

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Zjawiska, gesty i przypadki w moich pracach malarskich

We wstępie (str. 21) autor odnosi się do okresu studiów w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, oraz realizowanej w tym czasie podróży do Meksyku. Bezpośredni kontakt z twórczością meksykańskiego artysty Davida Alfaro Siqueirosa określa jako początek indywidualnej drogi twórczej. Analiza eksperymentalnej twórczości Siqueirosa w zakresie malarstwa sztalugowego z okresu działania Siqueiros Experimental Workshop Laboratory of Modern Techniques kieruje uwagę autora po raz pierwszy na właściwości materii malarskiej jako istotnego składnika procesu twórczego. Skupianie się na wizualnych efektach swojej pracy, faktach objawiania się materii malarskiej, utrwała w autorze nieustanną gotowość do wzrokowej syntezy, także podczas codziennej obserwacji zjawisk otaczającego go świata i staje się punktem wyjścia dla działań twórczych.

W rozdziale 1 rozprawy (str. 23) autor opisuje istotne fakty z pierwszego etapu samodzielnej działalności artystycznej w dziedzinie malarstwa. Odkrywanie nowych sposobów realizacji zamierzeń twórczych prowadzi autora do technicznego i formalnego minimalizmu, ograniczenia palety barwnej i stosowania techniki impasto - malowania „mokre w mokrym”. Aspekty fizyczne i chemiczne zjawisk barwnych, rezultaty mieszania addytywnego i substraktywnego barw stają się głównym polem zainteresowań autora. W podrozdziale 1.2 (str. 24) opisuje podstawowe czynniki wpływające na przebieg procesu malarskiego takie jak ilość użytej farby, jej stopień rozcieńczenia, siła nacisku narzędzia i jego prędkość liniowa. Na przykładzie mieszaniny bieli cynkowej i złotej ochry pokazuje aspekty wizualne podstawowych praw kontrastu barwnego i właściwości ludzkiego aparatu wzrokowego. Podrozdział 1.3 (str. 25) to szczegółowy opis jednej z metod aktywnej obserwacji (ilustracja 1), takiej w której obserwator staje się częścią obserwowanego zjawiska, zostaje niejako wchłonięty przez nie. Podobieństwo obserwowanych zjawisk naturalnych do właściwości wizualnych prac malarskich, pozwala autorowi na postawienie tezy, że poruszając się w wybrany sposób w obszarze malarstwa ma on udział w tworzeniu zjawisk naturalnych.

Rozdział 2 (str. 27) zaczyna się od krótkiego przeglądu historii rozwoju świadomości wzrokowej człowieka, na podstawie „Teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego. Od pierwotnego widzenia konturowego i widzenia sylwetowego, przez widzenie bryły z trójwymiarową perspektywą zbieżną i widzenie światłocieniowe, aż do pełnego widzenia empirycznego ukształtowanego w połowie XIX wieku, którego składową jest perspektywa widzenia fizjologicznego. W podrozdziale 2.2 (str. 29) autor przedstawia warunki i metody prowadzenia obserwacji stosowane przez niego w praktyce, wykraczające poza te wymienione przez Strzemińskiego w „Teorii widzenia” jako składowe perspektywy fizjologicznej:

- wpatrywanie się okiem unieruchomionym, przewyciężanie widzenia ruchomego;
- ogląd pierwotny, z pominięciem stałości widzenia barw, jasności i kształtów;

- przenoszenie wzroku pomiędzy skrajnymi punktami pola widzenia, wzrok drgający;
- prowadzenie obserwacji w warunkach nietypowych;
- obserwacje prowadzone na granicy wrażliwości siatkówki, w olśnieniu i ciemności;
- obserwacja zjawisk powstających bez udziału zewnętrznych bodźców optycznych;
- wrażenia wizualne powodowane bodźcami pochodzącymi od innych modalności zmysłowych.

