

**UNIwersYTET
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Łukasz Leszczyński

Struktura, przestrzeń, płaszczyzna

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Urszuli Ślusarczyk

KIELCE (2017)

Wstęp

Odkąd pamiętam, nieustannie coś kolekcjonowałem: kamienie, muszle, numizmaty, motyle... Moje entomologiczne zainteresowania były poważne i długotrwałe. Niecodziennym zajęciom połowu, hodowli i preparowania motyli towarzyszyła radość z odkrywania nowego oraz perspektywa zgromadzenia kompletnego zbioru, osiągnięcia ideału. Wyzwaniem i radością była również potrzeba klasyfikowania okazów według określonych reguł. Zasady te były zazwyczaj podyktowane formą obiektów, co w efekcie dawało zbiory ściśle ze sobą powiązanych elementów pod względem gamy barwnej, kształtu lub wielkości. Po latach widzę, że podobne zagadnienia i emocje towarzyszą mojej pracy artystycznej i podsycają potrzebę kreacji.

Ważnym doświadczeniem w szkole średniej była lektura książki „Punkt i linia a płaszczyzna” W. Kandyńskiego. Zrozumiałem, że artysta może posługiwać się atrybutami naukowca, a pracy twórczej mogą towarzyszyć obiektywizm i ścisłość. Być może dlatego zdecydowałem się na studiowanie malarstwa w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Z tamtejszą tradycją analizy formalnej stykałem się wielokrotnie w czasie studiów. Zaskakiwał mnie wtedy urok utworów plastycznych odczuwany intuicyjnie i gwałtownie, a którego przyczynę dzięki racjonalnej analizie dzieła udawało się (przynajmniej częściowo) zrozumieć i wyjaśnić. Dlatego starałem się dociekać struktury interesujących mnie zjawisk. Analizowałem je pod kątem formy i na bazie wyodrębnionych z rzeczywistości układów plastycznych tworzyłem kolejne obrazy. Tak powstały cykle: *Lepidoptelorum catalogus*, *Belemnion* i *Droga na Górę K*. Do malowania serii *Lepidoptelorum catalogus* (Katalog motyli) inspiracją były desenie skrzydeł wybranych okazów motyli. Płótna komponowane w kwadracie to, podobnie jak te owady, ćwiartki płaszczyzny zestawiane w relacjach symetrii i asymetrii. Cykl *Belemnion* to wertykalne kompozycje inspirowane kolekcją skamieniałych, wymarłych morskich głowonogów belemnitów. Abstrakcyjne figury wpisywałem w wydłużone prostokątne formaty dzielone według prostego ciągu liczbowego 2, 4, 8... Natomiast obrazy z cyklu *Droga na Górę K* powstały na bazie struktury formalnej architektury gotyckiej.

W związku z analityczną i badawczą postawą wobec świata w swoim malarstwie chętnie posługuję się językiem geometrii, który ułatwia mi świadome organizowanie

formy utworu plastycznego. Abstrakcja geometryczna fascynuje mnie czystością i logiką budowy. Ten typ sztuki tylko z pozoru jest bezużyteczny i bezcelowy. Paradoksalnie zabawa formą, praca nad obrazem może uzewnętrzniać prawa rządzące rzeczywistością.

Świadomość formy ma ułatwić namalowanie interesującego obrazu. Jest, w moim odczuciu, podstawą do wykreowania pięknego utworu plastycznego, rodzajem warsztatu kompozytorskiego i narzędzia. Ale w pracy nad obrazem jest coś jeszcze, równie pociągającego. Twórczość to nie tylko zimna kalkulacja. Prócz intelektu, w procesie twórczym towarzyszy mi nieustannie i jednocześnie wyjątkowa emocja. Dlatego zawsze zdumiewały mnie i wprowadzały w zachwyt obrazy szczególnego rodzaju. Określiłbym je, jako racjonalnie konstruowane i powściągliwe, a jednocześnie liryczne i nastrojowe. Połączenie takich sprzeczności jest typowe dla kultury Pogranicza, z której się wywodzę. Zetknięcie racjonalnej myśli Zachodu z duchowością, mistyką cywilizacji wschodniej było zawsze zjawiskiem wpływającym na moją twórczość.

Fundamentem moich działań artystycznych jest przede wszystkim badanie formy, a praca doktorska jest z jednej strony kontynuacją i rozwinięciem powyższych zagadnień, z drugiej zaś – stanowi nowy, autonomiczny rozdział. Osią pracy jest struktura rozumiana jako celowy układ, kompozycja i uporządkowanie elementów. Nowym i wciąż otwartym dla mnie wątkiem stały się kwestie związane z malarstwem w przestrzeni. Zaskoczeniem okazały się kompozycje na płaszczyźnie inspirowane trójwymiarowymi obrazami-objektami.

Na kolejnych stronach pracy przedstawię motywy wyboru podjętej przeze mnie tematyki. Omówię postawione problemy artystyczne, badawcze, opiszę proces twórczy dotyczący aktualnego cyklu prac. Zaprezentuję teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia dla własnych rozważań. Następnie podsumuję dysertację, opatrzę bibliografią i dołączę dokumentację prac w formie wydruków cyfrowych.

Obrazy z cyklu: *Struktura, przestrzeń, płaszczyzna*

„Po raz tysięczny: muzyka nie wyraża żadnych określonych uczuć, stanowi tylko ramy formalne, w które przy jej odtwarzaniu każdy wlewa swoje własne emocje; takie, na jakie go stać”¹. Jeśli zamienić w wypowiedzi kompozytora słowo „muzyka” na „sztuka”, to cytata trafnie tłumaczy powód mojego zainteresowania strukturą formalną, która jest podstawą mojej aktywności twórczej.

W związku z moim pragnieniem i poczuciem obowiązku kształtowania życia wewnętrznego, duchowego człowieka poprzez obraz, traktuję formę jako środek do osiągnięcia uczucia harmonii, spokoju i piękna, bazującego na rzeczywistym doznaniu zmysłowym.

W swoich badaniach wykorzystałem nowe dla mnie składniki kompozycji: przestrzeń i czas. Według E. Cassirera są one „ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość. Nie możemy pojąć żadnej rzeczy realnej inaczej jak tylko w warunkach czasu i przestrzeni”². Wybierając nowe środki wyrazu trwałem jednocześnie przy tradycyjnych formach wypowiedzi plastycznej. Szczególnie podkreśliłem to stosując grunty klejowo - kredowe kojarzone głównie z malarstwem ikonowym. Wykorzystując doświadczenia w komponowaniu obrazów na płaszczyźnie organizowałem elementy na powierzchni bryły uwzględniając jej czasoprzestrzenną specyfikę. W nowej sytuacji starałem się konsekwentnie stosować założenia unizmu. Obiekty miały zachować swój organiczny charakter a namalowane elementy podkreślać cechy bryły.

