

**UNIWERSYTET
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Tycjan Knut

„Obrazy nie nazwane”

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem

Prof. zw. dr hab. Urszuli Ślusarczyk

KIELCE 2016

Wstęp

Praca pisemna opisuje autorski cykl prac zatytułowany „Obrazy nie nazwane”. Zawiera również historyczny kontekst malarstwa abstrakcyjnego, które było pierwotną inspiracją mojej twórczości.

Zamiarem i motywem przy wyborze mojej twórczej drogi jest budowa plastycznej przestrzeni obrazu przez pryzmat kształtujących go emocji, z uwzględnieniem istotnej roli czynnika intuicyjnego i procesualnego.

Na trzecim roku studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie linia horyzontu w moich obrazach zaczęła się zmniejszać, pejzaż zaczął ustępować pod coraz większym ciężarem nieba. W martwej naturze dążyłem do coraz bardziej uproszczonej konstrukcji, wydestylowanej minimalnej formy będącej nośnikiem wewnętrznych treści. Gdy spoglądam wstecz mam poczucie, że cała moja droga od malarstwa figuratywnego do malarstwa abstrakcyjnego była naturalną drogą rozwoju. Nie poddawałem intelektualnej obróbce drogi mojego rozwoju, ten zachodził samoczynnie, wręcz organicznie, wiedziony intuicją. Pozwalałem rodzącym się we mnie ideom materializować się na płótnie, bez kalkulacji, co do punktu, do którego chciałbym dojść, ufając samemu procesowi, który mnie prowadził. Stąd w mojej twórczości intuicja ma znaczenie pierwszoplanowe i to jej potencjał chciałbym eksplorować, pozwalając by odkrywała niedostępne we mnie dotychczas poziomy i wiodła moje malarstwo do miejsca, którego nie jestem w stanie rozumowo objaśnić.

Praca niniejsza składa się ze wstępu, trzech rozdziałów i podsumowania.

W rozdziale I - „Opis cyklu”, opisuję fundamentalne zarówno dla cyklu jak i mojego malarstwa założenia.

W rozdziale II - „Proces”, zajmuję się przedstawieniem prerogatyw i fundamentalnych dla mego malarstwa idei, które realizuję w malarstwie intuicyjnym. W ten sposób tworzę platformę dla opisu rzeczywistości wewnętrznej w trakcie powstawania kolejnych obrazów, ukazując opis

wewnętrznego procesu mojego malarstwa.

W rozdziale III - „Teoria”, przedstawiam teorie i praktyki malarskie, które były dla mnie punktem odniesienia w cyklu. Wypunktowuję i opisuję podstawowe pojęcia teoretyczno-praktyczne, istotne dla mojej pracy, będące nierozdzielnie z nią połączone, takie jak: „moralność artystyczna”, „sumienie sztuki”, „odpowiedzialność estetyczna”, a także wykazuję, w jaki sposób twórczo staram się wykorzystywać te pojęcia na poziomie cyklu „Obrazów nie nazwanych”. Przybliżam i analizuję trzy podstawowe figury abstrakcyjnego malarstwa Ada Reinhardta będącym punktem odniesienia w moim malarstwie.

W „Podsumowaniu” umiejscawiam zarówno autorski cykl obrazów jak i całą twórczość w szerszym kontekście malarskiego kodu. Wykazuję, w jaki sposób z historycznego kodu abstrakcji, z mnogości jego tradycji wybieram kompatybilne elementy, nie traktując ich, jako wzór do powtórzenia, tylko płaszczyznę środków do wykorzystania w procesie intuicyjnym. Staram się wykazać afiliacyjnie i analitycznie połączenie myśli abstrakcyjnej w obrębie własnego malarstwa.

Rozdział I - Opis cyklu

Pracując nad obrazami zaobserwowałem, że w moim życiu całkowicie oddzielne są sfery codzienności życia wraz z jego problemami, od mojej praktyki artystycznej. Dlatego zależało mi, by cykl obrazów składający się na pracę doktorską pozostawał „nie nazwany”, by nie łączyć tych dwóch oddzielnych dla mnie rzeczywistości, a także podkreślić ich wzajemną niezależność.

Świat rzeczywisty jest skomplikowany, obrazy dążą do prostoty. Świat rzeczywisty wikła w ciąg zależności, stawia swoje wymagania. Obrazy zarówno w intencji jak i skończonej formie pozostają bezinteresowne. Nie nazwanie obrazów uniemożliwia przenikanie tych sfer i pozwala skupić się na wydobyciu i wyeksponowaniu ich treści.

Podstawą jest intuicja będąca fundamentem zarówno prezentowanego

cyklu, jak i mojej artystycznej wrażliwości. W życiu codziennym praktycznie jej nie wykorzystuję, zdając się na racjonalny i logiczny zarówno osąd jak działanie. W malowaniu przeciwnie, staram się całkowicie zdać na intuicję, bo ta w swojej istocie wydaje mi się najczystsza. Pielęgnując tą cechę, w swojej pracy malarskiej rezygnuję z przygotowań. Do żadnego z obrazów nie przygotowałem szkiców, żaden nie wynikał z przemyśleń i kalkulacji. Zawarte w obrazach problemy malarskie prowadzone i rozwiązywane były w procesie intuicyjnym.

Poprzez cykl prac "Obrazy nie nazwane" realizuję minimalistyczne dążenie, prowadzące do sytuacji malarskiej, czystego, nieredukowalnego sensu, ograniczając wykorzystywane środki plastyczne, by poprzez minimum wypowiedzi zawrzeć jak najgłębszy sens i złożoność emocji, eliminując zakłócenia, w próbie dojścia do nieredukowalnej wartości malarskiej. Podjęte w cyklu obrazów obszary, prowadzą mnie do kodyfikacji własnego, unikalnego malarskiego języka.

Prezentowany cykl prac stał się wypadkową wewnętrznej potrzeby zapisu emocji na płótnie. Środki malarskie stały się katalizatorem, który umożliwił wydestylowanie z nich wartości uniwersalnej na poziomie obrazu.

Przestrzeń abstrakcyjnej wypowiedzi jest dla mnie narzędziem w wyrażaniu stanów emocjonalnych i duchowych. Malarstwo zaś jest środkiem do plastycznej - nieprzedstawiającej transpozycji tych stanów.

Poddając się intuicji i emocji w budowie malarskich przestrzeni dążyłem do obrazu wynikającego z transcendencji i nastawionego na kontemplację. Obrazu badającego delikatne emocje, osadzonego w sztuce minimalistycznej.

Kształtowane w ten sposób forma, kolor i przestrzeń są odbiciem wewnętrznych przeżyć, próbą odczytania i zrozumienia praw wewnętrznej konieczności, które determinują zjawiska zachodzące we mnie, jako człowieka i w obrazie, jako dzieła sztuki.

Na cykl malarski "Obrazy nie nazwane" składa się dziesięć obrazów

wykonanych w technice akrylowej i olejnej, a także technice własnej na podobrazu klasycznym (płótno, blejtram).

Żaden z nich nie jest nazwany. Wszystkie umiejscowione w tradycji malarstwa abstrakcyjnego nie przedstawiają, nie obrazują, nie imitują rzeczywistości zewnętrznej.

W każdym z obrazów starałem się uchwycić jego płaszczyznę wewnętrzną, fundamentalną z emocjami i przecuciami poprzez osadzanie ich w różnych fizycznych płaszczyznach. W kolejnych nakładanych warstwach, poszukiwałem właściwego wyrazu. Praca nad fakturą w każdym z obrazów była połączona z poszukiwaniem jego kompozycji formalnej i tak problem zmienności emocji stawał się problemem malarskiej syntezy, która przyjmuje postać - a to syntezy afirmującej, a to syntezy negującej, stawiając przede mną pytanie o naturę samej syntezy i jej malarski cel.

Cykl obrazów głównie eksploruje mnogość odcieni bieli wydobywanych z pierwotnej, nieregularnej struktury, o różnych kolorach i kształtach. W kolejnych fazach operując laserunkami ujednoczam strukturę, by finalnie uzyskać biel. Poprzez ten zabieg mam możliwość ujawnić obszar dla mnie istotnych myśli i transparentność obrazu. Dzięki temu zabiegowi uzyskuję możliwość, by każda z wykorzystanych przeze mnie bieli, miała inny odcień. Wypłukując spoiwo z farby akrylowej, czy czasami wręcz dodając go więcej staram się osiągnąć na poziomie płaszczyzny malarskiej nową jakość. Z tego samego powodu dodaję wszelkiej dostępnej chemii dla farby akrylowej, której używam jako głównego medium. W obrazach, przy których dłużej pragnąłem popracować nad określoną plamą barwną dodawałem do farby spowalniacze schnięcia. Gdy chciałem uzyskać niestandardową matowość, czy błysk, dodawałem do farby werniksu. W moich pracach używam też czasami szablonów w celu uzyskania ostrej linii.

Nie używam prostych linii w obrazie, wszystkie z nich buduję po lekkim łuku lub z lekkim załamaniem, co powoduje zmianę percepcji prostokątu

blejtramu. Jest to kolejny z zabiegów wytyczający nowe ramy wewnątrz obrazu, by wyrwać go poza dosłowność odczytań płaszczyzny w blejtramie. Zabieg ten ma na celu ułatwienie odczytywania treści obrazu przez widza.

Rozdział II - Proces

Żyję w świecie, rejestruję wszystko, co mnie otacza, a jednocześnie jestem poza tym. Transcendentalnie dotykam nienazwanego.

