

Autoreferat

Małgorzata Andrzejewska

Stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych – obecnie Uniwersytet Artystyczny – w Poznaniu, dnia 12 maja 2010 roku.

Dyplom magistra sztuki PWSSP w Poznaniu na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w zakresie Malarstwa, uzyskany w dniu 1 lipca 1986 roku.

Zatrudniona od 2011 roku do dnia dzisiejszego na stanowisku adiunkta w Zakładzie Wzornictwa na Wydziale Inżynierii Mechanicznej Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy. Prowadzi pracownię rysunku dla I i II roku.

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję cykl obrazów: „Szklane góry”, „Himalaya view” – szkice himalajskie, „Projekt: Himalaya view” – obrazy na płytach z polistyrenu oraz towarzyszący tekst pt. „Projekt Himalaya view. Wokół niemożności” jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Projekt „HIMALAYA VIEW”.
Wokół Niemożności.

Część I

Moja edukacja artystyczna rozpoczęła się w PWSSP w Poznaniu w 1981 r. Studiowałam kolejno w pracowniach malarstwa u prof. Lecha Ratajczyka, prof. Jana Świtki i prof. Jacka Waltosia. Dyplom magistra sztuki uzyskałam na Wydziale Malarstwa w roku 1986 w pracowni prof. Jacka Waltosia, promotorem pracy pisemnej pt. „Dziennik” był mgr Jerzy Ludwiński. Dyplom składał się z wielkoformatowych obrazów – aktów kobiety, mężczyzny i był zapisem zaistniałych relacji pomiędzy nimi. Były to obrazy olejne z figuratywnie przedstawionymi aktami, ale w otoczeniu abstrakcyjnym, budowanym intensywnym kolorem, zdecydowanym płaszczyznami i ekspresyjnymi uderzeniami pędzla. W przestrzeniach tych obrazów zaistniał rodzaj napięcia, zagęszczenia faktury kładzionej swobodnie, zmysłowo – nawiązujący w sposobie malowania do doświadczeń malarstwa informel.

Pierwsze samodzielne obrazy to kontynuacja moich jeszcze akademickich zainteresowań. To cykl kilkunastu prac na płótnie w formacie wielkości standardowej wanny prezentowanych wertykalnie, pt. „Kobiety w wannach”. (fot. 1-3) Było to oczywiście odniesienie do malarstwa Bonnarda, ale także inspiracja – odpowiedź na instalację niemieckiej artystki Thei Richter pt. „Projekt Marata” z roku 1994, z Muzeum Kobiet w Bonn. Artystka przedstawiła odlane, gipsowe ciała kobiet w blaszanych wannach w pozycjach półsiedzących, jak gdyby zastygłe w kontemplacji. Zamiarem i spełnieniem moich „Kobiet w wannach” była po prostu czysta przygoda malowania podobna przyjemności kąpieli – swobodne zanurzenie, które pobudza ciało i kolor do gry w barwną zmienność i deformacje. Zainteresowała mnie forma malarska, która traci czytelność, rozplywa się, zniekształca i zmienia ciało modelu w nową, w kolorze i kształcie, materię malarską.

W latach 90-tych powstały nowe prace malarskie pt. „Hamaki”. (fot. 4-7) Kompozycję w obrazach zbudowała forma łuku, która kształtowała pole obrazowe i często zagarniała przestrzeń w obrazie. Ten łuk zmaterializował się w hamak spinający elementy kompozycji i stanowił przeciwwagę dla form jakoby pejzażowych ... albo w sposób aluzyjny nawiązywał do wyglądu sznurowanej sieci, kurtyny czy zawieszonych pasów tkanin w otwartej przestrzeni. Ekspresyjne znaki emocji: napięte linie dzielące przestrzeń nadały obrazom określoną dynamikę. W tych nowo powstałych obrazach po raz pierwszy „(...) oczywistość świata rzeczywistego (artysta) podważa za pomocą abstrakcji”¹.

¹ Maciej Mazurek „Oswajanie żółci”, tekst z katalogu, 2001

W tym czasie moje malarskie zainteresowania zwróciły się ku przestrzeni otwartej. Pejzaż jako nowa jakość, nowa przestrzeń, niezwykle bogactwo struktur i zdarzeń. W tym ogromie możliwości form, linii, płaszczyzn i koloru, ważna była dla mnie możliwość wyboru i selekcji materiału zobaczonego. Znaczyło to: odnaleźć charakterystyczny znak tego miejsca, kolor, detal, który mówił o skali makro i który objaśniał to, co dla mnie istotne. Dążyłam do syntezy formy rezygnując z realistycznego przedstawienia natury choć pojawiały się w obrazach mniej lub bardziej jednoznaczne odniesienia do rzeczywistości. Pierwszym pejzażem – pierwszą przestrzenią, która stała się moim tematem malarskim, były wydmy (fot. 8-10). Wielkie połacie żółtego piasku, płaszczyzny nasycone światłem to materia znajdująca się w stanie ciągłego ruchu i podlegająca bezustannemu łańcuchowi wzajemnych przeistoczeń. W cyklu obrazów pod wspólnym tytułem „Piaski” żółta farba wibrujących płaszczyzn koloru stała się dla mnie nośnikiem światła. Materia obrazu czasem chropowata i matowa, a czasem śliska i transparentna, przeistoczyła się w światło, stała się światłoczuła. Moje zainteresowanie górami wydym związane było z działaniem i obserwacją ostrego światła, a przede wszystkim z konsekwencją działania mocnego kontrastu i odbiciem tego światła na unerwionych płaszczyznach pola obrazowego. Silne światło koloru, czasami przypominające gorącą lawę, powodowało zacieranie fragmentów obrazu lub szczególne eksponowanie pewnych jego części. Światło sprawiało, że kolor spływał ku środkowi albo ku brzegom wydym i stawał się intensywny, kontrastowy na krańcach płaszczyzn. Obrazy wydym, obrazy ruchomych piasków to pejzaże nabrzmiałe kolorem, nasycone intensywnym światłem słonecznych promieni. To źródło światła sprawiło, że wydmy „(...) żyły własnym życiem i czerpały ze świata widzialnego swoją siłę”². W tym pejzażu czasami pojawiał się i dopełniał kompozycji hamak – leniwie zawieszony łuk ponad świetlistą przestrzenią – jakby miejsce zatrzymania, miejsce namysłu, kontemplacji w zawieszeniu.

Nowy temat malarski pojawił się w czasie podróży na południe Europy. Moje pierwsze spotkanie z Toskanią to zachwyt i wielka radość bycia w rozległej przestrzeni (fot. 11-13). „Toskania to frapująca przestrzeń, rozległa dal ułożona szerokimi, zamaszystymi pociągnięciami z gęsto zarysowanym szczegółem. Zdarzyło mi się bywać tutaj zawsze jesienią i wczesną wiosną, jakby Toskania rozmyślnie oszczędzała mi nadmiernej słonecznej gorączki i styczniowych chłódów. W zamian odnajdywałam tam zawsze nasycony kolor, głębokie spieczone brązy, gamy soczystych zieleni, tłuste czerwienie, dojrzałe oliwki. Wiosną zaorane grudy ziemi w kolorze sieni z turkusem i różowym kwieciem sadów... Ponad tym

² tamże

wszystkim rozpina się olbrzymie niebo na przemian renesansowe, a czasem o zmierzchu dostojnie gotyckie”³. Zachwyciła mnie w tym pejzażu dal widzenia przestrzeni. Po raz pierwszy mogłam penetrować i rozpoznawać miejsca, sylwety, formy osadzone w przestrzeni bardzo oddalonej. To za sprawą odmiennego ukształtowania powierzchni, odmiennej tektoniki tamtych rejonów, bardzo klarownej widoczności. Obrazy, które powstały, to wielkoformatowe zapisy tamtych przeżyć w nowym kolorystycznym brzmieniu.

W końcu lat 90-tych wyjechałam na stypendium artystyczne w Alpy. Mój dłuższy pobyt w niewielkiej alpejskiej miejscowości stał się impulsem do namalowania obrazów, będących dla mnie odkryciem nowej drogi malarskiej (fot. 14-18). Eksploracja niezwykle złożonej przestrzeni i zapis tego przeżycia na płaszczyźnie, zdecydowało o nowych doświadczeniach w obszarze konstruowania obrazu. To właśnie w obrazach górskich po raz pierwszy zdecydowałam o wielkości i działaniu struktur przestrzennych w obrazie, o wyrazistych podziałach kompozycji. Obrazy zyskały dynamiczne napięcie poprzez gwałtowne i radykalne cięcia linii. Wielkie płaszczyzny koloru rozgraniczyły partie obiektu i tła. Kolor w zawężonej kolorystycznej gamie, w swym wybrzmieniu monochromatycznym, stał się dla mnie światłem w obrazie. Kompozycje zbudowałam plamami szarości, kolorami ziemistymi, błękitami, ugiem, czasami brązami, zszarzałymi żółcieniami po to, aby uzyskać większą materialność i esencjonalność koloru. Traktowanie koloru w zawężeniu monochromatycznym jest pewnego rodzaju ascezą, skupia się na estetycznym przeżywaniu szarości, bezbarwności. Monochromat to postawa negatywna wobec barwności i w tym kontekście oznaczało to dla mnie prostotę, ubóstwo, pustkę. W obrazach górskich po raz pierwszy użyłam czerni – była to dla mnie radykalna przemiana w aspekcie komponowania kolorystycznego obrazu. Odkrycie koloru czerni, dochodzenie do czerni i osiągnięcie czerni w obrazie, stało się moim nowym, istotnym doświadczeniem malarskim. Umiejscowienie czerni w obrazie koncentruje uwagę, określa ciężar i dramaturgię kompozycji. Jest nośnikiem emocji i mocnym narzędziem ekspresji. Jest kolorem budującym gwałtowne kontrasty, wolnym od zmysłowości i wzbudzającym we mnie respekt jako kolor ostateczny.

Moja nowa fascynacja malarska zrodziła się podczas pobytu w winnicach Toskanii (fot. 19-22). Zimą na południowym stoku góry zobaczyłam szpalery czarnych, równo rozstawionych pieńków winnych krzewów w ziemi rudo-czerwonawej, naturalnie kojarzącej się z kolorem wina. Ten pejzaż zachowałam w pamięci dzięki gęstwinie poskręcanych pieńków winorośli, barwnym kontrastom i intensywnemu nasyceniu koloru. Italia to początek

³ Małgorzata Andrzejewska, tekst z katalogu „Malarstwo”, 1999

mojej fascynacji winnicami. Później poznałam plantacje nad Renem i Mozelą. Wtedy – zimą – widok winnic bardzo mnie zaskoczył, bo na południowych wzgórzach zaśnieżone poletka oprószone śniegiem wyglądały jak rastry albo tkane białą nicią gobeliny. Temat winnic rodzi „(...) natychmiast rozległe konotacje (...), za nimi kryje się cała zmysłowa radość życia, jaka kojarzona jest z winem, a więc i z przestrzenią, gdzie ono się rodzi (...) i nie sposób oprzeć się pokusie skojarzeń. Winnice, wino, aromat, smak, smak życia ...”⁴.

Powstały obrazy wielkoformatowe (wymiary 140 x 220 cm), często dyptyki, które umożliwiły mi ogarnięcie większego pola obrazowego. Namalowałam także tonda, tak charakterystyczne formaty dla włoskiego renesansu, a dla mnie malarskie symbole winnic z południa: „Beaujolais nouveau”, „Beaujolais primeur” (fot. 23,24). Rzeczywistość oglądana z góry daje możliwość penetracji głębi winnych stoków. I tutaj twarda, geometryczna konstrukcja zrytmizowanych linii i płaszczyzn kontrastuje z miętko kształtowanymi plamami, „(...) jest to geometria specyficzna, złagodzona zmysłowością formy, zmiękczona gestem i materia farby”⁵. W „Winnicach” pojawiła się odmienna kolorystyka: różnorodność zieleni otulonych, oplecionych siatkami błękitu, głębokie czerwienie z refleksami miedzi, złamane fiolety, błękitne dale, ziemiste szarości i brązy jako wyczuwalne nuty ziemi.

Temat gór na stałe pozostał w ścisłym kręgu moich zainteresowań. Podczas ponownej podróży w Alpy poznałam potężne formacje skalne, postrzępione turnie, masywne kamienne bloki, wyślizgane światłem rozległe płaszczyzny. W Szwajcarii powstały moje pierwsze niewielkie szkice na papierze fotograficznym i na fotografiach (fot. 25-27). Wielkość prac ok. 15 cm x 20 cm to wygodny w plenerze format, na którym malowałam z użyciem czerni, bieli, zieleni, błękitów i szarości. Powstałe kompozycje „Zapiski alpejskie” miały charakter szkiców wykonanych szybko, w pośpiechu. Pulsująca tkanka malarska, energiczne prowadzenie szpachli, spontaniczne uderzenia i nerwowe ślady duktu pędzla stanowiły o dynamice szkiców. Panoramiczne, lapidarne „Zapiski alpejskie” kontrastowały z obrazami wielkoformatowymi, gdzie motywem stał się niewielki kadr, wybrany fragment pejzażu. Obrazy z serii „Czarny staw ” i „Rozłam” (fot. 29,30) były przykładem dynamicznej struktury obserwowanego fragmentu natury.

Obrazy gór stały się także tematem wystawy i pisemnej rozprawy doktorskiej pt. „Dynamika malarskiego pejzażu. Góry – rozważania, analiza, refleksja” w roku 2010

⁴ Bogna Błażewicz „W winnej gęstwinie”, tekst z katalogu „Chianti 2011”, 2006

⁵ Jolanta Wagner „Ocena pracy doktorskiej mgr Małgorzaty Andrzejewskiej w związku z przewodem doktorskim...”, 2010

(fot. 28,31-34). Ten cykl malarski, podobnie jak moje dotychczasowe malarstwo zbudowane na fascynacji naturą, skupiał się na przełożeniu wrażeń wyniesionych z bezpośredniego kontaktu z naturą na swobodne impresje malarskie . Przełożenie doznania estetycznego pejzażu górskiego na estetykę obrazu malarskiego oznaczało dynamikę nawarstwiających się mas skalnych i ich ostro odcinającą się tektonikę – zarówno w stosunku do przestrzeni nieba jak i własnych wewnętrznych podziałów. Ta wielość podziałów stworzyła jakości czysto formalne łączące kategoryczność rozstrzygnięć kompozycyjnych z różnorodnością materii malarskiej. Energia malarskiego gestu przenikała się w nich ze strukturami ściekającej rozcieńczonej farby kontrastując z chropowatością i gruzełkowatością malarskiego *impasto*. Obrazy górskie były pełną wariacji czystą malarską przygodą, mającą potencjał wciąż ponawianego i modyfikowanego eksperymentu wizualnego.

