

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

MALARSTWO W PRZESTRZENI

Promotor
prof. dr hab. Marek Sak

Autor
Aleksandra Ignasiak

26.09.2017 r.

Zeszyt pierwszy

Spis treści:

- I. Wstęp
- II. Filozofowie o przestrzeni
- III. Krótko o kolorze w przestrzeni
- IV. Malarstwo w przestrzeni – opis realizacji
 - a. Interaktywny obraz czasoprzestrzenny
 - b. Odszarzanie OFF
 - c. Odszarzanie Livorno
 - d. Odszarzanie Barcelony
 - e. Ożywianie
 - f. Różowy kwadrat na Białej tle
 - g. Szkicownik w trójkącie
 - h. Open Space (punkt, linia, płaszczyzna)
 - i. Gabinet światła
- V. Po co to wszystko, czyli zakończenie
- VI. Bibliografia
- VII. Tłumaczenie na język angielski

Zeszyt drugi

Spis fotografii:

- a. Interaktywny obraz czasoprzestrzenny, (fot. Aleksandra Ignasiak)
- b. Odszarzanie OFF, (fot. Aleksandra Ignasiak, Andrzej Sieczkowski)
- c. Odszarzanie Livorno, (fot. Aleksandra Ignasiak, Magdalena Lauk)
- d. Odszarzanie Barcelony, (fot. Aleksandra Ignasiak, Małgorzata Zając)
- e. Ożywianie, (fot. Aleksandra Ignasiak)
- f. Różowy kwadrat na Białej tle, (fot. Aleksandra Ignasiak, Irena Zieniewicz)
- g. Szkicownik w trójkącie, (fot. Aleksandra Ignasiak)
- h. Open Space, (punkt, linia, płaszczyzna), (fot. Aleksandra Ignasiak, Magdalena Lauk)
- i. Gabinet kolorów, (fot. Magdalena Kieroń)

I. Wstęp

„Wolność implikuje przestrzeń”¹

Przestrzeń to dla mnie przede wszystkim wolność! Możliwość ruchu – zarówno w sensie fizycznym, jak i metaforycznym. Przestrzeń duchowa, przestrzeń geograficzna, przestrzeń społeczna. Przenoszę działania malarskie z płaszczyzny dwuwymiarowej w przestrzeń wielowymiarową.

Yi-Fu Tuan, prekursor geografii humanistycznej, rozpatruje pojęcie przestrzeni w nierozłącznym kontekście człowieka, jego uwarunkowań kulturowych, wieku, pozycji ciała, zmysłów czy nabytych doświadczeń.

„Przestrzeń to abstrakcyjny termin określający złożony zespół pojęć. Ludzie żyjący w różnych kulturach różnią się między sobą sposobem, w jaki dzielą świat, wartościami, jakie przypisują jego częściom i sposobami, w jakie je mierzą. (...) istnieją jednak pewne zasadnicze podobieństwa, przekraczające granice kultur. Wynikają one z faktu, że człowiek jest miarą wszystkich rzeczy”².

Mój syn miał zaledwie dwa miesiące, gdy sięgnęłam po książkę *Przestrzeń i miejsce* Yi-Fu Tuana. Szczególnie wzruszył i zainteresował mnie rozdział trzeci – *Przestrzeń, miejsce i dziecko*. Nie ma dla mnie nic ważniejszego od mojego dziecka, ale dziś mam znacznie większy dystans do macierzyństwa. Aktualnie na nowo doszukuję się wartości i sensu w działaniach artystycznych, podczas gdy dwa lata temu straciły one dla mnie znaczenie. W obliczu silnych przeżyć i niezwykłości narodzin, wspomniany rozdział pomógł mi zrozumieć rzeczy fundamentalne. Gdy młoda matka dowiaduje się bowiem, iż stanowi miejsce, swoistą przestrzeń dla swojego dziecka, że nie rozróżnia ono, nie rozdziela siebie od niej, ta sama matka nie myśli o przestrzeni w innych kategoriach. „Dziwny świat niewiele dostarcza strachów małemu dziecku, jeżeli tylko matka jest obok, jest ona bowiem jego najbliższym otoczeniem i jego niebem”³.

W tamtym okresie próba napisania pracy o malarskim doświadczaniu przestrzeni była niemożliwa, choć podejmowana kilkakrotnie. Dziś, bogatsza o ówczesne przeżycia, stoję na nowo w szranki z przestrzenią, ale jestem już inną osobą. Dziś na powrót szukam definicji

1

Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 72.

² Tamże, s. 51.

³ Tamże, s. 44.

i próbuję na malarski sposób zrozumieć przestrzeń i moją wewnętrzną potrzebę infekowania jej kolorem.

Opis pracy doktorskiej zatytułowany *Malarstwo w przestrzeni* zawiera dwa zeszyty. Pierwszy zeszyt składa się ze: spisu treści, wstępu, trzech rozdziałów, bibliografii oraz tłumaczenia pracy na język angielski. Prezentuję projekty w kolejności chronologicznej, uzupełniając tekst materiałem zebrany w zeszycie drugim, zawierającym konieczną dokumentację fotograficzną moich działań. Dodatkowo załączam płytę DVD, zawierającą krótkie formy filmowe oraz GIF-y.

Tekst niniejszy podsumowuje moją dwuletnią pracę i stanowi próbę odpowiedzi sobie na proste z pozoru pytanie: po co to wszystko?

II. Filozofowie o przestrzeni

„W podświadomości przestrzeń utożsamiana była zawsze z najogólniejszym miejscem istnienia ”

Niezależnie od czasu, w którym była definiowana, przestrzeń zawsze uważano za niezwykle bliską pojęciu „bycia”, a kolejni filozofowie stale czuwają nad aktualizowaniem i uściśleniem jej znaczenia. Przestrzeń uznana jest za jedną z podstawowych kategorii filozoficznych, a od czasów Galileusza i Newtona także (we współczesnym tego słowa znaczeniu) fizycznych. Należy pamiętać, iż rozwój nauk (np. matematyki czy fizyki) miał i ma bezpośredni wpływ na postrzeganie poszczególnych zjawisk i pojawianie nowych idei. Tak też od wieków dzieje się w przypadku pojęcia przestrzeni, „jednej z najbardziej ogólnych kategorii filozoficznych”⁴. W niniejszym rozdziale spróbuję znaleźć odpowiedź na pytanie, kto i co wywarło bezpośredni wpływ na ukształtowanie się dzisiejszego „obrazu” przestrzeni – przestrzeni, w którą wnikam jako malarz i którą infekuję kolorem, przestrzeni, która jest jedną z podstawowych składowych moich malarskich poszukiwań. Pojęcie przestrzeni rozumianej jako próżnia po raz pierwszy pojawia się u greckiego filozofa Demokryta, przedstawiciela starożytnego materializmu. „Początkiem wszechrzeczy są atomy [ἄτομα] i próżnia [κενόν]. Wszystko inne jest tylko mniemaniem”⁵. Grecy twierdzili, że „przestrzeń jest właściwością materii istniejącej, od niej pochodzą rzeczy”⁶. Przedstawiciele szkoły jońskiej uważali, że „przestrzeń jest nieskończona”⁷. Pitagorejczycy, którzy nauczali, że bezkres jest czymś nieograniczonym, a granica czymś ograniczającym, uważali zaś, że wszystko jest liczbą – kształt, a nawet przestrzeń. „Parmenides, jako przedstawiciel szkoły eleackiej, nieskończoność uważał za niedoskonałość, ponieważ nieskończoności brakuje określenia, dlatego przestrzeń uważał za byt ograniczony do całości, niezmienny, homogeniczny”⁸. Klasyczny okres filozofii greckiej, na który złożyły się kolejno idee sofistów i Sokratesa, a następnie ich uczniów: Platona i Antystenesa, był okresem niezwykle różnorodnym ideowo. O ile Sokrates „zajmował się tylko

⁴ Z. E. Roskal, *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne”, t. LVI, nt 1/2008.

Dostępny w internecie:

https://www.kul.pl/files/581/Roczniki_Filozoficzne/Roczniki_Filozoficzne_56_1_2008/Roskal_279.pdf

⁵ Demokryt, cyt. w: Diogenes Laertios, *Żywoty...*, IX, 44

⁶ A. Aliotta, *Spazio* [w:] *Dizionario delle Idee*, Firenze 1977, s.1134-1138

⁷ D. Folga-Januszewska, *Artyści...*, dz. cyt., s. 5.

⁸ Tamże.

człowiekiem”⁹, o tyle Platon w piśmie *Timaios* poświęconym filozofii przyrody mówi: „Jest wreszcie trzeci rodzaj, który istnieje zawsze, mianowicie miejsce; jest ono niezniszczalne, ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, daje się dostrzec niezależnie od zmysłów przez pewien rodzaj rozumowania złożonego; z trudnością weń można uwierzyć; postrzegamy je jako coś w rodzaju sennego marzenia i mówimy, że każda rzecz istnieje z konieczności w pewnym miejscu, zajmuje pewną przestrzeń, i że to, co nie mieści się ani na Ziemi, ani gdzieś na Niebie, jest niczym”¹⁰. W ten sposób powstaje chora – prototyp pojęcia przestrzeni nie mający polskiego odpowiednika, a oznaczający „coś pośredniego pomiędzy materiałem, z którego coś jest zrobione, a miejscem, które coś zajmuje”¹¹. Idąc dalej śladem wielkich myślicieli, odnajdujemy Arystotelesa – lekarza, ucznia szkoły platońskiej. Arystoteles, podobnie jak Platon, pisał o przestrzeni „jako o właściwym miejscu rzeczy”¹², lecz w odróżnieniu od atomistów twierdził, iż przestrzeń nie może być próżnią: „próżnia nie jest bynajmniej konieczna również dla ruchu przestrzennego: wszak ciała mogą równocześnie zajmować kolejno miejsca po sobie, nawet i wtedy, gdy nie istnieje w danym wypadku specjalny odstęp poza ciałami poruszającymi się. Dowodzą tego w sposób oczywisty obroty rzeczy ciągłych, jak również obroty ciał poruszających się w cieczach”¹³.

Arystoteles najprawdopodobniej jako pierwszy uznał za fakt trójwymiarowość przestrzeni, oświadczając, iż „trzy wymiary są właśnie najbardziej doskonale ze wszystkich możliwych, albowiem jeden wymiar tworzy linię; dodając do niej jeszcze jeden wymiar, otrzymamy powierzchnię, a dodając do powierzchni jeden wymiar, otrzymamy ciało objętościowe, które «samo w sobie» jest doskonałością”¹⁴. „Jak wiadomo, Grecy posiadali bogatą znajomość geometrii. W III w. przed Chr. Euklides, w swoim znakomitym dziele *Elementy*, przedstawił całą grecką geometrię w postaci jednego, zwartego systemu aksjomatycznego. Dzieło Euklidesa aż do XIX w. uchodziło za niedościgniony ideał ścisłości. Do dziś elementarna geometria nazywa się geometrią Euklidesa. Jest rzeczą zastanawiającą, iż mimo tego, że geometria Euklidesa zakładała istnienie rozciągającej się do nieskończoności przestrzeni (np. w geometrii Euklidesa istniał aksjomat stwierdzający, że dwie proste równoległe «przecinają się w nieskończoności»), Grecy nie wykorzystali tego pojęcia w swoich spekulacjach filozoficznych”¹⁵. Oprócz atomistów, nie używali w stosunku do opisu świata

⁹ Władysław Tatarkiewicz, t. I, *Historia filozofii*, PWN, Warszawa 1978, s. 73

¹⁰ Platon, pismo *Timaios*, 52b

¹¹ M. Heller, T. Pabian, *Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, Kraków 2014, s. 24.

¹² D. Folga-Januszewska, *Artyści...*, dz. cyt., s. 6.

¹³ Arystoteles, *Fizyka*, IV, 214a

¹⁴ W. Dwizeniye, *Przestrzeń, czas, ruch*, przeł. M. Korzeniowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 7.

¹⁵ Michał Heller, Tadeusz Pabian, *Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, s. 25

określenia nieskończonej przestrzeni, i za Arystotelesem przyjmowali, że wszechświat „zajmuje miejsce”, które ogranicza strefa gwiazd stałych. Stoicy zaś uważali, że świat jest zamknięty w kuli, wokół której rozciąga się nieskończona próżnia. Kolejne pokolenia filozofów starożytnych tworzyły teorie przyrody, odwołując się do idei swoich poprzedników. Epikur np. pisał, iż „nie istnieje nic poza ciałami i pustą przestrzenią”¹⁶, nawiązując tym samym do Demokryta, a przeciwstawiając swoje teorie – teoriom Platońskim i Arystotelesowskim, według których świat stanowił ograniczoną całość. Galileusz – „ostrożny” zwolennik empiryzmu – twierdził, iż przestrzeń jest nieskończona. „Ciała «z natury swej» unikają próżni, gdyż próżnia jest logicznym przeciwieństwem ciała. Albo tak: Każde ciało, odpowiednio do swej «natury», ma swe miejsce we wszechświecie, np. powietrze zajmuje miejsce między ogniem a ziemią, gdyż jego własności są pośrednie między ich własnościami. Jeśli woda wypycha powietrze z naczynia, to dla tego, że „natury tych żywiołów są między sobą niezgodne. Plamy słoneczne, jak twierdził jeden z przeciwników Galileusza, nie mogą znajdować się na samym Słońcu, gdyż Słońce «z natury swej» jest ciałem najbardziej świecącym i dlatego nie może z siebie wyłonić ciemności, która jest przeciwieństwem jego natury”¹⁷. Naukowa rewolucja, której autorem był Mikołaj Kopernik, sprawiła, iż wcześniejsze koncepcje wszechświata okrytego sferą gwiazd stałych straciły rację bytu. Heliocentryczna wizja wszechświata przedstawiona w dziele zatytułowanym *O obrotach sfer niebieskich* dała kres wywodzącym się ze starożytności definicjom przestrzeni. Potrzebna była nowa definicja, a tej właśnie początek dał Kartezjusz (właśc. René Descartes) – ojciec filozofii nowożytnej, który uważał, iż „przestrzeń jest rozciągającą się do nieskończoności trójwymiarową przestrzenią Euklidesa”¹⁸. W średniowieczu ukształtowało się kolejne po pojęciu chory – pojęcie rozciągłości, które stało u podstaw Kartezjańskich rozważań o przestrzeni. Poczynając od Kartezjusza, przez Newtona i Leibniza filozofowie-racjoniści uważali, iż idea przestrzeni jest uniwersalna, a geometria Euklidesa była podstawą ich rozważań. „Według Kartezjusza, przestrzeń i substancja cielesna różnią się wyłącznie sposobem pojmowania. Natura rzeczy materialnych polega więc na rozciągłości, czyli przestrzenności. Identyfikując substancjalność z rozciągłością, Kartezjusz formułuje definicję przestrzeni względnej”¹⁹. Podobnie jak Kartezjusz myślał Leibniz, dla którego przestrzeń była bytem idealnym, definiowanym jednak przez porządek istnienia rzeczy, odmiennym od materii. „Różnica między przestrzenią a materią jest analogiczna do różnicy między czasem a ruchem. (...) czas i przestrzeń są ilościami, są całościami (nie można bowiem twierdzić, iż istnieją,

¹⁶ W. Tatarkiewicz, t. I, *Historia filozofii*, PWN, Warszawa 1978, s. 141.

¹⁷ W. Tatarkiewicz, t. II, *Historia filozofii*, PWN, Warszawa 1978, s. 45.

¹⁸ J. Sytnik-Czetwertyński, *Metafizyczne zasady wszechświata: Kartezjusz, Newton, Leibniz*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 137.

¹⁹ Tamże.

dopóki ich części nie są razem)²⁰. „Zdaniem Newtona, kolejnego przedstawiciela racjonalizmu, przestrzeń rzeczywista to przestrzeń absolutna, pozbawiona relacji z czymkolwiek zewnętrznym; czas i przestrzeń to organy bożej zmysłowości; jako byty absolutne, prawdziwe i matematyczne są jednorodne, zawsze i wszędzie podobne, dane bez żadnych odniesień zewnętrznych; posiadają części: obszary i miejsca proste (punkty), w częściach tych umieszczone są rzeczy materialne i niematerialne, porządek tych części jest niezmienny. Dalej, przestrzeń jest niepodzielna, nie jest substancją ani bytem wiecznym i nieskończonym, lecz skutkiem istnienia takiego bytu; przestrzeń nieskończona nie jest przy tym nicością czystą ani ideą, ani stosunkiem jednej rzeczy do drugiej; nie jest też materią ani rodzajem substancji, ani żadną substancją²¹.

Gottfried Wilhelm Leibniz, pomimo racjonalistycznych korzeni swych poglądów, krytykował ideę newtonowskiej przestrzeni absolutnej. „Pan Newton powiada, że przestrzeń jest narządem, którego Bóg używa, aby doznawać rzeczy. Jeśli wszelako potrzebuje czegoś, aby ich doznawać, nie są one bynajmniej zależne odeń całkowicie i nie są bynajmniej jego wytworem. Pan Newton i jego stronnicy mają jeszcze jedno nader zabawne mniemanie o dziele Bożym. Wedle nich Bóg potrzebuje nakręcać od czasu do czasu swój zegar. W przeciwnym razie ustałoby jego działanie. Nie był bowiem na tyle przezorny, aby nadać mu ruch wieczny. Wedle nich ta machina boża jest nawet tak niedoskonała, że Bóg musi czyścić ją od czasu do czasu za pomocą niezwyklego współdziałania, a nawet naprawiać, jak naprawia swe dzieło zegarmistrz, który tym gorszym będzie mistrzem, im częściej będzie zmuszony je ulepszać i poprawiać. Moim zdaniem, siła i energia pozostają w tej machinie zawsze te same i tylko przechodzą z materii na materię zgodnie z prawami natury i z pięknym, ustanowionym wprzód porządkiem²². W odróżnieniu od racjonalistów kładących nacisk na rolę rozumu w dochodzeniu do prawdy, przedstawiciele empiryzmu głosili, iż źródłem wszelkiego poznania są bodźce zewnętrzne. Inne było więc też ich stanowisko w pojmowaniu przestrzeni. Twierdzili, iż idea przestrzeni wyrasta z doświadczenia. Empiryzm jako podstawowe stanowisko filozoficzne Oświecenia miał wielu zwolenników. Początki doktryny przypisać można angielskiemu filozofowi Johnowi Locke, którego myśl zawiera się w sformułowaniu: „nie ma wiedzy bez doświadczenia²³. „Locke twierdził, że idea przestrzeni wzięta jest z percepcji odległości między dwoma ciałami lub między nieruchomymi częściami tego samego ciała. Przestrzeń nie była dla niego rzeczywistością pozytywną, lecz zależnością między dwoma przedmiotami lub

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² G. W. Leibniz, *Polemika z S. Clarkiem*, s. 321.

²³ W. Tatariewicz, t. II, *Historia filozofii*, PWN, Warszawa 1978, s. 98.

fragmentami przedmiotów”²⁴. Niezwykle bliskim myśli Locke’a, lecz znacznie bardziej radykalnym filozofem kolejnej generacji był Irlandczyk George Berkeley, dla którego przestrzeń absolutna Newtona była fikcją. Twierdził, iż „idea przestrzeni jest prostą ideą, której nie odpowiada nic spoza naszej zmysłowości”²⁵. Dwa silne prądy filozoficzne: empirystyczny i racjonalistyczny połączył w swym dziele życia – filozofii krytycznej – Immanuel Kant, który jako pierwszy przedstawił subiektywistyczną wizję przestrzeni. Według Kanta „przestrzeń nie jest pojęciem empirycznym, które by zostało wysnute z doświadczeń zewnętrznych. Albowiem, żebym pewne wrażenia odniósł do czegoś poza mną – pisze Kant – (tzn. do czegoś, co znajduje się w innym miejscu przestrzeni niż ja), a podobnie, żebym je mógł przedstawić jako pozostające na zewnątrz siebie i obok siebie, a więc nie tylko jako różne, ale i jako występujące w różnych miejscach, na to trzeba już mieć u podłoża wyobrażenie (*Vorstellung*) przestrzeni [...]”. Przestrzeń jest koniecznym wyobrażeniem *a priori* leżącym u podłoża wszelkich zewnętrznych danych naocznych. Nie można sobie wyobrazić, że nie ma przestrzeni, jakkolwiek można sobie pomyśleć, że nie spotykamy w niej żadnych przedmiotów. Uważa się ją więc za warunek możliwości zjawisk, a nie za określenie od nich zależne; i jest ona wyobrażeniem *a priori*, które leży koniecznie u podłoża zjawisk zewnętrznych”²⁶. W koncepcji przestrzeni Kanta odnajdujemy dwa jej rodzaje. Przestrzeń transcendentálną i przestrzeń empiryczną. Podczas gdy ta pierwsza jest „(...) czystą formą naoczności, lecz u podstaw geometrii euklidesowej, przestrzeń empiryczna jest nadbudowaną nad nią abstrakcyjną przestrzenią fizyczną, do której przechodzi się dzięki relacjom łączącym ją z przestrzenią euklidesową”²⁷. Jednym z głównych założeń Kanta była – jak widać – powszechność geometrii euklidesowej, której zanegowanie stanowiło równoczesną negację jego dociekań filozoficznych. Stało się tak w roku 1830 wraz z opublikowaniem przez Nikołaja Łobaczewskiego teorii geometrii hiperbolicznej, gdzie euklidesowy aksjomat o prostych równoległych zastąpiony został postulatem: „Przez dowolny punkt nieleżący na danej prostej przechodzą co najmniej dwie różne proste nie mające wspólnych punktów z tą prostą”²⁸. Obok Łobaczewskiego równie istotne dla postrzegania przestrzeni stały się idee Bernharda Riemanna. Stworzył on ideę tzw. przestrzeni Riemanna, inaczej: rozmaitość riemannowską, wykluczającą euklidesowy postulat dotyczący trzech

²⁴ D. Folga-Januszewska, *Artyści...*, dz. cyt., s. 7.

²⁵ Tamże.

²⁶ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, s. 98-99.

