

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego
w Łodzi

ŚWIATŁO I CIEŃ JAKO EKWIWALENT OBECNOŚCI

Cykl obrazów

Promotor

prof. Wojciech Leder

Autor

Marlena Lenart

Łódź, 06.06.2018

SPIS TREŚCI

WSTĘP	3
MATERIA UJAWNIONA ŚWIATŁEM I CIENIEM	6
WCIAŻ OBECNE <i>MIMESIS</i>	10
PERSPEKTYWA FENOMENOLOGICZNA	14
NIEOBECNA POWIERZCHNIA	17
TECHNOLOGIA I EKSPERYMENT	19
FOTOGRAFIA JAKO RUSZTOWANIE	21
DOŚWIADCZENIE W PROCESIE	23
OPIS PRAC MALARSKICH	29
PODSUMOWANIE	33
DOKUMENTACJA PRAC MALARSKICH	36
ENGLISH TRANSLATION	49
BIBLIOGRAFIA	82

WSTĘP

Jakość, światło, kolor, głębia, które są przed nami i wokół nas, są tam dlatego, iż budzą w naszym ciele echo, że jest ono gotowe na ich przyjęcie. Dlaczego ów wewnętrzny odpowiednik, owa cielesna formuła ich obecności wywoływanej we mnie przez rzeczy, nie miałyby z kolei wywoływać jakiegoś zarysu nadal widzialnego, w którym zupełnie inne spojrzenie odnalazłoby motywy utwierdzające je w jego podejściu do świata? Tak pojawia się widzialne do drugiej potęgi, które jest cielesną esencją lub ikoną pierwszego. W żadnym wypadku jakąś słabą kopią, złudzeniem, czymś innym¹.

Moją drogę malarską rozpoczęłam na studiach. Jest to droga poszukiwań formalnych oraz eksperymentów technologicznych. Podążam nią, poszukując nowego i nieprzewidywalnego. Sztuka jest wewnętrznym imperatywem, który zrodził się we mnie dawno temu i determinował wybory dotyczące rozwoju w tym kierunku. Potrzeba ta ewoluowała i dojrzewała wraz ze zdobywaniem świadomości dotyczącej tego, co robię i w jakim celu.

Formy malarskie, którymi posługiwałam się w mojej pracy artystycznej od czasu dyplomu były wizualizacją pewnych wyobrażeń i projektów, które rodziły się w głowie, czasem bezpośrednio w procesie i nie miały większego odniesienia do natury. Od kilku lat korzystam z aerografu. Eksploatowałam i poznawałam to narzędzie na polu malarstwa geometrycznego. Tym razem postanowiłam skonfrontować moje doświadczenie, zarówno artystyczne jak i technologiczne, ze zjawiskami rzeczywistymi. Sięgnęłam zatem po fundamentalne dla klasycznego pojęcia malarstwa zagadnienia, takie jak światło, cień, barwa, *mimesis* i iluzja.

Wracając pamięcią do źródeł mojego zainteresowania sztuką, przypominam sobie, że szczególne wrażenie wówczas wywierały na mnie obrazy nie jako całość lecz umiejętnie odwzorowane detale. Wiarygodne przedstawienie tkanin, na przykład aksamitu lub tafty,

¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 34.

stanowiło dla mnie wyraz sztuki artysty i wydawało się niedoścignionym wzorem. Pierwotna potrzeba bycia artystą wiązała się zatem z umiejętnością rzetelnego odtwarzania rzeczywistości. Iluzja materii, namacalności materiałów w podziwianych obrazach brała się z trafnego zaobserwowania jak układa się światło oraz cień na danej powierzchni oraz oczywiście opanowania technik malarskich.

Postanowiłam z problemem tym zmierzyć się w mojej pracy doktorskiej. W sztuce dawnej istniały studia technologiczne uczące jak namalować aksamit czy inny materiał, aby wyglądał przekonująco. Moje doświadczenia dotyczą materiałów współczesnych i popularnych, nie posiadających większej wartości. Aby skupić się na zagadnieniu relacji pomiędzy rodzajem powierzchni a światłem i cieniem, ograniczyłam elementy w obrazie do minimum. Głównymi bohaterami prac są więc zmięte papiery i folie. Stały się one pretekstem do unaocznienia reakcji wymienionych materii na światło i cień, które definiują je wizualnie.

Zdecydowałam się odejść od geometrii w kierunku form bardziej organicznych i nieoczywistych. Przez długi czas malowałam obrazy z *zerową denotacją*² – nie nawiązujące do bytów realnych. Tęsknota za *mimesis* zaprowadziła mnie w obecne miejsce. Formą wyjściową była jednak wciąż geometria. Wszystkie materiały były początkowo prostokątnymi płaszczyznami - różnego rodzaju papierami i foliami. Poprzez zgniecenia, załamania zostały zdeformowane i stały się formami przestrzennymi. Ze względu na swoją strukturę są to formy otwarte na przestrzeń i anektujące ją w myśl teorii Katarzyny Kobro. Ich forma nie jest jednak sterylna, obliczona i w pełni opanowana. Zawierają w sobie dozę przypadku i kojarzą się z destrukcją. Tego rodzaju kształtowanie formy można postrzegać jako jej deformację oraz niszczenie. Pognieciona kartka papieru wydaje się być niepotrzebnym odpadem. Nie bez znaczenia jest wielkość obrazów. Poprzez przeskalowanie forma banalna została nobilitowana. W dużej skali stała się monumentalna i ważna.

Do skryzalizowania się koncepcji pracy przyczyniły się również ostatnie doświadczenia malarskie. Ich przedmiotem była iluzja przestrzeni trójwymiarowej, operująca zbudowaną światłocieniem bryłą geometryczną oraz cieniem przez nią rzuconym. Aby móc zaobserwować zjawisko, budowałam modele z papieru, które

² Nelson Goodman, cyt. za L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Warszawa 2012, s. 70.

następnie na różne sposoby oświetlałam i wykonywałam pomocnicze fotografie. Światło i cień, w szczególności cień rzucony, stały się obiektem mojej obserwacji. Podjęłam próby by możliwie najlepiej oddać ich strukturę i niematerialność. Poszukiwałam odpowiednich do tego celu środków wyrazu.

Spśród pozycji, które w ostatnim czasie przeczytałam, trzy szczególnie oddziały na moją koncepcję. To *Oko i umysł. Szkice o malarstwie* Maurice Merleau-Ponty'ego oraz dwie książki Lamberta Wiesinga: *Widzialność obrazu* i *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*. Tym, co zawsze mnie interesowało jest aspekt widzialności oraz odbiór wizualny. Autorzy przenoszą w świat niebanalnych refleksji o obrazach i ich postrzeganiu. Obaj traktują o estetyce formalnej w ujęciu filozoficznym.

Niniejsza praca jest próbą możliwie pełnego wytłumaczenia kontekstu, z którego zrodził się pomysł na cykl obrazów. Od banalnych pierwotnych pobudek, poprzez intuicję wynikającą z doświadczenia, odbywanie ciekawych rozmów oraz napotykanie na inspirujących autorów i ich publikacji. Staram się nakreślić miejsce, w którym obecnie się znajduję i opowiedzieć o celach, jakie mi przyświecają. W pracy pisemnej przeplatają się dwa punkty widzenia. Z jednej strony opowiadam o własnych doświadczeniach ze sztuką jako artysta, z drugiej, jako odbiorca sztuki, mówię o aspektach, na które jestem szczególnie wrażliwa.

MATERIA UJAWNIONA ŚWIATŁEM I CIENIEM

Światło, oświetlenie, cienie, odbłaski, kolor - wszystkie te przedmioty poszukiwać nie są w pełni realnymi bytami: jak fantomy mają tylko wizualną egzystencję. Nie przekraczają nawet progu pospolitego widzenia, nie są zazwyczaj widziane. Spojrzenie malarza pyta je, jak dochodzi dzięki nim do tego - że nagle coś się pojawia, a samą tę rzecz, że okazuje się talizmanem świata, że pozwala nam zobaczyć widzialne³.

Światło i cień są bytami niematerialnymi, efemerycznymi i amorficznymi. Są fenomenami wizualnymi, które istnieją dzięki prawom fizyki i naszemu aparatowi widzenia. To one jednak opowiadają nam o rzeczywistości, którą postrzegamy. *Światło i cień są zauważane, lecz rzadko podziwiane dla nich samych⁴*. Postanowiłam przyjrzeć się bliżej efektom ich działania, konfrontując je z różnymi materiałami. Stworzyłam sytuację w której banalna forma jest pretekstem do unaocznienia czynników, które istnieją wizualnie tylko dzięki naszej percepcji.

Z punktu widzenia fizyki, światło jest strumieniem fotonów, które rozchodzą się promieniście ze źródła, które je generuje. Mnie interesują jego optyczne właściwości⁵. Światło może być naturalne lub sztuczne, silne lub rozproszone a także zimne lub ciepłe. W miejscu gdzie światło napotyka na barierę pojawia się cień. Cień postrzegany jest jako niedobór światła, dziura w strumieniu światła lub jego aktywne przeciwieństwo. Rozróżniamy cień przywiązany, inaczej rzeczywisty oraz cień rzucony. Pierwszy rozciąga się na przedmiocie, podkreślając jego przestrzenny charakter. Drugi jest projekcją kształtu przedmiotu na otoczenie, gdy ten znajdzie się w strumieniu światła i uniemożliwi mu swobodny przepływ.

³ M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, s. 28

⁴ R. Arnheim. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Łódź 2004, s. 341.

⁵ Celowo pomijam symbolikę światła i cienia, które w różnych kulturach od zawsze posiadały metafizyczne znaczenia. Interesowały mnie jedynie optyczne, wizualne efekty działania światła oraz cienia i na tych aspektach się skupiałam.

Modelunek światłocieniowy, który swoje korzenie ma w sztuce starożytnej Grecji, obok odkrycia perspektywy zbieżnej, był istotną siłą napędową rozwoju malarstwa. Przez długi czas cień był postrzegany w malarstwie jako dodatek czerni do danego koloru, jako przyciemnienie. Cienie rzucone były często świadomie eliminowane przez artystów⁶. Impresjoniści zauważyli, że cień rzadko bywa zwyczajną szarością, jego odcień zależy od rodzaju światła i barwy otoczenia, a naturalne warunki oświetleniowe ulegają szybkiej zmianie. Efekt działania światła jest ulotny, zależny od jego parametrów w danym momencie.

Światło i cień są korelatami. *Światło to blask, jasność, widoczność. Jego występowanie nie przesądza jeszcze o obecności materialnego świata przedmiotów. Również samodzielne egzystowanie cienia nie wytwarza odczucia realności. Cień to pozostałość, resztkę, ślad, znak, znamię, odcisk, odbicie. Dopiero współwystępowanie obydwu tych czynników zaświadcza o materializującym się odczuciu rzeczywistości⁷.* Żaden cień nie jest całkowicie pozbawiony światła i jest od jego rodzaju, jakości oraz natężenia całkowicie zależny. Gdy źródło światła emituje światło rozproszone i słabe lub jest więcej niż jedno źródło - cień ma rozmytą, nieostrą krawędź i jest mocno transparentny. Jeżeli światło wydobywa się z jednego punktu i jest intensywne a źródło światła znajduje się w niewielkiej odległości, cień wówczas staje się ostrzejszy i ciemniejszy. Kąt padania światła decyduje o długości cienia rzuconego. Przy oświetlaniu z góry cień jest blisko przedmiotu, zaś w przypadku oświetlenia bocznego rozciąga się. Cień rzucony najostrzejszą krawędź posiada blisko przedmiotu i zostaje ona stopniowo rozmyta, szczególnie w przypadku długiego cienia. Jego jasność również ulega zmianie. Czasem tworzy się forma w formie, jakby cień na cieniu. Bywa też, że cały cień jest jednakowo ostry lub nieostry.

Prowadziłam doświadczenia z użyciem barwnych filtrów nałożonych na źródło światła. Zainteresowały mnie efekty tych poszukiwań i zdecydowałam wykorzystać je w pracy artystycznej. Dwa obrazy powstały w oparciu o eksperymenty z filtrami. Światło

⁶ Ernst H. Gombrich, *Shadows. The depiction of cast shadows in western art*, Londyn 1995.

Gombrich zwraca uwagę na fakt, że cienie rzucone były przez wielu artystów w sztuce dawnej traktowane jako niepotrzebne, zbędne, zakłócające obraz i kompozycję. Pojawiały się rzadko. Już Leonardo da Vinci w *Traktacie o malarstwie* zalecał unikania intensywnego, silnego światła słonecznego, które wywoływało wyraźne, kontrastujące cienie. Co ciekawe, da Vinci, jako badacz, analizował fizyczne i optyczne właściwości cienia rzuconego.

⁷ Kazimierz M. Łyszcz, *Dematerializacja światła i cienia w przedstawieniach wizualnych. Uwagi o estetyce fotografii w Bauhausie*, [w:] *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010, s. 154.

wówczas staje się czystą barwą. Działa nasyceniem koloru a nie wyłącznie jasnością. Filtr wpływa również na barwę i temperaturę cienia.

Światło i cień w obrazie są umowne. Nie pojawiają się one dosłownie. Korzystają jedynie ze stosownych zamienników - barw, które w odpowiednich wobec siebie relacjach wywołują optyczne wrażenie światła lub cienia. W malarstwie uchwycenie właściwych relacji barw w świetle i cieniu buduje wiarygodność przedstawianego obiektu oraz złudzenie przestrzeni. Światłocień podkreśla kształt przedstawionych obiektów. Może być także ważnym elementem kompozycji. Lambert Wiesing wskazuje na dwa zasadnicze sposoby ujęcia form w obrazie – haptyczny (inaczej dotykowy) oraz malarski (optyczny). Ujęcie haptyczne występuje tam, gdzie jest wyraźna granica, gdzie przedmiot się kończy a zaczyna otoczenie. Przedstawienie optyczne polega na tym, że (...) *autor odtwarza swymi formami jedynie te wartości doznaniowe oraz te informacje, które może postrzegać oko, ale których nie można dotknąć czyli światło, barwę i cień*⁸. W obrazach pojawia się zarówno sposób malarski jak i haptyczny. Cień jest najczęściej malarski w odróżnieniu od haptycznych form, które go rzucają. Światło i cień wpływają także na nastrój obrazu oraz jego oddziaływanie psychologiczne. Ta sama forma w różnym oświetleniu zmienia swój charakter. Może być dramatyczna, pełna napięć, kontrastów walorowych lub przeciwnie, subtelna i poetycka.

Światło i cień są optycznymi budulcami formy, przestrzeni ale także definiują właściwości materii. Ta umiejętność obu faktorów zainteresowała mnie najbardziej i na niej głównie skupiłam się w pracy artystycznej. Do moich badań doбираłam materiały zróżnicowane pod względem jakości i właściwości, takich jak miękkość - twardość, plastyczność - sztywność, mat - błysk etc. Zależało mi, aby w obrazach przedstawić nie tylko obecność przedmiotu, zjawiska ale też konkretnej materii. Każda z nich inaczej reaguje na światło oraz cień, które tworzą swoistą grę między sobą. Zostają rozproszone na powierzchni matowej a światło tworzy intensywne bliki na gładkiej i błyszczącej. Refleksy także mogą mieć różne natężenie. Ilość pochłanianego i odbitego światła w przypadku poszczególnych materii nosi nazwę *reflektancji* lub *luminancji*⁹. *Jest to miara wrażenia*

⁸ L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008, s. 80.

⁹ R. Arnheim, *Op. cit.*, s. 325.

wzrokowego, które odbiera oko ze świecącej powierzchni¹⁰. Termin *luminancja* - w języku angielskim *luminance* - posłużył mi jako tytuł poszczególnych prac cyklu.

¹⁰ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Luminancja>

Malarstwo jest wówczas jedynie sztucznym zabiegiem ukazującym naszym oczom rzuty podobne do tych, jakie byłyby, jakie są wpisywane przez rzeczy do wspólnych postrzeżeń, pozwalającym nam widzieć prawdziwe przedmioty pod ich nieobecność, tak jak zwykło się widzieć prawdziwe przedmioty w życiu, zwłaszcza zaś pozwalającym nam widzieć przestrzeń tam, gdzie jej nie ma¹¹.

Malarstwo mimetyczne polega na znajdowaniu porównywalnych z rzeczywistością oznaczeń. Rzeczy realne posiadają podobne optyczne właściwości, co rzeczy przedstawione, choć nimi nie są. Obraz przedstawiający jest relacją artysty z tego, co sam zobaczył i dzieli się swoim sposobem widzenia. Artysta bada rzeczywistość i oddaje ją własnymi środkami wyrazu. *Między wyglądem i przedstawieniem zachodzi stosunek asymetryczny: Istnieje więcej możliwości przedstawiania przedmiotu niż zobaczenia go¹².* Malarz posiada w tym zakresie możliwości manipulowania, podejmowania decyzji a zatem kształtowania rzeczywistości w obrazie.

O sile oddziaływania malarskiej iluzji uświadomiły mi również własne doświadczenia artystyczne. Pierwszym była seria zatytułowana *Reliefowe struktury* (il. 1) zapoczątkowana w 2009 roku. Dzięki specjalnie opracowanej technologii udało mi się uzyskać wrażenie trójwymiarowego, wypukłego rysunku na płaskiej powierzchni. Iluzja ta była na tyle sugestywna, że odbiorcy ulegali złudzeniu pozornej wypukłości. Kolejnym doświadczeniem były obrazy z serii *Refleks* (il. 2), na których bryły geometryczne były przedstawione w taki sposób, że sprawiały wrażenie jakby znajdowały się na powierzchni płótna i na nie bezpośrednio rzucały cień. Obrazy ponadto zawierały światło, które padało na bryły i odbijało się na powierzchni obrazu. Namalowany refleks działał na tyle sugestywnie, że widz nie wiedział, czy to element obrazu, czy też światło odbija się z reflektora, który skierowany był na obraz. Niepewność ta była dla mnie czymś intrygującym i inspirującym.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, s. 37-38.

¹² L. Wiesing, *Widzialność...*, *Op. cit.*, s. 277.