Włączony i oddzielony rzeczywistością sztuki, która staje się imperatywem. Bliskie są dla mnie elementy estetyki analitycznej wypracowanej i zawartej w malarstwie Ad Reinhardta. Twórczość jego jest wyjątkową i wsobną, początkowo niejednorodną, składającą się z obrazów, kolaży w stylu postkubistycznym, malarstwa ekspresjonistycznego, stylu all over, czy wreszcie malowideł geometrycznych.

Myślę o oddzieleniu wszystkiego, co nie jest esencją malarstwa. Dążę do wyeliminowania z obrazu wszelkich napięć i zbliżenie się tym samym do wyciszającego stanu mistycznego, lecz nie pozbawionego całkowicie emocji.

Dla przybliżenia moich intencji artystycznych pozwalam sobie na wewnętrzny proces twórczy. Otwieram drzwi pracowni. Teraz jestem tylko ja. Potęguje się tu wewnętrzne skupienie, formułuję klosz wokół myśli. Trwam w ciszy i skupieniu. Nagle staję przed płótnem odznaczającym się jasnym konturami.

Intuicyjnie ujawniają się pierwsze emocje, które wchodzą pomiędzy sobą w relacje i zależności. Szereg dynamicznych pociągnięć wydobywa ukryty puls. Warstwa znika pod warstwą, choć żadna z nich nie pozostaje niezauważona dla poprzedniej. Oko natychmiast wyłapuje niechciane krzywizny, ręka podąża za impulsem.

Podążam za intuicją i emocją. Gdy udaje mi się uchwycić pierwotny stan, nie staram się go zrozumieć, zbadać. Na to przyjdzie czas później. Teraz najważniejsze jest by za tym stanem podążać. Nie mam tu na myśli bezrefleksyjności owego podążania, mówię o zawieszeniu logicznego myślenia,

by móc podążyć za owym stanem całym sobą. Chodzi mi o zawieszenie tego, co wiem dotychczas. Staram się o tym zapomnieć. Zrezygnować z percepcyjnych naleciałości kultury wzrokocentrycznej.

Staram się utrzymywać stan wewnętrznego skupienia, oddzielający mnie od potrzeb doraźnych, a kierkujący ku wyższej potrzebie odnalezienia wyrazu emocji na płótnie. Szereg mocnych pociągnięć wydobywa z faktury jej ukryty dotychczas puls. Nie chcę i nie próbuję rozkładać emocji na czynniki pierwsze, tylko staram się uchwycić je całe, we wszystkich półcieniach swoich złożoności. Spokój nigdy nie występuje sam w sobie, zawsze zawiera drzenie przed jego utratą. Zachwył nigdy nie jest zero - jedynkowy, w jego podstawie zawsze leży niezrozumiałe napięcie.

W dalszym procesie odczuwam nagłe zatrzymanie. Spoglądam na podłogę studiując jej własny, niepowtarzalny wzór, ubogacony przypadkowo efektem ściekającej farby. Widzenie się wyostrza, przesuwam spojrzeniem po fragmentach przedmiotów - blejtramy odwrócone w stronę ściany, wiadro z zaschniętą wewnątrz farbą i jej nieredukowalną płaszczyzną zacieków, kosz pełen śmieci, walająca się folia pozostała po rozpakowanych blejtramach.

Wracam do płótna, odczuwam potrzebę oczyszczenia obrazu z elementów organicznych, nie przedstawiających bezpośrednio mojego wewnętrznego stanu. Chodzi mi o przełamanie iluzjonizmu, o drogę w kierunku wyeliminowania z malarstwa niechcianych elementów.

Odstawiam obraz. Przestrzeń wypełnia zapach akrylu i wody. Obraz zatwierdza się sam w sobie. Wysycha. Nic tu po mnie. Płaszczyzna schnie, stygnąc w taflę lustra. Siedzę i patrzę. Wytężam uwagę, studiuję poszczególne elementy obrazu.

Teraz to obraz sam decyduje, czy go jeszcze raz dotknę czy zostawię. W procesie pracy nad obrazem bardzo ważna jest ciągła kontrola nad tworzeniem się kompozycji i formy. Zawsze z uwagą śledzę, jak każdy fragment faktury funkcjonuje sam i jakie ma on odniesienie do reszty.

Jasna linia podziału płaszczyzny, oddziela dwie różnobarwne faktury.

Ustanawiając pomiędzy nimi kontrast, wyznaczam granicę połączenia dwóch odmiennych stanów i emocji, łącząc to, co różne i z pozoru oddzielne.

Tę obserwację wyniosłem z malarstwa hard edge painting, ukształtowanego w drugiej połowie dwudziestego wieku, bazującego na ostrych konturach, przechodzących między kolorowymi plamami w jednej lub w kilku kontrastowych tonacjach. Wyrasta ona z geometrii i częstokroć posługuję się jej elementami przy konstrukcji przestrzeni obrazu. Przepracowane przez ten nurt ostre linie i geometryczne podziały płaszczyzn, wytwarzają nowy rodzaj napięcia, wyostrając percepcję widza, pobudzają go wręcz fizycznie do wzmożonej obserwacji. Studiuję obrazy dogłębnie. Forma obrazu w moim malarstwie zawsze połączona jest z jego kompozycją.

W pracy nad obrazami, studiowanie poszczególnych elementów pomaga mi wyobrazić sobie ich upragnioną pełnię. Odnajduję w wyobraźni brakujące elementy. Dokładam kolejne z nich do z pozoru skończonej całości. Staram się wzmocnić dotychczasowy sens, albo poprzez pogłębienie albo poprzez zamknięcie w następnym obrazie, albo poprzez wzmocnienie i zwielokrotnić dotychczasowo wypracowanej wartości.

Fundamentalną cechą mojego malarstwa obok intuicji jest emocja. Gdy siedzę naprzeciw skończonego obrazu myślę o samej istocie malarstwa abstrakcyjnego. Kandyński w książce „O duchowości w sztuce” pisał: „ten zysk, będący fundamentem prawdziwej inspiracji twórczej (i jakby jej istotą), nie mógłby nigdy być osiągnięty lub wypracowany, gdyby nie został tchnięty w dzieło przez unoszące nas uczucie”¹.

Jest to rzecz fundamentalna w moim malarstwie, zarówno w opisywanym cyklu jak i całej twórczości. Bardzo ważna jest rola uczucia w całym procesie intuicyjnym. Z pozoru niewielkie rozjaśnienia tonalne, którymi się posługuję przechodząc w pracy od obrazu do obrazu, nie mają na celu powtórzenia, odtwarzania przeżytych emocji, ale służą one budowie bardziej złożonych emocjonalnych konstruktów, są uchwyceniem ich malarskiego przechodzenia.

¹ W. Kandyński, „*O duchowości w sztuce*”, tłum. St. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 125.

Rozdział III - Teoria

Przedstawię tutaj teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia do moich wczesnych i aktualnych rozważań o sztuce.

Bliskie mi są problemy natury estetycznej, którymi posługuje się Ludwik Wittgenstein, jak również twórczość Ad Reinhardta i Władysława Strzemińskiego.

Ze sztuką związane jest pojęcie estetyki. Pierwsze koncepcje estetyczne, jak koncepcja pitagorejczyków, czy platońska koncepcja wartości poznawczej sztuki, moglibyśmy dziś nazwać estetycznymi, chociaż, w momencie swojego powstania pojęcie „estetyki”, jako takie nie istniało. Współczesna estetyka rozszerzyła swoje zainteresowania poza samo pojęcie i istotę piękna na istotę sztuki, a także na rodzaj relacji widza partycypującego obiekt sztuki i samo dzieło.

Zainteresowała mnie zasada estetyki w ujęciu Ludwiga Wittgensteina, który formułując swoje doktryny estetyczne opierał się na idealizmie transcendentnym, będącym jednym z fundamentów poglądów filozoficznych Immanuela Kanta. Z doktryny tej wynika, że nie poznajemy rzeczy samych w sobie, ale poznajemy zjawiska, które jawią się nam w czasie i przestrzeni, jako formy zmysłowości.

Ciekawe jest, że czas i przestrzeń nie stanowią rodzaju osobnych, zewnętrznych przedmiotów, ani nie ustanawiają relacji między przedmiotami, są one elementami umysłu, w których konstruowane są przedmioty doświadczenia. Na bazie tej konstrukcji myślowej Wittgenstein stwierdził, że „etyka i estetyka to jedno”. Logika Wittgensteina pomaga mi w czystości myślenia, które jest dobrym punktem wyjścia do rozpoczęcia pracy twórczej, do malowania. „Etyki i estetyki nie da się wypowiedzieć”², bo nie traktuje o przygodnych faktach, ale o tym, co nie mogłoby być inne niż jest. Nie można jej wyrazić, można ją tylko ukazać, na przykład w obrazach. I dalej: „etyka jest

² Tamże., s. 80.

transcendentalna”³ i wraz z estetyką współtworzy wyższą dziedzinę wartości, które nie mogą być i nie są w świecie, bowiem leżą poza nim, w tak zwanej metafizycznej woli. I w końcu tych rozważań zdaniem Wittgensteina etyka i estetyka opierają się na mistycznym doświadczeniu podziwu. O taki podziw mi chodzi, bo nie dotyczy on podziwu, jaki świat jest, tylko tego, że po prostu „sobie jest”. Do tego etyka i estetyka wymagają patrzenia na świat szczęśliwym okiem, akceptować go takim, jakim on jest z akceptacją faktów niepodlegających woli.

