. The reasons for rejecting paintings are not entirely clear to me. I think it could often have been formal reasons, such as a wrong composition or badly chosen colours. It may also have been due to a lack of activation of symbolic processes, emerging during the analysis of paintings which I considered successful. All these factors, largely unconscious, may have influenced the rejection of given works. However, I would also like to show them because I believe that the prominence of failure fits well into the context of my creative process and correlates with the previous series included in this dissertation. The failed paintings are canvases without painting frames. Most of them lay on the floor of the studio while I was working on my PhD. Some of them were destroyed (partially or permanently). At the doctoral exhibition I present them laid out loosely on the floor. These works are intended to create a background for another painting, which in turn was created most quickly and without any corrections, but I immediately considered it a very successful painting. I find this combination very interesting, for the reason that it draws attention to a rather important aspect of the creative process. This issue is the time of creating paintings. It will certainly not come as a surprise if I say that you can paint a good picture very quickly and a bad one for years, but this is not what I mean here. When I divided my creative process into phases (consciousness-unconsciousness-consciousness), I did not specify a precise time frame for each of them. The first phase (preparation of the canvas, the period of reflection on the general

outline) seems to be stretched in time. The very process of gluing and priming the canvas takes several days. The stage of unconsciousness, the moment of painting, lasts a very short time. If there are no technical difficulties, the painting is completed in about 2 hours. The last phase - the conscious analysis of what is in the painting - may partly overlap with the moment of painting (it is difficult to avoid), but, as I have noticed, it sounds best after the artist has detached himself from the creative process. When there is no possibility to make quick corrections on the paintings. That is, when I look at a reproduction of a painting on a photograph after returning from the studio or the next day in the studio itself. Some paintings sometimes become the object of my analyses only days or even months after they have been painted. This is by far the most staggered stage in my creative process. Hence, there are very large discrepancies in the moments when I decide to consider a painting unsuccessful - sometimes immediately after painting, other times after several months. In contrast to the unsuccessful paintings, I present a painting in which the second phase may not have lasted even a minute, but I immediately recognised it as a successful work. Unfortunately, until now I have not been able to give a clear answer as to why this happened. This painting (for the sake of order, I decided to call it simply a very good painting), was created on the same principle as all the others (fig. 24). I carefully prepared the canvas, thought about the outline, and then made a gesture which, for all intents and purposes, negated what I had planned to do. I spray-painted a blue line - adding a kind of smile to the image. I duplicated this gesture twice using two other colours of paint - yellow and red. Afterwards, I decided that the painting was a success and there was nothing to add to it. At first, the gesture seemed radical and vandalised because I had prepared the canvas for a long time and I wanted to give it some time. Later, I found out that this hooligan gesture not only made the painting successful from the point of view of composition, but also filled it with a meaning which I could not fully understand at the time of its creation. Making objects or people smile is a well-known children's game. In this way, these objects become, as it were, persons capable of having emotions. Smile in the era of social-media, is also a kind of automatic message or a punctuation mark put on par with a full stop or a comma. This kind of pictogram is meant to be a contemporary, synthetic reflection of our state of mind. It may be a conventionalized sign, but it is not devoid - in my opinion - of symbolic potential. One can, of course, spin a narrative here about the symbolism of the number three or the figure of the arch, but I would not like to do that here because these were not conclusions that would surprise me. I must admit that I have now noticed another interpretative path for this painting, which seemed more interesting to me. I took the lines painted in three colours as a kind of smile addressed to me, and also to any other viewer. They are a kind of joke or a wink at the viewer and, what is more important, they suggest a certain futility of the effort to understand the full pictorial representation. The analysis of images in terms of symbolism and hidden content is always something like walking in the dark. If a symbol is in fact a living thing (which I do not doubt), and if images, according to

the theories quoted here earlier, are something like bio-organisms that multiply like viruses in our memory, it is difficult to confine them within a rigid framework, and thus to consider an analysis as exhaustive of a given subject. This is troublesome, especially if we undertake work in the context of such mysterious material as the human unconscious. Analysing the images and symbols contained in them, we do have a chance to notice archetypal representations, which are reflections of the collective unconscious. For the most part, however, it will be a dialogue with ourselves and a study of what is in our private unconscious. The separation of individual content from that belonging to a species is not a task for an artist, but for a psychoanalyst. The artist can only trigger certain processes that will lead us to specific conclusions. However, these will not be - as I think - final conclusions. This is a certain imperfection of art, but also its great strength.

Summary

The final result of my dissertation is a doctoral exhibition consisting mainly of paintings, expanded by actions made in new media techniques and an installation composed of unsuccessful paintings. I based the realisation of my works on the theoretical foundation described in this dissertation. The main assumption was the confrontation of the intuitive creative process (unconsciousness) with the rational analysis of the created works (consciousness). However, this process, as I could see, was not only based on the unconscious, and the analysis itself was not only a rational description of what was created. In my view, the creative process is not fully definable, and therefore studying it could often give the impression of wandering blindly. In my practice, both the unconscious and conscious areas of the psyche were active. The analysis of what arose was usually done on the basis of rational judgement, although there were cases where this kind of description made it difficult for me. For the purpose of this dissertation, I created a model of my own creative process based on three stages:

- the conceptual phase - the stage when I prepare the sub-image, choose the technique. At this stage, the composition outline of the work is also created.

