

UNIwersytet  
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH  
WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Marcin Mikołajczyk  
PRZESTRZENIE KRESKOMATERII

Rozprawa doktorska zrealizowana pod kierunkiem  
prof. zw. dr hab. Ryszarda Ługowskiego

Kielce 2018

## SPIS TREŚCI

1. Wstęp	3
2. Inspiracje i obserwacje	4
3. Idea Kreskomaterii	6
4. Pojęcie przestrzeni i jej postrzeganie	7
5. Autorskie teorie i hipotezy iluzyjności przestrzeni (Podjęty problem artystyczny i teoretyczny)	9
6. Proces twórczy. Techniki i środki artystyczne	10
– Forma (użyte materiały)	10
– Kształt	11
– Lustra	12
– Walor i język wypowiedzi	13
7. Koegzystencja natury i geometrii	14
8. Inspiracje artystyczne	15
9. Odniesienia teoretyczne i kierunki artystyczne	17
10. Szczegółowy opis prac	19
11. Zakończenie	22
Bibliografia	23
Streszczenie opisu pracy doktorskiej w języku polskim	24
Tłumaczenie opisu pracy doktorskiej w języku angielskim	26
Streszczenie opisu pracy doktorskiej w języku angielskim	48
Dokumentacja fotograficzna	50

## 1. WSTĘP

Odkąd pamiętam, charakterystykę mojego rysunku stanowiła poszarpana, nieregularna kreska, tworząca naturalny, spontaniczny i indywidualny walor. Od tejże kreski wszystko się zaczęło, cały mój twórczy rozwój, który trwa do dzisiaj. Po latach używania jej jako oczywistego dla mnie waloru rysunkowego, oraz po kolejnych eksperymentach malarskich, w poszukiwaniach swojego środka wyrazu twórczego, kreska wróciła do mnie jako zupełnie nowy, odkrywczy dla mnie temat, stanowiący budulec rozbudowanej idei kreskomaterii.

Termin „kreskomateria” jest moją autorską definicją. Oznacza on strukturę, szkielet budujący całą materię oraz szeroko pojętą przestrzeń. Wedle mojej teorii wszystko, co nas otacza, jest pod względem formalno-strukturalnym, zbudowane z kreskomaterii. Plątanina linii, kreseczek, nieregularnych nici, łączących się ze sobą, buduje formę, masę, kształt, materię oraz relacje pomiędzy nimi. Moje kreski w naturalny sposób są wyrazem ekspresji i są przynależne sferze natury. Te naturalne formy wpisują się w figury geometryczne prostopadłościaków i podobnych im brył, symbolizujących esencję przestrzeni. Nie rozgraniczam tych pozornie sprzecznych kierunków, nie wybieram jednej klasyfikacji, chcę być na pograniczu obydwu. W moich pracach pokazuję że natura potrafi współegzystować z geometrią i jedno nie wyklucza drugiego.

Nagromadzenie kresek jest także formą wyrazu artystycznego. Za pomocą ich zagęszczenia buduję intensywność i ekspresję określonej formy, a także natężenie plamy malarskiej, barwy, koloru, światła czy też przestrzeni. Rysunek stanowi tutaj silną genezę, ale jest to rysunek malarski, tworzony bardzo często za pomocą pędzla.

Podpatrując naturę oraz eksperymentując z różnymi formami malarskimi oraz rysunkowymi, stopniowo zacząłem poszukiwać relacji pomiędzy „kreskomaterią” a przestrzenią. Fascynuję się przestrzeniami wielowymiarowymi, kosmosem, jego nieskończonością, niewyobrażalną dla człowieka. Wszystko, co zawiera w sobie formę odległości, przestrzenności, budzi moje zainteresowanie lub fascynację. Interesuje mnie przestrzeń w krajobrazie, w naturze, wietrze, w świetle, w ruchu, w obiektach zamkniętych, a nawet w projektowaniu graficznym – scenograficznym, nad którym także czasem pracuję, jak również przestrzeń w aspekcie filozoficznym. Różne przestrzenie we wzajemnych powiązaniach i relacjach. Wszystkie te czynniki budzą we mnie różne emocje i przemyślenia, a temat pracy doktorskiej „Przestrzenie kreskomaterii” podświadomym, esencjonalnym podsumowaniem.

## 2. INSPIRACJE I OBSERWACJE

Moje intuicyjne przypuszczenia, związane z realnym istnieniem „kreskomaterii” we wszechświecie, zostały potwierdzone naukowymi teoriami. Dowodem na to był niezwykle film dokumentalny, stworzony przez znany program telewizyjny Discovery Channel. Dokument zrobił na mnie ogromne wrażenie, gdyż po raz pierwszy unaoczniał mi i zobrazował coś, co było dotąd niewyobrażalną formą i jedynie przeczuciem kłębiących się luźnych myśli. Intuicja okazała się trafiona i bardzo celna. Ten obraz stał się późniejszą inspiracją, oraz bezpośrednim motorem do działań i poszukiwań twórczych w powyższym temacie.

Nigdy nie byłem w stanie zwizualizować sobie jednej rzeczy (która rzeczą nie jest, a właściwie co nią jest?) – czyli kształtu wszechświata. Żeby określić kształt czegokolwiek, musimy tego dotknąć, ogarnąć formę zmysłowo lub wzrokowo, czyli dostrzec jego granice. Jednak kosmos jest chyba jedyny w swoim rodzaju, chciałoby się powiedzieć, że jest rzeczą, ale nią nie jest, jest być może wszystkim, jest realny, wszechogarniający i przenikający, a my jesteśmy jego nano-cząstką. Jest zarazem czymś całkowicie niewyobrażalnie nieokreślonym. Jak więc można próbować zdefiniować obszar wszechświata? Czym w ogóle jest wszechświat? Wszystko co potrafimy zdefiniować, nazwać, określić, ma swoje granice, jednak kosmos jest dla nas nadal nieskończonością, niewyobrażalnym ogromem. Myślę, że tego typu problemy z zagadnieniem nieskończoności wszechświata, ma wielu z nas. Wystarczy, że spojrzymy w górę podczas ciepłej bezchmurnej nocy, niezakłóconej światłami miasta, a zorientujemy się, jaki spektakl przestrzeni mamy nad głową i jak niebywale mali w tym wszystkim jesteśmy...

W programie Discovery Channel po raz pierwszy zobaczyłem zwizualizowany fragment kształtu materii wszechświata. Jest to część, a dokładniej wycinek, dotychczas zbadany przez nasz ludzki gatunek. Jak się okazuje, stanowi on jedynie 10% procent poznanej przez naukowców całości. Pozostałe 90% musi poczekać na lepszą technologię i silniejsze teleskopy, by zostać zbadanym<sup>1</sup> (tutaj rodzi się ponownie pytanie, jak można ocenić wielkość procentową, nie znając ogromu wielkości i potencjału całości? Dla mnie jest to zupełnie niesamowite). Po wielu latach skomplikowanych obserwacji, badań i pracy naukowców, powstał obraz części nieskończoności. Został on zobrazowany w postaci modelu przestrzennego 3D, wpisanego w bryłę prostopadłościanu. Jest to, do tej pory odkryta i przeanalizowana mapa wszystkich znanych nam odkryć galaktycznych i wszelkich ciał niebieskich (na podstawie podobnej mapy 3D wszechświata, zobrazowano rozrastanie się i wpływ ciemnej materii na obserwowany przez nas wszechświat)<sup>2</sup>. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie świadomość, z jakimi czasoprzestrzeniami mamy do czynienia. Gdy próbuje się zobrazować wszechświat, okazuje się, że jest on płataniną, siecią tysięcy rozświetlonych i nieregularnych kreseczek. Niebywałym zaskoczeniem było dla mnie odkrycie, że struktura, którą posługuję się w swoich pracach, tworząc z nich przestrzeń lub materię, jest bardzo podobna do tego stworzonego przez naukowców, obrazu wszechświata. Ten fakt dał mi dużo do myślenia.

---

1. Royal Astronomical Society, *A universe of two trillion galaxies*, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016

2. Dr. Dan Hooper, wykład: *Revealing the Nature of Dark Matter*, <http://www.youtube.com>, 5.02.2015



Dla zobrazowania ogromu, z jakim mamy do czynienia, wyjaśnię, że tylko jedna kreseczka, wyjęta z gąszczu całości, jest w istocie ogromnym „oddalenio–przybliżeniem”, czyli grupą galaktyk (pamiętajmy, że jedna galaktyka może składać się z miliardów gwiazd i już na tym etapie pojawiają się niewyobrażalne wielkości). Grupy galaktyk łączą się w kolejne, większe super grupy galaktyczne, układając się w sieć nieregularnych powiązań, wyglądających z olbrzymiego oddalenia jak linia, świetlna kreska. Jeden fragment tej wyjętej kreseczki, mierzy w przybliżeniu np. 150 milionów lat świetlnych! I jest to tylko część jednej skadrowanej nitki – kreski.

Profesor astrofizyki z Uniwersytetu w Nottingham, Christopher Cinselice, wraz ze swoim międzynarodowym zespołem astronomów, policzył liczbę galaktyk w „widzianej” przez nas części wszechświata. Okazało się że jest ich dwa biliony, czyli aż 10 razy więcej, niż dotychczas szacowano. Wyniki badań zespołu opublikowano w magazynie „Astrophysical Journal”<sup>3</sup>. Naukowcy byli w stanie obserwować ciała niebieskie i lokalizować je względem siebie za pomocą ogromnej mocy teleskopów, które penetrując czarny wszechświat, przybliżają nam obrazy, zarejestrowane dzięki odbijanemu światłu, zawieszonemu w czarnej przestrzeni.

Nieregularne, kreskowe kształty są zauważalne także dzięki sile grawitacji ciemnej materii. To właśnie ta siła przyczynia się również do zaginania odbijanego światła od wszelkich ciał niebieskich, które określa kształt samych galaktyk lub ich połączeń. Naukowcy do tej pory nie wiedzą, czym ciemna materia dokładnie jest, ale są pewni, że istnieje i bardzo silnie oddziałuje. Jak podaje autor portalu kwantowo.pl, poprawniej byłoby nazywać ciemną materię, materią niewidzialną, ponieważ nieuchwytnie cząstki nie są ciemne i nie oddziałują także elektromagnetycznie. Ujmując to prościej, nie odbijają i nie emanują światłem, nie mają też żadnej barwy. Cząstki ciemnej materii są zupełnie niewidzialne.<sup>4</sup> Jest natomiast pewne, że ciemna materia oddziałuje silnie grawitacyjnie na wszechświat będąc jednocześnie czynnikiem jego wielkiej zmiennej. Na podstawie bardzo dokładnego badania światła, oraz teleskopu mikro-soczewkowego, stworzono modele zmieniającej się i przyspieszającej ciemnej materii, od młodego wszechświata (około 7 miliardów lat temu) po dzisiaj. Symulacja ujawniła, jak ta niewidzialna, ciemna materia o nieznanym składzie, przesunęła i zmieniła świetlistą materię galaktyk z początkowego gładkiego stanu, do sieci galaktycznych powiązań, które wypełniają wszechświat<sup>5</sup>.

---

3. Lindsay Brooke, wykład: *A universe of two trillion galaxies*, Royal Astronomical Society, <http://www.phys.org>, 16.01.2017, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016

4. Adam Adamczyk, *Niewidzialne rusztowanie wszechświata: Ciemna materia*, <http://www.kwantowo.pl>, 28.11.2014

5. The University Chicago News Office, *Galaxy evolution in cyber universe matches astronomical observations in fine detail*, <http://www.news.uchicago.edu>, 6.06.2006

### 3. IDEA KRESKOMATERII

Niebywałym porządkiem natury jest fakt, że zupełnie identycznie jak kreskowa struktura gigantycznego tworu grupy galaktyk, jest pod względem wyglądu, np. komórka nerwowa, która obrazowo też składa się z sieci linii i płątaniny kresek. W tak postrzeganej skali, niewyobrażalnych wartości, zaciera się dla mnie różnica pomiędzy przybliżeniem i oddaleniem. Przy gigantycznym oddaleniu uzyskano efekt wizualny bardzo podobny do równie ogromnego przybliżenia. Makro i mikroskala została więc zapętlona. Wszystko zaczyna się łączyć ze sobą, układać we wspólny ogromny organizm, składający się z miliardów odrębnych komórek, które różnią się skalą i masą oraz skomplikowaniem struktur, ale jakże do siebie podobnych. Materia, jak i przestrzeń stale się przenikają. Władysław Strzemiński twierdził, że istnieje ciągłość materii oddziaływującej na siebie, jednej na drugą<sup>6</sup>. Podzielał również zdanie, że materia świata zewnętrznego znajdują się w stanie ciągłego wzajemnego oddziaływania z materią ciała ludzkiego. Strzemiński uważał, że to oddziaływanie można obliczyć, wymierzyć i sprawdzić<sup>7</sup>.