Wyczuwam też pokrewieństwo myślenia i rozważań, kiedy czytam u Wittgensteina w „Dziennikach”⁴, że dzieło sztuki jest przedmiotem widzianym z punktu widzenia wieczności, bowiem podczas kontemplacji estetycznej nie poddajemy się panowaniu naszej woli, czy naszych pragnień, ponieważ całą naszą świadomość w momencie kontemplacji wypełnia właśnie ten jeden kontemplowany obraz.

W moich rozważaniach o sztuce pojawił się również Ad Reinhardt i jego pojęcia: „moralność artystyczna”, „sumienie sztuki”, „odpowiedzialność estetyczna”. Te pojęcia, którymi posługiwał się Ad Reinhardt dla ukonstytuowania dyskusji o swoim malarstwie oddają zarówno charakter mojego malarstwa, jak i problemy, które przede mną ono stawia. Wprowadzenie tych pojęć służy zaakcentowaniu istotności tego wymiaru w moim malarstwie, a także odnosi się do terminów z dziedziny estetyki i etyki.

U Reinhardta inspirującymi czynnikami, które znajdują odzwierciedlenie w moim procesie twórczym są cztery podstawowe zagadnienia realizowane w jego twórczości. Każde z fundamentalnych zagadnień artystycznych Reinhardta stanowi zagadnienie estetyki i filozofii.

Dla ukazania tych zagadnień posługiwać się będę fragmentami z tekstów pisanych przez Reinhardta⁵, w których zagadnienia te objaśnia i przez to nadaje swemu malarstwu wymiar filozoficzny. Pozwalają one też na refleksję wobec

³ Tamże, s. 80.

⁴ Tenże, *Dzienniki*, tłum. M. Poręba, Warszawa 1999, s. 135.

⁵ L. Brogowski, *Ad Reinhardt: wykonawca obrazów i odkrywca idei*, w: *Ad Reinhardt*, wyb. i red., tłum. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984.

samej idei estetycznej zawartej na poziomie tekstu i w tym, właściwym kontekście odczytania jego malarstwa.

Pojęcia „moralności artystycznej”; „sumienia sztuki”; „odpowiedzialności estetycznej”, w pismach Reinhardta tworzą spójny system etyczny wkomponowany z konsekwencją w całość poglądu na sztukę. Wywodził z niego, to, co już zauważyliśmy u Wittgensteina, że etyka i estetyka to jedno. Zagadnieniami będącymi wykładnią jego systemu estetyczno-artystycznego, a swoistym credo jego konceptu malarskiego jest czerń, jako symbol, idealna czerń, doskonała figura, krzyż oraz negacja.

Eksperymentuję z czernią i tacy mistrzowie jak Reinhardt otwierają przede mną całe pole tej problematyki. Wyjaśniając czerń, jako symbol, Reinhardt ukazywał schematy sięgające Biblii, gdzie kolor czarny jest zły, grzeszny, kobiecy. Czerń i biel stały się w kulturze symbolami dobra i zła, na przykład kowboj w czarnym kapeluszu i na czarnym koniu przeciwstawiony kowbojowi w białym kapeluszu i na białym koniu, bohater o czarnych włosach, nikczemnik w czarnych rękawiczkach i tym podobne. W chrześcijańskiej tradycji kojarzy się czerń z piekielną pustką, jest też mit białego nieba. Czerń i ciemność symbolizuje bezkształtność, winę. Najbliższa jest mi jednak teza, że czerń może symbolizować wszystko – początek, wybawienie, wiarę, prawdę i życie – a wszystko to przedstawia transcendencję.

Reinhardt, jako artysta chciał wyeliminować symbolikę i pokazać czerń nie, jako kolor, ale jako nie - kolor, jako nieobecność koloru. Czerń u niego jest monotoniczna i monochromatyczna. Taka sztuka jest sztuką malowania przeciw sztuce koloru.

Z czernią bardzo trudno jest eksperymentować, wiem to z własnego doświadczenia, a już w ogóle nie można o niej mówić. Reinhardt traktował czerń, jako intelektualność i stereotypowość. Jest dla niego coś w ciemności i czerni, o czym nawet też nie chciał mówić. Wszystko to jest estetyką i nie ma żadnego związku z przestrzenią kosmiczną, ani z kolorem skóry, czy z kolorem materii.

Dla tego artysty takie efekty malarskie jak głębia czerni, struktura farby i połysk są niechcianym efektem w obrazie. Dlatego kieruje się on do ciemnej szarości, a jeżeli do czerni, to do czerni matowej. Lśniaca czerń ma niepewną jakość, jest nieobiektywna, bo odbija światło i to jest wręcz nierzeczywiste, bo wygląda jak lustro, które odbija wszystko, co jest w pomieszczeniu.

Podobne doświadczenia mam z lśnieniem i matowością czerni. W swoich próbach usiłuję dojść do absolutnej ciemności, wręcz nie reagującej na światło. Reinhardt pokrywał płótna matowo, a migotanie barw nie było grą refleksów z otoczenia obrazu. Malarstwo jego nie jest całkowicie bezbarwne. Używa w swoich obrazach w celu przełamania barw pigmenty barw z wcześniejszych obrazów i dodatkowo na tych ciemnych powierzchniach pojawiają się ożywiające skondensowane barwy w obrazie, dwuznaczne tonalne wibracje.

Krzyż, jako doskonała figura zajmuje umysł wielu artystów. Moje pierwsze próby związane są z wewnętrznym uporządkowaniem obrazu i tu znowu blisko mi jest do Reinhardta, który krzyżem interesował się nie ze względu na jego symbolikę religijną, lecz na specyficzne właściwości greckiego krzyża, jako formy idealnej, albo nawet więcej, jako „nie-formy”. Krzyż w opisie artysty jest pojedynczą formą poziomą w kontraście do pojedynczej formy pionowej, a zatem jest on formą wewnętrze zaprzeczoną, jest formą, która właściwie nie jest już formą.

Z negacją wiąże się to, że cykl moich obrazów nazywam obrazy „nie nazwane”. Nie dążę do tego, by coś nazwanego pokazywały. Negowanie u Reinhardta jest zbliżeniem do absolutu i ma charakter apofatyczny. Nie pokazuje, czym jest, ale to, czym nie jest. Mówi o tym wyraźnie, że żadne ze słów, które określają różne kierunki i tendencje w sztuce nie odnoszą się do jego obrazów.

Kolejnym artystą, pokrewnym mi myślowo i malarsko, jest Władysław Strzemiński. U niego zafascynowało mnie głównie zagadnienie „plastyki czystej”, to znaczy, nie działania na widza poprzez przedmioty przedstawione w obrazie, lecz tylko i wyłącznie działanie przez elementy plastyczne, to jest

kolor, kształt i podział płaszczyzny obrazu. Artysta ten był jednym z pierwszych, który mówił, by zerwać z „literaturą w malarstwie”⁶.

Dla mnie ważny jest w jego procesie twórczym zbiór jego poglądów estetyczno-artystycznych znajdujący kulminację w unistycznym dążeniu do odrzucenia wszystkich wartości pozamalarskich, do czego też dążę, by dojść tym samym do tego, co nazywa on rzeczą obiektywną. Wyraża się to w określeniu sztuki, jako twórczej „jedności form organicznych przez organiczność swą równoległych z naturą”⁷. Przemawia do mnie podkreślenie Strzemińskiego, że „do zdefiniowania prawa organiczności tworów sztuki nie możemy brać prawa budowy żadnej rzeczy innej”⁸. Sens tego sformułowania rozumiem, jako odrzucenie sposobu postępowania właściwego dla sztuki przedstawiającej, co praktykuję pracując nad moimi obrazami. Zgadzam się też ze stwierdzeniem, że nie osiągnie się jedności organicznej dzieła odtwarzając w nim kształty występujące w naturze.

Ciekawszym aspektem z estetycznego punktu widzenia jest to, iż prawa budowy organicznej różnych istnień są odmienne, sformułowane jest to w pierwszej części tezy: „Każda istota uzyskuje organiczność swą według prawa dla niej jedynie właściwego”⁹. Występują więc różne zasady budowy organicznej i w związku z tym tworzenie dzieł sztuki powinno wiązać się z odkryciem właściwych dla nich zasad organiczności.

Zgadzam się z twórcą unizmu i praktykuję to tworząc moje obrazy tak, że dzieło nie może być „odbitką i opowiadaniem o innej treści, przeżytej gdzie indziej i następnie znajdującej swój ślad i odzwierciedlenie”¹⁰. Odrzucam też opowiadania poprzez dzieło sztuki o „treści dnia dzisiejszego”.

W moim cyklu „Obrazy nie nazwane”, realizuję fundamentalny dla Strzemińskiego postulat by dzieło sztuki nie było ani znakiem czegokolwiek, ani też czegokolwiek nie wyrażało. I tak dzieło „(...) jest (istnieje) samo przez

⁶ W. Strzemiński, *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego*, w: *Forma* nr 2, 1934, s. 183 – 184.

⁷ Tenże, *O nowej sztuce*, w: *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 5.

⁸ Tenże, *Katalog wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1923, s. 3.

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Tenże, dz. cyt., *O nowej...*, s. 8.

się”¹¹. Ponieważ dzieło sztuki jest zbudowane według właściwych tylko dla niego samego zasad, niczego nie wyraża, nie jest znakiem czegokolwiek, to przez to przysługuje mu samoistność.