Mimetyczny charakter obrazu konstytuuje odbiorcę, który również musi posiadać zdolności odtwórcze, aby odczytać obraz jako reprezentację rzeczywistości. Widzenie nie jest czymś uniwersalnym i jednoznacznym. Sposób widzenia artysty może nie być zgodny z odczuciami widza. W tym kontekście odbiorcy są bardzo ważnymi partnerami. W sztuce *nie można mówić o eksperymentach, nie mając miary dla oceny ich zwycięstw lub porażek*¹³. Pewnych efektów optycznych w obrazie nie da się przewidzieć. Badanie zagadnień wizualnych w praktyce artystycznej Gombrich przyrównuje do otwierania drzwi. Kluczem są eksperymenty i odkrycia artysty a drzwiami percepcja¹⁴.

Zawiłość naszego postrzegania jest fascynująca, czasem irracjonalna. Za pośrednictwem zmysłu wzroku nasz umysł łatwo wpada w pułapki. Gombrich w książce *Sztuka i złudzenie* przytacza ciekawy eksperyment pokazujący różnicę między postrzeganiem a projekcją. Grupie osób zapowiedziano, że na ekranie w ciemnym pomieszczeniu wyświetlane będzie światło, które będzie stopniowo natężane. Osoby biorące udział w doświadczeniu miały sygnalizować, gdy zauważą zmianę. Pod wpływem tej informacji i nastawienia, nikt nie spostrzegł, że światło czasem było całkowicie wyłączane. Badani widzieli je nieprzerwanie¹⁵. Projekcja programowa polega na tym, że odbiorca dokonuje odczytu nawet z nie do końca czytelnych lub oczywistych form w obrazie. Na zasadzie projekcji można odczytać np. malarstwo impresjonistyczne, w którym rozedrgany układ plam przekształca się w obraz rzeczywistości. Czasem wystarczy sugestia by wytworzyć projekcję. Eksperyment ten skłonił mnie do analizy ile danych wizualnych jest potrzeba, aby obrazy mogły zostać rozpoznane przez widza właściwie, zarówno jako wyizolowane prace, jak i część pewnej sekwencji.

Incydentalnie badałam reakcję odbiorców na moje poszczególne prace. Sprawdzałam czy formy są rozpoznawalne. Większość zapytanych bez problemu identyfikowała, co przedstawiają obrazy. Zdarzyło się jednak, że odbiorcy nie odbierali danej pracy jako reprezentacji form rzeczywistych. Według J.J. Gibsona *posiadamy wrodzoną zdolność interpretowania wrażeń wzrokowych kategoriami świata możliwego, czyli kategoriami światła i przestrzeni*¹⁶. Gdy widzimy zdjęcie, wiemy, że przedstawiony

¹³ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 316.

¹⁴ E.H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, Kraków 2011, s. 140.

¹⁵ E.H. Gombrich, *Sztuka...*, *Op.cit.*, s. 200.

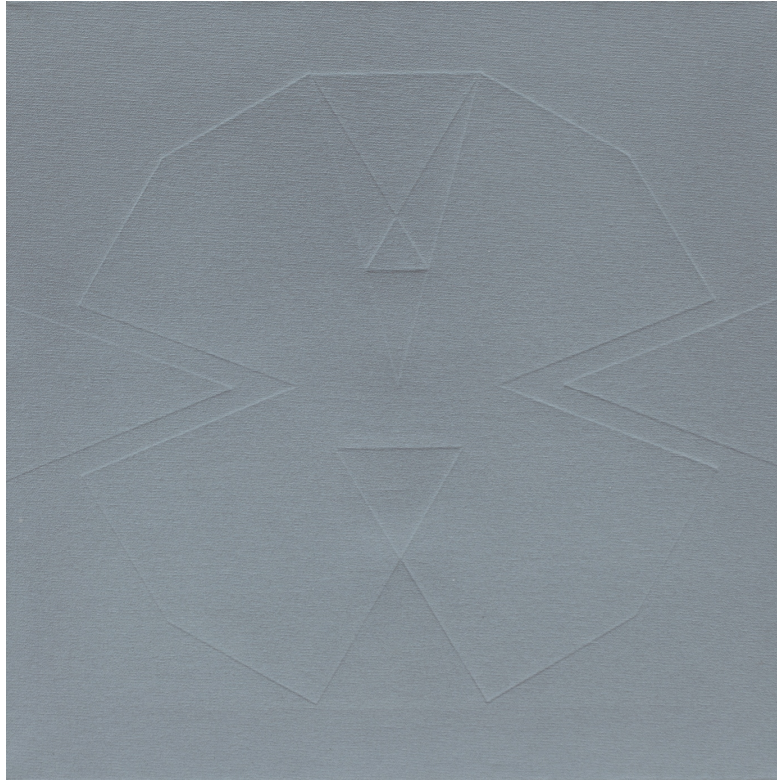
¹⁶ *Ibidem*, s. 316.

obiekt jest realny i próbujemy odnieść go do rzeczywistości. W przypadku malarstwa takich założeń nie ma.

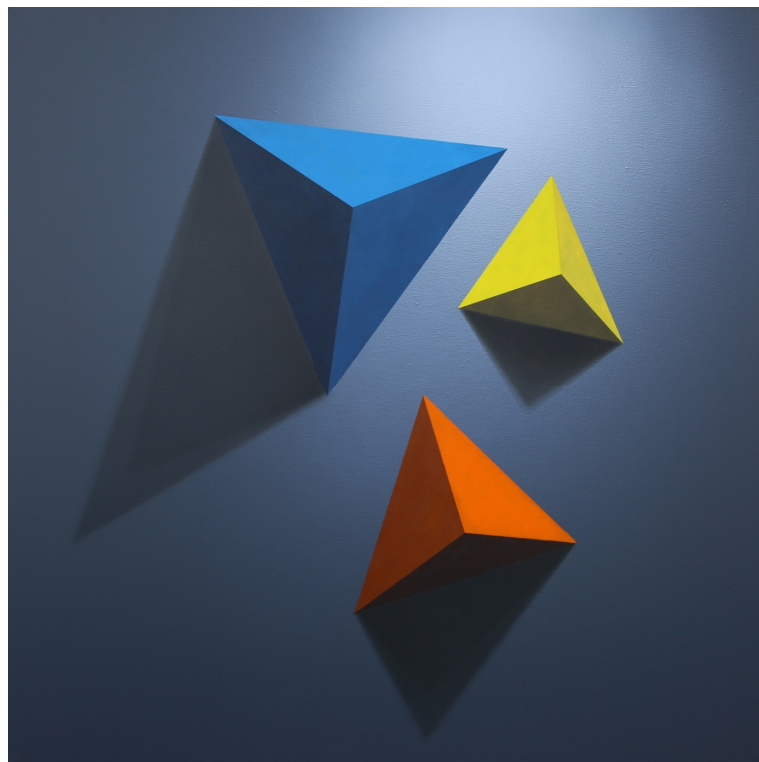
Aparat poznawczy człowieka jest zawiły i nasze zmysły współdziałają ze sobą. Sposób ułożenia się światła i cienia może sugerować konkretny rodzaj materii. W moim założeniu obrazy mają odsyłać widza od wrażeń wzrokowych do skojarzeń dotykowych na zasadzie doświadczeń synestetycznych. Chciałam wywoływać skojarzenia z namacalną materią i wizualnym odczuwaniem jej właściwości.

Przedstawienie, które ma za zadanie wywołać iluzję, może poruszać widza bardziej niż widok rzeczywistego przedmiotu. Ma za zadanie mamić wzrok, łudzić, zaskakiwać. Magiczne przywołanie rzeczy w obrazach jest w stanie wywołać większy podziw, zaskoczenie niż prawdziwa rzeczywistość¹⁷. Artysta przybliży przedmioty i uwypukla niektóre ich aspekty. W tym sensie sztuka może być bardziej sugestywna od rzeczywistości.

¹⁷ Zob. L. Marin, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 268. Podobny pogląd głosił J.W. Goethe.



II. 1. M. Lenart, *Reliefowe struktury VIII*, 50x50, akryl na płótnie, 2010



II. 2. M. Lenart, *Refleks I*, 90x90, akryl na płótnie, 2015

PERSPEKTYWA FENOMENOLOGICZNA

Przedstawiać znaczy z jednej strony zastępować to, co obecne, tym co nieobecne (...) Lecz jest też inne znaczenie, według którego *przedstawiać* oznacza pokazać, ukazywać, podkreślać, jednym słowem: *prezentować obecność*¹⁸.

Według Wiesinga, istnieją trzy zasadnicze kierunki w filozofii obrazu. Pierwszy to ujęcie *antropologiczne* (obraz traktowany jako artefakt człowieka) reprezentowane między innymi przez Hansa Beltinga. Analizuje ono jakie miejsce zajmują obrazy w naszej kulturze, życiu i skąd zrodziła się w człowieku potrzeba tworzenia wizerunków. Drugie to podejście *semiologiczne*, rozpatrujące obrazy jako znaki (w tym ujęciu obrazy odsyłają poza siebie), którego przedstawicielami są m.in. Umberto Eco, Ferdynand De Saussure czy Charles S. Peirce. Trzecie natomiast, to stanowisko *fenomenologiczne*, nawiązujące do *teorii spostrzegania* i skupiające się na aspekcie widzialności obrazu¹⁹. Pojęcie obrazu jako rodzaju „sztucznej obecności”, na którym w dużej mierze opiera się moja koncepcja, zakorzenione jest właśnie w tradycji fenomenologicznej.

Podstawy fenomenologicznej teorii obrazu stworzył Edmund Husserl. Jego drogą następnie podążali Merleau-Ponty oraz Wiesing. Husserl materiał przedstawiający nazwał nośnikiem obrazu a obiekt realny, do którego się odnosi, tematem obrazu. Stosował pojęcie obraz-obiekt do przedstawienia obrazowego. *Obraz-obiekt jest bowiem tym, co myślą ludzie oglądający obraz, jest to więc obiekt intencjonalny. (...) Dlatego dla Husserla przedstawienie obrazowe nie jest formą symbolizowanego sensu, ale formą sztucznej obecności*²⁰.

Rzeczy realne, które są opisane za pomocą środków artystycznych, przypominają rzeczywiste przedmioty, jednak nimi nie są. Istnieje realna rzeczywistość związana z obecnością substancjalną oraz wytworzona sztucznie obecność nierealna. *Przedstawić rzeczywistość oznacza „zredukować” ją do czystej widzialności*²¹. Czysta widzialność zachodzi pomiędzy obrazem-obiektem a oglądającym ją podmiotem. Redukcja

¹⁸ L. Marin, *O przedstawieniu*, *Op. cit.*, s. 300.

¹⁹ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 15-16.

²⁰ Zob. *Ibidem*, s. 31.

²¹ L. Wiesing, *Widzialność...*, *Op. cit.*, s. 306.

fenomenologiczna (*epoché*) polega na wzięciu w nawias wszystkich pozostałych czynników. Odbiorca, uruchamiając swoją wyobraźnię, przestaje myśleć o obrazie jako kopii rzeczywistości i na chwilę przenosi się w intencjonalny świat przedstawiony. Daje się ponieść kłamstwu sztuki, jakim jest „sztuczna obecność”. Świadomość niematerialności przedstawienia zostaje odsunięta wówczas na bok.

Fundamentem fenomenologicznego podejścia do sztuki jest stwierdzenie, że obrazy są widziane a nie czytane. Od czasu renesansu obraz traktowany był jako system danych, wypełniony ukrytą treścią. Impresjoniści uwolnili obrazy z tej funkcji, nadając im autonomię i dając artyście wolność dzielenia się własnym spojrzeniem. *Uznawanie obrazu za znak jest formą obcowania z nim – formą możliwą, często wręcz narzucającą się, ale bynajmniej nie konieczną. Nie wszystko bowiem, co jest podobne do czegoś innego jest już z tego powodu jego znakiem. Obraz jest przede wszystkim widzialnością jakiejś rzeczy bez obecności tejże rzeczy*²². Według fenomenologów najważniejsza w sztuce jest czysta widzialność i świadomość zmysłowej obecności. Obraz – obiekt ewokuje obraz rzeczywistości, angażując naszą wyobraźnię i doświadczenia percepcyjne. Odbiorca widzi wizualny substytut rzeczy a nie nią samą. Innymi słowami o tym samym zagadnieniu pisze Belting w *Antropologii obrazu*. Obraz – obiekt, czyli przedstawienie obrazowe nazywa po prostu obrazem, a nośnik obrazu – medium. (...) *widzialność, którą obrazy zyskują poprzez swoje medium – i traktujemy ją jako wyraz obecności, podobnie jak niewidzialność wiążemy z nieobecnością. Tajemnica obrazu polega na tym, że w sposób nierozzerwalny splatają się w nim obecność i nieobecność. W swoim medium obraz jest obecny (inaczej nie moglibyśmy go widzieć), a przecież odnosi się do nieobecności, której jest obrazem*²³.

Przywołuję i nakreślam bliżej fenomenologiczne podejście do roli obrazu, ponieważ jest najbardziej bliskie moim obecnym poszukiwaniom. Zwraca ono uwagę na kluczowe znaczenie spojrzenia i wizualności w sztuce. Według niego treść nie powinna zastępować i wypierać naoczności. (...) *dotychczasowa historia kultury jest obszarem realizowania swoistej „zmowy” widzenia i myślenia, w ramach której widzenie pozostaje w służbie myślenia. (...) W ramach tej „zmowy” widzenie traci swą autonomię postrzegania rzeczy takich, jakimi one są, zanim zostaną ujęte w siatkę pojęć*²⁴. Przy kontakcie z obrazem pierwsze skrzypce zawsze gra uniwersalne doświadczenie wzrokowe, które wywołuje ciąg

²² L. Wiesing, *Widzialność...*, *Op. cit.*, s. 358.

²³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 38-39.

²⁴ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 145.

odczuć psychologicznych, emocjonalnych, zmysłowych. Dopiero później dochodzi do głosu umysł i następuje przetwarzanie danych, analiza, wyciąganie wniosków. W relacji bezpośredniej między widzem a obrazem najbardziej fascynuje mnie pierwszy moment - cisza wypełniona kontemplacją, zanim wszelkie spostrzeżenia, myśli i odczucia zostaną ujęte w kategorii słów i języka. Owo przeżycie estetyczne jest wcześniejsze niż językowe uchwycenie, które ma ograniczone możliwości. Doświadczenie wizualne jest ponad pojęciami. Sztuka, oddziałując na widza w wymiarze wizualnym a także psychologicznym, może wzbudzać stany uniesienia, jak potrafi czynić to na przykład muzyka, zapach czy dotyk. Odbiorcy mogą czerpać z malarstwa przyjemność za pośrednictwem zmysłu wzroku bez zapoznawania się z zapleczem intelektualnym, treściowym czy symbolicznym, zaproponowanym przez autora. Sztuka współczesna często wymaga instrukcji obsługi, nakreślenia kontekstu, co buduje nierzadko barierę²⁵. Bywa, że podziwiamy wyłącznie genialną koncepcję, głębię myśli, poruszony problem polityczny lub społeczny a forma plastyczna nie przykuwa uwagi. Nie zamierzam krytykować takiej strategii twórców. Pragnę jedynie podkreślić, że to jedna z dróg. Jako odbiorca jestem wrażliwa na element wizualnej tajemnicy, wizualnego zaskoczenia i naoczność, które poruszają medium zmysłów.

Stanowiska fenomenologiczne, semiotyczne czy antropologiczne nie wykluczają się. Mogą istnieć równolegle i pełnoprawnie, przenikać się. Warstwa semantyczna występuje w każdym dziele a treść podąża za formą, nawet bez intencji artysty. Każdy element obrazu może coś wyrażać, odsyłać do pewnych pojęć i znaczeń. Moje prace nie są konkretnym intencjonalnym komunikatem, lecz nie zamykam się przed nim. Ocena tego leży po stronie wrażliwości i nastawienia odbiorcy.

²⁵ Na Biennale w Wenecji, które miałam okazję odwiedzić w 2015 roku, moją uwagę zwrócił fakt, że zdecydowana większość prac miała charakter konceptualny, w dodatku nie zawsze oczywisty dla widza. Należało się zapoznać z tekstem, aby móc w pełni zrozumieć dzieło. W przypadku tak dużej ilości prac, było to zadaniem niemal niemożliwym. Mało było prac malarskich, a szczególnie takich, które oddziaływały ciekawą formą artystyczną i były stworzone do „oglądania” (mogły oczywiście posiadać również warstwę semantyczną), a nie jedynie „czytania”.

NIEOBECNA POWIERZCHNIA

Media pokazują coś, nie pokazując siebie – można je pod tym względem porównać z szybą okienną, która - sama nie będąc widzianą – przepuszcza spojrzenie na zewnątrz, dopóki nie skupia się uwagi na niej samej. Z tego punktu widzenia media mogą tym lepiej spełniać swoje zadanie, im bardziej siebie neutralizują w medialnym akcie²⁶.

Rzeczywistość jest obecna w obrazie, ale jako jej odbicie. Właściwa projekcja obrazu to ta, która kreuje się dzięki naszej percepcji. *Stąd konieczne miejsce i konieczna neutralizacja materialnego „płótna” i „rzeczywistej” powierzchni poprzez techniczne, teoretyczne, ideologiczne podkreślanie jego przezroczystości. Właśnie niewidzialność powierzchni-podłoża jest warunkiem możliwości dla widzialności świata przedstawionego. Przezroczystość jest teoretyczno-techniczną definicją plastycznego ekranu przedstawienia²⁷.*

Fenomenologiczne ujęcie medium wnosi o jego transparentność. Wybór narzędzi i technik nie był przypadkowy. Malowanie za pomocą aerografu pomaga mi uczynić z obrazu rodzaj ekranu. Pozwala uzyskać miękkie przejścia walorowe i perfekcyjną gładkość powierzchni. Brak na niej śladów klasycznego malarstwa, pociągnięć pędzla, faktury farby. Obraz powstaje głównie przez nawarstwienie przezroczystych filtrów. Ten rodzaj kształtowania jest mi bliski ze względu na wieloletnie doświadczenia w tej materii. Powierzchnia obrazu staje się przezroczysta, fakturowo neutralna i pozwala w pełni ujawnić się „sztucznej obecności”. Otwiera drogę iluzji. Pozwala na wniknięcie wzroku w głąb obrazu lub wyjście rzeczy z obrazu. Nie zatrzymuje spojrzenia na powierzchni płótna, nie rozprasza.