W dotychczasowej twórczości często sięgałem po kompozycje symetryczne. W kontekście większości powstałych cykli, symetrię wiązałem z ideą centrum. Miało być ono odczuwane jako miejsce szczególne, symbolizujące jedność. Obrazy na bryłach stały się ukonkretnieniem tej koncepcji. Centrum nie jest tu osią, figurą kolumny świata jak malowałem je dotychczas. Sześciiany to raczej punkty w przestrzeni, centra i reprezentacje mitycznego *omfalosa* (pępka), środka świata.

¹ W. Lutosławski, *Lutosławski homagium*, Warszawa 1996, s. 30.

² E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1977, s. 108.

Drugą częścią projektu są klasyczne obrazy inspirowane kompozycjami namalowanymi na bryłach. w dwuwymiarowych pracach spodziewałem się porzucić eksploatowane dotąd przeze mnie symetryczne układy kompozycyjne na rzecz struktur asymetrycznych.

Malowane przeze mnie obrazy były zawsze realizacjami poprzedzonymi dużą ilością szkiców. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku pracy doktorskiej. Początkiem procesu twórczego, była każdorazowo powierzchnia sześcianu. Istotnym etapem pracy stały się rysunkowe szkice brył na papierze oraz ich modele w małej skali. Na tym etapie koncepcja sprowadzała się do opracowania struktury obrazu. Polegało to na badaniu możliwości wariacyjnych kilku kompozycyjnych tematów bez uwzględniania barwy.

Ważną i równie czasochłonną częścią pracy było przygotowanie podobrazii przestrzennych. Wybrane przeze mnie bryły to sześciany o krawędziach długości 10cm. Wykonane zostały z różnych gatunków drewna. Niektóre sześciany zróżnicowałem na tym etapie pod względem ciężaru, nadając obrazom haptyczny (dotykowy) charakter. Jedne pozbawiłem części masy poprzez nawiercenie otworów i ich zasklepienie. Inne obciążylem cyną wlewając ją do wydrążonych przestrzeni. Wybrane bryły pokryłem, co najmniej trzema warstwami gruntu klejowo-kredowego. W niektórych z nich grunty zostały zabarwione barwnymi, sypkimi pigmentami. Szlifowane do uzyskania gładkiej powierzchni posłużyły za podobrazia dla obrazów olejnych. Część brył została pokryta masą szpachlową, wyszlifowana i zagruntowana uniwersalnym podkładem malarskim. Tak przygotowane podobrazia było bazą dla obrazów w technice akrylowej. W czasie pracy nad gruntowaniem brył zdecydowałem o charakterze jednego z sześcianów. Jego elementy ukształtowałem w gruncie i pozostawiłem bryłę w kolorze zaprawy. Część brył ma obłe krawędzie, co wpłynęło na charakter malowanych struktur i na wybór kolorystyk.

Z założenia nie przywiązuję wagi do skali oddziaływania swoich prac. Staram się skupiać uwagę na jakości utworu, strukturze, relacjach wiążących elementy obrazu. Małe formaty wynikają także z chęci intensywnego poszukiwania coraz to nowych rozwiązań kompozycyjnych i ich szybkiej realizacji. Nieustannie i

gorączkowo poszukuję form odpowiadających moim wewnętrznym, duchowym potrzebom.

Bryły mają kameralny format i przeznaczone są do indywidualnego odbioru. Najistotniejszym było, aby odbiorca mógł swobodnie obrócić sześcian w przestrzeni. Utwory zyskały przekształcalny charakter i mogą zmieniać się zgodnie z decyzją oglądającego. Wykorzystując w pracach takie elementy kompozycji jak przestrzeń i czas, usytuowałem je na pograniczu malarstwa i rzeźby. Na tym etapie starałem się przewidzieć sposób prezentowania i użytkowania brył przez widza, aby pozostało to bez szkody dla malatury.

Z racji, że w poprzednich cyklach każdorazowo odnosiłem się do płaszczyzny obrazu, podkreślałem jej charakter, a użyte elementy „opowiadały” o jej strukturze. Również teraz postanowiłem poznać charakter nowej dla mnie płaszczyzny - powierzchni sześcianu. Następnie realizując szkice przestrzenne w małej skali odwoływałem się do specyfiki nietypowego podobrazia.

Przede wszystkim, chcąc uzyskać możliwie pełną informację o sześcianie wybieramy pola widzenia obejmujące najwięcej jego powierzchni: trzy ściany łączące się w jednym wierzchołku. W związku z tym, że zależy mi na użyciu minimum środków i uzyskaniu maksymalnych różnic, napięć w obrazie, układy na dwóch wybranych przeciwległych wierzchołkach sześcianu, powinny być krańcowo odmienne. Natomiast moduł, struktura, jednakowy charakter użytych elementów mają spajać formę utworu.

Struktury oparte są na siatce niewidocznych, lecz domyślnych linii prostopadłych i równoległych lub skośnych do krawędzi bryły. Moduł stanowi najmniejszy rozmiar wynikający z budowy siatki i określający wielkość widocznych elementów i odległości między nimi.

W namalowanych pracach posłużyłem się przede wszystkim linią, która „powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę”³. Linie implikują napięcia i kierunki. Sugerują upływ czasu, dzielą płaszczyznę, tworzą formy i znaki. Są rudymenarną formą zawierającą niewyczerpany potencjał twórczy.

³ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s. 55.

Ze względu na charakter struktur, 15 przestrzennych obrazów można klasyfikować następująco: obrazy z jedną linią ciągłą (1) lub przerywaną (2, 3, 4, 5), poprowadzoną przez sześć ścian bryły. Obraz z jedną linią przerywaną, rozgałęziającą się (6). Obraz, gdzie trzy linie łączą trzy ściany podobrazia - tutaj elementy sugerują podział sześcianu na pięć mniejszych, zróżnicowanych prostopadłościanów (7). Obrazy z trzema liniami ciągłymi (8, 9, 10, 11, 12, 13) lub przerywanymi (14, 15) (każda linia łączy dwie ściany sąsiadujące ze sobą).

Po przeniesieniu struktur na finalne sześciennie podobrazia opracowywałem tonację i napięcia walorowe, aż do uzyskania zadowalającego mnie efektu.