Jednym z głównych postulatów środowiska skupionego wokół Strzemińskiego, a realizującego postulaty „nowej sztuki” było odrzucenie iluzjonizmu dla czystej, „nieredukowalnej” wartości malarskiej, jako układu form i koloru. Nie chodziło tu tylko Strzemińskiemu o sprzeciw w stosunku do dawnych mistrzów, ale przede wszystkim o gruntowną zmianę myślenia, chciał osiągnąć swoistą rewolucję percepcji. To jest to, do czego dążę pracując nam moimi obrazami. Chodzi mi o to, żeby nie uciekać się do naśladownictwa przedmiotów. Chodzi mi o oczyszczenie obrazów z elementów mu obcych i operowanie czystym elementem plastycznym, elementem wzrokowo przestrzennym.

Podsumowanie

Pracując cały czas i tworząc obrazy nie zdawałem sobie sprawy z tych wszystkich afiliacji. To nie jest tak, że najpierw studiowałem pilnie teksty i prace Kandyńskiego, Reinhardta i Strzemińskiego, by potem bardzo świadomie wykorzystać to inspiracyjnie w mojej twórczości. Po części jesteśmy spadkobiercami doświadczenia i idei poprzedników, ale dzieje się to bardziej nieświadomie, niż świadomie. Dzieje się to bardziej w warstwie duchowej, na zasadzie pokrewieństwa dusz, intuicyjnie.

Zdaję sobie sprawę, że u podstaw każdego małego czy dużego problemu leży to, co wewnętrzne i w oparciu o uczucie, intuicję i praktykowaną duchowość buduje się prawo wewnętrznej konieczności, z którym odczuwam duchowe powinowactwo i wspólnotę celów.

Prawo wynikające z wewnętrznej konieczności zdaniem Kandyńskiego nie uznaje tak zwanej sztuki w ogóle, a także stwarzania rzeczy w pustce bezcelowo. Zawsze musi służyć rozwojowi i wyrafinowaniu duszy człowieka.

¹¹ Tamże, s. 16.

Prawo to staje się prawdziwym objawieniem, kiedy spotęgowane jest przez zachwyty. Prawo, które udało mu się ująć w prostym zwrocie: „harmonia form opierająca się na zamierzonym wzruszeniu ludzkiej duszy”¹².

Końcowe wersje moich „nie nazwanych obrazów”, ze wszystkim, co zawierają w sobie i oddają, nie byłyby możliwe bez tego, co Kandyński nazwał „tchnieniem w dzieło”, które powstaje przy unoszącym mnie uczuciu. To uczucie, wzruszenie duszy ludzkiej odgrywa w całym moim procesie twórczym najważniejszą rolę.

Na tym etapie tak to czuję i odbieram, ale jak już pisałem, nie stawiam sobie konkretnych zadań i nie realizuję zaplanowanych projektów. Podążam za intuicją i emocją, które kształtują się na bazie mojego życia, mojego doświadczenia, także rozwoju duchowego. Za tym też podążać będzie moja dalsza droga twórczego wysiłku podyktowana imperatywem twórczym, który czuję od zawsze i jak dotąd mimo wszelkich przeszkód jestem i pozostanę mu wierny.

Jeżeli chodzi o przyszłość, to wszystko zostawiam otwarte, ale dotychczasowe doświadczenie życiowe podpowiada mi, że bez poziomu intelektualnego, o którym mówi Reinhardt, bez rozwoju duchowego, o którym mówi Kandyński, nie można rozwijać swojej sztuki. O tę bazę trzeba zadbać przede wszystkim.

¹² W. Kandyński, dz., cyt., *O duchowości ...*, s. 80 i nn.

Wykaz źródeł (bibliografia i inne)

Brogowski L., *Ad Reinhardt: wykonawca obrazów i odkrywca idei*, w: Ad Reinhardt, wyb., red., tłum. L. Brogowski, Informator Związku Polskich Artystów Plastyków, Gdańsk 1984.

Cage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008.

Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. St. Fijałkowski, Łódź 1996.

Kandyński W., *Punkt. Linia. Płaszczyzna*, tłum. St. Fijałkowski, Warszawa 1986.

Malewicz K., *Świat bez-przedmiotowy*, tłum. St. Fijałkowski, Gdańsk 1986.

Marion J. L., *Zobaczyć niewidzialne. O Kandinskim*, tłum. D. Molińska, Poznań 2011.

Maritain J., *Sztuka i mądrość*, tłum. K. i K. Górscy, Warszawa 2001.

Reinhardt A., *Ad as art*, "Lugano Review" 1966, tłum. M. Knut.

Reinhardt A., *Pictures of nothing*, New York 1958.

Reinhardt A., *Wybór tekstów*, tłum. M. Leyko, Warszawa 1986.

Strzemiński W., *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego*, w: Forma nr 2, 1934.

Strzemiński W., *Katalog, wystawa Nowej Sztuki*, Wilno 1923.

Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Warszawa 2006.

Strzemiński W., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006.

Wittgenstein L., *Dzienniki*, tłum. M. Poręba, Warszawa 1999.

Wittgenstein L., *Tractatus logico – philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997.

Wittgenstein L., *Uwagi o barwach*, tłum. B. Baran, Warszawa 2014.

„Images unnamed”

Introduction

This PhD thesis describes a artistic series of works entitled "Images unnamed". It also includes the historical context of abstract painting, which was the original inspiration for my work. The intention and motive in choosing my creative direction is the construction of a artistic image through the prism of shaping emotions with intuitive and processual factors. In the third year of my study at the Academy of Fine Arts in Warsaw, my horizons in my paintings began to expand, the landscape began to give way under the growing weight of the sky. The still life I strove for became a more and more simplified construction, a minimal of distilled forms, of being a carrier of internal content. Looking back I feel that my whole way from figurative painting to abstract painting was a natural development.

I did not expose my development of this medium in an intellectual way, this occurs naturally, automatically, almost organically, intuitively. I let the nascent of the idea materialize on the canvas, without calculation to the point to which I would like to reach, trusting the process to lead me. In my work, intuition is important and its potential is something I need to explore, allowing me to discover previously inaccessible levels in myself and leads my painting to a place which I can't rationally explain.

The dissertation includes an introduction, three chapters and a summary.

In the chapter I - "Cycle description," I describe the fundamental reason for both the cycle and my painting assumptions.

In chapter II - "Process", I deal with the presentation of the prerogatives and fundamental form for my ideas that I realize in intuitive painting. In this way, I create a platform for the description of inner reality. During the formation of the next images, showing the description of the internal process of my painting

In chapter III - "Theory" I present the theory and practice of painting, which was for me a reference point in the cycle.

I punctuate and describe the basic concepts of theoretical and practical

importance for my work, which is inseparably connected to it, such as "artistic morality", "conscience of art", "aesthetic responsibility" and also I show how creatively I try to use these concepts at the level of the "Unnamed images."

I draw and analyze three key figures abstract painting of Ad Reinhardt being a reference point in my painting.

In the "Summary" I show both the original series of paintings and all my works in the broader context of the painting code.

I explain how from the historical code of abstraction, from its multitude of traditions I choose compatible elements, not treating them as a model to replicate, but the plane means to be used in the process intuitive.

I try to show affiliation and analytically combination of abstract thought in my own painting.

Chapter I – Cycle description

While working on the paintings, I noted that in my life, my everyday life and its problems are from a completely separate sphere to those of artistic practice. That's why I wanted to create a series of paintings composed for my doctoral exhibition, titled "not called" in order not to connect these two separate realities, and also to emphasize their mutual independence.

The real world is complicated, images tend to simplicity. The real world entangled in a string of dependences in which to put your requirements. Images of both the intent and the finite form remain disinterested. Not naming images prevents the penetration of these spheres and lets you focus on mining and visibility of their content.

The basis is the intuition which is the foundation of both the present cycle, and my artistic sensibilities. In everyday life, I practically don't use it. Relying on both the rational and logical judgment as action. In painting the contrary, I try to completely rely on intuition, because it is in its essence seems to me to be the purest. Cultivating this feature in my work painting, I give up the preparations.

To any of the images I don't prepare sketches. My works are not a result of thinking and calculation. The problems that were inherent in the paintings were solved in the intuitive process.

Through a series of works "Images unnamed". In a minimalistic way, leading to a situation of pure, irreducible sense, limiting the artistic process to a minimum through the conclusion of the deep meaning through the complexity of emotions, eliminating interference in the attempt to reach the irreducible value of the painting. Taken in this series of paintings areas, lead me to the codification of my own unique artistic language.

The presented cycle has become the result of internal storage needs of emotions on canvas. Painting means became the catalyst that allowed the distillation of the universal value of the image from them. Space abstract expression for me is a tool to express emotional and spiritual states, while painting is an artistic form - not presenting the transposition of these states.

Surrendering to intuition and emotion in the construction of the painting, I aspired to create an image resulting from the transcendence and orientation to the contemplation. To the Image investigating delicate emotions embedded in minimalist art. Shaped in this way, form, color and space are a reflection of inner experience, an attempt to read and understand the laws of inner necessity, which determines the phenomena occurring in me as a person and in the picture as art.

The cycle of painting "Pictures unnamed" consists of ten paintings using the technique of acrylic and oil, as well as my own techniques on classic canvas (canvas, stretcher). None of the pieces are named. All are located in the tradition of abstract painting which does not depict, not illustrate, nor do they imitate the external reality. In each of the images I tried to catch its internal plane of fundamental emotions and intuitions by depositing them in different physical level. In subsequent applied layers, I searched for the right idea.