²⁷ W Polsce wydana została monografia poświęcona tym zagadnieniom: R. Liberkowski, *Przestrzeń i czas w filozofii transcendentálnej Kanta*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994. Publikacja ta wychodzi poza ustalenia

zawarte w klasycznej już monografii Ch. Garnetta: *The Kantian Philosophy of Space* (New York 1939).

²⁸ *Geometria hiperboliczna* [w:] Wikipedia. Wolna Encyklopedia. Dostępny w internecie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Geometria_hiperboliczna [online] [dostęp: 10.05.2017].

wymiarów przestrzeni na rzecz cztero-, pięcio-, n-wymiarowej przestrzeni. W obliczu tak potężnych zmian w naukach matematycznych, część środowiska filozoficznego poszukiwała sposobu na uprawomocnienie stanowiska Kanta, twierdząc, że „nie można mieć intuicji innej przestrzeni niż euklidesowa. Przeciwwstawił się im Helmholtz, dowodząc, że jeżeli nawet argumenty Kanta były formalnie zasadne, to ukazywałyby bardziej aprioryczność przestrzeni ogólnej, której przestrzeń Euklidesa jest jedynie postacią graniczną. Helmholtz posłużył się dodatkowo interpretacją Riemanna dokonaną przez Beltramię. W interpretacji tej danej prostej w geometrii euklidesowej odpowiada największy obwód powierzchni sferycznej. Ponieważ jednak w wypadku powierzchni sferycznej nie istnieją dwa maksymalne obwody równoległe, w geometrii Riemanna nie istnieją faktycznie dwie linie równoległe. Beltrami ukazał, że w zależności od promienia, powierzchnia sferyczna może mieć różne zakrzywienie; jeśli zaś promieniowi krzywizny nadałoby się wartość ujemną, to otrzymałoby się rodzaj pseudosfery (sfera o promieniu ujemnym), co interpretuje z kolei geometrię Łobaczewskiego. Helmholtz użył interpretacji Beltramię, aby przestrzeń Riemanna uczynić dostępną intuicji; poszedł nawet dalej, definiując odmiennie intuicję. Problem jednak, jak utrzymuje Aliotta, został źle postawiony, bowiem istotą przestrzeni sferycznej jest to, iż się ją definiuje, nie bierze zaś z intuicji”²⁹.

Przełomowym w historii pojęcia przestrzeni był rok 1905. Niemiecki fizyk i teoretyk – Albert Einstein udowodnił możliwość praktycznego zastosowania teorii przestrzeni nieeuklidesowych. Pojawiło się pojęcie czterowymiarowej czasoprzestrzeni, a dotychczasowe rozdzielne ich (czasu i przestrzeni) traktowanie uległo zmianie. „Doświadczenie potoczne rzeczywiście wskazuje na istotne różnice między przestrzenią i czasem – mogę na przykład w dość szerokim zakresie podróżować w przestrzeni, nie mogę natomiast podróżować w czasie, nie mogę cofnąć się w czasie do chwil minionych. Wydaje się ponadto, że przestrzeń «po prostu istnieje», natomiast w odniesieniu do czasu sądzimy, że przeszłe chwile już nie istnieją, przyszłe natomiast jeszcze nie istnieją... Słowem – w potocznym doświadczeniu różnica między czasem a przestrzenią wydaje się nam oczywista, a stwierdzenia typu «kopałem rów od płotu do wpół do czwartej» robią wrażenie absurdalnych”³⁰. Einstein, tworząc teorię względności, oparł się na dwóch postulatach: zasadzie względności Galileusza głoszącej, że „prawa fizyki w dwóch inercjalnych układach odniesienia są takie same”³¹ oraz że „prędkość światła w próżni jest taka

²⁹ D. Folga-Januszewska, *Artyści...*, dz., cyt., s. 7–8.

³⁰ A. Łukasik, *Przestrzeń w fizyce – podstawowe koncepcje*, preprint, artykuł złożony do druku w czasopiśmie *Ethos*, s. 18.

³¹ *Zasada względności* [w:] Wikipedia. Wolna Encyklopedia. Dostępny w internecie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Zasada_wzgleďności [online] [dostęp: 20.02.2017].

sama w każdym układzie odniesienia”³². Teoria względności odnosiła się nie do natury omawianych pojęć (czas i przestrzeń), ale do możliwości i sposobu ich pomiaru. Zgodnie z fizyką klasyczną dany przedmiot ma daną długość i długość ta nie zmienia się w zależności od tego, czy przedmiot ten porusza się, czy pozostaje w spoczynku. Einstein w teorii względności udowadnia zaś, że pomiar długości tego samego przedmiotu będzie inny, w przypadku gdy ten jest w ruchu, i inny, gdy pozostaje w spoczynku (efekt kontrakcji Fitzgeralda-Lorentza). Kontrakcja, czyli relatywistyczne skrócenie, staje się tym większe, im szybciej przemieszcza się dany obiekt. „Podobnie czas jest względny – tempo upływu czasu zależy od stanu ruchu układu odniesienia. Efekt ten nazywamy dylatacją czasu”³³. Za rewolucyjnymi odkryciami Einsteina i konsekwencjami teorii względności, takimi jak np. względność równoczesności zdarzeń, idą konsekwencje dotyczące postrzegania przestrzeni. Nie tylko w świecie nauki, ale i kultury oraz sztuki. Odrzucenie przez Einsteina koncepcji absolutnego czasu i absolutnej przestrzeni dało początek czterowymiarowej czasoprzestrzeni Minkowskiego, gdzie zdarzenia i zjawiska rozpatrywane są za pomocą trzech wymiarów przestrzennych i wymiaru czasowego. „Elementami czasoprzestrzeni są zdarzenia, z których każde indeksowane jest przez cztery liczby – współrzędne przestrzenne i czas $Z(x, y, z, t)$. Względność czasu i względność przestrzeni sugeruje więc, że ani czas, ani przestrzeń wzięte z osobna nie zasługują na miano obiektywnej rzeczywistości fizycznej. Jak rzecz ujął Hermann Minkowski, który nadał szczególnej teorii względności elegancką postać matematyczną, w wykładzie *Czas i przestrzeń* wygłoszonym w 1908 roku: «Poglądy na temat czasu i przestrzeni, które chcę państwu przedstawić, wyrosły na glebie fizyki doświadczalnej i w tym kryje się ich siła. Są to poglądy radykalne. Od tej pory czas i przestrzeń rozważane każde oddzielnie są skazane na odejście w cień, a przetrwa tylko połączenie tych dwóch wielkości»³⁴. Wraz z nowymi odkryciami naukowymi i odrzuceniem geometrii euklidesowej pojawiły się artystyczne dążenia do zinterpretowania czwartego wymiaru – czwartego wymiaru przestrzeni. Narodziła się awangarda i niechęć względem tradycji, dla których impulsem były między innymi nowe teorie naukowe z dziedziny matematyki i fizyki. Trwające od początku XX wieku zainteresowanie przestrzenią n-wymiarową na gruncie sztuki jest tematem wyjątkowo mi bliskim. Ówczesne teorie i eksperymenty artystyczne (między innymi *Manifeste Dimensioniste* Charlesa Sirato) traktować więc będą jako „pragrunty” dla moich malarskich rozważań dotyczących przestrzeni. Idąc jednak śladem kolejnych teorii filozoficznych, które narodziły się z końcem XIX wieku i w wieku XX, prześledźmy jeszcze kilka z nich dotyczących przestrzeni i czasu. „Geometria wyższego wymiaru i zakrzywienie

³² A. Łukasik, *Przestrzeń w fizyce...* dz. cyt., s. 19.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 21.

przestrzeni «zakrzywiły» przestrzeń myślową i jeśli nawet artystyczne interpretacje niczego nowego nie mogły wnieść do uporządkowania teorii geometrii jako nauki opisu świata, to na tyle zmąciły dotychczasowy jej obraz, że niezbędna stała się seria «wyjaśnień-wykładów» dokonywana przez reprezentantów nauk ścisłych, aby ten obraz nieco rozświetlić. Wykłady te z kolei doprowadziły do rzeczywistego, wtórnego poznania zasad nowych geometrii, wzbudzając drugą falę zainteresowania zjawiskiem³⁵. O ile naukowcy i filozofowie zawsze zobowiązani byli (niezależnie od miejsca i czasu) do stawiania tez i próby ich udowodnienia, artyści (niezależnie od okresu, w jakim tworzyli) mieli prawo do dowolnych interpretacji... między innymi interpretacji pojęcia przestrzeni. Pierwszym filozofem poświęcającym swe rozważania przestrzeni czterowymiarowej był Charles Howard Hinton, autor książek: *Nowa era myśli (A New Era of Thought)* czy *Czwarty wymiar (The Fourth Dimension)*. Hinton podjął się próby określenia czwartego wymiaru z punktu widzenia psychologii, jak i fizyki, dodatkowo opracowując „metody ćwiczenia świadomości w celu poznania czwartego wymiaru”³⁶. Filozofia Hintona wywarła oczywisty wpływ na twórczość Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera, autorów pracy z 1912 roku pt. *Du Cubisme*. Silne inspiracje tekstami Hintona da się również zauważyć u czeskiego malarza Františka Kupki. Wątek metafizyczny pojawia się również w głównym kierunku filozoficznym neoscholastyki – tomizmie – akcentując różnice między nauką a sztuką i religią „(...) w ciałach należy odróżnić substrat metafizyczny od właściwości tych ciał. Między metafizycznym substratem (dostępnym jedynie poznaniu umysłowemu) a fizycznymi właściwościami ciał (dostępnymi na gruncie poznania zmysłowego) zachodzi realna różnica (...), materialność ciał konstituowana jest dzięki kategorii rozciągłości (przestrzenności)”³⁷. W dziejach filozofii przyrody pojęcie przestrzeni najczęściej konstruowane było z wykorzystaniem istniejących koncepcji materii. Materię i przestrzeń filozofowie często traktowali jako parę kategorialną, ale relacje między organami tej pary traktowali różnorodnie. Nie miało to jednak wiodącego znaczenia dla idealistycznego czy materialistycznego charakteru kolejnych systemów. Wraz z pojawieniem się filozofii fenomenologicznej i w myśl poglądów jej wybitnego przedstawiciela Edmunda Husserla „(...) świat czasowo-przestrzenny, który mamy za rzeczywisty, jest w istocie swej «bytem dla kogoś», a nie «w sobie»; jest tylko odpowiednikiem stanów umysłu, poza tym zaś jest niczym”³⁸. „W idealizmie transcendentnym Husserla pojęcie

³⁵ D. Folga-Januszewska, *Artyści...*, dz. cyt., s. 9.

³⁶ P. D. Uspienski, *Rozdział I [w:] Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*. Dostępny w internecie: https://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/paradygmat_wyobrazni/uspienski_4ty_wymiar.htm [online] [dostęp: 20.05.2017].

³⁷ Z. E. Roskał, *Koncepcje przestrzeni...*, dz. cyt., s. 284.

³⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III, *Historia filozofii XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 1978, s. 222.

przestrzeni uwikłane jest w opis fenomenologiczny zorientowany na naoczność. W języku fenomenologicznym występuje szereg terminów specjalnych (metaforyka przestrzenna), m.in.: horyzont, pole, centrum, to, wypełnienie, luka, które odgrywają istotną rolę w procesie konstytuowania kategorii przestrzeni³⁹.

Kolejny z wielkich filozofów XX wieku – Martin Heidegger – twierdził zaś, że nie istnieje byt poza przestrzenią i przestrzeń bez bytu. Byt i otaczająca go rzeczywistość są od siebie zależne i stanowią składowe „struktury określonej (...) jako bycie-w-świecie”⁴⁰, rozumiane równocześnie jako bycie-w-przestrzeni. Heidegger radykalnie przeciwstawiał pojęcie przestrzeni pojęciu czasu, kategorii przestrzeni uznając za wyraz deformacji rzeczywistości, która ze swej istoty jest czasowa⁴¹.

Egzystencjalizm dotykał, najogólniej mówiąc, problemu „poczucia tragicznej samotności człowieka wobec Boga lub ogromu czasu i przestrzeni”⁴².

Aktualnie, gdy na pierwszy plan w naukowym świecie wysuwa się teoria Wittena o superstrunach i przestrzeni o dziesięciu wymiarach, trudno przeciętnemu człowiekowi wyobrazić sobie, czym tak naprawdę jest przestrzeń, a „próby zmieszczenia czterech fundamentalnych sił w trójwymiarowej teorii powodują powstanie sztucznego, a w końcu niepoprawnego opisu natury. Dlatego w fizyce teoretycznej ostatniego dziesięciolecia dominowało przeświadczenie, że podstawowe prawa fizyki stają się prostsze w wyższych wymiarach, wszystkie zaś prawa fizyczne ulegają połączeniu w dziesięciu wymiarach. Teorie te pozwalają zapisać olbrzymią ilość informacji w zwężony sposób, łącząc dwie największe teorie XX wieku: teorię kwantową i ogólną teorię względności. Nadszedł czas, by zastanowić się nad skutkami, jakie dziesięciowymiarowa teoria wywrze w przyszłości na fizykę i naukę, na spór redukcjonizmu z holizmem oraz na relacje między fizyką, matematyką, religią a filozofią”⁴³.

³⁹ Z. E. Roskał, *Koncepcje przestrzeni...*, dz. cyt., s. 284.

⁴⁰ *Martin Heidegger* [w:] Wikipedia. Wolna Encyklopedia. Dostępny w internecie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger [online] [dostęp: 13.03.2017].

⁴¹ Z. E. Roskał, *Koncepcje przestrzeni...*, dz. cyt., s. 283.

⁴² *Egzystencjalizm* [w:] Wikipedia. Wolna Encyklopedia. Dostępny w internecie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Egzystencjalizm> [online] [dostęp: 30.05.2017].

⁴³ M. Kaku, *Hiperprzestrzeń. Wszechświaty równoległe, pętla czasowe i dziesiąty wymiar*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994, s. 390.

III. Krótko o kolorze w przestrzeni

„Malarstwo nadaje nowe życie wnętrzu, obiektom, miastu”⁴⁴.

Malarstwo to między innymi kolor niosący znaczenie, budzący emocje i budujący atmosferę. Człowiek od zawsze otacza się kolorem, wyznacza nim strefy sacrum. Począwszy od naskalnych malowideł, egipskich piramid czy greckich zamków architekturę i przestrzeń publiczną dopełniają barwne obrazy. Już w starożytności wewnętrzne i zewnętrzne ściany świątyń pokrywano różnobarwnymi freskami i polichromiami (architektonicznymi, figuralnymi, ornamentalnymi), chcąc tym samym przekazać konkretne treści, jak również sprowokować podświadome uczucia, wzruszenia, a także nastroje.

„Czerwień pobudza system nerwowy, przyspiesza oddychanie, tętno i reakcję mięśni. Błękit działa hamująco na system nerwowy. Zwalnia oddychanie i tętno oraz łagodzi uczucie bólu”⁴⁵. Kolory oddziałują na nas, niezależnie od tego, czy tego chcemy czy nie. „Francis Bacon powiedział, że kolor jest życiem, a Goethe w «Traktacie o barwach» z 1810 roku przestrzegał: Mieście się na baczności z kolorami, gdyż działają na ciało i duszę. Mogą spowodować pojawienie się różnych stanów emocjonalnych, wzbudzić w nas radość lub smutek”⁴⁶.

Kandinsky w dziele *O duchowości w sztuce* analizuje działanie koloru w aspekcie fizycznym i psychicznym. O odczuciach fizycznych kolorów pisze, że jako naskórkowe nie mogą trwać długo, ale mają różną moc skupiania na sobie uwagi.

„Jaśniejsze kolory silniej i na dłużej przyciągają wzrok, a jeszcze atrakcyjniejsze są pod tym względem kolory jasne i zarazem ciepłe: cynobrowa czerwień pociąga i pobudza jak ogień, w który człowiek zawsze chętnie się wpatrywał. Jaskrawa żółć cytrynowa podrażnia oko, kiedy działa dłużej, podobnie jak ostry dźwięk trąbki – ucho. Oko staje się niespokojne, nie wytrzyma dłużej patrzenia i szuka odpoczynku oraz odświeżenia się w błękitcie albo zieleni. U ludzi wrażliwych już to elementarne działanie powoduje głębsze poruszenie umysłu”⁴⁷.

⁴⁴ P. Drozdowicz, tekst do wystawy: Kolor w przestrzeni miasta – malarstwo w architekturze, Poznań, 2016.

⁴⁵ G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1965, s. 127.

⁴⁶ M. Kłeczek, *Kolor jest życiem*, 17 maja 2010, Zwierciadło.pl. Dostępny w internecie: <http://zwierciadlo.pl/psychologia/kolor-jest-zyciem> [online] [dostęp: 15.07.2017].

⁴⁷ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s. 59.

Przywołując i analizując zjawisko asocjacji, Kandinsky o działaniu psychicznym wywołanym obserwacją koloru pisze, że „jest [on] sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostrunowym fortepianem”⁴⁸.

Kolor określa przestrzeń, dopełnia kierunki i wielkości. Jego siła może się wzmagać lub maleć w zależności od skali, w jakiej zostanie użyty. Analizując działanie barw, przypominam sobie swoją wizytę w Kościele św. Franciszka z Asyżu w Krakowie, która na pewno miała wpływ na moje późniejsze działania na polu sztuki. Kilkanaście lat temu, wraz z przyjaciółmi, przyciągnięta sławą witraży Stanisława Wyspiańskiego, trafiłam właśnie do tej bazyliki. Niezwykłość abstrakcyjnych malowideł na ścianach kościoła wzbudziła we mnie dotychczas nieznaną uczucia. Wszystko w tym miejscu „grało” – kolory, kierunki i przestrzeń. Nigdy wcześniej i już nigdy później nie doświadczyłam czegoś tak niezwykłego. Wiem, że chodziło przede wszystkim o kolor, który ubrany w geometryczne formy działał kojąco i harmonijnie na moją „duszę”.

„Barwy o nieznacznym nasyceniu oddziałują z otaczających nas ścian (...) silniej niż nasycone barwy plakatu niż pojedynczego przedmiotu”⁴⁹.

⁴⁸ Wassily Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 59.

⁴⁹ G. Zeugner, *Barwa...*, dz. cyt., s. 150.

IV. Malarstwo w przestrzeni – realizacje

Z wykształcenia jestem malarką. Od 2011 tworzę instalacje malarskie w przestrzeni – szeroko pojętej przestrzeni publicznej, przestrzeni galerii i przestrzeni natury. Przestrzeń publiczną traktuję jako zbiór geometrycznych i organicznych form – jako czasoprzestrzenne (czterowymiarowe) podobrazie, z drugiej zaś strony jako metaforę relacji i stosunków społecznych. Z jednej strony fizyczną i oczywistą, z drugiej nienamacalną i wrażliwą – metafizyczną. Malarstwo sztalugowe w okresie studiów dało początek moim działaniom w latach kolejnych. Praca doktorska jest próbą ingerencji barwnych nastawionych na świadome organizowanie przestrzeni kolorem i formą oraz chęć uaktywnienia społeczności miejskiej.

W ciągu ostatnich lat zdałam sobie sprawę, że moja obecność w przestrzeni niesie za sobą trwałe konsekwencje. Wierzę, że mogę spełniać społeczną misję. Wpływam bowiem na otoczenie pobudzając emocje i ludzką wrażliwość. Czasami staję się fragmentem własnego obrazu, innym razem narzędziem we własnych rękach. Działanie w przestrzeni jest dla mnie pracą z ludźmi i dla ludzi. Przestrzeń daje mi wolność, oswobadza z „ram”, a działając w niej, burzę stereotypy o podziałach społecznych. Stając pośród zdarzeń i zjawisk, porządkuję kolorem obszar, w którym się znajduję, jednocześnie czerpiąc z niego siłę i inspirację.

Choć tworzę efemeryczne zjawiska, trójwymiarowe obiekty i czasoprzestrzenne instalacje, traktuję je zawsze w kategorii obrazu malarskiego. Pragnę ujmować treści duchowe, lecz wyrażać je w nowy sposób, bliski mojej naturze i wrażliwości. Poszukuję środków, by moje realizacje były czymś więcej niż tylko łącznikiem między mną a odbiorcą, chcę, by stawały się narzędziem, dzięki któremu widz może kreować i zmieniać otaczającą go rzeczywistość. Wystarczy, by wykonał jakiś ruch...

Czas i przestrzeń rozpatruję jako środki, które w połączeniu z plamą barwną i formą dają mi nieograniczone możliwości wyrazu. Aby moje prace funkcjonowały właściwie, żyły – potrzebny jest Człowiek. Jego obecność jest nierozzerwalnym elementem ich istnienia. Dziś, gdy artysta często zastępuje swą obecnością dzieło sztuki, a efektem działania artystycznego nie musi być produkt, zwracam uwagę na proces twórczy i możliwość uczestnictwa w nim osób trzecich. Interesuje mnie działanie partycypacyjne i wynikające z niego konsekwencje. Tym, co łączy moje działania ze sztuką instalacji, jest bezpośrednia relacja z rzeczywistością. To zawsze miejsce i jego atmosfera decyduje o kształcie przedsięwzięcia. Choć bywa, że elementy konstrukcji powstają w pracowni, inspiracja, kształt, kolor, wielkość wynikają z istniejącego już, rzeczywistego, odczutoego i zbadanego miejsca. Często wykorzystuję kruchość materiałów,

kładąc nacisk na przeżywanie i odczuwanie tu i teraz. Buduję zdarzenia o charakterze efemerycznym, nastawione na zmianę w czasie i przestrzeni. Mimo że modernizm negował sztukę z przełomu XIX i XX wieku, zakładając zerwanie z tradycją i uwagę zwracając na problemy formalne, nadal ważny pozostawał efekt końcowy – eksponat. Podejście to pozostało bliskie przedstawicielom awangardy, o czym świadczy ogromnie ważny dla mnie tekst: *Manifeste Dimensioniste* Charlesa Sirato z 1936 roku. Ówczesna potrzeba dążenia artystów do tworzenia „czasoprzestrzennych” przedstawień miała ścisły związek z aktualnym stanem nauki i toczącymi się w środowisku filozofów rozważaniami na temat n-wymiarowości, ja natomiast śmiało uznaję je za „pragrunty” dla moich malarskich poszukiwań w przestrzeni.