Część II

PROJEKT „HIMALAYA VIEW”. WOKÓŁ NIEMOŻNOŚCI.

„Właściwie malarz jest podobny do górskiego śmiałka, tylko że szczyty gór musi sam wymyślać, bo one materialnie nie istnieją. To jest może najtrudniejsze Muszę wymyślać moje góry najwyższe, jakie mogę sobie wyobrazić, żeby potem je zdobyć. Jest tam coraz zimniej. Nie może malarz zdobyć góry, która jest, bo ona już jest na mapie. Myślałem, że malarstwo to skok w nieznane, ale teraz myślę, że to nieznane musi być wyobrażone, zanim w nie można wskoczyć. Może ono staje się jasne z chwilą, kiedy zostaje określone jako forma konkretna i potem powoli jest zdobywana przez rozumienie.”

Piotr Potworowski, notatki z dziennika, 1961

Potęga gór i spotkanie z tym, co w górach „absolutnie wielkie” prowokuje mnie do ciągłego mierzenia się z ich ogromem i podejmowania wciąż na nowo prób zapisu złożonej przestrzeni z powracającą refleksją nad tym, czym w istocie jest empiryczne doświadczenie pejzażu górskiego. Od czasu przewodu doktorskiego w 2010 roku, namalowałam dziesiątki obrazów, które utworzyły cykle malarskie: „Szklane góry”, „Szkice himalajskie” i obrazy horyzontalne „Himalaya view”. Prace te zaprezentowałam na kilku wystawach indywidualnych i kilkudziesięciu grupowych, z których najbardziej istotne są dla mnie te, które w nowej formie pokazały potęgę i „beźmiar” górskiego pejzażu. To wystawy : „Pamięć pejzażu – iluzja pejzażu” z roku 2013, „Himalaya view” 2015 i „Himalaya view” w Galerii Rotunda w 2016 roku.

Na wstępie przedstawiam trzy wybrane wystawy opisując koncepcję i inspiracje artystyczne towarzyszące powstaniu prac a także wyjaśniam potrzebę i powody użycia zastosowanych środków technicznych i formalnych w cyklach malarskich. Dalszy etap rozprawy to pogłębiona refleksja dotycząca istoty empirycznego doświadczenia pejzażu górskiego i niemożności estetycznego, malarskiego unaocznienia tych przeżyć w obrazie. Opieram się na wykładni filozoficznej wzniosłości Kanta, odnosząc się jednocześnie do sztuki współczesnej i prac artystów podejmujących próby konfrontacji z kantowską wzniosłością.

Pierwsza prezentacja „Pamięć pejzażu – iluzja pejzażu” w „Galerii 48” w Poznaniu pomieściła obrazy na płótnach i papierze. Inspiracją do powstania obrazów „Szklane góry”, formaty 105 x 120 cm, stał się kamień przywieziony z Tunezji – selenit – swoją strukturą podobny do szkła : transparentny z wyraźnym rysunkiem linii i podziałów przezroczystej struktury. (fot. 35-43) Ten niewielki kawałek skały, który mieści się na mojej dłoni, w obrazach stał się olbrzymią szklaną platformą, płytą skalną porytą licznymi szczelinami i przebarwieniami. Powstały obrazy zbliżone formatem do wcześniejszych monumentalnych gór, ale przedstawiające tym razem tylko małe wycinki całości. Skaliste formy na obrazach – niekompletne, niedokończone, ucięte i ułożone diagonalnie, kojarzyły się z chęcią uwolnienia – wyjścia z układu przestrzennego. Obrazy te swoim ciasnym kadrowaniem, dynamiką kompozycji i malarskiego gestu sugerowały chęć wyjścia poza swoje ramy, aby w ten sposób oddać pewien „bezmiar” pejzażu górskiego. (fot. 44-46) Obrazom towarzyszyły rysunki, szkice na papierze w formatach wydłużonych prostokątów połączonych ze sobą w ciąg 2 rysunków okalających wnętrze galerii. (fot. 47-50) Rysunki czarno – białe, wykonane farbą, tuszem, pastelami, kredką, grafitem w formacie o wysokości 45 cm i długości zróżnicowanej, czasami dochodzące do 150 cm długości – to była pierwsza próba złożenia z mojego archiwum górskich zapisów ciągu prac, które były przedstawieniem wielości form i owego trudno wyrażalnego „nadmiaru” .

Wystawa pt. „Himalaya view” zaprezentowana w Świnoujściu – Galeria Art w roku 2015, składała się m. in. z akrylowych szkiców czarno – białych na papierach fotograficznych. Inspiracją do namalowania obrazów stał się czas spędzony w górach i podróz w Himalaje Nepalu w roku 2013. (fot. 51-62) Pierwsze himalajskie szkice powstały jeszcze w Nepalu, następne namalowałam po powrocie. Są to ekspresyjne, szybkie zapisy szpachlą i pędzlem na próbnych wydrukach komputerowych papieru fotograficznego formatu ok. 25 x

30 cm. Te próbne wydruki to wzorce skali szarości, gradacja szarości albo tzw. balans bieli – test temperatury barwowej, kojarzące się z metodami pomiaru wysokości. Na mapach hipsometrycznych stosuje się gradację kolorów : zieleni, żółci, czerwieni i brązów po to, aby pokazać ukształtowanie ziemi, położenie gór, wyżyn itd. W moich „Szkicach himalajskich” pozioma gradacja szarości stanowiła tło dla rozgrywającej się akcji malarskiej. Szkice zaprezentowałam liniowo – tak jak zapis postępujących po sobie klatek fotograficznych. Odrębną jakość stanowiły obrazy olejne w formacie 45 x 120 cm, eksponowane jako układ przypominający puzzle zestawione w jedną kompozycję na ścianie (fot. 63). Powstała kompozycja nie była raz na zawsze ustalona (podczas innej wystawy obrazy stworzyły odmienną konfigurację – wystawa ”Synteza Sztuk” – 2016, fot. 64) Obrazy namalowane zostały na warstwowych płytach piankowych z polistyrenu, przypominających styropian i stosowanych szeroko w reklamie wizualnej. Powierzchnia płyty piankowej nadaje się do nanoszenia farb, sitodruku i druku cyfrowego. Takie podobrazie dało możliwość łączenia wydruków cyfrowych z malarstwem olejnym. Podobnie, jak wcześniej w szkicach, tutaj także użyłam gradacji szarości, którą nadrukowywałam cyfrowo na płytę piankową naprzemiennie z malowaniem. Na płaszczyznach powstały panoramiczne pejzaże malowane szerokim pędzlem i wałkiem, często spontanicznie uderzane pędzlem i swobodnie ściekającą farbą. Na wielu obrazach pojawia się nadrukowany cyfrowo wizerunek postaci z obrazu Caspara Davida Friedricha pt. *Wędrowiec nad morzem mgły*.

Kolejna wystawa pt. „Himalaya view” odbyła się w Galerii ROTUNDA w budynku głównym Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Przestrzeń galerii zbudowana na planie koła umożliwiła prezentację obrazów na ścianie jeden za drugim, szczelnie otaczając wnętrze galerii pasem długości ponad 13 metrów. Na prezentację złożyły się obrazy nowe i wcześniej pokazywane, wszystkie w formacie 45 x 120 cm (fot. 65-72). Podobrazie płyt piankowych z polistyrenu umożliwia eksperyment łączenia klasycznej techniki malarskiej z nowymi technologiami. Malowałam naprzemiennie z nadrukowywaniem gradacji szarości i sylwety postaci z obrazu C. D. Friedricha. *Wędrowiec* Friedricha był nadrukowywany na płyty polistyrenowe w różnej skali i w różnych nasyceniach szarości. Oprócz formatów poziomych powstały także pionowe, które umieściłam w ciągu pomiędzy obrazami horyzontalnymi. Obok przedstawień pejzażu górskiego, widzianego z oddali, namalowałam także kadry abstrakcyjne kojarzące się ze strukturą skały i intensywnym światłem.

Moje rozważania towarzyszące powstawaniu obrazów dotyczą refleksji nad tym, czym jest obraz zobaczony w naturze, obraz namalowany oraz obraz przedstawiony percepcji widza i tego, jakie zachodzą między nimi związki. Zasygnalizowane w tytule „niemożności” ujawniły się w polu tych relacji.

Początkowo były to obrazy większych formatów tworzące cykl „Szkłane góry”, następnie wraz ze zmianą malarskiego podłoża formaty obrazów zmniejszyły się tworząc jednocześnie bardziej zwarte cykle rozbudowujące się przed widzem w układ, kompozycję na płaszczyźnie ściany. Pojawiła się na nich wówczas postać Wędrowca z obrazu Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły*. Etapem końcowym był cykl malarski prezentowany liniowo jako horyzont, który to horyzont zamykał się w koło i stawiał widza w jego środku. W tym momencie pojawiła się jednak potrzeba refleksji nad tym, czym faktycznie jest empiryczne doświadczenie pejzażu górskiego? Czy jego istotą jest jedynie bogactwo wizualne i czy nie zawiera ono w sobie pewnego „nadmiaru”, którego nie jest w stanie przekazać najbardziej nawet rozbudowany estetycznie obraz malarski?

Punktem wyjścia dla tej refleksji stała się dla mnie teoria *wzniosłości* Kanta, która zasygnalizowała w moich dociekaniach pierwszy poziom *niemożności*.

Teoria *wzniosłości* Kanta jest ściśle powiązana z jego teorią estetyki zawartą w *Krytyce władzy sądu*, która wraz z wcześniejszymi – *Krytyką czystego rozumu* i *Krytyką rozumu praktycznego* – stanowią kompendium jego wykładni filozoficznej. Z teorią *wzniosłości* zapoznałam się poprzez lekturę książki Jacques’a Derridy *Prawda w malarstwie*¹.

Formułując ideę *wzniosłości* w ramach swoich rozważań nad warunkami *czystego sądu estetycznego* i poszukując przedmiotów *wzniosłych*, Kant wyklucza z nich dzieła sztuki, gdyż są one skrojone na skalę człowieka, który określa ich formę i wymiary. Działanie artysty nakierowane jest ponadto na cel – określa, definiuje, nadaje kształt². „*Wzniosłość* zarysowuje się w kontakcie z dziką, surową przyrodą, tzn. z taką przyrodą, której nie obramuje żaden

¹ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003

² W swojej teorii estetyki Kant rozważa piękno na trzech płaszczyznach: piękna natury, człowieka i dzieła sztuki. Za podstawowy warunek zaistnienia *czystego sądu estetycznego* na wszystkich tych płaszczyznach uznaje przyjemność i bezinteresowność. Odczucie przyjemności jest subiektywną właściwością podmiotu, lecz dalej rozróżnia tu Kant *empiryczny sąd estetyczny*, który odnosi się do przyjemności zmysłów, oraz *czysty sąd estetyczny*, który odnosi do wartości wewnętrznych dzieła, do jakości formalnych, które podmiot kontempluje za pomocą racjonalnego *sądu refleksyjnego*. W odniesieniu do piękna człowieka i natury Kant rozróżnia piękno *wolne* i piękno *zależne*. Piękno *wolne* oddzielone jest od wszelkiej determinacji, nie związane jest z żadnym pojęciem określającym cel. W odniesieniu do człowieka nie można mówić o pięknie *wolnym*, gdyż człowiek nie może pomyśleć o sobie jako o czystej formie bez-celu. W naturze wolna od wszelkiej celowości jest jedynie dzika przyroda, w której odnaleźć można piękno *wolne nieokreślone*, którego istotą jest *swobodne błędzenie*. W odniesieniu do takiej przyrody Kant budował swoją teorię *wzniosłości*.

celowy lub formalny kontur, której wielkości nie okoli, nie domknie, nie zdefiniuje żadna granica”³. W odniesieniu do przeżywanej w obliczu dzikiej natury *wzniosłości* Kant używa pojęcia *kolosalne*, które doprecyzowuje jako *prawie zbyt wielkie* dla unaoczniającego przedstawienia. *Prawie zbyt wielkie* to zatem tyle co *prawie nieprzedstawialne* i owa niemożność unaocznienia wynika z ograniczeń naszej władzy ujmowania, a zwłaszcza z naszej władzy zrozumienia. Różnica między pięknem a *wzniosłością* nie ma charakteru opozycji, różnica polega na obecności g r a n i c y i tym, co nadaje formę pięknu jest obecność granicy. *Wzniosłość* odnosi się do tego, co nie posiada granicy, zatem nie posiada dającej się domknąć formy. To pociąga za sobą istotną różnicę w przeżywaniu piękna i *wzniosłości*. Przeżywanie piękna jest doświadczeniem pozytywnym (znajdowanie przyjemności – ku), doświadczenie *wzniosłości* jest natomiast doświadczeniem negatywnym. Przyjemność pojawia się niejako pośrednio – „[...] pojawia się w następstwie początkowego zahamowania, zatrzymania, zawieszenia, które przytrzymuje siły życiowe (logika nadmiaru, logika tego, co *prawie zbyt wielkie*). Owo przytrzymanie powoduje, że później dochodzi do nagłego ich napływu, które ma charakter intensywnego przeżycia.”⁴. Naturalna *wzniosłość* „[...] wydaje się być nieadekwatna, nieodpowiednia, niedostosowana do naszej wyobraźni, wydaje się, że zadaje ona wyobraźni gwałt, przez co jest jeszcze bardziej wzniosła. Miara wzniosłości jest miarą owego przekroczenia miary, owej gwałtownej niewspółmierności”⁵. Analizując teorię *wzniosłości* Kanta Derrida wysuwa niezwykle interesujący, a dla mnie istotny wniosek dotyczący kantowskiego podmiotu :

wzniosłość, w istocie „[...] nieadekwatnie przedstawia nieskończoność w tym, co skończone i przemocą ogranicza ją do skończoności. Taka prezentacja jako nieadekwatność nie należy do porządku zmysłowości naturalnej ani w ogóle do przyrody, lecz do u m y s ł u, który zadawała się wykorzystywaniem przyrody po to, żeby umożliwić nam p o c z u c i e celowości n i e z a l e ż n e j o d p r z y r o d y (podkr. M.A.)”⁶

Wniosek ten jest dla mnie o tyle istotny, że skłonił mnie do przemyśleń dotyczących widzialności w ogóle, refleksji nad porządkującą funkcją umysłu w percepcji wzrokowej, stwarzającą, zdaniem Kanta, nieodzowny dystans dla osiągnięcia pełnej satysfakcji z przeżycia estetycznego. Myślący podmiot kontroluje „cielesne” oko i w pewnym sensie

³ J. Derrida, op. cit. s.144

⁴ Ibidem s. 149

⁵ Ibidem s. 151

⁶ Ibidem s. 154

poucza je o tym, co widzi. Zachwianie pewności umysłu staje się przyczyną konsternacji podmiotu. Sam Kant zresztą wyraźnie podkreśla, że *wzniosłość* znajduje się nie w przyrodzie, a jedynie w nas i pojawia się w wyniku nieadekwatności empirycznego doświadczenia wobec naszych zdolności zrozumienia. Nieadekwatność ta dotyczy skali wielkości.