Work on the structure in all of the images is connected with the search for its formal compositions and so the problem of the variability of emotion became a problem of synthesis in painting, which then takes form – one of the synthesis

affirming while the other synthesis is negating, making me question the nature of synthesis self and the objectives of painting.

The series mainly explores a multitude of shades of white extracted from the original, irregular structure, with different colors and shapes. In subsequent phases manipulating with glazes. I unify the structure to finally get my shade of white. Through this treatment I have the opportunity to reveal important area for my thoughts and transparency of the image. Thanks to this operation, I get the opportunity to each of my shades of white, have a different hue. Dissolving the binder from the acrylic paint, or sometimes simply adding more of the binder.

To try to achieve on the surface of painting, a new quality. For the same reason, I add all available chemicals to the acrylic paint, which I use as the main medium. In the paintings which I want to work longer on, I add drying moderators to the paint. When I wanted to get a custom opacity, or flash I add varnish to the paint. In my work I sometimes use templates to get sharp lines.

I do not use straight lines in the image, all of them I build on a slight curve or with a slight collapse, changing the perception of the rectangle canvas. This is another procedure of setting out a new framework within the image to snatch it out of the standard view of the canvas. This procedure is intended to facilitate the view of the content of the image by the viewer.

Chapter II - Process

I live in the world, I record everything around me while I'm out of it. Transcendentally I touch unnamed. I am included in and separate from art reality, which becomes an imperative. Analytic aesthetics elements developed and included in the Ad Reinhard painting are close to me.

His creativity is unique, initially heterogeneous, consisting of paintings, collages in the post – cubism style, expressionist painting, the style all over, and finally geometric paintings. I think about the separation of everything that is not the essence of painting. I strive to eliminate from the picture all the tension, approaching thereby a silent mystical state, but not completely devoid of

emotion. For approximations of my artistic intentions, I release the creative internal process. I open the door of the studio. Now I'm just me. Here Intensifies interior recollection, I create shade around the thoughts. Abide in silence and concentration.

Suddenly, I stand in front of the canvas marked by bright contours. Intuitively the first emotions are revealed which come with each other in relationships and dependencies. A number of dynamic strokes bring out the hidden pulse. The layer disappears under layer, although none of them go unnoticed to the previous one. The eye immediately catches the unwanted curvature, the hand follows the impulse.

I follow my intuition and emotions. When I manage to capture the original state, I do not try to understand it, to investigate it. It will come later. Now the most important thing is to follow the state. I do not mean follow without reflection, I'm talking about the suspension of logical thought in order to be able to follow behind this state of the whole being. The suspension of what I know so far. I try to forget about it.

Abandon the perception accretions of eyesight culture. I try to maintain a state of internal concentration, separating me from the immediate needs and directs me to the higher need to find an expression of emotions on the canvas. A series of powerful strokes brings out the hidden previous pulse. I do not want and do not try to break emotions into prime factors, just try to capture them whole, in all their complexity mid tones. Peace of mind never exists in it 'self, it always contains the risk of it's loss. The delight is never zero - one nature, in its basis always is in the state of incomprehensible tension.

In the later process I feel a sudden stop. I look at the floor, studying its own unique formula, enriched effect accidentally dripped paint. The vision sharpens, moves at some parts, after items - canvases turned toward the wall, a bucket of dried paint and its irreducible shape of spilled paint, a basket full of junk cluttering up the plastic cover left over from the extracted canvases.

I return back to the canvas. I feel the need to clean the image of organic

elements, which are not directly representing my inner state. I mean breaking illusionism, on the way towards the elimination of unwanted painted elements. I discontinue the picture. The studio is filled with the smell of acrylic and water. Picture approved itself. It dries. There's nothing for me to do. The structure dries, cooling down the surface of the mirror. I sit and look. I concentrate, studying the individual elements of the image.

Now the picture itself decides whether I will add to it or leave it. In the process of working on the image it is very important to continue the control over the formation of the composition and form. I always carefully follow, as each piece of function it's self and what it's reference is to the rest.

A clear dividing line separates the two variegated textures. In establishing the contrast between them, I choose the border between two different states and emotions, combining what is distinct and apparently separate. This observation I took from hard-edge painting, formed in the second half of the twentieth century, based on the sharp contours, passing between the colored spots in one or several contrasting shades.

It stems from geometry and often I use its elements in the construction of image space. The trend developed by this sharp lines and geometric divisions surface, they produce a new kind of tension, heightening the viewer's perception, stimulating them even physically in intense observation. I study the images in depth. The form of the image in my paintings, is always connected with its composition.

During the work on the paintings, studying individual components helps me to imagine their coveted fullness. Then I find in my imagination the missing components. Then I add another one to seemingly finite the whole. All the time I try to reinforce the current sense, or by deepening or by closing in on the next image, or by strengthening and multiplying it's hitherto earned value.

A fundamental feature of my painting next to intuition is emotion. When I sit in front of the finished image I think of the very essence of abstract painting. Kandinsky in his book "On the spiritual in art" wrote: "This profit, which is the

foundation of true creative inspiration (and its essence), could never be achieved or developed if the lifting feeling had not been breathed into the work "1.

This is the fundamental thing in my painting, in both the described cycle and the entire creation. The role of emotions in the whole intuitive process is vital. With seemingly slightly brighter tone which I use from image to image, this does not mean I use previous emotions, but they serve to build a more complex emotional constructs. They are the finders of artistic way.

Chapter III - Theory

Here I will present theories and artistic practices which are the area of reference to my early and current considerations about art. Close to me are the aesthetic problems, which are used by Ludwig Wittgenstein, as well as the work of Ad Reinhardt and Strzemiński.

Art is related to the concept of aesthetics. The first concepts of aesthetic, as the concept of Pythagoreans, or Platonic conception of the cognitive value of art, we might today call aesthetic, although at the time of its founding, the concept of "aesthetics" as such did not exist. Modern aesthetics expanded its interests outside of the very concept of the essence of beauty and the essence of art, as well as on the kind of relationship the viewer of participatory art object has and the work itself.

I got interested in the principle of aesthetics in terms of Ludwig Wittgenstein, who formulates his aesthetic doctrine which was based on transcendental idealism, which is one of the foundations of the philosophical views of Immanuel Kant. With this doctrine we see that it does not know things in themselves, but we know the phenomena that appear to us in space and time as forms of sensuality. It is interesting, that time and space are not a type of separate, external objects, nor does it establish relationships between objects, they are elements of mind, in which are constructed objects of experimentation. Based on Wittgenstein's structure of thought which says that "ethics and

¹W. Kandyński, *O duchowości w sztuce, /On the spiritual in art./*, Łódź 1996, p. 125.

aesthetics are one”². The logic of Wittgenstein helps me in purity of thought, which is a good starting point to begin creative work which is painting. "Ethics and aesthetics cannot be uttered,"³ I is not about contingent facts, but about what could not be other than it is.

It cannot be expressed, it can only be shown, for example, in the paintings. And further: "Ethics is transcendental"⁴ and together with aesthetic co-creates a higher aesthetic value domain that cannot be and are not in the world, in fact it lies outside of it, in the so-called metaphysical will. And at the end of these considerations, according to Wittgenstein, ethics and aesthetics are based on the mystical experience of admiration.

About the admiration I mean, because it does not concern wonder what the world is, but that simply "itself is." Additionally ethics and aesthetics need to look at the world with a happy eye, accept it as it is with acceptance of facts not subject to the will. I feel a kinship in my thinking and deliberations, when I read of Wittgenstein in "Diaries" ⁵, that the work of art is the subject seen from the viewpoint of eternity, because the aesthetic contemplation does not surrender to the lordship of our will or our own desires, because our whole consciousness at the moment of contemplation fills just this one contemplated image. In my reflections about art, Ad Reinhardt and his concepts of "morality artistic", "conscience of art", "aesthetic responsibility" also appeared.

These concepts, which used Ad Reinhardt for the constitution of a discussion on his paintings, which reflect both the nature of my painting and the problems that it puts in front of me. The introduction of these concepts is stressing the significance of this dimension in my painting, and also refers to the terms from the field of aesthetics and ethics.

By Reinhardt inspiring factors which are reflected in my creative process there are four basic concepts implemented in his work. Each of the fundamental Reinhardt artistic issues is a question of aesthetics and philosophy. In order to

² L. Wittgenstein, *Tractatus logico – philosophicus*, Warszawa 1997, p. 80.

³ Ibidem, p. 80.

⁴ Ibidem, p. 80.

⁵ Idem, *Diaries*, Warszawa 1999, p. 135.

present these issues I will use excerpts from texts written by Reinhardt⁶ in which these issues are explained and thus gives his painting philosophical dimension. They also allow for reflection against the idea of aesthetic concluded at the level of the text and in the proper context to understand his painting. The concepts of "morality artistic"; "conscience of art"; "aesthetic responsibility", in the writings of Reinhardt form a coherent ethical system integrated into the consequence of a whole view of the art.

He came out of it, what we know from Wittgenstein that ethics and aesthetics are one. Issues of interpretation of the system of aesthetic and artistic, is a kind of credo of his concept of painting as black as a symbol, an ideal black, perfect figure, the cross and negation. I am experimenting with black and such masters as Reinhardt open in front of me the whole field of this issue. Explaining black as a symbol, Reinhardt showed schemes in the Bible, where the color black is evil, sinful and feminine.

Black and white have become cultural symbols for good and evil, like a cowboy in a black hat and on a black horse contrasted with cowboy in a white hat and on a white horse. The black haired hero, villain in black gloves and the like. The color black in the Christian tradition, is associated with a hellish black emptiness and in opposition there is also a myth about the white sky.