J. Itten o charakterze barw zimnych i ciepłych pisze, że można je „zdefiniować w jeszcze inny sposób: cienisty-słoneczny, przejrzysty-nieprzejrzysty, uspokajający-

-pobudzający, rzadki-gęsty, powietrzny-ziemny, daleki-bliski, lekki-ciężki (...)”⁴. Dlatego dwu bryłom w związku z ich masą nadałem nasyconą, zimną i ciepłą kolorystykę. Błękitny sześcienny obraz jest lekki (drewniany obiekt jest częściowo pusty wewnątrz). Druga bryła wypełniona jest cyną i ma czerwoną malaturę. Analogicznie zróżnicowałem ciężar w przypadku kolejnej pary brył: lekki biały sześcienn i ciężki czarno-zielony obiekt.

Drugą częścią pracy są tradycyjne, dwuwymiarowe obrazy namalowane techniką olejną lub akrylową na płótnie, wynikające z moich kompozycji przestrzennych. Ten etap pracy polegał na obserwacji i analizie czasoprzestrzennych struktur obrazów i przełożeniu ich układów na płaszczyznę. Tutaj powstało również wiele szkiców w formie rysunkowych miniatur. Wielkości płócien, na których realizowałem kompozycje podyktowane były rozmiarem brył. Prawie każdy bok obrazu jest wielokrotnością 10- centymetrowej krawędzi sześciannu. Ze względu na sposób pozyskania materiału z kompozycji czasoprzestrzennych, obrazy na płaszczyźnie można klasyfikować następująco: kompozycje na płaszczyźnie, dla których materiałem plastycznym były widoki poszczególnych ścian bryły (12 płócien o wymiarach 30x20 cm), obrazy, gdzie

⁴ J. Itten, *Sztuka barwy*, Kraków 2015, s. 47.

materiałem były widoki bryły obejmujące dwie prostopadłe do siebie ściany bryły i widoki poszczególnych ścian (3 prace o wymiarach 30x30 cm), układy, kiedy widoki ścian nakładają się na siebie (3 obrazy o wymiarach 40x30 cm, 1 o wymiarach 30x30 cm, 1 o wymiarach 50x30 cm oraz 1 w formacie 38x38 cm - w tym przypadku kwadratowe moduły nie przylegają ściśle lecz są namalowane w odstępach od siebie i „leżą” na wspólnej płaszczyźnie) oraz kompozycje polegające na zestawianiu czterech układów inspirowanych tą samą strukturą na jednej, wspólnej płaszczyźnie (2 obrazy o wymiarach 75x55 cm).

Z jednej strony starałem się, aby kompozycje sześcianów korespondowały z układami form na płaszczyznach. Z drugiej dawałem sobie możliwość ingerowania w otrzymaną w ten sposób formę, aby mogła stać się autonomiczną, w moim odczuciu interesującą kompozycją.

Według myśli Platona geometria i liczba pochodzą ze świata doskonałego, a rzeczywistość jest organizmem harmonijnym i hierarchicznym stworzonym według miary, liczby i wagi. Geometria odrzuca mimetyzm, ograniczający poznanie, na rzecz samej struktury, którą łączymy z wiedzą lub metafizycznym doświadczeniem. Istotnym dla mojej twórczości jest pitagorejskie pojęcie *symmetrii* rozumiane, jako harmonijne i logiczne uporządkowanie elementów kompozycji, a obraz poprzez zawarty w sobie ład ma być modelem świata.

W. Worringer wiąże formy euklidesowe z duchową, silną i głęboką potrzebą poznania. W swoich badaniach odnosi się do twórczej aktywności artystów paleolitu. Skąd wśród wizerunków zwierząt tak często pojawiają się formy geometryczne, prostokątne, nieobecne w naturze? Zdaniem Worringera mogły mieć funkcje magiczną. Były „tablicą symboliczną koniecznych wartości”⁵, „uśmierzeniem jego nieszczęścia”⁶. Odpędzały „strach przed niespójnym światem”⁷. Stąd przekonanie, że geometria kieruje nas ku ideom, pojęciom absolutnym i niezmiennym, porządkuje w umyśle nieprzychylną rzeczywistość, daje poczucie stałości i uspokaja.

⁵ W. Worringer, *L'art gothique*, Paris 1967, s. 34, cyt. za: G. Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s.11.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

Czasem, jakby niezależnie ode mnie, praca nad obrazem staje się okazją do odkrywania w obrazie doniosłych treści. Symboli, które otwierają się na nieznanne i wskazują poza siebie. Według C. G. Junga tego typu formy mają swoje źródło w nieświadomości. Pojawiają się wówczas w sposób gwałtowny i irracjonalny. Możemy rozumowo je interpretować. Przy czym możliwości odczytania symbolu nigdy nie dadzą się w pełni wyczerpać. Dlatego bliskie mi są: idea wieloznaczności obrazu, pojemności treściowej, klimat tajemnicy i nadrealizmu. Taki obraz kieruje nas w rejony niedostępne racjonalnemu poznaniu, ma potencjalną moc scalać oraz kształtować świat wewnętrzny odbiorcy. Doświadczałem tego wielokrotnie np. dostrzegając w malowanych przez siebie obrazach formy mandaliczne - świadectwa życia wewnętrznego autora. Druga koncepcja symbolu bliższa jest alegorii. Zakłada ona, że przedstawienie, obraz dzięki trudnej do określenia analogii odnosi się do innej treści lub przedmiotu. Tak rozumiane symbole dostrzegam w aktualnym cyklu prac.

Często wydaje mi się, że kiedy maluję mam potrzebę przekroczenia rzeczywistości postrzeganej przez zmysły. Na przekór powszechnej sekularyzacji dostrzegam i poszukuję w swoich obrazach znaczeń związanych z istotą religii. Symbole niebieskie, lunarne, związane z miejscem i przestrzenią, które zauważam w swojej twórczości, obszernie opisuje M. Eliade. Lektura *Traktatu o historii religii* uświadomiła mi, że podstawowe elementy formy plastycznej: kształty, kolory, kierunki, miejsca na płaszczyźnie czy w przestrzeni, tkwią w nas głęboko i niosą ze sobą określone, fundamentalne znaczenia.

Utwory abstrakcyjne szczególnie charakteryzuje otwartość, wielokierunkowość interpretacji określana przez U. Eco polisemicznością. Idąc tym tokiem myślenia widz w kontakcie z obrazem nieprzedstawiającym interpretuje go i współtworzy. Utwór ma być na tyle interesujący, aby skłonić oglądającego do zaktywizowania wyobraźni.