„*Wzniosłym* nazywamy to, co jest absolutnie wielkie. To, co absolutnie wielkie nie jest wielkością w sensie ilościowym. Być wielkim i stanowić wielkość to dwa zupełnie różne pojęcia. To co absolutnie wielkie, nie należy do wielkości – nie jest określoną wielkością ani jej nie posiada.”⁷ Wobec tak sformułowanej *wzniosłości* Derrida stawia pytanie : dlaczego Kant doświadczenie *wzniosłości* odnosi do absolutnej wielkości, a nie do absolutnej małości? Pytanie to powróci kilkakrotnie w mojej twórczości w jednym z późniejszych cykli malarskich, gdy na płótnach o podobnym formacie, na których malowałam monumentalne góry, zaczęłam malować z podobną dynamiką różne ujęcia kamienia, który mieścił się w mojej dłoni.

Według Kanta istnieją dwa sposoby oceny wielkości:

- poprzez ujmowanie (postać matematyczna posługująca się pojęciami liczbowymi)
- oraz poprzez scalanie (ocena estetyczna, czysta naoczność, ocena na oko – to co, można ująć w polu widzenia)

„Matematyczna ocena wielkości nigdy nie dochodzi do swego maksimum. Ocena estetyczna, pierwsza i podstawowa, osiąga je, a owo subiektywne maksimum stanowi absolutne odniesienie, które pobudza uczucie *wzniosłości*. Ten pierwszy miernik (subiektywny, zmysłowy, bezpośredni, żywy) pochodzi z ciała. To właśnie ciało podaje się za miernik. Dostarcza jednostki, a zarazem jedności miary mierzącej i mierzonej – mianowicie miary tego, co najmniejsze i tego, co możliwie największe, minimum i maksimum, a także miary przejścia od jednego do drugiego. Wszystko mierzy się wielkością ciała.”⁸

Początkowym impulsem do zaznajomienia się z teorią *wzniosłości* Kanta była dla mnie chęć pogłębienia refleksji nad istotą doświadczenia kontaktu z dziką naturą, intuicyjnie podbudowana wewnętrznym przeświadczeniem, że czysta naoczność malarska przestaje mi

⁷ Ibidem s. 158

⁸ Ibidem s. 164 Derrida przytacza obszerny fragment z trzeciej *Krytyki* ...Kanta, w którym dokonuje on obrazowej projekcji drzewa na Drogę Mleczną przyjmując wysokość mężczyzny jako miernik dla wyobraźni, s. 172: „Przykładów matematycznej *wzniosłości* przyrody w samej naoczności dostarczają wszystkie te przypadki, gdzie dane jest nam nie tyle większe pojęcie liczbowe, ile raczej wielka jednostka jako miernik dla wyobraźni. „Drzewo, którego wysokość oceniam wedle wysokości mężczyzny, może niewątpliwie służyć jako miernik wysokości góry; jeżeli zaś wysokość ta wynosiłaby ponad miłę, to góra ta może znowu służyć za jednostkę liczbie wyrażającej średnicę Ziemi; następnie średnica Ziemi może służyć za jednostkę znanego nam systemu planetarnego, ten zaś dla Drogi Mlecznej oraz niezmierzonej mnogości takich systemów dróg mlecznych zwanych gwiazdami mgławicowymi, które tworzą między sobą znowu tego rodzaju system, co nie pozwala przypuszczać, że napotykamy tu jakieś granice”

wystarczać. Kantowskie pojęcie *wzniosłości* zarysowało przede mną dwie płaszczyzny *niemożności*, za którymi otworzyły się kolejne. Owe dwie pierwsze płaszczyzny dotyczyły z jednej strony mnie samej, artystycznego podmiotu, z drugiej dotyczyły widza, odbiorcy moich prac. Uświadomiłam sobie wówczas, że czysta naoczność malarska, na którą usiłowałam przełożyć moją fascynację górami, jest subiektywną próbą transformacji innej zmysłowej naoczności i że jest ona nieadekwatna do doświadczanego kontaktu z górami, że w kontakcie tym istotne jest też coś jeszcze, coś – co nazwać by można owym kantowskim „nadmiarem”, którego nie jestem w stanie odtworzyć w uprawianym przeze mnie dotychczas malarstwie. Jako oczywisty pojawił się wówczas problem *s k a l i* – naoczności doświadczanej w górach i naoczności oferowanej przez malarstwo.

Moje obrazy, choć „śluszných” rozmiarów, wskazywały na wyraźną nieadekwatność. Były pewnymi wycinkami z całości, modulacjami pewnych cząstkowych wariacji. Swoim ciasnym kadrowaniem zrośniętych form sugerowały poczucie ruchu, wrażenie przesuwania obrazu co kojarzy się z chęcią wyjścia poza układ, poza ramy. W ten sposób chciałam oddać pewien „beźmiar” pejzażu górskiego. Obrazy jednak nadal pozostawały ograniczone własnymi ramami, bez problemu dając się objąć spojrzeniem i wizualnie opanować. Granice malarskiego przedstawienia pokrywały się z granicami zmysłowej widzialności. Problem ten w moich dociekaniach będzie wielokrotnie powracał.

Rzeczywiste doznanie skali wymaga bezpośredniości. Wyraźnie pokazał to swoimi rzeźbami Giacometti. Zestawiał obok siebie podobne w stylistyce, charakterystyczne sylwetki człowieka, jedne ponad dwumetrowej wysokości, a więc przekraczające naturalne wymiary człowieka, inne znacznie mniejsze, poniżej „normy” właściwej człowiekowi. Interesowała go realność percepcji i to jaki wpływ ma na nią dystans stwarzany przez skalę.... Czasem odkrycie banalnej prawdy jest pouczające. Różnicy skali doświadczyć można jedynie w bezpośrednim kontakcie. Dokumentacja fotograficzna może ją jedynie przybliżyć, dać pewne pole wyobraźni. Punktem odniesienia są co prawda naturalne wymiary człowieka (często wykorzystywane przy chęci unaocznienia skali wielkości np. monumentalnej architektury), jednak realne doznanie skali możliwe jest tylko przez ciało znajdujące się w konkretnej przestrzeni.

Próbę fizycznej konfrontacji widza ze skalą przestrzeni malarskiej przekraczającą możliwości percepcyjne widza podjął amerykański artysta Barnett Newmann. Była to zarazem próba przeżycia kantowskiej *wzniosłości* poprzez malarstwo. Stosowany przez niego w odniesieniu do własnych dzieł termin *sublimacja* można potraktować jako inne określenie *wzniosłości*. Od roku 1951 Newmann zaczął malować płótna ogromnych rozmiarów pokryte

niemal jednolitym kolorem, kładąc farbę w sposób gładki, bezosobowy, co sprawiło, że fizykalność materii malarskiej została z nich niemal zniesiona. Wielkie rozmiary płócien nie pozwalały uchwycić ich jako formy: forma obrazu rozprzestrzeniała się i wymykała jakiegokolwiek konkretyzacji. W wielu swoich wypowiedziach Newmann rozważał możliwość stworzenia takiej sztuki, która byłaby *formless* – sztuki, która może obejść się bez formy. Jest w tym pragnieniu zdumiewająca zbieżność z kantowską koncepcją piękna wolnego, wolno-błądzącego, tj. takiego, którego nie jest w stanie domknąć żadna forma. Możliwość zaistnienia takiego piękna Kant widział jedynie w dzikiej surowej naturze.

Stojący przed obrazami Newmanna widz, eksponowanych w odpowiednio ciasnej przestrzeni uniemożliwiającej wzrokowy dystans, nie mógł o g a r n a ć i c h j a k o c a ł o ś c i. Pole obrazu było znacznie większe niż pole widzenia.

Refleksja nad twórczością Newmanna była dla mnie niezwykle inspirująca, znalazłam w niej wyraźną zbieżność z interesującą mnie *wzniosłością*, moje dalsze poszukiwania poszły jednak w innym kierunku. Nie ku powiększeniu skali obrazu, lecz raczej ku jej pomniejszaniu, przy jednoczesnym wyciszaniu uprzednio bogatej kolorystyki i rozwiązań fakturowych, ku grze bieli i czerni oraz pośredniczących, rozbudowanych gradacji szarości.

Coś innego w twórczości Newmanna okazało się dla mnie istotne. Rozległe płaszczyzny koloru obrazów Newmanna przecina niekiedy jeden lub kilka wąskich pionów zdecydowanie dzielących płótno. Różne są interpretacje znaczenia owego pionu. Pierwszy obraz – *Onement I* – który zapoczątkował całą późniejszą serię, powstał w roku 1946 i był jeszcze stosunkowo niewielkich rozmiarów. Newmann nazwał pionowy pas *zip* (zamek błyskawiczny) i terminu tego używał wielokrotnie w odniesieniu do późniejszych swoich obrazów. Jednocześnie używał określeń takich jak *życie* czy *energia*. *Zip*, niczym zamek błyskawiczny, dzieli i jednocześnie łączy dwie połówki obrazu. Pion – zdaniem Newmanna – czynił widzialną w obrazie dychotomię między częścią a całością. Powstałe w ten sposób pole obrazowe jest polem, „które powołuje do życia pozostałe dwa pola, tak jak i one powołują je do życia.”⁹ Podobną dychotomię między częścią a całością odnajdywał Newmann w „byciu człowieka w świecie”:

„Człowiek to istota tragiczna, a tragedia ta polega na metafizycznym rozdarciu między całością a częścią. Ta dychotomia leży w naszej naturze i nie możemy od niej uciec. To ona zmusza nas do podejmowania nieustannych prób jej przezwyciężenia, wspiera nasze dążenie do doskonałości i przypieczętowanie naszej

⁹ Barbara Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, Taschen 2005, s. 40

nieuniknioną klęskę. Człowiek jest samotny, odosobniony, sam. A jednocześnie przynależy, jest częścią innego. Konflikt ten jest naszą największą tragedią”¹⁰

Moje malarstwo zmieniło się. Zmianie uległo nie tylko podłoże malarskie – zamiast płótna zaczęłam używać piankowych płyt z polistyrenu o jednolitym formacie – nie tylko kolorystyka, która uległa znacznemu stonowaniu, uspokojeniu, ale także sposób prezentacji obrazów. Cykle malarskie stały się bardziej zwarte, poszczególne obrazy wyraźnie korespondowały ze sobą. Początkowo prezentowałam obrazy wieszając je na ścianie w różnych konfiguracjach niby puzzle tworzące jedną całość. Następnie zaczęłam obrazy rozmieszczać horyzontalnie, liniowo, jeden za drugim tworząc rodzaj widnokładu. Obrazy zmieniały swoje miejsca i jednocześnie wciąż były częścią całości (fot. 73-77), która nie była raz na zawsze dana – pozostawała w ustawicznym nieodkryciu godząc się na tymczasowość i chwilową spójność. Nieodmiennie był to jednak horyzontalny pas tworzący rodzaj widnokładu. Widz konfrontowany był z pewnym ciągiem jako istotnym elementem nadrzędnej potrzeby budowania całości w sposób horyzontalny.

Pojawił się wówczas na moich obrazach element zupełnie nowy: postać Wędrowca z obrazu Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły*. Wędrowiec Friedricha był nadrukowywany na płyty polistyrenowe i w horyzontalnym ciągu obrazów stanowił wyraźną dominantę pionową, podobnie jak „zipy” na obrazach Newmanna. Skojarzenie to nie było dla mnie przypadkowe. Postać Wędrowca jest istotna dla mojej autorefleksji artystycznej. Wędrowiec był rodzajem mojego artystycznego *alter ego*, wzbudził refleksję nad rodzajem obrazowania w malarstwie w czasie powstania obrazu Friedricha, dalszego funkcjonowania tego dziedzictwa oraz unieważniania go w sztuce współczesnej.

Obraz Friedricha stał się dla mnie doskonałą i l u s t r a c j ą kontaktu z dziką naturą, zapewne opisywanego przez Kanta momentu doznania *wzniosłości*. Był jednak tylko ilustracją i niczym więcej, nie umożliwiał tego szczególnego rodzaju doznania, jak to czyniły obrazy Newmanna. Uświadamiał mi i przypominał, że moja postawa w moim dotychczasowym malarstwie była podobna do postawy Friedricha. Odnosiła się do czystej naoczności i wyłącznie naoczności. W podobnej sytuacji stawiała widza, oferując mu jednocześnie odbiór owej naoczności w pewien szczególny sposób.

Postać Wędrowca na obrazie Friedricha stoi odwrócona plecami na ciemnym skalnym urwisku wysuwającym się z pierwszego planu w dolnej części obrazu. Przed nim rozciąga się

¹⁰ Ibidem s.40

dynamiczny pejzaż górski z przesuwającymi się między skałami chmurami. W głębi majaczą górskie szczyty. Mimo rozległości pejzażu górskiego postać Wędrowca jest dominująca. Jego sylwetka odwrócona plecami prowadzi z widzem swoistą grę. Zaprasza widza w głąb pejzażu górskiego i jednocześnie każe przefiltrować własne spojrzenie przez spojrzenie Wędrowca. Oglądający obraz zostaje niejako zmuszony do postawienia sobie pytania, co takiego ogląda Wędrowiec i jakie to w nim budzi emocje. Widz jest jednocześnie zapraszany i odsuwany. Wędrowiec stoi na pierwszym planie obrazu niczym przezroczysta szyba. Skojarzenie z szybą przywołało we mnie pewną myśl wypowiedzianą przez Rolanda Barthesa:

„Jadąc samochodem i patrząc przez szybę na krajobraz,
mogę dowolnie skupiać wzrok na krajobrazie i szybie:
raz uchwycę obecność szyby i odległość krajobrazu,
drugim razem – przeciwnie – przezroczystość szyby i głębię krajobrazu”¹¹

Myśl ta umożliwiła mi odnalezienie własnego miejsca w tym procesie i wytyczyła dalszy kierunek poszukiwań. Nadal bowiem stawiamy sobie pytanie o miejsce człowieka wobec widzialności otaczającego świata. Nadal aktualne pozostaje pytanie czy obraz, który odbieramy zmysłem wzroku jest przez nas rejestrowany czy raczej konstruowany? Jaka jest natura tego spojrzenia i powstającego w naszym ciele obrazu? Z jednej strony świat postrzegamy zmysłami, z drugiej ogląd świata ustanawia intelekt.