Antropologiczne ujęcie medium rozciąga je również na ciało, jako właściwe miejsce projekcji obrazów. *Obraz dopiero staje się obrazem, gdy jest ożywiany przez widza. W akcie ożywiania oddzielamy go w wyobraźni od medium – nośnika. Nieprzezroczyste medium staje*

²⁶ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 173.

Wiesing mówi o medium w szerokim znaczeniu pojęcia. Merleau-Ponty do doskonale transparentnego medium zalicza mowę.

²⁷ L. Marin, *O przedstawieniu*, *Op. cit.*, s. 364.

się przy tym przezroczyste dla niesionego przez siebie obrazu: obraz prześwieca niejako przez medium, gdy na niego patrzymy. Ta przezroczystość uwalnia obraz z więzów medium, w którym odkrył go widz. W ten sposób cechująca obraz ambiwalencja obecności i nieobecności rozciąga się na samo medium, w którym został wytworzony: a tak naprawdę to widz wytwarza obraz w samym sobie²⁸.

²⁸ H. Belting, *Antropologia...*, *Op. cit.*, s. 39.

Najpiękniejszą cechą malarstwa jest to, że jego pokłady są niewyczerpane²⁹.

Ernst Gombrich w książce *Sztuka i złudzenie* przytacza pogląd Johna Constable, który uważał, że *artysta może tylko drogą eksperymentu wyzwalać się z więzów stylu i zdążać ku wyższej prawdzie. Tylko wypróbowując nowe, nigdy dotąd w malarstwie nie stosowane efekty, może skutecznie zbliżyć się do natury³⁰*. Eksperymentalny aspekt malarstwa jest mi szczególnie bliski. Płótno, farby i pędzel to najbardziej tradycyjne, kojarzące się z malarstwem atrybuty. Istnieje jednak spora grupa artystów, którzy w poszukiwaniu nowych jakości sięgnęli po mniej typowe materiały i narzędzia. Eksperymenty z technologią nie tworzą odrębnego nurtu i można je odnaleźć w działaniach różnych twórców. Technologia ma wpływ na powstające formy a czasem to formy poszukują środków wyrazu aby się w pełni ujawnić. Myślenie tego rodzaju odrzuca nierzadko typowe narzędzia warsztatu artysty. Artyści eksperymentujący z technologią poszukują własnych, oryginalnych sposobów uprawiania malarstwa. Słowo „sposób” może się kojarzyć w sztuce dość pejoratywnie, jako związane z popadaniem w rutynę lub manierę. Mam poczucie jednak, że w przypadku doświadczeń wielu artystów, to pojęcie ma charakter dynamiczny i działa w dwóch kierunkach. Znalezienie sposobu na zwizualizowanie danej formy bywa wyzwaniem, jak i pierwotnie, często przypadkowo odkryty środek ekspresji staje się źródłem inspiracji.

Postanowiłam poświęcić miejsce zagadnieniom technologicznym, ponieważ są ważnymi składowymi procesu twórczego i integralną częścią formy. Szczególną wagę w malarstwie przywiązuję do procesu i doświadczeń. Technologia wyłania się w wyniku eksperymentów. Pewne odkrycia i metody implikują następne. Malarstwo jest dla mnie poligonem doświadczeń, sposobem poznawania rzeczywistości. W swoich dążeniach staram się przekraczać kolejne ograniczenia, jakie napotykam po drodze. Technologia

²⁹ Z rozmowy między Briget Riley a Ernstem Gombrichem [w:] E. H. Gombrich, *Pisma...*, *Op. cit.*, s. 162.

³⁰ E.H. Gombrich, *Sztuka...*, *Op. cit.*, s. 311.

bywa inspiracją. To ona nierzadko determinuje formy, które wizualizują w procesie malowania. Przypadkowe odkrycia stają się tworzywem do dalszej eksploracji.

FOTOGRAFIA JAKO RUSZTOWANIE

*Aparat fotograficzny jest maszyną izolującą widzialność: Oddziela widzialność od obecnej fizycznej substancji rzeczy*³¹.

W tym kontekście fotografia oraz malarstwo posiadają wspólny mianownik. Są nośnikami „sztucznej obecności”. Fotografia jest ściśle związana z działaniem światła, za pomocą którego obraz zostaje zapisany na matrycy w sposób mechaniczny, niezależnie czy jest to technologia cyfrowa czy analogowa. *Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności*³². Pozwala uchwycić ulotne zjawisko, poświadczyć jego autentyczność - jest swojego rodzaju odciskiem rzeczywistości.

Pojawienie się fotografii z jej umiejętnością utrwalania wyglądu rzeczywistości spowodowało w malarstwie kryzys klasycznego pojęcia *mimesis*³³. Fotografia przejęła tę funkcję i ukradła ją na swój sposób malarstwu, które odwróciło się od świata realnego w dobie modernizmu. Minęło sporo czasu zanim artyści wykorzystali fotografię jako środek pomocniczy do swych celów, jak to czynili dawni malarze za pomocą przyrządów optycznych³⁴. Zdjęć w swej pracy używali hiperrealiści, a Gerhard Richter, grupa *Ładnie* i wielu innych cenionych przez mnie artystów. Hiperrealiści korzystali ze zdjęć w sposób bardzo dosłowny. Ich celem było jak najwierniejsze ich odtworzenie. Pozostali przytoczeni artyści traktowali je z dużą dozą rezerwy. Ich dzieła nie udają fotografii a ich pracom nie można odmówić znamion malarskości i inwencji twórczej.

Fotografia stanowiła dla mnie punkt wyjścia do tworzenia obrazów. Wykonywałam pomocnicze zdjęcia, aby móc jak najlepiej zbadać i zaobserwować zjawisko. Aranżowałam sytuacje, które następnie na różne sposoby oświetlałam. Badałam reakcje poszczególnych

³¹ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 186.

³² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 146.

³³ Mam na myśli *mimesis* w ujęciu Platona.

³⁴ Zob. David Hockney, *Wiedza Tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Kraków 2006. David Hockney wysnuł tezę, popartą szczegółową analizą wielu dzieł, jakoby artyści dawni korzystali z przyrządów optycznych umożliwiających wierne odwzorowywanie natury. *Camery obscury*, soczewki, zwierciadła wklęsłe i inne przyrządy pomagały w rzutowaniu obrazu rzeczywistego na płaszczyznę. Wspomagały ujęcie trudnych skrótów perspektywicznych, skomplikowanych szczegółów, takich jak np. desień tkaniny.

materii na światło i cień. Poszukiwałam form i zjawisk, które do mnie „przemówią” i będą domagać się realizacji. By odnaleźć te właściwe, wykonałam wiele prób. Doświadczenia fotograficzne kontynuowałam przez cały proces tworzenia prac. Większość fotografii wybranych do realizacji wykonana została przy oświetleniu sztucznym. Dawało mi ono najwięcej kontroli i możliwości dotyczących kształtowania formy za pomocą światła i cienia, manipulowania ich relacjami. Mogłam kreować i reżyserować zjawisko.

Fotografia była pomocna także w dokumentowaniu poszczególnych etapów powstawania prac. Czasem proces malowania był długi i w tym czasie dokonywałam istotnych zmian, podejmowałam różne próby. Stworzyłam zatem rodzaj wizualnego notatnika, dzięki któremu pozostał ślad działań, także tych nieudanych.

*Fotografia wytwarza obliczalne odbicia widzialnych przedmiotów*³⁵. Według mnie obrazy są czymś więcej niż zwykłym odtwarzaniem rzeczywistości. Fotografia zawłaszcza rzeczywistość taką, jaka jest³⁶. Malarz natomiast, może manipulować poszczególnymi wartościami, uwypuklać lub pomijać pewne elementy, przedstawiać je własnymi środkami. Celem mojej pracy nie było tworzenie *faksymile* ze zdjęcia i osiągnięcia w tej materii wysokiego poziomu, lecz przełożenie obrazu z rzeczywistości na język malarski z pewnymi jego niedoskonałościami oraz wyjątkowymi możliwościami. Obrazy nie są idealną kalką rzeczywistości, chociaż na różne sposoby próbowałam się do iluzji zbliżyć. Fotografia była jedynie lupą - pozwoliła przyjrzeć się bliżej i utrwalić ulotne zjawisko, które stało się tematem obrazów.

³⁵ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 94.

³⁶ Mam świadomość, że fotograf ma wpływ na wiele czynników, parametrów w trakcie wykonywania zdjęcia. Jednak ma w tym zakresie ograniczone możliwości.

DOŚWIADCZENIE W PROCESIE

Chciałam aby moje prace były zjawiskiem wizualnym, eksperymentem optyczno – warsztatowym z uwzględnieniem wcześniejszych doświadczeń artystycznych. Na obecny kształt mojego malarstwa na pewno duży wpływ miało odkrycie narzędzia, jakim jest aerograf. Badanie jego możliwości technologicznych działało i działa na mnie inspirująco. Możliwości, jakie oferuje, są szerokie. Te, które zainteresowały mnie szczególnie, to uzyskiwanie transparentnych płaszczyzn, które mogą się nawarstwiać i przenikać, generując różne struktury i przestrzenie.

W pracy doktorskiej postawiłam sobie cel obejmujący założenia formalne i technologiczne. Prace powstawały z użyciem narzędzi, którymi posługuję się od dawna: wałka malarskiego, pędzli i przede wszystkim aerografu. Technice akrylowej, którą stosuję od lat, również pozostałam wierna.

Proces twórczy zaczynał się przemyśleniem, opracowaniem strategii i następnie sprawdzaniem ich działania w obrazie. Towarzyszyła mu niepewność a jednocześnie ciekawość, gdy stopniowo wyłaniał się obraz. Malowanie aerografem jest czasochłonne, odbywa się metodą prób i błędów. Dopiero, gdy widok materializuje się na płótnie, jestem w stanie ocenić czy spełnia moje oczekiwania.

Według mnie ideałem w pracy z aerografem jest dodawanie, czyli ustalenie właściwej kolejności nawarstwienia elementów i postępowanie zgodnie z tym założeniem. W przypadku moich zmagañ, było to zarówno dodawanie jak i odejmowanie. Mówiąc odejmowanie, mam na myśli pewnego rodzaju korektę. Początkowy plan realizacji nie zawsze był ostatecznym. Pewne metody, które wydawały się być uniwersalne, nie sprawdzały się w przypadku niektórych prac. Na każdym etapie mogło wydarzyć się coś niespodziewanego. Niezadowolona z efektu zamalowywałam elementy obrazu i zaczynałam od nowa, innymi metodami. Z każdym następnym obrazem świadomość potencjalnych problemów i obierania strategii była łatwiejsza, chociaż nie pozbawiona niepewności. Dzięki temu obrazy są polem walki z rzeczywistością wizualną obrazu.

Największe z prac mają wymiary 200x150 cm. Wcześniej nie pracowałam na tak dużych formatach. Przygotowanie materiałów pomocniczych, nałożenie równomiernie koloru tła, przemieszczanie obrazu (podczas pracy stosuję zarówno ułożenie pionowe jak i horyzontalne obrazu) było początkowo problemem.

Pomocniczo w realizacji prac wykorzystywałam taśmę malarską, szablony z tektury oraz przezroczystą samoprzylepną folię. Praca z tymi materiałami była mi dobrze znana, jednak w przypadku tej realizacji musiałam się nauczyć używać ich w inny sposób. Nie zawsze, na przykład, potrzebowałam jednakowo wyraźnych krawędzi. Zdarzało się, że jedna krawędź w swoim przebiegu zmieniała stopień ostrości. W doświadczeniach z niewielkimi geometrycznymi formami kontrolę nad ostrością krawędzi cienia umożliwił mi opracowany przeze mnie dwuwarstwowy szablon z tektury. Jedna z warstw znajdowała się nad powierzchnią płótna, pozwalając farbie dostawać się pod spód. Druga warstwa kontrolowała głębokość, na jaką farba może wnikać. Podczas pracy nad pierwszym obrazem technika ta nie sprawdziła się. Przy tak dużej powierzchni i absorbowaniu wody z farby, tektura zapadała się, przylegała do płótna i nie pozwalała farbie dostawać się stopniowo pod spód. W wyniku tego, przy pierwszej próbie powstała ciemna, ostro zarysowana plama, która z moimi oczekiwaniami nie miała wiele wspólnego. Przy kolejnym podejściu zdecydowałam więc uzyskać podobny efekt w sposób manualny i „naprawić” nieudane działanie. W tym celu kontrolowałam odległość aerografu od powierzchni płótna. W późniejszych pracach znalazłam nowy sposób na oddanie cienia rzuconego. Tym razem wystarczyła jedna warstwa tektury ale unoszonej na punktowych wspornikach.

Malowanie aerografem „z ręki”, bez użycia szablonów było dla mnie nowością. Bywały jednak sytuacje i detale, w których ta metoda wydawała się najodpowiedniejsza. Do tej pory pracowałam z aerografem przypominającym pistolet lakierniczy. Doskonale się sprawdzał w przypadku nakładania płaskich warstw koloru lub tworzenia gradientów. Do malowania manualnego używałam aerografu klasycznego, precyzyjnego. W tym miejscu również nie obyło się bez komplikacji. Musiałam nauczyć się kontrolować narzędzie w taki sposób, aby jego ślad był dokładnie taki, jak zaplanowałam. Znaczenie tu ma każdy szczegół – wielkość dyszy, odległość od powierzchni obrazu, stopień rozcieńczenia i rodzaj (gatunek) farby, ilość powietrza oraz pewność ruchu ręki. Aerograf nie dotyka płótna, więc poruszanie się nad nim wymaga wprawy i treningu. Pierwsze próby wydawały mi się

bardzo nieporadne, a popełniane błędy trudno było skorygować. Pod koniec realizacji pracy poczułam się znacznie pewniej w kwestii użycia aerografu niż jakimkolwiek rodzajem pędzla.

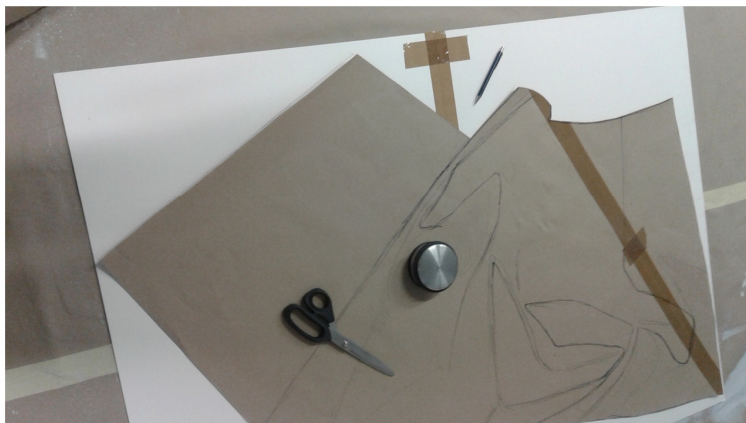
Każdą pracę rozpoczynałam od namalowania jednolitego koloru tła, nanoszonego równomiernie za pomocą pędzla i następnie wałka. Potem wprowadzałam pojawiające się w tle gradienty za pomocą aerografu. Kolejnym krokiem, najczęściej, było namalowanie cienia rzucanego przez bryłę. Korzystałam w tym miejscu z wcześniej zdobytego doświadczenia. Używałam szablonu z tektury a aerograf pozwolił mi na równomierne naniesienie transparentnego koloru. Na tak przygotowanej bazie rozpoczynałam kształtowanie formy przestrzennej. Ten etap rozpoczynał się od naniesienia płaskiej jednobarwnej plamy z pomocą wałka oraz folii maskującej lub naniesienia wstępnej podmalówki światłocieniowej pędzlem. Podmalówkę światłocieniową wykorzystałam w przypadku dwóch obrazów. Wykonywałam ją na nieco podniesionych kontrastach, starając się unikać jakiegokolwiek faktury. Następnie nakładałam aerografem kolejne warstwy farby. Działały one jak rodzaj filtru, który łagodził napięcia walorowe i zbyt ostre granice między plamami barwnymi. Niwelował ponadto ewentualne ślady pędzla i nadawał powierzchni obrazu jednolitą powierzchnię. W pozostałych pracach wykorzystywałam szablony z folii samoprzylepnej lub tektury. Folię maskującą nakładałam na obraz i na nim bezpośrednio skalpelem wycinałam elementy, które chciałam zabezpieczyć przed farbą. Metoda ta sprawdzała się gdy chciałam uzyskać ostre krawędzie lub odseparować bryłę od otoczenia, bądź odwrotnie. Szablony z tektury przypominały puzzle. Rysowałam główne podziały walorowe i zagniecenia a poszczególne części wycinałam nożykiem. Mogłam nimi wysłaniać i odkrywać wielokrotnie elementy obrazu. Ponadto tektura pozwalała mi zapanować nad stopniem ostrości krawędzi. Lekko uniesiona nad powierzchnię obrazu umożliwiała uzyskanie efektu nieostrości, co było pożądane przede mną w malowaniu załamania i zagnieceń lub też cieni rzuconych.

Powierzchnia obrazu może być dzięki technologii spójna z przedstawianą materią i tworzyć z nią wizualną tożsamość. Początkowo zamierzałam używać zarówno akrylowych jak i olejnych. Doszłam jednak ostatecznie do wniosku, że zakres możliwości farb akrylowych jest tak duży, że może sprawdzić się we wszystkich zaplanowanych realizacjach. Z natury swojej „akryle” posiadają pożądaną przede mną matowość. Na płótnie nie wchodzi w reakcję ze światłem. Właściwości te sprawdziły się w odtwarzaniu matowych pogniecionych papierów. W zależności od wyboru rodzaju farb akrylowych

i odpowiednich mediów powierzchnia może być matowa, satynowa lub błyszcząca. Staralam się możliwości te również wykorzystać w swoich doświadczeniach. Istotną zaletą farb akrylowych jest szybki czas schnięcia, co pozwala na nanoszenie dużej ilości transparentnych warstw. Z pomocą aerografu i farb akrylowych stworzyłam także prace przedstawiające błyszczące folię. W tym przypadku możliwości techniki związane z uzyskaniem wrażenia transparentności lub gładkiej powierzchni były nieocenione.