„Ożywione nową koncepcją świata, sztuki w zbiorowym wrzeniu (wzajemne przenikanie się sztuk) poczęły być ruchliwe. A każda z nich rozwinęła się z nowym wymiarem. Każda z nich ustanowiła formę wyrazu właściwą nowemu wymiarowi, obiektywizując doniosłe duchowe konsekwencje tej fundamentalnej zmiany. Stąd, konstruktywistyczna dążność zmusza:

- I. literaturę, aby opuściła linię i poruszała się na płaszczyźnie...
- II. malarstwo, aby pozostawiło płaszczyznę i zajęło przestrzeń: malarstwo w przestrzeni, konstruktywizm, konstrukcje przestrzenne, kompozycje z użyciem wielu mediów,
- III. rzeźbę, aby porzuciła zamkniętą, nieruchomą i martwą przestrzeń, to znaczy trójwymiarową
- IV. przestrzeń Euklidesa, ażeby dla artystycznego wyrazu podbić czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego.

Po raz pierwszy «pełna» rzeźba (rzeźba klasyczna) otworzyła się i wprowadzając w siebie samą «pustkę» wyrzeźbioną i określoną przez przestrzeń wewnętrzną, a potem ruch – przekształciła sama siebie: rzeźba wydrążona, rzeźba otwarta, rzeźba ruchoma, zmotoryzowane przedmioty.

Następnie musiało nadejść stworzenie całkowicie nowej sztuki: sztuki kosmicznej (wyparowanie rzeźby, teatr «Syno-Sense» [synestezyjny – przyp. D.F.J.] – używając prowizorycznych określeń). Totalny podbój sztuki przestrzenią czterowymiarową (*Vacuum artis*). Materiał stały został wyparty i zastąpiony przez substancje lotne⁵⁰.

Pośród wybitnych artystów z całego świata, którzy złożyli podpis pod *Manifeste Dimensioniste*, była Katarzyna Kobro. Rzeźbiarka o niezwyklej osobowości, której prace już jako dziecko miałam możliwość oglądać w Muzeum Sztuki w Łodzi. Postać Katarzyny Kobro

⁵⁰ <http://artpool.hu/TamkoSirato/manifest.html>

i jej „nowatorskie układy przestrzenne”⁵¹ pojawiały się w moim życiu niejednokrotnie – miałam z nimi do czynienia w bardziej lub mniej świadomy sposób. Równolegle odkrywałam Kobro jako wybitną artystkę i silną, walczącą z przeciwnościami losu kobietę. Intuicyjnie, od dziecka, kształtowałam swoją wrażliwość, obserwując kompozycje przestrzeni Katarzyny Kobro. Nie rozpatrywałam ich w kategoriach naukowych i tego, co nowego wniosły do historii sztuki, raczej podświadomie odczuwałam ich wartość. Mimo że ich nie rozumiałam, wmyślałam się w układy barwnych płaszczyzn w przestrzeni. Katarzyna Kobro pisała: „Dążeniem kompozycji przestrzennej jest zjednoczenie się z przestrzenią”⁵² i choć moje ingerencje dalekie są od myślenia konstruktywistycznego, przyświeca mi podobna idea – anektowanie przestrzeni jako równoprawnego elementu dzieła. Manifest Charlesa Sirato był pierwszym odkrytym przeze mnie tekstem potwierdzającym moje wieloletnie przemyślenia dotyczące malarstwa. Otoczona, a wręcz podporządkowana tradycyjnemu myśleniu o malarstwie, znalazłam punkt odniesienia dla swoich eksperymentów. Używając koloru – maluję! To, co dotychczas wydarzało się na płótnie, spontanicznie przenoszę w przestrzeń, nadal wykorzystując działanie barw, a czasem nawet ich symbolikę. Zestawiam: kolory, płaszczyzny, faktury, kierunki, walory i linie, chcąc zintegrować się z przestrzenią. Światło i cień rozpatruję w kategoriach malarskich. Studiuję przestrzeń. Badając granice malarstwa i to, czy w ogóle one istnieją, podjęłam się w ciągu trzech ostatnich lat realizacji kilku projektów, które omówię poniżej w ramach mojej rozprawy doktorskiej. Wydarzyły się one i przeminęły lub wciąż istnieją i ulegają zmianom w czasie. Realizowałam je samodzielnie lub we współpracy z innymi osobami. Wszystkie jednak wymagały rozciągłości czasu i przestrzeni, aby móc zaistnieć. Decydowały o nich nie tylko moje zamiary i artystyczne przemyślenia, ale równie silny wpływ miały rzeczy prozaiczne: warunki atmosferyczne czy nienamagalne – „atmosfery”. Nie dałoby się ich stworzyć w jednym miejscu i czasie, np. na potrzeby jednej wystawy. Pozbawiłabym je w ten sposób możliwości dojrzewania, starzenia się i umierania jedno po drugim, a siebie obserwacji i doświadczenia, jak jedna praca wpływa na kolejną, podobnie jak obraz rodzi obraz. Z tego też powodu prezentuję prace w porządku chronologicznym, zamiast szeregowania ich ze względu na podobieństwo formy czy użytego materiału.

⁵¹ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984, s. 7.

⁵² Tamże, s. 29.

a. Interaktywny obraz czasoprzestrzenny

Galeria u Jatki, Nowy Targ, 2015

technika: szkło, woda, pigment

format: 180 cm × 100 cm × 2 cm

+ czas

Interaktywny obraz czasoprzestrzenny powstał w ramach wystawy prac pedagogów z Katedry Malarstwa i Rysunku, Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w Galerii u Jatki w Nowym Targu w 2015 roku. Usytuowany horyzontalnie obiekt został zainstalowany w centralnym punkcie galerii, dzięki czemu skupiał uwagę, a jednocześnie stanowił przeszkodę w swobodnym poruszaniu się po niej. Już wcześniej posługiwałam się podobnymi formami dla stworzenia obrazów w przestrzeni. Kolorowe cieczki zamknięte w geometrycznych formach, skazane na wysychanie i powolną degradację, pojawiły się np. w ramach wystawy „Wodne Sztuczki” w Galerii Białej. Pisałam wtedy: „Woda okazała się mieć malarski potencjał... nie tylko w sensie estetycznym. Podobnie jak obraz, wywołuje w nas rozmaite emocje, buduje napięcie, wzbudza przestrasz, uspokaja, bawi. Woda jako jeden z żywiołów, ciągle w ruchu, warunek życia, budzi wiele skojarzeń, prowokuje do zamyślenia. „Wodne Sztuczki” (...) to eksperyment mający na celu stworzenie obiektów z wykorzystaniem kolorowych cieczy, ale budujący i prowokujący widza nie tylko do doznań estetycznych. To próba zagłębienia się w siebie, wejścia pod pokład, zanurzenia...”. Tym, co odróżnia pracę wykonaną w Nowym Targu od wcześniejszych projektów, jest swojego rodzaju akt – performance. Pierwszy raz wypełniałam zbiorniki kolorowymi cieczkami – malowałam w trakcie wernisażu. Świadoma obserwujących mnie osób, nie mogłam przewidzieć ich reakcji. Pozwoliłam, by czynnie uczestniczyli w procesie twórczym, który ostatecznie okazał się ważniejszy niż sam eksponat. Eksperyment powiódł się, zaskakując mnie rozwojem sytuacji. Odkryłam siłę, jaką niesie za sobą żywe zdarzenie i uczestniczący w nim ludzie. Stałam się fragmentem własnego dzieła. Ja modelowałam otoczenie, które z równą siłą wpływało na mnie i rodzący się obraz. Oprócz mocy formy i koloru doszła siła ludzkich emocji. W przestrzeni galerii powstało pewnego rodzaju napięcie. Akcje w przestrzeni miejskiej, których wówczas miałam za sobą kilkadziesiąt, były innym doświadczeniem. Choć ulice pełne są ludzi, inaczej reagują oni na działanie malarskie. Wywołuje ono emocje u przechodniów, skupia uwagę, rodzi pytania, ale nie „zatrzymuje czasu”. Gdy pojawiłam się we wnętrzu galerii i zaczęłam malować – świat jakby zamarł. Wszyscy ucichli i pozostali w milczeniu, dopóki nie zakończyłam pracy. Kolorowe cieczki wżerały się w te bezbarwne, tworząc ulegające ciągłym

zmianom organiczne formy. Z czasem przeistoczyły się w jednolite, geometryczne lustra kolorowej wody.

Obraz stał się pretekstem do współdziałania. Dziełem stali się sami uczestnicy wydarzenia i ich doznania. Wcześniej bierni obserwatorzy, przyczynili się do transformacji eksponatu – maczali dłonie, rozchlapywali ciecze. Gdy ja odeszłam, zawłaszczyli obiekt, a planowany performance przeistoczył się w happening z udziałem interaktorów. Nadal jednak całość zdarzenia rozważam w kategoriach obrazu.

W roku 2015 przeprowadziłam trzy akcje malarskie w przestrzeni publicznej. Każdą z opisanych realizacji bazowała na innym kolorze, każdy z kolorów użyty został celowo i oprócz warstwy dekoracyjnej ukrywał metaforyczne i symboliczne znaczenia.

b. Odszarzanie OFF

c. Odszarzanie Livorno

d. Odszarzanie Barcelony

Komercyjna akcja „Odszarzanie OFF” zrealizowana była w deszczowy dzień. Użyty kolor zielony nawiązywał do obchodzonych wówczas Dni Świętego Patryka. Z kolei malarska instalacja w zabytkowej fortecy w Livorno została stworzona nazajutrz po zamachu w Paryżu. Kolor czerwony był nawiązaniem do tych wydarzeń, symbolizował krew – życie i śmierć. Plamy były niewielkie, ale liczne. Zasychały, przywołując na myśl jedno skojarzenie – tragedię. Z instalacji w Livorno powstał materiał fotograficzny, jak również tzw. GIF-y. Kilkusekundowe formy wideo, których celem było uruchomienie obrazu i metaforyczne poruszanie się w czasie: w przód i w tył, w tył i w przód. Moja osobista potrzeba cofnięcia się do przeszłości i zmiany następstwa zdarzeń. W takim kontekście politycznym i społecznym czerwona kałuża nabiera mocniejszego znaczenia. Nie chodzi już tylko o poprawę warunków socjalnych i bunt przeciw szarości. To bunt przeciw narastającym konfliktom i zagrożeniom... Manifest malarza, którego narzędziem – bronią – jest kolor. O wyborze błękitu, którym posłużyłam się w Barcelonie, zdecydowały dwa czynniki: kolorem Davis Museum jest błękit. Miał to być symbol naszej współpracy, ale równie znaczący dla tej decyzji był również charakter wybranej przeze mnie przestrzeni. Miejsce niezwykle, usytuowane w centrum miasta, plac zabaw pełen dziecięcej bez troski i radości. Gdy jednak przyjrzeć się bliżej, jest to miejsce poważnych społecznych tragedii i kontrastów. W zaułkach, zakamarkach kryją się bowiem bezdomni narkomani, miejscowi i obcokrajowcy, a przebywanie w takim miejscu budzi silną refleksję o równoległości ludzkich bytów – o życiu w skrajnie odmiennych warunkach. W ten sposób proste określenie „skrajności” stało się główną inspiracją do stworzenia instalacji malarskiej wykorzystującej mocny kontrast kolorystyczny i silny kontrast form. Kształty geometryczne, ostre kąty trójkątów dopełniających nieregularne, przypadkowo usytuowane plamy. Rytm geometrii i organiczna swoboda. Próba stworzenia abstrakcyjnego obrazu czasoprzestrzennego opowiadającego o zastanej rzeczywistości i niełatwej codzienności w mieście tętniącym życiem i energią. Akcja przeprowadzona w Barcelonie we współpracy z Davis Museum zarejestrowana została na dwuminutowym filmie wideo, który załączam na płycie CD.

Pośród artystów, których twórczość ma na mnie znaczący wpływ, nie sposób nie wymienić Leona Tarasewicza – malarza przestrzeni. Wczytując się w opisy jego działań i wpatrując

w ich rezultaty natrafiłam na następujący tekst: Pamiętam, jak chodził po Barcelonie i czujnie oglądał w niej każdy kamień, każdą kolumnę, domy, drzewa, jak pilnie przyglądał się ludziom. Tak jak lekarz, który bada puls na ręce pacjenta, Tarasewicz starał się wyczuć puls miasta, jego rytm, po to, by dostosować do niego rytm swojego malowania. Szukał elementów, które scalają tkankę miasta w jeden organizm, szukał śladów myśli, z którą mógłby podjąć dialog. Krwiobiegiem miasta są ulice i place, które łączą nieprzerwanym strumieniem cząstki jego organizmu, miejsca piękne i szpetne, biedne i bogate, te, które reprezentują, i te, które służą. (...) Malarstwo Tarasewicza, które nie jest dekoracją ani towarem, lecz częścią naturalnego otoczenia, w niezwykle sposób buduje pomost pomiędzy człowiekiem a otaczającym go światem i innymi ludźmi, w ten sposób spełnia elementarne przesłanie kultury tworzonej od czasów pierwszych naskalnych rysunków⁵³.

Podobnie jak Leon Tarasewicz, nie chcę dekorować miasta, wmyślam się w jego rytm, bosy stąпам po chodnikach, obserwuję ludzi i ptaki, przysłuchuję się rozmowom i mechanicznym dźwiękom wydawanym przez klimatyzatory, zniechęcam się zapachem, wygrzewam twarz w słońcu, pijąc kawę w kawiarni, przesiewam miasto przez sito własnych emocji, pragnąc stać się jego częścią. Przestrzeń miejska, w dziwny sposób, częściej bywa dla mnie inspiracją niż przestrzeń natury. W naturze odpoczywam, w mieście nieustannie poszukuję ludzkich historii. Pragnę tylko, by przestrzeń stała się moim podobrazem, uciekam od codzienności i tradycyjnego myślenia o malarstwie. Chcę zmieniać świat na bardziej emocjonalny i dlatego prowokuję do czynnego uczestniczenia w moich projektach. Z natury jestem osobą, która nie lubi samotności, wychodzę więc do ludzi, otwieram siebie i swoje prace na drugiego człowieka. Prowokuję do „potknięcia się o kolor”.

⁵³ J. Gola, *Tarasewicz*, Stowarzyszenie Edukacji Artystycznej „Ślad”, Warszawa 2007, s. 157.

e. Ożywianie

„Artysta potraktował kolumny jak zwykły blejtram, dzięki czemu uzyskał przestrzenność, wprowadził trzeci wymiar w płaski obraz. W taką przestrzeń można wejść, można się wobec niej dookreślić. Można wreszcie jej dotknąć – co sprawia, że malarstwo staje się bardzo bliskie rzeźbie. Instalacje z zamierzenia mieszają różne formy sztuki, po to by odbiorca mógł całym sobą uczestniczyć w spotkaniu z dziełem. Kolumny Tarasewicza działają przestrzenią i kolorami. (...) Wykorzystanie koloru w malarstwie jest jedną z naczelných zasad sztuki abstrakcyjnej – starszej i tej współczesnej. Artysta do koloru dodaje przestrzeń – zachęca do bliskiego, bardzo intymnego spotkania ze sztuką”⁵⁴.

W kolejnej pracy pt. *Ożywianie*, z 2015 roku, wykorzystałam ścięty pień drzewa i – mimo jego trójwymiarowej natury – potraktowałam go jak blejtram. Barwne żywice posłużyły mi do wypełnienia zdegradowanych chorobą zagłębień w drewnie. Ścięte drzewo przyjęło już na zawsze pozycję horyzontalną, stając się eksponatem pośród żywej zieleni. Zaznaczone ludzkim... moim... gestem przekształciło się w trójwymiarowy obraz wchodzący w relacje z otoczeniem. Można go dotknąć, a nawet na nim usiąść. Zmienia się w zależności od pogody i pory roku. Kolory wibrują pośród zieleni trawy lub mocno kontrastują z bielą śniegu, czasem nawet znikają... W rozmowie, którą w styczniu 2017 roku przeprowadziłam z doktorem filozofii Aleksandrem Gemelem uznaliśmy, iż przestrzeń w moich pracach jest dodatkowym malarskim środkiem wyrazu, że zacieram granice pomiędzy rzeźbą a malarstwem. Na pytanie: „Czy czujesz się rzeźbiarką?” – stanowczo odpowiedziałam: „Nie! Ja maluję”. W odpowiedzi usłyszałam: „Nie musisz używać żadnej koncepcji dla potwierdzenia swoich tez. Sama kiedyś powiedziałaś, że sztuka – malarstwo jest językiem, nie można go zwerbalizować i do końca przetłumaczyć. Gdyby się dało, to nie byłoby potrzebne. Największym dowodem na to, że twoje działania to czyste malarstwo, jesteś ty sama”.

Każda kolejna praca utwierdza mnie w przekonaniu, że podczas przenoszenia się z płaszczyzny w przestrzeń, nadal wydarza się tożsamy akt twórczy, z tym że w przestrzeni często część obrazu już na mnie czeka, a ja go jedynie dopełniam. Malarstwo – niezależnie czy na płaszczyźnie, czy w przestrzeni – działa na mój rozwój duchowy, na moją przestrzeń wewnętrzną, na moją wrażliwość. Ufając intuicji i świadomie akceptując przypadki, tworzę czasoprzestrzenne obrazy abstrakcyjne, wciąż poszukując czystej formy.

⁵⁴ Leon Tarasewicz, napisała i zebrała: Jola Gola, Wydawnictwo: „Stowarzyszenie edukacji artystycznej „Ślad” ISBN 83-923516-0-0 tekst : Iwona Torbicka, Leon Zawodowiec, s.173.

f. Różowy kwadrat na Białej tle

Różowy kwadrat na Białej tle to najbardziej złożona z moich prac, niosąca najwięcej znaczeń, a jej tworzenie było jednym z ważniejszych dla mnie doświadczeń artystycznych. Praca „narodziła się, rozpoczęła się” w ramach wystawy „Malarki” w 2015 roku w Galerii Białej. Powstała z wykorzystaniem 64 kwadratowych zbiorników z pleksi o wymiarach 20 cm × 20 cm × 2 cm i jednego zbiornika o wymiarach 160 cm × 2 cm. Użyte medium: tusz, pigmenty, farba akrylowa, ekolina, woda. W tym miejscu pragnę odwołać się do słów Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Istnienie jest czasowe i przestrzenne”⁵⁵, a „wszystkie zjawiska mają treść i formę”⁵⁶. Tworząc tę pracę, byłam przekonana, że powstanie instalacja malarska, założyłam udział osób trzecich, zaplanowałam realizację animacji po-klatkowej przedstawiającej moment powstawania pracy. Nie przewidziałam jednak, że stworzę zjawisko, swojego rodzaju organizm, który będzie trwał niezależnie ode mnie. Wróćmy do początku. Założenia projektu były następujące:

Różowy kwadrat na Białej tle – tytuł pracy jest nawiązaniem, zapożyczeniem i hołdem, który chciałam złożyć Kazimierzowi Malewiczowi oraz Galerii Białej, z którą miałam okazję kilkakrotnie współpracować. Wystawa „Malarki” prezentowała prace 22 kobiet i stanowiła odzwierciedlenie ich spojrzenia na polskie malarstwo w XXI wieku. Postanowiłam stworzyć instalację interaktywną. Powstały dwa kwadraty. Dwie figury idealne. Jedna rozczłonkowana na 64 mniejsze elementy – kolorowe piksele, druga czysta, biała, wypełniona jedynie wodą.

Pierwszy kwadrat – złożony z dwudziestocentymetrowych kwadratów, to mój obraz – obraz bogaty w kolor różowy i jego pochodne, obraz kobiecy, podskórnie feministyczny, malowany intuicyjnie, bez planu, ale z założeniem stworzenia pracy pełnej emocji, opowiadającej o moich pragnieniach i moim świecie. Świecie pełnym podziałów, elementów, które próbuję każdego dnia okiełznać i połączyć w całość. Snułam opowieść o kobiecie, o sobie... i chyba o każdej innej matce, żonie, malarce, artystce, która pod różową powłózką swojego kobiecego wdzięku musi mieć siłę, by walczyć o swoje marzenia, plany, godność i szacunek. Kolor różowy, w swej złożoności, symbolizował więc wrażliwość i pozorną infantylność, a kształt kwadratu wytrwałość, doskonałość i solidność z otaczającym światem. Drugi kwadrat został wypełniony kolorem – namalowany przez bohaterki wystawy. One, z energią i z gestu wylewały kolorowe ciecze do zbiornika wypełnionego wcześniej wodą.

⁵⁵ S. I. Witkiewicz, *O czystej formie i inne pisma o sztuce*, PIW, Warszawa 2003, s. 51.

⁵⁶ Tamże, s. 54.

Do dyspozycji miały te same kolory, których ja użyłam do stworzenia różowego kwadratu... nie miały pędzli... a jedynie kielichy, szklanice i dzbany. Chciałam w ten sposób zaimprovizować malarską ucztę kobiet. Kolory zaczęły łączyć się i przenikać organicznymi plamami... rezultatem było prawie zupełnie zaczernienie, przygaszenie, uśpienie początkowo tryskających życiem kolorów. „Malarki” stały się częścią mojego projektu, fizycznie uczestnicząc w performance.