W doktoranckim cyklu prac szczególnie interesowała mnie, definiowana przez Eco, otwartość jawna polegająca na możliwości realnej (lecz w moim przypadku ściśle kontrolowanej) ingerencji w wygląd obrazów namalowanych na bryłach.

Zamysłem, bliskiej mi doktryny unizmu jest „obraz jednolity (...) jak każdy organizm, działaniem jednozgodnym wszystkich swych części”⁸. W związku z założeniami tej teorii dążę do ujednoczenia płaszczyzny obrazu poprzez redukcję kontrastów i dyskretne zestawy kolorystyczne. Podkreślam dwuwymiarowy charakter płaszczyzny. Unikam form dynamicznych niezgodnych z płaskim charakterem obrazu, a każdy fragment płótna jest tak samo ważny dla formy i treści utworu. Bliska jest mi idea minimalizmu. Powtarzana wielokrotnie przez W. Strzemińskiego formuła: minimum środków, maksimum wyrazu.

Jako dziecko dorastające na prowincji doskonale pamiętam emocje towarzyszące regularnym kontaktom ze sztuką związaną z miejscem mojego urodzenia. Szczególnie zapadło mi w pamięć sklepienie renesansowego kościoła św. Trójcy w Radzynie Podlaskim z charakterystyczną geometryczną sztukaterią oraz baśniowe oprawy prawosławnych liturgii w klasztorze w Jabłecznej nad Bugiem. W młodości moje poczucie piękna kształtował podziw dla powściągliwej, klasycystycznej architektury P. Aignera w Puławach, z drugiej zaś strony łączność ze zjawiskową, rusko-bizantyjską polichromią kaplicy zamkowej w Lublinie. Być może stąd wywodzą się moje próby łączenia w utworach plastycznych logiki budowy obecnej w sztuce Zachodu z tajemniczą aurą, którą często przypisujemy kulturze wschodniej.

O specyfice obecnej polskiej sztuki geometrycznej pisze B. Kowalska: „Obserwacja i analiza sytuacji nurtu geometrii w ostatnim dziesięcioleciu na podstawie twórczości artystów urodzonych w okresie od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych prowadzi do dwóch ogólnych wniosków. Po pierwsze potwierdza utrzymującą się, a nawet potęgującą tendencję do nadawania temu językowi klimatu liryzmu i medytacji. Właściwości te charakteryzują sztukę polską czy szerzej słowiańską, a stają się tym jaskrawszym wyróżnikiem w zestawieniu z szeroko rozpowszechnioną na Zachodzie »sztuką konkretną«”⁹.

W pracy nad ostatnimi obrazami zakładałem rozwinięcie zagadnienia struktury, którą można wiązać ze sztuką konkretną, jednocześnie nie zapominając o duchu „sztuki

⁸ W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Łódź 1993, s. 10.

⁹ B. Kowalska, *Język geometrii w sztuce polskiej ostatniego dziesięciolecia*, „Format” nr 61, Wrocław 2011, s. 19.

słowiańskiej”, z którym świadomie jestem w pewnym stopniu tożsamy. Połączenie tych dwóch postaw, podobną dwoistość zauważam w twórczości niektórych abstrakcjonistów. Szczególnie pokrewne jest mi widzenie artystów związanych ze środowiskiem łódzkiej Szkoły Sztuk Plastycznych. Wykreślna i liryczna geometria pojawia się w pracach A. Łobodzińskiego, K. Zielińskiego. U pierwszego artysty emocja ujawnia się przez malarski gest, zamierzone potknięcia w kreśleniu geometrycznych form. Obrazy K. Zielińskiego charakteryzuje chłód precyzyjnie malowanych linii, a nośnikiem ekspresji jest kolor. Szczególnie nastrojowe są obrazy, gdzie nasycone barwą elementy skonstrastowane są z subtelnie chromatycznymi, szarymi płaszczyznami tła. Twórczość S. Fijałkowskiego jest również paralelna w stosunku do wymienionych twórców. Mimo stosowania form bliższych malarstwu gestu jest to sztuka bardzo zdyscyplinowana i przede wszystkim oparta o analizę formy plastycznej. Wspomniani artyści często stosują gamy monochromatyczne, powściągliwe. Mimo to zawsze mam wrażenie, że barwa odgrywa tu wiodącą rolę i tworzy charakterystyczny, medytacyjny nastrój. Z kolei to, co zaprzęta mój intelekt to logika, prostota organizacji form i obecna w obrazach wymienionych malarzy wykreślna lub domyślna geometria.

Równie, w moim odczuciu, interesującym malarzem jest urodzony na Kresach M. T. Janikowski. Precyzyjnie, gładko malowanym układom, klimatu tajemnicy nadają stosowane w obrazach napięcia tonalne przy jednoczesnych, nieznaczących różnicach walorowych lub zupełnym ich braku. Porównywalnym efektem wielokrotnie zachwycałem się oglądając *Kompozycję unistyczną 11 W.* Strzemińskiego. Racjonalizm, osobliwy sposób filozofowania, emocje i intuicja łączą się w utworach wymienionych artystów.

Jeśli do powyższych fascynacji dołączę twórczość A. Jachtomy, wybrane cykle T. G. Wiktora czy J. Nowosielskiego okaże się, że źródłem moich artystycznych zainteresowań w dużej mierze jest ikona. Dzieła przytoczonych mistrzów wydają się przekraczać rzeczywistość postrzeganą przez zmysły. Są odbiciem świata spirytualistycznego w zmysłowej materii obrazu. Kierują nas ku temu, co nieosiągalne, czego nie sposób jednoznacznie definiować.

Spośród malarzy dawnych istotny wpływ na moją twórczość miał duński artysta przełomu XIX i XX w. V. Hammershoi. Specyficzna wyciszona i senna aura tego malarstwa wynika z zastosowania chromatycznych szarości, zmiękczenia plam barwnych i wyboru z pozoru białych tematów. Stąd *Cisza* tytuł zestawu obrazów dyplomowych namalowanych przeze mnie 10 lat temu. Tak jak wówczas, nastrój kolorystycznego milczenia, unikania kontrastów barwnych jest wciąż obecny w moim malarstwie. Większość obrazów aktualnego cyklu została namalowana zestawem szarości uzyskanych z mieszaniny barw podstawowych. Inspiracją były, zbliżone do bieli, kolory pochmurnego nieba. Dzięki tej kolorystyce obrazy miały zyskać stoicki, statyczny emocjonalnie, charakter.