Szablony z foli maskującej, choć niezbędne, zakłócały odbiór relacji pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu i utrudniały nieco pracę. Folia, pomimo iż była bezbarwna, odbijała światło oraz zmieniała barwę maskowanego elementu. Ponadto, po chwili próśnienia aerografem, pokrywała się kolorem, który zasłaniał wszystko pod spodem. Malowanie często odbywało się więc po omacku i wynikało z pewnych intuicyjnych założeń i doświadczeń. Jeżeli po zdjęciu foli okazywało się, że kolory i relacje między nimi nie są w punkt, wówczas proces był powtarzany. Uwzględniając spostrzeżenia, dokonywałam korekt.

Praca przy metodach jakie wybrałam nie lubi poprawek, korekt i katastrof, które są początkowo nieuniknione. Przygotowywany przez wiele godzin gradient, który wydaje się doskonałością przepada, gdy okazuje się, że potrzebna jest ingerencja w kształt lub barwę cienia. Czasem nadmiar farby spłynie po powierzchni obrazu, pozostawiając trwałe ślady. Zdarza się, że aerograf nagle odmówi posłuszeństwa, zrobi niechciany kleks farby lub chlapnie wodą. Trudno wyliczyć tu wszystkie niepożądane zdarzenia, na które trzeba jednak odpowiednio zareagować. W takich momentach pojawia się to, co cenię w malarstwie najbardziej, czyli niespodziewane i nieoczekiwane. Obawa przed katastrofą, w momencie jej nieuchronności, przeradza się w determinację. Taki stan pozwala na odważniejsze decyzje i większą śmiałość malarską, które potrafią zaprowadzić w nieznane rejony.



II. 3. Metody pracy



II. 4. Proces powstawania jednego z obrazów

OPIS PRAC MALARSKICH

Na pracę doktorską składa się sześć obrazów. Staram się przedstawiać prace chronologicznie, w kolejności ich powstawania. Zdarzało się jednak, że do niektórych obrazów wracałam po przerwie, pracując w międzyczasie nad innymi.

1. *Luminance I*, 150x200 cm, akryl na płótnie, 2017

To pierwszy obraz, który zaczęłam realizować w oparciu o moją koncepcję. Obraz przedstawia zgniecioną, dość grubą białą kartkę papieru widzianą z góry. Obiekt oświetlony jest silnym sztucznym światłem padającym z boku. Tło wypełnia od prawej do lewej strony łagodny gradient. Przejście tonalne rozpościera się od bardzo jasnego, prawie białego koloru, które jest najbliżej źródła światła do miejsca lekko zacienionego. W obrazie pojawiają się dwa cienie rzucone. Z lewej strony jest ciemny i duży. Drugi, mniejszy i jaśniejszy, wyłania się spod formy. Bryła z papieru i jej większy cień stanowią niemalże jedną całość, płynnie z siebie przechodząc w ułożeniu horyzontalnym. Duży cień rzucony, w miarę oddalenia od formy, ulega stopniowemu rozmyciu i utracie ostrości krawędzi. Mniejszy cień posiada jednakowo nieostry obrys. Na styku obiektu z większym cieniem pojawia się odrobina światła, które przenika przez papier. Formę buduje dość duży kontrast walorowy, który podkreśla jej przestrzenny charakter. Powierzchnia płótna jest wyraźnie matowa.

2. *Luminance II*, 100x140 cm, akryl na płótnie, 2017

Projekt do obrazu powstał z użyciem filtra chłodnego, błękitnego. Papierowa bryła jest tutaj najbardziej zwarta spośród wszystkich. Początkowo była białą kartką używaną do drukarek. Filtr spowodował ukazanie się szerokiej gamy błękitów - od kobaltu po ciemne turkusy. Duży cień rzucony przez bryłę na prawą stronę obrazu nie mieści się w kadrze.

Jest ciepły w kolorze i posiada mocno coraz bardziej rozmyte krawędzie w miarę oddalania się od papierowej formy. Światłocień na bryle to rozgrywka pomiędzy różnymi rodzajami niebieskości. Podjęłam kilka prób, by oddać te relacje w zadowalający dla mnie sposób. Starłam się w miarę możliwości zwizualizować wrażenie minimalnego przenikania przez materiał światła. Moją uwagę zwróciło również napięcie pomiędzy odrobiną światła, które przedostało się pod bryłą i skonfrontowało się z cieniem. Celowo napięcie to delikatnie wzmocniłam.

3. *Luminance III*, 140x100 cm, akryl na płótnie, 2017

Obraz powstał w wyniku kontynuacji doświadczeń ze zmianą barwy światła z pomocą filtru. Użyłam silnego źródła światła, na które nałożyłam intensywną w kolorze pomarańczową nakładkę. Sfotografowana forma była ukształtowana również z białego papieru i ułożona na białym kartonie. Górna, najmocniej oświetlona jej część działa nasyconym kolorem, a pomarańczowo – czerwone odcienie pojawiają się również w tle. Dolna zaś część zjawiska absorbuje światło rozproszone z innego źródła i pojawiają się tam chłodniejsze odcienie. Cień w obrazie jest na przemian ciepły i chłodny, zbliżający się do błękitu. Nietypowe zestawienia barw sprawiają, że forma jest nieco odrealniona i abstrakcyjna. Obraz ten zawiera wiele szczegółów. Zagniecenia papieru, kontrasty temperaturowe i nieoczywiste efekty barwne wydały mi się na tyle interesujące i malarskie, że postanowiłam oddać je dość rzetelnie. Używałam w tym celu szablonu z tektury oraz precyzyjnego aerografu, który pozwolił mi na odmalowanie niektórych elementów odręcznie. Jest to praca, która powstawała najdłużej i wymagała kilku podejść i zmian metod technologicznych, abym mogła uzyskać satysfakcjonujący efekt.

4. *Luminance IV*, 100x140 cm, akryl na płótnie, 2017

Obraz przedstawia transparentną i bardzo plastyczną folię. Forma przestrzenna, która powstała z jej uformowania jest zatem płynna w kształcie, a wszelkie załamania są łagodne. Materiał był grubszy niż pozostałe użyte w pracy, co widać po wyraźnych krawędziach.

Folia, pomimo iż sprawiała wrażenie bezbarwnej, zawierała minimalną ilość pigmentu. Zdradzały to brzegi materiału, które nie przepuszczały w pełni światła i dlatego wydawały się dość ciemne. Minimalny stopień zabarwienia ujawniał się również, gdy nachodziły na siebie i zagęszczały się poszczególne warstwy. Cienie zarówno przywiązane jak i rzucone przez formę są delikatne, transparentne, pomimo silnego oświetlenia. Intensywne źródło światła zdradza wyraźny refleks. Światło na folii wyznaczała wyraźna i ostra granica. Stał się on ważnym elementem kompozycji obrazu. Ze względu na niego dokonywałam odpowiedniego kadru.

5. *Luminance V*, 100x140 cm, akryl na płótnie, 2018

Praca ta najbardziej nawiązuje do malarstwa *trompe-l'oeil*. Koncepcja z założenia miała wywołać iluzjonistyczny efekt. Biała kartka papieru, która swym kształtem powtarza formę podobrazia odwija się w prawym górnym rogu, rzekomo odsłaniając czystą płaszczyznę obrazu. Światło padające z góry generuje cień rzucony przez odgięty róg i materializuje widok, który mógłby teoretycznie być rzeczywisty i rozgrywać się na powierzchni płótna. Staralam się zatem sugestywnie oddać grę światła i cieni aby wciągnąć widza w tą optyczną rozgrywkę.

6. *Luminance VI*, 150x200 cm, akryl na płótnie, 2018

Obraz ten przedstawia konfrontację dwóch czarnych materii o różnych właściwościach zarówno plastycznych, dotykowych jak i dotyczących luminacji. Na czarnym kartonie zestawiałam ze sobą bryłę stworzoną z matowej, samoprzylepnej folii ploterowej oraz błyszczącą folię „stretch”. Projekt fotograficzny wykonałam przy krótkim czasie naświetlania. Zarówno nadmiar światła jak i jego niedobór sprawiają, że w obrazie giną pewne detale i staje się przez to mniej czywisty. Dzięki temu udało mi się uzyskać esencję efektów optycznych i mroczny nastrój pracy. Charakterystyczne intensywne bliki i refleksy rozsiane na powierzchni materiału zdradzają folię stretch. Bliki namalowałam przy pomocy pędzelka oraz aerografu.. Zaobserwowałam, że aparat fotograficzny pomiędzy

czernią a bardzo jasnymi blikami zanotował kobaltową poświatę, która nie występowała przy oglądaniu zjawiska na żywo. Odtworzenie na obrazie tak intensywnego światła, jak w rzeczywistości jest niemożliwe, postanowiłam więc skorzystać z tej podpowiedzi i uwzględnić owe pasma koloru na obrazie. Folia matowa natomiast rozprasza światła i cienie. Ich granice nie są aż tak ostre a kontrasty walorowe znacznie łagodniejsze. Miejsca absorbujące światło w przypadku obu rodzajów folii różniły się temperaturą. Bliki na błyszczącej były zdecydowanie zimne, na folii matowej zaś światła przyjmowały cieplejszy odcień.

PODSUMOWANIE

Pierwszą instancją w poznawaniu sztuki jest wzrok i to jemu chciałam oddać autonomię. Prace są więc stworzone z myślą o oglądaniu. Przyglądając się rzeczywistości, zrobiłam zoom na problem wizualnego zróżnicowania materii dzięki działaniu światła i cienia. Starłam się przy tym, aby zadbać o ciekawą formę plastyczną, korzystając ze swoich doświadczeń artystycznych dotyczących barwy, technologii, kompozycji.

Otoczamy się dużą, wręcz nadmierną ilością obrazów, głównie cyfrowych a tylko niektóre zostają w naszej pamięci na dłużej. Pomimo to, malarstwo wciąż jest potrzebne i ma się dobrze, również to odnoszące się do rzeczywistości. *Jest ono realistyczne w tym sensie, że unaocznia sposób w jaki percypujemy otaczający nas świat. Mówi o niepewności spostrzeżeń, o niemożliwości zobaczenia tego, co zdawałoby się oczywiste, o dialektyce obecności/nieobecności, bycia widzianym/niewidocznym, pojawiania się mocą znikania i wzajemnych napięć na linii analogowość/cyfrowość. To malarstwo nie ilustruje rzeczywistości lecz do niej przylega, dokumentując sposoby, w jakie ją postrzegamy.*³⁷ Percepcja obrazów malarskich znacznie różni się od oglądania fotografii a także postrzegania otaczającej nas rzeczywistości. Czasem, gdy widzę poruszający widok i usiłuję utrwalić go na zdjęciu, mam silne wrażenie, że spłaszcza ono doznanie wizualne, które nagle traci swą moc. Odwrotną sytuację obserwuję w przypadku obrazów malarskich. Banalny motyw, dzięki środkom artystycznym i sposobowi przedstawienia przez artystę, potrafi zyskać moc oddziaływania.³⁸

Refleksja, która towarzyszy odbiorowi obrazu nie musi być wyreżyserowana przez artystę. W tym sensie obraz pełni funkcję lustra, w którym umysł i percepcja mogą się przejrzeć. Odbiorca doświadcza sam siebie w kontakcie ze sztuką. *Efekt przedstawienia (...) nie polega na tym, żeby wywoływać wiarę w obecność samej rzeczy w obrazie (...), ale wywołać wiedzę na temat pozycji podmiotu myślącego i kontemplującego świat, pouczyć nas o naszych prawach i władzy nad „rzeczywistością” „przedmiotów”, wynikających ze statusu*

³⁷ Violetta Sajkiewicz, *W pogoni za symulakrami. (Trans)kodowanie obrazów cyfrowych na materię malarską*, [w:] *Materia sztuki, Op. cit.*, s. 464.

³⁸ Mówię tu oczywiście o obrazach oglądanych w rzeczywistości. Najlepsza nawet reprodukcja potrafi pozbawić obraz tej wizualnej siły. Doświadczyłam tego wielokrotnie. Pomimo coraz doskonalszych technologii utrwalania obrazów, uważam, że żadna reprodukcja nie jest w stanie zastąpić naoczności.

teoretycznych podmiotów prawdy: stąd owa przyjemność jako spełnienie teoretycznego pragnienia, w którym podmiot utożsamia się ze sobą i zawłaszcza sam siebie; nierozdzielność przyjemności i władzy.³⁹ Jeżeli udało mi się uczynić z obrazu lustro w którym przegląda się nie tylko rzeczywistość ale także widz, odczuwając „przyjemność i władzę”, to jako artystka odczuję ogromną satysfakcję.

Każde przedstawienie obrazowe ma dwa wymiary. Zawiera w sobie przedstawienie czegoś i przedstawienie siebie, czyli przedmiot i podmiot.⁴⁰ Obraz nie może być w pełni obiektywny, ponieważ artysta dzieli się swoim sposobem widzenia oraz swoją wrażliwością. Nieprzezroczyistość refleksyjna oznacza, że każdy obraz zawiera subiektywną relację artysty za pomocą środków przedstawieniowych. *Malarz bowiem, widząc rzeczy i dając je do widzenia innym, widzi również siebie.*⁴¹ Powstawaniu prac towarzyszą pewne emocje. Odślaniam więc siebie - swoje umiejętności, słabości, cierpliwość lub jej niedostatek. Proces tworzenia wymaga dużego skupienia, precyzji i wielogodzinnej pracy. Malarstwo jest dla mnie źródłem osobistej radości, satysfakcji. Jest to doświadczenie w pewien sposób terapeutyczne i hipnotyzujące, mocno wpływające na higienę umysłu. Zdarza się też, że jest przyczyną, choć rzadziej, emocji negatywnych - złości i frustracji.

Pomimo moich wcześniejszych wieloletnich doświadczeń z aerografem, prace były polem zmagania. Wymagały innych strategii, materiałów pomocniczych i sposobów posługiwania się narzędziem. Musiałam je na nowo poznać i okiełznać do moich celów. Zapas doświadczeń technologicznych związanych z malarstwem geometrycznym okazał się niewystarczający. Nowa koncepcja była próbą zmierzenia się z rzeczywistymi zjawiskami, w których obrazowane formy są skomplikowane i nieregularne. Każdy z obrazów ma własną historię dochodzenia do pożądanego efektu końcowego. Moje działania malarskie traktuję jako wspinanie się po drabinie własnych słabości, z każdym szczeblem budując doświadczenie. Tworzenie prac było dla mnie doświadczeniem bardzo cennym i rozwijającym. Wszystkie problemy warsztatowe, które napotkałam po drodze są dla mnie ważnym elementem procesu. Były chwile zwątpienia, braku cierpliwości i frustracji. Odnosiłam sukcesy, które mnie motywowały do dalszej pracy ale również musiałam godzić się z porażkami i podejmować walkę na nowo. Z każdą następną pracą czułam, że lepiej

³⁹ L. Marin, *O przedstawieniu*, *Op. cit.*, s. 367.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 300 - 301.

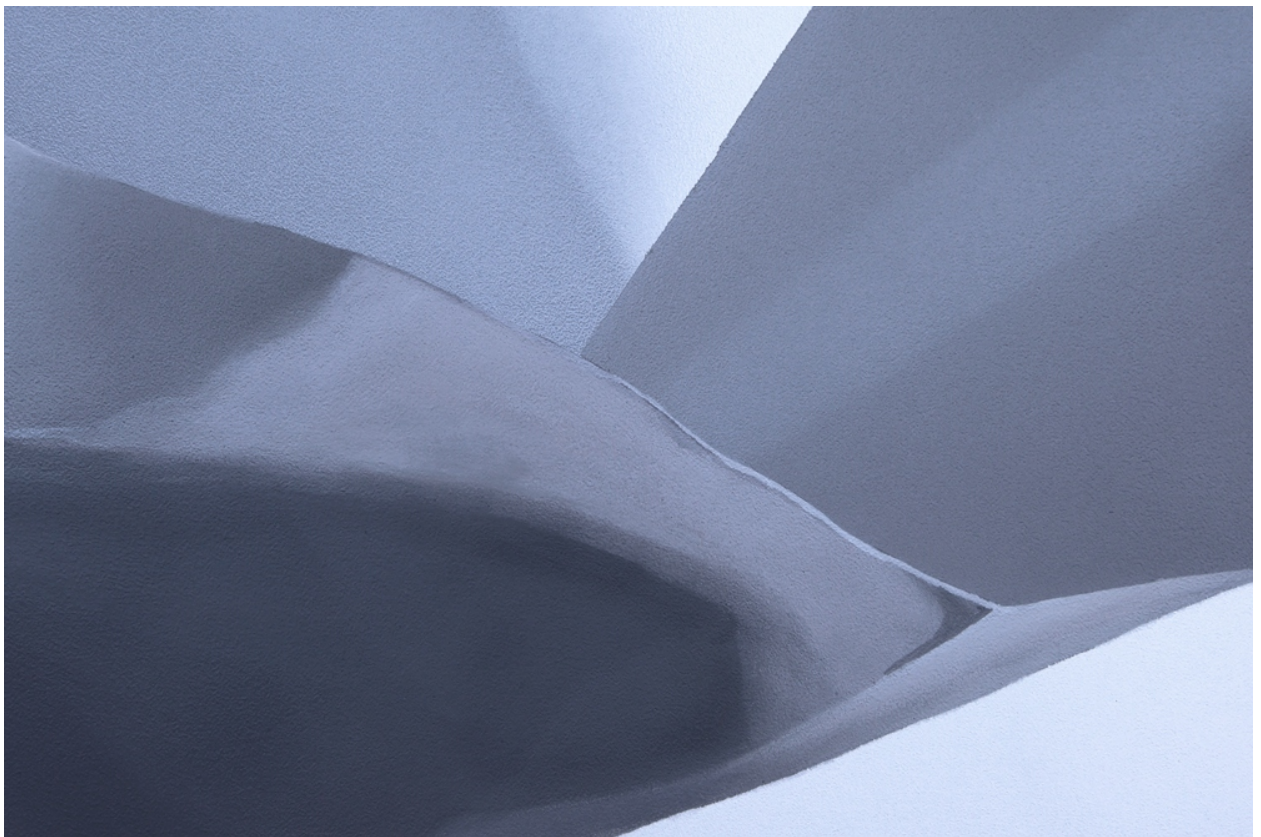
⁴¹ I. Lorenc, *Świadomość...*, *Op. cit.*, s. 154.

panuję nad rzeczywistością wizualną obrazu. Najcenniejsze były chwile, gdy zdejmowałam szablony po wielogodzinnej pracy nad danym elementem i okazywało się, że to jest właśnie efekt do którego dążyłam. Ogarniało mnie wówczas osobiste malarskie wzruszenie, że podołałam wyzwaniu i że było warto.