Opuszczając galerię w dniu wernisażu, pozostawiłam 65 lśniących luster wody, w których przeglądały się otaczające je ściany, ludzie i obrazy. Pozostawiłam zbiorniki wypełnione różnobarwnymi cieczami. Dwa gigantyczne kwadraty, swojego rodzaju autoportret i emocjonalny portret moich koleżanek. Ja i one. Kolor i „niekolor”. Rozdrobnienie i jednolitość. Jak się jednak okazało – i na to w głębi duszy liczyłam – „przedstawienie” trwało dalej. Dzień po dniu woda w zbiornikach wysychała, niepokojąc kuratora, który zapytał, czy aby nie „podlewać” mojej instalacji. Poprosiłam, aby pozostawić ją samą sobie, aby czas miał szansę uczynić nieodwracalne zmiany. Poziom cieczy spadał... zmieniały się kolory... aż wszystkie pigmenty i tusze zamarły, wyschły na wiór. Nie było już lśniących luster wody, w zamian za co pojawiło się 65 obrazów. Skromne, w większości jednolite, jakby skamieniałe, zastygnięte, zatrzymane w czasie. Część skruszała, część przywarła nieodwracalnie do plastikowego podłoża, wszystkie jednak stały się prawowitymi obrazami. W ciągu kilku tygodni malarska instalacja przeobraziła się, samodzielnie, trochę przez przypadek, w kolekcję miniatur i jeden prawie dwumetrowy obraz. Nadal coś pracuje nad nimi – ale już nie ja – a sam czas. Nierozzerwalny element każdego istnienia i każdego mojego malarskiego działania. Praca przekształciła się samoistnie w zjawisko, zawarte w pewnej formie pełnej treści. Można powiedzieć, że obraz żyje lub – mniej optymistycznie – że umiera. W każdym razie każdego dnia ulega zmianie, dojrzewa. Jako komentarz zacytuję kolejną wypowiedź Aleksandra Gemela zaczerpniętą z naszej rozmowy: „Pozostawiłaś tę pracę nawet nie przypadkowi, ale jesteś między przypadkiem a koniecznością. Procesy erozji to czysta fizyka... można zbadać, jak to się będzie zachowywało. Można tu zestawiać twoje działanie początkowe, intuicyjne, emocjonalne – poszukiwanie koloru i ujawnianie ekspresji z późniejszym wpływem czasu. To już się musi tak wydarzyć. Zmaganie się dzieła z koniecznością. To jest coś nieuniknionego. Pojawia się nowy wymiar dzieła. Kończy się akt twórczy, ale nie kończy się tworzenie dzieła. Ono dzieje się dalej... może się wydarzać w nieskończoność. (...) Każdy akt twórczy odbywa się w czasie i przestrzeni, ale u ciebie czas jest narzędziem, a np. u Leonarda da Vinci nie. On namalował obraz i pozostawił dzieło do odbioru, ty tworzysz i czekasz, co uczyni czas. Skończony obraz podlega erozji, ale nie jest to

środek wyrazu. U ciebie obraz wysycha i się dopiero dokonuje, ale czy kiedyś dokona się do końca?”.

g. Szkicownik w trójkącie

Szkicownik w trójkącie to obraz wielkoformatowy wykonany w 2016 roku na budynku mieszkalnym w Tomaszowie Mazowieckim przy ul. Mościckiego.

Znane nam murale są zazwyczaj realizowane na podstawie projektu przenoszonego na ścianę z ogromną dokładnością. Ideą mojej pracy było zupełnie inne podejście. Jako malarka bardzo często kieruję się intuicją i nastawiam na akceptację przypadku. Dodatkowo jako nauczyciel akademicki angażuję w projekty moich studentów.

Realizacja *Szkicownika w trójkącie* polegała na podzieleniu ściany na kilkaset trójkątów równobocznych o jednakowej wielkości. Każdy z trójkątów został potraktowany przeze mnie i moich studentów jako szkic, zapis chwili i emocji. Kierując się wstępnym założeniem dotyczącym całości: od lewej do prawej, od najciemniejszego do najjaśniejszego – uzyskaliśmy przejście walorowe, które stanowiło podstawę projektu. Paletę ograniczyliśmy do bieli, czerni i ich pochodnych. Chcę podkreślić, że każdy z nas miał całkowitą dowolność, jeśli chodzi o wypełnienie płaszczyzny swojego trójkąta (trójkątów). Efekt końcowy pracy poznaliśmy jednak dopiero po ukończeniu muralu. Dlaczego tak?

Obraz żyje, gdy my mamy do niego „żywe podejście”. Celem mojego działania artystycznego był nie tylko efekt końcowy, ale przede wszystkim proces twórczy. Zarazić widza – przechodnia – sztuką czystą, ale również stworzyć studentom sytuację, w której będą musieli zmierzyć się z nowym, nietypowym wyzwaniem malarskim.

Szkicownik jest swojego rodzaju pamiętnikiem gestów, wyrazem walki z materią, zapisem zmagania pracy w zespole. Jest żywą reakcją na realne otoczenie, na konkretną przestrzeń, w której dane nam było pracować.

Szkicownik w trójkącie to również próba uzyskania jedności w mnogości. Takiej, o której pisał Witkacy, ale i tej rozumianej dosłownie. Każdy z nas pracował indywidualnie nad kolejnymi fragmentami całości, równocześnie obserwując to, co robią inni. Osiągnięcie spójnego obrazu stanowiło wyzwanie, z którym zmagaliśmy się przez kilka dni. Decyzje podejmowaliśmy wspólnie i choć nie zawsze byliśmy zgodni co do zmian, udawało się nam zawsze dojść do porozumienia. Bardzo ważna jest również symbolika samej figury geometrycznej zastosowanej w projekcie. Trójkąt równoboczny symbolizuje między innymi harmonię i proporcję, a o uzyskanie harmonii i równowagi właśnie nam chodziło.

Szkicownik w trójkącie był dla mnie dużym wyzwaniem artystycznym. Po pierwsze, przez nietypowe okoliczności, w jakich był realizowany (przestrzeń publiczna), po drugie – przez specyfikę pracy w zespole (konieczność pewnych uzgodnień i elastyczność w działaniu).

Szkicownik w trójkącie to realizacja obrazu wielkoformatowego, dwuwymiarowego w przestrzeni publicznej. Zanim została podjęta decyzja o realizacji właśnie tego projektu, stworzyłam kilka innych propozycji. Celem wszystkich wizualizacji było rozstrzygnięcie, który z pomysłów z poszanowaniem dla otoczenia wpisze się w otaczającą przestrzeń i i dopełni ją. Decyzja nie była łatwa, tym bardziej że konsultowana musiała być z właścicielem nieruchomości. Obraz na ścianie miał być sygnałem dla mieszkańców miasta, oswajać ich ze sztuką i zapraszać do środka budynku, gdzie odbywają się warsztaty plastyczne i wystawy. W tak małym mieście, jakim jest Tomaszów Mazowiecki, misja kulturalna, której podjął się właściciel nieruchomości, nie należy do rzeczy prostych, ale jest realna! Tym chętniej podjęłam się realizacji projektu! Wiedziałam, że mural nie jest pustą zachcianką właściciela, lecz fragmentem jego społecznej misji.

h. Open space

We wrześniu 2016 roku, na zaproszenie kuratora Vincenta Verle, przenieśliam swoje działania do miejscowości Nancy we Francji. W ramach odbywającego się tam projektu *Open Space* zainfekowałam miasto kolorem. Tydzień spędzony na spacerach ulicami miasta, poszukiwaniach inspiracji i rozmowach z mieszkańcami zaowocował trzema akcjami zrealizowanymi w przestrzeni publicznej:

- płaszczyzna – performance,
- punkt – mapowanie miasta
- linia – instalacja.

Każde z przedsięwzięć oparte było na działaniu koloru w przestrzeni, a ich korzenie tkwiły w prowadzonej przeze mnie akcji odszarzania. Każde jednak skupiało się na innym zagadnieniu, choć użyte środki były tożsame. Każde działanie wchodziło w relacje z otoczeniem, dopełniało lub burzyło zastany porządek.

Dzień pierwszy:

płaszczyzna – performance

Performance odbył się jako pierwszy i polegał na wylewaniu wcześniej przygotowanych kolorowych cieczy na szarogranatowy asfalt ulicy w centrum miasta. Rezultat działania był bardzo efektowny, lecz była to rzecz drugorzędna. To był dla mnie dzień wyzwolenia i oczyszczenia, pozbycia się barier. Brodziłam bosa w farbach, wcierałam je w podłogę. Malowałam całą sobą. Ludzie zmuszeni byli zmieniać kierunek swojej trasy, obchodzić plamy kolorów, zostawiali ślady, rozjeżdżali je oponami samochodów, kołami rowerów i wózków. Obraz był w ciągłym ruchu. Nie było żadnego planu. Decyzje rodziły się spontanicznie, wynikały jedna z drugiej. Zapytana, po co to robię... nie potrafiłam znaleźć jednoznacznej odpowiedzi. Myślę, że była to głęboka wewnętrzna potrzeba kontaktu z kolorem i drugim człowiekiem. Wbrew stereotypom nakazującym traktować malarza jako osobę izolującą się od otoczenia, jestem osobą szukającą kontaktu z ludźmi – moim żywiołem jest miasto, przestrzeń, przy czym oprócz przestrzeni fizycznej, rzeczywistej mam tu na myśli przestrzeń społeczną, przestrzeń publiczną, przestrzeń międzyludzką.

Na płaszczyźnie ulicy, w miejskiej przestrzeni, „wylałam kolor”. W mieście, nawet tak uroczym jak Nancy, niewiele można znaleźć barwnych organicznych plam. Zburzyłam pewien porządek, równocześnie dopełniając geometryczną architekturę otoczenia. Podłożem dla mojego obrazu była przestrzeń miejska, a jego ramami – rzeka płynąca przez miasto, ściana budynku i krawężniki. Taki obraz nie ma prawej czy lewej strony, nie ma góry i dołu. On po prostu istnieje przez jakiś czas. Można go interpretować, odczuwać, ale można w nim również uczestniczyć.

Podobnie jak Wassily Kandinsky, który pisał o płaszczyźnie obrazu i artyście «zapładniającym» ją – ja za pomocą właściwie uporządkowanych elementów zmierzyłam się z miejską przestrzenią. «Zapłodniłam» ją kolorem.

Dzień drugi:

punkt – mapowanie miasta

To kilkadziesiąt bardzo skromnych ingerencji barwnych, które pozostawiłam w miejscach przypadkowych i wyjątkowych, na mojej drodze poznawania miasta. Kolor czerwony wybrany został z zamysłem – zamiarem było skupianie uwagi, wprowadzanie przechodniów w zakłopotanie. Szłam, zostawiając za sobą barwne punkty... z nadzieją, że ktoś mnie śledzi. Przestrzeń miejska pełna jest punktów i linii, niczym płaszczyzna abstrakcyjnego obrazu. Składają się one na tkankę miejską pełną ludzkiego ruchu, pełną życia. Idąc przez miasto, zawsze patrzę na nie jak na obraz, tylko czasem czegoś mi brak i wtedy czuję potrzebę dodania czegoś od siebie – zamknięcia obrazu... choćby małą plamką koloru.

Dzień trzeci:

linia – instalacja malarska

„Linia jest śladem poruszającego się punktu” – pisał Kandinsky. Trzeciego dnia w ramach projektu *Open Space* stałam się punktem – punktem poruszającym się na płaszczyźnie miasta. Powstała linia. Długo szukałam miejsca, skrajnie zgeometryzowanego, pozbawionego zieleni, betonowego skupiska brył, form i kierunków. Kolumnada wzdłuż budynku Wydziału Architektury Uniwersytetu w Nancy (wideo). Wzdłuż kilkusetmetrowego chodnika powstała barwna linia towarzysząca przechodniom w ich drodze przez miasto. Linia dopełniająca swym strzelistym charakterem i mocnym kolorem szarość otoczenia. Linia przyciągająca wzrok, przecinająca pejzaż miasta. Linia, która rozwija się i ujawnia wraz z przemieszczaniem się

wzdłuż niej. Linia – obraz czasoprzestrzenny – angażujący przechodnia, zachęcający do wykonania ruchu, może nawet wskazujący drogę i zmuszający do pójścia dalej.

i. Gabinet kolorów

Gabinet to miejsce – pomieszczenie kojarzące się z pracą intelektualną, z przechowywaniem jakiegoś rodzaju zbiorów (w tym przypadku zbioru światła, cieni, walorów i kolorów). Ma służyć jako komercyjne miejsce do rekreacji, a jednocześnie (poprzez zabawę) poszerzać horyzonty osób odwiedzających – uczyć.

Na pierwszy rzut oka – gabinet luster, w bliższym kontakcie – obraz czasoprzestrzenny odkrywający przed interaktorem tajniki wiedzy o świetle, kolorze i mieszanii się barw.

Barwa nie jest cechą charakterystyczną przedmiotu, lecz zależy od światła, które na ten przedmiot pada.

„Na zewnątrz nas, niezależnie od naszych wrażeń i zmysłów, istnieje jedynie materia w jej różnych formach jakościowych i ilościowych, która oddziałuje na narządy zmysłowe człowieka, wywołując u niego określone wrażenia. I tak odbieramy wrażenie ciepła lub chłodu przedmiotów w zależności od ich temperatury, tzn. ilościowej cechy określonego rodzaju energii promienistej, wrażenie dźwięku jako skutek ruchu materii (drżania okresowe cząstek powietrza) i w końcu wrażenie barwy – jako odzwierciedlenie określonych cech energii promienistej obejmującej obszar tzw. promieniowania świetlnego”⁵⁷.

Pragnę stworzyć obiekt – instalację mającą nie tyle charakter „czysto eksperymentalnej działalności artystycznej”⁵⁸, ale projekt będący społecznie użytecznym.

Pracę nad projektem prowadzę wspólnie z Łódzkim Centrum Wydarzeń oraz studium architektonicznym RWSL, które dają mi wsparcie technologiczne i organizacyjne. Czym innym bowiem jest zaplanowanie budowy gigantycznej instalacji, od spontanicznego, nie niosącego za sobą żadnych zagrożeń, wylania błękitnej kałuży.

W przypadku *Gabinetu kolorów* opowieść winnam zacząć od inspiracji, które choć nieoczywiste, tkwią we mnie od lat, i gdyby nie one, nie doszłabym dziś do miejsca, w którym się znajduję (mam tu na myśli rozwój artystyczny). Wiele lat temu natrafiłam na pracę *Weather Project* zrealizowaną przez Olafura Eliassona. „Było to przekształcenie Turbine Hall w londyńskiej galerii Tate Modern w olbrzymie pseudosolarium przyciągające tysiące miłośników sztucznego opalania. Goście, a właściwie uczestnicy akcji, unosząc głowy do góry, mogli zobaczyć sufit pokryty lustrami i rurami oświetlającymi pomieszczenie. Poprzez unoszącą się w sali chmurę pary wodnej widzieli swoje odbicia, a ich sylwetki przypominały duchy. Przedsięwzięcie polegało na wprowadzeniu światła zewnętrznego do zamkniętej przestrzeni”⁵⁹.

⁵⁷ A. Zausznica, *Nauka o barwie*, PWN, Warszawa 2012, s. 18–19.

⁵⁸ B. Kowalska, *Fangor – malarz przestrzeni*, PWN, Warszawa 2001, s. 73.

⁵⁹ *Art Now*, pod redakcją Uty Grosenick, Taschen/TMC Art, 2008, s.86.

Nie widziałam *Weather Project* na żywo, ale miałam okazję przyjrzeć się przestrzeni Turbine Hall. Ogromne wnętrza i betonowe płaszczyzny ścian same w sobie robią niezwykle wrażenie. Człowiek zatapia się, nika w przestrzeni, doznaje uczucia uniesienia. Już wtedy zapragnęłam stworzyć podobnie „monumentalną sytuację”, która uruchamiałyby równie silne emocje i dezorientowała widza. Posłużę się tu słowami rzeźbiarza – Roberta Morrisa: „Podczas gdy specyficzna wielkość jest warunkiem, który kształtuje czyjąś reakcję w kategoriach mniej lub bardziej «publicznego» bądź «osobistego», to olbrzymie obiekty klasy monumentów wywołują znacznie bardziej specyficzny oddźwięk na wielkość jako wielkość (*size qua size*). Znaczący to, że (...) dużej wielkości obiekty eksponują wielkość bardziej specyficznym jako pewien element. (...) Przestrzeń pomiędzy podmiotem a obiektem jest w takim porównaniu zakładana z góry. (...) Większy obiekt włącza więcej przestrzeni”⁶⁰. I między innymi z tego powodu *Gabinet kolorów* ma być przedsięwzięciem monumentalnym.

Celem *Gabinetu kolorów* jest ożywienie opustoszałego, niegdyś tętniącego życiem Placu Henryka Dąbrowskiego w Łodzi. Aby zrealizować ten cel, pragnę przygotować instalację składającą się z 24 kwadratowych lusterek o wymiarach 3 × 3 m. Luster, które będą powielały ludzkie odbicia, metaforycznie zaludniając – wypełniając wybraną przestrzeń. Wierzę, iż pojawienie się monumentalnej kolorowej konstrukcji w przestrzeni miejskiej obudzi wśród mieszkańców chęć skonfrontowania się z wykreowaną przeze mnie lustrzaną rzeczywistością.

Chcę otoczyć ludzi obrazem, zamknąć ich w obrazie. Chcę, by odczuli różnice między działaniem kolorów na własnej skórze – w tym celu wykonałam serię eksperymentów z wykorzystaniem chromatycznych płaszczyzn. Przy pomocy trzech kolorów podstawowych i odpowiedniego ustawienia lusterek (kąt 90 stopni) powstanie korytarz, przez który przechodząc będzie można obserwować transformacje trzech podstawowych kolorów.

Moim celem nie jest analiza naukowa, lecz stworzenie odbiorcy możliwości doznawania subiektywnych przeżyć, uczestnictwa w empirycznych doświadczeniach. Chcę stworzyć obraz z wykorzystaniem podstawowych figur geometrycznych i podstawowych kolorów, które będą jedynie punktem wyjścia dla działań odbiorcy. To widz samodzielnie będzie kreował zjawiska. Duże znaczenie będą miały pory dnia, kąt padania światła i miejsce, w którym będziemy się znajdować. Instalacja ma zakrzywiać i deformować rzeczywistość, multiplikować przedmioty i zjawiska. Lustrzana podłoga umieszczona w szczycie instalacji (wierzchołku trójkąta oglądanego z lotu ptaka) odbijać będzie niebo, po którym przyjdzie nam stąpać... metaforycznie „bując w obłokach”.

⁶⁰ Łukasz Guzek, *Sztuka Instalacji*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007, s. 90.

5. Po co to wszystko, czyli zakończenie

Silny wpływ na moje prace w ogóle, ale przede wszystkim na ukształtowanie się mojej potrzeby „wyjścia w przestrzeń” wywarł prekursor sztuki environment, „malarz przestrzeni”⁶¹ – Wojciech Fangor. Dla Fangora punktem odniesienia dla sztuki był zawsze człowiek: Interesuje mnie stwarzanie wzoru, tak jak swego rodzaju wzorem był obraz (...). Malarstwo, które mnie interesuje, nie może być oddzielone od przestrzeni, która je otacza, od rzeczy, które je otaczają, od osoby, która w tych stosunkach bierze udział⁶².

Punktami wspólnym wszystkich moich prac są : kolor, przestrzeń i człowiek. Każdy z tych problemów jest wielowarstwowy. W rozmowach z dr. Aleksandrem Gemelem, które poświęcone były moim działaniom w przestrzeni, szukałam odpowiedzi na nurtujące mnie pytanie. Po co to wszystko? Po co mi ta przestrzeń? Uważam, że rozmowa ta, aczkolwiek nieco chaotyczna i nieuporządkowana, najlepiej obrazuje to, co się wydarzyło w ciągu ostatnich trzech lat, i charakteryzuje realizacje składające się na moją pracę doktorską.

Przestrzeń jest mi potrzebna, aby być bliżej innych ludzi.

Moje motto to:

Kolorem w przestrzeni o człowieku.

Fragment rozmowy z Aleksandrem Gemelem:

Olek: (...) Przestrzeń publiczna i przestrzeń społeczna to określenia, które jak najbardziej możesz traktować jako metaforę przestrzeni. Metafora jest to odwzorowanie pomiędzy dwiema domenami – domeną źródłową a docelową. Tak najprościej można opisać metaforę. Domena zaś to jest nasz zbiór wiedzy o czymś. Piszę o tym w moim artykule *Codziennosc metafory w perspektywie kognitywistycznej*. Czas też jest metaforą przestrzenną. Główna koncepcja metafor pojęciowych polega na tym, że myślimy zawsze w sposób metaforyczny, nawet jak sobie tego nie uświadamiamy, u podstaw kryje się metafora. Zaraz podam ci jakąś zgrabną metaforę pojęciową... np. proces rozumowania. Metaforą docelową będą tu wszystkie pojęcia abstrakcyjne, tzw. abstrakty, np. rozumowanie, proces mentalny. Pojmuje się je w kategoriach bardzo prostych pojęć fizycznych. Taką metaforą poznawczą będzie np. utożsamienie rozumowania z podróżą/drogą wyrażające się w stwierdzeniach: „Doszliśmy do bardzo ciekawych wniosków” lub „Wyszliśmy od pewnych ogólnie przyjętych przesłanek”.

⁶¹ B. Kowalska, *Fangor...*, dz. cyt., s.67.

⁶² Tamże.

Sama droga będzie odpowiadała procesowi rozumowania.

Ja: A nie jest drogą w sensie fizycznym...

Olek: Żeby np. zrozumieć, czym jest umysł, musisz go sobie wyobrazić jako coś fizycznie namacalnego, znajomego, np. umysł jako pojemnik. Wpadła mi idea do głowy, tak jak wpada coś do pojemnika. To jest myślenie wyniesione z doświadczenia przestrzeni, bo nie rodzisz się z danym już abstrakcyjnym pojęciem umysłu, ale poprzez integracje w świecie, doświadczenie, zabawę. Bo rozumienie to widzenie. Tak dzieci uczą się przez zabawę. Przestrzeń jest naszą podstawową metaforą. Chociaż doświadczenie naszego ciała jest pierwotne, doświadczenie przestrzeni jest fundamentalne. Zawsze znajdujemy się w jakiejś przestrzeni. Domeną docelową jest więc czas, a domeną źródłową przestrzeń.

Ja: Jak u Y-Fu Tuana w książce *Przestrzeń i miejsce*, gdzie opisuje on, że dla noworodka to matka jest jego pierwszym punktem odniesienia – miejscem.

Olek: Czas jest bardziej abstrakcyjny. Czas leci, czas płynie. To jest metafora pojęciowa. Ogólna struktura, która służy nam do generowania wszystkich wypowiedzi. Skoro czas da się projektować w kategoriach przestrzeni, to podobnie będzie z przestrzenią społeczną, społeczeństwem. To też są rzutowane pewne metafory, przemieszczanie się z punktu A do punktu B – albo zajmowanie pewnego miejsca, albo bycie w stosunku do czegoś w przestrzeni, obok, nad, bycie pod. Jak w hierarchii społecznej, być wyżej jak być wyżej w przestrzeni. Taka sama relacja.