- the painting stage - the stage most dominated by the activity of the unconscious. It can either affirm the previously created outline or negate it.

- the final, verifying phase - at this stage I conduct an analysis of the painting, both in terms of form and its symbolic content. Here I make a conscious verification whether the image is successful or not.

Separating the various phases has allowed me to organize my thinking about my creative process and to analyze the influence of the unconscious and consciousness on the formation of the image.

For me, working on my PhD was above all an opportunity to examine myself and to look for the reasons why I reach for paints and brushes. My interests in depth psychology, history and theory of art or gnosis are most fully realised through artistic practice. Contact with the painting itself, first as a creator and later as a viewer, stimulates me to reflect on what I consider to be the most important things. The driving force behind both my interests and the creative process itself is always curiosity - about the world, people, the human psyche, symbols, archetypes. I make no secret of the fact that the creative process or the reception of art has the dimension of an individual experience. When creating and analysing, not only my own works, I search for the answers to the questions that bother me. Undoubtedly, each viewer can use their own key of interpretation. In my opinion, the most valuable thing is to stimulate the psyche during contact with the image and to direct it to perceive the symbolic content of the work. Symbol - as we know from Ernst Cassirer - is the key to human nature⁹⁹.

140

While working on the thesis, I also managed to apply formal solutions that were new to me. I significantly reduced the colour palette and chose the language of geometry as a means of communication. For me, this was a fundamental change, as I had previously mainly worked in the area of expression, matter painting or gesture painting. I have also always been interested in conceptual reflections on painting. The nature of my dissertation gave me the opportunity to realise these interests. The application of solutions known from constructivist painting or neo-plasticism has, in my opinion, precisely the conceptual dimension, and is also adequate to the subject of my dissertation. As it turned out, the limitations I imposed on myself resulted in an interesting analysis of the symbolism and content of the works I created, but above all they allowed me to tame my unconscious to some extent. Borrowing forms from Kazimir Malevich or the Suprematists limited the possibility of exposing an individual stylistics and directed the research vector towards the pictorial representations themselves. This did not have a negative impact on the symbolic content of the works but, on the contrary, opened up new fields of interpretation. Geometric inflections, errors, paint spills or greasy oil stains became the only, although very subdued, signs of the artist's expressive character. I think that working on my PhD gave me answers to many of the questions I was asking. In some cases it was an opportunity to confirm my own convictions, in others it made me verify my previous opinions. However, the dissertation did not clear up all my doubts, nor did it provide answers to many of the questions I had. This may, on the one hand, be a sign of failure, but on the other hand it may fill me with optimism and encourage me to make further creative and analytical attempts. I hope that the state of creative stimulation, connected with the impossibility of discovering all the secrets, will accompany me incessantly during the next stages of my artistic path.

List of symbols - appendix

In my dissertation I did not analyse all the works presented at the exhibition. That is why I include an additional list of symbols appearing in my works in the form of an appendix. The analysis of all the symbols that I managed to notice would go far beyond the framework of this dissertation, making it a work of religious studies or anthropology. Assuming the possibility of a free "breeding" of symbols during the reception of the work, I also decided that this kind of analysis could be endless. It seems more appropriate to me here to list individual motifs, indicating the titles of works in which a given symbolism appears.

- Triangle, Mountain, Rising, Levitation: suprematist mountain, floppy shape/sharp shadow, shining star, suprematist painting in clouds, untitled (rubedo),
- Lightning, Spiral, Zigzag, Arrow: composition with red lightning, serpentinata figure, arrow,
- Tree: suprematist tree, christmas tree,
- Cross: suprematist tree, windmills (animation), suprematist booklet 2, suprematist tombstone,
- Ladder: suprematist painting on an advertising pole, signs,
- Tombstone: stele for Kazimir Malevich, suprematist tombstone,
- Grille, Stripes: suprematist painting behind bars, untitled (referee)
- Star: shining star,

Some of the symbols mentioned also appear in the pastel series *Hommage a Hilma af Klint*. The doctoral exhibition also includes works that are not assigned to any of the above groups of symbols. In some works I was not able to perceive specific symbols, but the very context of creation and the creative process triggered some kind of symbolic influence. I tried to describe these phenomena in Chapter II of my work. It is difficult for me to say why the symbols singled out here predominated in my works. Most of them have a great potential for meaning and can be read individually in various ways. It seems to me that it was this semantic flexibility that caused the chosen symbols to dominate. An additional aspect is the colouring of individual forms, which also have a specific symbolic charge. Analysing them could turn out to be an entry into an area which could resemble a bottomless pit. The juxtaposition of geometric figures, colours or entire compositional systems and the examination of their mutual relations in terms of symbolism is a breakneck task. A symbol, understood as a living form, manifests itself most fully in relation with the viewer. That is why I am opening here the door to my own analysis. As I mentioned earlier, reflection on the image and its symbolism can come only after some time has passed. The analysis of the works I have made is therefore not a definitive analysis. Referring to the aforementioned theories of Mitchell, Eco or Belting, I assume that paintings may exist with a life of their own long after they leave the artist's studio. Regardless

of whether this existence manifests itself in direct contact with the viewer, or in his memory or unconsciousness. In each case, the paintings may speak again, giving a chance to discover areas which have not been discovered so far.