Jeżeli by się posłużyć znaną metaforą Albertiego traktującą obraz malarski jako „okno otwarte na rzeczywistość”, można te dwa sposoby oglądalności świata potraktować jako dwa podobne okna: jedno z nich na ogląd świata się otwiera, drugie – zamyka. Oba wydają się pozornie wykluczać. W istocie jednak żadne z nich nie jest w stanie unieważnić drugiego. Są dla siebie dopełnieniem i wzajemnie się warunkują. Czasem jedno z nich ma pozycję dominującą, zwykle jednak przenikają się, chociaż – by przywołać wcześniej zacytowaną wypowiedź Barthesa – nasz wzrok ma ograniczone możliwości skupienia się jednocześnie i na szybie i na, rozciągającym się za nią, krajobrazie. Malarstwo jako „okno otwarte na rzeczywistość” nie może jednak zatrzymywać się na zewnętrznej stronie rzeczy, lecz zmierzać do odtworzenia ich strony wewnętrznej.

Moje obrazy były pewnymi wycinkami rzeczywistości przefiltrowanymi przez moją subiektywną wizję malarską, konstruowaną świadomie i z wyraźnym namysłem. Odbiorca moich obrazów konfrontowany był przede wszystkim z tą wizją. Niczym Wędrowiec z obrazu

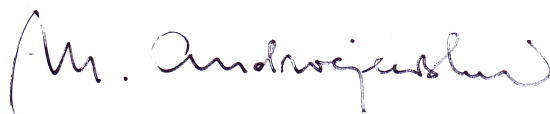
¹¹ Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności, Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, Prolog

Friedricha zapraszałam do przeżycia pejzażu górskiego, jednocześnie – niczym szklana szyba w samochodzie Barthesa – kazałam mu skupiać się na sobie, na moich emocjach i przeżyciach. Istota empirycznego doświadczenia dzikiego górskiego pejzażu była poza moim zainteresowaniem. Jedną naoczność przekładałam na inną naoczność – tę drugą zogniskowaną na mojej artystycznej podmiotowości. W momencie, kiedy uświadomiłam sobie nieadekwatność samej widzialności do istoty doświadczenia pejzażu górskiego, pojawiła się pierwsza płaszczyzna *niemożności* – umożliwienia widzowi doznania uczucia podobnego do uczucia *wzniosłości* przeżywanego w górach, czyli postawienia go w sytuacji – co czynił swoimi obrazami Barnett Newmann – w której pole percepcji nie pokrywa się z polem widzialności. W tym momencie powróciła do mnie myśl wypowiedziana przez Barnetta Newmanna, którą zacytowałam wcześniej, a która dotyczyła tragizmu bytu rozdartego między bycie częścią a całością. Jesteśmy częścią widzialności świata, a jednocześnie wyobcowani z tej widzialności, samotni żyjąc w przeświadczeniu, że jesteśmy czymś więcej niż dostępny wzrokowi nasz obraz zewnętrzny.

Konkluzją tych rozmyślań – i w pewnym sensie powrotem do obrazów Newmanna – była prezentacja prac „Himalaya view” – ekspozycja, którą nazwałam *Rotunda*. W zasadzie niewiele zmieniło się w samym sposobie malowania obrazów – składały się na nią obrazy z Wędrowcem Friedricha oraz kolejne warianty gry między drukiem a malarskim gestem – zmieniał się jednak diametralnie sposób ich pokazywania, zmiana ta dotyczyła przede wszystkim pozycji widza. Obrazy umieszczone zostały na ścianach okrągłego pomieszczenia na wysokości wzroku widza tworząc zamknięty krąg. Widz mógł zająć pozycję jedynie „w środku” ekspozycji – w wewnętrznej przestrzeni, jaką stworzyły obrazy. Postawiłam go w pozycji podobnej do tej, jaką stworzył dla odbiorców swych obrazów Newmann – p o l e j e g o p e r c e p c j i n i e p o k r y w a ł o s i ę z p o l e m w i d z i a l n o ś c i. Obrazy tworzyły zwarty ciąg – powstał obraz, którego widz nie był w stanie ogarnąć jednym spojrzeniem. Nie był więc w stanie zbudować dystansu, jaki stwarza spojrzeniu obraz zamknięty czytelnymi ramami. Nie był w stanie go kontrolować wzrokiem jako całości i jakkolwiek zająłby pozycję to jego percepcji dostępna była jedynie część ciągu obrazów. Nie mógł jednocześnie pozbyć się świadomości, że istnieje część ekspozycji, której w danym momencie nie widzi, a to, że jej nie widzi nie było w stanie unieważnić jej istnienia. Został więc postawiony w pozycji fundamentalnej *n i e m o ż n o ś c i*. Dotyczyła ona nie tylko przyswojenia sobie widzialności jako c a ł o ś c i, dychotomii między częścią a całością, ale także *niemożności* wobec bycia „w środku” i bycia „na zewnątrz”. Będąc wewnątrz

przestrzeni obrazowej stawał się jej częścią, jednocześnie pozostawał nadal czymś wyizolowanym, odrębnym w stosunku do obrazu. Nie był w stanie ani w pełni pogodzić obu tych pozycji, ani którejs z nich unieważnić. Doświadczał więc sytuacji, w jakiej znajduje się wobec siebie jako obrazu: nie jest w stanie utożsamić swojego obrazu z sobą jako całością, ani zanegować temu, że istnieje coś poza widzialnością. Jeżeli doznanie *wzniosłości* wobec widzialności jest doświadczeniem tego rodzaju percepcji, gdzie percepcja nie pokrywa się z polem widzialności i gdzie pole widzialności nie da się domknąć żadną wymierną granicą – żadnym kresem – to myślę, że zaproponowałam widzowi tego rodzaju doznanie, dotknięcie i s t o t y empirycznego kontaktu z górami, jakiego nie byłam w stanie przekazać w obrazach, w których integralną częścią była granica, rama. Zaproponowałam widzowi to, co wymykało się widzialności, a co jednocześnie było jej integralną częścią, a której istnienia nie mógł zaprzeczyć, bo doświadczył tego wrażenia empirycznie – nie wzrokiem, lecz swoim ciałem¹². Doświadczył więc tożsamości i różnicy, która wpisana jest w każdy obraz. Jest to fundamentalna *n i e m o ż n o ś ć* ogarnięcia całej widzialności i utożsamienia jej z tym, co JEST.

Chciałabym na koniec powrócić do zacytowanej w prologu wypowiedzi Piotra Potworowskiego. Zdobywanie wewnętrznych gór, to wspinaczka na szczyty, z których widok jest rozleglejszy, ale nawet stamtąd nie jest nam dane „ogarnąć całości”. Świadomość tej *niemożności* nie wyklucza jednak wędrówki, która ciągle inspiruje do przesuwania granic, ale z tą świadomością, że nigdy nie domkną się one w koło, w dającą się kontrolować całość – *p e ł n i ę*.



¹² Najbardziej sugestywnym moim zdaniem przykładem w sztuce ostatnich lat doświadczenia przez ciało czegoś, co istnieje poza możliwościami percepcji wzrokowej, a co osacza ciało jako obraz „n i c z e g o”, jako absolutna ciemność, jest praca Mirosława Bałki *How It Is* pokazana w Tate Modern w Londynie na przełomie 2009 i 2010 r. Jest to ogromny stalowy kontener oferujący wkraczającemu do jego wnętrza widzowi doznanie własnego ciała kroczącego w nieprzeniknionej ciemności.

BIBLIOGRAFIA

1. Rudolf Arnheim „Sztuka i percepcja wzrokowa”, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003.
2. Maria Rzepińska „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
3. Julian Bell „Lustro świata”, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2009.
4. Jacques Derrida „Prawda w malarstwie”, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003.
5. Barbara Hess „Ekspresjonizm abstrakcyjny”, Wydawnictwo Taschen, 2005.
6. Michał Paweł Markowski „Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza”, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999.

WYSTAWY INDYWIDUALNE 1987 - 2010

- 1987 – Studentenwerk Gottingen, Gottingen / Niemcy
- 1988 – Rathaus Galerie, Bad Harzburg / Niemcy
- 1989 – Galeria Sztuki Współczesnej “Desa”, Poznań
- 1993 – Galeria Malta, Poznań
- 1993 – Galeria Profil, Centrum Kultury Zamek, Poznań
- 1994 – Kunstlerbunker, Leverkusen / Niemcy (razem z Rolf Ahlers)
- 1994 – Vereins-und Westbank, Hannover / Niemcy
- 1994 – Frauenburo, Leverkusen / Niemcy
- 1995 – Westfalens Kleinstes Festival, Mohnesee / Niemcy
- 1995 – Alte Burg, Gmund / Austria
- 1996 – Galeria Marcina, Poznań
- 1996 – Vereins-und Westbank, Hannover / Niemcy (razem z Rolf Ahlers)
- 1997 – III Timmendorfer Kulturpromenade, Timmendorfer Strand / Niemcy
- 1998 – Galerie Art-Contact, Bergisch Gladbach / Niemcy
- 1998 – Polonez Gallery, wystawa „Kobiety w wannach”, Poznań
- 1998 – Miejskie BWA, wystawa „Kobiety w wannach”, Leszno
- 1998 – Kuhlbox Galerie, Reinbek / Niemcy
- 1999 – Galeria Profil, Centrum Kultury Zamek, wystawa ”Pejzaże”, Poznań
- 2001 – Poznańska Galeria Nowa, wystawa „W hamaku”, Poznań
- 2003 – Galeria Sztuki „Wieża Ciśnień”, Konin
- 2003 – Miejskie BWA, wystawa „Punkt – Kontrapunkt”, Leszno (razem z Adelheid Kilian)
- 2004 – L’Arsenal Galerie, Kaysersberg / Francja (razem z Anną Sliwińską-Kuklą)
- 2004 – PBG Gallery, wystawa „Akt – Pejzaż” Wysogotowo k. Poznania
- 2005 – Palmiarnia, wystawa ”Pejzaże”, Poznań
- 2006 – Wohnwerk Galerie, Chur / Szwajcaria
- 2006 – Kunstlerhaus K44, Kurten / Niemcy (razem z Marią Schatzmuller-Lukas)
- 2006 – Galeria Miejska Arsenał, wystawa „Chianti 2011”, Poznań
- 2007 – Galeria BWA, wystawa „Chianti 2011”, Kalisz
- 2007 – Centrum Kultury i Sztuki, Galeria „Wieża Ciśnień”, wystawa „Chianti 2011”, Konin
- 2008 – Projekt: „Malarstwo w pałacach i zamkach Wielkopolski”
Muzeum-Zamek Górków, wystawa „Wyprawa zimowa”, Szamotuły
- 2008 – Polnischer Kultur Salon, Galeria Pokusa, „Licht und Wein”, Wiesbaden / Niemcy
- 2008 – Projekt: „Malarstwo w zamkach i pałacach Wielkopolski”
Pałac-Muzeum Przyrodniczo-Łowieckie, wystawa „Pod wierzbą”, Uzarzewo
- 2008 – Projekt: „Malarstwo w zamkach i pałacach Wielkopolski”
Zamek w Rydzynie, wystawa „Opowieści o pejzażu”, Rydzyna
- 2008 – Projekt: „Malarstwo w zamkach i pałacach Wielkopolski”
Muzeum: Zespół Pałacowo-Parkowy, Panteon w Dobrzycy, wystawa „Zielono mi...”
- 2008 – PBG Gallery, wystawa „Winnice”, Wysogotowo k. Poznania
- 2009 – Projekt: „Malarstwo w zamkach i pałacach Wielkopolski”
Ośrodek Kultury Leśnej, Gołuchów, wystawa „Taki pejzaż”
- 2009 – Projekt: „Malarstwo w zamkach i pałacach Wielkopolski”
Zamek w Gosławicach-Muzeum Okręgowe, wystawa pt. „Moje pejzaże”
- 2010 – Projekt: „Malarstwo w zamkach i pałacach Wielkopolski”
Muzeum Opalińskich w Sierakowie, wystawa pt. „Oj góry, moje góry...”
- 2010 – Prezentacja i obrona pracy doktorskiej: „Dynamika malarskiego pejzażu.
Góry – rozważania, analiza, refleksja.” Aula ASP, Poznań

WYSTAWY ZBIOROWE 1986 - 2010

- 1986 – Galeria Wielka, Poznań (razem z Małgorzatą Chmielnik i Bożeną Kopij)
- 1986 – Śremski Ośrodek Kultury, Śrem (razem z Małgorzatą Chmielnik i Bożeną Kopij)
- 1987 – Wystawa najlepszych prac dyplomowych Dyplom'86, Łódź
- 1987 – XII Gottinger Kunstmark „Reiz des Fremden”, Gottingen / Niemcy
- 1989 – Aukcja „Młoda Sztuka Poznania”, Galeria Desa, Poznań
- 1989 – „Malarstwo i grafika”, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski
- 1990 – „Młodzi artyści Poznania”, Miejska Galeria Arsenał, Poznań
- 1991 – „Trwanie i obecność”, Miejska Galeria Arsenał, Poznań
- 1991 – Wystawa poplenerowa, Galeria BWA, Leszno
- 1992 – V Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław
- 1992 – „Młodzi artyści z Poznania”, Galeria BWA, Zielona Góra
- 1992 – Wystawa poplenerowa, Galerie im Ermelerspeicher, Schwedt / Niemcy
- 1992 – Ogólnopolska Wystawa Malarstwa „Bielska Jesień 92”, Bielsko-Biała
- 1995 – IX Targi Sztuki Kobiet, Frauenmuseum, Bonn / Niemcy
- 1996 – Wystawa „Pejzaże”, Passau – Cesky Krumlov / Niemcy – Czechy
- 1998 – Wystawa poplenerowa, Schwedt / Niemcy
- 1999 – Ogólnopolska Wystawa Malarstwa „Aqua Fons Vitae”, Galeria BWA, Bydgoszcz
- 2000 – „Korrespondenz – Korespondencja”, Kubus Galerie, Hannover / Niemcy
Galeria Miejska Arsenał, Poznań
- 2002 – IV Goereese Kunsttag, Goedereede / Holandia
- 2003 – V Goereese Kunsttag, Goedereede / Holandia
- 2005 – „Artyści poznańscy”, Wystawa ZPAP, Poznań
- 2006 – Wystawa poplenerowa „Uskrzydleni”, Muzeum Miejskie, Stargard Szczeciński
- 2006 – XX PO 86 z cyklu Pokolenia Sztuki, DTC Okrąglak, Poznań
- 2007 – 7. biennale małych form malarskich, Toruń
- 2007 – Wystawa poplenerowa, Muzeum: Zespół Pałacowo-Parkowy, Dobrzyca
- 2007 – Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego, „Jesienne Konfrontacje”, Rzeszów
- 2007 – „Inspiracje archeologiczne w sztuce współczesnej”, Muzeum Archeologiczne, Poznań
- 2008 – „Inspiracje archeologiczne w sztuce współczesnej”, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz
- 2008 – Wystawa „Jesienne konfrontacje – Rzeszów 2007”, Galeria Umelcov Spisa, Nova Spiska Vies / Słowacja
- 2008 – Wystawa poplenerowa – Browar Mieszczański, Wrocław
- 2008 – Atelier Otto Niemeyer – Holstein, Die Neue Galerie, Lüttenort – Usedom / Niemcy
- 2008 – „Inspiracje archeologiczne w sztuce współczesnej”, Muzeum Śląskie, Katowice
- 2009 – „Inspiracje archeologiczne w sztuce współczesnej”, Miejska Galeria Sztuki, Zakopane 2009 – Wystawa „Taki pejzaż...”, Wilno/ Litwa
- 2009 – Centrum Kultury, wystawa „Fala”, Koszalin
- 2009/2010 – „3 MOSTRA ARTISTI SPA + A”, Palazzo Ca'Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Wenecja/ Italia