Intencjonalne praktykowanie wymienionych metod obserwacji autor nazwał *perspektywą metafizjologiczną*, a zakres uświadamianych tą drogą zjawisk *ogłędem transempirycznym*. W podrozdziale 2.3 (str. 31) przedstawione zostają przykładowe zjawiska (Ilustracje 2-6), efekty obserwacji prowadzonej w warunkach opisanych powyżej: pulsowanie kształtów i barw, rozpadowanie się obrazów obiektów na wszystkie barwy widmowe, zabarwienie brzegów w warunkach szczególnego kontrastu, barwne pierścienie wokół źródeł światła i ich przerywane ślady. Szczególną uwagę autor poświęca zjawiskom powstającym bez udziału bodźców zewnętrznych, powodowanym spoczynkową aktywnością aparatu wzrokowego: bezładne lub uporządkowane ruchy wielobarwnych różnej wielkości cząstek lub plam w przestrzeni – drgania i przemieszczanie się ich we wszystkich kierunkach, skupiska cząstek wirujących lub przemieszczających się w jednym kierunku, obrazy statyczne przyjmujące formę monochromatycznych lub dwubarwnych struktur złożonych z elementów organicznych, tektonicznych lub geometrycznych. Opis przykładowych obrazów autor podsumowuje wskazując podobieństwo czterech zjawisk z różnych kategorii: malarstwo, psychofizjologia widzenia, cyfrowe obrazowanie i geologia. Zadaje pytanie o wspólne przyczyny i mechanizmy powstawania tych zjawisk, pozostawiając je otwarte jako temat przyszłych badań.

W dalszej części tego rozdziału (od str. 34) opisane zostają główne czynniki kształtujące świadomość wzrokową od początku XX wieku do chwili obecnej. Za początek intensywnych zmian dotyczących percepcji autor przyjmuje upowszechnienie fotografii i elektryczności. W dalszej kolejności – odnosząc się sceptycznie do tempa i niespotykanej dotąd intensywności zmian – wskazuje na przemiany świadomości wzrokowej powodowane postępowaniem cywilizacyjnym i upowszechnianiem kolejnych zdobyczy nowych technologii. Wskazuje tutaj na istotny wpływ przemian w technologii sztucznego oświetlenia – od światła żarowego po zjawisko elektroluminescencji LED, możliwości transferu danych – w tym obrazów - drogą elektroniczną przez ogólnodostępną sieć o zasięgu globalnym, powszechności wszelkiego rodzaju urządzeń zaopatrzonych w wyświetlacze, ekrany i monitory. Z osiągnięć naukowych i zdobyczy technologii wymienia między innymi potwierdzenie istnienia bozonu Higgsa i fal grawitacyjnych, syntezę Vantablack – niemal doskonale czarnej substancji, przekroczenie prędkości 600 km/h w kolejowym transporcie naziemnym. Możliwości nowych wrażeń i intensywność doznań pobudzają wyobraźnię i dostarczają powodów do eksperymentowania z własną percepcją. Zmysły rozwijają się i reagują z coraz większą dokładnością. Świadomość wzrokowa przetwarza doznania według nowych wzorów.

„Gesty i przypadki” to 3 rozdział pracy (str. 37). Podrozdział 3.1 „Gesty” traktuje o związku obserwowanych zjawisk z procesem malarskim. Nakładanie i

mieszanie farby na obrazie stanowi element idei i treści obrazu. Powstawanie śladów narzędzia na obrazie autor porównuje do działania sił powodujących powstawanie zjawisk w przyrodzie. Intensywność i czystość zjawisk malarskich zależy od sposobu nakładania i mieszania farby, jej ilości i gęstości, oraz od odpowiednio dobranego narzędzia, które autor przygotowuje własnoręcznie do każdej realizacji. Osiągnięcie najlepszych efektów uzależnia od działania mimowolnego, odruchowego, bez świadomej kontroli niejako niechcący porównując je do codziennych czynności powtarzanych automatycznie. Tak rozumiany gest zalicza do kategorii właściwości materii malarskiej, która ukierunkowuje przebieg malarskiego procesu.