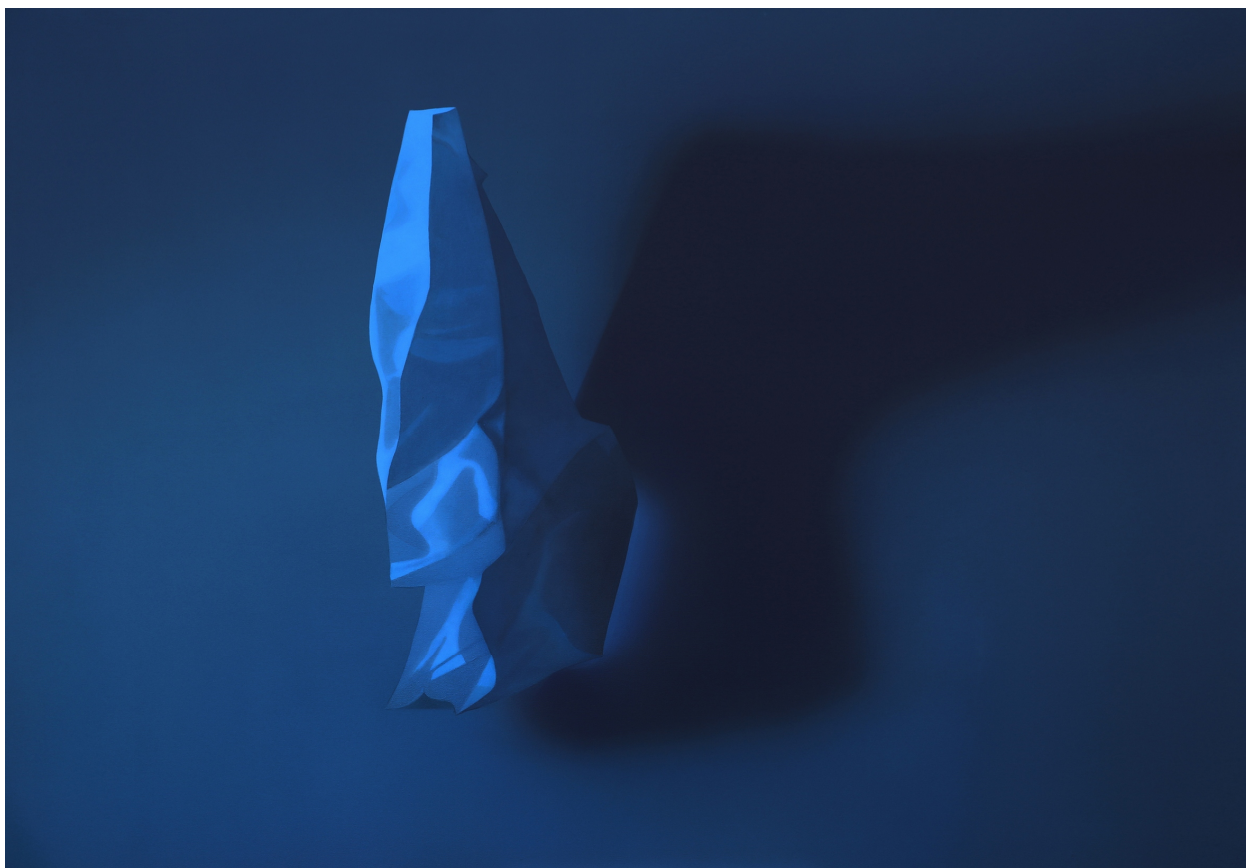
DOKUMENTACJA PRAC MALARSKICH



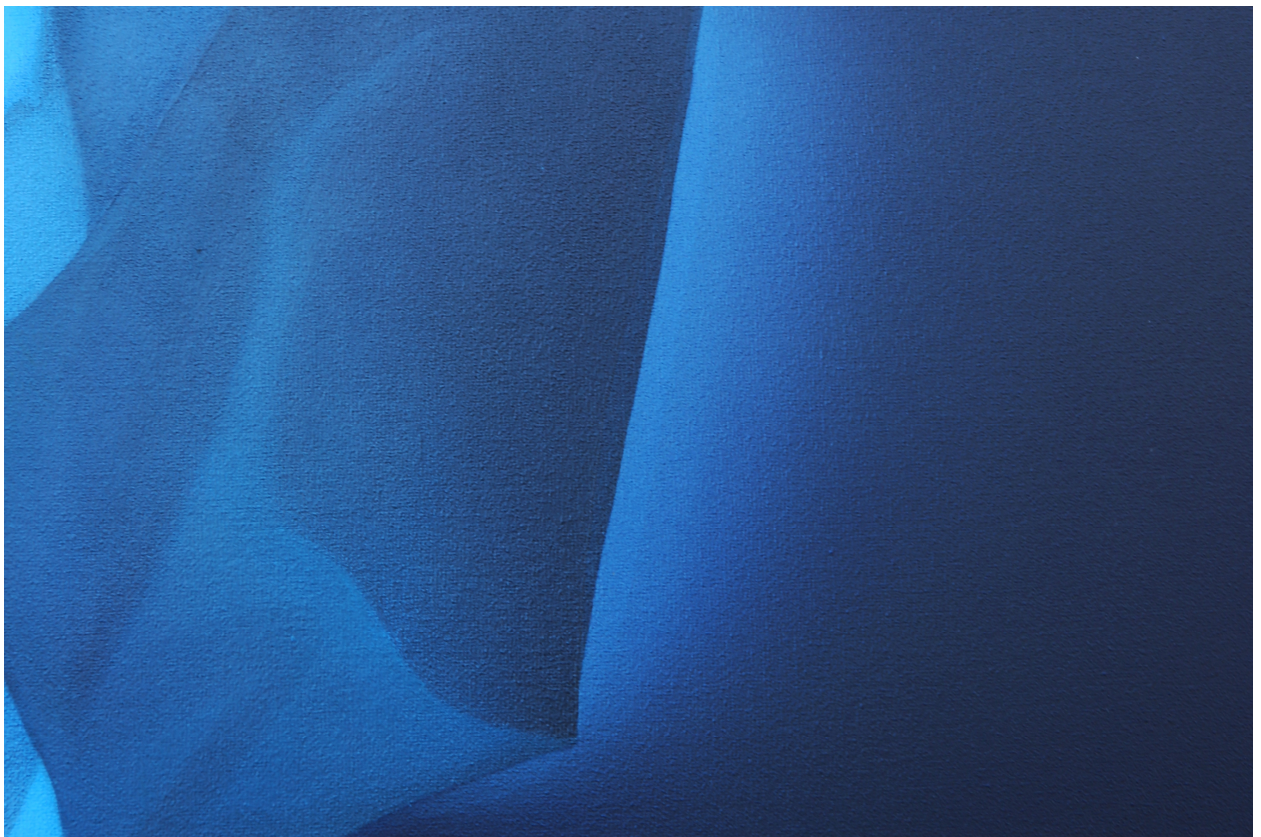
Luminance I, 150x200, akryl na płótnie, 2017



Luminance I, detale obrazu



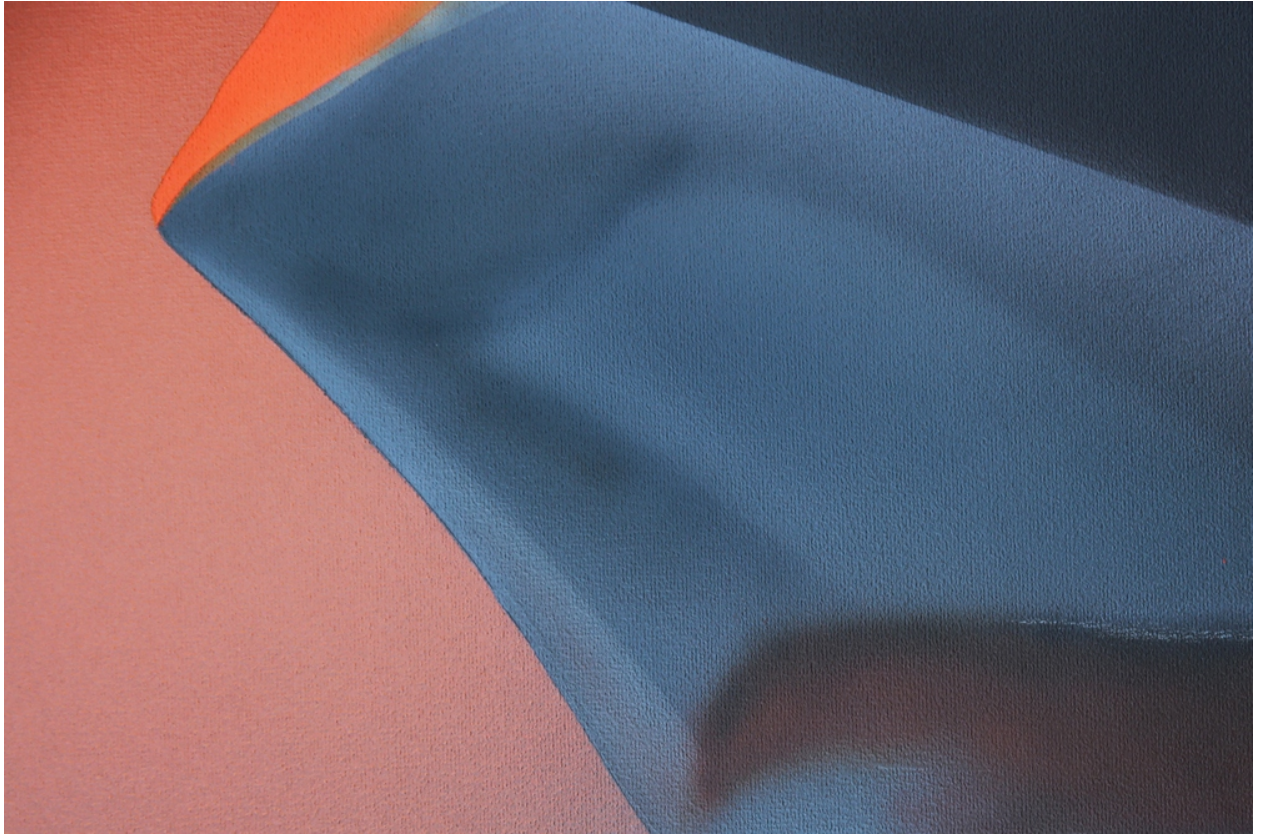
Luminance II, 100x140, akryl na płótnie, 2017



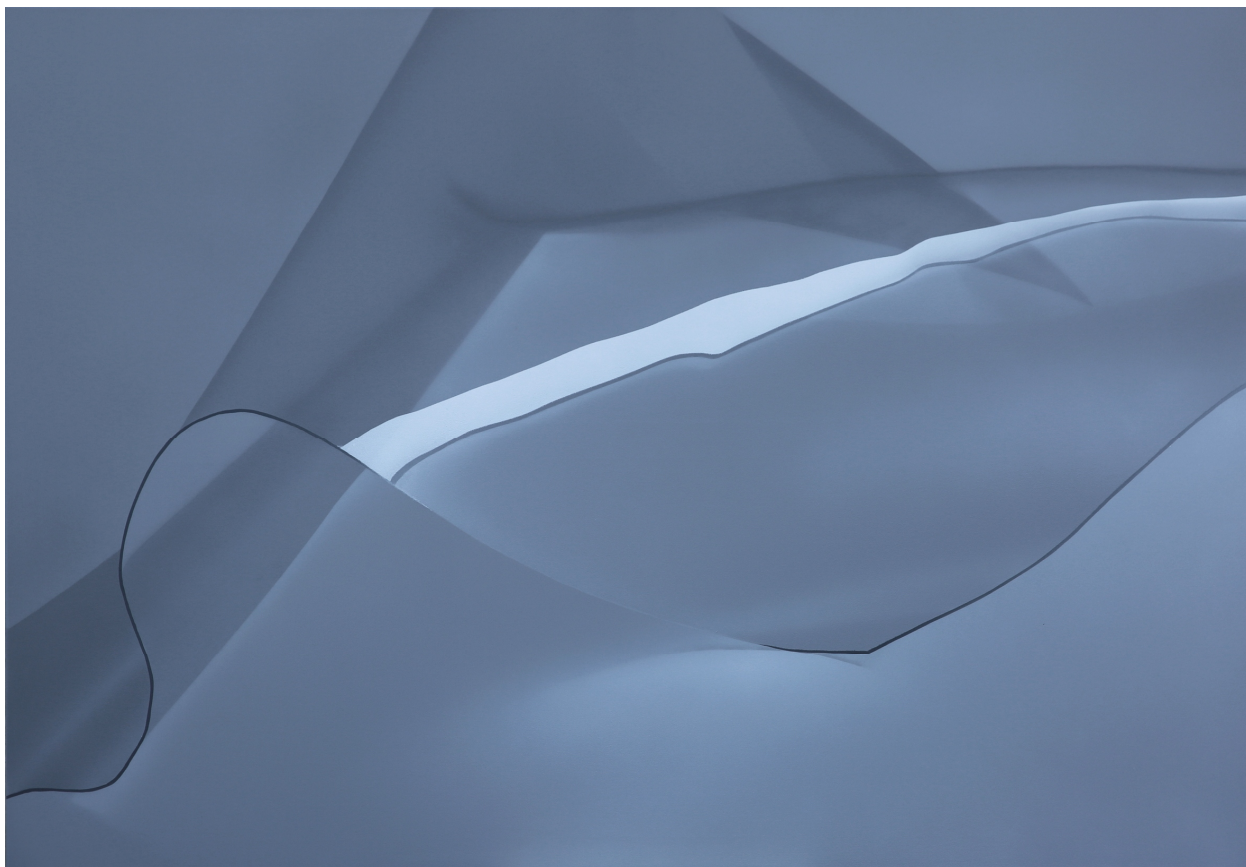
Luminance II, detale obrazu



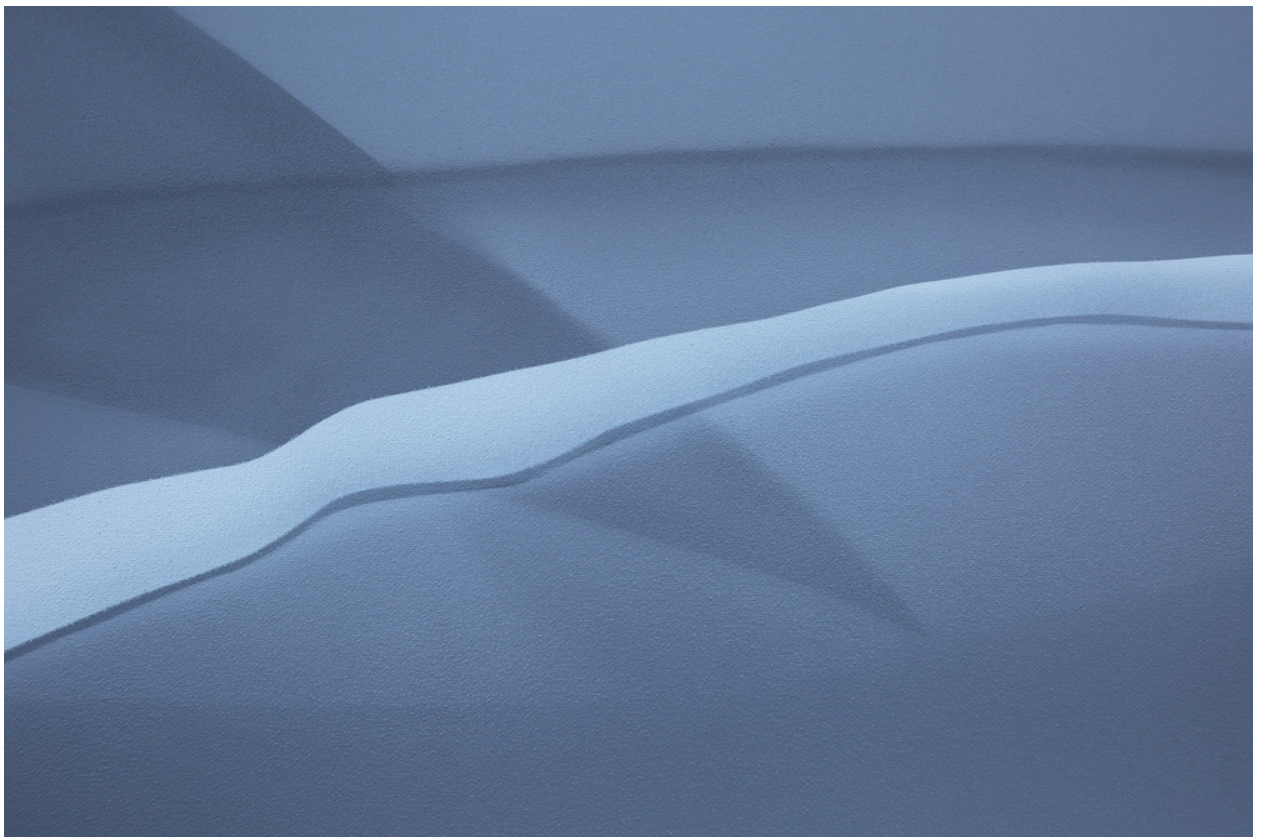
Luminance III, 140x100, akryl na płótnie, 2017