Podsumowanie

Pierwszy etap pracy (komponowanie obrazów na bryłach) okazał się nowym doświadczeniem, w którym napotykałem wiele problemów natury technologicznej i artystycznej. Głównym zagadnieniem artystycznym było organizowanie obrazów w przestrzeni tak, aby w każdym wybranym układzie były inne i interesujące. Taki sposób myślenia zbliżył je do form rzeźbiarskich. Byłyby to zatem utwory intermedialne, rodzaj malarstwa w przestrzeni. Aby nadać pełny sens malowanemu obrazowi należało uwzględnić wszystkie elementy składowe (ściany i widoki) utworu, jako integralny układ. Obrazy mogą być oglądane w sposób wycinkowy (tak jak rzeźba wolnostojąca), lecz całość tych obiektów konstruuje się, komponuje w naszej pamięci. Pojawiło się tu zagadnienie światłocienia obecnego na bryłach. Chiaroscuro na powierzchni sześcianu musiało stać się integralną częścią kompozycji. Dlatego badałem i różnicowałem charakter malowanych elementów i krawędzi brył względem siebie. Mimo nowych zagadnień malatura na bryłach konsekwentnie (tak jak w poprzednich cyklach) opisuje specyfikę podobrazia, podkreśla jej budowę a użyte środki plastyczne są powściągliwe, zgodne z własnym, wypracowanym charakterem „pisma”.

W drugiej części pracy założyłem, że moim celem nie będzie mechaniczne rozłożenie siatki bryły na płaszczyźnie. Choć w kilku przypadkach ingerencja w tak otrzymany układ ograniczała się jedynie do odpowiedniego ułożenia kwadratów, ścian bryły w formacie płótna. Dla niektórych kompozycji obrazy ścian były jedynie luźnym materiałem dla tworzenia nowego układu. Mimo to zawsze pozostawał nastrój, klimat np. zatrzymany dzięki pierwotnej kolorystyce. W moim odczuciu mimowolnie i każdorazowo zachowywałem w pracy odpowiedni balans pomiędzy metodą a improwizacją.

Sądzę, że zasadniczo charakter struktur namalowanych na bryłach jest paralelny do układów na płótnie. Malatura na sześcianach opisuje powierzchnie trójwymiarowych podobrazia. Elementy, linie „oplatają” niewidoczne, ukryte wnętrza obiektów. Formy wyznaczają kierunki definiujące przestrzeń (szerokość, wysokość i głębokość). Porównywalnie, linie na płótnach podkreślają ich

dwupłaszczyznowość, są równoległe i prostopadłe względem krawędzi formatu. Czasem elementy „wędrują” po obrzeżach prostokątów otaczając wewnętrzną pustkę. Wypełniają płaszczyzny odczuwalnymi napięciami. Obecne w obrazach rytm i modularność, są ekwiwalentem czasu, który był zasadniczą cechą kompozycji przestrzennych. w niektórych kompozycjach, poprzez specyficzny charakter linii można doświadczyć wrażenia ruchu form. Punkty pozostawiają ślady swojego biegu w kształtach „komet”, odcinków i linii wpisanych w narzuconą im strukturę.

Istotnym problemem natury technicznej stał się sposób ekspozycji i „używania” obrazów na bryłach. Dlatego w części prac grunty klejowe zostały zabarwione pigmentami zbliżonymi do finalnej tonacji obrazu. Dzięki temu ewentualne uszkodzenia malatury, w związku z obracaniem obiektu przez widza, nie powinny znacząco wpłynąć na wygląd prac. Aby zabezpieczyć powierzchnię brył do każdego sześcianu dołączone zostaną bawełniane rękawiczki, a obiekty prezentowane będą na powierzchniach pokrytych białym filcem.

Pomimo studiów, które poświęciłem na eksplorowanie opisywanego zagadnienia wciąż dostrzegam w temacie duży potencjał badawczy. Przypuszczam, że wielość wątków, rozwiązań postawionego problemu, które pojawiły się dotąd jedynie w formie szkiców i wyobrażeń, zajmie mnie w najbliższych latach mojej aktywności twórczej.

Bibliografia

1. Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Czytelnik, Warszawa 1977.
2. Eliade M., *Traktat o historii Religii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
3. Itten J., *Sztuka barwy*, d2d.pl, Kraków 2015.
4. Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
5. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
6. Kowalska B., *Język geometrii w sztuce polskiej ostatniego dziesięciolecia*, Format nr 61, ASP Wrocław, Wrocław 2011.
7. Lutosławski W., *Lutosławski homagium*, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1996.
8. Rzepińska M., *Historia koloru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
9. Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.
10. Sztabiński G., *Dlaczego geometria?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
11. Ślesiński W., *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Arkady, Warszawa 1984.
12. Taranienko Z., *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.
13. Tyszkiewicz T., *Notatki (1940 - 1983)*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2013.

THE JAN KOCHANOWSKI UNIVERSITY IN KIELCE

FACULTY OF PEDAGOGY AND ARTS

Domain: Arts

Branch: The Fine Arts

Łukasz Leszczyński

Structure, space, plane

Doctoral thesis
written under the direction of
prof. zw. dr hab. Urszula Ślusarczyk

KIELCE (2017)

Introduction

Since I remember I have always been collecting something: pebbles, shells, coins, butterflies... My entomological interests were serious and long-lasting. Uncommon activities like fishing, breeding and butterfly preparation were accompanied by both my joy of discovering the new and the prospect of completing the whole set and achieving the ideal. The need of classification of specimens according to particular rules were both the challenge and delight. These rules were usually dictated by the form of objects, which in effect produced the sets of elements closely linked according to colour range, shape or size. After some years I can see that similar issues and emotions accompany my artistic work and intensify the need of creation.

Reading in secondary school the set book "Point, line and the plane" by W. Kandyński was an important experience. I understood that the artist may use the attributes of scientist and his creative work may be accompanied by objectivism and accuracy. Maybe that is why I decided to study painting at The Academy of Fine Arts in Łódź. During my studies I met there many times the tradition of formal analysis. At that time I was surprised by the charm of plastic work felt in intuitive and violent way, and whose cause, thanks to rational analysis of the work, was (at least partially) possible to understand and explain.

That is why I tried to explain the phenomena I was interested in. I analyzed them in respect of the form, and on the basis of plastic setup extracted from reality I created next paintings. This way I created the series: *Lepidoptelorum catalogus*, *Belemnion* and *The Way on The Mount K*. The patterns of wings of some peculiar butterflies became the inspiration for creating the series *Lepidoptelorum catalogus* (The catalogue of butterflies). Canvas composed in the square is, like these insects, quarters of plane juxtaposed in relation of symmetry and asymmetry. The series *Belemnion* are the vertical composition inspired by the collection of fossil, extinct sea cephalopod belemnite. I inscribed abstract shape figures into overlong rectangular formats divided according to a simple numerical sequence 2, 4, 8... Whereas the paintings from the series *The Way on The Mount K*. was based on the structure of formal Gothic architecture.