WYSTAWY INDYWIDUALNE 2010 – 2016

(po uzyskaniu stopnia naukowego doktora)

- 2012 – Galeria „Pod Schodami”, wystawa pt. „Akt Wysokogórski”, Poznań
- 2013 – Galeria „GARBARZY 48”, wystawa pt. „Pamięć pejzażu – iluzja pejzażu”, Poznań
- 2015 – Galeria ART, Miejski Dom Kultury, wystawa pt. „Himalaya view”, Świnoujście
- 2015 – Galeria CENT VAN' BLAD, wystawa pt. „Himalaya”, Goedereede, Holandia
- 2016 – Galeria ROTUNDA, UAP, Projekt Himalaya view, Poznań
- 2016 – Galeria Wieża Ciśnień, wystawa pt. „Himalaya view”, Bydgoszcz

WYSTAWY ZBIOROWE 2010 – 2016

(po uzyskaniu stopnia naukowego doktora)

- 2010 – Wystawa grupy „x4”, Galeria Sztuki Wieża Ciśnień, Konin
- 2010 – Wystawa grupy „x4”, Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych, Leszno
- 2010 – XII Goereese Kunstdagen, Goedereede / Holandia
- 2010 – 8. triennale małych form malarskich, Toruń
- 2010 – „Obrazy muzyką malowane/ Polski pejzaż”, Dom Polonii, Kraków
- 2011 – „Obrazy muzyką malowane/ Polski pejzaż”, Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów, Gorlice
- 2011 – „Zum Fressen gern” IX Międzynarodowe Sympozjum Artystyczne, Kopernitz / Niemcy
- 2011 – „Co nas porusza-Was uns bewegt”, Galeria Gotycka Zamku Książąt Pomorskich, Szczecin
- 2011 – „Was uns bewegt – Co nas porusza”, Stadtmuseum Siegburg / Niemcy
- 2011 – XIII Goereese Kunstdagen, Goedereede / Holandia
- 2011 – VI Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej. Barwy i Faktury, Gdynia / NAGRODA STOWARZYSZENIA PROMOCJI ARTYSTÓW WYBRZEŻA ERA ART
- 2011 – Tunisie Khairreddine Pasha Palace, Tunis/ Tunezja
- 2012 – Międzynarodowy plener malarski, Galeria TDK, Tarnobrzeg
- 2012 – Międzynarodowy plener malarski, Galeria u Piotra, Bolestraszyce
- 2012 – 24 Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 2012 – V Biennale Sztuki „Ślad istnienia”, CK Zamek, Poznań
- 2013 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz
- 2013 – VII Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej. Barwy i Faktury, Gdynia
- 2013 – XI Salon Wielkopolski 2013, Muzeum Ziemi Czarnkowskiej / WYRÓŻNIENIE
- 2014 – Konkurs malarski im. Leona Wyczółkowskiego, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz
- 2014 – „Poruszeni naturą”, międzynarodowa wystawa poplenerowa, Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, Szczecin
- 2014 – Himalaya plener – wystawa prac malarskich i fotograficznych wyprawy artystycznej w Himalaje, Ogród Botaniczny, Poznań
- 2014 – „Akt i cień”, Galeria „Pod Schodami”, Poznań
- 2014 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz
- 2014 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Dom Kultury Polskiej Wilno / Litwa
- 2014 – 4 Międzynarodowe Biennale Obrazu QUADRO-ART, Łódź

- 2014 – „Artyści z Poznania”, Galeria Rozruch, Poznań
- 2014 – XII Salon Wielkopolski 2014, Muzeum Ziemi Czarnkowskiej
- 2014 – Międzynarodowy konkurs artystyczny „Pejzaż współczesny”, Częstochowa
- 2015 – Prezentacja plenerowa „Noc Muzeów”, Muzeum Żydowskie, Schwedt / Niemcy
- 2015 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz
- 2015 – Ogród Sztuk, ZPAP – PSU, Toruń
- 2015 – Wernisaż w plenerze, Willa Małgosia, Karpacz
- 2015 – Międzynarodowa wystawa „Paszport do sztuki”, ZPAP Dwór Mieszczański, Toruń
- 2015 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Muzeum Miasta Chmielnicki, Chmielnicki / Ukraina
- 2015 – Międzynarodowa wystawa „zmowa – complicity – complot” Galeria Rozruch, Poznań
- 2016 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz
- 2016 – Festiwal SYNTEZA SZTUK, Muzeum Miasta Chmielnicki, Chmielnicki / Ukraina
- 2016 – Galeria „Pod schodami”, wystawa pt. „Pejzażyści – malarze przestrzeni”, Poznań
- 2016 – Galeria Innowacji UTP, wystawa pt. „65 x 65”, Bydgoszcz
- 2016 – Międzynarodowa wystawa poplenerowa, Galeria „Pygmalion”, Timisoara / Rumunia

PRACA DYDAKTYCZNA

Po uzyskaniu doktoratu otrzymałam propozycję zatrudnienia na Uniwersytecie Technologiczno-Przyrodniczym w Zakładzie Wzornictwa na Wydziale Inżynierii Mechanicznej w Bydgoszczy. UTP ma wieloletnią tradycję, jest wieloprofilową uczelnią kształcącą inżynierów, jedyną w regionie integrującą nauki techniczne, przyrodnicze, rolnicze, ekonomiczne i artystyczne. Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy jest więc jedyną szkołą wyższą w Bydgoszczy, gdzie można studiować dziedziny artystyczne – projektowe. Zakład Wzornictwa powstał w 2007 roku i obejmuje studia stacjonarne na poziomie licencjatu. Kierunek kształci studentów w zakresie sztuki, nauk humanistycznych i technicznych umiejętności niezbędnych do wykonywania zawodu projektanta wzornictwa. Tutaj od roku 2011 na stanowisku adiunkta poprowadziłam pracownię rysunku, najpierw ze studentami I roku Wzornictwa, a od 2014 roku także rysunek ze studentami II roku Wzornictwa.

Rysunek jest instrumentem widzenia, który od codziennego pasywnego rejestrowania wrażeń kieruje nas ku widzeniu refleksyjnemu, które pozwala zrozumieć nasze „bycie wśród rzeczy”. Rysunek jest przemyślanym i „przetrawionym” stosunkiem do świata czyli formą świadomego „bycia w świecie”. Rysunek to artystyczna praktyka, która doświadczenie percepcyjne przemienia w świadome widzenie i nadaje zmysłową formę myśli. Moment rozpoczęcia rysunku – tworzenia pierwszego zapisu – to przejście od widzenia do poznawania, to chęć czynienia widzenia zrozumiałym. A więc obserwacja „bez ołówka w rękę” bywa potocznym oglądem świata i często właśnie zapis – refleksja czyli konfrontacja widzenia z myślą jest świadomym poznaniem.

Rysunek jest pierwszym zapisem myśli. Pierwszy szkic to zapis pomysłu i wstępny projekt, który już na tym etapie staje się pretekstem do rozmów ze studentami o kompozycji, kontrastach w rysunku. Na zajęciach rysunku podkreślam wagę szkiców w praktyce plastycznej i namawiam studentów do korzystania z własnego szkicownika (fot. 4,5).

Praca w pracowni polega na tworzeniu rysunku z natury (fot. 1,2,3). Zwykle jest to studium przedmiotu, martwa natura, rozbudowany układ przestrzenny, szkice obiektów technicznych i scenograficznych, studium postaci (fot. 6-12). Pierwsze próby rysunkowe to szkice ołówkiem lub kredką, na późniejszym etapie łączą się i wzbogacają o inne techniki, np. tusz, węgiel, pastel, farby akrylowe, stosowanie szablonu i łączenia rysunku z płaszczyznami

innych materiałów. Przykładowe tematy poruszane w pracach to pozytyw - negatyw, przechodzenie czerni w biel, dominanta, detal – całość, płaski – przestrzenny, multiplikacje – symultaniczność obiektów, powtarzanie i odwracanie, kolor w rysunku i techniki malarskie w rysunku (fot. 13-30). Na zajęciach w semestrze realizujemy zwykle ok. 10 prac. Studenci przygotowują zadania rysunkowe także poza pracownią. Dotyczą one perspektywy, studium portretu i przedmiotu. Korekty prac odbywają się na forum pracowni. Zawsze prowokuję rozmowy dotyczące prac, angażuję studentów do formułowania opinii i rozpatrywania innych rozwiązań. Zajęcia przenosimy także do muzeum, galerii, w przestrzeń miejską i plener.

W ramach pracowni rysunku studenci I roku Wzornictwa biorą udział raz w roku w jednotygodniowych plenerach rysunkowo-malarskich. To możliwość wzmożonej mobilizacji do pracy, ponieważ tutaj w odróżnieniu od zajęć w uczelni, studenci mogą pracować przez cały dzień w przestrzeni otwartej, pod gołym niebem. To istotna różnica, ponieważ zajęcia w pracowni odbywają się zawsze o tej samej porze, w ograniczonej przestrzeni i często dotyczą stałych tematów. W plenerze zajęcia uświadamiają zmienność światła i czasu. Sceneria jest odmienna, wieloplanowa z ostrym naturalnym światłem. Nowe miejsca zawsze działają inspirująco, pobudzają wyobraźnię i wrażliwość plastyczną. Powstają wnikliwe studia oparte na obserwacji i analizie form występujących w naturze. Studenci mogą eksperymentować, nie ma ograniczeń miejsca i czasu. Swobodna atmosfera pleneru stymuluje do nowych zadań. Możliwość częstej konsultacji podczas dnia i wieczorne projekcje filmów o sztuce czynią wspólnie spędzony czas różnorodnym i wyjątkowym (fot. 31,32).

Miejscem plenerowym studentów I roku Wzornictwa stało się od dwóch lat nadmorskie miasteczko Jarosławiec w maju, krótko przed sezonem letnim. To miejsce jest szczególnie ciekawe z uwagi na bliskość portu rybackiego i okalające brzeg betonowe falochrony. Prace powstałe podczas pleneru plenerowe prezentujemy na wystawach we wnętrzach Zakładu Wzornictwa (fot. 33).

Plenery w mieście to odmienna forma aktywności studentów skierowana nie tylko na zainteresowanie architekturą Bydgoszczy, ale także na miejsca działań w otwartej przestrzeni parku czy przedmieścia (fot. 34-36). Tematem bywa zabytkowa i współczesna architektura miasta, studenci rysują w zapomnianych i rozpoznawalnych częściach miasta. Powstają rysunki ciekawych detali architektonicznych i kadry, po części wyimaginowanych miejsc.

Interesującym działaniem w plenerze była realizacja projektu malowania tkanin – żagli na terenie zabytkowej Wyspy Młyńskiej w Bydgoszczy. Studenci według własnego projektu stworzyli na płaszczyznach tkanin o wymiarach 3,5 m x 4 m x 4 m trójkątny system łączenia wzorów połączonych z logo wydziału. Ta zespołowa praca studentów to samodzielne i kreatywne podejście do zadania, które mogło być zrealizowane wyłącznie w plenerze (fot. 38-41).

Kolejny przykład studenckiej akcji plenerowej to „Tworzenie mostu z natury” jako część projektu SESILUS 2015, zrealizowane we współpracy ze Stowarzyszeniem Edukacji i Postępu STEP. Zamysł artystyczny to próba połączenia dwóch brzegów Wisły w pobliżu Mostu Fordońskiego symbolicznym mostem z wikliny. Na prawym i lewym brzegu rzeki artyści wraz ze studentami I i II roku Wzornictwa zbudowali konstrukcje z gałęzi wierzbowych jako działanie symbolicznego połączenia, przybliżenia i scalenia przeciwieństw. Przestrzenne instalacje z wikliny symbolizowały pojednanie z naturą i budowanie bliskości w realizowaniu wspólnego celu. Budowa obiektów plenerowych trwała 2 dni i zużyto około 5 ton wikliny w wiązkach długości prawie 5 m, pochodzących z upraw z okolic Bydgoszczy. Studenci uczestniczący w projekcie wykazali się dużą inwencją, wyobraźnią projektową i warsztatową. Praca z wikliną pozwoliła poznać tworzywo, jego strukturę i stworzyć nową jakość w oparciu o zasadę powrotu do natury (fot. 42-51).

Praca dydaktyczna, zarówno w pracowni jak i poza pracownią, przybiera rozmaite formy. Indywidualna praca nad rysunkiem to tworzenie swojego widzenia rzeczywistości, to rodzaj intelektualnego namysłu, pozwalającego zbudować swoje autonomiczne „ja”. Działania plenerowe to praca zespołowa wzajemnie uzupełniająca się i wychodząca poza ramy rysunku. Zadania w otwartej przestrzeni pozwalają pracować w makro skali, łączą w sobie zadania wspólnego rysowania, malowania i zespołowego konstruowania obiektu. Zajęcia w pracowni rysunku prowadzone w różnej formule to ciekawe doświadczenie przede wszystkim dla studentów, ale także i dla mnie. Te doświadczenia uczą zrozumienia form, struktur w naturze i sztuce – są niezbędne w przyszłej pracy projektowej.