Ja: Nawiązując w tym miejscu do tematu relacji między ludźmi i hierarchii, o której wspominasz... Często rozważam ten problem, że działania twórcze, artystyczne w przestrzeni publicznej sprzyjają integracji środowisk, burzą podziały społeczne.

Olek: Nie jesteś wielkim artystą z przestworzy, wchodzisz między ludzi.

Ja: Decydując się na akt w przestrzeni publicznej, mam wrażenie, że staję się jej integralną częścią.

Olek: Stereotyp jest taki, że przeciętny artysta ma o sobie wysokie mniemanie, a o ludziach

z ulicy ma niskie mniemanie. I odwrotnie. Bezdumni myślą sobie: O artyści! ... nie wiadomo, co oni tam robią, są zarozumiali. Ty – wychodząc w to środowisko – stawiasz siebie na równi, nie ma relacji wyżej – niżej. Jesteś na równi, obok. I zauważ, że używając pojęć wyżej, niżej czy obok, nadal używamy kategorii przestrzennych do określenia relacji między ludźmi.

Ja: Od zawsze interesowały mnie dwa aspekty. Aspekt malarski i społeczny. Czyli moje malarstwo w przestrzeni jako zamiana płótna, fizycznego płótna, na fizyczną przestrzeń, którą wykorzystuję jako grunt. A drugie... ten aspekt społeczny: wychodzenie w przestrzeń, ale tę właśnie rozumianą metaforycznie, to takie właśnie budowanie relacji, pobudzanie wrażliwości.

Olek: Moim zdaniem jest nawet mocniej, bo ty zmieniasz tę przestrzeń. Aktem twórczym dokonujesz modyfikacji przestrzeni społecznej. Innymi słowy, zmieniasz wyobrażenia ludzi. Zmieniasz wyobrażenie o relacji artysta a odbiorca, sztuka a społeczeństwo.

Ja: Sztuka zawsze była w większym lub mniejszym stopniu związana z kulturą i polityką. Dziś zadaniem sztuki jest wychodzenie na ulicę również z tych powodów. Czasami jest to bolesne, nie spotyka się z aprobatą, ale nadal jest wymuszaniem reakcji, zwyczajnie mówiąc – emocji.

Olek: Według mnie bardzo ważne jest to, że w ten sposób oswojasz ludzi ze sztuką. Sztuka staje się dostępna dla każdego, nie tylko dla ludzi z wyższych sfer, którzy chodzą do galerii obejrzeć obrazy, których i tak nikt nie rozumie. Sztuka staje się codzienna, a malarstwo dostępne.

6. Bibliografia

- ≡ Władysław Tatarkiewicz, Filozofia XIX wieku i współczesna, Warszawa 1993.
- ≡ Władysław Kopaliński, Słownik symboli, Warszawa 1990.
- ≡ Adam Zausznica, Nauka o barwie, Warszawa 2012.
- ≡ Gerhard Zeugner, Barwa i człowiek, Warszawa 1965.
- ≡ Roland Barthes, Mit i znak : eseje, Warszawa 1970.
- ≡ Rudolf Arnheim, Sztuka i Percepcja wzrokowa, Warszawa 1978.
- ≡ Bożena Kowalska, Fangor : malarz przestrzeni, Warszawa 2001.
- ≡ Łukasz Guzek, Sztuka instalacji : zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej, Warszawa 2007.
- ≡ Edward Hall, Ukryty wymiar, Warszawa 1976.
- ≡ Peter Ritchie Calder, Człowiek i Kosmos, Warszawa 1979
- ≡ Maria Popczyk, Przestrzeń sztuki : obrazy, słowa, komentarze, Katowice 2005
- ≡ Jolanta Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007.
- ≡ Dorota Folga-Januszewska, Artyści o przestrzeni, Warszawa 1987
- ≡ Joseph Albers, Interaction of color. [1] i Interaction of color. [2], Londyn 2009
- ≡ Wiesław Gdowicz, Model przestrzeni abstrakcji. 2, Katowice 2004.
- ≡ Leopold Infeld, Albert Einstein, Warszawa 1979
- ≡ Małgorzata Korzeniowska, Przestrzeń, czas, ruch, Warszawa 1976
- ≡ Władysław Tatarkiewicz, Filozofia nowożytna do roku 1830, Warszawa 1983.
- ≡ Monika Jadzińska, "Duże dzieło sztuki" : sztuka instalacji : autentyzm, zachowanie, konserwacja, Kraków 2012.
- ≡ Albert Einstein, Ewolucja fizyki : rozwój poglądów od najdawniejszych pojęć do teorii względności i kwantów, Warszawa 1962
- ≡ Iwona Kuźmińska, Przestrzeń = Space, Legnica 1992.
- ≡ Tomasz Drewicz, ARTificial : sztuczna przestrzeń sztuki = The Artificial space of art, Poznań 2011
- ≡ Yi-Fu Tuan, Przestrzeń i miejsce, Warszawa 1987
- ≡ Alina Kwiatkowska, Zażyłość z naturą : Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Anna Kutera,
- ≡ Edward Łazikowski, Aleksandra Mańczak, Mirosław Maszlanko, Teresa Murak, Łódź 2006.
- ≡ Eugeniusz Wilk, Więcej niż obraz, Gdańsk 2015

- ≡ Małgorzata Czyńska, Kobro- Skok w przestrzeń, Wołowiec 2015.
- ≡ Janusz Zagrodzki, Władysław Strzemiński in memoriam, Łódź 1988
- ≡ Władysław Tatarkiewicz, Filozofia starożytna i średniowieczna, Warszawa 1978
- ≡ Michał Szymonik, Wojciech Fangor : przestrzeń jako gra = space as play, Kraków 2012
- ≡ Eliana Princi, Awangarda XX wieku, Warszawa 2012
- ≡ Marta Smolińska, Puls sztuki : około wybranych zagadnień sztuki współczesnej, Poznań 2010
- ≡ Elżbieta Fuchs, Katarzyna Kobro 1898-1951 : w setną rocznicę urodzin : Muzeum Sztuki w Łodzi, 21 października-17 stycznia 1999, Łódź 2005
- ≡ Joseph Albers, Interaction of colors, Londyn 2006
- ≡ Albert Einstein, Istota teorii względności, Warszawa 1962
- ≡ Grzegorz Dziamski, Awangarda po awangardzie, Poznań 1995

7. Tłumaczenie

Contents

Volume no.1

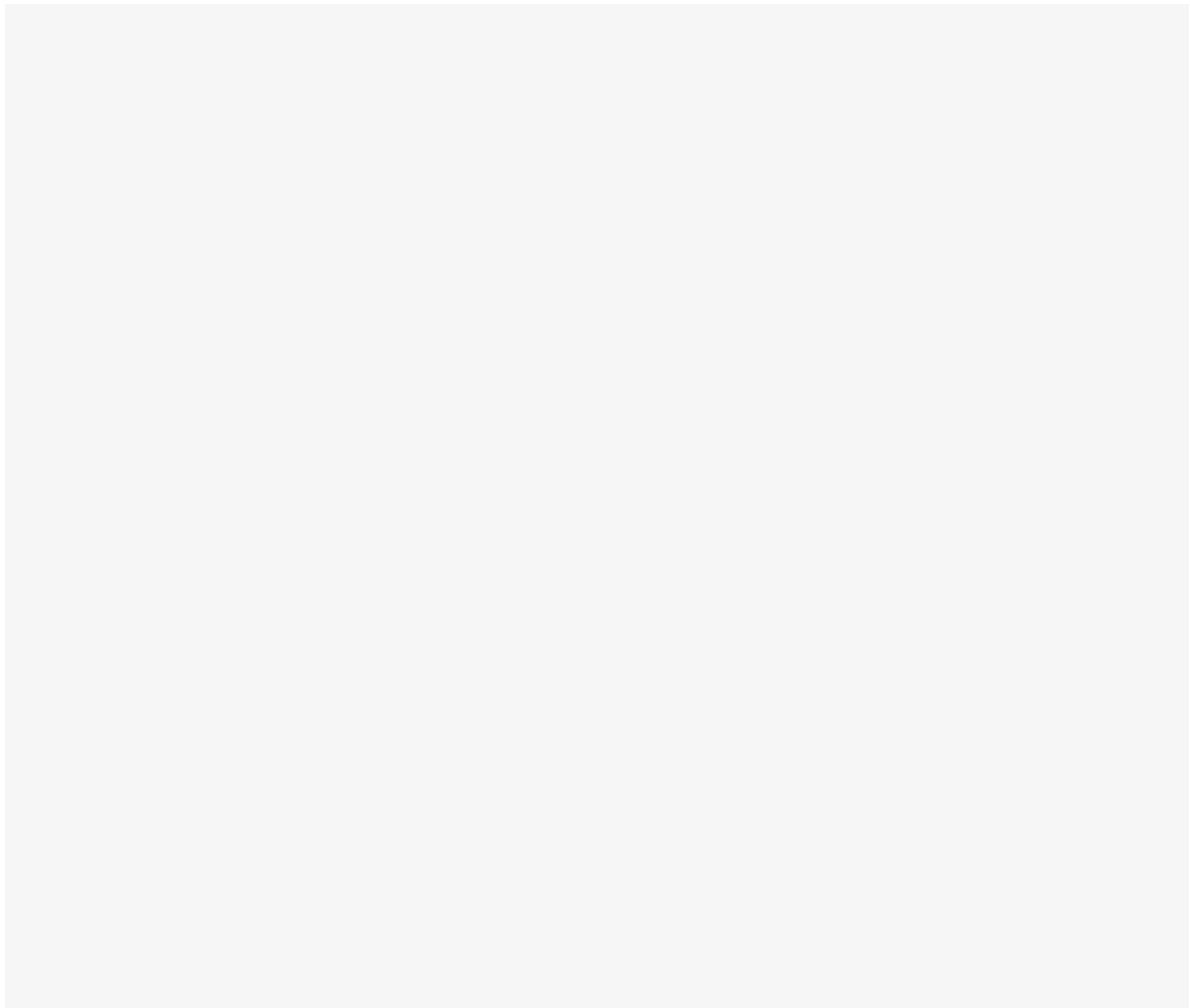
Contents

1. Introduction
2. Philosophers on the space
3. Long story short about colour in the space
4. Painting in the space - description of my works
 - a. Interactive space-time image
 - b. Greying off OFF
 - c. Greying off Livorno
 - d. Greying off Barcelona
 - e. Reviving with colours
 - f. A pink square on the White background
 - g. Sketchbook in a triangle
 - h. Open Space (point, surface, line)
 - i. Study of colours
5. Why all this? – the summary
6. Bibliography
7. English translation

Volume no. 2

List of the photographs:

- a. Interactive space-time image, photographed by Aleksandra Ignasiak
- b. Greying off OFF , photographed by Aleksandra Ignasiak, Andrzej Sieczkowski
- c. Greying off Livorno, photographed by Aleksandra Ignasiak, Magdalena Lauk
- d. Greying off Barcelona, photographed by Aleksandra Ignasiak, Małgorzata Zając
- e. Reviving with colours photographed by Aleksandra Ignasiak
- f. Pink square on the white background, photographed by Aleksandra Ignasiak
- g. Sketchbook in a triangle, photographed by Aleksandra Ignasiak
- h. Open Space (point, line, surface), photographed by Aleksandra Ignasiak, Magdalena Lauk
- i. Study of the light, photographed by Magdalena Lauk



1. Introduction

"Freedom implies the space"¹;

Above all, space means freedom to me! Move possibility - both in a physical as well as in a metaphorical sense. Spiritual space, geographical space, social space. I move painting action from a two-dimensional plain into the multidimensional one.

Yi-Fu Tuan, precursor of humanistic geography, comprehends space in the inseparable context of the Man, his cultural conditioning, age, body position, his senses or gained experience. "Space is an abstract word determining the complex group of notions. People living in different cultures differ from each other in the way they divide the world, with the values they assign to its parts and the ways they measure it into. (...) however, there are some certain essential similarities crossing the borders of different cultures. They result from the fact that the Man is a measure of all things"².

My son was only two months old when I reached for the book *The space and the place* by Yi-Fu Tuan. I was particularly touched by chapter no. three of his book - *The space, the place, and the child*. There is nothing more important than my child, but today I have much bigger distance towards motherhood. Currently, once again, I am searching for the value and the meaning in art undertakings, while two years ago they completely lost meaning for me. Facing strong experiences and peculiarity of giving the birth, the recalled chapter helped me understand some fundamental things. When a young mother learns that for her child she is the place and the space and that the baby does not separate himself /herself from its mother, similarly the mother does not think about the space in any different category. "Strange world provides a small child with not that many fears if only its mother is there. As it is the mother who is its nearest surrounding and it's her who is the child's world".³

During that period, an attempt to write a paper on painterly experiencing the space was impossible, although undertaken repeatedly. Today enriched with those days experiences, I am entering the lists against the space once again, but already as a different person. Today, once again I am searching for the definition and I am trying to understand the space in a painterly way and to explore my internal need to "infect" it with colour.

Description of the PhD dissertation entitled *Painting in the space* comprises two

volumes. The first one consists of the following parts: contents, introduction, two chapters, bibliography and English translation of the dissertation. In the first chapter *Philosophers on the space*, when tracking the great thinkers, I am searching for the definition of a word “space”, whereas, in the chapter two I summarize and characterize my painterly experience in different kinds of space: public, space of the nature and space of a gallery. I am presenting my projects in the chronological order, supplementing the text from chapter no. 2 with necessary photographic documentation of my artistic actions. Additionally, I am enclosing the DVD, with a short film forms and GIFs.

All these efforts are an attempt to sum up the past two years of my work and to find an answer to a seemingly simple question: What is it all for?

2. Philosophers on the space

"(...) in the subconscious the space has always been identified with the most general 'place of being' (...)"⁴

Irrespective of the time it was defined in, the space has always been regarded as unusually close to the term of "being", and the consecutive philosophers are constantly on the alert to update and qualify its meaning.

The space is regarded as one of the basic philosophical categories, and from the times of Galileo and Newton also (in the contemporary meaning of this word for) in the physical ones. One should remember, that the development of the science (e.g. mathematics or physics) had and still has a direct effect on perceiving the individual phenomena and the appearance of new ideas. This is what also has been happening for centuries in case of comprehending the space, "one of the most of general philosophical categories"⁵. In the following chapter I will present my findings: who and what had a direct influence on today's "image" of space, which is one the basic components of my painting search.

The space understood as the vacuum appears for the first time at the Greek philosopher Democritus, the representative of the ancient materialism. "Atoms [ἄτομα] and vacuum [κενόν] are the beginning of all things. Everything else is only a guess"⁶.

The Greek claimed, that "the space is a property of existing matter, things come from it".⁷ "The representatives of the Ionic school thought, that "the space is endless"⁸. Pythagoreans who were teaching, that boundlessness is something unlimited, and a border is something that imposes the limitations, thought that everything was a number, even the shape not to say the space. "Parmenides, as the representative of the Eleac school, regarded the infinity as the imperfection, since the infinity lacks the limits, therefore he regarded the space as the existence limited to the whole, unchanged, homogeneous"⁹.

The classical period of the Greek philosophy which consists of consecutive ideas of the Sophists and the Socrates and then of their students- followers: Plato and Antystenes, was an unusually fertile and intellectually diverse time, and provided Socrates "took care of only a Man"¹⁰, Plato in the *Timaios* letter devoted to the natural philosophy said: "there is finally the third kind which has always been in existence, that is a place; it is indestructible, it offers the shelter to all objects which are born, it lets you see it, irrespective of senses, through certain type of complex reasoning; it is difficult to believe in it; we perceive it as nothing but

a dream and we say that every single thing exists in the certain place out of necessity, it fills the certain space, and what is not held neither on the Earth, nor somewhere in the sky, is nothing."¹¹ In this way **chora** comes into existence – a prototype of term comprehending the space but not having a Polish equivalent, it stands for "something between the substance a thing is made of and the place, which is this thing fills up."¹²

Following the great thinkers' footsteps even further we find Aristotle, the pupil of the Platonic school whose medical education in combination with the idealism, handed over to him by the Plato, produced a unique kind of his mind. Aristotle similarly to the Plato was writing about the space "as about the right place of the thing"¹³ but, unlike to the atomists, he claimed that the space could not be a vacuum. "[...] the vacuum, by no means, is not necessary for the movement in space: after all bodies can at the same time take place one by one, even when in the particular case in question a special space apart from moving bodies does not exist. It is proved in the obvious way by the courses of constant events, as well as the rotation of bodies in liquids "¹⁴.

Aristotle most probably was the first to recognise the three-dimensionality of the space as the fact declaring, that "three dimensions are just most excellent of all possible ones, because one dimension forms the line; adding one dimension to it we get the surface, and adding one dimension to the surface we will receive the volume body, which <<alone>> makes an excellence."¹⁵

As it is known, Greeks had rich knowledge of geometry. In the 3rd century B.C. Euclid, in his outstanding work entitled *the Elements*, described the whole Greek geometry in the form of one, clenched axiomatic system. His work, all the way until the 19th century, was regarded as the unrivalled ideal of the accuracy. Until today the elementary geometry is called the Euclid geometry. It raises the question that in spite of the fact, the Euclid geometry assumed the existence of space spread to infinity (e.g. there is an axiom existing in the Euclid geometry that two parallel lines "cut in the infinity"), Greeks did not use this term in their philosophical speculations."¹⁶ Apart from the atomists, they did not use the term of infinite space towards the world, the same as Aristotle they assumed, that the universe simply "takes place" which is limited by the zone of fixed stars, whereas Stoics thought that the world was closed in the sphere, around which the endless vacuum stretches out.

The consecutive ancient philosophers created theories of the nature basing on their predecessors. Epicurus e.g. wrote, that "nothing exists besides bodies and empty

space"¹⁷ referring in the process to Democritus, and confronting his theories to Platonic and Aristotelian ones, according to which the world constituted the limited whole .

Galileo the "careful" supporter of the empiricism claimed that the space was endless. "Bodies <<of of their nature>> avoid the vacuum, because the vacuum is a logical antithesis of the body. Or in this way: every body, appropriately to its <<nature>>, has its own place in the universe, e.g. air takes place between the fire and the earth, because his properties are between their properties. If water disposes air from the dish, it happens because "the nature of these elements is not in harmony. The Sunspots as one of Galileo's opponents claimed, cannot be on the very Sun, because the Sun <<out of its nature>> is a body that shines the most and therefore cannot give out any darkness which is an opposite of its nature "¹⁸ .

The scientific revolution, whose father was Nicolaus Copernicus, caused the earlier ideas about the universe covered with the sphere of fixed stars ceased to be right. The heliocentric vision of the universe introduced in the work entitled *On the Revolutions of the Celestial Spheres* gave the end to the definitions of the space coming from the ancient times. A new definition was needed, and it originated from Descartes or Rene Descartes, (father of the modern philosophy), he recognized, that "the space of the universe is the 3-dimensional space stretching out to the Euclid infinity."¹⁹ . In the Middle Ages after the chora term the next one was created - the term of **extension**, that was a fundament of Cartesian deliberations about the space. From Descartes to Newton and Leibniz the philosophers - rationalists thought that the idea of the space was universal, and the Euclid geometry was a base for these deliberations. "According to Descartes, space and bodily substance differ exclusively in a way of comprehending. So the nature of material, tangible things consists in the extension, i.e. the spatial dimension. Identifying the substantialism with the extension, Descartes formulated the definition of the relative space."²⁰

Leibniz followed the Descartes' way of thinking, for him, space was an ideal existence however defined by order of the existence of things, different from the matter. "The difference between the space and the matter is analogical to the difference between the time and the move. (...) time and space are amounts, wholes (as it is not possible to claim that they exist until their parts are together)."²¹

"According to Newton, the next representative of the rationalism, the actual space is an absolute space, deprived of the relation with anything outside; time and space are the organs of the God's sensuality; as, real and mathematical absolute existences are homogeneous, always and everywhere similar, given without no outside references; have

parts: areas and straight places (points), material, tangible and immaterial things are put in these parts and the order of these parts is immutable. What is more, the space is indivisible, it is not the substance or the eternal and endless existence, but the effect of existing of such an existence; the endless space is not a pure nothingness or an idea, or a relationship in addition of one thing to second; it is not either the matter or kind of substance, or no substance at all."²²

Gottfried Wilhelm Leibniz in spite of his rationalist roots of his beliefs criticised the Newtonian idea of the absolute space. "Mr. Newton says that space is an organ which God uses in order to experience the things. If however, he needs something, in order to experience them, they are not by no means dependent from him completely and they are not his product by no means. Mr. Newton and his supporters still have one extremely funny belief of God's work. According to them, God needs to wind his clock from time to time. Otherwise, his action would cease. Because he was not cautious enough in order to grant the eternal move. According to them this God's machine is even so imperfect that God must clean it from time to time with the unusual cooperation, and what is more, even repair, as a clockmaker who fixes his work, and the more often he will be forced to improve or make it better the worse master he will be considered. In my opinion, power and the energy always remain in this machine, always the same and they are only are transferred from one matter on the other according to the laws of nature and with beautiful, previously established order." ²³

Unlike the rationalists putting emphasis for the role of the mind in finding the truth, representatives of the empiricism stated that external stimuli were the source of all cognition. So also their position in comprehending the space was different. They claimed that the idea of the space was growing out of the experience. The empiricism as the basic philosophical approach of the Age of Enlightenment had a lot of supporters. The beginnings of the doctrine can be assigned to the English philosopher John Locke, whose thought was based on the following expression "there is no knowledge without experience."²⁴ "Locke claimed, that the idea of the space was taken from the perception of the distance between two bodies or between motionless parts of the same body. Space was not positive reality to him, but the relation between two objects or fragments of objects"²⁵. Unusually close to Locke's thoughts, but much more radical, was the philosopher of the next generation, an Irishman George Berkeley, for whom the absolute space of Newton was fiction. He claimed, that "the idea of the space is a simple idea that is equal to our own sensuality, nothing more."²⁶