Luminance III, detale obrazu



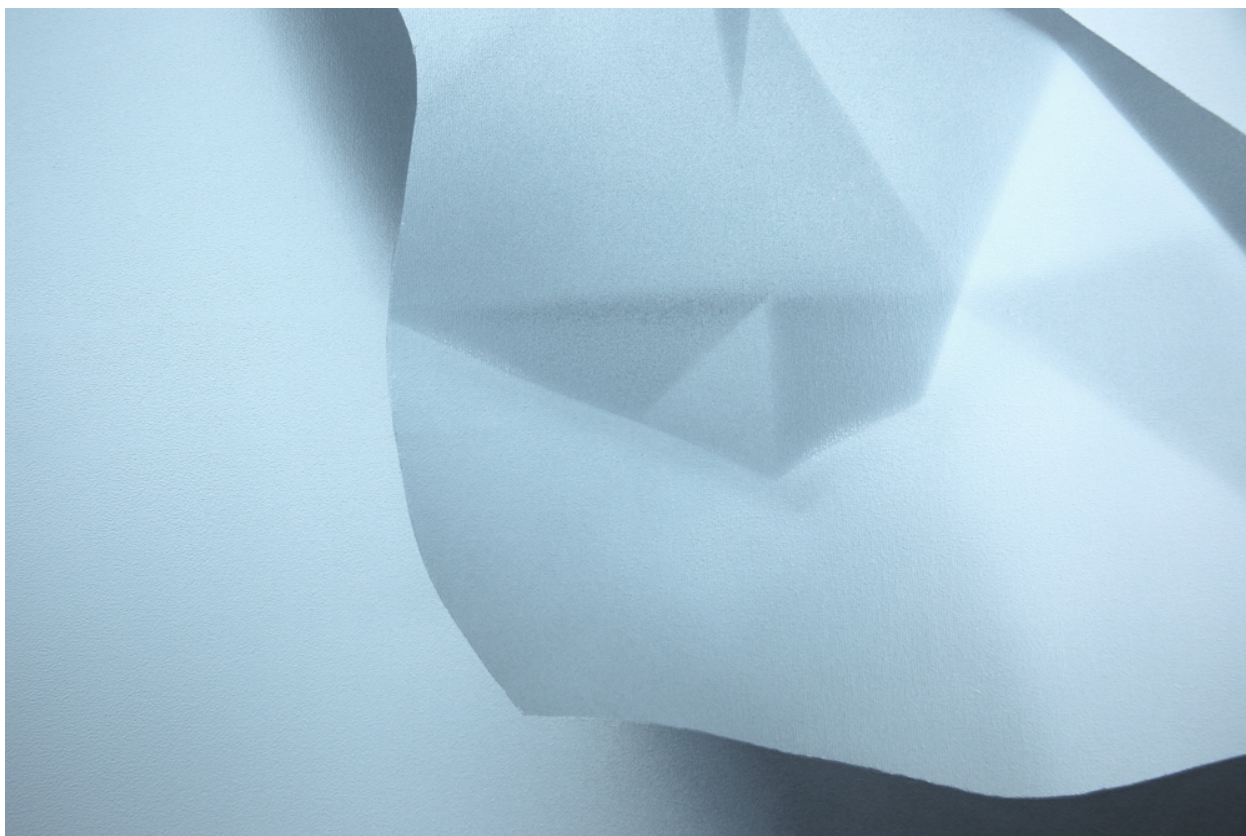
Luminance IV, 100x140, akryl na płótnie, 2017



Luminance IV, detale obrazu



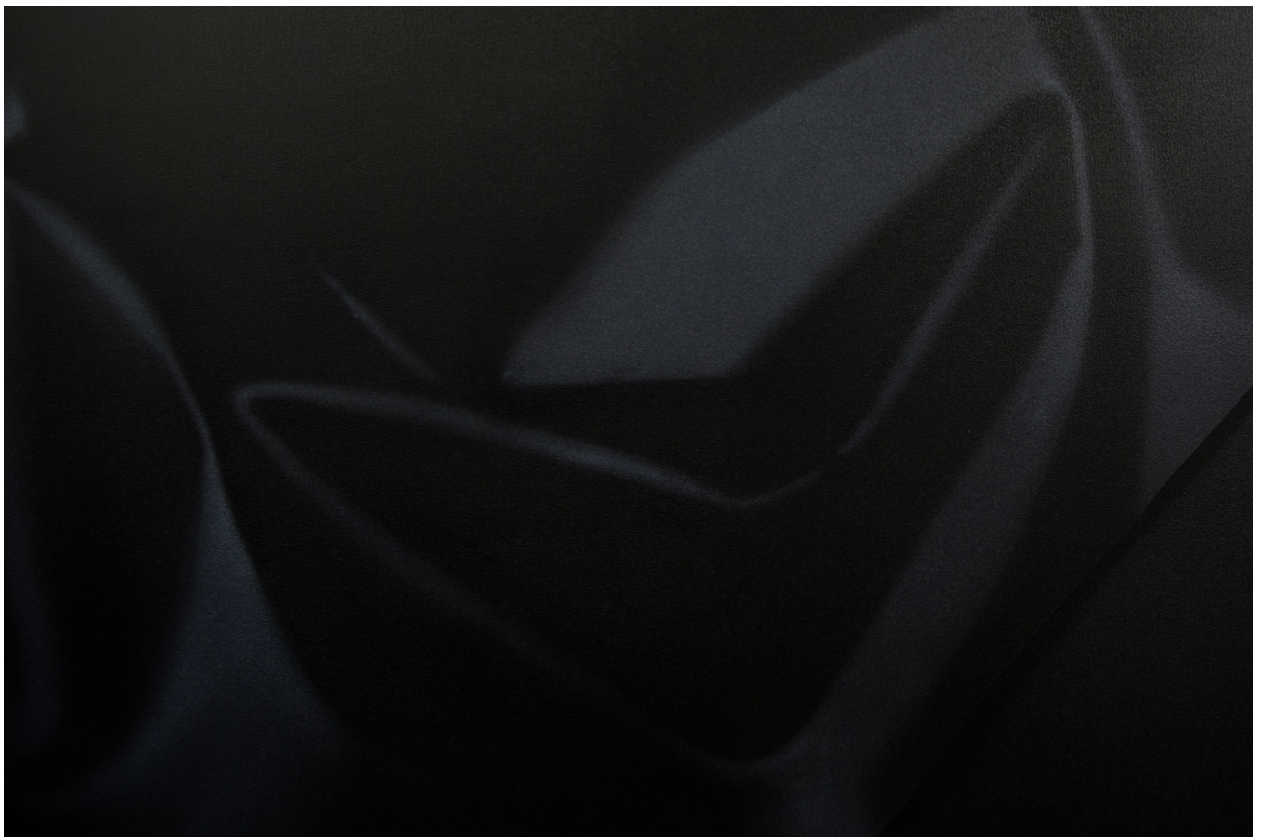
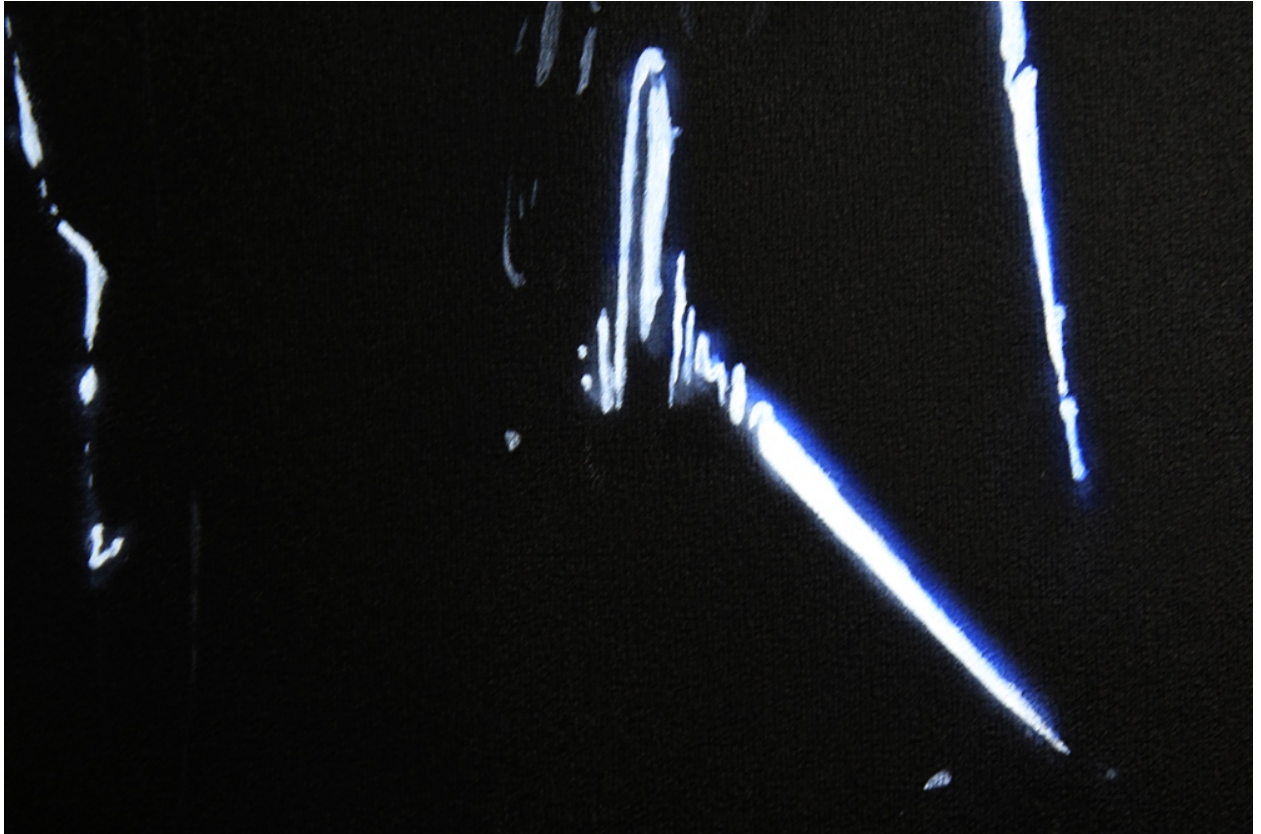
Luminance V, 100x140, akryl na płótnie, 2018



Luminance V, detale obrazu



Luminance VI, 150x200, akryl na płótnie, 2018



Luminance VI, detale obrazu

ENGLISH TRANSLATION

by Agnieszka Zawisza

The Strzemiński
Academy of Fine Arts
in Lodz

LIGHT AND SHADOW AS AN EQUIVALENT OF PRESENCE

The cycle of paintings

Promoter

prof. Wojciech Leder

Author

Marlena Lenart

Łódź, 06.06.20

LIST OF CONTENTS

INTRODUCTION.....52

MATTER DISCLOSED BY LIGHT AND SHADOW.....55

MIMESIS CONSTANTLY PRESENT.....58

PHENOMENOLOGICAL PERSPECTIVE.....61

ABSENT SURFACE.....65

TECHNOLOGY AND EXPERIMENT.....67

PHOTOGRAPHY AS REFERENCE.....69

EXPERIENCE IN THE PROCESS.....71

DESCRIPTION OF PAINTINGS.....75

SUMMARY79

INTRODUCTION

The quality, light, colour, depth that we are confronted with and surrounded with are there because they trigger an echo in our body that it is ready to receive them. Why would this internal equivalent, this sensual formula of their presence evoked in me by things, not in turn create a still visible outline, in which a completely different view would find motives that confirm its approach to the world? This is how vision to the second power appears, which is the bodily essence or icon of the first. In any case, a weak copy, an illusion, something different⁴².

I started the current path in painting during my studies. It is a constant search supported by formal and technological experiments. I follow it, looking for a new and unpredictable outcome. Art is an internal imperative that arose in me a long time ago and determined the choices regarding development in this direction. This need evolved and matured along with gaining awareness about what I was doing and what was the aim and purpose.

The painting forms that I have used in my artistic work since the diploma were a visualization of certain ideas, projects that were born in the mind, sometimes directly in the process and have no major reference to nature. I have been using an airbrush for several years. I made use of this tool and learned about its qualities in the field of geometric painting. In my doctoral works I decided to confront my experience, both artistic and technological with real phenomena. So I came up with issues that are fundamental to the classical notion of painting, such as light, shadow, colour, *mimesis* and illusion.

When going back in my memory to the sources of my interest in art, I recall that a particular impression that was then made by paintings not as a whole, but by skilfully reproduced details. A credible representation of fabrics such as velvet or taffeta was for me an expression of the artistic mastery of the artist and it seemed an unsurpassed ideal. The original need to be an artist was therefore associated with the ability to reliably reproduce

⁴² M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 34.

reality. The illusion of matter, the palpability of materials in the admired images came from the accurate observation of how light and shadow are arranged on a given surface and, of course, the mastery of painting techniques.

I decided to face this problem in my doctoral thesis. Art in the olden days relied on technological studies, teaching how to paint velvet or other fabric, to make it look convincing. My experiences relate to contemporary and popular materials that do not have significant value. To focus on the relationship between the surface, light and shadow, I decided to reduce the elements in the picture to a minimum. The main characters of the work are crumpled papers and foils. They have become an excuse to visualize the relationship between matter, light and shadow, which define them visually.

I have decided to move away from geometry towards more organic and non-obvious forms. However, geometry was still present in the initial form. For a long time I had painted pictures with *zero denotation*⁴³ – without reference to real entities. The longing for *mimesis* brought me to the present place. All materials were in the beginning rectangular planes - various types of paper and foils. Through crushing them, bends and folds were formed resulting in spatial forms. Because of their structure, they are forms that open to space and adhere to it according to the theory of Katarzyna Kobro. Their form, however, is not sterile, calculated and fully mastered. They contain a dose of chance and are associated with destruction. This method of shaping forms can be seen as its deformation and destruction. A crumpled sheet of paper seems to be an unnecessary piece of trash. The size of the paintings is not without significance. By means of rescaling, the banal form has gained importance. It has become monumental on a large scale.

The recent painting experience also contributed to the crystallization of the work concept. Their subject was the illusion of three-dimensional space, using the method of chiaroscuro built by the geometrical form and the shadow cast by it. To be able to observe the phenomenon, I built paper models, which I then illuminated in various ways and made photographs. Light and shadow, in particular the cast shadow, have become the object of my observation. I have attempted to best reflect their structure and immateriality. I was looking for appropriate means of expression for this purpose.

⁴³ Nelson Goodman, cyt. za L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Warszawa 2012, s. 70.

Among the books that I read recently, three have had a particularly inspiring impact on my concept. I must mention "Eye and mind. Sketches on paintings" by Maurice Merleau-Ponty and two books by Lambert Wiesing: "The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics" and "Artificial Presence". The aspects of visibility and visual perception were always important to me. The mentioned authors lead us to the world of remarkable thought on images and their perception. They both refer to formal aesthetics in philosophical terms.

This work is an attempt to fully explain the context that gave birth to the idea of a series of paintings. From trivial, original motives, through intuition resulting from experience in my art practice, interesting conversations and encountering inspiring authors and their publications. It was my aim to outline the place where I am currently and tell about the goals that guide me. In my thesis two points of view are interwoven. On the one hand, I talk about my own experiences with art as an artist, and on the other as a recipient of art, I talk about aspects that are of special interest to me.

MATTER DISCLOSED BY LIGHT AND SHADOW

Light, lighting, shadows, reflections, colour - all these subjects of study are not real: like phantoms, they only have a visual existence. They do not even go beyond the threshold of common vision, they are not usually seen. The painter's eye poses the question - how thanks to them something suddenly comes into seeing, and the very thing that turns out to be a talisman of the world that allows us to see the visible⁴⁴.

Light and shadow are immaterial, ephemeral and amorphous entities. They are visual phenomena that exist thanks to the laws of physics and our apparatus of vision. However, they tell us about the reality we perceive. *Light and shadow are noticed but rarely admired for themselves⁴⁵*. I decided to take a closer look at the effects that they cause, confronting them with various materials. I created a situation in which a banal form is a pretext to visualize the factors that exist visually only thanks to our perception.

From the point of view of physics, light is a stream of photons that disperse radially from the source that generates them. I'm interested in its optical properties⁴⁶. Light can be natural or artificial, strong or scattered, as well as cold or warm. In the place where light meets the barrier, a shadow appears. The shadow is perceived as a shortage of light, a hole in the stream of light or its active opposite. We distinguish shadow attached, otherwise real shadow and cast shadow. The first is on the object, emphasizing its spatial character. The second one is a projection of the shape of the object on the surroundings when it is in the stream of light and prevents it from flowing freely.

The chiaroscuro modelling, which has its roots in the art of ancient Greece, along with the discovery of a convergent perspective was an important driving force behind the development of painting. For a long time the shadow was perceived in painting as an addition of black to a given colour, as darkening. Shadows were often deliberately

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, s. 28.

⁴⁵ R. Arnheim. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Łódź 2004, s. 341.

⁴⁶ I deliberately omit symbolism of light and shadow, which in various cultures have always had metaphysical meanings. I was interested only in the optical, visual effects of light and shadow, and focused on these aspects.

eliminated by artists⁴⁷. Impressionists noticed that shadow is rarely ordinary grey, but its colour depends on the type of light and the colour of the environment, and the natural lighting conditions change quickly. The effect of light is fleeting, depending on its parameters at a given moment.

Light and shadow are correlates. *Light is shine, brightness, visibility. Its occurrence does not determine the presence of the material world of objects yet. Also, the independent existence of the shadow does not create a sense of reality. A shadow is a remnant, a trace, a sign, a mark, an imprint, a reflection. Only the co-existence of both factors gives proof the materialistic feeling of reality*⁴⁸. No shadow is completely devoid of light and is entirely dependent on its type, quality and intensity. When the light source emits scattered light, weak light, or there is more than one source - the shadow has a fuzzy edge that is out of focus, it is highly transparent. If the light emanates from one point and is intense, and the light source is at a short distance, the shadow becomes sharper and darker. The angle of incidence of light determines the length of the shadow cast. When illuminated from above, the shadow is close to the object, and in the case of side lighting the shadow extends. The shadow cast the sharpest edge is close to the object and it is gradually blurred, especially in the case of a long shadow. Its brightness also changes. Sometimes a form is created within another form, as if a shadow on the shadow. It also happens that the whole shadow is equally sharp or out of focus.

I conducted experiments using coloured filters applied to the light source. The results of those experiments were interesting for me, therefore I decided to use them in my work. Two paintings were created based on experiments with filters. The light then becomes a pure colour. It works with colour saturation, not just brightness. The filter also affects the colour and temperature of the shade.

Light and shadow in the picture are conventional. They do not appear literally. They use only appropriate substitutes - colours that in their respective relations evoke the

⁴⁷ Ernst H. Gombrich, *Shadows. The depiction of cast shadows in western art*, Londyn 1995.