Praca dydaktyczna / wykaz podejmowanych działań:

- Wykłady pt. „Rysunek, studium, szkic” połączone z prezentacją audio-wizualną wybranych twórców grafiki i malarstwa dla studentów I roku Wzornictwa UTP, przeprowadzane jako zajęcia wprowadzające na początku roku akademickiego

- Organizacja w ramach Koła Naukowego wyjazdu studentów Wzornictwa na Festiwal Design - Berlin 2012 (fot. 37)
- Organizacja plenerów rysunkowo-malarskich dla studentów I roku Wzornictwa:

Wilno - 2013 r.

Jarosławiec - 2014, 2016 r.

Bydgoszcz, plener w mieście - 2015 r.
- Koordynator projektu „Tworzenie mostu z natury” w ramach projektu SESILUS, budowanie form wiklinowych na dwóch brzegach Wisły, w okolicy Mostu Fordońskiego z udziałem studentów Wzornictwa – październik 2015.

PRACA ORGANIZACYJNA I POPULARYZATORSKA

– wykaz podejmowanych działań

Udział w międzynarodowych sympozjach artystycznych:

Monastir/Tunezja, 2010 (fot. 2)

Toruń „Malownicza Barbarka”, 2012 (fot. 4)

Aydin/Turcja, 2016 (fot. 3)

Gernik/Rumunia, 2016 (fot. 1)

Działania kuratorskie, uczestnictwo w jury:

Jury w zespole konkursowym: IV Poznański Salon „Robinsonada”, organizator: ZAP Oddział Poznański, styczeń 2014 (fot. 5)

Kurator międzynarodowej wystawy pt. „Zmowa, Complicity, Complot”, Galeria Rozruch, Poznań, październik 2015 (fot. 6-10)

Wykłady:

„Droga do Czarnego stawu”, Toruń 2012

„Czerń w malarstwie”, Toruń 2012

„Tkanina” w ramach projektu „Wdrażanie lokalnej strategii w rozwój wsi PROW 2007-2013”, Chrośnica w woj. dolnośląskim 2014

Warsztaty plastyczne:

Warsztaty plastyczne z dziećmi w wiosce Gandruk, Nepal 2013 (fot. 11,12)

Warsztaty plastyczne z dziećmi, festiwal Synteza Sztuk, Bydgoszcz-Wyspa Młyńska 2013 (fot. 13)

Warsztaty plastyczne z dziećmi, festiwal Synteza Sztuk, Bydgoszcz-Wyspa Młyńska 2014 (fot. 14)

Warsztaty plastyczne z dorosłymi pt. „Tkanina” w ramach projektu „Wdrażanie lokalnej strategii w rozwój wsi PROW 2007-2013”, Chrośnica w woj. dolnośląskim 2014 (fot. 15-18)

Warsztaty plastyczne (organizacja i prowadzenie) z dziećmi w trzech wioskach: Gandruk, Bakrang 6, Tanzing 2, Nepal 2016 (fot. 19 -26)

Koordynator projektu „Tworzenie mostu z natury” z udziałem mieszkańców Bydgoszczy i studentów Zakładu Wzornictwa UTP, Bydgoszcz – Fordon 2015 (fot. 27)

Warsztaty malarskie z licealistami w ramach „Uniwersytetu Młodego Artysty” na Wydziale Wzornictwa UTP - przygotowanie uczniów do egzaminów wstępnych, Bydgoszcz 2016-2017

Katalogi wystaw indywidualnych i publikacje:

„Szkłana Góra” 2015, ISBN 978-83-64235-65-8, Wydawnictwo Uczelniane UTP w Bydgoszczy

„Himalaya view” 2015, ISBN 978-83-64235-66-5, tamże

„Małgorzata Andrzejewska” 2016, ISBN 978-83-64235-90-0, tamże

„Plenery plastyczne jako praca twórcza i forma nauczania” Wydawnictwo Uczelniane UTP w Bydgoszczy, Developments in Mechanical Engineering – Scientific Journal 2016

Publikacje na temat mojej twórczości:

Artykuł w dzienniku „Przegląd Koniński” pt. „Grupa czterech”, autor Anna Dragan, 22.06. 2010 (fot. 28)

Artykuł w dzienniku „Ruppiner Tageblatt” pt. „Zum Fressen gern”, autor Regine Buddeke, 30 Mai 2011, Kopernitz, Niemcy (fot. 29)

Artykuł w dzienniku „Groot Goeree – Overflakkee” pt. „Dr Małgorzata Andrzejewska creert gebergten”, autor Door Nick Ehbel, 14 juli 2015, Goedereede, Holandia (fot. 30)

Bydgoski Informator Kulturalny, Wydarzenia: „Małgorzata Andrzejewska – Himalaya view” Muzeum Wodociągów, Galeria Wieży Ciśnień, czerwiec 2016 (fot. 31)

Artykuł w dzienniku La zi /16 pt. „Expozita internationala, la Galeria Pygmalion”, autor Cornel Seracin, 25.10. 2016 (fot. 32, 33)

Działalność charytatywna:

I Aukcja dla Przylądka, Fundacja „Lepszy start”, Warszawa 2014 (fot. 34)

Aukcja na rzecz pomocy dla Nepalu, Fundacja „Nyatri” dla „Himalayan Children's Foundation” z Kathmandu - udział w komisji skrutacyjnej, Poznań 2015 (fot. 35)

Organizacja i udział w wyprawie do Nepalu, współpraca ze Stowarzyszeniem „Lepszy świat” w projekcie „Budujemy szkołę w Nepalu” w Bakrang 6, Nepal 2016 (fot. 36)

Summary of professional accomplishment

Małgorzata Andrzejewska

Doctoral degree in Fine Arts in discipline of Painting,

Department of Painting at Academy of Fine Arts – the present University of Fine Arts – in Poznań on 12 May 2010.

Master of Art Degree

Department of Painting, Graphics and Sculpture at Academy of Fine Arts – the present University of Fine Arts – in Poznań on 1 Jun 1986.

Hired from 2011 to present day as Assistant Professor at the University of Science and Technology in Bydgoszcz, runs a drawing studio at Department of Design.

According to a formal requirement, I choose „Himalaya view : a Project constructed around Impossibility.” as aspiring to fulfill the terms described in „ art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.”

“HIMALAYA VIEW”
a Project constructed
around Impossibility.

Part I

My education in art began at the Academy of Fine Arts at Poznan in 1981 where I studied successively under Professors Lech Ratajczyk, Jan Świtka and Jacek Waltoś. My master's degree was received from the Faculty of Painting headed by Prof. Jacek Waltoś with a master's thesis entitled "The Diary" and supervised by mgr Jerzy Ludwiński.

My diploma artwork, consisting of large format paintings portraying female and male nudes, illustrated relations between the two genders. They were oil paintings of figuratively presented nudes in abstract surroundings created by means of intense colour, clearly defined planes and sweeping brush strokes. The paintings were characterized by an inner tension caused by the density of texture created by the painter's improvisatory, highly sensual brush strokes reminiscent of *arte informale*.

My first independent works, still showing a strong influence from my academic interests, were a vertically-displayed series of several paintings on canvas the scale of a household bath: *Women in the Bath* (fot. 1-3). Although they contained an obvious reference to Bonnard's paintings, my intention was to enter into an artistic dialogue with the German artist Thea Richter who had created an installation entitled *Marat's Project* at the Bonn Women's Museum in 1994. The installation consisted of plaster casts of female bodies resting in half-sitting positions in tin baths, as if frozen in contemplation. What I had intended and finally succeeded while creating *Women in the Bath* was a pure painting adventure giving me a sensation and pleasure similar to those experienced while taking a bath – a carefree immersion stimulating the body and paint to enter a game of colour variations and deformation of the body. I became interested in a form of painting that loses clarity, melts, distorts and changes the body of a model into a new form of painting both through colour and shape.

The 1990s saw the creation of a new series of paintings: *The Hammocks* (fot. 4-7). Their composition always included an arc which would dominate the painted image and sweep across its entire space. That arc would emerge as a hammock spanning the whole composition and providing a counterweight to its other elements resembling landscapes ... or alluding to a corded woven net, a curtain or strips of fabric suspended in open space. Such expressive signs of emotion as the taut lines dividing the space gave the images a certain dynamism.

In those newly created paintings, the artist "(...) by means of abstraction undermines the self-evident nature of the real world."¹

At that time, I geared my painting interests towards open spaces: towards landscape as a new quality, a new space with its wealth of structures. Most important for me in that vast swathe of forms, lines, planes and colours was the opportunity to carefully select the painting subject as well as its distinctive character, colour and specific detail and, by doing that, capture the idea of its magnitude. I sought a synthesis of forms by abandoning a realistic representation of nature, although I still included images with more or less explicit references to reality. The first landscapes – the first spaces that became my recurring painting motifs – were dunes (fot. 8-10). Those vast expanses of yellow sand, those planes saturated with light, are in constant motion and both sand and light undergo a continuous sequence of transformation. In the series of paintings under the title 'The Sands', the yellow paint of the vibrating planes of colour became my medium of light. In my paintings, the texture, either rough and matt, or satin and transparent would transform itself into light: it became light-sensitive. My interest in 'mountains' of sand stemmed from close observations of the effects of bright light and, above all, the effects of strong contrast when bright light is reflected off the living surfaces of the painting. The strong light reflecting off the colour applied, often reminiscent of hot lava, produced either a blur or a sharpening effect within the painting and its parts. The light made colour flow either towards the centre of the picture or towards the edges of the dunes and thus became intense and contrastive on the edges of the image planes. The dunes, images of shifting sands became landscapes bathed in colour and saturated with intense sunlight. This light source made the dunes "(...) live their own lives drawing their strength from the visible world."² What sometimes complemented the composition of the painting was a 'hammock' – an arc casually hovering over the luminous space – a place for stopping, reflection and contemplation; for hanging out.

A trip to the south of Europe became an inspiration for a new painting theme. My first encounter with the sweeping views of the Tuscan landscape filled me with an overwhelming joy (fot. 11-13). "Tuscany is a fascinating region with vast expanses of land painted with sweeping brush strokes and thickly outlined detail. As it happened I would go there only in autumn and early spring, as though Tuscany chose to spare me the excessive heat of the summer and the freezing cold of January. What I would always be lucky to find were

¹ Maciej Mazurek. "Oswajanie żółci" (Taming of Yellow): exhibition catalogue, 2001

² ibid

saturated colours, deep parched browns, a whole palette of juicy shades of green, oily reds and ripe olives and in spring: sienna-coloured clods of earth on ploughed fields and the turquoise and pink colours of flowering fruit trees... and above all that spanned a vast sky: Renaissance in style in daytime and, sometimes, stately Gothic at dusk.”³ What delighted me most about those landscapes was their excellent visibility. For the first time in my life I was able to see and recognize places, silhouettes and other detail from afar. That was due to Tuscany’s topography, structural features and very clear air. The paintings inspired by the region were large-format accounts of my experiences which I recorded using a new colour scheme.

In the late 1990's I was offered an arts scholarship that enabled me to spend some time in the Alps. My stay in a small Alpine village gave an impulse to paint pictures that led to the discovery of a new way of painting (fot. 14-18). My exploration of the extremely complex landscapes there, and the process of capturing those experiences on a flat surface, led to the discovery of this new approach to image construction. It was in the mountain paintings that I embarked on a decision-making process as to the size and effect of spatial structures included in a composition based on distinct divisions within the picture. Through abrupt, sharp cuts applied to straight lines, I managed to bring a dynamic tension to the paintings in which large blocks of colour separated the parts of the subject portrayed from its background. Colour, with its monochromatic effect due to the restricted palette used became ‘light’ in those paintings. The compositions were built of splashes of grey, earthy colours, blues, ochre, sometimes browns, and greyish yellow in order to give more substance and essence to the colour scheme. Limiting to monochrome is a kind of asceticism as it focuses on the aesthetic experience of grey with its blandness. The use of monochrome reflects a negative attitude towards polychrome, which, in this context, conveyed my predilection for simplicity, scarcity or, as it were, emptiness. It was in my mountain paintings that I used the colour black which, for me, meant a radical personal transformation in my approach to colourist painting. That discovery of the colour black, arriving at the colour black and achieving the colour black in a painting became a very important experience for me as a painter. Including black in a painting not only focuses attention but determines the weight and the dramatic effect of its composition. Black carries emotion; it is a powerful tool for conveying emotion. It is a colour that builds stark contrasts, devoid of sensuality and, as the ultimate color, commanding great respect in me.

³ Małgorzata Andrzejewska. “Malarstwo” (Painting): exhibition catalogue, 1999

This fascination was born in the vineyards of Tuscany (fot. 19-22). In winter, on a southern mountain slope, I saw rows of black vineyard stumps, evenly spaced in the reddish ground naturally associated with the colour of wine. I still keep that landscape in mind because of that thicket of gnarled vineyard stumps, their colour contrasts and the intense colour saturation. My visit to Italy marked the beginning of my enduring fascination with vineyards. Later on I had a chance to visit some on the Rhine and the Moselle in winter. The view took my breath away. On the snow-covered southern slopes plots of land looked like half-tone prints or white-thread woven tapestries. The vineyard theme carries "(...) wide connotations (...), behind them there is all that sensual joy of life that is associated with wine or with the spacious places where it is born (...). One cannot but give in to the temptation to look for such connotations as vineyards, wine, aroma, taste, taste of life ..."⁴

The experience led to the creation of some large format paintings (140 x 220 cm), often diptychs, which enabled me to embrace a larger image field. I also painted a few *tondi*, circular works characteristic of the Italian Renaissance. My painted *tondi* became for me symbols of vineyards of the south: *Beaujolais nouveau*, *Beaujolais primeur* (fot. 23,24). The view from above gives you the opportunity to penetrate the depths of a hillside vineyard where a rough geometric design and the rhythmic interrelation of lines and planes contrasts with the soft lines of individual spots, "(...) a peculiar geometry smoothed over by the sensuality of the form and softened by the brushstroke and the texture of the paint."⁵ I used a new colour scheme in "The Vineyards": a rich variety of greens coated in and entwined with a tangle of blue, deep reds mixed with copper hues, broken purples, blue expanses, earthy greys and browns: the palpable musical notes played by the earth itself.