Dalej autor odnosi się do oglądanego w 2009 roku pokazu nowoczesnej kaligrafii japońskiej w wykonaniu Sennyo Endo, podczas którego odkrył pewne podobieństwo pomiędzy swoimi metodami pracy i stosunkiem do malarstwa a działaniami artystki z Japonii. Wtedy trzy pojęcia stanowiące tytuł tej pracy: GEST, PRZYPADEK i ZJAWISKO po raz pierwszy pojawiły się w świadomości autora jako składniki jednej idei. Pod wpływem tego zdarzenia autor skierował swoją uwagę na działania i osiągnięcia artystów z kręgu kultury zen. Istotą zen jest bezpośredniość i prostota przekazu, intensywność przeżycia i spontaniczność ekspresji. Na przykładzie Ensō, kręgu malowanego jednym ruchem (reprodukcja str. 40) autor przedstawia związek zen i malarstwa.

W ostatniej części podrozdziału poznajemy krótką historię gestu w kaligrafii chińskiej, narodziny ekspresji wraz z wprowadzeniem pędzelka jako narzędzia na przełomie II i III wieku, aż do całkowitego wyzwolenia kaligrafii w wyniku stosowania kuangcaoshu – dzięki kursywy - w okresie panowania dynastii Tang. Metody i techniki stosowane w malarstwie chińskim i japońskim inspirowały artystów zachodu, w czasie II Wojny Światowej studiował je Max Ernst, a w latach 60-tych przedstawiciele malarstwa informel.

Podrozdział 3.2 „Przypadki” (str. 42). Autor zapoznaje nas ze swoimi metodami pracy. Zamysł twórczy rozpoczyna projektowanie procesu malarskiego, który w znacznym stopniu uzależniony jest od zdarzeń przypadkowych. Procesu którego rezultat nie jest znany. Z kolei wymienia sposoby przejawiania się dowolności sklasyfikowane na podstawie własnych doświadczeń:

- nieprzewidziane zdarzenia pochodne właściwościom substancji malarskiej,
- improwizacja wypływająca z intuicji i podświadomych działań automatycznych,
- generowanie obrazów w wyniku zdarzeń losowych,
- oddziaływanie na materię malarską w sytuacji ograniczonej kontroli,
- procesy pozamalarskie wykorzystane do działań malarskich,
- readypaint – obiekty malarskie znalezione i pozostawione w formie nieprzetworzonej.

„Kontrolowany przypadek” jest czynnikiem dzięki któremu obrazy powstają równie naturalnie jak skały i trawy, które przedstawiają. Nie oznacza to że formy sztuki zen są jedynie dziełem okoliczności. Chodzi tu raczej o to, że w zen nie ma dwoistości, nie ma konfliktu pomiędzy naturalnym elementem przypadku i ludzkim elementem kontroli. Ta wypowiedź Saburo Hasegawy spowodowała że autor tej rozprawy uwolnił swoje myślenie od podziału na to, co zjawia się niespodziewanie i

to, co jest spowodowane świadomym działaniem. Żadna z tych tendencji nie może istnieć samoistnie.

Ostatni, 4 rozdział (str. 44) to opis postępowania podczas pracy nad obrazami będącymi częścią tego doktoratu, używanych materiałów i narzędzi, przebiegu procesu malarskiego i wpływu właściwości substancji malarskiej na efekty pośrednie i końcowe tego procesu. Zakończenie rozprawy jest podsumowaniem teoretycznych rozważań w niej zawartych i wyrazem postawy artystycznej autora opartej na trzech głównych założeniach:

- podporządkowanie zamierzeń twórczych siłom występującym w naturze,
- poddanie się substancji malarskiej i jej właściwościom,
- zachowanie równowagi pomiędzy intuicją i podświadomością a podejściem logicznym i analitycznym tak, by przypadek i spontaniczny gest brały udział w powstaniu obrazu na równi z wcześniej dokładnie przemyślanym i konsekwentnie realizowanym planem kompozycyjnym.

Spełnianie powyższych warunków umacnia w autorze odczucie, że malowanie obrazów to odkrywanie zjawisk naturalnych, a obraz malarski, będąc częścią natury, jest jej obrazem. Jest obrazem samego siebie.