Gombrich draws attention to the fact that cast shadows were omitted by many artists in the old art, treated as unneeded, unnecessary, distorting the image and composition. They were rare. Even Leonardo da Vinci in the *Treaty of Painting* recommended avoiding intense, strong sunlight, which caused clear, contrasting shadows. Interestingly, da Vinci as a researcher analysed the physical and optical characteristics of cast shadow.

⁴⁸ Kazimierz M. Łyszcz, *Dematerializacja światła i cienia w przedstawieniach wizualnych. Uwagi o estetyce fotografii w Bauhausie*, [w:] *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010, s. 154.

illusion of light or shadow. In painting, capturing the proper relationship of colours in light and shadow builds the credibility of the presented object and the illusion of space. The use of light and shadow in a painting, emphasizes the shape of the presented objects. It can also be an important element of the composition. Wiesing points to two basic ways of expressing forms in an image - haptic (otherwise tactile) and painting (optical). The haptic approach occurs where there is a clear boundary where the object ends and the surroundings begin. The optical presentation can be described by the fact that (...) *the author recreates only these sensational values and information that can be perceived by the eye, but which cannot be touched, i.e. light, colour and shadow*⁴⁹. In the painting, shadow is usually painterly in contrast to the haptic forms that cast it. Light and shadow also affect the mood of the image and its psychological impact. The same form in different lighting changes its character. It can be dramatic, full of tension and contrasts of value or, on the contrary, subtle and poetic.

Light and shadow are the optical substance building form, space, but also defining the properties of matter. This ability of the two factors interested me the most and I strongly focused on them in my artistic work. For my research I have chosen materials that are diverse in terms of quality and properties, such as softness - hardness, plasticity - stiffness, matt - gloss, etc. In my paintings I wanted to show not only the presence of an object, a phenomenon, but also a specific matter. Each of them reacts differently to light and shadow, therefore a peculiar game occurs between them. They are spread on a matt surface, and the light creates intense spots on a smooth and shiny surface. Reflections can also have different intensities. The amount of absorbed and reflected light for particular matter is called *reflectance* or *luminance*⁵⁰. This is a measure of the visual impression that receives the eye from the shining surface⁵¹. The term *luminance* was used as a title of particular paintings of the cycle.

⁴⁹ L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008, s. 80.

⁵⁰ R. Arnheim, *Op. cit.*, s. 325.

⁵¹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Luminancja>

MIMESIS CONSTANTLY PRESENT

Painting is then only an artificial procedure showing to our eyes projections similar to those that would be, what are entered by things into common perceptions, allowing us to see real objects in their absence, as we see real objects in life, especially allowing us to see space where it does not exist⁵².

Mimetic painting is about finding signs that are comparable with reality. Real things have similar optical properties to those presented, although they are not the same. The depicted image is the artist's relation to what he saw and how he shared his way of seeing. The artist explores reality and translates it to his own means of expression. *There is an asymmetrical relationship between appearance and representation: There is more possibilities for presenting an object than seeing it⁵³.* In this respect, the painter has the ability to manipulate, make decisions and, therefore, shape reality in the picture.

I was also made aware about the power of the pictorial effect of illusion by my own artistic experience. The first one was a series entitled *Relief structures* started in 2009. Thanks to a specially developed technology, I managed to get the impression of a three-dimensional, convex drawing on a flat surface. This illusion was so suggestive that the recipients succumbed to the illusion of an apparent convexity. The next experience were the images from the series *Reflex* on which geometric figures were presented in such a way that they gave the impression of being on the surface of the canvas and casting a shadow on it directly. The paintings also contained light that shone on the solids and reflected on the surface of the image. The painted reflex acted so suggestively that the viewer did not know whether it was part of the picture or whether the light reflected from the reflector, which was directed at the picture. This uncertainty was something intriguing and inspiring for me.

⁵² M. Merleau-Ponty, *Oko...*, *Op. cit.*, s. 37-38.

⁵³ L. Wiesing, *Widzialność...*, *Op. cit.*, s. 277.

The mimetic character of the image is constituted by the recipient who also must have reconstructive abilities to read the picture as a representation of reality. Seeing is not something universal and unambiguous. The artist's view may not be in line with the viewer's feelings. In this context, the recipients are very important partners. *In art, you cannot talk about experiments, not having a measure to evaluate their victories or failures*⁵⁴. Certain optical effects in the picture cannot be predicted. Studying visual issues in artistic practice Gombrich compares to opening the door. The key is the experiments and discoveries of the artist and the door – our perception⁵⁵.

The complexity of our perception is fascinating, sometimes irrational. Through the sense of sight, our mind easily falls into traps. Ernst H. Gombrich in his book *Art and Illusion* described an interesting experiment showing the difference between perception and projection. A group of people has been announced that on the screen in a dark room will be displayed light, which will be gradually intensified. People participating in the experiment were to signal when they notice a change. Under the influence of this information and attitude, nobody noticed that the light was sometimes turned off completely. The subjects saw them continuously⁵⁶. The program projection is based on the fact that the recipient reads even from not entirely legible or obvious forms in the picture. On the principle of a projection, one can read, for example, Impressionist painting, in which the shaky arrangement of stains transforms into the image of reality. Sometimes a suggestion is sufficient to evoke a projection.

I incidentally investigated the reaction of recipients to my individual works. I checked whether the forms are recognizable and legible. Most of the respondents easily identified what the images represent. It happened, however, that the recipients did not read the work as real forms. According to J.J. Gibson *we an innate ability to interpret visual impressions in terms of the possible world, i.e. the categories of light and space*⁵⁷. When we see a photo, we know that the object is real and we try to refer it to reality. In the case of painting, there are no such assumptions.

The human cognitive apparatus is complicated and our senses cooperate with each other. The way in which light and shadow are arranged can suggest a specific type of

⁵⁴ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 316.

⁵⁵ E.H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, Kraków 2011, s.140.

⁵⁶ E.H. Gombrich, *Sztuka...*, *Op. cit.*, s. 200.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 316.

matter. In my assumption, the images are meant to refer the viewer from visual impressions to touch associations on the principle of synesthetic experiences. I wanted to evoke associations with tactile matter and the visual perception of its properties.

The image, which is designed to trigger an illusion, moves the viewer more than the view of the real object. Its task is to trick the eye, delude and surprise. The magical summoning of things in images is able to evoke more admiration, surprise than reality itself⁵⁸. The artist introduces objects and highlights some of their aspects. In this sense, art can be more suggestive than reality.

⁵⁸ Zob. L. Marin, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 268. Podobny pogląd głosił J.W. Goethe.

PHENOMENOLOGICAL PERSPECTIVE

To represent means, on the one hand, to replace what is present, with what is absent (...) But there is another meaning, according to which to represent means to show, to give view, to emphasize, in one word: to represent presence⁵⁹.

According to Wiesing, there are three basic directions in the philosophy of the image. The first one is anthropological (the image treated as a human artefact) represented, among others, by Hans Belting. It analyses what place that paintings or images occupy in our culture, life and where the need to create images arose in us. The second is a *semiological* approach, considering images as signs (images point out to outside of themselves), whose representatives include Umberto Eco, Ferdinand De Saussure and Charles S. Peirce. On the other hand, the third is a *phenomenological* position, referring to the *theory of perception* and focusing on the aspect of the visibility of the image⁶⁰. The idea of an image as a kind of "artificial presence", on which my concept is based largely, is rooted in the phenomenological tradition.

The basis of the phenomenological theory of the image was created by Edmund Husserl. His path was later followed Merleau-Ponty and Wiesing. Husserl called the material of which the image is created the carrier, and the real object to which it refers, the subject of the image. He used the concept of image-object to the representation of the image. *The image-object is what people think while looking at the image, therefore the object is intentional (...) Therefore, for Husserl, the representation is not a form of symbolized meaning, but a form of artificial presence⁶¹.*

Real things that are described by the use of artistic means resemble real objects, but they are not. There is a reality connected with a substantial presence and an artificially

⁵⁹ L. Marin, *O przedstawieniu*, *Op. cit.*, s. 300.

⁶⁰ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 15-16.

⁶¹ *Zob. Ibidem*, s. 31.

created unreal presence. *Presenting reality means "reducing" it to pure visibility*⁶². Pure visibility takes place between the image-object and the entity viewing it. Phenomenological reduction (*epoché*) involves taking all other factors in brackets. The recipient, when beginning to use his imagination, stops thinking about the image as a copy of reality and for a moment moves into the intentional world presented. He follows lie of art, that is the "artificial presence". The awareness of the immateriality of the shown object is then moved aside.

The foundation of the phenomenological approach to art is the statement that images are seen but not read. Since the Renaissance, the image was treated as a system of data, filled with hidden content. The Impressionists freed images from this function, giving them autonomy and giving the artist the freedom to share their point of view. *Recognizing an image as a sign is a form of communing with it - a possible, often imposing, form, but not necessary. Not everything that is similar to something else is for that reason its sign. The image is above all the visibility of something without the presence of this thing*⁶³. According to phenomenologists, the most important thing in art is pure visibility and the awareness of sensual presence. The image-object evokes the image of reality, engaging our imagination and perceptual experiences. The recipient sees a visual substitute for the thing, not the item itself. Using different words Belting in *Anthropology of the Image* writes about the same issue. The image - an object, or image representation, is simply called an image, and an image medium - a medium. (...) *the visibility which the images gain through their medium - and we treat it as an expression of presence, just as invisibility is associated with absence. The secret of the picture lies in the fact that presence and absence are intrinsically intertwined in it. In our medium the picture is present (otherwise we could not see it), and yet it refers to the absence, which it presents*⁶⁴.

I recall and draw closer to the phenomenological approach to the role of the picture because it is most close to my current search. It draws attention to the key meaning of looking and visuality in art. According to this approach, the content should not replace and supplant. (...) *the history of culture so far is the area of realizing a kind of "conspiracy" of seeing and thinking, in the framework of which vision remains in the service of thinking. (...) Within this "collusion", vision loses its autonomy of perceiving things as they are before they*

⁶² L. Wiesing, *Widzialność...*, *Op. cit.*, s. 306.

⁶³ *Ibidem*, s. 358.

⁶⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 38-39.

are included in the network of concepts⁶⁵. When coming to contact with the image, the most important role is always played by a universal visual experience that evokes a series of psychological, emotional and sensory feelings. It is only later that the mind starts to take part in the experience and the data is processed, analysed, and conclusions are made. For me in the direct relationship between the viewer and the image, the most fascinating moment is the first moment - the silence filled with contemplation before all observations, thoughts and feelings are included in language and conscious thought. This aesthetic experience comes before any linguistic frame, which has limited possibilities. The visual experience is beyond concepts. By influencing the viewer in a visual and psychological dimension, art can trigger states of exultation just as music, smell or touch can do. Recipients can take pleasure in a painting through the sense of sight without learning about the intellectual, content or symbolic background proposed by the author. Contemporary art often requires instruction manuals, outlining the context, which sometimes creates a barrier. At the Biennale in Venice, which I had the opportunity to visit in 2015, my attention was drawn to the fact that the vast majority of works were conceptual in nature, in addition not always obvious to the viewer. One had to read the text to be able to fully understand the work. In the case of such a large amount of work it was almost impossible. On the other hand, there were few paintings, especially those that had an interesting artistic form and were created to "be looked at" (they could of course also have a semantic layer), not just "reading". Sometimes, we admire only a genius concept, the depth of thought, a raised political or social issue. I do not intend to criticize such a strategy of the artists. I just want to emphasize that this is one of the possible paths. As a recipient, I am sensitive to the element of visual mystery, visual surprise and visibility that moves the senses.

Phenomenological, semiotic or anthropological positions are not mutually exclusive. They can exist in parallel and interwind. The semantic layer occurs in every work, and the content follows the form, even without the intention of the artist. Each element of the picture can express something, refer to certain concepts and meanings. My work is not a specific intentional message, but I am open to its interpretations. The assessment of this lies on the side of sensitivity and attitudes of the recipient.

⁶⁵ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 145.

Each pictorial representation has two dimensions. It includes the presentation of something and the presentation of self, that is, the object and the subject. The picture cannot be completely objective because the artist shares his vision and his sensitivity. Reflective vision means that each picture contains a subjective viewpoint of the artist through the means of representation. *For the painter, seeing things and showing them to others also makes him see himself*⁶⁶. The creation of works is accompanied by certain emotions. In my case, the creation process requires a lot of focus, precision and many hours of work. Painting is for me a source of personal joy and satisfaction. This is a therapeutic and hypnotic experience that strongly affects the hygiene of the mind. It can also trigger rare negative emotions - anger and frustration.

The thought that accompanies the reception of the image does not have to be directed by the artist. In this sense, the image functions as a mirror in which the mind and perception can be seen. The recipient experiences himself in contact with art. *The effect of the image (...) is not to induce faith in the presence of the very thing in the picture (...), but to raise knowledge about the position of the subject thinking and contemplating the world to teach us about our rights and power over the "reality" of "objects", arising from the status of theoretic subjects of truth: hence this pleasure as a fulfilment of the theoretical desire in which the subject identifies with himself and appropriates himself; inseparability of pleasure and power*⁶⁷.

⁶⁶ I. Lorenc, *Świadomość...*, *Op. cit.*, s. 154.

⁶⁷ L. Marin, *O przedstawieniu*, *Op. cit.*, s. 367.

ABSENT SURFACE

The media show something without showing themselves - it can be compared in this respect with the window glass, which - without being seen – allows us to look outside, not drawing attention to itself. From this point of view, the media can fulfil their task, the more they neutralize themselves in their act⁶⁸.

Reality is present in the image, but as its reflection. The proper image projection is the one that is created thanks to our perception. *Hence the necessary neutralization of the material "canvas" and "real" surface through the technical, theoretical and ideological underlining of its transparency. The invisibility of the surface-substrate is the condition for the presented world to become visible. Transparency is the theoretical-technical definition of the artistic screen of the presentation of the image⁶⁹.*

The phenomenological approach towards the medium asks for its transparency. The choice of tools and techniques was not accidental. Painting with an airbrush helps me make the picture a sort of screen. It allows to achieve soft value transitions and perfect surface smoothness. There are no traces of classical painting, textures of paint, brush strokes. The image is created mainly by the layering of transparent filters. This kind of shaping is close to me due to many years of experience in this matter. The surface of the image becomes transparent, texture-neutral and allows the "artificial presence" to fully reveal itself. It opens the path for illusion. It allows the eyesight to penetrate into the image or get things out of the picture. It does not focus the glance on the surface of the canvas, it does not distract.

The anthropological approach to the medium also extends to the body as the appropriate place for the projection of images. *The image only becomes an image when it is animated by the viewer. In the act of revival we separate it in the imagination from the*

⁶⁸ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 173.

Wiesing speaks of a medium in the broad sense of the term. Merleau-Ponty mentions speech as a perfectly transparent medium.

⁶⁹ L. Marin, *O przedstawieniu*, *Op. cit.*, s. 364.

medium - the carrier. The opaque medium becomes transparent for the image it carries: the image shines through the medium when we look at it. This transparency frees the image from the bonds of the medium in which the viewer discovered it. In this way, the ambivalence of presence and absence that characterizes the image extends to the very medium in which it was created: in fact, the viewer creates an image within himself⁷⁰.

⁷⁰ H. Belting, *Antropologia...*, *Op. cit.*, s. 39.

TECHNOLOGY AND EXPERIMENT

*The most beautiful feature of painting is that its sources are inexhaustible*⁷¹.

Ernst Gombrich quotes the view of Constable in *Art and Illusion*. He believed that *the artist can only free himself from the bonds of style and aim for a higher truth. Only by trying out new effects that have never been used before in painting, he can effectively approach nature*⁷². The experimental aspect of painting is particularly close to me. Canvas, paint and brush are the most traditional attributes that are associated with painting. However, there is a large group of artists who, in their quest for new qualities, have resorted to less-typical materials and tools. Experiments with technology do not form a separate trend and can be found in the activities of various artists. Technology has an impact on emerging forms, and sometimes it's the forms themselves that look for means of expression to fully reveal themselves. This kind of approach often rejects typical tools of the artist's workshop. Artists experimenting with technology are looking for their own original ways of practicing painting. The word "way" can be associated in a rather pejorative way, as related to falling into routine or mannerism. I feel, however, that in the case of the experience of many artists, this concept is dynamic and works in two directions. Finding a way to visualize a given form is a challenge, as it is a source of inspiration, as well as an often uncommonly discovered means of expression.

I decided to devote some space to technological issues because they are important components of the creative process and an integral part of the form. I attach particular importance to painting in progress and experience. Technology emerges as a result of experiments. Certain discoveries and methods imply next ones. Painting is for me a testing ground, a way of learning about reality. In my endeavours, I try to exceed the limitations that I encounter along the way. Technology can be an inspiration. It often determines the

⁷¹ Z rozmowy między Briget Riley a Ernstem Gombrichem [w:] E. H. Gombrich, *Pisma...*, *Op. cit.*, s. 162.

⁷² E.H. Gombrich, *Sztuka...*, *Op. cit.*, s. 311.

forms that I visualize in the painting process. Accidental discoveries become a material for further exploration.

PHOTOGRAPHY AS REFERENCE

*The camera is a visually isolating machine: It separates visibility from the present physical substance of things*⁷³.

In this context, photography and painting have a common denominator. They are carriers of "artificial presence". Photography is closely related to the operation of light, by means of which the image is saved on the matrix in a mechanical manner, regardless of whether it is digital or analogue technology. *Each photograph is a certificate of presence*⁷⁴. It allows to capture a fleeting phenomenon, certify its authenticity - it is a kind of imprint of reality.

The emergence of photography with her ability to perpetuate the appearance of reality caused a crisis in painting of the classic concept of *mimesis*⁷⁵. Photography took over this function and stole it in its own way from painting, which has turned its back on the real world in the era of modernism. It took a long time before artists used photography as an aid to their goals, as former painters did with optical instruments⁷⁶. Photographs were used by hyper-realists, as well as by Gerhard Richter, the group *Ładnie* and many other artists I value. Hyperrealists used the pictures in a very literal way. Their goal was to copy them as faithfully as possible. The other cited artists treated them with a large amount of reserve. Their works do not pretend to be photography, and their works cannot be denied creativity as understood in painting.

For me, photography was the starting point for creating images. I made auxiliary pictures to be able to explore and observe the phenomenon as best as possible. I arranged

⁷³ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 186.