Two strong philosophical currents: empiricist and rationalist were connected in the lifetime's work - critical philosophy by Kant, who as first presented a subjective vision of the space. According to Kant "space is not an empirical term which would be pulled out from outside experience. Because to have certain feelings towards something apart from me (i.e. to something what is in other place of the space than I am), and similarly so that I can present them as remaining outside themselves and next to each other, that is not only as different but also as appearing in various places, it is necessary to have an idea of the space at the beginning (*Vorstellung*) "[...] the Space is a necessary representation a priori being at the bottom of all outside clear data. It is not possible to imagine, that there is no space, although it is possible to think that we do not come across any objects in it. So it is regarded as the condition of the possibility of phenomena, rather than for term dependent on them; and it is an idea and priori which is absolutely needed at the bottom of outside phenomena. " ²⁷

In the Kant's space concept we can find the space of its two kinds. The transcendental space and the empirical space. While the first one is "(...) a pure form of the clarity but connects with the elementary geometry, the empirical space is an abstract physical space built on top of it, to which you can move thanks to the relations linking it with the Euclidean space." ²⁸ One of the main Kant's assumptions was "as it can be seen" universality of the elementary geometry, whose negating constituted the simultaneous negation of his philosophical inquiry. This happened in 1830 along with publishing by Ni κ o λ aj \u0141 obaczewski the theory of the hyperbolic geometry where the Euclidean axiom about parallel straight lines was replaced with the postulate: "Through any nonlinear point on a given line there are at least two different straight line having no common points with the given line going through" ²⁹ On the top of \u0141 obaczewski's way of thinking, Bernhard Riemann's ideas became equally essential for the space perception. He created the so-called idea of the Riemann's space, also known as the Riemann's variety, ruling out the Euclidean postulate regarding three space dimensions for four-, five-, and n-dimension space. In the face of such huge changes in mathematical sciences, the part of the philosophical environment sought the way to authorize the position of Kant claiming, that "it is not possible to have an intuition of other space than Euclidean. Helmholtz opposed them, proving, that even if Kant's arguments Kant were formally justified, they would portray more the apriority of the general space, for which the space of Euclid is only a border figure. Helmholtz used additionally the interpretation of Riemann applied by Beltrami. In this interpretation, the given line in the elementary geometry corresponds to the greatest circumference of the spherical area. Since in case of the

spherical surface two maximum parallel circuits do not exist, indeed two parallel lines do not exist in the Riemann's geometry. Beltrami showed, that depending on the ray, the spherical surface can have a different incurvation; so if a negative value was granted to the curvature radius, a kind of the pseudo sphere would be received (a sphere with the negative radius) what consecutively interprets the hyperbolic geometry. Helmholtz used Beltrami's interpretation in order to make the Riemann's space accessible to the intuition; he went even further, defining the intuition differently. The Problem however as Aliotta claims, was badly assumed, because the nature of the spherical space is the fact you defined it, and it does not come from the intuition."³⁰

In the history of comprehending the space, the year 1905 was crucial. The German physicist and the theoretician - Albert Einstein proved the possibility of the practical application of the non - Euclidian theories of the space. The term of four-dimensional spacetime appeared, and so far separable treating of those two (time and space) changed. "The common experience indeed points at important differences between the space and the time - I can for example in quite wide range travel in the space, I cannot, however, travel in time, I cannot move back in the time for past moments. Moreover it seems, that space <<simply exists>>, however with reference to the time we think that past moments no longer exist, the future ones does not exist yet... in a word - in common experience the difference between the time and the space seems obvious to us, and the statements such as <<I was digging the ditch until 3.30 pm >> seem as an absurd." ³¹. Einstein creating the theory of relativity based it on two postulates: for Galileo's principle of the relativity claiming that "laws of physics in two inertial frames of reference are the same" ³² and that "the speed of light in vacuum is the same in every frame of reference" ³³. The theory of relativity referred not to the "nature" of the discussed notions (time and space) but to the possibility and the manner of their measurement. According to the classical physics the given object has a given length and this length does not change regardless the object moves or remains still. However Einstein in the theory of relativity proved that the length measurement of the same object will be different depending whether it is in motion and remains still (the effect of the Fitzgerald-Lorentz countermove). The countermove i.e. relativist shortening becomes all the bigger, the more quickly a given object moves. "Similarly the time is relative - the pace of the time passing depends on the state of moving of a frame of reference. We call this effect the time dilatation." ³⁴.

Along with the revolutionary discoveries of Einstein and the effects of the theory of relativity, such as relativity of event simultaneousness, some consequences of space perception arose. Not only in the world of science, but also in the world of art and culture. Rejecting by Einstein the absolute time and the absolute space originated the four-dimensional spacetime of Minkowski where events and phenomena will be considered with the help of three spatial dimensions and the temporal dimension. "Events are elements of the spacetime continuum, and each of those is indexed by four numbers - space coordinates and the time $Z(x, y, z, t)$. So the relativity of the time and the relativity of the space suggest, that neither the time nor the space individually are not worthy of the title of the objective physical reality. As Hermann Minkowski, who granted the elegant mathematical form to the special theory of relativity, said in the lecture *The time and space*, given in the year 1908: << Views on the subject of the time and space which I want to introduce to you, grew on the soil of the experimental physics and their power is hiding in it. They are radical views. From now on time and space considered separately are sentenced to disappearance, walking away into the shadow, and only the combination of these two sizes will survive >>".³⁵

Along with new scientific discoveries and rejecting the elementary geometry artistic aspirations to interpretation of the fourth dimension of space appeared. An avant-garde and a dislike for traditions were born, for which among others new mathematical and physical scientific theories were impulse to arise. Interest in the n-dimensional space in art, lasting from the beginning of the 20th century, is exceptionally close subject for me. For that reason I will treat the theories of that time and artistic experiments (among others Manifeste Dimensioniste by Charles Sirato) as "the pre-base" for my painterly thinking in the space. However, following in the footsteps of the subsequent philosophical thoughts, let us trace a few more theories concerning the space and the time which were born at the end of the 19th century and in the 20th century.

"The geometry of the higher dimension and the incurvation of the space <<curved>> the mental space and even though the artistic interpretations did not bring in anything new to the organization of theory of geometry, as to the science of the description of the world, it clouded its so-far image enough for the series of the scientific <<explanations-lectures>> run by the representatives of sciences become essential in order to lighten this image up a little bit. Consequently those lectures led for real, secondary recognition of new principles of geometry, arousing the second wave of an interest in the phenomenon"³⁶. Provided, the scientists and the philosophers have always been obliged (irrespective of place and time) to

make theses and then to undertake the attempt to prove them, the artists (irrespective of the period in which they were creating) had the right to any interpretations... among others of comprehending the space.

Hinton Charles Howard was the first philosopher of the four-dimensional space, the author of the books: *Nowa era mysli (and New Era of Thought)* or *Czwarty wymiar (The Fourth Dimension)*. Hinton undertook an attempt of determining the fourth dimension from both perspectives – of psychology and the physics, additionally developing "the methods of exercising the awareness in order to become familiar with the fourth dimension"³⁷. Hinton's philosophy was well-known and exerted the obvious influence on the works of Albert Gleizes and Jean Metzinger, the authors of the work from 1912 entitled *Du Cubisme*. Strong inspiration with Hinton's texts can also be seen in works of the Czech artist František Kupka.

The metaphysical thread also appears in the main philosophical stream of the Neo-Scholasticism - Thomism - stressing differences between the learning and the art and religion" (...) in our bodies one should distinguish the metaphysical substrate from the property of these bodies. Between metaphysical substrate (accessible only for intellectual cognition) and physical properties of bodies (available on land of the sensory cognition) a real difference occurs (...) the materialness of bodies is formed thanks to the category of the extension (spatiality)."³⁸ In the history of the natural philosophy comprehending the space has most often been constructed with using existing concepts of matter. The philosophers have often treated matter and the space as categorical pair, but relations between organs of this pair were treated by them in all sorts of ways. However it did not have any primary leading meaning for idealistic or materialistic character of subsequent systems. Along with the appearance of phenomenological philosophy and in accordance with its outstanding representative Edmund Husserl "(...) spatiotemporal world which we consider as real, is in its nature <<the existence for somebody >>, rather than <<in itself>>; it is only an equivalent of states of the mind, beyond this it is nothing at all"³⁹. In the Husserl's transcendental idealism the comprehension of the space is entangled into the phenomenological description orientated to the clarity. In the phenomenological language there is a number of specific terms (the spatial use of metaphors), among others: **horizon, field, centre, it, filling, gap**, which play the substantial role in the process of forming the category of the space".⁴⁰

Next of the great philosophers of the 20th century - Martin Heidegger claimed that an existence did not exist outside the space and there was no space without the existence. The existence and reality surrounding it depend on each other constitute the components "of the

structure determined (...) as being-in-the-world"⁴¹ understood at the same time as being – in – the - space. Heidegger radically contrasted the comprehension of the space and comprehension of the time, regarding categories of the space as the expression of reality distortion, which from its being is temporary. "⁴²

The existentialism, in the broadest terms, touched the problem of "feeling the tragic loneliness of the man towards God and the enormous amount of the time and space"⁴³ .

Currently when, in scientific world, the Witten's theory about superstrings and the space of 10 dimensions is coming to the fore, for the average man it is difficult to imagine what actually the space is, and "the attempts to put four fundamental forces into the three-dimensional theory, cause the coming into existence the artificial, and in the end, incorrect description of the nature. Therefore in the theoretical physics of the last decade a belief that basic laws of physics are becoming simpler in higher dimensions have dominated, and all laws of physics become linked in ten dimensions. These theories allow to write the gigantic quantity of the information in the concise way, combining two greatest theories of the 20th century: the quantum theory and the general theory of the relativity. The time has come to give some thought to the impact the ten-dimensional theory will have on physics and the science in the future, to the dispute of reductionism with the holism and to relations between physics, mathematics, religion and philosophy. "⁴⁴

3. Long story short about colour in the space

“Painting gives a new life to interiors, buildings and city”⁴⁵

Painting, among other things, stands for the colour conveying meaning, evoking emotions and building the atmosphere. A man has always surrounded himself by the colour, making it a tool to define it as a sacrum zone. Starting from the cave paintings, Egyptian pyramids or Greek castles the architecture and public space have always been completed and accompanied by vivid and colourful paintings. Even in the ancient times people covered the inside and outside walls of the temples with multicolour frescos and polychromes (architectural, representative or ornamental) this way trying to convey a particular message or to provoke subconscious feelings, emotions and moods.

“ Red stimulates the nervous system, makes our breath, heartbeat and muscles reaction faster. Blue, on the contrary, has a blocking impact on the nervous system. It calms and slows down breathing and heart rate and relieves the feeling of pain”⁴⁶. Colours have a tremendous effect on us whether we want it or not. “Francis Bacon said the colour is the life and Goethe in his „Treaty on colours” warned : „Be aware of the colours, they affect your body and soul. They can cause a number of different emotional conditions, evoke joy or sadness”⁴⁷.

Kandynski in his „Spirituality in art” analyses physical and mental impact of colour. He claims that as epidermic feelings they cannot last long but they can focus our attention with various power.

“Lighter colours attract our sight in a stronger way and for a longer time, in that aspect light and warm colours are even more attractive; vermilion red appeals and stimulates like the fire, which people have always been eagerly gazing into. Bright lemon yellow teases the eye when stared at longer like the high-pitched sound of a trumpet teases the ear. The eye becomes sensitive and anxious, cannot stand the longer stare and looks for the rest and refreshing in the blue or green. Sensitive people, in particular, feel that elementary impact as deeper mind moving.”⁴⁸

Recalling and analysing the association phenomenon Kandynski writes about psychological impact caused by colour observation in the following way: „A colour is the way of exerting the direct influence on our soul. Colour is a key. An eye is a little hammer. And the spirit is a multistring grand piano”⁴⁹.

Colour defines the space, complements the directions and the sizes. Its strength can increase or decrease depending on the scale it has been used. Analysing how colours work I recall my visit in the Church of Franciscans in Krakow that surely has greatly affected my later artistic work. A dozen or so years ago I and a group of my friends attracted by the fame of Stanisław Wyspiański's stained glass – works, found ourselves in that particular basilica. The peculiarity of the abstract paintings on the church walls evoked emotions I had never encountered before. Everything in that place “matched and was tuned well” - the colours, the directions and the space. Neither before nor later have I experienced such an amazing feeling. I know it was all about the colour that “dressed” in geometrical forms had a harmonic and calming effect on my “soul”.

„The colours of slight saturation affect us more from the surrounding walls (...) than the highly saturated colours of the poster or a singular object. The colour experience evoked by the room (...) influences our psyche in a very particular way; we become mentally tuned”⁵⁰.

4. Painting in the space - description of my works

I am a painter and an artist by education. From 2011 I have been creating painting installations in the space - a widely comprehended public sphere, the space of a gallery and the space of the nature. I treat public space as a set of geometrical and organic forms - as space-time (four-dimensional) canvas. At the very same time, on the other hand, I treat it as a metaphor of social relations. On the one hand something physical and obvious, on the other, something intangible, sensual and metaphysical. The easel painting during my studies was a start for my actions in consecutive years. This PhD thesis is a description of an attempt at colourful interferences aiming at deliberate space organization through colour and form and a desire to activate city and town communities.

Within last years I have realized that my presence in the space results in permanent consequences. I believe I can accomplish a social mission as I influence the surrounding by stimulating emotions and human sensitivity. Sometimes I become a fragment of my own image, some other time, the tool in my own hands. For me, acting in space is working with people and for people. Space gives me freedom, liberates me from the "frames", and by acting within it I abolish all the stereotypes about social divisions. Being amongst events and phenomena I organize the area I am in, with colour, simultaneously drawing power and inspiration from it.

Although I create ephemeral phenomena, I always consider three-dimensional objects and space-time installations as the category of a painting picture. I want to capture spiritual contents, but to express them in a new, different way that is close to my nature and my sensitivity. I seek measures that will make my artistic works be more than just a link between me and the recipient. I want them to become a tool, thanks to which a spectator will be able to create and change reality that surrounds him or her. And in that sense making a move will be just fine... I consider the time and space as means which when combined with a colourful patch and a form give me limitless possibilities of expression. For my works to function properly and to live - a Man is what is needed. His presence is an inseparable element of their existence. Today, when an artist often replaces the actual works of art with his presence, and when artistic activity does not have to finish with the creation of a product I focus my attention on the creative process and the possibility of the third parties participation in it. I am interested in the participatory action and consequences resulting from it. A direct relationship with reality is what links my actions with the art of the installation. It is always a place and its ambience, atmosphere that decide on the form of my artistic undertakings. Although it

sometimes happens that structural elements are created in the studio, inspiration, shape, colour, size result from an already existing, real, felt and explored place. I often exploit the brittleness of materials putting emphasis on experiencing and feeling "here" and "now". I build events ephemeral in the character, set for change in time and space.

Even though the modernist approach towards art from the turn of 19th and 20th century assumed breaking up with tradition and paying attention to formal problems, a final effect - exhibit item still remained the most important thing. This thinking remained unchanged for the representatives of avant-garde, who took part in the creation of the text that has become extremely significant for me: Manifeste Dimensioniste of Charles Sirato of 1936. Those times need of the artists to create "time and space" performances was closely related to the state of knowledge and philosophical considerations concerning n-dimensional. However, I myself regard them as the "pre-base" of my painting search within the space.

"Brought to life with a new concept of the world, the arts in a collective upheaval (mutual permeation of art forms) began to be busy. And each of them developed with a new dimension. Each of them established a form of expression typical for the new dimension, objectifying significant spiritual consequences of this fundamental change. From here, constructivist desire forces:

8. literature to leave the line and move on the surface...,
9. painting to leave the surface and fill the space: Painting in the space,
Constructivism, spatial structures, composition with multimedia usage
10. sculpture to leave the closed, still and dead space, namely three-dimensional space of Euclid in order to conquer the four-dimensional space of Minkowski for the artistic expression

For the first time "full" sculpture (classical sculpture) opened and implemented "emptiness" into itself, carved and determined by the internal space, and then move – it transformed itself into: hollow sculpture, opened sculpture, moving sculpture, motorized objects.

Next, creating completely new art had to come: cosmic art (evaporating the sculpture, the theatre "Syno-Sense" [synaesthetic - n. D.F.J.] - using makeshift expressions). Total conquest of the art with the four-dimensional space (*Vacuum artis*). Solid material was supplanted and replaced by volatile substances⁵¹.

Katarzyna Kobro was one of an outstanding artists from the whole world who have affixed their signatures under the Manifeste Dimensioniste. She was a sculptress of

extraordinary personality, whose works, displayed in the Museum of the Art in Lodz, I could already admire as a child. Katarzyna Kobro and her "novel spatial systems"⁵² "rewound" in my life in a more or less deliberate way. Simultaneously I was discovering her as an outstanding artist and a strong woman, struggling with life difficulties. Intuitively, from a child, I have shaped my sensitivity observing space compositions by Katarzyna Kobro. I did not consider them in scientific categories or did not think how or what new they brought into the art history, rather somewhere... subconsciously I sensed their value. Even though I did not understand them, I psychologically engaged deep into those arrangements of colourful surfaces in the space. Katarzyna Kobro wrote: "Being one with the space is an aspiration of the spatial composition"⁵³ and although my interferences are far away from the constructivist thinking, a similar idea motivates me - annexing the space as an equal element of work.

Manifesto of Charles Sirato was the first text discovered by me which confirmed my long-standing reflections concerning the painting. Surrounded, but dominated by the traditional thinking about the painting, I have found a point of reference for my experiments. Using the colour - I paint! What, so far, has been spontaneously happening on canvas I moved into space, still exploiting effect of colours, and sometimes even their symbolism. I put colours, textures, directions and lines together, in a desire to assimilate with the space.

I consider light and shade in painting categories. I study space.

Examining limits of painting and whether, generally speaking, they exist, during the past three years I have undertaken realization of a few projects which I will discuss later in the content of my doctoral dissertation. They happened and passed, or they still exist and undergo changes over time. I have carried them out independently, or with the participation of third parties. However, all of them required lengthiness of time and space to become existent. Not only my intentions and artistic reflections decided on them. In fact prosaic things had the strongest impact: weather conditions or intangible - "ambience". It wouldn't be possible to create them in one place and time, e.g. for one exhibition. This way I would deprive them of possibility to mature, age and dye one after another, and myself of the possibility to observe and experience how one work influences the next, similarly to an image arising from another image. This is the reason why I am presenting my works in an chronological order, rather than according to the resemblance of a form or applied material.

a. Interactive space-time image

u Jatki Gallery, Nowy Targ, 2015

technique: glass, water, pigment

format: 180cm x 100cmx/ 2cm

+ time

The interactive space-time image was created as part of the exhibition of work of Teachers from the Cathedral of Painting and Drawing, Department of Graphics and Painting of Fine Art Academy of Wladyslaw Strzeminski in Lodz in “u Jatki Gallery” in Nowy Targ, in 2015.

This horizontally situated object was installed in the focal point of the gallery, focusing the attention but at the same time, making it difficult to go freely around the gallery space.

Earlier I had already used similar forms for creating images in the space. Colourful liquids closed in geometrical forms, sentenced to drying and the slow degradation were used, for example as part of the exhibition entitled Water Tricks in White Gallery. Then, I wrote:

Water turned up to have a painterly potential... not only in an aesthetic sense. Similarly to the painting it evokes various emotions in us, builds up suspense, arises fear, calms down or amuses. Water as one of the elements, all the time being on the move, the condition of life, arises a lot of associations, provokes reflection. Water Tricks (...)is an experiment being aimed at creating objects with using colourful liquids, and simultaneously building and provoking an spectator not only to an aesthetic experience. It is a trial on sinking into oneself, entering under the deck, immersing...

What distinguishes the work created in Nowy Targ from the previous ones is that the project is a kind of an act – a performance. For the first time I was filling the containers up with colourful liquids, e.i. I was painting at the time of the exhibition opening. Conscious of people who observed me, I could not predict their reactions. I let them participate actively in the creation process, which after all turned out to be more important than, the very exhibit item itself.

Experiment succeeded, leaving me astonished by the way the situation developed. I have discovered the power behind a live event and people participating in it. I became a fragment of my own work. I was shaping the surrounding which with equal power influenced me and the created image. Apart from the power of the form and the colour, the power of human emotion came in place. A certain kind of tension appeared in the space of the gallery. Actions in the town space, which by that time I had undertaken in a number of several dozen, were a totally different experience. Although streets are full of people they react differently to painting/artistic actions. Actions of this kind evoke emotions in passers-by, focus their attention, arise questions, but "they do not stop the time". When I turned up in the gallery and started painting, the world stood still. Everyone became quiet and stood in silence until I finished the work. Colourful liquids entered the ones that were colourless creating organic forms undergoing constant changes. With time they transformed in uniform, geometrical surface of colourful water.

The image became an impulse for cooperation. The participants and their emotions became the art of work. Earlier passive bystanders contributed to the transformation of the exhibit item - they dipped hands, splashed liquids around. When I walked away they took the object over, and the planned performance transformed into a happening with participation of interactors. Still, however, I consider the event in categories of the painting.

In 2015 I carried out three artistic painting actions within the public space. Each of the described works was based on a different colour, each colour was used deliberately and on the top of decorative layer it hid some metaphoric and symbolic meanings.

b. Greying off OFF

c. Greying off Livorno

d Greying off Barcelona

Commercial undertaking of greying off OFF took place during a rainy day, and the green colour was selected on account of Saint Patrick's Day that was celebrated there.

When it comes to the painting installation in a historic fortress in Livorno, it was performed on the very next day after a terrorist attack in Paris. The colour red was a reference to those events, symbolizing blood - life and death. The stains were little, but numerous. They dried making us think of one – a tragedy. The Livorno installation constituted a basis for photographic materials and then for so called GIFs. A few-second video forms, the purpose of which is to make the image move and simultaneously representing metaphorical moving in time: ahead and back, back and ahead. My personal need of going back to the past and changing the course of those events. In such a political and social context the red puddle gained even greater significance. It is not only about the improvement of living conditions and rebellion against the greyness anymore. It is a rebellion against escalating conflicts and threats... The Manifesto of the painter – artist whose tool – a gun is the colour.