Profesor fizyki Leon Lederman, oraz autor wielu książek popularnonaukowych z zakresu fizyki, Dick Teresi, są zdania, że fizyka cząstek elementarnych i astrofizyka połączyły się, osiągając zupełnie nowy poziom koegzystencji, który nazwali związkiem mikroprzestrzeni z makroprzestrzenią<sup>8</sup>. Nastąpił pewien paradoks otóż naukowcy używając efektów pracy wielu specjalistycznych maszyn, komputerów i teleskopów, służących przecież do przybliżania obrazów na ogromne odległości, stworzyli trójwymiarową mapę, która stanowi w rezultacie niewyobrażalny efekt dystansu – oddalenia, nie tylko od naszego układu planetarnego, galaktyki, całej grupy galaktyk, ale całej struktury miliardów gwiazd, których światło zostało zarejestrowane. Przez lata naukowcy zbierali dane, które były zapisywane za pomocą specjalnej maszyny, której wartość miała ponoć przelicznik równy swojej wadze w złocie, a była bardzo ciężka. Za jej pomocą, każde zaobserwowane ciało niebieskie, było zapisywane w postaci punktu naniesionego na metalową tablicę.

Te punkty odniesienia stworzyły w rezultacie najpotężniejszą mapę w historii ludzkości, pozwalającą oddalić i zwizualizować niezwykle skomplikowany obraz przestrzeni znanej nam „całości” kosmosu. Dzięki ogromnemu przybliżeniu było możliwe uzyskanie równie ogromnego dystansu wizualnego, pozwalającego umiejscowić nas w punkcie obserwacyjnym, znajdującym się zupełnie poza o serwowanymi strukturami, a przecież nadal, niezmiennie do nich przynależymy. Zatem wracając do tematu zapętlenia makro i mikroskali, uważam, że kosmos jest wszędzie, zarówno w najmniejszej cząsteczce, atomie, neutronie etc., jak i w przestrzeniach międzygalaktycznych.

„Kreskomateria” jest dla mnie budulcem wszechmaterii i obrazem całego wszechświata zarazem, a forma prostopadłościanu, użyta w pracach przygotowanych jako dysertacja doktorska, pewną syntezą przestrzenności kosmosu, iluzją przestrzeni, którą mogę osiągnąć nawet w płaskiej formie. Prostopadłościan uważam za najprostszy, esencjonalny i zarazem najefektywniejszy symbol wizualny przestrzeni, który stanowi bardzo istotny element formy moich obrazów.

6. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 214

7. Tamże, s. 215

8. Leon Lederman, Dick Teresi, *Boska Cząstka – jeśli wszechświat jest odpowiedzią, jak brzmi pytanie?*, Prószyński i S-ka SA, Warszawa, 1993, s. 326

## 4. POJĘCIE PRZESTRZENI I JEJ POSTRZEGANIE

Przestrzeń jest pojęciem wieloznacznym i bardzo pojemnym. Poruszamy się w określonej przestrzeni, funkcjonujemy, jesteśmy, działamy wśród przestrzeni, możemy ją wyznaczać, dzielić, definiować, opisywać i tworzyć, na nowo wytyczając jej granice. Zawsze funkcjonujemy w jakiejś przestrzeni, nawet nie będąc jej świadomymi.

Na przykład znajdując się w pokoju, którego obszar wyznaczają ściany, zapagniemy zmienić otoczenie na większe, przenosimy się do obszerniejszego salonu, natomiast chcąc zaczerpnąć powietrza, wychodzimy na taras z widokiem na ogród. Gdy ten obszar staje się dla nas zbyt opatrzony i przyciasny, możemy udać się nad morze (pokonując także jakiś dystans, który jest integralnym czynnikiem przestrzeni). Nad morzem przestrzeń przynajmniej z jednej strony otwiera swe wizualne granice, czujemy wiatr, widzimy daleką linię horyzontu, która uświadamia nam, że płaska podstawa, zwana morzem jest bardzo rozległa, a my nie jesteśmy w stanie zobaczyć jej przeciwległego końca, poza oddalonym ciągle horyzontem. Taka wizja dystansu daje nam często bardzo miłe poczucie wolności. Ale możemy iść dalej, a właściwie unieść się. Wznosząc się w górę, doświadczymy przestrzenności wszechogarniającej, czyli nasz ogląd sytuacji, w której się znajdziemy będzie możliwy z każdej strony, zobaczymy każdy kierunek, jednak odległość będziemy w stanie ocenić jedynie po obserwacji wznoszenia lub opadania, względem podłoża, od którego się oderwaliśmy. W oddaleniu widzimy powierzchnię, na której wcześniej staliśmy. Przy odpowiedniej prędkości poruszania się, będziemy także mogli zauważyć kierunek naszego ruchu. Jednak im wyżej będziemy się wznosić, tym punkty odniesienia w przestrzeni zaczną się zacierać, a sama przestrzeń wyda się być bezkresną czernią.

W kosmosie punkty odniesienia nikną. Tracimy najprostsze pojęcia topologiczne, nie jesteśmy w stanie określić, gdzie jest góra, dół, kierunki prawo lub lewo, jesteśmy zawieszani w nieskończonej czerni. Nie znając zupełnie żadnych granic przestrzennych, nie możemy się także umiejscowić, nie wiemy do czego możemy się odnieść, definiując te najprostsze pojęcia, określające gdzie tak naprawdę się znajdujemy, będąc we wszechświecie. Strzemiński był zdania, że każdy przedmiot posiada swoje wyraźne zarysowane granice, a obserwując go, można stwierdzić, że nie zawsze możemy dostrzec te granice, czasami ulegają one zatarciu, stają się niewyraźne i zanikają<sup>9</sup>.

Każdy z wcześniej opisanych poziomów przestrzeni zawiera się w sobie, jest jak matrioszka, jedna część mieści się w kolejnej. Będąc w kosmicznej przestrzeni, znajdujemy się w tym samym zbiorze, w którym także znajduje się przestrzeń małego pokoju, a ten sam pokój ma w sobie cząstkę także całego kosmosu. Przestrzeń jest wszędzie, zupełnie jak kosmos. Materia nie może bez niej funkcjonować, jest jego integralnym warunkiem istnienia. Jeśli nie będzie choćby najmniejszej przestrzeni, materia nie ma dla siebie miejsca, by mogła zaistnieć. Fascynuje mnie ta współzależność oraz pytanie, co znajduje się dalej, jak wyznaczyć przestrzeń wszechświata, gdzie są jego granice i jak można je spróbować zwizualizować.

---

9. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 233

Przestrzeń znajduje się także w samej twórczości, istnieje fizycznie zawsze wokół dzieła, a także i w samym dziele. Dzieło zawiera w sobie także przestrzeń fizyczną, czyli określony kształt, formę definiującą jego wizualne granice, ale także przestrzeń przedstawioną wewnątrz siebie lub obiekty, które mają kolejne autonomiczne przestrzenie w sobie. Poza tymi wizualnymi aspektami dany obraz może zawierać w sobie także przestrzeń merytoryczną-tematyczną. Wątki, które potrafią otwierać następne „pomieszczenia” interpretacyjne, poruszają przestrzeń problematyki, której granice są niejasne, rozmyte, czyli można by stwierdzić, że mamy w tym wypadku do czynienia z wcześniej wspomnianym etapem przestrzeni kosmicznej, lub przynajmniej tej, w której jesteśmy zawieszani wysoko nad powierzchnią. Powiązanie formy określonej granicami z nieokreśloną przestrzenią, także i tutaj się przeplata, na pewnym etapie. Jedno zawiera się w drugim, z czego coraz mniejsza wizualnie przestrzeń wcale nie oznacza, że jest rzeczywiście najmniejszą. W takim przypadku przestrzeń tematyczno-interpretacyjna dzieła staje się być bardzo rozległa i relatywna. Widzimy określone wymiarem pudełko, otwieramy je i zaglądamy do jego czarnego środka, jednak zaglądnąc coraz bliżej, wchodzimy w kolejny wymiar przestrzeni, a tam dostrzegamy kolejne pudełko i sytuacja się powtarza. Powstaje zapętlenie wielkości, pewna iluzja nieskończoności, aż dojdziemy do granicznej przestrzeni stałej Planca.

To była droga przybliżenia, zagłębienia się w dzieło, natomiast w odwrotnym przypadku, czyli oddalając się od obrazu, możemy dostrzec także jego umiejscowienie w otaczającej przestrzeni, ten aspekt czasem staje się bardzo ważnym, niekiedy wręcz kluczowym zagadnieniem tematycznym. Dzieło umiejscowione celowo przez artystę w danej przestrzeni, staje się jego integralną, najważniejszą częścią, a ramy całego dzieła wówczas rozrastają się i wszystko wokół jego okolicy staje się kolejną istotną przestrzenią dzieła, punktem odniesienia do właściwego zinterpretowania. Tak jest z rzeźbami lub obiektami artystycznymi, których kontekst otoczenia jest tłem do właściwego odbioru narracji i odczytania intencji artysty. Twierdziła tak Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński w swojej pracy pod tytułem: „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”<sup>10</sup>. Zawarte pod koniec dzieła punkty, a zwłaszcza te mówiące o rzeźbie jako nierozdzielalnym elemencie przestrzeni, jak również stwierdzające, że rzeźba nie jest kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni, uważam za pojęcia elementarne, które powinno się mieć na uwadze, tworząc rzeźbę lub obiekt artystyczny, a nawet niekiedy i sam obraz. Rzeźba, obiekt, obraz – te określenia w sztukach nowoczesnych bywają płynne i czasami granice między nimi się zacierają się

Katarzyna Kobro używa w swojej rozprawie sformułowań-kluczy, które są bliskie także mnie, jak np. architektonizacja rzeźby, komponowanie przestrzeni, architektoniczna kompozycja przestrzenna, rzeźba przestrzenna czy też otwarte płaszczyzny<sup>11</sup>. Te hasła odnoszą się także do innych pól twórczości, którymi zajmuję się m.in. w pracy doktorskiej.

O tym zagadnieniu pisze również Mieczysław Porębski w „Sztuka a informacja” w rozdziale „Wielość przestrzeni”. Dzieliąc przestrzeń na trzy kategorie: 1. to przestrzeń w rozumieniu fizycznym, czyli ta dla samego dzieła; 2. to przestrzeń zawierająca się

10. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Sztuka i filozofia, 1997, s. 99.

11. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984, s. 79

w samym dziele, czyli przestrzeń wyobraźniowa, symboliczna lub interpretacyjna; 3. jest to przestrzeń, która występuje pomiędzy poszczególnymi dziełami<sup>12</sup>. Tutaj Porębski definiuje ją jako przestrzeń myślową, w rozumieniu abstrakcyjnym, lecz jest także możliwa współzależność fizyczna, jak wspomniałem kompozycyjna, a także tematyczno-interpretacyjna. Czyli zasady dotyczące przestrzeni, w której znajduje się dzieło, również mogą dotyczyć współzależności między dziełami, ich wzajemnych relacji, napięć, harmonii, kompozycji, formy, temperatury, tematu. Jednakże nadal znajdują się one w określonej przestrzeni dla dzieła lub całego cyklu dzieł, jak np. całość jakiejś wystawy. Przestrzeń jest wszędzie i to pojęcie wszędzie wypełnione jest siatką połączeń, struktur materii, kreskomaterii. Pozostaje jedynie odnieść się do odpowiedniej skali ewentualnego zbliżenia lub oddalenia, by ją dostrzec i zarejestrować.

Praca doktorska jest kontynuacją tego nowego obszaru rozważań, w oparciu o dotychczasowe doświadczenia, a kolejne pomysły cykli zapowiadają dalszy rozwój tych obszarów zainteresowań, także po zakończeniu pracy doktorskiej.

## 5. AUTORSKIE TEORIE I HIPOTEZY ILUZYJNOŚCI PRZESTRZENI (Podjęty problem artystyczny i teoretyczny)

Moją ideą stało się poszukiwanie relacji pomiędzy kreskomaterią a przestrzenią. Tworzenie przestrzenności, odnalezienie kolejnych pomostów, uwalniających płaski obraz ze swoich ram i dwuwymiarowości, eksperymentowanie z elementami łamiącymi oczywisty sposób postrzegania przestrzeni obrazu, a niekiedy i samego obrazu w przestrzeni. Niezwykły jest dla mnie aspekt bliskiego pokrewieństwa, wizualnej współzależności kreskomaterialnych form, pomiędzy kosmicznymi strukturami, w ogromnym zbliżeniu, makroprzestrzeni, a najmniejszymi cząstkami w mikroskali. Te dwa światy, będące na dwóch przeciwległych biegunach, zapętlają się i wzajemnie przeplatają.

Innym aspektem kreskomaterii jest rodzaj fraktalności, powtarzalności struktur materii, występującej we wszechświecie. Takie są atomy naszego ciała, komórki, nerwy łączą się ze sobą w sieci, rozrastają, tworzą, budując gładką powierzchnie materii. Jednak wraz z biegiem lat skóra, skorupa, zewnętrzne poszycie organizmów żywych zaczyna się starzeć i marszczyć, tworząc sieć kresek, połączeń, swojego rodzaju ślady czasu. Powstaje zapętlenie struktury wywołane upływem czasu. Wewnętrzna forma, z której został zbudowany organizm żywy, zaczyna z czasem wydobywać się na powierzchnię. Następuje proces przemiany od środka do zewnątrz, którego widocznym, niepożądanym czynnikiem starzenia, staje się sieć nieregularnych kresczek – zmarszczek. Można by więc powiedzieć, że kreskomateria ma w sobie także czynnik zapętlenia czasowego.