Mountain themes remained within my range of interests. When I revisited the Alps, I saw massive rock formations, jagged crags, huge stone blocks, and sweeping planes bathed in light. It was in Switzerland that I made my first small drawings on photographic paper and on photographs (fot. 25-27). 15 cm x 20 cm is a convenient format in the open air and I used it for my series of 'Alpine notes', which were sketches executed in black, white, greens, blues and greys that look as if they have been painted in a hurry. What contributed to their dynamic effect is their undulating texture, made by sweeping movements of the palette knife, as well as boldly sweeping brushstrokes alternating with somewhat jagged ones. With their small

⁴ Bogna Błazewicz "W winnej gęstwinie" (Entangled in the Vineyard Thicket) [in] "Chianti 2011" catalogue, 2006

⁵ Jolanta Wagner, „Ocena pracy doktorskiej mgr Małgorzaty Andrzejewskiej w związku z przewodem doktorskim...”, "Małgorzata Andrzejewska's doctoral dissertation review..." 2010

landscape features chosen as the main motif, the concise 'Alpine notes' were very different from my large format paintings. 'Black Pond' and 'The Split' (fot. 29,30) are examples of how I attempted to show the dynamic structure of a chosen landscape feature.

These mountain paintings were the theme of my doctoral exhibition and thesis entitled "The Dynamics of Mountain Painting. Mountains: Considerations, Analysis and Reflection" written in 2010 (fot. 28,31-34). This painting series, not unlike those paintings born from my fascination with nature, focused on turning experience gained from direct contact with nature into painting impressions. This turning an aesthetic experience of mountain landscape into the aesthetics of the painting meant the necessity to convey the dynamics of the rock formations and their clearly distinguishable structural features, both in relation to the skyline and their own internal divisions. This multiplicity posed purely formal challenges as to the nature of some radical compositional decisions and the diversity of the painting materials to be used. Hence, the sweeping brushstrokes, combined with the marks left after thinned paint had been dripped onto the canvas, contrasted with the lumpy texture of the impasto. The mountain paintings were for me a pure painting adventure, full of variations and potential for repeated and constantly modified visual experimentation.

Part II (habilitation thesis)

“HIMALAYA VIEW” A PROJECT CONSTRUCTED AROUND IMPOSSIBILITY.

“Actually a painter is like a daredevil mountain climber, only that he has to invent his own mountain peaks himself because they do not materially exist, which is perhaps the most difficult task of all. My invented mountain peaks must be the highest imaginable so that I might later attempt to conquer them. The higher I climb the colder it gets up there. The painter cannot conquer an existing mountain because it already appears on maps. I used to consider painting a leap into the unknown but now I think that the unknown must exist in your imagination before you take this leap. Perhaps the unknown becomes clear once it has been defined as a concrete form to be later gradually conquered by understanding.”

Piotr Potworowski; notes from a diary, 1961

My encounters with the humbling power of mountains and with what is ‘absolutely large’ about them have provoked me to always try to confront their magnitude and make repeated attempts to record their structural complexity and reflect on the question of the essence of an empirical experience of mountain landscape.

After earning a doctoral degree in 2010 I produced dozens of paintings making up the series: ‘Glass Mountains’, ‘Himalaya Sketches’ and the horizontal paintings, ‘Himalaya View’. I have displayed these series at several one-artist and at dozens of group exhibitions. Out of these paintings the most important for me were the ones that showed the humbling power and the sheer vastness of mountain landscapes: ‘Memory of Landscape – Illusion of Landscape’ 2013, ‘Himalaya View’ 2015 and ‘Himalaya View’ in the Rotunda Gallery in 2016.

The first part of my thesis gives an overview of my three selected exhibitions with a brief description of the idea and artistic inspiration behind the artwork included there. I also explain the needs and reasons behind the technical and formal means selected in the creation of each respective painting series. The main body of the thesis is devoted to reflections on the

essence of an empirical experience of a mountain landscape as well as the impossibility of turning it into a pure aesthetic experience appropriately represented in a painting. Here I draw primarily on Immanuel Kant's philosophical notion of the sublime as well as on some works of contemporary artists who have attempted to measure up to the Kantian sublime.

My first presentation of the 'Memory of Landscape – Illusion of Landscape' series displayed in 'Gallery 48' in Poznan included paintings on canvas and paper. The main inspiration for the 'Glass Mountains' series (including 105 x 120 cm paintings) was a piece of selenite brought from Tunisia revealing a translucent, crystalline structure with clear layers and a linear pattern (fot. 35-43). In my paintings, this small piece of rock that could be held in the palm of one hand became a huge glass platform, a giant slab with numerous fractures and patches of discoloration. The resulting paintings, similar in format to my previous ones showing majestic mountains, featured only small parts of a whole. The images of rocky structures in the paintings – incomplete, unfinished, cut and diagonally arranged – could have been interpreted as a call for freedom, a release from their spatial form. Compositionally dynamic and painted with sweeping brushstrokes, those tightly framed images suggested an urge to spread beyond the boundaries outlined by their frames and, by doing that, communicate the 'immeasurability' of the mountain landscape (fot. 44-46).

The paintings were accompanied by sketches on pieces of paper in the shape of connected elongated rectangles forming a continuous strip displayed on all walls and thus surrounding visitors to the gallery (fot. 47-50). The sketches, black and white, using paint, ink, pastels, coloured pencil and graphite, in a format 45 cm in height and varied widths sometimes reaching 150 cm, were my first attempt to use my archives, my mountain 'records', to put together a sequence of works which would present a variety of forms and the 'immeasurable' that is almost beyond expression.

The 'Himalaya View' exhibition held in *Galeria Art* in Swinoujscie in 2015 included black and white acrylic sketches on white photographic paper. It was my trekking expedition to the Himalayan region of Nepal in 2013 that became a great inspiration to me (fot. 51-62). I painted my first Himalayan sketches on site and continued working on the series upon my return home. They are expressive sketches made with sweeping movements of the palette knife and the brush on 25 x 30 cm photo printouts. These trial digital printouts feature gradations of grey or the so-called white balance resulting from adjusting a digital camera to different light qualities (colour temperature), which evoke techniques of measuring and

recording elevation. In the contour tinting of maps, such colours as green, yellow, red and brown, usually in a graduated scheme, are used to depict elevation, the position of mountains, uplands and so on. In my 'Himalaya Sketches' the graded grey colour scheme created a backdrop for the painted story. They were displayed linearly as a series of consecutive images in the manner of a photo-documentary. These 45 x 120 cm paintings in oil, displayed on a wall as a separate compositional series resembling a puzzle (fot. 63), added value to the exhibition. The resulting composition was not fixed once and for all (at another exhibition called 'Synthesis of the Arts' 2016, the paintings were displayed in a different configuration, fot. 64) They were painted on the polystyrene foam panels widely used in visual advertising. The surface of the styrofoam board is perfectly suitable for the application of paint, screen printing and digital printing. Such a painting surface enabled me to combine digital printouts with oil painting. Like the earlier sketches, I used graded grey backgrounds which I digitally printed on the foam panels alternating printing with painting techniques. This created a variety of surfaces showing panoramic landscapes made with the use of a broad brush and a paint roller as well as spontaneous brush strokes after thinned paint had been dripped onto the painting surface. Several paintings from the series feature a digitally printed image of Caspar David Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog*.

Another display of 'Himalaya View' was held at the Rotunda Gallery in the main building of the University of Arts in Poznan. The gallery's circular exhibition space enabled a sequential display in the form of a 13-metre-long strip encircling the viewers. The exhibition included some new artwork and some previously displayed pieces but they were all the same size, 45 x 120 cm (fot. 65-72). The polystyrene foam panel surface allows experimentation: combining classical painting techniques with new technologies. I alternated painting with printed graded grey backgrounds and grey silhouettes of the figure from the well-known painting by Caspar David Friedrich. Friedrich's *Wanderer*, was digitally printed on polystyrene panels at different scales and using different saturation levels of grey. The display included horizontal paintings as well as some vertical ones mounted between the horizontal sequences. Alongside the distant views of mountain landscapes, the exhibition included some abstract paintings evocative of the structure of the rock and the intense light.

My reflections on the nature of my artwork pertain to the definition of an image existing in nature, the characteristics of its painted representation, how in turn the painted image is

perceived by the viewer and the relationships between them. It seems that the ‘impossibility’ indicated in the title of the thesis resides in the domain of these complex relationships.

Initially, I was mostly interested in creating large format paintings, as manifested in the ‘Glass Mountains’ series. Then I made a decision to change the painting surfaces and minimize their sizes. My viewers were gradually offered more compact series of paintings forming sequential compositions. Then I decided to use the figure from Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog* and reached the final stage of my development as a painter with a series of paintings displayed linearly forming a strip reminiscent of a horizon encircling a viewer placed in its centre.

Having reached that stage, I felt a need for reflection. I started asking myself about the true nature of an empirical experience of mountain landscapes, whether it comes down to a mere appraisal of its visual richness and whether or not it contains in itself elements of the ‘immeasurable’, impossible to convey even in the most aesthetically sophisticated painting.

I started this self-reflection by getting some new insights from Immanuel Kant's theory of the *sublime*. It was there that I found hints pertaining to the first level of *impossibility*.

Kant's theory of the *sublime* is closely linked with the theory of aesthetics contained in his *Critique of Judgment*, which together with his earlier works – *Critique of Pure Reason* and *Critique of Practical Reason* – are a compendium of his philosophical thought. It is Jacques Derrida's *The Truth in Painting*, however, that gave me further insight into the theory of the *sublime*.¹ While formulating the idea of the *sublime* in his writings on the conditions for *pure aesthetic judgment* and while seeking elements of the *sublime*, Kant ignores works of art because they have been tailored to fit the capabilities of a human who determines the form as well as the magnitude in his works. Furthermore, the artist pursues a certain goal; he conceptualizes, defines and shapes.²

¹ Jacques Derrida (1987) *The Truth in Painting*, translated by Geoff Dennington and Ian McLead, The University of Chicago Press: Chicago, London

² In his theory of aesthetics Kant considers beauty on three levels: the beauty of nature, of man and of art. A basic prerequisite for a pure aesthetic judgment on all these levels is a selfless feeling of pleasure which is entirely subjective in having its basis in the subject. Here Kant also distinguishes empirical *aesthetic judgment*, which refers to the pleasure of the senses, and pure aesthetic judgment, which refers to the internal work, the quality of formal entity which contemplates through using rational *reflective judgment*. In respect of the beauty of man and that of nature Kant distinguishes between *free* beauty and *dependent* beauty. Free beauty is separated from all determination, it is not associated with any notion defining purpose. In relation to man one cannot talk about free beauty, because man cannot think of himself as a pure form without purpose. In nature, only the wild is free from any expediency, only there one can

According to Kant, the *sublime* can manifest itself only in contact with raw wild nature, which does not have “any intentional or formal contours, the size of which will not be limited by any boundary”.³ Referring to the *sublime* manifesting itself in contact with wild nature Kant uses the term *colossal* or more precisely *nearly too vast* to be humanly represented. Therefore, the *nearly too vast* becomes *almost unrepresentable* whereas this *impossibility* to represent stems from our inadequacy to recognize or, even more, our ability to understand.

The difference between beauty and the *sublime* does not consist in the opposition of the two concepts but in the presence of a clear boundary, and what gives beauty form is the presence of this boundary. The *sublime* is boundless and as such cannot be illustrated; trapped into any confined form. Hence the essential difference between the experience of beauty and that of the *sublime*.

Beauty as an aesthetic experience may be bound to positive sentiments (with finding pleasure) whereas the *sublime* – with negative sentiments: “it comes after inhibition, arrest, suspension (*Hemmung*) which keep back the vital forces. This retention is followed by a brusque outpouring, an effusion (*Ergiessung*) that is all the more potent.”⁴

The naturally *sublime* seems “inadequate and without suitability, inappropriate to our faculty of representation. It appears to do violence to the imagination. And to be all the more sublime for that. The measure of the sublime has the measure of this ‘un-measure’, of this violent incommensurability.”⁵

While analyzing Kant’s theory of the *sublime*, Derrida arrives at a very interesting conclusion, which has special significance for me personally:

The *sublime* “inadequately presents the infinite in the finite and delimits it violently therein. The inadequation of presentation is presented. As inadequation, it does not belong to the natural sensible order, nor to nature in general, but to **the mind**, which contents itself with using nature to give us **a feeling** of a finality **independent of nature**.”⁶

find *free undefined beauty* whose essence is the freedom to wander. With regard to such nature Kant built his theory of the sublime.

³ J. Derrida, op. cit. p.123

⁴ Ibid p. 128

⁵ Ibid p. 129

⁶ Ibid p. 131-132

This conclusion is significant because it made me rethink the question of perceptibility in general and reflect on the ability of the human mind to systematize in terms of visual perception and, according to Kant, securing the necessary distance for achieving the full satisfaction of an aesthetic experience. A conscious being controls the physical eye, and, in a sense, teaches us what to see. If its mental clarity is upset, however, it is thrown into confusion. Kant clearly emphasizes that the *sublime* does not exist in nature but only in us; it emerges as a result of the inadequacy of empirical experience vis-a-vis our ability to understand. This inadequacy applies to our sense of overwhelming scale.

“We call *sublime* that which is absolutely large. The ‘absolutely large’ is not a dimension in the quantitative sense. To be large and to be a dimension are two quite different concepts. The absolutely large does not belong to dimension, it is not and does not have a dimension.”⁷ With the sublime thus defined Derrida poses the question of why Kant refers a feeling of the *sublime* to absolute largeness rather than to absolute smallness.

This question recurs in my artwork: in one of my later painting series when I started using canvases of sizes similar to those of the earlier mountain paintings; and when applying similar compositional dynamics to the painting of a stone that I could fit in the palm of one hand as seen from different angles.

Kant makes a distinction between two ways of estimating size:

- a mathematical estimation that requires us to calculate (i.e. bringing things into numerical relation with one another by means of numerical concepts)
- and
- an aesthetic estimation that requires us to use intuitive norms (judging at a guess, measured by the eye what appears in the field of view)
- “The mathematical evaluation of size never reaches its maximum. The aesthetic evaluation, the primary and fundamental one, does reach it; and this subjective maximum constitutes the absolute reference which arouses the feeling of the *sublime*. This primary (subjective, sensory, immediate, living) measure proceeds from the body. And it takes the body as its primary object. We must now verify this. It is the body which erects itself as a measure. It provides the measuring and measured unit of measure: of the smallest and

⁷ Ibid p. 135

the largest possible, of the minimum and the maximum, and likewise of the passage from the one to the other. The body and its size is the point of reference.” (p. 139-40) ⁸

The initial impulse to learn more about Kant’s theory of the *sublime* was my desire to get some insight into the nature of a human experience of wild nature, intuitively combined with my inner conviction that I could no longer be satisfied in paintings relying only on a mere visual experience. While getting more insight into Kant’s concept of the *sublime*, I gradually encountered two planes of *impossibility* soon followed by others. The first two planes involved myself as an artist on the one hand and the viewer of my artwork on the other. I then realized that purely visual paintings in which I tried to capture my fascination with mountains were manifestations of my attempts to depict something beyond mere sensual visual experiences and yet also inappropriate to my actual experiences of mountain landscapes. I felt that my past experiences of nature had involved something more, something that might be defined as Kant’s ‘immeasurability’, which I was not able to adequately convey in my earlier paintings. Hence the obvious problem of **scale**: *Anschauung* (direct or immediate intuition or perception) experienced in the mountains in contrast to the perception of a painting.