Because of my analytical and inquiring attitude to the world I willingly use the

language of geometry, which makes it easier for me to organize the form of plastic work in a conscious way. Geometric abstraction makes me fascinated by its purity and construction logic. This type of art is only seemingly useless and pointless. Paradoxically, playing with form and working on the painting may reveal the laws that control reality.

The awareness of the plastic form helps to paint an interesting picture. It is, according to me, the base for creating a beautiful plastic work, a kind of composer's workshop and a tool. But there is something else, while working on the painting, equally attractive. Creation is not only a cold calculation. Apart from intellect, during the process of creation, I am continually accompanied by exceptional emotion, intuition. That is why I have always been both amazed and delighted by some particular paintings. I would define them as rationally constructed and restrained, but lyrical and emotional at the same time. Connecting such contradiction is typical for the culture of Borderland which I come from. The contact of rational Western thought with spirituality and mysticism of eastern civilization has always been a phenomenon influencing my creation.

Examining the form is the main foundation of my artistic activities, and the doctoral thesis is on the one hand the continuation and development of those activities, and on the other hand constitutes a new, autonomous chapter. The axis of work is the structure understood as an intentional layout, composition and the arrangement of elements. The issues connected with painting in the space have become a new, and still open for me trend. The compositions on the plane inspired by three-dimensional paintings - objects have turned out a surprise to me.

On the following pages of my thesis I will present the motives of the choice of my subject matter. I will discuss the artistic and exploratory problems, I will describe the creative process concerning the current cycle of works. I will present theories and artistic practice which are the reference area for my own considerations. Next I will sum up the text, attach bibliography and documentation of the works in the form of digital printing.

Paintings of the series: *Structure, space, plane*

“A thousand times: music does not express any definite feelings, determines only formal frames, in which while playing it everybody places their emotions, which they can afford”¹. If one could change, in the composer’s thought, the word music into art, this quote would accurately explain the reason of my interest in formal structure, which is the base of my artistic activity. I think that through conscious and skillfully shaped plastic works we can experience the feeling of harmony, calmness and beauty, which are based on a real sense sensation. Thanks to this I have the possibility of shaping my inner, spiritual life through the piece of art.

In my research I used some new components of composition: space and time. According to E. Cassirer “they are frames that close the whole reality inside themselves. We cannot comprehend any real thing in other way than only in the terms of time and space”².

Choosing for myself the new means of expression I stuck to traditional forms of plastic expression. I emphasized it in a particular way by using glue and chalk dry backing, mainly associated with icon painting. Using my experience in composing pictures on plane I organized some elements on the surface of the solid respecting its spatiotemporal peculiarity. In the new situation I consistently tried to apply the foundations of unism. The objects were to keep its organic character and painted elements were to stress the features of the solid.

In my hitherto creativeness I frequently used symmetrical compositions. In context of most of created series, I linked symmetry with the idea of centre. It was supposed to be felt as a special place symbolizing unity. The pictures on the solids became the realization of this concept. Here, the centre is not an axis, the figure of the column of the world as I used to paint it before. Cubes are rather points in the plane, the centres and the representations of mythical *omphalos*, the centre of the world.

¹ W. Lutosławski, *Lutosławski homagium*, Warszawa 1996, p.30.

² E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1977, p.108.

The second part of the project constitutes classic pictures inspired by the compositions painted on solids. In two-dimensional works I expected to quit exploited so far by me symmetrical compositional schemes in favour of asymmetric structures.

My paintings have always been preceded by many sketches. Just like in the case of my doctoral thesis. The beginning of my creative process was the surface of the cube. A crucial stage of my work were drawing sketches as well as their small-scale models. At this stage the idea came down to elaborating the structure of the picture. It was an examination of varied capabilities of a few compositive topics without taking its colour into consideration.

Preparation of spatial sub pictures was both an important and time consuming part of my work. The solids chosen by me were the cubes with 10 cm length edges. They were made of various kinds of wood. At this stage, some cubes were differentiated according to the weight, thus imposing a haptic character on the pictures. Some of them were partially deprived of weight by drilling holes and sealing them. Other cubes were weighted by tin poured into drilled spaces. A few chosen solids were covered by, at least, three layers of glue and chalk dry backing. In some of them the backings were dyed by colourful, powdery pigments. Being polished until they reached a smooth surface, they served as sub pictures for oil paintings. Some solids were covered by filler mass, as well as polished and primed with universal painting foundation. Sub picture prepared in such a way became the base for the pictures created according to acrylic technique. I decided on the character of one of the cubes while priming the solids. I shaped its elements in basis and left the solid in the colour of the temper. Some of the solids have cylindrical edges, which influenced the character of painted structures and the choice of colours.

I usually do not pay attention to the scope of the impact of my works. I try to focus my attention on the quality of my work, the structure and the relations that link the elements of the picture. Small formats of works result from the desire of intensive quest for new compositive solutions and their fast implementation. I continually and frantically search for the forms corresponding to my inner needs. That is why the solids have personal format and are designed for individual perception. It was the most crucial for the recipient to be able to turn the cube freely in the space. The works received a convertible character and may change according to the decision of the recipient. Using the

compositional elements such as space and time in my works, I placed them on the border of painting and sculpture. At this stage I tried to predict the way of presenting and using the solids by the onlookers, so that it would not harm the manner of painting.

Because of the fact that I referred each time to the shape of the picture's plane in the previous series of my works, as well as I emphasized its character, and the used elements "talked" about the structure of the given surface, also this time I decided to get to know the character of the new, for me, plane – the surface of the cube shaped in space.

Next, accomplishing the small-scale spatial sketches I referred to the peculiarity of a non-standard sub picture.

First of all, if we want to get possibly full information of the cube we choose the eyeshot including the biggest part of the cube's surface: three walls connecting in one top. Because I care about using the minimum resources and getting the maximum differences, tensions in the picture, the arrangements on two chosen opposite tops of the cube should be extremely different. Whereas the module, structure and the equal character of the used elements are supposed to unite the form of the work.

The structures are based on the net of invisible, but conjectural perpendicular and parallel lines or the ones oblique to the edge of the solid. The module constitutes the smallest size resulting from the structure of the net and determining the size of visible elements and distances between them.

In my already done works I used, first of all, the line "which is created from the movement by the destruction of the point's inertia, its absolute latent stage, and at the same time by the leap from the statics into dynamics"³. The lines imply the tensions and directions. They suggest the flow of time, they divide the plane, create forms and signs. They are the fundamental form including unfailing creative potential.