Podobny efekt zaobserwować można, gdy zrzucimy coś twardego na szybę, lustro, porcelanę lub cokolwiek kruche. Wówczas pęknie na wiele kawałków,

---

12. Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja, Wielość przestrzeni*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1978, s. 216



tworząc siatkę nieregularnych kresk rozgraniczających pustą przestrzeń poszczególne elementy. W zależności od swojego ciężaru i ograniczeń, w których się znajdują (np. ramki), te drobiny mogą oddalić się od siebie na większą odległość, lub jak w przypadku ramki z lustrem w środku, po prostu stworzyć nieregularny rysunek pęknięć ograniczonych obszarem zamkniętym w ramy lustra. W takiej sytuacji siatka staje się nowym wymiarem, nową przestrzenią, wprowadzoną we wcześniejszą spójną strukturę. A co znajduje się pomiędzy pękniętą materią przykładowych lustrzanych tafli? Skoro tak wiele jest zapętleń i powtórzeń w otaczającym i przesywającym nas kosmosie, to idąc dalej tym tropem, można by wysnuć hipotezę, że struktura kresczkowych połączeń tysięcy galaktyk, w której my też się znajdujemy, jest także kolejnym wymiarem samym w sobie. Takim właśnie pęknięciem, przerwaniem jednolicie czarnej materii kosmosu, przestrzenią pomiędzy pęknięciami. Niesamowity jest fakt, że struktura ta może być zaobserwowana dopiero z ogromnego oddalenia. Tylko wówczas można zobaczyć ślady, emanacji światła połączonych struktur galaktyk. Wydawać by się mogło, że ta gigantyczna odległość punktu obserwacyjnego znajduje się niemal w innym, sąsiednim kosmosie, innym przestrzennym wymiarze. Przestrzeń zawsze musi mieć swój punkt odniesienia.

## 6. PROCES TWÓRCZY. TECHNIKI I ŚRODKI ARTYSTYCZNE

### FORMA (użyte materiały)

Skupiając się na stronie formalnej, podglądam struktury, zbliżam i oddalam się względem materii, przenikam przez nią, obserwuję jej drganie, przeplatanie się i tworzenie na nowo struktur, budulca formy, pewnej materializacji elementu przestrzeni. W ten sposób tworzę także iluzję przestrzenności, zanurzenia się w głąb na pierwszy rzut oka płaskiego obrazu, który po chwili okazuje się wielowymiarowy. Dwa światy pozornie odmienne, czyli język geometrii oraz natury, współgrają ze sobą, wciągając w zagęszczenia przestrzeni. Wycięty kształt prostopadłościanu w płaskiej pleksi, sam w sobie jest tylko czystą tonią zawartego w nim ciemnego granatu lub głębokiej czerni, stanowi wstęp, pewnego rodzaju zaproszenie do przyjrzenia się, zanurzenia w przestrzeni, odkrywaniu głębi oraz jej warstw. Dopiero kolejne elementy zawartej w nim struktury kreskowej stają się punktem odniesienia do innego postrzegania wymiarowości i do zauważenia przenikania się kolejnych warstw. Dzięki użyciu przeze mnie pleksiglasu oraz poliwęglanu o grubości 2 i 4 milimetry, uzyskałem efekt głębi w płaskiej tafli, bazując tylko na jej grubości oraz przejrzystości. Dodatkowy połysk jej wierzchniej warstwy, nasycy kolor, dzięki niej, jednolita apla kolorystyczna staje się bardzo wyrazista i głęboka, lub przeciwnie, celowo matowa.

Podczas pracy nad cyklem malarskim pracy doktorskiej, doświadczyłem ważnego procesu twórczego, który jest naturalnym rozwojem, ewolucją artystyczną. Przyczyniły się do tego zapewne nowe materiały, które stanowiły również nowe wyzwania, ale też dawały nowe możliwości wyrażenia. Poszukiwania odpowiednich, szeroko pojętych po-

dobrazi, do realizacji swoich zamierzeń, były poprzedzone wieloma eksperymentami, z kształtowaniem, przenikaniem, odbiciem oraz doborem odpowiednich metod malarskich, które w odpowiedni sposób mogłyby być używane. Nowo poznane materiały otworzyły przede mną o wiele szerszy zakres wypowiedzi, oraz przestrzeń interpretacji. Musiałem przetestować zarówno materiały jak i nowe techniki obróbki wycinania i szlifowania kształtów, możliwości ich wyginania, formowania czy też nakładania na siebie, a także ich malowania. Moje prace powstały na bazie trzech różnych materiałów (przezroczystych oraz odbijających). Zostały one wybrane celowo, ze względu na swoje możliwości. Są to: poliwęglan, który pozwala elastycznie się wyginać, a niekiedy także formować pod wpływem odpowiedniej obróbki termicznej i co istotne, nie pękając przy tym. Kolejnym użytym materiałem jest pleksiglas, którego grubość daje kolejny aspekt przestrzeni, a dokładniej głębię, jednocześnie posiada ograniczoną elastyczność oraz możliwości kształtowania, w formie płaskich powierzchni. Trzecim materiałem jest blacha nierdzewna – lustrzana, która wygięta w lekki łuk, daje niesamowite wrażenie malarskie oraz zdeformowany obraz odbicia. Wprowadza magiczny element, czyli efekt ruchu. Tak więc forma, walor, głębia oraz ruch – te cztery aspekty stanowią esencję języka, którym się posługuję, by opowiedzieć o poszukiwaniach i obrazowaniu przestrzeni oraz znajdującej się w niej lub budującej ją kreskomaterii – jako pierwotnego budulca wszechrzeczy.

## KSZTAŁT

Do osiągnięcia tych zamierzeń, poza standardowymi technikami malarskimi, stosuję także wycięte formy przestrzennych kształtów podobrazi. Specjalnie wykreślony moduł prostopadłościanu jest ważnym elementem całego cyklu. Ta płaska forma jest dla mnie symbolem i zarazem iluzją pokazania przestrzeni samej w sobie. Ten obszar potrafi łączyć się z kolejnymi takimi samymi modułami, powiększając o kolejny wymiar symbolicznej przestrzeni. Jest to pewien rodzaj kafelkowania. Jednak w swoich pracach skupiłem się na zestawieniu ze sobą najwyżej trzech takich modułów. Punktem wyjścia tej formy był przekoszony równoległobok, który pod innym kątem widzenia stałby się zwykłym płaskim kwadratem lub prostokątem. O tym prostym, ale bardzo efektownym zabiegu, pisze Rudolf Arnheim „Dopóki równoległobok odbija się w siatkówkach oczu, dopóty nie może ulec „naprostowaniu” i zmienić się w prostokąt lub kwadrat na płaszczyźnie frontalnej”<sup>13</sup>. Według autora „Sztuki i percepcji wzrokowej” wymiar głębi jest też drogą do wolności, gdyż ten sam, jeden rzut obejmuje wszystkie odległości<sup>14</sup>.

W moich pracach obok charakterystycznego modułu prostopadłościanu pojawia się także motyw kulistego kształtu, często skadrowany, niepełny, ale jednoznacznie sugerujący kulę. Nie jest ona tak przestrzenną bryłą jak prostopadłościan, ale wydrapanymi lustrzanymi kreskami nadaje jej taką samą kreskową głębię. Kula jest formą i kształtem idealnym, naturalnym, na niej żyjemy i wśród innych kulistych planet orbitujemy, podpatrując je elektronicznymi oczami stworzonymi przez naukowców. Fascynujące jest, że planety są idealnymi kulami o często gigantycznych masach, przekraczających

---

13. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Oficyna, Łódź 2013, s. 265

14. Tamże, s. 266

setki razy naszą rodzimą Ziemię. Słońca, olbrzymie gigantyczne formy, także mają formę kulistą. Np. gwiazdna kula, która znana jest pod nazwą VY Canis Majoris to gwiazda, która jest nawet 2100 razy! większa od naszego Słońca<sup>15</sup>. Gdybyśmy naszą gwiazdę usytuowali obok Canis Majoris, Słońce byłoby wielkości ziarenka piasku, a nasza Ziemia nie byłaby nawet zauważalna gołym okiem...! Te wielkości przerażają i dają do myślenia, dlaczego taki ogrom skupionej masy stał się idealną kulą. Być może Wszechświat też jest kulą, skoro ta forma jest tak powtarzalna i skalowana w kosmosie. Spotkałem się także z teorią naukowców i fizyków, nazwaną teorią wieloświatów, mówiąca, że takich kulistych wszechświatów jest wiele więcej. Porównali je oni do powstających niezliczonych bąbelków gotującej się wody<sup>16</sup>.

## LUSTRA

Używam także ważnego dla mnie efektu, czyli odbicia. Odbicia zarówno w sensie monotypicznym, jak i lustrzanym. Wykorzystuję efekt lustra jako jeden ze środków wyrazu, a także naturalną przestrzenną formę szeroko rozumianego „podobrazia”. Tworzę obrazy – obiekty przestrzenne, zbudowane także częściowo z powłoki lustrzanej lub posiadające jej element w kluczowych, zamierzonych punktach. Odbicie lustrzane jest dla mnie esencjonalną kumulacją żywej przestrzeni, projekcją realnego świata lub nas samych, pewną formą bytu równoległego... Lustro jest mistyką samą w sobie, tematem filozoficznym i metafizycznym zarazem. Prosty fragment lustra, zawieszony w przestrzeni, potrafi stać się wymowną odrealnioną, niemal nałożoną warstwą, kolejnym wymiarem w naszej rzeczywistości, ukazującym świat identyczny, lecz odbity, czasem nawet i odwrócony, zniekształcony, a zarazem ruchomy! Emituje przecież każdy nasz odbity ruch rzeczywistości, wydaje się, że nawet czasem potrafi poruszyć materię, kiedy my sami lekko się poruszamy. Wszystko jest zależne od tego, czy płaszczyzna lustra jest płaska lub też wygięta pod pewnym kątem. Ten celowy efekt ruchu został wykorzystany przeze mnie w pracy pod tytułem „*Wymiary*” (szerszy opis znajduje się poniżej w części wyjaśniającej cykl). Paraboliczny kształt lustra jest wykorzystany w soczewkach teleskopowych, które przybliżają nam odbite obrazy. Jeden z tego typu teleskopów z lat 40. minionego stulecia, był szlifowany przez 7 lat, by uzyskać odpowiednią przejrzystość i profil. Ten ogromny teleskop Mount Palomar ma średnicę 200 cali i długość 1676 cm. Jest aż milion razy silniejszy od możliwości gołego oka ludzkiego. Przez jego soczewkę można dostrzec płonącą świecę z odległości 64000 km! Czyli odległości większej niż półtora obwodu ziemi. Jego możliwości są spektakularne, pozwala on zajrzeć w przestrzeń wszechświata, na niewyobrażalną wręcz odległość, jednego miliarda lat świetlnych, czyli 9 460 800 000 000 000 000 000 km (do piętnastej potęgi)<sup>17</sup>.

Niekiedy uzyskuję efekt połączenia tych wszystkich walorów na raz, czyli odbicia, zniekształcenia, ruchu i przestrzeni, w tym samym czasie, za pomocą odpowiednio wyprofilowanego lustra – na tym właśnie działaniu oparta jest wyżej wspomniana praca malarsko-instalacyjna, pod tytułem „*Wymiary*”. Lustro może być naturalne, srebrne, czarne, matowe i połyskujące. Odbijająca powłoka ma uruchomić

15. Adam Adamczyk, *Wszechświat nie do ogarnięcia*, <http://www.vapro.pl>, 21.05.2012

16. Yasunori Nomura, *Kwantowy wieloświat*, Świat Nauki, 2017, nr 07

17. Mieczysław Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Wydawnictwo Artystyczne i filmowe, Warszawa 1973, s. 122



iluzję zwielokrotnienia przestrzeni. W zestawieniu z kolorem potrafi wysycić jego barwę, nadając głębię lub też zmatowić i wypłaszczyć, w zależności od tego, która ze stron szklistej powierzchni pokryta jest farbą. Jedyne co nas dzieli od tej wizualnej głębi – to odgradzająca dwa światy, niewidzialna, magiczna granica, czyli tafla przezroczystej szyby lub plastiku.

Używanie luster w kontekście kreskomaterii, oraz przestrzeni, stanowi brakujące ogniwo, element syntetyzujący i wymowny zarazem, zawierający w sobie wszystkie ważne dla mnie składniki: ruch, światło oraz przestrzeń. To naturalna odpowiedź – także na dynamikę w danej kompozycji.

Zastępując niektóre kreski lustrami lub też wydobywając kreski z luster jako płaszczyzny przestrzeni, staram się wejść coraz głębiej do środka zagadnienia, pokazując kolejne widzialne wymiary przestrzeni, a zarazem transparentne warstwy, budujące struktury wszelkiej materii. Tworzę przestrzeń zarówno w płaskiej formie prostopadłościanu lub innej formie iluzorycznej bryły, a nawet celowo wygiętego lustra, jak i za pomocą kreskomaterii, czyli struktury i budulca kosmosu.