Though rather large, my paintings revealed a glaring inadequacy because they were nothing more than ‘snippets’ of a whole or some partial variation. With their tight-cropped frames set close one to another, they evoked a sense of movement as if the images were willing themselves to go beyond the confines of the canvas. It was therefore my intention to convey the ‘vastness’ of a mountain landscape. The paintings, however, were still trapped in their frames, posing no challenge to the viewer to take in the image in its entirety and perceive it in that way. The boundaries of the painting coincided with the boundaries of sensual perception. I will refer to this issue later in these reflections.

⁸ Ibid p. 139 Derrida cites a large portion of the third *Critique* by Kant, in which the philosopher makes a pictorial projection of a tree onto the Milky Way adopting the height of a man for a measure of imagination “We get examples of the mathematically sublime in nature in mere intuition in all those instances where our imagination is afforded, not so much a greater numerical concept as a large measuring unit (for shortening the numerical series) (The truth in painting, p.146). All those cases where we deal not as much as with a larger numerical concept but rather with a large unit of measure that becomes a point for the imagination to provide examples of its mathematical sublimity. “A tree judged by the height of man gives, at all events, a standard for a mountain; and, supposing this is, say, a mile high, it can serve as unit for the figure expressing the earth’s diameter, so as to make it intuitable; similarly the earth’s diameter, for the known planetary system; this again for the Milky Way; and the immeasurable host of such systems, which go by the name of nebulae, and most likely in turn themselves form such a system, holds out no prospect of a limit” (Meredith, 105) (The Truth in Painting, p.139)

The actual experience of scale requires an immediacy of encounter, an idea that was clearly manifested in Giacometti's sculpture. The artist would juxtapose standing human figures, similar in style but different in size: some more than two meters tall, and therefore beyond natural human size, and others much smaller and therefore below this size. He was interested in a clear perception of actual reality and what effect the illusion of remoteness created by scale has on it... Sometimes the discovery of a banal truth proves to be instructive. It is only in direct contact with objects that one may experience actual differences in scale.

Photographic documentation can only create a convincing illusion of real space and scale leaving some scope for the imagination. Although our sense of the natural height and build of a human being might serve us as a point of reference (often used when demonstrating the scale of, for example, monumental architecture), any real sense of scale can only be evoked by placing a human figure in a specific space.

The American painter, Barnett Newman, challenged a viewer's perceptive capabilities with his oversized artwork attempting to evoke a feeling of the *sublime* through contemplation of a painting. He used the term *sublimation* while discussing his own artwork which is strongly evocative of the Kantian concept of the *sublime*.

In 1951 Newman started producing very large, almost flat coloured paintings. The artist would cover his canvases with pure colour, gently placing layers of paint with smooth, impersonal brushstrokes producing an effect stripped of physicality. The sheer size of the canvases made it impossible for a viewer to grasp them as forms: the painting would spread beyond the edges of his canvas thus eluding the concrete. In his many statements on art Newman repeatedly discussed the possibility of creating art that would be *formless* – art without form. His wish uncannily coincides with Kant's concept of free and independent beauty, a beauty that cannot be confined to any art form. Only in wild nature did Kant see manifestations of such beauty.

Viewers of Newman's paintings were invited to look at them displayed in a confined space making the spatial distance necessary to **perceive them in their entirety** impossible. The field of the painting was bigger than the field of vision.

I found Newman's artwork extremely inspiring because it clearly reflected the concept of the *sublime* that I took a great interest in. My further explorations, however, went in another direction, rather than scale up the image, I decided to scale it down, while at the same

time toning down the previously rich colour scheme and texture towards playing with black and white and a whole range of intermediate shades of grey.

What I found more important in Newman's artwork, however, were the large-scale areas of colour separated by one or several thin vertical lines clearly dividing the composition. There are different interpretations of the meaning of that vertical division. *Onement I* from 1946, his first painting from the later series, still relatively small, featured a vertical *zip*, a term used by Newman in reference to his later paintings, in addition to *life* or *energy* dividing as well as uniting the composition. According to Newman, that vertical division made the internal dichotomy between the part and the whole of the image visible. The resulting colour field is a field "which brings life to the other fields, just as the other fields bring life to the so-called line."⁹

A similar dichotomy between the part and the whole is to be found in Newman's "Being human in the world":

"Man is a tragic being and the heart of this tragedy is the metaphysical problem of part and whole. This dichotomy of our nature, from which we can never escape and which, because of its nature, impels us hopelessly to try to resolve it, motivates our struggle for perfection and seals our inevitable doom. For man is one, he is single, he is alone; and yet he belongs, he is part of another. This conflict is the greatest of our tragedies..."¹⁰

The changed approach manifested itself not only in new surfaces for painting (formerly used canvases were replaced with polystyrene foam panels all of the same size) but also in a new colour scheme which was significantly toned down, as well as in the way I started displaying artwork. My painting series gradually became more compact and the individual paintings started harmonizing with one another. I started mounting them on walls in a variety of ways so that they were arranged in jigsaw puzzle-like configurations forming a single whole. Then I started arranging them in a horizontal line, one after another, thus forming a kind of horizon. Although the paintings would exchange places at times (fot. 73-77), they would always remain integral elements of a whole whose composition was not fixed once and for all. Therefore, the whole would remain open as if resigning itself to certain temporariness with only momentary cohesion. What remained unchanged, however, was the 'horizon' made up by the paintings linearly displayed. The viewer was confronted with a sequence of

⁹ Barnett Newman, John Phillip O'Neill: Selected Writings and Interviews, University of California Press, Berkeley and California, 1992 p. 256

¹⁰ Ibid p.76

paintings which for me was an effective means to achieve a sense of wholeness through a horizontal display.

It was then that I included a new feature in my paintings: the figure of the Wanderer from Caspar David Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog*. Repeatedly printed on the surface of the polystyrene panels and displayed in a horizontal sequence of images, the figure served as a dominant vertical element not unlike Newman's 'zip': an association that was by no means accidental. Like the figure of the Wanderer who became a kind of artistic *alter ego*, encouraging reflection on Friedrich's style, the reasons why this representational style was admired, emulated by some and rejected by others.

I realised that Friedrich's painting was an excellent **illustration** of a direct experience of wild nature, probably, of a feeling of the *sublime* as discussed in the works of Immanuel Kant. It was, however, nothing more than an illustration because it was unable to evoke the special kind of feeling aroused by Newman's paintings. I realized then that my attitude to painting was not much different from that of Friedrich's as it referred to nothing more than a mere visual representation and which put the viewers in a similar situation with the artist imposing an expected perception on them.

Friedrich's Wanderer stands upon a dark rocky precipice with his back to the viewer (foreground, lower part of the painting). Before him stretches a dynamic mountain landscape covered in clouds shifting between the rocks. In the middle ground loom mountain ridges. Despite the massiveness and vastness of the mountain landscape, the figure of the Wanderer is the dominant feature. With his back to the viewer, the Wanderer seems to be playing with them, he invites them to step into the mountain landscape and look through the filter of his eyes. Therefore, the viewer is somehow made to ask the question of what exactly he is gazing at and what emotions he is filled with. The viewer is simultaneously attracted and rejected. The still figure in the foreground recalls images on transparent glass and this comparison made me recall a thought once voiced by Roland Barthes:

"If I am in a car and I look at the scenery through the window, I can at will focus on the scenery or on the window pane. At one moment, I grasp the presence of the glass and the distance of the landscape; at another, on the contrary, the transparency of the glass and the depth of the landscape."¹¹

¹¹ Wendy Doniger *The Implied Spider: Politics and Theology in Myth* Columbia University Press, 2010, p.6

This thought gave me the chance to find my own place and a new direction for research because we have yet not answered the question of the nature of human perception (*Anschauung*) versus the perceptibility of the surrounding world. The question remains whether the image that we perceive through the sense of sight is merely registered or in fact constructed later? What is the nature of this image that emerges from our body and mind? We perceive the discernible world through our senses whereas our intellect helps us organize and understand the world so perceived.

Following the well-known metaphor of Alberti comparing a painting to “an open window to the world”, one can treat these two routes (either to recognition of the world in general or recognition of the particular world depicted) as two similar windows: one that opens to the perceptibility of the world and the other that closes it. Both seem to be mutually exclusive. In fact, however, neither can invalidate the other because, being interdependent, they complement one another. It can happen that one dominates but, more often than not they overlap, although to recall Barthes: our eyesight has a limited capability to focus on the landscape and on the window pane at the same time. The painting as “an open window to the world”, however, cannot be limited to the external side of things; it needs to reveal what is beneath the surface.

My paintings showed some ‘snippets’ of reality filtered through my personal, subjective vision of an art constructed consciously and with thoughtful clarity. Therefore, the viewer was first and foremost confronted with this personal vision. Not unlike Friedrich’s Wanderer, I would invite viewers to experience a mountain landscape while simultaneously, as with Barthes’ window pane, inviting them to focus on myself, on my emotions and experiences. The essence of an empirical experience of a wild mountain landscape was beyond my interest. I would lay one visual perception on top of another that originated from my artistic subjectivity. The moment I realized how inadequate a pictorial representation might be in relation to the essence of an experience of a mountain landscape, I was confronted with the first plane of *impossibility*. Leaving the viewers with a feeling close to that of the *sublime* experienced in direct contact with mountains, which is like their confrontation with Barnett Newman’s paintings, in which the viewer’s field of vision does not exhaust the field of perceptibility. At that point I returned to Barnett Newman and related to the tragedy of being torn between being alone and part of another. We belong to the world’s perceptibility; while being alienated from it, alone in our conviction that we represent much more than our external image perceived through sight.

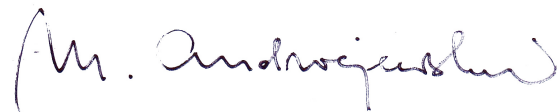
I have summed up my reflections by returning to ideas I found in Newman's paintings manifested in the content and arrangement of my exhibition of the series "Himalaya View" which I entitled *Rotunda*. I changed very little in fact in my painting style as the works on display still featured the figure of Friedrich's Wanderer and subsequent variations and combinations of digitally printed and painted detail. What I did drastically change, however, was the position of the viewer. The artwork was displayed at the eye level of a viewer on the wall of a rotunda thus forming a closed circle. The viewer could only stand 'in the centre' of the exhibition room, within the inner space created by the pictures. I therefore, put the viewer in a position similar to the one created by Newman where the viewer's field of perception **did not exhaust the field of vision**.

The images made up an unbroken sequence, and one that the viewer was not able to take in at a single glance. Therefore, he was not able to create a sufficient distance to grasp the work in its entirety as is the case with paintings confined by a frame. He could not control the image as a whole with his eyes and whatever position he took he would have been able to perceive only a part of the entire sequence. Nor could he rid himself of the awareness that there was some part of the display that he was not able to take in by eye. The fact that he could not see it, did not undermine its existence and so he was put in a position of a fundamental **impossibility**, which not only concerned his inability to grasp the **whole** picture and a feeling of a dichotomy between the part and the whole, but also the **impossibility** of being 'inside' and 'outside' at the same time. Once inside the pictorial space, he would become a part of it while at the same time isolated, separated from the image he was appraising. He was unable to fully reconcile those two positions through either one of them. Therefore, he would experience a situation in which he was placed against himself as an image: he could neither find it possible to relate to his own image as a whole; nor would he be able to deny that something else existed beyond his field of vision.

If the experience of the *sublime* in relation to perceptibility involves an experience of the kind of perception where the viewer's field of vision does not overlap the field of perceptibility and where this field cannot be contained in any clear framework; I think that I succeeded in offering my viewer this kind of experience. The **essence** of an experiential contact with mountain landscapes that I had not been able to convey in my former paintings, confined within the bounds of their frames, was captured. I offered the viewer what eluded perceptibility but what was also an integral part of it, a part the viewer could not ignore because he had experienced it directly not only with his eyes but with the rest of his body as

well.¹² Therefore, he could experience relevance or irrelevance as seems to be the case with the process of appraising any image which involves the fundamental *impossibility* of absorbing the entire field of perceptibility and therefore identifying yourself with what *IS*.

To sum up, I would like to return to Piotr Potworowski and his words quoted at the beginning of my thesis. Conquering inner mountains means a climb to heights offering sweeping views, magnificent in their vastness. Even from those heights however we are not able to ‘take in the whole picture’. However, an awareness of this *impossibility* does not rule out going on trekking journeys that never fail to motivate or extend your range. You must never forget, however, that this range will never form a closed circle and arrange itself into an easily controllable **whole**.

A handwritten signature in purple ink, reading "M. Androjewski". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'M'.

¹² In my opinion, the most evocative recent example of an artwork capturing the bodily experience of something that exists beyond the human capabilities of visual perception and which ‘corners the human body’ by making it an image of ‘nothingness’, was absolute darkness in Mirosław Bałka's *How It Is* shown at the Tate Modern in London in late 2009 and early 2010. A giant steel chamber provided visitors with an individual sensory experience of their own bodies walking through the impenetrable darkness of its pitch-black interior.

BIBLIOGRAPHY

1. Rudolf Arnheim „Sztuka i percepcja wzrokowa”, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk, 2003
2. Maria Rzepińska „Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983
3. Julian Bell „Lustro świata”, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2009
4. Barbara Hess „Ekspresjonizm abstrakcyjny”, Wydawnictwo Taschen, 2005
5. Michał Paweł Markowski „Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza”, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk, 1999
6. Jacques Derrida “The Truth in Painting”, translated by Geoff Dennington and Ian McLead, The University of Chicago Press: Chicago, London, 1987
7. Barnett Newman, John Phillip O'Neill: “Selected Writings and Interviews”, University of California Press, Berkeley and California, 1992
8. Michał Paweł Markowski „Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza”, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk, 1999
9. Wendy Doniger “The Implied Spider: Politics and Theology in Myth”, Columbia University Press, 2010