Black and darkness symbolizes formlessness, guilt. However, I claim that black can symbolize everything - beginning, salvation, faith, truth and life - and all it represents transcendence. Reinhardt as the artist wanted to eliminate the symbolism and show that black is not a color, but as a non - color, as the absence of color. Black for him is monotone and monochrome.

Such art is the art of painting against color art. With black it is very difficult to experiment, I know this from personal experience, and in general we cannot speak about it. Reinhardt treated black as an intellectualism and a stereotype. There is something for him in the dark and black, about which he didn't want to

⁶L. Brogowski, *Ad Reinhardt: wykonawca obrazów i odkrywca idei/Ad Reinhardt: creator of images and ideas explorer/*, in: *Ad Reinhardt*, Directory Association of Polish Artists and Designers, Gdańsk 1984.

talk about. All this is aesthetics and has no connection with outer space, nor the color of the skin or the color of matter. For this artist, painting effects such as black depth, structure and gloss paints are an unwanted effect in the image. Therefore, he is directed to the dark gray, and if black, then to matte black.

The shiny black is an uncertain quality, it is biased because it reflects light and it is almost unreal, because it looks like a mirror that reflects all that is in the room. I have similar experiences with the gleam and matt black. In my attempts I am trying to reach absolute darkness, that doesn't even react to light. Reinhardt covered his canvas with matte and shimmer colors which was not a game of reflections from the environment of an image. His painting is not entirely colorless. He uses the color pigments of colors from previous images in his paintings, in order to mix them and in addition these dark areas appear condensed invigorating colors in the image, ambiguous tonal vibrations. The cross as a perfect figure occupies the mind of many artists. My first attempts are related to the internal ordering of the picture, and here again draws me closer to Reinhardt, who was interested in crosses, not because of its religious symbolism, but the specific characteristics of a Greek cross as a form of perfect, or even more as a "non-form".

The cross described by the artist is a single horizontal in contrast to a single vertical form, and it is therefore denied form internally, it is a form that is no longer properly a form. With the negation is related to that the cycle of my paintings I called "Images unnamed." I do not strive to ensure that the image's show something that can be named. The Reinhardt negation is closer to the absolute and is apophatic. It does not show what it is, but what it is not. He speaks clearly about this. That none of the words that define the different trends and tendencies in art do not relate to his paintings.

Another artist, related to me mentally and artistically is Władysław Strzemiński. He fascinates me, especially the issue of "pure art", that is that there is no action on the viewer through the items shown in the picture, but the only effect of the elements of art, it is the color, shape and distribution of the

picture space. The artist was one of the first who spoke out to break with "literature in painting"⁷. For me the most important in his the creative process is the collection of his aesthetic views with artistic culmination located in the unitary effort to reject all unrelated paint values. I strive to reach the same objective thing. This is expressed in the definition of art as a creative

It speaks to me that Strzemiński underlined it "to define the rights of organic creations of art, we cannot take the law construction of any other thing"⁸

Sens tego sformułowania rozumiem jako odrzucenie sposobu postępowania właściwego dla sztuki przedstawiającej, co praktykuję pracując nad moimi obrazami. Zgadzam się też ze stwierdzeniem, że nie osiągnie się jedności organicznej dzieła odtwarzając w nim kształty występujące w naturze.

The sense of this phrase I understood as a rejection of the procedure applicable to the art shown in my paintings. I also agree with the statement that we cannot reach the organic unity of the work by recreating the shapes found in nature. An interesting aspect from an aesthetic point of view is that the rights of the construction of various organic beings differ, it is formulated in the first part of the thesis: "Every creature obtains its organicity according to the law for her only purpose"⁹. There are so many different construction principles of organics and therefore the creation of artworks should be associated with the discovery of their respective principles of organics. I agree with the creator of unism and I practice it to create my paintings so that the work cannot be "imprinted and a story with a different content experienced elsewhere and then founding its mark and reflection"¹⁰ I reject also the story through the work of art of the "today's content".

In my series "Images unnamed" I believe the fundamental Strzemiński postulate that a work of art has no sign of anything, nor anything expressed. And

⁷ W. Strzemiński, *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego /Integralism of abstract painting/*, in: *Forma* nr 2, p. 183-184.

⁸ Idem, *Katalog Wystawa nowej sztuki / Catalog Exhibition of new art /*, Wilno 1923, p. 3.

⁹ Ibidem, p. 10.

¹⁰ Idem, op., cit., *O nowej.../About new.../*, p. 8.

so the work "(...) is (are) by itself¹¹". Because the work of art is built according to the rules to appropriate only for itself, nothing expressed is not a sign of anything, it is therefore entitled to independence. One of the main demands of the environment centered around Strzemiński and implementing the demands of the "new art" was a rejection of illusionism for pure, "irreducible" painting value as a system of forms and color. It was not just for Strzemiński objection to the old masters, but above all about the fundamental change of thinking, he wanted to achieve a kind of revolution in perception.

This is what I strive for working on my paintings. I mean, not to resort to imitation. I mean clean images from the meanings. I want to create a clean artistic element and an element of visual space.

Summary

Working all the time and creating images I do not realize about all of these affiliations. It is not so that the first diligently studied texts and works of Kandinsky, Reinhardt and Strzemiński to then use very consciously their inspiration in my work. After all we are inheritors of the experience and ideas of our predecessors, but it happens more unconsciously than consciously.

This happens more in the spiritual layer, on the basis of kinship of souls, intuitively. I realize that behind every small or large problem is what is internal and based on feeling, intuition and spirituality practiced which builds the right of inner necessity with which I feel a spiritual affinity and same goals. The law arising from inner necessity, according to Kandinsky does not recognize the so-called art in general, as well as creating things in emptiness aimlessly.

It must always serve the development and refinement of the human soul. This right becomes a real revelation when it is compounded by admiration. The law, which he was able to capture in a simple phrase: "harmony of forms which is based on the intended emotion of the human soul"¹²

¹¹ Ibidem, p. 16.

¹² W. Kandyński, op., cit., *O duchowości .../About spiritual.../*, pp. 80.

The final version of my "unnamed images" with everything that includes and reflects, would not be possible without what Kandinsky called "the breath in the work", which is formed by feelings that lift me. This feeling, the emotion of the human soul plays the most important role in my whole creative process.

At this stage, I feel it like this and also understand it this way, but as I said, I do not put a specific task in front of me and do not implement the planned projects. I follow intuition and emotion, which are at the basis of my life, in my experience and even in spiritual development.

My works follows this method. Further creative effort is dictated by the imperative of creativity, which I have always, and so far, despite all the obstacles, remained faithful to. As for the future, I leave everything open, but previous experience taught me that as Reinhardt said that without an intellectual level you cannot develop your art and as Kadynsky said that you have to have spiritual development too. About this fundaments you need to take care of the most.

List of sources (bibliography and others)

- Brogowski L., *Ad Reinhardt: wykonawca obrazów i odkrywca idei /Ad Reinhardt: creator of images and ideas explorer/*, in: Ad Reinhardt, Directory Association of Polish Artists and Designers, Gdańsk 1984.
- Cage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji / Color and culture. The theory and significance of color from antiquity to abstraction /*, Kraków 2008.
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce / On the spiritual in art. /*, Łódź 1996.
- Kandyński W., *Punkt. Linia. Płaszczyzna / Point. Line. Plane /*, Warszawa 1986.
- Malewicz K., *Świat bez-przedmiotowy /World redundant /*, Gdańsk 1986.
- Marion J. L., *Zobaczyć niewidzialne. O Kandinskim See invisible. About Kandinsky/*, Poznań 2011.
- Maritain J., *Sztuka i mądrość / Art. and wisdom /*, Warszawa 2001.
- Reinhardt A., *Ad as art.*, "Lugano Review" 1966.
- Reinhardt A., *Pictures of nothing*, New York 1958.
- Reinhardt A., *Wybór tekstów / Selection of texts /*, Warszawa 1986.
- Strzemiński W., *Integralizm malarstwa abstrakcyjnego / Integralism of abstract painting/* w: Forma nr 2, 1934.
- Strzemiński W., *Katalog, wystawa Nowej Sztuki / Catalog Exhibition of new art/*, Wilno 1923.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia /Theory of view /*, Warszawa 2006.
- Strzemiński W., *Wybór pism estetycznych / Selection of esthetics writings/*, Kraków 2006.
- Wittgenstein L., *Dzienniki /Diaries /*, Warszawa 1999.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico – philosophicus*, Warszawa 1997.
- Wittgenstein L., *Uwagi o barwach Notes about colors*, Warszawa 2014.

Streszczenie rozprawy doktorskiej pod tytułem „Obrazy nie nazwane”

Rozprawa doktorska pod tytułem „Obrazy nie nazwane” opisuje autorski cykl prac zatytułowany „Obrazy nie nazwane”. Zawiera też historyczny kontekst malarstwa abstrakcyjnego, które było pierwotną inspiracją twórczości artysty.

Rozprawa obejmuje wstęp, trzy rozdziały oraz podsumowanie.

We wstępie podkreśla autor, że proces twórczy u niego przebiega poprzez pryzmat kształtujących emocji z uwzględnieniem czynnika intuicyjnego i procesualnego. Cała droga od malarstwa figuratywnego do abstrakcyjnego była naturalną drogą rozwoju, który zachodził samoczynnie, wręcz organicznie, wiedziony czystą intuicją.