## WALOR I JĘZYK WYPOWIEDZI

Jak już wcześniej wspomniałem, moim środkiem wypowiedzi jest głównie walor budowany z kreski, niekiedy plam kropkowych. Nagromadzenie kresek jest rodzajem mojego języka, wyrazu artystycznego. Za jego pomocą buduję natężenie intensywności określonej formy, przestrzeni lub sugestii kształtu. Walor kresczkowy pozwala mi tworzyć plamy malarskie, zawierające w sobie barwę, przenikanie i światło. Rysunek stanowi tutaj silną genezę, ale jest to rysunek malarski, tworzony głównie za pomocą pędzla. Można by więc powiedzieć w dużym uproszczeniu, że rysuję malarstwo lub maluję rysunek. Walor kreski analizuję od dawna. Z czasem doszedłem do wniosku, że można by wyróżnić pewną etapowość i płynność tej ewolucji. Początek może być w różnym miejscu i ewoluować w dowolnych kierunkach, ale ja zacznę wszystko od długiej linii, następnie gdy linia się przerywa, staje się kreską, coraz bardziej nieregularną, która gdzieś tam bywa grubsza, a w innym miejscu bardzo cienka. Kiedy staje się coraz bardziej zakrzywiona, splątana, tworzy sama w sobie lub zawiera w swych zgrubieniach początki plamy. Gdy kreska skraca się, ale bardziej przybiera w obwodzie, wraz z postępującym swoim uproszczeniem, zaczyna przypominać plamokropkę o nieregularnych kształtach. Przy czym i w tym przypadku ważne jest zestawienie proporcji, wspomina o tym Kandyński „(...) punkt może rosnąć, stawać się płaszczyzną, niepostrzeżenie zając całą powierzchnię obrazu – gdzie byłaby wtedy granica pomiędzy punktem a płaszczyzną? Należy tu wziąć pod uwagę dwie okoliczności: 1. stosunek wielkości punktu do płaszczyzny obrazu, 2. stosunek wielkości punktu do pozostałych form na tej płaszczyźnie”<sup>18</sup>. Każdy z tych nagromadzonych walorów, daje migotliwą plamę malarską, którą jako twórca wykorzystuję, decyduję i kształtuję, kieruję, kontroluję i komponuję. Całe to spektrum ewolucji i przejścia z jednej struktury w drugą, czyli linia > kreska > kropka > plama, stosuję w swoich pracach. Po latach podglądania możliwości form ewolucji kreskoplamokropkek, nieraz dochodziłem do wniosku,

---

18. Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW Warszawa 1986r., s. 24

że granica pomiędzy nimi bywa bardzo niewyraźna. Wasyli Kandynski opisuje dokładnie to zagadnienie, skupiając się na pogrubieniu, a dokładniej zgrubieniu krótkiej linii, dzięki temu punkt rozrasta się. Jednak nie jesteśmy w stanie stwierdzić, w którym momencie liniazaczyna zanikać, zamieniając się niepostrzeżenie w płaszczyznę. Taksamo jak niemożna odpowiedzieć na pytanie, gdzie kończy się rzeka, a zaczyna morze? Granice są oczywiście niewyraźne, ale nie można też stwierdzić, że są płynne<sup>19</sup>. Kandynski nie wyróżniał kreski jako takiej w procesie ewolucji, ale skupiał się na punkcie jako budulcu nadrzędnym i malarskim, oraz podrzędnej mu linii, przynależnej grafice i rysunkowi. „Geometryczna linia jest niewidoczna. Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę”<sup>20</sup>.

W opisywanym cyklu prac stosuję także własne techniki, jak na przykład kreskowanie pędzlem, lub zeskrobywanie farby akrylowej z warstwy, która jest pod spodem przezroczystej grubej struktury. Świadomie wykorzystuję kontrast pomiędzy połyskliwością i matowością powierzchni, nasycenie lub zmatowienie barw, lub wcześniej wspomnianą warstwowość, w celu uzyskania głębi i przestrzeni pomiędzy warstwami kreskomaterii.

## 7. KOEGZYSTENENCJA NATURY I GEOMETRII

Równolegle zestawiam ze sobą świat geometrii, formy bryły i ostrości kształtów oraz natury (siatki, kreskomaterii występującej wszędzie we Wszechświecie). To świadome działanie jest efektem moich przemyśleń o współdziałaniu i koegzystencji obu tych ważnych czynników, zdawałoby się pozornie sprzecznych, geometria i natura. Według mojego poglądu, nie stoją one w kontrze, lecz wzajemnie się dopełniają. To dwa światy, które potrafią się różnić, ale także wzajemnie budować, tworzyć, konstruować, przenikać. W życiu codziennym kieruję się zasadą złotego środka. Jestem przeciwny wszelkim skrajnościom i czarno-białym zasadom. Dlatego staram się również i w tym przypadku zapanować nad tymi dwoma żywiołami: geometrii i natury. Świadomie chcę być pomiędzy nimi. Od dłuższego czasu w świecie sztuki istnieje silna tendencja wpisywania artystów w ramy, określania ich, przyporządkowywania nurtom sztuki, kręgom do których mogą przynależeć, a nawet poglądom, tak by jak najłatwiej zaszufladkować twórczość i w szybki sposób zdefiniować artystów. Od lat sprzeciwiam się takim jednoznacznym metkom informującym, z czym mogą nas mieszać w praniu, z jakimi kolorami i w jakiej temperaturze... Według mnie twórcza postawa powinna trwać we własnym indywidualnym rozwoju języka, formy, a może i tematyki, nie pozwalając się ograniczać do zamknięcia w jednym lub dwóch słowach określających. To jest proces twórczy, czyli ewolucja artysty. Wszystko jest uzależnione od tem-

---

19. Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW Warszawa 1986r., s. 95

20. Tamże, s. 55

peramentu, konsekwencji i twórczej prawdy, którą chcemy wyrażać w swoich pracach, czasem stających się dziełami. Oczywiście jest również wielu artystów, którym zależy by być od razu skojarzonymi z określonymi nurtami. Zaczynamy być wówczas może łatwiej rozpoznawalni na rynku, być „tym od”, „tym od kropek, tym od kresek, tym od dużych plam, tym od brył geometrycznych” etc. Zawężamy tematykę, która staje się bardziej skupiona i analityczna. Jednocześnie zawężeniu może ulec obszar poszukiwań własnych, ale i także poszukiwań samych potencjalnych odbiorców sztuki. Czyli krytycy, kolekcjonerzy i kuratorzy, ludzie znaczący wiele w kręgach sztuki być może dzięki temu mają łatwiejszą drogę w poszukiwaniu danego nazwiska i szybkiego „zdefiniowaniu” jego artystycznej postawy. Jest to proces jak najbardziej dla mnie zrozumiały, ja jednak uważam, że kiedy twórcza natura i potencjał poszukiwań jest wciąż ewoluujący, a artysta ma chęć pozostać w tym rozwoju, to właśnie uniknięcie zaszkladkowania może być właściwą drogą. Taka postawa jest aktualnie również i moją artystyczną odpowiedzią i postawą na zdefiniowanie siebie, a właściwie zlokalizowanie własnego miejsca w sztuce, czyli jak do tej pory, nieopowiadanie się za jedną ze stron, ale koegzystencji pomiędzy np. geometrią a naturą.

## 8. INSPIRACJE ARTYSTYCZNE

Niesamowitym dla mnie przykładem działań twórczych wokół przenikania przestrzeni są prace Larrego Bella, artysty tworzącego obiekty artystyczne i posługującego się przy tym wielkimi taflami szkła, pokrytego zanikającą półtransparentną powłoką lustrzaną. Artysta tworzy niezwykle obiekty, zestawienia prostych układów tychże płaszczyzn w dużym formacie. Kompozycja odpowiednio ułożonych czterechtafli szkła, daje niebywałą multiplikację kolejnych przestrzeni i efekt obcowania z iluzją nakładających się wymiarów. Widz jest zapraszany do środka tych obiektów, często zatracając tym samym swoje pełne odbicie. To wszystko oddziałuje z przestrzenią zastaną, w której znajduje się obiekt. Podchodząc do szklanych ścian Bella, jesteśmy wciągani w grę przestrzennej iluzji, gdzie odbijana podłoga myli nasze oko, a granica rzeczywistości i fikcyjnej głębi zaciera się, multiplikując przestrzeń wokół. Bell opanował te układy do perfekcji, tworząc przestrzeń odbijanego świata bez nas samych! Widz niekiedy zatraci swoje odbicie, częściowo lub połowicznie. Dzięki zastosowaniu specjalnej półtransparentnej techniki, oraz celowo zestawionego układu luster, nie jesteśmy w stanie zobaczyć siebie w pełni. Miałem przyjemność obcowania z jego pracami w Muzeum Sztuki Współczesnej w Lizbonie. Ta subtelna gra prostymi środkami jest bardzo sugestywna i robi duże wrażenie, skłaniając do refleksji o bycie, o tym, gdzie jesteśmy, czy jesteśmy, na ile jesteśmy. Prace Bella stanowią zwykle układy dwóch do czterech szklanych ścian, pomiędzy którymi możemy przechodzić, być i nie być, w symbolicznym minimalistycznym labiryncie.

Innym klasykiem, który jest mi bliski głównie ze względu na język wypowiedzi i zbliżony kreskowy walor, był Sol Le Witt. Zdawał się on szukać wspólnych czynników, a może nawet i bardziej scalać walor pomiędzy kreską a linią. Eksperymento-

wał bardzo śmiało z obydwoma formami, tworząc op-artowe wielkie obrazy, wymagające dużych przestrzeni, dające często wrażenie iluzji optycznej, mirażu przestrzeni, lub tworzenia się plam malarskich, także często wpisanych w ostre geometryczne bryłowe formy. Rozmach jego działań widać w wielu udokumentowanych wystawach, gdzie całe pomieszczenie galeryjne stawało się obrazem, do którego wkraczał widz. Był nim otoczony. Forma określonego blejtramu dla Le Witta, przestała być wystarczająca, wykraczał znacznie poza jej obszar, co było nowatorskim działaniem na przestrzeni lat 70/80. W jego pracach widać zainteresowanie także działaniami barwnymi, gdzie za pomocą kolorowych unifikacji kresko-linii, tworzył bardzo misterne „plecionki” mieniące się ruchem, a dynamika ich wydawałoby się przytrzymanych na chwilę, kształtów, dawała efekt rozedrgania, niekiedy ukryta pod wierzchnią warstwą grubo kreskowanej płataniny.

Przykładem wyjścia w otwartą przestrzeń, a raczej działaniami w przestrzeni, które mnie zachwycają, są prace Lead Pencil Studio, tworzone przez Annie Han oraz Daniela Mihalyo. Poza komercyjną działalnością tworzą niesamowicie wymowne artystyczne, obiekty artystyczne – rzeźby w przestrzeni otwartej z rodzaju site-specific. Jest to język bardzo mi bliski, bo stworzony przez delikatne, ażurowe multiplikacje pospawanych tysięcy metalowych prętów – kreseczek. Stworzone w ten sposób wielkoformatowe obiekty wydają się być mirażami narysowanych obiektów, umiejscowionych w realnym świecie. W otaczającej nas przestrzeni formy, zdają się lewitować np. schody prowadzące do budynku, nikną w powietrzu, w centralnym punkcie nad przebiegającą pod nimi ulicą – rzeźba składa się więc z dwóch części. Pierwsza to ażurowe schody wychodzące od podłoża, pnące się ku górze, oraz druga część to schody skierowane w dół, wychodzą one bezpośrednio z budynku, niknąc po drodze, w samym jej środku.

W zakresie działań walorowych mocno oddziałująca jest twórczość Jana Dobkowskiego. Charakterystyczna dla jego obrazów linia jako budulec, a właściwie sposób rysowania i malowania kreski, zalicza jego twórczość zarówno do grafiki jak i malarstwa, od linearnej ilustracji, po abstrakcję stworzoną z nagromadzonych linii. Kreskowa materia jest tutaj ściśle powiązana z multiplikacją i rytmem powtarzających się linii. Dzięki nim Dobkowski buduje często falującą formę. Najbardziej bliskie są mi prace z cyklu „Poza nieskończoność”. Czarne tło podbija migoczący światłocień, wynikający z barwnych natężeń, tych przerywanych rytmicznych linii. Kosmiczne obrazy budzą skojarzenia z wizjami galaktyk, mgławic i innych struktur materii we wszechświecie. Uniwersum i miłość są dla Dobkowskiego dwoma aspektami, tego samego, kosmicznego zbioru, wyrażonego linią<sup>21</sup>. Wielkie formaty prac, często ponad dwumetrowe, dają dodatkowe poczucie przestrzeni i przenikań barwnych linii.

Z wykorzystaniem podobnej migotliwej, kreskowo-punktowej, nieregularnej struktury, nieodzwrotnie kojarzy mi się twórczość Henryka Opałki. Zarówno w pracach graficznych jak i malarskich, często widać wspólny element nieregularnego drobnego waloru, za pomocą którego artysta budował całość dzieła. Począwszy od chropowatych plamek, punktów, multiplikowanych kresek, aż po słynne zapisy namalowanych cyfr. Także i u Opałki widać charakterystyczny ułożony często w liniowy rytmiczny sposób walor, którym artysta buduje przestrzeń i światło swoich monochromatycznych obrazów.