Because of the character of the structures, pictures painted on the cubes may be classified in the following way: the pictures with one solid or dotted line, drawn through six walls of the solid, the pictures with three solid or dotted lines (each line joins two neighbouring walls), the picture where three lines join three walls of a sub picture (here the elements join together and suggest the division of the cube into five smaller ones, the

³ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, p.55.

varied cuboids), the picture with one dotted, ramifying line. Having moved the structures on the final cubic sub pictures I compiled the tone and value tensions, till I reached the satisfying effect.

Johannes Itten writes about the character of cold and warm colours: "we can define them in one more way: shady-sunny, transparent-opaque, calming-stimulating, thin-dense, air-terrestrial, far-close, light-heavy..."⁴. That is why I gave two solids, because of their bulk, replete, cold and warm colours. A blue cubic picture is light (wooden object is partially empty insight). Another solid is filled with tin and has red painting. I similarly differentiated the weight in case of another pair of solids: a light white cube and a heavy black and green object. The second part of work constitutes traditional, two-dimensional pictures painted either in oil technique or acrylic one painted on canvas, which result from my special compositions. This stage of work depended on observation and analysis of time and space structures of the pictures as well as putting their layout on the plane. Here a lot of sketches in the form of drawing miniatures were created. The size of canvas, on which I realized my compositions, were imposed by the size of solids. Each side is the multiplicity of 10 cm long edge of the cube. Because of the way of acquiring the making from spatiotemporal compositions, the pictures on the plane can be classified in the following way: compositions on the plane, for which the views of individual walls of the solid (12 canvas size 30x20 cm) were the plastic material, the pictures in which the views of the solid including its two perpendicular walls and the views of individual walls (3 works size 30x30 cm) constituted the material, layouts when the views of the walls overlap each other (3 pictures size 40x30 cm, 1 size 30x30 cm, 1 size 50x30 cm and 1 size 38x38 cm – in this case square modules do not stick tightly but are painted at intervals and "lie" on a common plane), and the compositions that depend on setting together the four layouts inspired by the same structure on one, common plane (2 pictures size 75x55cm). On the one hand, I tried to make the compositions of cubes correspond with the layouts of forms on the plane. On the other hand, I gave myself a chance to interfere with the form acquired this way, so that it could become an autonomous and, in my opinion, interesting composition.

⁴ J. Itten, *Sztuka barwy*, Kraków 2015, p.47.

According to Plato's thought geometry and number derive from an ideal world, and reality is a consonant and hierarchic organism, created according to measure, number and weight. Geometry rejects mimetism, that limits the recognition, in favour of the structure itself which we link with the knowledge or metaphysical experience. Pythagorean concept of symmetry, understood as consonant and logical arrangement of elements of composition, and the idea that the picture, due to the order it includes, is to be the model of the world was crucial for my creativeness.

W. Worringer links Euclidean forms with spiritual, strong and deep need for cognizance. In his research he refers to creative activity of paleolith artists. Whence are there so many geometric, rectangular forms, not present in nature, among the images of animals? According to Worringer they could have a magic function and were to restrain the freedom of phenomenal world. They were to be "a symbolic board of vital values"⁵, "appeasement of its misfortunes"⁶. They dismissed "the fear of incoherent world"⁷. Thus the belief that geometry leads us to ideas, absolute and constant concepts, arranges unfavourable reality in our minds, gives a feeling of stability and calms down. Sometimes, irrespectively of me, the work on the picture becomes an opportunity to discover significant contents in it – the symbols that open to the unknown and indicate beyond them. According to C. G. Jung the forms understood in this way have their source in unconsciousness. Then they will appear in sudden and irrational way. We can interpret them in a rational way. Whereas the possibilities of reading the symbol will never deplete. That is why the idea of picture ambiguity, contents capacity and the climate of mystery and surrealism are so close to me. Such picture leads us to the regions inaccessible to rational cognition, has a potential power to merge and shape the inner world of the recipient. I have experienced this many times, by seeing in painted by me pictures the mandalic forms - the testimony of the author's inner life. The second concept of the symbol is close to allegory. It suggests that exposition, the picture, owing to too hard to define analogy, refers to another contents or object. I see in my current series of work the symbols understood in this way. It frequently seems to me that when I paint I feel the

⁵ W. Worringer, *L'art gothique*, Paris 1967, p. 34, G. Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, p.11.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

need for going beyond the reality perceived by senses. In spite of general secularization, in my pictures I see and search for the meanings connected with the essence of religion. M. Eliade fully describes blue, lunar symbols, the symbols linked with the spot and space, which I observe in my creativeness. By reading the book "The treaty of the history of religion" I realized that the basic elements of the plastic form: shapes, colours, trends, the positions on the plane or in space, are deeply rooted in us and convey particular, fundamental meanings.

Abstract works are particularly characterized by openness, multidirectional interpretation referred by U. Eco to as polysemy. Following this way of thinking, the recipient, while dealing with a non-presenting picture, interprets it and co-creates. The work should be so interesting that it could make the recipient activate his imagination. In my current series of work I was particularly interested in, defined by Eco, "evident openness" depending on real ability (though in my case strictly controlled) to interfere with the outlook of the pictures painted on solids. The aim of, close to me, doctrine of unism is "indiscrete picture [...] as every organism, unified by one consistent action of its all parts"⁸. According to the assumptions of this theory I aim at unifying the plane of the picture by reducing contrasts and using unobtrusive colour sets. I emphasize two-dimensional character of the plane. I avoid dynamic, incompatible with the flat character of the picture forms, and every fragment of canvas is equally important for both the form and the contents of the work. The idea of minimalism is close to me, as well as repeated frequently by W. Strzemiński formula: "minimum means, maximum reflection".

As a child growing up in the province I clearly remember the emotions accompanying my regular encounters with art linked with my birthplace. I particularly remember the vaulting in the renaissance church of Holy Trinity in Radzyń Podlaski with its characteristic geometric moulding as well as fabulous setting of orthodox liturgy in monastery in Jabłeczna upon Bug. In my youth the sense of beauty shaped the respect for reserved, Greek revivalist architecture of P. Aigner in Puławy, and, on the other hand, being in contact with an amazing, Russian- Byzantine polychromy of the castle chapel in Lublin. Maybe that is where my attempts to join the logic of construction present in the

⁸ W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Łódź 1993, p.10.

western art with a mysterious aura, frequently connected with eastern culture, originates from.