Pierwszy rozdział „Opis cyklu” zawiera fundamentalne założenia dla całego malarstwa i dla przedstawionego cyklu. Najważniejszym założeniem jest to, by cykl 10 obrazów, wykonany w technice akrylowej i olejnej oraz własnej, na podobrazii klasycznym / płótno, blejtram/, składający się na pracę doktorską, był „nie nazwany”. Chodzi o to, by obrazy pozostały bezinteresowne, by nie przedstawiały, nie obrazowały i nie imitowały rzeczywistości zewnętrznej.

W rozdziale drugim, zatytułowanym „Proces”, przedstawiony jest wewnętrzny akt tworzenia, który jest podążaniem za pierwotnym stanem, za intuicją i emocją. Akt twórczy dzieje się w stanie wewnętrznego skupienia i koncentracji tak, by oddzielić się od potrzeb doraźnych i ukierunkować się ku wyższej potrzebie oddania się unoszącemu uczuciu.

Rozdział trzeci „Teoria” jest przedstawieniem teorii i praktyk malarskich, które były punktem odniesienia przy tworzeniu cyklu „Obrazy nie nazwane”. Ukazane jest nawiązanie do problemów estetycznych, którymi posługuje się Ludwik Wittgenstein i twórczych takich artystów jak Ad Reinhard, Władysław Strzemiński i Wasyl Kandyński. Głównie chodzi tu o nie naśladowanie przedmiotów, ale oczyszczenie obrazów z elementów mu obcych, by operować czystym, plastycznym elementem wzrokowo przestrzennym.

W podsumowaniu zaznaczono, że w akcie tworzenia cyklu obrazów niebrane były pod uwagę stwierdzone później afiliacje. Działo się na zasadzie

pokrewieństwa dusz, w warstwie duchowej, czysto intuicyjnie. Malowanie, to twórczy wysiłek, podyktowany imperatywem twórczym, to podążanie za intuicją i emocją, których bazą jest doświadczenie życiowe i duchowy rozwój.

Słowa kluczowe: „Obrazy nienazwane”, czysta intuicja, emocja, nieprzedstawialne, bezinteresowne, nieimitujące, unoszące uczucie.

Summary of doctoral dissertation titled "Images unnamed"

The doctoral dissertation titled "Images of unnamed" describes the author's series of works entitled "Images unnamed". It also includes the historical context of abstract painting, which was the original inspiration for the artist's work. The dissertation includes an introduction, three chapters and a summary.

In the introduction the author emphasizes that his creative process is running through the prism of shaping emotions with intuitive and processual factor. The whole way from the figurative to the abstract painting was a natural path of development, which occurred spontaneously, almost organically, guided by pure intuition.

The first chapter of "Cycle Description" contains fundamental assumptions for the entire painting and for the presented cycle. The most important assumption is that, that a series of 10 paintings, made in the technique of acrylic and oil, and his own technique on classic canvas, composed for the doctoral thesis, was "not named". The point is that the images remain disinterested, not depicted, not illustrated and not imitating external reality.

In the second chapter, entitled "Process", is presented an internal act of creation, which is the following of the primary condition for intuition and emotion. The act of creation is happening in the state of inner focus and concentration leading to separation from the immediate needs and to direct toward higher need of devotion toward to the rising feeling.

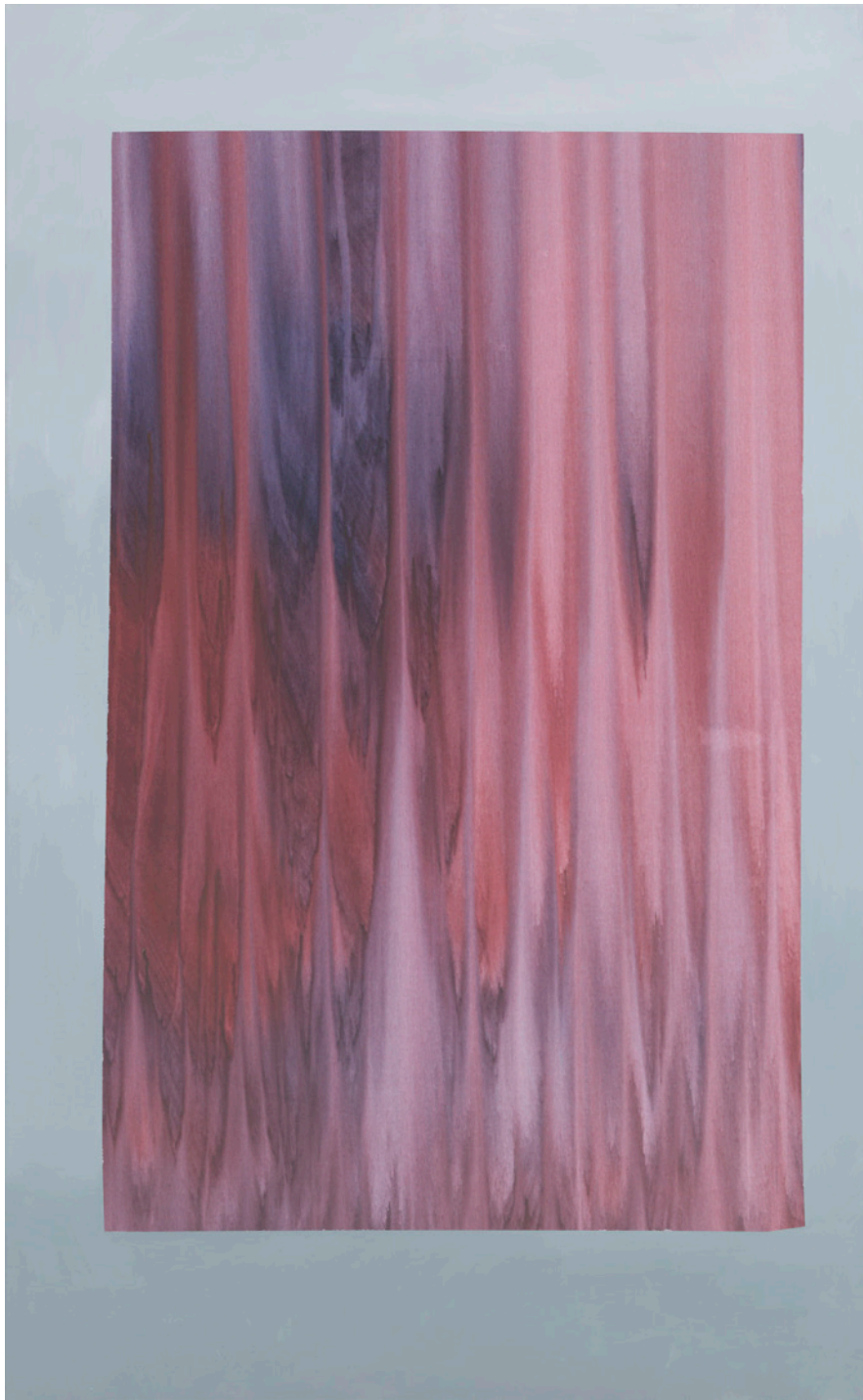
The third chapter "Theory" is a presentation of the theory and practice of painting, which was a point of reference when creating the series "Images unnamed". Shown is a reference to aesthetic problems, which are used by Ludwig Wittgenstein and creative problems such artists as Ad Reinhard, Władysław Strzemiński and Wassily Kandinsky.

Mainly this is not about imitating objects, but about cleaning images of the foreign elements, to operate a clean, plastic element of visual space.

In summary stated that in the act of creating a series of paintings were not

taken into account later confirmed affiliations. This happened on the basis of kinship of souls, the spiritual layer, purely intuitively. Painting is a creative effort, dictated the creative imperative is to follow the intuition and emotion, whose base is the life experience and spiritual development.

Keywords: "Images unnamed", pure intuition, emotions, unrepresentable, disinterested, not imitating, rising feeling.