---

21. Nota o wystawie, *Jan Dobkowski - malarstwo w Galerii K. Bocheńskiej*, <http://www.artinfo.pl>, 16.12.2003

## 9. ODNIESIENIA TEORETYCZNE I KIERUNKI ARTYSTYCZNE

Teoria Unizmu: Przestrzennością zajmował się także Władysław Strzemiński w swojej teorii unizmu, jednak większość zawartych tam twierdzeń stanowi dla mnie właściwie kontrapunkt postrzegania przestrzeni, w odwrotny sposób. Strzemiński gloryfikuje przestrzeń zamkniętą, wypełnioną, jednolitą kompozycją<sup>22</sup>. Ja natomiast jestem za jak największą swobodą w jej formie i otwartością, nie zaś całościowym wypełnieniem w zastałych ramach. Jednolitość, równowartość każdego elementu obrazu, brak dynamiki, oraz negowanie podziałów ogranicza przestrzeń. Teoria unizmu jest zapewne interesująca pod względem filozoficznym, ale niezwykle pozamykana i wyjąłowana w aspekcie wizualnej percepcji. Jak twierdzi Strzemiński, obraz powinien być we wszystkich swoich aspektach formalnych jednolity i płaski<sup>23</sup>. Według jego teorii tylko obraz całkowicie jednolity może być obrazem czysto przestrzennym<sup>24</sup>. Ten pogląd uważam za sprzeczność, bo ujednolicając obraz zaczynamy skupiać się jedynie na jego generalnej formie, barwie, kolorze, ewentualnie fakturze, czyli uzyskujemy spłaszczenie, które przecież niszczy przestrzenność (w pojęciu wizualnym, nie filozoficznym).

Teoria strun: prof. Michio Kaku, który jest autorem między innymi książki pod tytułem „Hiper przestrzeń”, uważa że podobnie jak istnieje nieskończona liczba współbrzmień, które można zagrać na skrzypcach, istnieje również nieskończona liczba form materii, które można skonstruować z drgających strun<sup>25</sup>. Wyjaśnia to bogactwo niewyobrażalnej ilości cząstek w naturze. Teoria strun jest także teorią budulca materii. Strun, czyli innymi słowy drgań, które poprzez swoją kumulację, budują każdą materię, która nas otacza. Te drgania również można zwizualizować jako kumulację nieregularnych kresek. Dzięki tej teorii nasze poznawanie wykracza znacznie poza znane nam cztery, może pięć wymiarów. Wedle wyliczeń naukowców zajmujących się tematem superstrun, okazało się że mogą one drgać spójnie w dziewięciu albo aż w dwudziestu sześciu wymiarach<sup>26</sup>! Nasza wyobraźnia nie jest w stanie zinterpretować sobie tego wizualnie. Fascynujący jest zatem aspekt niemal nieskończoności przestrzennej. Dzieli się, zapętla, współtworzy, rozrasta, na tyle, że nie jesteśmy w stanie jej sobie wyobrazić oraz całkowicie poznać. Nasza ludzka wiedza na ten temat zaczyna być niewystarczająca. Twórca Superstrun, Edward Witten połączył tym samym dwie teorie grawitacji Alberta Einsteina z teorią kwantową<sup>27</sup>. Dostrzegłem w tym zestawieniu pewną analogię do brakującego łącznika pomiędzy światem geometrii a natury... Jak twierdzą środowiska naukowców, znalezienie źródeł powstawania superstrun może stać się decydującym elementem wyjaśnienia zagadki powstania Wszechświata.

---

22. Władysław Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993 [Unizm w malarstwie, Warszawa 1928] s. 15

23. Tamże s. 16

24. Tamże s. 13

25. Michio Kaku, *Hiperprzeźren*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994, s. 140

26. Tamże s. 139

27. Tamże s. 139



Rudolf Arnheim w swoim wielkim dziele „Sztuka i percepcja wzrokowa” analizuje wnikliwie sposób interpretowania przestrzeni i wszelkich czynników postrzegania obrazu. Najbardziej bliską mi zasadą obrazowania przestrzeni jest perspektywa izometryczna, oraz sposób przedstawiania głębi na płaszczyźnie, za pomocą deformacji. Arnheim twierdzi, że skos jest najbardziej elementarną deformacją kształtu, dającą percepcję głębi, zwłaszcza gdy jest postrzegany jako odchylenie od układu pionowo-poziomowego<sup>28</sup>. Ta zasada przyświecała także mi podczas poszukiwań odpowiedniej formy dla moich obrazów. Wykorzystałem ją w pracy pod tytułem „Przestrzeń kreskomaterii 1”. Od samego początku ważne było dla mnie tworzenie przestrzenności, odnalezienie kolejnych pomostów, uwalniających płaski obraz, eksperymentowanie z elementami łamiącymi oczywisty sposób postrzegania przestrzeni obrazu, a czasem samego obrazu w przestrzeni. Skomplikowane analizy i wywody Arnheima o postrzeganiu zawierają liczne odwołania do matematyki, fizyki i optyki, ja jednak po wielu próbach, doszedłem metodą bardziej intuicyjną niż naukową, do idealnego dla mnie kształtu, jakim jest przekoszony prostopadłościan. Ten kształt stanowi w moich pracach esencję przestrzeni. Za pomocą tych prostych skosów z płaskiej formy uzyskałem iluzję przestrzennej bryły, która dodatkowo jest modułem łączących się elementów, które budują kolejne przestrzenie.

Lucio Fontana był twórcą kierunku zwanego spacializmem. Jednym z jego głównych założeń było dążenie do przełamania dwuwymiarowości w malarstwie. Niektórzy artyści używali w tym celu techniki asamblażu, czyli doklejali do swoich obrazów różne obiekty pozamalarskie, łamiąc w ten sposób płaszczyznę dwuwymiarowego obrazu, często aż po dominację tych obiektów. Fontana był geniuszem prostoty i esencjonalnego przekazu. Można by powiedzieć, że stał się prekursorem minimal-artu. Swoje minimalistyczne płótna przedzierał nożem, dając bardzo sugestywnie ekspresyjny, a zarazem niezwykle prosty i nowatorski efekt przestrzenności. Powstała w ten sposób głębia, nadała płaskiej płaszczyźnie obrazu trójwymiarowości. Z pomiędzy pociętych otworów wyłaniała się głębia ciemnego dna obrazu, dając efekt przestrzennych wybrzuszonych kresek, z pięknym światłocieniem. Ciemny kolor samej przestrzeni blejtramu, ta naturalna, prosta głębia grubości podobrazia była czymś zupełnie odkrywczym w dziedzinie malarstwa. W swoim dziele teoretycznym „Manifest sztuki specjalnej” pisał: „Nie chcę tworzyć obrazu, chcę otworzyć przestrzeń, stworzyć dla sztuki nowy wymiar, związać ją z kosmosem, w całej jego rozciągłości, z nieskończonym, poza płaską powierzchnią obrazu”<sup>29</sup>. To jest myśl, która mi przyświeca od początku tworzenia cyklu „Przestrzenie kreskomaterii”. Chcę oddać przestrzeń w moich obrazach, w możliwie jak największej ilości aspektów, począwszy od wyboru formy, kształtu podobrazia, materiału, czyli jego transparencji, grubości, dwupłaszczyznowości, dającej głębię, aż po elastyczność materiału, na którym maluję, trzymając się jednego wymogu formalnego, czyli płaskości samego podobrazia. Fontana nawet wspomina o powiązaniu swojej przestrzennej twórczości z kosmosem, zapewne mając na myśli filozoficzny aspekt, ja natomiast dosłownie, skupiam się na zobrazowaniu kosmosu, jego fragmentów, kadrów nieograniczoności wszystkiego, w czym jesteśmy i którego częścią jesteśmy. Pokazuję kosmos materii oraz materię kosmosu.

28. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Oficyna, Łódź 2013, s.

29. Clair Jean, *Cosmos: da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer*, Bompiani, Milano 2000, s. 96

## 10. SZCZEGÓŁOWY OPIS PRAC

### 1. „Przestrzenie kreskomaterii”

To praca otwierająca cały cykl. Wykonana jest na specjalnie przygotowanym, czarnym poliwęglanie o połyskliwej powierzchni, która pozwoliła na uzyskanie nasyconego głębokiego koloru. Praca ma dynamiczny kształt przekoszonego i zwężającego się ku górze rombu, który ma za zadanie zwiększać wrażenie przestrzennej formy widzianej pod perspektywicznym kątem. Mamy wrażenie zamierzonej dali i jednocześnie głębi.

Na powierzchni tej skośnej płaszczyzny przedstawione są formy kreskomaterii przypominające falujące i pulsujące płaszczyzny siatki, które się przeplatają, zmieniając natężenie. Widz ma wrażenie, jakby zaglądał do wnętrza tej perspektywicznej formy, obserwując ruch narastających fal, w oddalającej się ku górze kompozycji. Praca jest podzielona na dwie części. Ten celowy zabieg kompozycyjny, ma zwiększyć iluzję głębi i podzielić widoczną w perspektywie przestrzeń.

### 2. „Przenikania przestrzeni”

### 3. „Wymiary kształtowania kreskomaterii”

Kolejne dwie prace tworzą cykl sam w sobie. Każda z nich zbudowana jest z trzech modułów, równo wyciętych, płaskich prostopadłościanów. Zestawione ze sobą w dwóch różnych kompozycjach. Obie prace można układać modułowo, zmieniając ułożenie trzech zawierających w sobie prostopadłościanów. Prezentowane kompozycje są przykładowymi, ale nie przypadkowymi zestawieniami. Prostopadłościany stanowią symbol przestrzeni, obszaru, w którym znajduje się wszechświat. Poprzez ich zmnożenie pokazują wzajemne współdziałanie oraz koegzystencję łączących się form materii – kreskomaterii.

Pierwsza z nich, pod tytułem „Przenikania przestrzeni” to pozioma kompozycja, zestawienia trzech prostopadłościanów w tonacji bardzo ciemnego granatu – *blue marina*. Na głębokim jednolitym granatowym tle znajdują się dwie, kolorystyczne elipsoidalne luny, które wzajemnie się przeplatają. Są stworzone na dwóch płaszczyznach, na warstwie spodniej oraz wierzchniej, dzięki temu uzyskałem podwójny efekt przenikającej się głębi. Dodatkowym walorem zróżnicowania przestrzennego są wyróżniające się matowym kolorem romboidalne aple. Stanowią one jedną ze ścian prostopadłościanu, która powielona jest na każdym z trzech modułów. W nich także wydrapane są kreskowe struktury, tak by pojawiła się spodnia namalowana warstwa.

W drugiej kompozycji pod tytułem „Wymiary kształtowania kreskomaterii” w zestawieniu pionowym przedstawiam półkoliste kształty, kreskomaterii, kojarzące się z formami planetopodobnymi. Kreskomaterie zbudowane są tutaj z wydrapanych lustrzanych kresek, oraz namalowanych złotym akrylem. Całość ma spokojny, stabilny charakter kompozycji. Kulistość form stabilizuje obraz, bez względu na jego możliwość dekompozycji, czyli pionowej zmienności miejsca modułów. Tak jak i w poprzedniej pracy, do umyślnego podkreślenia głębi wykorzystuję grubość pleksi oraz dwuwarstwowość malowanych płaszczyzn. W tym przypadku również stosuję bardzo silne zestawienie dwóch kontrastujących ze sobą czerni, które malowane są tą samą farbą. Na wierzchu czerń jest matowa, ale po drugiej stronie

przezroczystego materiału, staje się świetlista i bardzo głęboka, z lśniącą powłoką odbijającą światło. Wykorzystuję tę bardzo wyraźną różnicę rozgraniczeń, nadając naturalny podział planów. To co na wierzchu jest oddzielone od pozostałych struktur, będących nie tyle w tle, co wyraźnie za.

Obie prace są jednocześnie zwielokrotnieniem wpisanych w prostopadłościan światów, a zarazem pewnym fragmentem ich nieskończonej koegzystencji. Moduły można by mnożyć w nieskończoność, tworząc swego rodzaju kafle, które budują kolejne przestrzenie. Ja zaprezentowałem dwa rodzaje układów, poziomy i pionowy, stanowiące esencje tej nieskończoności.