Dr B. Kowalska writes about the character of contemporary geometric art: "Observing and analyzing the situation of the geometric stream in the past decade, on the basis of the work of artists born in the period between the 60s and 80s, leads to two general conclusions. First of all, it confirms the persistent and even escalating tendency to vest a climate of lyricism and meditation in this language. These features characterize Polish, or even Slavic art, and become the brighter discriminant in comparison with widely publicized in the East "particular art"⁹. In my work on latest pictures I presumed to develop the question of structure, which can be linked to particular art, and I forgot at the same time of the spirit of "Slavic art" that I, to some extent, designedly identify with. I notice a similar duality, a combination of these two attitudes, in the works of some abstractionists. The perception of the artists of Łódź Academy of Fine Arts is particularly close for me. Descriptive and lyric geometry appears in the works of A. Łobodziński and K. Zieliński. In the works of the first artist the emotion reveals by a painterly motion, intended lapses in plotting geometric forms. The pictures of K. Zieliński are characterized by the distance in accurately painted lines, and the colour is the way of expression. The paintings where the elements saturated with colour are contrasted with subtly chromatic, grey planes of the background are especially moody.

The works of S. Fijałkowski is also parallel to the mentioned above artists. Despite applying the forms closer to Action painting it is a very orderly art, and first of all, based on the analysis of plastic form. The artists mentioned above frequently apply monochromatic, restrained scales. In spite of this I always have the impression that the colour plays here the leading role and creates characteristic, meditative mood. On the other hand, what preoccupies my mind is the logic, simplicity in organizing forms and the descriptive or supposed geometry present in the pictures of the mentioned artists. In my opinion M. T. Janikowski, born in borderland, is an equally interesting painter. Tonal tensions, employed in his pictures, together with the slight differences in values or the lack of them vest the climate of mystery in accurately, smoothly painted layouts. I have

⁹ B. Kowalska, *Język geometrii w sztuce polskiej ostatniego dziesięciolecia*, „Format” nr 61, Wrocław 2011, p. 19.

been delighted for many times with a comparable effect while observing unistic Composition 11 by W. Strzemiński. Rationalism, a particular way of philosophizing, emotion and intuition join together in the works of the mentioned above artists. If I add the work of A. Jachtomy, chosen series of T. G. Wiktor or J. Nowosielski to the above fascinations, it will turn out that the icon is largely the source of my artistic interests. The works of the foregoing masters seem to go beyond the reality perceived by senses.

They are the reflection of spiritual word in the sensual matter of picture. They guide us towards the elusive, which cannot be expressly defined. Of all the old painters V. Hammershoi, a Dutch artist living at the turn of 19th and 20th centuries, had a key influence on my work. Specific, mute and sleepy aura of his paintings stems from using chromatic grey colours, softening colourful spots and choosing trivial topics. Hence "Silence" – the title of the set of diploma pictures painted by me 10 years ago. Just like at that time, the mood of colourful silence, avoiding colourful contrasts are still present in my works. The current series were painted with the set of grey obtained from the mixture of basic colours. The colours of the cloudy sky, approximate to the white, were the inspiration for me. Thanks to this colour scheme my pictures were to receive stoical, emotionally static character.

Summary

The first stage of work (composing the pictures on solids) turned out to be a new experience in which I came across many technical and artistic problems. The main artistic question was organizing pictures in the space so that they were interesting in every chosen layout. This way of thinking brought them nearer to sculptural forms. Therefore, they would be an inter-media piece of work, a kind of painting in the space. To give a full sense to the painted picture, all the compositional elements of the piece of work (walls and views) had to be taken into consideration as an integral layout. Pictures can be seen in the fragmentary way (as a freestanding sculpture), but whole of these objects is constructed, composed in our memory.

The question of chiaroscuro present in solids has appeared here. Chiaroscuro on the surface of the cube had to become an integral part of the composition. That is why I examined and differentiated the character of painted elements and the edges of solids regarding to each other. Despite new questions the manner of painting on the solids consistently (just like in the previous series) describes the character of sub-picture, emphasizes its construction and the plastic resources are reserved, consistent with its own, elaborate character of "writing".

In the second part of my work I assumed that spreading the net of the solid on the plane in a mechanical way will be my goal. However, in a few cases, the interference with the layout received in such way, was limited only to arranging appropriately the squares, the walls of the solid in the size of canvas. For some compositions the pictures of walls were only a loose material for creating a new layout. Despite this, there always remained the mood, climate kept, for example thanks to the original colouring.

To my mind, I preserved casually and each time a proper balance between a method and improvisation in my work. I generally think that the character of the structures painted on solids is parallel to the layouts on canvas. The manner of painting on the cubes described the surfaces of three-dimensional sub pictures. Elements, lines, "twined" invisible, hidden insights of the objects. The forms set the trends defining the space (width, height and depth). Comparatively, the lines on canvas emphasize their double plane, are parallel and perpendicular towards the edges of the format. Sometimes

the elements “wander” on the rims of rectangle, surrounding the inner void. They fill the planes with noticeable tensions. Rhythm and modularity, present in pictures, are the equivalent of time, which was the elementary feature of special compositions. In some arrangements, through specific character of lines, one can experience the impression of the form movement. Points leave the traces of their course in the shape of “comets”, sections and lines inscribed in the structure imposed on them. The way of exposing and “using” the pictures on solids became a crucial technical problem. That is why in some works glue dry backings were tinged with pigments similar to the final tone of the picture. Thanks to this, possible damage to the painting, connected with the way of turning the object by the recipient, should not significantly influence the outlook of the works.

Cotton gloves will be attached to each cube to secure the surface of the solids, and the objects will be presented on surfaces covered with white felt.

Despite studies which I devoted to exploring the question I refer to, I still notice in it a huge exploratory potential. I suppose that the multitude of threads and solutions to the presented problem, which have appeared so far in the form of sketches and images, will keep me busy in the following years of my creative activities.

Bibliography

1. Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Czytelnik, Warszawa 1977.
2. Eliade M., *Traktat o historii Religii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
3. Itten J., *Sztuka barwy*, d2d.pl, Kraków 2015.
4. Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
5. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
6. Kowalska B., *Język geometrii w sztuce polskiej ostatniego dziesięciolecia*, Format nr 61, ASP Wrocław, Wrocław 2011.
7. Lutosławski W., *Lutosławski homagium*, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1996.
8. Rzepińska M., *Historia koloru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
9. Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.
10. Sztabiński G., *Dlaczego geometria?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
11. Ślesiński W., *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Arkady, Warszawa 1984.
12. Taranienko Z., *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.
13. Tyszkiewicz T., *Notatki (1940 - 1983)*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2013.