⁷⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 146.

⁷⁵ I have in mind *mimesis* as understood by Plato.

⁷⁶ Zob. David Hockney, *Wiedza Tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Kraków 2006. David Hockney put forward a thesis, supported by a detailed analysis of many works, that ancient artists used optical devices to faithfully reproduce nature. Camera obscura lenses, concave mirrors and other instruments helped to project the real image onto the painting area. They supported the inclusion of difficult abbreviations of perspective, complicated details, such as the fabric pattern.

situations which I illuminated in various ways. I studied the reactions of particular matter to light and shadow. I was looking for forms and phenomena that would "speak to me" and demand fulfilment in the form of painting. To find the right ones, I made many attempts. I continued my photographic experience throughout the process of creating works. Most of the photographs selected for implementation were made with artificial lighting. It gave me the most control and possibilities regarding shaping the form with light and shadow, and manipulating their mutual relations. I was able to create and direct the phenomenon.

Photography was helpful in documenting particular stages of work. The process of painting in some cases was taking much time, required significant modifications and taking number of attempts. I created kind of visual note to store records of activities including those unsuccessful.

*Photography produces reflections of visible objects*⁷⁷. In my opinion, images are something more than simply recreating reality. Photography appropriates reality as it is⁷⁸. On the other hand, a painter can manipulate individual values, emphasize or omit certain elements, present them with his own means. The purpose of my work was not to create a facsimile from the picture and achieve a high level in this matter but to translate the image from reality into painting language with some of its imperfections and unique possibilities. The paintings are not the perfect copy of reality, although in various ways I tried to approach the illusion. Photography was only a magnifying glass - it allowed to look closer and capture the fleeting phenomenon that became the theme of the paintings.

⁷⁷ L. Wiesing, *Sztuczna...*, *Op. cit.*, s. 94.

⁷⁸ I am aware that the photographer can affect many factors and parameters while taking the picture. However, there are limited possibilities in this respect.

EXPERIENCE IN THE PROCESS

I wanted my work to be a visual phenomenon, an optical-workshop experiment, taking into account previous painting experiences. The shape of my painting was certainly influenced by the discovery of an airbrush as a tool. The study of its technological capabilities has inspired me. The possibilities that it has to offer are wide. Those that have particularly interested me are achieving transparent surfaces that can build up and penetrate, generating different structures and spaces.

In my doctoral thesis, I set myself a goal including formal and technological assumptions. The works were created with the use of tools that I have been using for a long time: a paint roller, brushes, which I use as an auxiliary and above all an airbrush. I have also been faithful to the acrylic technique that I have been using for years.

The creative process began with thoughtful reflection, the development of strategy and then checking their operation in the image. This was accompanied by uncertainty and at the same time curiosity when the picture gradually appeared. Painting with an airbrush is time-consuming and takes place by trial and error. Only when the view materializes on the canvas, I am able to assess whether it meets my expectations.

In my opinion, the ideal for working with the airbrush is adding up, i.e. determining the correct order of layering of elements and following this assumption. In the case of my struggle, it was both addition and subtraction. By subtraction, I mean a kind of correction. The initial implementation plan was not always the final one. Certain methods that seemed to be universal did not work well in case of some works. Something unexpected happened at every stage. I was dissatisfied with the effect, I painted over the elements of the painting and started again with other methods. With each subsequent painting, the awareness of potential problems and choice of strategy was easier, though not without uncertainty. Thanks to this, images are a battlefield with the visual reality of the painting.

The largest works are 200x150 cm. I did not work on such large formats before. Preparation of auxiliary materials, applying the background colour evenly, moving the

image (during the work I use both the vertical and horizontal arrangement of the image) was initially a problem.

As an aid to the work, I used a painting tape, cardboard templates and a transparent self-adhesive foil. Working with these materials was well known to me, but in the case of this implementation I had to learn to use them in a different way. Not always, for example, I needed equally clear edges. It happened that one edge in its course changed the degree of sharpness. In experiments with small geometrical forms, I was able to control the sharpness of the shadow edges thanks to the two-layered cardboard template developed by me. One of the layers was above the surface of the canvas, allowing the paint to get underneath, the second layer controlled the depth at which paint can penetrate. When working on the first painting, this technique did not work. With such a large surface area and absorbing water from the paint, the cardboard collapsed, adhered to the canvas and did not allow the plot to gradually get underneath. As a result, at the first attempt a dark, sharp outline was created, which with my expectations did not have much in common. In the next approach, I decided to get a similar effect in a manual manner and "fix" the unsuccessful action. For this purpose, I controlled the distance of the airbrush from the surface of the canvas. In later works, I found a new way to achieve the cast shadow. This time, one layer of cardboard was enough but I lifted it on point brackets.

Painting with a hand-held airbrush, without using templates, was new to me. There were situations and details in which this method seemed the most appropriate. So far I've worked with an airbrush that looks like a paint spray gun. It worked perfectly when applying flat layers of colour or creating gradients. For manual painting, I used a classic, precision airbrush. At this point, it was not without complications. I had to learn to control the tool so that its trace would be exactly as planned. Every detail has its meaning here - the size of the nozzle, the distance from the surface of the image, the degree of dilution and the type (quality) of paint, the amount of air, the certainty of the hand movement. The airbrush does not touch the canvas, so moving over it requires practice and training. The first attempts seemed a bit clumsy to me, and the mistakes made were difficult to amend. Towards the end of the work, I felt much more confident with using the airbrush like a paint brush.

I started each work by painting a uniform background colour, applied evenly with a brush and then a roller. Then I introduced the gradients appearing in the background

using an airbrush. The next step was usually painting the shadow cast by the solid form. I relied on my earlier experience in this practice. I used a cardboard template, and the airbrush allowed me to evenly apply a transparent colour. On the prepared base, I started shaping the spatial form. This stage began with the application of a flat one-coloured spot with the help of a roller and a masking foil or a pre-applied light and shadow underpainting with a brush. In other works, I used self-adhesive or cardboard paper templates. I put the masking foil on the image and cut it directly with a scalpel, which I wanted to protect against paint. This method worked well when I needed to get sharp edges or to separate the form from the background or vice versa. The cardboard templates were like jigsaw puzzles. I drew the main elemental divisions and creases and cut out individual elements with a knife. I could cover (mask) and uncover elements of the picture many times. In addition, the cardboard allowed me to control the degree of sharpness of the edges. Slightly raised above the surface of the painting, it was possible to obtain a blurring effect, which was desirable for me in painting bends and creases or cast shadows.

The surface of the painting can be, thanks to technology, coherent with the presented matter and create a visual identity with it. Initially I intended to use both acrylic and oil paints. However, I finally came to the conclusion that the range of possibilities of acrylic paints wide enough to make it work in all planned realizations. By their nature, they give the painting the desirable matt finish. On the canvas they do not react with light. These properties have proven useful in the representation of matte crumpled papers. Depending on the type of acrylic paint and the appropriate media, the surface can be matte, satin or glossy. I tried to use these possibilities in my experiments. An important advantage of acrylic paints is the fast drying time, which allows the application of a large number of transparent layers. With the help of an airbrush and acrylic paints, I also created works showing shiny foil. In this case, the technical possibilities associated with obtaining the impression of transparency or a smooth surface were invaluable.

Templates made from masking foil, although necessary, interfered with the reception of relations between particular elements of the painting, and made it difficult to work. The foil, although it was colourless, reflected the light and changed the colour of the masked element. In addition, after a while, the airbrush covered it with a colour making everything underneath unseen. Painting often took place in uncertainty and resulted from some intuitive assumptions and experiences. If after removing the foil it turned out that the

colours and relations between them were not as I planned, the process was repeated. Taking into account my observations, I made corrections.

Working with the methods I chose does not like corrections, some corrections and disasters that are initially inevitable however. A gradient prepared for many hours or even days seems to be perfect, but at times it turns out that interference in the shape or colour of the shadow are needed. Sometimes, excess paint will flow over the surface of the image leaving a lasting mark. It happens that the airbrush will suddenly refuse to obey and make an unwanted blot or splash of water. It is difficult to enumerate all unwanted events that can take place in the course of work, but you have to react accordingly. In such moments, however, what I value most in painting is unexpected and unplanned. Fear of a catastrophe turns into determination at the time of its inevitability. This in turn calls for bold decisions and greater courage in painting, which can lead to new, unknown regions.

DESCRIPTION OF PAINTINGS

The doctoral cycle consists of six paintings. I would like to present the works chronologically, in the order in which they were created. However, in the course of my work, I returned to some of the paintings, working in the meantime on others.

1. *Luminance I*, 150x200 cm, acrylic on canvas, 2017

This is the first painting, in which I implemented my concept. The painting shows a white sheet of rigid paper seen from above. The object is illuminated by strong artificial light coming from a source on the side. The background is filled with a gentle radiant from right to left. The tonal transition extends from a very bright, near-white colour that is the closest to the light source to a slightly shaded tone. Two cast shadows appear in the painting. The shadow on the left side is dark and large. The second, smaller and brighter shade emerges from the form. A solid made of paper and its larger shadow constitute almost one whole, flowing smoothly from one another into a horizontal arrangement. The large cast shadow, as it moves away from the form, gradually becomes blurred and the edge is less sharpened. The smaller shadow has an equally blurred contour. At the point of contact of the object with a larger shadow, a bit of light appears which penetrates through the paper. The form builds a fairly high value contrast, which emphasizes its spatial character. The surface of the canvas is clearly matt.

2. *Luminance II*, 100x140 cm, acrylic on canvas, 2017

The project for this painting was made with a cool, blue filter. The paper block here is the most compact amongst all projects. At the beginning it was a piece of regular, print-out, white paper. The filter has caused the appearance of a wide range of blues - from cobalt to

dark turquoise. A large shadow cast by the form on the right side of the picture does not fit into the frame. It is warm in colour and strongly fuzzy edges appear as gets further from the paper form. The light and shadow on the form are a game between different types of blue. I made a few attempts to express these relationships in a way that would be satisfactory for me. I tried to visualize the impression of minimal penetration through the light material as much as possible. My attention was also drawn by the tension between a bit of light that got under the solid form and confronted with the shadow. I intentionally strengthened the tension slightly.

3. *Luminance III*, 140x100 cm, acrylic on canvas, 2017

The painting was created as a result of the continuation of experiments with changing the colour of light with the help of a filter. I used a strong light source, onto which I installed an intense orange pad. The photographed shape was also formed of white paper and placed on a blank sheet of paper. The filter has made the upper, most illuminated part of the form appear with a strong saturated colour, and orange - reddish shades also appear in the background. The lower part of the phenomenon absorbs light dispersed from another source and colder shades appear there. The shadow in the image is alternately warm and cool, approaching blue. Unusual combinations of colours make the form a bit unreal and abstract. This painting contains a lot of details. Paper creases, temperature contrasts and unobvious colour effects seemed so interesting and painterly to me that I decided to show them honestly. I used a cardboard template and a precision airbrush for this purpose, which allowed me to paint some elements by hand. This work was created over the longest period of time and required several approaches and changes in technological methods so that I could obtain the desired effect.

4. *Luminance IV*, 100x140 cm, acrylic on canvas, 2018

The painting shows a transparent and very elastic foil. The spatial form which is made from the foil is therefore fluid in shape, and all refractions are gentle. The material was

thicker than the others used in the work, which can be seen on the clear edges. The foil, although it seemed colourless, contained a minimum amount of pigment. This was visible in the edges of the material that did not let in full light and therefore seemed quite dark. The minimum degree of coloration also appeared when the individual layers overlapped and thickened. Shadows both tied to the form and thrown by the form are delicate and transparent, despite the strong lighting. An intense source of light reveals a clear reflex. The light on the foil marked a clear and sharp boundary. It has become an important element of the composition of the picture. I made the shot, adjusting to this special layout of interesting elements. .

5. *Luminance V*, 100x140 cm, acrylic on canvas, 2018

This work most closely relates to the tradition of *trompe-l'oeil* painting. The idea was to trigger an illusionistic effect. A white sheet of paper, which repeats in the shape of the canvas, unrolls in the upper right corner, allegedly revealing the pure surface of the picture. The light falling from above generates a shadow cast by a bent corner and materializes a view that could theoretically be real and take place on the surface of the canvas. So I tried to suggest the play of lights and shadows making it look as realistic as possible, to draw the viewer into this optical game.

6. *Luminance I*, 150x200 cm, acrylic on canvas, 2018

This painting presents a confrontation of two pieces of black matter with various properties, both plastic, tactile and related to luminance. On a black carton I combined a solid made of matte, self-adhesive plotter foil and a shiny stretch foil. I made a photographic project with a short exposure time. Both the excess of light and its deficiency cause some details to get lost in the picture and become less obvious. Thanks to this, I was able to get the essence of the optical effects and the gloomy mood of the painting. Characteristic intense spots and reflections scattered on the surface of the material show the characteristics of the stretch foil. I painted the dots with a brush and an airbrush.

I noticed that the photographic camera managed to capture a bright cobalt glow between the black and the very bright light spots, that did not appear while watching the phenomenon live. The reconstruction of such intense light as observed in reality is impossible in the painting, so I decided to use this hint and take into account these colour bands in the image. The matte foil, however, makes the lights and shadows scatter. Their contours are not so sharp and the contrasts are much gentler. The light absorbing spots for both types of film differed in temperature. The shiny ones were definitely cold, the matt foil and the lights took on a warm hue.

SUMMARY

The first instance in getting to know art is vision and I wanted to give it autonomy. The works are therefore created to be viewed. When I was looking at reality, I made a zoom on the problem of visual differentiation of matter in reference to the action of light and shadow. I attempted to give this idea an interesting artistic form, using my artistic experience regarding colour, technology and composition.

We surround ourselves with a large, almost excessive number of images, mainly digital ones, and only some of them stay in our memory for longer. Painting, however, is still needed and very much alive, also painting that is related to reality. *It is realistic in the sense that it shows the way we perceive the world around us. Painting touches upon the subjects of uncertainty of perceptions, the impossibility of seeing what would seem obvious, the dialectics of presence / absence, being seen / invisible, the appearance in the power of disappearance and mutual tensions on the analogue / digital lines. This painting does not illustrate reality but it adheres to it, documenting the ways in which we perceive it*⁷⁹. The perception of painted images differs significantly from viewing photography and also perceiving reality. Sometimes, when I see a moving view and try to capture it in the picture, I have a strong impression that it flattens the visual experience, which suddenly loses its power. I observe the opposite situation in the case of painted images. The banal motive, thanks to artistic means and the way the artist presents it, is able to gain the power of influence⁸⁰.

The thought that accompanies the reception of the image does not have to be directed by the artist. In this sense, the image functions as a mirror in which the mind and perception can be seen. The recipient experiences himself in contact with art. *The effect of the image (...) is not to induce faith in the presence of the very thing in the picture (...), but to raise knowledge about the position of the subject (the viewer) of the world, to teach us about our rights and power over the "reality" of "objects", arising from the status of theoretic subjects of truth: hence this pleasure as a fulfillment of the theoretical desire in which the*

⁷⁹ Violetta Sajkiewicz, *W pogoni za symulakrami. (Trans)kodowanie obrazów cyfrowych na materię malarską*, [w:] *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010, s. 464.

⁸⁰. I am talking here, of course, about images that are viewed in reality. Even the best reproduction can deprive the image of this visual force. I experienced it many times. In spite of the ever more perfect technologies of image reproduction, I believe that no reproduction can replace personal eye contact with the real work.

*subject identifies with himself and appropriates himself; inseparability of pleasure and power*⁸¹. If I managed to make the image a mirror in which not only the reality is viewed but also give the viewer a feeling "pleasure and power", then as an artist I will feel great satisfaction.

Each pictorial representation has two dimensions. It includes the presentation of something and the presentation of oneself, that is, the object and the subject.⁸² A painting cannot be completely objective because the artist shares his vision and his sensitivity. Reflective opacity means that each picture contains a subjective relationship of the artist through the means of representation. *For the painter, while seeing things and making them seen to others is also a way he sees himself*⁸³. The creation of works is accompanied by various emotions. Therefore, I reveal myself - my skills, weaknesses, patience or its lack. The creation process requires focusing, determinacy and many hours of work. Painting is for the artist a source of personal feelings of joy and satisfaction. It is an experience in a way therapeutic, hypnotic, strongly affecting the hygiene of the mind. Rarely, but at times it can also turn out to be the cause of negative emotions - anger and frustration.

Despite my previous experience with the airbrush, the work was a struggle. The paintings required other strategies, supporting materials and ways to use the tool. I had to get to know them again and tame them for my purposes. The technological experiences I had earlier, related to geometrical painting turned out to be insufficient. The new concept was an attempt to face real phenomena in which the imaginary forms are complicated and irregular. Each of the paintings has its own history of reaching the desired final effect. I treat my painting activities as climbing the ladder of my own weaknesses, building my experience with each level. Creating the paintings of the presented cycle, was a very valuable and developing experience for me. All the workshop problems that I encountered along the way are an important part of the process for me. There were moments of doubt, lack of patience and frustration. I had successes that motivated me to continue my work but I also had to accept defeats and take up the fight again. With each subsequent work, I felt that I had better control over the visual reality of the picture. The most precious moments occurred when I took off the templates after many hours of work on a given

⁸¹ L. Marin, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 367.

⁸² L. Marin, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 300 - 301.

⁸³ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 154.

element and it turned out that this is the effect I wanted to achieve. I was then taken over by a personal painterly emotion, that I was challenging myself and that it was worth it.

BIBLIOGRAFIA

- Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Łódź 2004.
- Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
- John Berger, *Sposoby widzenia*, Warszawa 2008.
- Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014.
- Arthur C. Danto, *Czym jest sztuka*, Warszawa 2016.
- Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków 2006.
- Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981.
- Ernst H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, Kraków 2011.
- Ernst H. Gombrich, *Shadows. The depiction of cast shadows in western art*, Londyn 1995.
- David Hockney, *Wiedza Tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Kraków 2006.
- Iwona Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.
- Louis Marin, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011.
- Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996.
- Mateusz Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010.
- Victor Stoichita, *Krótką historia cienia*, Kraków 2001.
- Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.
- Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Warszawa 2012.
- Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008.
- Jean – Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk 2011.

Prace zbiorowe:

Materia sztuki, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010.

Strony internetowe:

<https://pl.wikipedia.org>