#### 4. „*Tuż przed*”

Większości zaprezentowanych tutaj obrazom poświęciłem bardzo dużo pracy na namalowanie lub wydrapanie odpowiednich kreseczek, które tworzą plamę malarską albo określoną kompozycję. Ta benedyktyńska praca z nowymi dla mnie eksperymentalnymi technikami przyniosła także naturalne, w pewnym momencie zmęczenie samą ideą kreskowania. Jednakże to zmęczenie niespodziewanie dało upust temperamentowi artystycznemu, który nie dał się poskromić. Kreskomaterie w tym wypadku były tworzone szerokim gestem, malowane grubszym, śmielszym pędzlem, w różnych gradacjach, a także wykorzystując zachlapania, będące tutaj także celowym zabiegiem walorowym. Praca „*Tuż przed*” powstała na romboidalnym podobrazii, składającym się z trzech granatowych części. Ten ekspresyjny tryptyk jest chyba najbardziej niedopowiedzianą i abstrakcyjnie wieloznaczną kompozycją, w całym cyklu. Chciałem zatrzymać moment zawiązywania się struktur materii, ich połączeń, kumulacji, przenikania, zapętlenia, wirowania. To struktury tworzące określoną formę i kształtujące materię. Gdyby ta praca była filmem to przed nami zaprezentowana jest stopklatka, chwila przed ukonkretnieniem, powstaniem formy, być może materii lub bytu ożywionego. Połączenie strukturerwowych lub galaktyk, które stanowią przeciwkumulację biliardów przeróżnych istnień, w stanie ciekłym, stałym, gazowym, każdym. To moment wstrzymania oddechu i pędzla, tuż przed dopowiedzeniem, sekunda graniczna, pomiędzy naszą interpretacją, wizją, domysłem a intuicyjnym przecuciem obrazu.

#### 5. „*Poza granicami*”

We wszystkich wyżej opisanych pracach skupiałem się na tym, co jest w środku, co znajduje się wewnątrz wszechświata i jak na siebie może oddziaływać w dowolnie bardzo małej lub olbrzymiej, skrajnej skali wielkości. Natomiast praca „*Poza granicami*” miała być wyjściem poza znany nam obszar, nowym poznaniem, odkrywaniem innego wszechświata. Bardzo mnie frapuje, czym jest i jak wygląda sam skraj, granica kosmosu, co znajduje się poza nim, jak działają znane nam prawa fizyki.

Ta praca jest kompozycją wielowarstwową, złożoną z czterech zawieszonych elementów, ich powieleń w lustrzanej wyciętej folii oraz jednolitego czarnego tła. Pierwsza najbliższa nam warstwa, składa się z czterech obłych, zawieszonych form, przypominających wyginające się, nieregularne plamy. Mimo iż są one odseparowane od siebie, a ich kształty także się nie łączą ze sobą, to tworzą jeden wspólny obraz ostrej, scalającej, płaskiej, czarnej bryły, która po zestawieniu w całość tworzy rozczłonkowany



prostopadłościan. Jest on symbolem znanego nam wszechświata. Kolejną granicę stanowi silna rozproszona plama koloru jaskrawo-pomarańczowego. Jej obszar jest wyznaczony pomiędzy bardzo ostrą krawędzią, czarnych kadrów prostopadłościanu a kresczkową strukturą, która przenika się z następną, lustrzaną częścią pracy. Ostry pomarańczowy kolor jest momentem przejścia do innej, zupełnie nieznannej rzeczywistości, która przedstawiona jest za pomocą obłych, nieregularnie powyginanych, przezroczystych i lustrzanych plam. Po tej eksplozji koloru następuje uspokojenie w formie gładkich, transparentnych oraz lustrzanych tafli, które załamują odbijaną przestrzeń i światło, jednocześnie odbijając wydrapane kreskomaterie.

#### 6. „Przyjmując, że jesteśmy częścią wielkiej kuli”

Praca ma klasyczny kształt prostokątnego podobrazia. Wykonana farbami akrylowymi na sklejce, w formacie 186 x 96 cm, z dodanymi lustrzanymi elementami granicznymi po obu bokach. Widoczny na pierwszy rzut oka, kadr przyciętej czarnej kuli z tysiącami kropek wewnątrz, jest tak naprawdę tylko punktem odniesienia, fragmentem ogromnej kuli, sugestią i interpretacją przestrzeni naszego kosmosu. Sprawia ona wrażenie przybliżania się lub oddalania, uchylając rąbka tajemnicy, tego co jest poza jej granicami. Najważniejsze jednak w tej kompozycji są świetliste kawałki złotych, lustrzanych boków tła. To one odgrywają kluczową rolę w obrazie. Mają za zadanie skłonić widza do pytania bez odpowiedzi – co jest poza tą kulą? Kuliste planety i gwiazdy, tworzą w połączeniu ze sobą, subtelne kreskowe, nieregularne kształty (także delikatnie widoczne w obrazie). Przyjmując hipotezę, że znajdują się one równocześnie we wszechświecie, który także jest monstrualną, rozszerzającą się kulą, zadaję pytanie: co jest dalej poza nią?

#### 7. „Wymiary”

Jest to chyba najbardziej spektakularna praca w całym cyklu, gdyż dotyczy ruchu zmieniającego kształt przestrzeni. Ta instalacja, składa się z leżącego na podłodze prostopadłościennego obrazu, oraz postawionej na podłodze lustrzanej blachy, wygiętej w specjalnie dobrany łuk, który pozwala tak zniekształcić odbijaną rzeczywistość, by nastąpiło wyseparowanie odbijanych obrazów. Czyli my sami, jako widzowie, nie dostrzegamy swojego odbicia, nie przeszkadza nam ono w odbiorze. Przestrzeń, która jest wokół nas, także nie absorbuje, a jedynie najbliższy obraz zostaje zniekształcany i wyginany, w zależności od naszego ruchu, choćby samą głową. „Deformacja jest zasadniczym czynnikiem w percepcji głębi, zmniejsza bowiem prostotę, a zwiększa napięcie”<sup>30</sup>. Istotę deformacji jako ważnego elementu przestrzenności starał się wytłumaczyć Arnheim. Uważał on, że deformacja zawsze skłania do porównań tego, co jest, z tym co powinno być<sup>31</sup>. Zniekształcenie odbieramy także względem czegoś, innego wyznacznika, który w tym przypadku znajduje się na podłodze i jest nim czarny obraz – prostopadłościan z półkulą. Stanowi on punkt odwzorowania. Chciałem pokazać w ten esencjonalny sposób, jak przestrzeń wszechświata, jego wymiar może się kształtować, zaginać, łączyć, rozrastać i zmieniać, w zależności od innych czynników oraz punktów odniesienia.

30. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Oficyna, Łódź 2013, s. 262

31. Tamże, s. 263

## 8. „Płaska głębia”

Ostatnia praca, także instalacyjna, złożona jest z połączenia trzech elementów: 1. leżącej na ziemi wyciętej przekoszonej, płaskiej formy, 2. nachylonego pod odpowiednim kątem wąskiego poziomego lustra, oraz 3. kolejnej płaskiej wyciętej, ostrej formy, przyczepionej bezpośrednio do ściany, nad lustrem. Tym razem barwna płatanina kreskomaterii skumulowana jest tylko w jednym miejscu, graniczącym z lustrem, celowo umiejscowionym pod ściśle określonym kątem, który przedłuża jego kompozycje o kolejną przestrzenną ścianę. Ta wielobarwna plama malarska, jest wykonana pastelami olejnymi. Kształty dwóch płaskich form pomiędzy wąskim lustrem są umyślnie dobrane tak, by odbicie w lustrze dawało nam odpowiednią sugestię kontynuacji kolejnych ścian. W efekcie widzimy knastępną przestrzeń, idącą w głąb, ścianę nieistniejącej, iluzorycznej przestrzennej bryły.

## 11. ZAKOŃCZENIE

Cykl „Przestrzenie kreskomaterii” stanowi ważny dla mnie etap wkroczenia w zupełnie nowy, twórczy kierunek, komponowania i myślenia o obrazie, a zwłaszcza o jego aspektach przestrzenności. Stanowi on podsumowanie moich teorii dotyczących budowy materii wszechświata, jego powtarzalnej fraktalności, od najmniejszych jego struktur, po całościowy szkielet, oraz jest próbą zobrazowania tych idei, w najwłaściwiej dobranej formie, wyrażonej własnym charakterystycznym językiem artystycznej wypowiedzi. Ten istotny dla mnie krok w twórczym rozwoju, stanowi również przejście do kolejnych działań z przestrzenią, kierując się także w nową stronę, obiektów artystycznych i form łączących malarstwo z obiektem. Kolejne prace budują się już w szkicowniku oraz ewoluują w wyobraźni. Nadal zamierzam eksplorować temat lustrzanych powierzchni, a także właściwości poliwęglanu, blachy lustrzanej, a być może i szkła. Specyfika tych materiałów ma w sobie ukrytą, pewnego rodzaju mistykę, magię i esencję zarazem. Zawiera piękno głębi i szlachetność. Gładka, lśniąca powierzchnia, nadaje jej w ten sposób przestrzenności odbijanej rzeczywistości. Zamierzam wydobywać te walory, odkrywać je, ujawniać, skłaniając odbiorcę do obcowania z przestrzenią, z jej fragmentami, z ukształtowanymi formami, a także do poszukiwania siebie w tychże przestrzeniach.

## BIBLIOGRAFIA

1. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Oficyna, Łódź 2013
2. Clair Jean, *Cosmos: da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer*, Bompiani, Milano 2000
3. Michio Kaku, *Hiperprzestrzeń*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994
4. Władysław Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993  
[Unizm w malarstwie, Warszawa 1928]
5. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016
6. Mieczysław Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Wydawnictwo Artystyczne i filmowe, Warszawa 1973
7. Yasunori Nomura, *Kwantowy wieloświat*, Świat Nauki, 2017, nr 07
8. Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW Warszawa 1986r.
9. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Sztuka i filozofia, 1997
10. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984
11. Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja, Wielość przestrzeni*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1978
12. Lindsay Brooke, *A universe of two trillion galaxies*, Royal Astronomical Society, <http://www.phys.org>, 16.01.2017, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016
13. Leon Lederman, Dick Teresi, *Boska Cząstka – jeśli wszechświat jest odpowiedzią, jak brzmi pytanie?*, Prószyński i S-ka SA, Warszawa, 1993
14. The University Chicago News Office, *Galaxy evolution in cyber universe matches astronomical observations in fine detail*, <http://www.news.uchicago.edu>, 6.06.2006
15. Adam Adamczyk, *Niewidzialne rusztowanie wszechświata: Ciemna materia*, <http://www.kwantowo.pl>, 28.11.2014
16. Adam Adamczyk, *Wszechświat nie do ogarnięcia*, (artykuł online) <http://www.vapro.pl>, 21.05.2012
17. Dr. Dan Hooper, wykład: *Revealing the Nature of Dark Matter*, <http://www.youtube.com>, 5.02.2015
18. Royal Astronomical Society, *A universe of two trillion galaxies*, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016
19. Nota o wystawie, *Jan Dobkowski - malarstwo w Galerii K. Bocheńskiej*, <http://www.artinfo.pl>, 16.12.2003

## Streszczenie opisu pracy doktorskiej

Termin „kreskomateria” jest moją autorską definicją. Oznacza on strukturę, szkielet budujący całą materię wszechświata, oraz szeroko pojętą przestrzeń. Wedle mojej teorii wszystko, co nas otacza, jest pod względem formalno-strukturalnym, zbudowane z kreskomaterii. Płatanina linii, kresceczek, nieregularnych nici, łączących się ze sobą, buduje formę, masę, kształt, materię oraz relacje pomiędzy nimi. Moje kreski w naturalny sposób są wyrazem ekspresji i są przynależne sferze natury. Te naturalne formy wpisują się w figury geometryczne prostopadłościanów i podobnych im brył, symbolizujących esencję przestrzeni.

Nagromadzenie kresek jest także formą wyrazu i języka artystycznego. Za pomocą ich zagęszczenia buduję intensywność i ekspresję określonej formy, a także natężenie plamy malarskiej, barwy, koloru, światła czy też przestrzeni.

Niebywałym porządkiem natury jest fakt, że zupełnie identycznie jak kreskowa struktura gigantycznego tworu grupy galaktyk, jest, np. komórka nerwowa, która obrazowo też składa się z sieci linii i płataniny kresek. W tak postrzeganej skali, niewyobrażalnych wartości, zaciera się dla mnie różnica pomiędzy przybliżeniem i oddaleniem. Przy gigantycznym oddaleniu uzyskano efekt wizualny bardzo podobny do równie ogromnego przybliżenia. Makro i mikroskala została więc zapętlona. Wszystko zaczyna się łączyć ze sobą, układać we wspólny ogromny organizm, składający się z miliardów odrębnych komórek, które różnią się skalą i masą, oraz skomplikowaniem struktur, ale jakże do siebie podobnych. Materia, jak i przestrzeń stale się przenikają. Uważam że wszechświat znajduje się zarówno w najmniejszej mikrocząstce, jak i w ogromnych przestrzeniach międzygalaktycznych.

„Kreskomateria” jest dla mnie budulcem wszechmaterii i obrazem całego wszechświata zarazem, a forma prostopadłościanu, użyta w pracach przygotowanych jako dysertacja doktorska, pewną syntezą przestrzenności kosmosu, iluzją przestrzeni, którą mogę osiągnąć nawet w płaskiej formie. Prostopadłościan uważam za najprostszy, esencjonalny i zarazem najefektywniejszy symbol wizualny przestrzeni, który stanowi istotny element formy moich obrazów.