80x120 cm acryl on canvas 2015



80x120 cm acryl on canvas 2015



80x120 cm acryl on canvas 2015



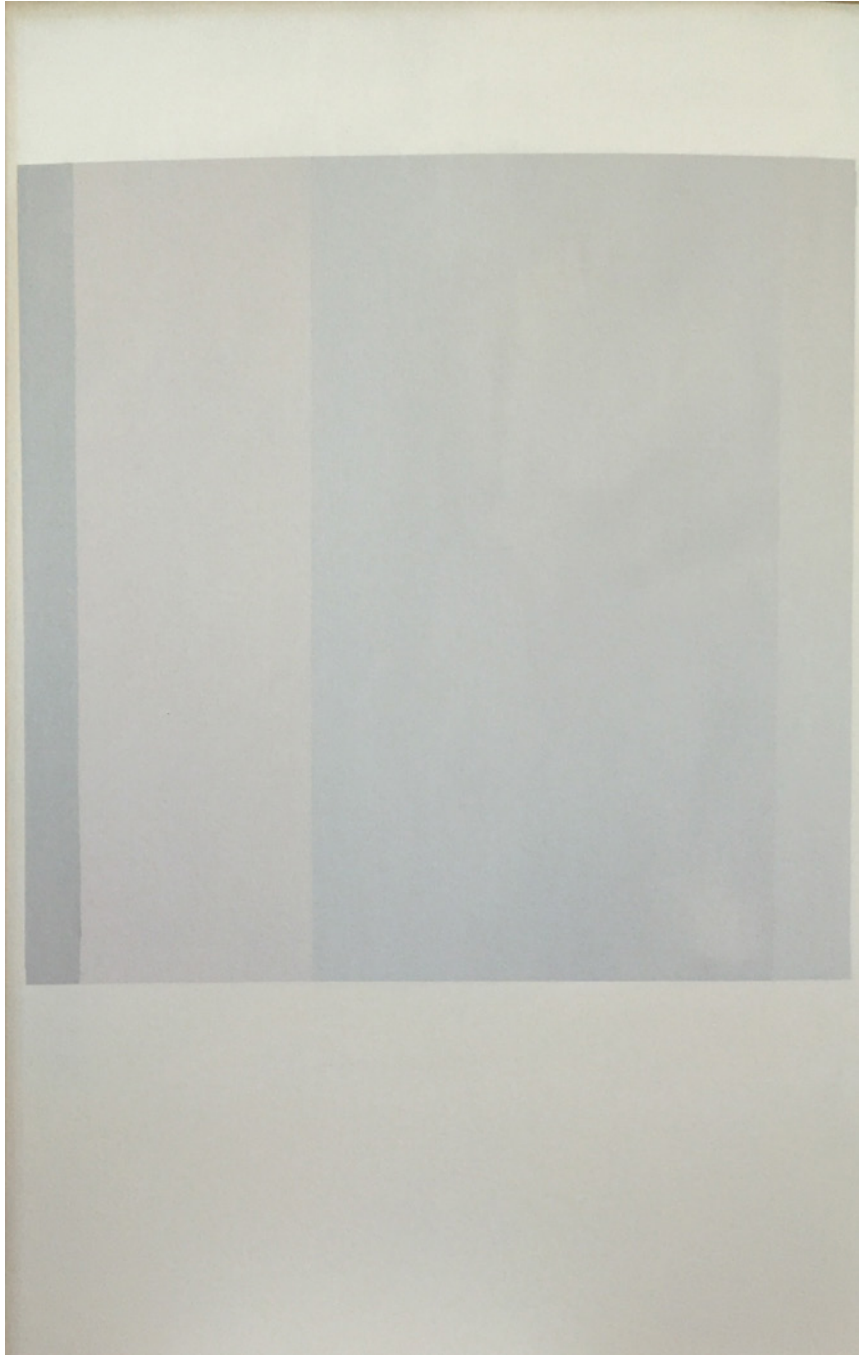
80x120 cm acryl on canvas 2015



60x80 cm acryl on canvas 2015



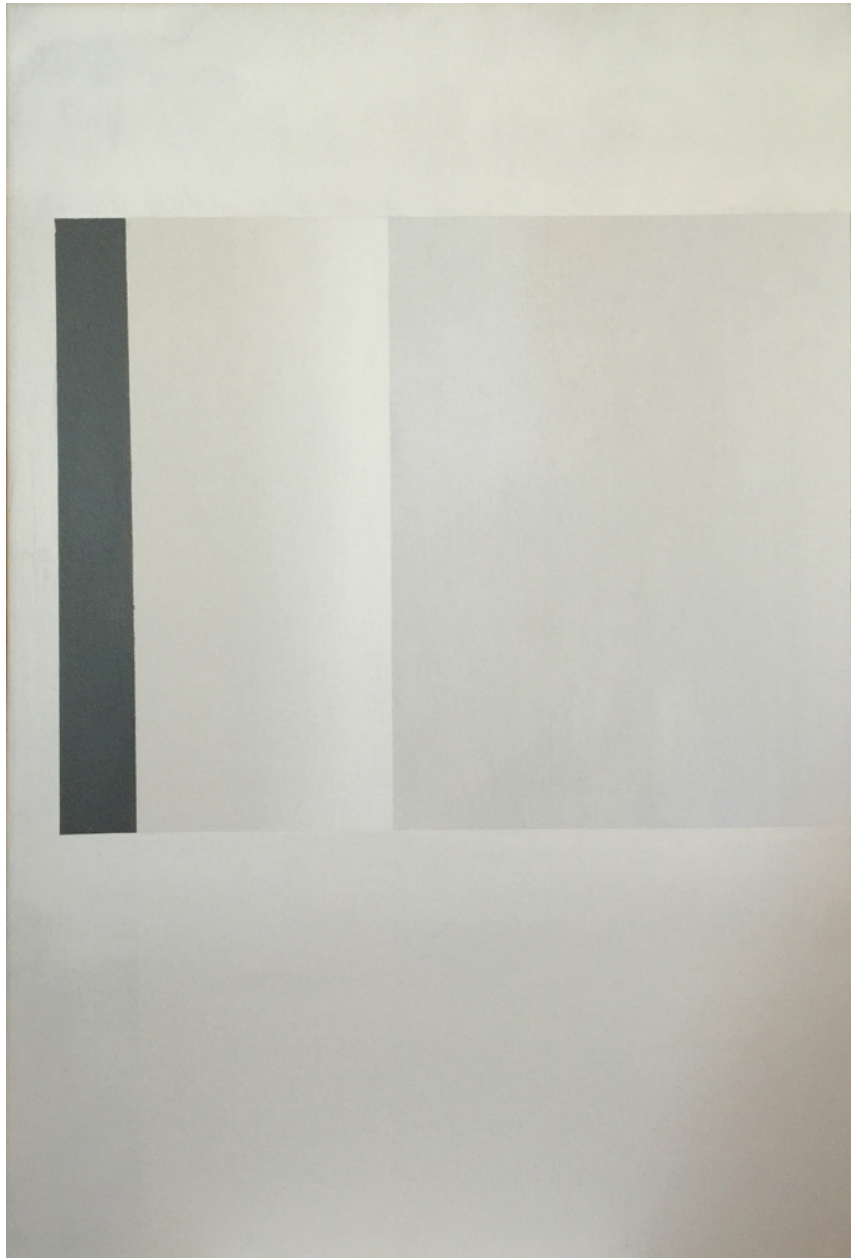
60x80 cm acryl on canvas 2015



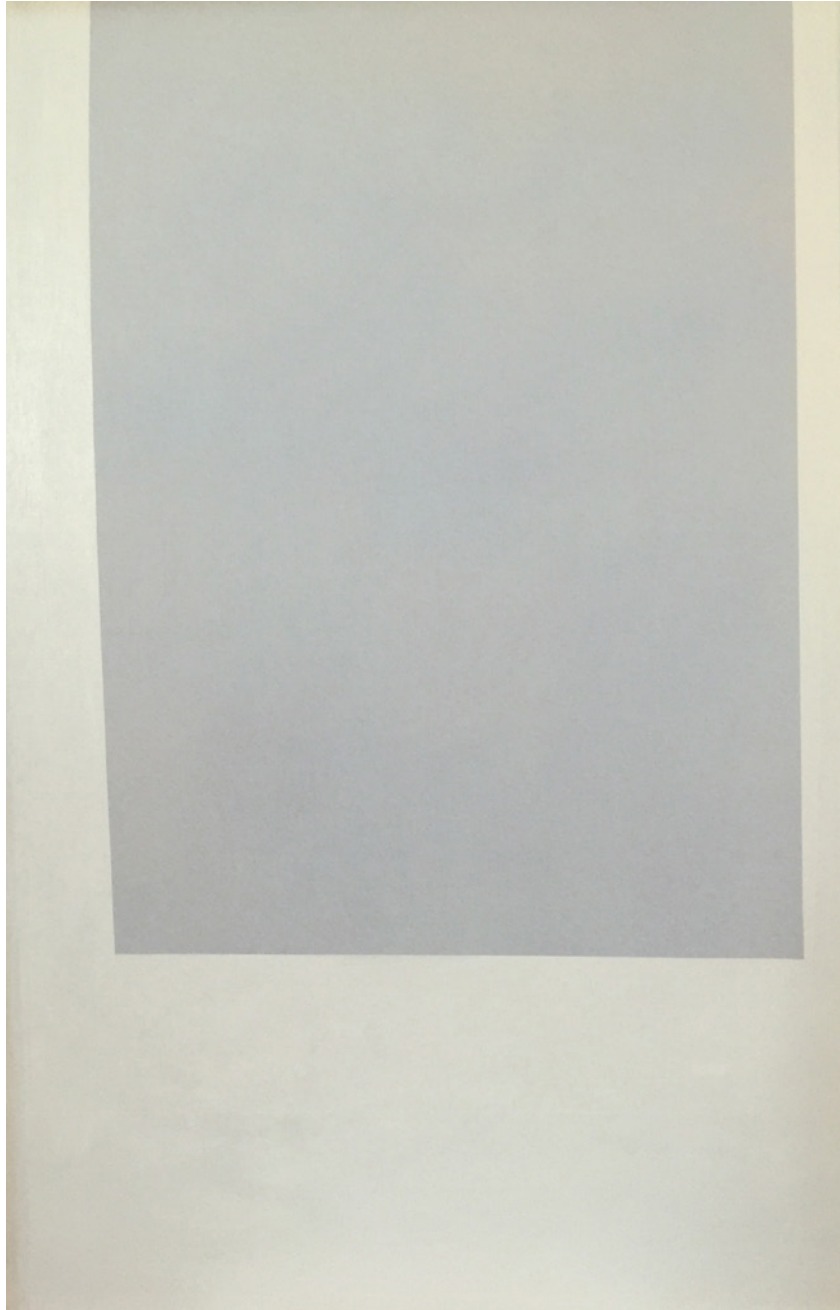
60x90 cm acryl on canvas 2015



50x80 cm acryl on canvas 2015



60x90 cm acryl on canvas 2015



50x80 cm acryl on canvas 2015