In Barcelona two things decided about blue colour being used: it is a flagship colour of the Davis Museum and it was to be a symbol of our cooperation, but also nature of the chosen space had a significant impact. Unusual place, situated in the centre of the city, a playground full of children's carefree manner and joy. But when one watches more closely - a place of serious social tragedies and contrasts. In the backstreets and on the corners one can find a number of homeless drug addicts, autochthons and foreigners hiding. Staying in such a place arises strong reflections on parallelisms of events (lives) on extremely different levels

and of totally different qualities. This way, a simple definition of "extremes" became the main inspiration for creating the painting installation that would use strong colour contrast and strong contrast of forms. Geometrical shapes, sharp angles of triangles complementing randomly situated irregular stains. The rhythm of geometry and the organic freedom. An attempt at creating an abstract space-time image telling about reality and the intricate everyday life of the city bustling with life and energy.

The action conducted in Barcelona in collaboration with the Davis Museum was recorded on a two-minute video film, which I am attaching on the CD to the thesis.

It is not possible not to mention a painter of space Leon Tarasewicz as one of the artists whose artistic work has a significant influence on me. Reading carefully descriptions of his actions and gazing at the results of his works I came across the following text:

"I remember him walking all over Barcelona and vigilantly examining every stone, every column, house, tree... how carefully he observed people. Just as a doctor who examines pulse on a hand of a patient, Tarasewicz tried to sense the pulse of the city, its rhythm, in order to adapt the rhythm of his painting. He searched for elements which could merge the tissue of the city into one organism, searched for marks of the thoughts, he could take the dialogue with. Streets and squares are blood circulation of the city, they link with the uninterrupted stream as a particle of its organism, beautiful and ugly, poor and abounding places, the ones which represent and the ones that serve. (...) A painting of Tarasewicz is not a decoration or a good, but a part of a natural environment that builds in an extraordinary way the bridge between the man and the world surrounding him and other people, and in this way it carries the basic message of the culture created from times of the first cave pictures".⁵

Similarly to Leon Tarasewicz, I do not wish to decorate the city, I go deeply into its rhythm, stepping barefooted on the pavements, I watch people and birds, I listen to conversations and mechanical sounds made by air conditioners, I become discouraged with the awful smells, I warm the face up in the sun while drinking the coffee in the café, I sieve the city through my own emotions in the desire to become a part of it. Municipal space, in a strange fashion, is more often an inspiration to me than the space of nature. In nature I rest, in the city incessantly I seek human stories. I only want the space to become my canvas, I escape

from the everyday life and traditional thinking about painting. I want to change the world so it becomes more emotional and, therefore, I provoke to actively participate in my projects. By nature, I am a person who does not like the solitude, so I initiate contact with people, I open myself and my works to another man.

I provoke to "a stumble on the colour".

e. Reviving with colours

"The artist treated columns as an ordinary canvas stretcher, getting the spatial dimension, and introducing the third dimension into the flat image. It is possible to enter such a space, it is possible to re-assert yourself towards it. Finally, it is possible to touch it - which makes painting very close to sculpture. Installations, from the assumption, mix different forms of art so that a recipient can with one's whole being participate in the meeting with artwork. The columns of Tarasewicz act with space and colours. (...) Using the colour in the painting is one of the fundamental principles of abstract art - older and contemporary one. The artist adds the space to the colour - he/she encourages to the close, very intimate meeting with the art. "⁵⁵

In my next work of art entitled *The reviving* from 2015, I used a cut trunk of a tree and in spite of its three-dimensional nature, I treated it as a canvas stretcher. Colourful resins served me filling in downgraded with illness hollows in the wood. The cut down tree got a permanent horizontal position forever becoming an exhibit item amongst the lively green. Marked by a human... with my action it was transformed into a three-dimensional image interacting with its surroundings. It is possible to touch it, and what is more, to sit down on it. It changes depending on the weather and the seasons. Colours vibrate among the green of grass or strongly contrast with the whiteness of snow, sometimes they even disappear... In a conversation I had with Aleksander Gemel, PhD in January 2017 we have acknowledged that space in my works is an additional painting means of expression, that I erase the borders between the sculpture and the painting. To the question whether I consider myself to be a sculptress I firmly answered: No! I paint. In a response, I heard: "You do not have to use any concept to confirm your own theses. Alone at one time you said that art - the painting is a language, it is not possible to verbalize it and translate it entirely. If it was possible, it would not be needed. You alone are the biggest evidence for the fact that your action is a pure painting ".

Every next work confirms my conviction that when moving from a plain into space still, a creative act is happening. However, in space, a part of the paintings often already awaits for me and I only complement it. Painting independently either on the surface or in space - works to my spiritual development, to my inner space, to my sensitivity. Believing my intuition and consciously accepting cases, I create space-time abstract images continuously seeking a pure form.

f. A pink square on the White background

A pink square on the White background is the most complex of all my works, containing the biggest number of meanings and being one of my most important artistic experiences.

The artwork itself "was born, started" in frames of the exhibition of the *Painter* in 2015 in the White Gallery. It came into existence by the use of 64 square containers of Plexiglass of the following dimensions: 20 cm x 20 cm x 2 cm and one container with dimensions: 160 cm x 2 cm. The used technique/medium: ink, pigments, acrylic paint, ecorope, water.

In this place I want to use words of Stanislaw Ignacy Witkiewicz: "Existing is temporary and spatial (...) ⁵⁶" and "(...) all phenomena have contents and a form ⁵⁷".

While creating this work I was convinced that a painting installation would emerge, I assumed participation of third parties and I planned realization of the squirrel-cage animation from the time the artwork started being created. However, I did not predict that I would create a phenomenon, some kind of an organism which will last independently of me. Nevertheless, let us go back to the beginning. The assumptions of the project were as follows: *A pink square on the White background* - title of the work is a reference, a borrowing and a tribute to Kazimierz Malewicz and to the White Gallery, which I had a chance to cooperate with on several occasions.

Exhibition of *the Painter* presented works of 22 women and their attitude towards painting in Poland in the 21st century. I decided to create an interactive installation. Two squares were created. Two perfect shapes. One divided into 64 smaller elements - colourful pixels, the second pure, white, filled up only with water.

The first square – made of twenty-centimeter squares, is my picture, the image rich in pink colour and its shades, women's picture, subcutaneously feminist, painted intuitively, without a plan, but with an assumption to create the work full of emotions, telling about my desires and my world. In the world full of divisions and elements I try to tame and to connect into the whole on everyday basis. I told the story of a woman, myself... and probably of every other mother, wife, painter, artist who under a pink pillowcase of her feminine charm must have enough strength to struggle for her dreams, plans, dignity and respect. Therefore, in its complexity, the pink colour symbolized sensitivity and seeming infantility, but the shape of

the square indicated perseverance, excellence and solidity towards the surrounding world.

The second square was filled up with colour - painted by heroines of the exhibition. They, with their energy and with the gestures poured the colourful liquids into the container earlier filled up only with water. They had at their disposal the same colours that I had used when creating the pink square... they did not have any brushes... but only goblets, glasses and jugs. This way I wanted to improvise the painting feast of the women. Colours started merging and permeating with organic stains which finally resulted in almost complete blackening, turning down and "putting to sleep" colours which at first had been bursting with energy. *The Painters* became a part of my project in terms of physical participation in the performance.

Leaving the gallery on the Day of exhibition opening I left 65 gleaming surfaces of water behind, in which surrounding walls, people and images were reflected. I left containers filled up with multicoloured liquids. Two gigantic squares, of a unique kind of self-portrait and an emotional portrait of my friends.

Me and them. Colour and "non-colour". Communion and uniformity.

However, as it turned out later, the "show" lasted longer and went further. Day after day water in the containers was drying out, worrying the gallery keeper who asked whether "to water" my installation or not. I told him to leave it alone so that time had a chance to make irreversible changes.

The level of the liquid was dropping... colours were changing... until all the pigments and inks died out and became as thin as a rake. There were no gleaming surfaces of water anymore, instead 65 images appeared.

Modest, largely unified, kind of fossilized, hardened, captured in time.

The part crumbled, the part clung irremediably to the plastic base, all however, became rightful paintings. Within a few weeks, the painting installation transformed, independently, a bit by accident, into a collection of miniatures and one almost a two-metre sized image.

Something still works on them - but it is no longer me – it is the very time.

Indissoluble element of every being and my every painting art action. The work was transformed spontaneously into a phenomenon that was, in a certain form, full of contents. It is possible to say that the image is living alone, or less optimistically is dying. In any case, every day it is changing, maturing.

Aleksander Gemel, a part of the conversation: "You left this work not even to be ruled by a

coincidence, yet you are between the chance and the necessity. Processes of erosion are pure physics... it is possible to examine what will happen. It is possible to compare your initial action, intuitive, emotional search for the colour and revealing expression caused by the later time influence. It has to happen that way. The artwork struggling with the necessity. It is something inevitable. A new dimension of artwork appears. A creative act ends, but creating artwork itself does not. It is happening further... and it can happen ad infinitum. (...) every creative act takes place in time and space, but in your case the time is a tool, but for Leonardo da Vinci it is not. He painted the picture and left his artwork to be perceived, you create and wait to see what the time will make out of it. The finished painting is a subject to erosion, but it is not the mean of expression. In your work the painting dries and then only it is created, but will the complete creation ever take place? "

h. Sketchbook in a triangle

Sketchbook in a triangle is a large-format painting made on a residential building in Tomaszow Mazowiecki on the Moscicki Street in 2016.

Well-known murals are usually created on a basis of a draft being transferred on the wall with a great precision. I had a completely different approach when creating my artwork. As an artist painter, I am very often driven by my intuition and I am set to accept coincidence whenever it happens. Additionally, as a university teacher I am involved in my students' projects.

Realization of *the Sketchbook in a triangle* consisted in dividing the wall in a few hundred equilateral triangles of an identical size. Each of the triangles was treated by me and my students as a sketch, record of moment and emotion. Being guided by the preliminary assumption concerning the whole: from the left to the right, then from the darkest to the brightest we got the quality transition which constituted the basis of the project. We limited the palette of colours to white, black and their derivatives. However, the final effect of our work could only be known after finishing the whole mural. It resulted from the fact that each of us coming up to the wall, had complete freedom in terms of the surface of an own triangle (or triangles).

Why was it done in that way?

A painting lives when we have a lively approach towards it.

I wanted to create an image set not only to the final effect, but above all to the creative process. To engage the audience - passer-by with pure art, but also to create a situation for my students, in which they will have to stand up to the new, untypical painting challenge.

The sketchbook is a kind of gestures diary, the manifest of the fight against physical matter, of the struggle concerning the teamwork. It is a living reaction to the real environment, to the specific space, in which we had a privilege to work.

Sketchbook in a triangle was also an attempt at getting the unity in the multitude. The one described by Witkacy, but also the one understood literally. Each of us worked independently on consecutive fragments of the whole, at the same time observing what others were doing. Achieving a cohesive image posed a challenge that we struggled with for a few days. We took decisions together and although we could not always agree on changes, we always managed to reach a consensus.

A symbolism of geometric shape applied in the project is also very important. An equilateral triangle symbolizes, among others, harmony and proportion, and it was actually

getting the harmony and the balance what we just meant.

The sketchbook in a triangle was a big artistic challenge for me. Firstly, due to the untypical circumstances in which it was created (the public space), secondly, due to the orientation on the teamwork (the need for certain arrangements and the flexibility in action).

Sketchbook in a triangle is a large-format two-dimensional image realization - in public space. Before a decision on the completion of this particular project was taken I had created a few other proposals. It had to be decided which one from the presented ideas respecting the surroundings will arrange and complement the space best. The decision was not simple. Additionally, it was consulted with the property owner. The image on the wall was supposed to be a signal for the city residents, to accustom them with art and to invite to the inside of the building where art workshops and exhibitions take place on a regular basis. In such a small town as Tomaszów Mazowiecki, a cultural mission which was undertaken by the property owner is not the easiest thing to accomplish, but it is real and feasible! All the more, I willingly undertook the project realization! I knew, that a mural was not an empty whim of an owner but a form and part of his social mission.

h. Open space

In September 2016, invited by the art keeper Vincent Verle, I moved my artistic actions to the town of Nancy in France. As part of the Open Space project, which was taking place there I „infected” the city with colour. A week spent on walks down the city streets, search of inspiration and conversations with the autochthons resulted in three artistic actions in the public space:

- plain - performance

- point – city mapping

- line - installation

Each undertaking was based on action of colour in space and had its origins in my previous greying off artistic actions. However, it focused on another issue, although the means used by me were identical. Every action interacted with the surrounding, complemented or demolished the found order.

DAY ONE

- plain - performance

Performance was held first and consisted in pouring out earlier prepared colourful liquids on grey and navy blue asphalt of a street in the city centre. The result of the action was very decorative, but minor. For me, it was as if a day of liberation and cleaning, of brushing off the barriers. I paddled barefooted in paints, I rubbed them into the base. I painted with my whole me – physical and mental. People had to change the direction of their routes, get around stains of colours, they were leaving marks, running them over with tyres of their cars, wheels of bicycles and baby carriages. The image was always on the go. There was no plan. Decisions were made spontaneously, resulted one from another. Asked why I was doing so... I was not able to find an unequivocal answer. I think it was a kind of deep inside desire to contact with the colour and other human beings. Against stereotypes imposing to treat a painter as a person secluding himself/herself from the surroundings, city and space are my tools, but apart from physical, real space, what I mean here is also social space, public sphere

and interpersonal space.

On the plain of a street, in the municipal space, I poured the colour out. In the city, even as charming as Nancy, one can hardly find any colourful organic stains. I managed to destroy certain order at the same time complementing geometrical architecture of the environment. The base for my painting was the town space, and its frames: the river flowing through the town, the wall of the building and the curbs. Such an image does not have a right or left side, there is no top or bottom. It simply exists for some time. It is possible to interpret it, to feel, but it is also possible to participate in it. Similarly, as Wassily Kandinsky wrote about the plain of the painting and the artist, which <<fertilizes>> it with properly organized elements, I faced the municipal space and <<I fertilized>> it with colour.

DAY TWO

- point – city mapping

These are several dozen of very modest colour interferences which I left in random and exceptional places, “during the process ” of getting to know the city. Red colour was chosen with an intention to focus attention, to embarrass a passers-by. I went leaving points behind me... with hope that somebody is following me.

The city space is full of points and lines just like a plain of an abstract image. They comprise the city tissue, which is full of human moves, full of life. When visiting a city I always look at it as at an image, only sometimes I miss something and then I feel the need to add something from myself – to complete the image... with at least a small stain of colour.

DAY THREE

- line - painting installation

A line is a track of a moving point –that is what Kandynski has written.

On the third day, I became a point as part of the Open Space project - a point moving on a plain of a city. Thanks to that a line was created.

I searched for a long time for a place that would be extremely geometric, deprived of green, that would constitute a concrete cluster of lumps, forms and directions. And there it was - the colonnade along the building of the Department of Architecture of the University in Nancy (video film).

Along the a- few-hundred metre long pavement a colourful line keeping passers-by company in their travel through the city was created. The line filling the dullness of surroundings with its soaring character and an intense colour appeared. Line that attracted eyes and cut the landscape of the city. The line which developed and revealed as you were moving along. The line - space-time image - involving a passer-by, encouraging to make a move, perhaps even giving one directions and forcing to go further.

i. The study of colours

A study is a place – a room mainly associated with intellectual work, with storage of some type of collections (in this case of a set of lights, shadows and colours). It is supposed to be used as a commercial place for recreation, and at the same time (through the fun) to expand horizons of the visitors - to teach something.

At first glance - a hall of mirrors, in a close contact - the space-time image discovering the secrets of knowledge about the light, colour and their mingling in front of eyes of an interactor.

The colour is not a distinctive feature of an object, it depends on the light, which reflects on it. "On the outside, irrespective of our impressions and senses, there is only the matter in its own different qualitative and quantitative form which has influence on sense organs of a man, evoking particular impressions. And for that reason we sense the warmth or the coolness of objects depending on their temperature i.e. the quantitative feature of a given kind of the radiant energy, the impression of a sound as the effect of the move of the matter (periodic pulses of air particles) and in the end impression of the colour - as a reflection of specific features of the radiant energy enveloping the so-called area of the light radiation." ⁵⁸

I want to create an object - installation with a nature of not that much "purely experimental artistic activity" ⁵⁹ but the project being socially useful. I am performing the project in cooperation with the Lodz Centre of Cultural Events and the RWSL architectural studio which are providing me with technological and organizational support. Planning a construction of a gigantic installation is very different from the spontaneous, not involving any risks, pouring out of the light blue puddle.

In the case of the Study of colours I should start the story with an inspiration. Although not obvious, it has been in me for years and if not for it I would not have reached the place I am at today (meaning artistic development here). Many years ago I came across the Weather Project artwork carried out by Olafura Eliasson. "It was a transformation of Turbine Hall in the London Tate Modern Gallery into the gigantic so-called solarium attracting thousands of enthusiasts of artificial tanning. The visitors, or actually the participants of the action, raising their heads up, could see the ceiling covered with mirrors and pipes lighting the room. Through a floating in the room cloud of steam they could see their reflections, and their silhouettes resembled ghosts. The undertaking consisted in

inserting the outside lighting into the enclosed space ".⁶⁰

I could not see Weather Project live, but I have had a chance to examine the Turbine Hall space. The huge interior, concrete plains of walls, alone themselves make an unusual impression. The Man sinks, disappears in the space, experiences the feeling of elevation. It was then only that I had already felt a desire to create a similar monumental "situation" which would exert equally strong emotions and confuse a spectator. I will use the words of the sculptor - Robert Morris here "While the peculiar size is a condition which shapes someone's reaction in categories of more or less <<public>> or <<personal>>, gigantic objects of the class of monuments trigger a much more peculiar response to the size as the size (size qua size). It means that (...) large sized objects show great size more uniquely as a certain element. (...) The space between an entity and an object in such a comparison is assumed in advance. (...) A bigger object includes more space." ⁶¹ and among others, for this reason, the Study of colours is supposed to be a monumental undertaking.

The purpose of the Study of colours is to revive a deserted, once lively, Dąbrowski Square. In order to meet this objective I want to prepare an installation consisting of 24 square mirrors with dimensions of 3m x 3m. The mirrors which will copy human reflections, metaphorically populating - filling the chosen space. I believe, that appearance of the monumental, colourful structure in the city space will arise amongst its residents a desire to confront themselves with the created by me mirror reality.

I want to surround people with an image, to lock them up in a picture. I want them to experience differences resulting from colours acting on "the first-hand basis" - for that purpose I carried out the series of experiments by the use of chromatic plains. With the help of 3 primary colours and proper mirrors placing (angle of 90 degrees) a corridor will be made. When you go through it you will be able to observe transformations of three basic colours. My objective is not a scientific analysis but creation of a possibility to sense subjective, empirical experiences. Creating an image by the use of basic geometric figures and primary colours that will only act as a trigger for a spectator. The spectator him/herself will be independently creating the phenomenon.

Time of the day, angle of the light reflection and the place in which we will be standing will be of great significance. The installation is supposed to bend and to distort reality, multiply objects and phenomena. The mirror floor put at the top of the installation (vertex of a triangle examined from the flight of a bird) will reflect the sky which we will happen to step on... metaphorically "daydreaming".

5. Why all this?

“The space painter⁶²” Wojciech Fangor - a pioneer of the environment art has strongly influenced my works in general, but in particular, he has influenced my desire to "enter the space“. For Fangor a man has always been a point of reference for art. "I am interested in creating a pattern, the way an image was a pattern of some kind (...). Painting which I am interested in, cannot be separated from the space it is surrounded with, separated from things which surround it, from the person who participates in these relationships.⁶³”

All my works combine 3 issues: colour, space and Man.

Each of these problems is multilayered. In the course of a conversation about my artistic actions in space with Aleksander Gemel, Ph.D. I looked for an answer to the question that bothered me. Why all this? What do I need the space for? I think, that this conversation although a bit chaotic and lacking continuity, perfectly depicts to myself alone what has happened within the three last years and what my PhD dissertation comprises of.

I need space to get closer to other people.

With colour in space about the man.

A fragment of the conversation with Aleksander Gemel:

Olek: (...)public sphere and social space are expressions, which at most you can treat as a metaphor of the space. A metaphor is mapping between two domains – the source and the target domain. This is the simplest way to describe a metaphor. The domain, however, is our complete knowledge about something. I write about this in my article entitled *The everydayness of metaphor in the cognitive perspective*. The time is also a spatial metaphor. The main concept of notional metaphors relies on the fact that we always think in a metaphorical way, even when we are not aware of it a metaphor is hiding at the base of our thinking. Right away I will give you some notional metaphor... e.g. process of reasoning. The target metaphor, will be all abstract definitions here, so-called abstractions, e.g. reasoning, the mental process, they are comprehended in categories of a very simple physical phenomena. The example of such a cognitive metaphor will be as follows - the reasoning is a travel / a road so *we came to very interesting conclusions or we started from certain widely accepted premises*.

This very way will correspond to the process of reasoning.

Ola: But it is not a road in the physical meaning...

Olek: To understand, for example, what the mind is, you must imagine it as something physically tangible, familiar, e.g. the mind as a container. An idea came to my mind, the same way as something falls into the container. It is a kind of thinking deriving from experiencing the space, because you are not born with an already given abstract comprehension of the mind, but you acquired this ability through the integration in the world, experience, fun. Because understanding is seeing. This way children learn through playing. The space is our basic metaphor. Although experiencing our body is primitive, experiencing the space is fundamental. We always find ourselves in some kind of space. So the time is the target domain, and the source domain is the space.

Ola: As in at Y-Fu-Tuan's book "the Space and the place" where he describes, that for a newborn baby it is a mother who makes the first point of reference - the place for him/her.

Olek: The time is more abstract. The time flies, it passes by. It is a notional metaphor. The general structure which is used for generating all statements. Since it is possible to design the time in space categories, it will similarly be possible to do so with the social space, the society. That is why certain metaphors are projected, migration from A to B point, or taking a certain place, or having an attitude towards something in space, next to, above or under. Like in the social hierarchy, to be higher just as being higher in space. The same relationship.

Ola: Referring in this place to the subject of the relationship between people and the hierarchy which you are mentioning... I often ponder this problem, that creative, artistic actions in public space support integration of the social communities and demolish social divisions.