Skupiając się na stronie formalnej, podglądam struktury, zbliżam i oddalam się względem materii, przenikam przez nią, obserwuję jej drganie, przeplatanie się i tworzenie na nowo struktur, budulca formy, pewnej materializacji elementu przestrzeni. W ten sposób tworzę także iluzję przestrzenności, zanurzenia się w głąb, na pierwszy rzut oka, płaskiego obrazu, który po chwili okazuje się wielowymiarowy. Dwa światy pozornie odmienne, czyli język geometrii oraz natury, współgrają ze sobą, wciągając w zagęszczenia przestrzeni. Wycięty kształt prostopadłościanu w płaskiej pleksi, sam w sobie jest tylko czystą tonią zawartego w nim ciemnego granatu lub głębokiej czerni, stanowi wstęp, pewnego rodzaju zaproszenie do odkrywaniu głębi oraz jej warstw. Dopiero kolejne elementy zawartej w nim struktury kreskowej, stają się punktem odniesienia do innego postrzegania wymiarowości i do zauważenia przenikania się kolejnych warstw.

Moje prace powstały głównie na bazie trzech różnych materiałów (przezroczystych oraz odbijających). Zostały one wybrane celowo, ze względu na swoje możliwości. Są to: poliwęglan (grubość 2 mm), który pozwala elastycznie się wyginać, a niekiedy także formować pod wpływem odpowiedniej obróbki termicznej, nie pękając przy tym. Kolejnym użytym materiałem jest pleksiglas (grubość 4 mm), który swoją gubością,

daje aspekt przestrzeni, a dokładniej głębię. Posiada on ograniczoną elastyczność oraz możliwości kształtowania, w formie płaskich powierzchni. Trzecim materiałem jest blacha nierdzewna – lustrzana, która wygięta w lekki łuk, daje niesamowite wrażenie malarskie oraz zdeformowany obraz odbicia. Wprowadza magiczny element, czyli efekt ruchu. Tak więc forma, walor, głębia oraz ruch – te cztery aspekty stanowią esencję języka, którym się posługuję, by opowiedzieć o poszukiwaniach i obrazowaniu przestrzeni oraz znajdującej się w niej lub budującej ją kreskomaterii – budulca wszystkiego.

W opisywanym cyklu prac stosuję także własne techniki, jak na przykład kreskowanie pędzlem, lub zeskrobywanie farby akrylowej z warstwy, która jest pod spodem przezroczystej grubej struktury. Świadomie wykorzystuję kontrast pomiędzy połyskliwą i matową powierzchnią, nasycenia lub zmatowienia barw, lub wcześniej wspomnianą warstwowość, w celu uzyskania głębi pomiędzy warstwami kreskomaterii. Używam także luster, które stanowią element syntetyzujący i wymowny zarazem, zawierający w sobie wszystkie ważne dla mnie składniki: ruch, światło oraz przestrzeń. To naturalna odpowiedź – także na dynamikę w danej kompozycji. Lustro może być naturalne, srebrne, czarne, matowe i połyskujące. Odbijająca powłoka ma uruchomić iluzję zwielokrotnienia przestrzeni. Zastępując niektóre kreski lustrami i wydobywając je spod warstwy farby, staram się wejść coraz głębiej do środka zagadnienia, pokazując kolejne widzialne wymiary przestrzeni. Moim środkiem wypowiedzi jest głównie walor kreskowy, niekiedy powstały z plam kropkowych. Za pomocą natężenia namalowanych lub wyskrobanych kresek, buduję intensywność określonej formy, przestrzeni lub sugestii kształtu. Walor kresczkowy pozwala mi tworzyć plamy malarskie, zawierające w sobie barwę, przenikanie i światło. Rysunek stanowi tutaj silną genezę, ale jest to rysunek malarski, tworzony głównie za pomocą pędzla.

Cykl składa się z 8 wielkoformatowych prac. Niektóre z nich są połączeniem trzech modułów, jak w pracy „*Przenikania przestrzeni*” oraz „*Wymiary kształtowania kreskomaterii*” Prace nie łączą się wspólnym formatem, stanowią esencją moich poszukiwań w temacie przestrzeni, jej powiązań z materią oraz budowy jej samej. Dlatego niektóre z prac, jak „*Płaska głębia*” czy „*Wymiary*”, prezentowane są na podłodze, tak by uzyskać najlepszy, możliwy efekt przestrzenności i jej odbicia w lustrzanych formach.

JAN KOCHANOWSKI UNIVERSITY IN KIELCE  
FACULTY OF PEDAGOGY AND ARTS

Domain: Visual Arts

Discipline: Fine Arts

**Marcin Mikołajczyk**

Title of the doctoral thesis:

**LINEAMATTER SPACES**

Doctoral dissertation realised under the supervision of  
prof. zw. dr hab. Ryszard Ługowski

Kielce 2018

## 1. INTRODUCTION

For as long as I can remember, my drawing style was characterised by jagged, irregular lines, creating a natural, spontaneous and individual value. That particular line was the beginning of my creative development, which continues to this day. After years of using it as a drawing asset which was quite obvious for me, and after subsequent painting experiments, during the search for my own, individual means of creative expression, the line came back to me as a new revelatory topic, constituting the building blocks of the extended concept of lineamatter.

The term “*lineamatter*” [pol. kreskomateria] is my original definition. It denotes the structure, the backbone for all matter, and the broadly understood notion of space. According to my theory, everything which surrounds us is - both in formal and structural terms - built of lineamatter. A tangle of lines, dashes, irregular threads connected to each other, create form, mass, shape, matter, and relations between them. My lines are, in a natural way, a form of expression and belong to nature. These natural forms fit into geometrical figures of cuboids and similar solids, thus symbolizing the essence of space. I do not separate these seemingly contradictory directions, as I choose not to rely on a singular classification, I want to be on the borderline of both. In my works I show that nature can coexist with geometry and one does not exclude the other.

The accumulation of line strokes is also a form of artistic expression. I construct by means of their density, intensity and expression of a specific form, as well as the intensity of traces of paint, colour, light or space. The drawing in that regard, is a strong genesis, but it is a painting figure, very often created with a brush.

By examining nature and experimenting with various forms of painting and drawings, I gradually began to search for a relationship between “*lineamatter*” and space. I am fascinated by multidimensional spaces, the cosmos, its infinity, unimaginable to man. Everything which includes the forms of distance, spatiality, arouses my interest or fascination. I am interested in space in landscapes, in nature, wind, in light, in motion, in closed objects, and even in graphic design - stage design, which I also sometimes work on, as well as space in the philosophical aspect. Different spaces and their mutual connections and relations. All of those factors evoke different emotions and thoughts in me, and thus the subject of the doctoral dissertation - “*Lineamatter spaces*” - became a certain subconscious summary of their essence.



## 2. INSPIRATIONS AND OBSERVATIONS

My intuitive assumptions regarding the factual existence of “*lineamatter*” in the universe have been confirmed by scientific theories. The evidence for this was presented in an extraordinary documentary film created by the well-known television network Discovery Channel. The document made a great impression on me, as for the first time it showed, and visualized something that was an unimaginable form and only a feeling of assorted thoughts. Intuition turned out to be factual and very accurate. This painting became a subsequent inspiration, and a direct driving force for creative activities and searches in that area.

I have never been able to visualize one thing (which is not even a thing, actually what is it?) - the shape of the universe. To determine the shape of anything, we ought to touch it, embrace it sensually, or visually, just to be able to see its limits. However, the cosmos is probably one of a kind. I wanted to write that it is something, but it is not. Perhaps, it is all. It is real, all-encompassing and permeating, and we constitute its nano-particles. At the same time, it is something totally unimaginable. Therefore, how can you attempt at defining the vastness of the universe? What is the universe at all? Everything we can define, name and describe has its limits, but the cosmos is still an infinity to us, an unimaginable enormity. I think that many of us have similar problems with the notion of the infinity of the universe. All we need to do is to look up on a warm cloudless night, undisturbed by the city lights and see the space which exists over our heads and how incredibly small we are in all of this...

In that Discovery Channel programme, for the first time I saw a visualized fragment of the shape of the matter of the universe. It is a part, or more precisely, a fragment rather, explored so far by our human species. As it turns out, it constitutes only 10% of the part known by the scientists. The remaining 90% must wait for better technology, and stronger telescopes to be examined<sup>1</sup> (here, the question arises again, how can you assess the percentage, not knowing the magnitude of the size and the potential of the whole? For me that is completely amazing). After many years of complicated observations, research and work of scientists, an image of a part of infinity has been created. It has been depicted in the form of a 3D spatial model, inscribed in a block of a rectangular prism. It is, an actual map of all known galactic discoveries, and all celestial objects.<sup>2</sup> There would be nothing extraordinary about it, if it was not for the knowledge of what time-spaces we are dealing with. Trying to visualize the universe, it turns out that it consists of a tangled web of thousands of illuminated lines. It was a great surprise for me to discover that the structure which I use in my works to create space or matter is very similar to the image of the universe created by scientists. That fact gave me a lot to think about.

To illustrate the magnitude of what we are dealing with, I will explain that a single line, when removed from the tangled whole, is in fact a huge group of galaxies (remember that one galaxy may consist of billions of stars, and already on this stage,

---

1. Royal Astronomical Society, *A universe of two trillion galaxies*, <https://www.ras.org.uk>, 13.10.2016

2. Dr. Dan Hooper, lecture: *Revealing the Nature of Dark Matter*, <http://www.youtube.com>, 5.02.2015



unimaginable quantities appear). Groups of galaxies merge into larger super galactic groups, thus forming a network of irregular connections which, from a large distance, appear to be forming a line, a line of light. One part of a separate line measures approximately, for instance, 150 million light years!.. and this is merely just one constituent part of a single, cropped thread - stroke.

Christopher Cinselice, a professor of astrophysics from the University of Nottingham, together with his international team of astronomers, counted the number of galaxies in the “part of the universe” we are able to perceive. As it turned out, there are two billion galaxies, which is 10 times more than previously estimated. The results of the studies of the team have been published in the *Astrophysical Journal*<sup>3</sup>. The scientists were able to observe the celestial bodies and localize them in relation to each other, using the immense power of telescopes which penetrate the black universe and bring us closer to the images recorded by the reflected light, suspended in black space.

Irregular, linear shapes are also noticeable due to the gravity of dark matter. That is force also contributes to bending the reflected light from any celestial bodies that determines the shape of the galaxies themselves or their connections. To this day, researchers do not know what dark matter really is, but they are certain it exists. As explained by Adam Adamczyk at *kwantowo.pl*, it would be more correct to refer to dark matter, as the invisible matter, because the elusive particles are neither dark nor do they have electromagnetic effects. Putting it in simpler terms, they do not reflect or produce light, and they also have no colour. Therefore, the particles of dark matter are completely invisible<sup>4</sup>. It is certain, however, that the dark matter interacts heavily in the gravity of the universe, being at the same time a factor of its great variable. Based on a very accurate study of light and a micro-lens telescope, models of changing and accelerating dark matter have been created, from the young universe (about 7 billion years ago) to today. The simulation revealed how this invisible, dark matter of unknown composition, shifted and changed the luminous matter of galaxies from the initial smooth state to the network of galactic connections that fill the universe.<sup>5</sup>

### 3. THE IDEA OF LINEMATTTER

An extraordinary order of nature is exemplified by the fact that identically to the line structure of a gigantic cluster of a group of galaxies, it appears to be reminiscent of, for instance a nerve cell, which also consists of a network of lines and tangled strokes. In such a scale of unimaginable values, the difference between approximation and remoteness becomes blurry to me. At a gigantic distance, a visual effect was obtained that was very similar to an equally large approximation. The macro and micro scale have

---

3. Lindsay Brooke, lecture: *A universe of two trillion galaxies*, Royal Astronomical Society, <http://www.phys.org>, 16.01.2017, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016

4. Adam Adamczyk, *Invisible scaffolding of the universe: the dark matter*, <http://ww.kwantowo.pl>, 28.11.2014

5. The University Chicago News Oficce, *Galaxy evolution in cyber universe matches astronomical observations in fine detail*, <http://www.news.uchicago.edu>, 6.06.2006

thus been looped. Everything starts to connect together, and form a huge organism, consisting of billions of separate cells, which differ in scale and mass and the complexity of structures, but are also similar to each other. Matter and space constantly permeate. Władysław Strzemiński has claimed that there is a continuity of matter interacting with itself<sup>6</sup>. I also share the opinion that the matter of the external light is in a state of continuous interaction with the matter of the human body. Strzemiński believed that this impact can be calculated, measured and checked<sup>7</sup>.

Leon Lederman - a professor of physics and Dick Teresi - the author of many popular science books in the field of physics share the opinion that elementary particle physics and astrophysics have merged, reaching a completely new level of coexistence, which they have called the relationship of a micro-space with macro-space<sup>8</sup>. A paradox seems to have occurred. Utilising the effects of work of many specialized machines, computers and telescopes which are able to zoom images over vast distances, scientists have managed to create a three-dimensional map which presents an unimaginable distancing effect - distancing not only from our own planetary system, the galaxy, the entire group of galaxies, but the whole structure of billions of stars whose light has been registered. Over the years, scientists have been collecting data, which was later saved using a special machine, which, apparently, was as valuable as gold of comparable weight. And the machine was very heavy. With the aid of the machine, each observed celestial body was recorded in the form of a point placed on a metal plaque. These reference points, as a result, created the most powerful map in the history of mankind, allowing to zoom out and visualize the extremely complex image of the space known to us, the "entirety" of the cosmos. Thanks to a considerable approximation, it was possible to obtain an equally great visual distance, allowing us to locate ourselves at the observation point, located completely outside the observed structures, and yet we still, invariably belong to them. Therefore, returning to the topic of macro and microscale looping, I believe that the cosmos is all around, in the smallest molecule, atom, neutrinos, etc. as well as in intergalactic spaces.