Olek: You are not a great artist from out of the blue, you enter between people.

Ola: Deciding on the act in public space, I am under the impression that I become its integral part.

Olek: The stereotype is that a mediocre artist has a high opinion of himself but he looks down on people in the street. And vice versa. The homeless, think of themselves: Oh the artists!... you never know what they do, they are always so conceited. You, entering this environment put yourself equally, there is no concept of higher – lower kind. You are equal, beside. And make a note of it, that using the categories higher, lower or beside, we still use spatial relations for determining the relationships between people.

Ola: From what I remember I have always been interested in two aspects. Painting and public aspect. That is my painting in space. Meaning replacement of canvas, of physical canvas, with physical space, which I use as a basis. And the second... this social aspect: entering the space, but the one understood metaphorically, I mean building the relationship, stimulating sensitivity.

Olek: If you ask me it is even stronger, because you change this space. With the creative act you make the alteration of the social space. In other words, you change the ideas in people's heads. You change the idea of the relationship between the artist and the recipient, the art - the society.

Ola: Art has always been in a bigger or shorter rank associated with the culture and the politics. Today art has the task to enter the streets also for these reasons. It is sometimes painful, it does not meet with the approval, but it still enforces reaction, ordinarily speaking, emotion.

Olek: What is important in my opinion is the fact that this way you accustom people with art. Art becomes available to everyone, not only to people from upper classes who visit galleries to admire paintings and works of art that nobody understands. Art becomes everyday and casual, and painting becomes accessible.

Annotations

1. Yi-Fu Tuan, *The space and the place*, The National Publishing Institute 1987, p.72
2. Yi-Fu Tuan, *The space and the place*, The National Publishing Institute 1987, p.51
3. Yi-Fu Tuan, *The space and the place*, The National Publishing Institute 1987, p.44
4. https://www.kul.pl/files/581/Roczniki_Filozoficzne/Roczniki_Filozoficzne_56_1_2008/Roskal_279.pdf
5. Democrat, quote. in: Diogenes Laertios, *The life...*, IX, 44
6. A. Aliotta, Spazio [w:] *Dizionario delle Idee*, Firenze 1977, p.1134-1138
7. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p. 5
8. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p. 5
9. Władysław Tatarkiewicz, *The history of philosophy*, PWN, Warszawa 1978, p. 73
10. Plato, *The Timaios letter*, 52b
11. Michał Heller, Tadeusz Pabian, *The elements of philosophy of the nature*, Copernicus Center Press, p. 24
12. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p. 6
13. Aristotle, *Physics*, IV, 214a
14. Wriemia Dwizenije, *The space, the time and the move*, PWN, Warsaw 1976, p. 7
15. Michał Heller, Tadeusz Pabian, *The elements of philosophy of the nature*., Copernicus Center Press, p. 25
16. Władysław Tatarkiewicz, *The history of philosophy*, PWN, Warszawa 1978, p. 141
17. Władysław Tatarkiewicz, volume II, *The history of philosophy*, PWN, Warszawa 1978, p. 45
18. Janusz Sytnik – Czetwertyński, *Metaphysical principles of the universe: Descartes, Newton, Leibniz*, Jagiellonian University Publishing House, Krakow 2016, p. 137
19. Janusz Sytnik – Czetwertyński, *Metaphysical principles of the universe: Descartes, Newton, Leibniz*, Jagiellonian University Publishing House, Krakow 2016, p. 137
20. Janusz Sytnik – Czetwertyński, *Metaphysical principles of the universe: Descartes, Newton, Leibniz*, Jagiellonian University Publishing House, Krakow 2016, p. 137
21. Janusz Sytnik – Czetwertyński, *Metaphysical principles of the universe: Descartes, Newton, Leibniz*, Jagiellonian University Publishing House, Krakow 2016, p. 137
22. G. W. Leibniz, Polemic with S. Clark, p. 321
23. Władysław Tatarkiewicz, volume II, *The history of philosophy*, PWN, Warszawa 1978, p. 98
24. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p. 7
25. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p. 7
26. I. Kant, *Critique of Pure Reason*, vol. No. 1, p. 98-99
27. In the Polish language, there is a monograph on these issues: R. L i b e r e s, *Space and Time in Kant's Transcendental Philosophy*, Poznan 1994, which goes beyond the findings contained in the classical monograph of Ch. Garnett *The Kantian Philosophy of Space* (New York 1939).
28. https://pl.wikipedia.org/wiki/Geometria_hiperboliczna
29. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p.7-8
30. Andrzej Łukasik, *Space in physics - basic concepts*, preprint, article submitted for publication in *Ethos*, p.18
31. https://pl.wikipedia.org/wiki/Zasada_względnosci
32. Andrzej Łukasik, *Space in physics - basic concepts*, preprint, article submitted for publication in *Ethos*, p.19
33. Andrzej Łukasik, *Space in physics - basic concepts*, preprint, article submitted for publication in *Ethos*, p.19
34. Andrzej Łukasik, *Space in physics - basic concepts*, preprint, article submitted for publication in *Ethos*, p.19
35. Dorota Folga – Januszewska, *The artists on the space*, The National Museum in Warsaw 1987, p. 9
36. https://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/paradygmat_wyobrazni_uspienski_4ty_wymiar.htm
37. Zenon E. Roskal, *Concepts of space in science and the philosophy of nature*, Volume 1, 2008, p. 284
38. Władysław Tatarkiewicz, *The history of philosophy*, volume III, *The history the 19th century and contemporary philosophy*, p. 222
39. Zenon E. Roskal, *Concepts of space in science and the philosophy of nature*, Volume 1, 2008, p. 284
40. https://pl.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger
41. Zenon E. Roskal, *Concepts of space in science and the philosophy of nature*, vol LVI, no. 1 – 2008, p.

42. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Egzystencjalizm>
43. Michio Kakau, *Hyperspace*, Prószyński i S-ka, 1994, s.390
44. Piotr Drozdowicz, the text for the exhibition entitled –“*Colour in the city space – painting in the architecture*” Poznan, 2016
45. Gerhard Zeugner, *Colour and a Man*, Arkady Publishing House ,Warsaw 1965, p.127
46. <http://zwierciadlo.pl/psychologia/kolor-jest-zyciem>
47. Wassily Kandinsky, „About spirituality In the art.”, National Art. Galery in Lodz, 1996, p. 59
48. Wassily Kandinsky, „About spirituality In the art.”, National Art. Galery in Lodz, 1996, p. 59
49. Gerhard Zeugner, *Colour and a Man*, Arkady Publishing House ,Warsaw 1965, p.150
50. <http://artpool.hu/TamkoSirato/manifest.html>
51. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro and the space composition*, PWN, Warsaw 1984, p. 7
52. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro and the space composition*, PWN, Warsaw 1984, p. 29
53. Leon Tarasewicz, written and collected by Jola Gola, Publishing House: Association of Artistic Education “The Mark” ISBN 83-923516-0-0,p.157
54. Leon Tarasewicz, written and collected by Jola Gola, Publishing House: Association of Artistic Education “The Mark” ISBN 83-923516-0-0,p.173
55. Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *About pure form and other texts on art*, PIW, Warsaw, 2003, p. 51
56. Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *About pure form and other texts on art*, PIW, Warsaw, 2003, p. 54
57. Adam Zausznica, *Learning about the colour*, PWN, Warsaw 2012, p.18-19
58. Bożena Kowalska, *Fangor – The space painter*, PWN, 2001, p. 73
59. Uty Grosenick, *Art Now*, Taschen/TMC Art, 2008, p.86
60. Łukasz Guzek, *The art of installation*, Neriton Publishing House, Warsaw 2007, p. 90
61. Bożena Kowalska, *Fangor – The space painter*, PWN, 2001, p. 67
62. Bożena Kowalska, *Fangor – The space painter*, PWN, 2001, p. 67

Interaktywny obraz czasoprzestrzenny

Interaktywny obraz czasoprzestrzenny powstał w ramach Wystawy Pedagogów Katedry Malarstwa i Rysunku Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi.

Wystawa odbyła się w Galerii BWA JATKI w Nowym Targu.

2015

Kontekst obecność drugiego człowieka.

Wcześniej bierni
obserwatorzy
przyczynili się
do transformacji
ekspozycji,
maczali dłonie,
rozchlapywali
ciecze...





Odszarzanie OFF

Odszarzanie OFF - efemeryczna instalacja malarska
zrealizowana w ramach Dni Św. Patryka
na OFF Piotrkowskiej w Łodzi.
Zamówienie Orange Prosperity

2015

Kontekst tymczasowości.



Ożywianie

Ożywianie - instalacja malarska
zrealizowana w ramach Pierwszego Sympozjum Działań
Artystyczno-przestrzennych w Arboretum SGGW w Rogowie.
Kurator: Marek Sak

2015

Kontekst natury



**Pień
drzewa
potraktowałam
jak podobrazie**







Odszarzanie Livorno

Odszarzanie Livorno - instalacja malarska
zrealizowana w ramach wystawy laureatów konkursu
Premio Combat Prize 2015

Wystawa odbyła się w Fortezza Vecchia w Livorno, Włochy.

2015

Kontekst tragedii.

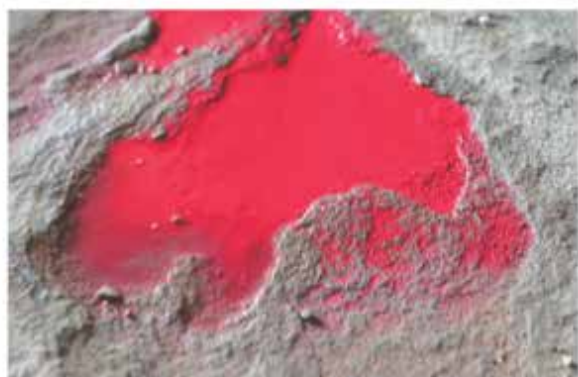








**W obecnym
kontekście
politycznym
i społecznym
czerwona kałuża
nabiera
mocniejszego
znaczenia.**





**Kolor czerwony
symbolizuje
krew,
życie
i śmierć.**









Odszarzanie Barcelony

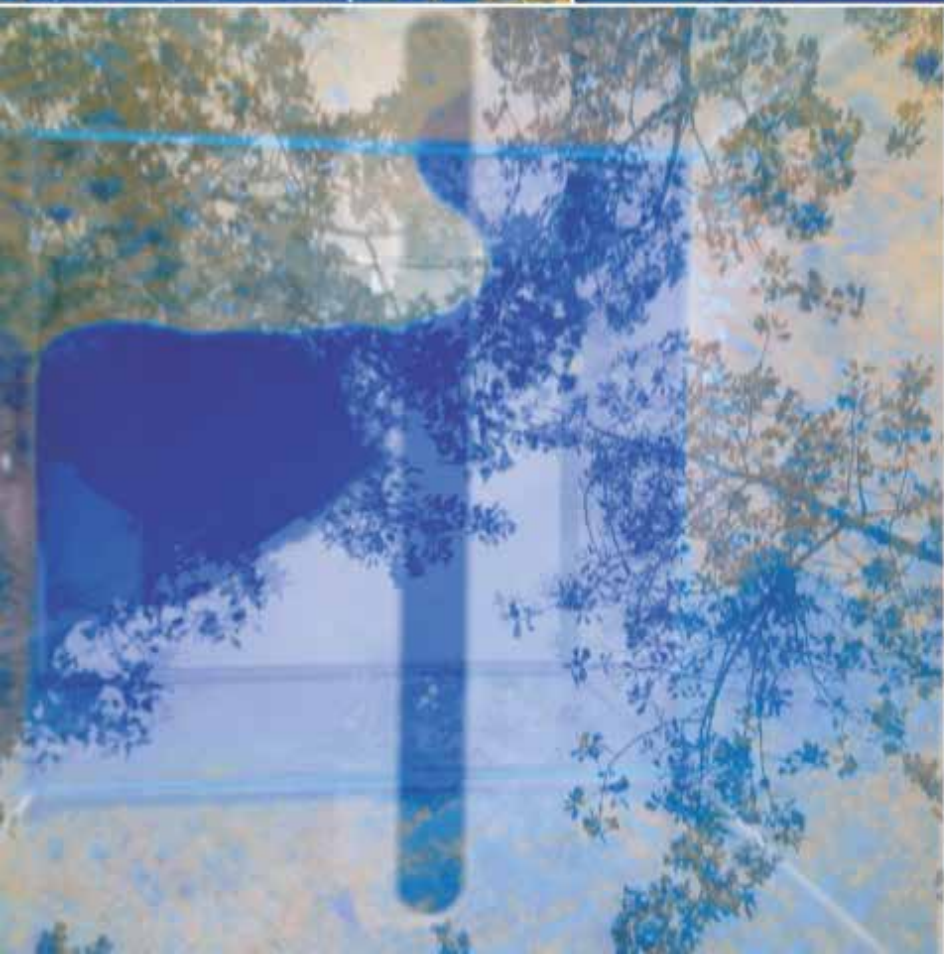
Odszarzanie Barcelony - instalacja malarska
zrealizowana na zaproszenie i we współpracy
z The Davis Lisboa Mini-Museum of Contemporary Art in Barcelona.
Hiszpania
Praca w zbiorach.

2015

Kontekst kontrastów społecznych.







**O błękitie, którym
posłużyłam się
w Barcelonie
zadecydowały
dwie rzeczy:
sztandarowym kolorem
Davis Museum
jest błękit
i to miał być symbol
naszej współpracy, ale
równie znaczący wpływ
miał charakter wybranej
przeze mnie przestrzeni.**









Szkicownik w trójkącie

Szkicownik w trójkącie - obraz wielkoformatowy (mural)
zrealizowany przy ul. Mościckiego w Tomaszowie Mazowieckim

2016

Kontekst przestrzeni publicznej









Każdy z trójkątów został potraktowany przeze mnie i moich studentów jako szkic, zapis chwili i emocji.

Open Space - punkt

Open Space - punkt

Malarska instalacja tymczasowa zrealizowana w ramach międzynarodowego projektu Open Space na zaproszenie i we współpracy z kuratorem Vincentem Verle.

2016

Kontekst przestrzeni miejskiej.



Punkt











Open Space - płaszczyzna

Open Space - płaszczyzna

Performance zrealizowany w ramach międzynarodowego projektu Open Space na zaproszenie i we współpracy z kuratorem Vincentem Verle.

2016

Kontekst przestrzeni miejskiej.





**Dzień
wyzwolenia,
oczyszczenia,
pozbycia
się barier.**















Open Space - linia

Open Space - linia

Performance zrealizowany w ramach międzynarodowego projektu Open Space na zaproszenie i we współpracy z kuratorem Vincentem Verle.

2016

Kontekst przestrzeni miejskiej.



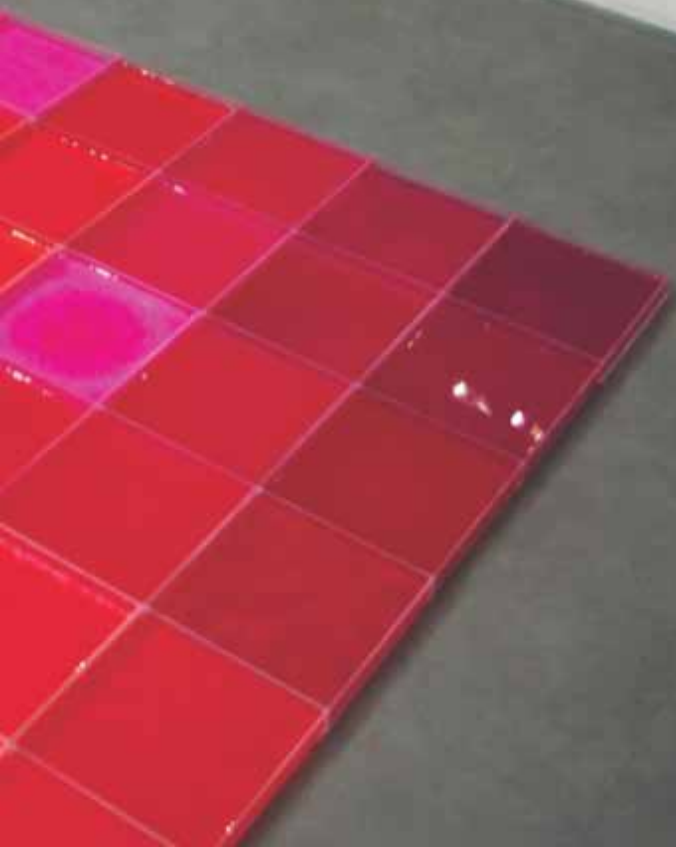
Różowy kwadrat na Białej tle

Różowy kwadrat na Białej tle - instalacja malarska
zrealizowana w ramach ogólnopolskiej wystawy *Malarki*
w Galerii Białej w Lublinie.

2015

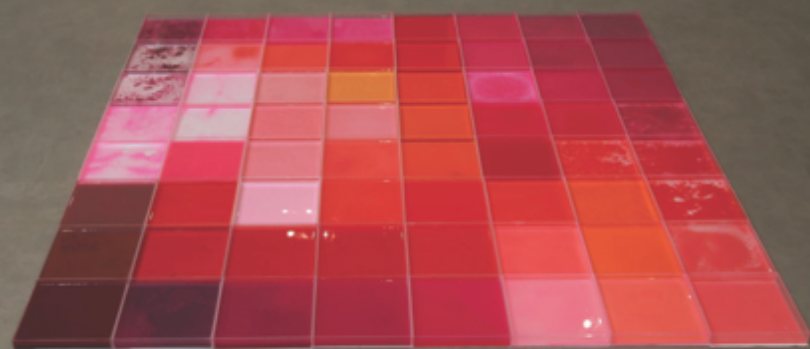
Kontekst galerii.











W ciągu kilku tygodni
malarska instalacja
przeobraziła się,
samodzielnie, trochę
przez przypadek,
w kolekcję miniatur
i jeden prawie
dwumetrowy obraz.









Tworzę
i czekam
co uczyni
czas...

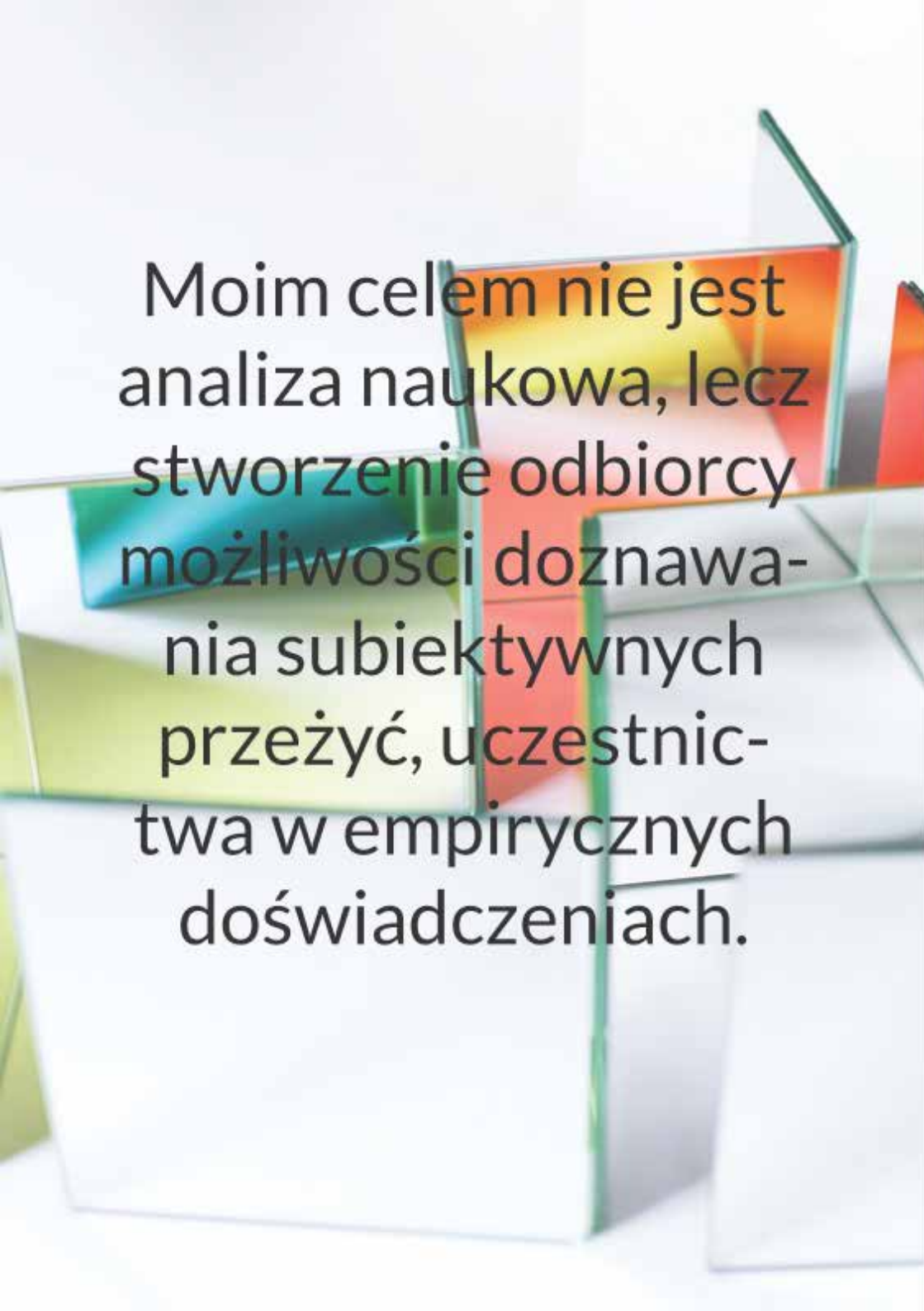
Gabinet kolorów

Gabinet kolorów

Projekt malarskiej instalacji stałej, która realizowana jest z Urzędem Miasta Łodzi - Łódzkim Centrum Wydarzeń.

2017

Kontekst przestrzeni społecznej.



Moim celem nie jest
analiza naukowa, lecz
stworzenie odbiorcy
możliwości doznawa-
nia subiektywnych
przeżyć, uczestnic-
twa w empirycznych
doświadczeniach.