To me, "lineamatter" is the building block of the universe and, at the same time, the image of the entire universe. The cuboid form used in the works as a doctoral dissertation, constitutes a certain synthesis of space, an illusion of space which I am able to recreate, even in a flat, two-dimensional form. I consider a rectangular prism to be the simplest, most essential and at the same time the most effective visual symbol of space, which is a very important element for the form of my paintings.

---

6. Władysław Strzemiński, *Theory of Vision*, Muzeum Sztuki in Łódź, 2016, p. 214

7. There, p. 215

8. Leon Lederman, Dick Teresi, *The Divine Particle-if the universe is the answer, what is the question?*, Prószyński i S-ka SA, Warsaw, 1993, p. 326

## 4. THE CONCEPT OF SPACE AND ITS PERCEPTION

The very word “space” is a meaning and deep term. We move in a determined space, we function, we exist and act within the space and we can designate, divide, define, describe and create it by delineating its limits. We always function in some space, even without being aware of it. For instance, if while remaining in a room which area is clearly marked by walls, we would like to change the surroundings to a larger one, we can move to a larger room. If we want to get some air, we go outside on the terrace with a view at the garden. When that area becomes too saturated and too tight for us, we can go to the sea (also covering some distance, which is an integral factor of space). At the seaside, at least one side opens its visual boundaries, we feel the wind, we see a far line of horizon which makes us realize that the flat floor called the sea is very wide, and we are unable to see the opposite end of it which lies beyond the still-distant horizon. Such a vision of distance often gives us a very pleasant sense of freedom. But we can go further, or rather elevate. As we make our way up, we will experience all-encompassing sense of space, that is, we will be able to view the surroundings from all sides. We will see in every direction, but we will only be able to assess the distance after observing the ascent or descent in relation to the ground from which we have raised. From afar, we can see the surface on which we stood before. With the right speed, we will also be able to see the direction of our movement. However, the higher rise, the more reference points in the distance begin to blur, and the space itself seems to become an infinite blackness.

In space, the reference points are disappearing. We lose the simplest topological concepts, we are not able to determine where the top, bottom, right or left directions are, we are suspended in infinite black. Without knowing any spatial boundaries, we can not place ourselves either, we do not know what we can relate to when defining the simplest terms, defining where we really are while existing in the universe. Strzemiński was of the opinion that each object has its own clearly defined boundaries, and by observing it, we can not always see these limits, as sometimes they become blurry and disappear<sup>9</sup>.

Each of the aforementioned levels of space is contained in itself. Much like a matryoshka doll, each part is contained in the next. While remaining in the cosmic space, we are in the same set which also contains the space of a small room, and the same room contains in itself a part of the entire cosmos. Space is everywhere, just like space. Matter can not function without it, it is an integral condition of existence. If there is not even a smallest space, matter has no place for itself to exist. I am fascinated by that interdependence, and the question of what is beyond that, how to designate the space of the universe, where are its boundaries and how to try to visualize them.

Space is also found in art itself, it always physically exists around the work as well as in the work itself. The work also contains within itself a physical space, i.e. a definite shape, a form which defines its visual boundaries, but also a space expressed within itself, or objects that have further autonomous spaces within themselves. In addition to these visual aspects, a given image can also contain a substantive - thematic space. Notions which can open different “rooms” of interpretation, relating to issues which

---

9. Władysław Strzemiński, *Theory of Vision*, Muzeum Sztuki in Łódź, 2016, p. 233

boundaries are vague, fuzzy, i.e. we could say that in this case we are dealing with the previously mentioned stage of space, or at least in which we are suspended high above the surface. The binding of a form defined by borders with an unspecified space also interweaves at a certain stage. One is contained in the other, but the visually smaller space does not mean that it is actually the smallest. In that case, the thematic-interpretative space of a work of art becomes very large and relative. We see a defined box, we open it and look into its black center, but through looking closer and closer, we enter the next dimension of space, and there we see another box and the situation repeats itself. A loop of greatness arises, a certain illusion of infinity, until we reach Planck's constant

That was the way of approximation, of getting deeper into the work, while in the opposite case, i.e. moving away from the image, we can also see its location in the surrounding space, it also sometimes becomes a very important, sometimes even the most important thematic issue. A work deliberately placed by the artist in a given space becomes its integral, most important part, but its frames are suddenly growing and everything around it becomes another essential space of the work, a point of reference for proper interpretation. This is the case with sculptures or artistic objects, the context of which is merely the backdrop for proper reception of the narrative and reading the intentions of the artist. This is also what Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński claimed in their work entitled: "Space Composition. Time - Space Rhythm and its Calculations"<sup>10</sup>. The points made at the end of the work, especially those mentioning sculpture as an inseparable element of space and the sculpture's limiting factor being its relationship with space, as well as the statements assessing the sculpture not as a composition of form for itself, but a composition of space, I consider to be elementary concepts which should be kept in mind when creating a sculpture or artistic object, and sometimes even the picture itself. Sculpture, object, painting, these terms in modern arts tend to be fluid and sometimes borders between them begin to blur.

Katarzyna Kobro, in her dissertation, also uses important phrases - keys which I find close, such as architectonization of sculptures, composition of space, architectural spatial composition, spatial sculpture, or open planes<sup>11</sup>. These terms also refer to other fields of creativity, which I deal with, e.g. in this doctoral dissertation.

Mieczysław Porębski also writes about that issue in "Art and information" in the chapter "Multitude of space." He distinguishes three categories of space: 1. space in a physical sense, that is, space for the work itself; 2. space which is contained in the day itself, i.e. the imaginary, symbolic or interpretive space; 3. space that occurs between individual works<sup>12</sup>. Here, Porębski defines it as a space of thought, in abstract terms, but it is also a possible physical interdependence, as I mentioned compositional and thematic-interpretative as well. So, the rules concerning space in which a work of art is located can also refer to interdependence between works, their mutual relations, tensions, harmony, composition, form, temperature, theme. However, they are still in

---

10. Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, *Space Composition. Time-Space Rhythm and its Calculations*, Sztuka i filozofia, 1997, p. 99.

11. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro and spatial composition*, PWN, Warsaw 1984, p. 79

12. Mieczysław Porębski, *Art and information. Multitude of spaces*, Institute for Literary Research PAS, Warsaw 1978, p. 216

a specific space for a work or a whole series of works, such as an exhibition.

Space is everywhere, and this very concept is filled with a network of connections, structures of matter and lineamatter. All that can be done is to refer to the appropriate scale of possible proximity or remoteness in order to perceive and register it.

This PhD thesis is a continuation of this new area of reflection, based upon previous experience, and the subsequent ideas of series promise further development of these areas of interest, also after finishing the doctoral thesis.

## **5. ORIGINAL THEORIES AND HYPOTHESES OF THE ILLUSORY NATURE OF SPACE (Artistic and theoretical problem addressed)**

My idea was to search for a relationship between lineamatter and space. Creating spatiality, finding new connections, releasing a flat image from their frames and two-dimensionality, experimenting with elements which break the obvious way of perceiving the space of the image, and sometimes the very image in space. What is extraordinary to me is the aspect of close kinship, a visual interdependence of the lineamatter forms, between the cosmic structures, in a close approximation, macro space, and the smallest particles in a micro scale. These two worlds, which are on two opposite ends of a spectrum, mutually loop and intertwine.

Another aspect of lineamatter is its fractality, repeatability of the structure of matter occurring in the universe. Such are the atoms of our body, the cells, the nerves connected together in the network, which grow, form and build the smooth surfaces of matter. However, along with the passage of time, the skin, shell, outer layer of living organisms begins to age and wrinkle, creating a network of lines, connections, and a certain kind of time traces. A looping of the structure occurs over time. The inner form of which the living organism is made begins to emerge over time. The process of transformation from the inside to the outside occurs, for which the network of irregular lines - wrinkles becomes a visible, undesirable element of the aging process. It could be said that lineamatter also contains a time-looping factor.

A similar effect can be observed when we throw something hard on glass, mirror, porcelain, or anything fragile. In result, the surface will break into many pieces, creating a grid of irregular lines separating the individual elements with empty space. Depending on their weight and the constraints in which they are located (e.g. frames), these particles may move away from each other to a greater distance, or as in the case of a frame with a mirror in the middle, simply create an irregular drawing of cracks bounded by a closed area into frames mirrors. In this situation, the grid becomes a new dimension, a new space, introduced into an earlier coherent structure. And what lies between the cracked matter of these exemplary mirrors? If there are so many loops and repetitions in the cosmos which surrounds and pierces us, then going further along this trail of thought, one could hypothesize that the structure of the linear connections of thousands of galaxies, in which we exist, is also another dimension in itself. It is such a crack, an interruption of the uniformly black matter of the cosmos, the space between the cracks.



The amazing fact is that this structure can be observed only from a great distance. Only then can you see the traces of light emanating from the combined structures of the galaxies. This gigantic distance of the observation point, is located in a different, neighboring space, another spatial dimension, as it seems. Space must always have a reference point.

## 6. CREATIVE PROCESS. TECHNIQUES AND ARTISTIC MEANS

### FORM (materials used)

Focusing on the formal side, I am looking at these structures, approaching and moving away from the matter, penetrating through it, observing its vibrations, intertwining and re-creating structures, the building blocks of form which create a materialization of the element of space. This way, I also create the illusion of spaciousness, immersing into a flat image at first glance, which after a while turns out to be multidimensional. Two seemingly different worlds, that is the language of geometry and nature, interact with each other, drawing in the density of space. The cut-out cuboid shape in flat plexiglass, is in itself only a pure tone of dark pomegranate or pitch blackness contained within it, it is an introduction, a kind of invitation to look at, to immerse in space, to discover depth, and its layers. Only the next elements, the structure of lines contained in it become a reference point to another perception of multidimensionality and to notice the penetration of subsequent layers. Due to the use of plexi and polycarbonate ranging from 2 to 4 millimeters thick, I obtained the effect of depth in a flat panel, based only on its thickness and transparency. Additional gloss of its top layer, saturates the colour. And thanks to it, a uniform flat colour becomes very expressive and deep, or on the contrary, intentionally matte.

While working on the series of paintings for my doctoral thesis, I experienced an important creative process which is a natural development, an artistic evolution. It seems possible that new materials have contributed to that, which also posed new challenges but also gave new expressive possibilities. The search for appropriate, broadly understood canvases, for the implementation of my intentions, was preceded by many experiments with the shaping, permeation, reflection, and selection of appropriate painting methods which could be used in an appropriate way. The new materials have opened before me a much broader range of speech, and the space for interpretation. I had to test materials as well as the new techniques of machine cutting and grinding shapes, and the possibility of bending, forming, or overlapping, as well as painting them. My art works are based on three different materials (transparent and reflective). They were chosen deliberately because of their properties. These are: polycarbonate, which can be flexibly bent, and sometimes form when exposed to appropriate thermal treatment and, importantly not break in the process. The next material used is plexi-glass, the thickness of which provides another aspect of space, or - more precisely - depth, and at the same time has limited flexibility and shaping possibilities, in the form of flat surfaces. The third material is stainless, reflective steel sheet, bent into a light curve, which gives an amazing painting impression, and a deformed reflection image. It introduces a magical element

- the illusion of movement. Thus, the shape - form, value, depth, and movement, these four aspects constitute the essence of the language which I use to tell about the exploration and imaging of space and the lineamatter in it, or the building of it, as the original building material of all things.

## SHAPE

To achieve these goals, in addition to standard painting techniques, I also use spatial shapes cut from the canvas. A specially plotted cuboid module is an important element of the whole cycle. That flat form is a symbol for me and, at the same time, an illusion of showing the space within itself. That area can connect to other identical modules, thus increasing the next dimension of the symbolic space. It is a way of tiling. However, in my work I focused on combining three such modules at most. The starting point for this form was a perpendicular parallelogram, which, at a different viewing angle, could become an ordinary flat square or a rectangle. Rudolf Arnheim writes about a particular simple but very effective treatment. "As long as the parallelogram bounces in the retinas of the eyes, it can not be "straightened" and turned into a rectangle or square on the frontal plane<sup>13</sup>." According to the author of "Art and visual perception", the depth dimension is also the way to freedom, as the same, singular projection covers all distances<sup>14</sup>.

In my works, apart from the characteristic cuboid module, there is also a spherical shape motif, often framed, incomplete, but clearly suggesting a sphere. It is not a spatial block like a rectangular prism, but I give it the same linear depth, with reflective scratch-marks. The sphere is an ideal, natural form, we live on it and orbit among other spherical planets, observing them with electronic eyes created by scientists. It is fascinating that planets are ideal bullets with often gigantic masses, hundreds of times exceeding the size of our native Earth. Suns, the enormous gigantic forms, also have a spherical form. For example, the stellar ball known as the VY Canis Majoris. That star has a diameter of 1.400 of our Suns<sup>15</sup>. If our star was located next to Canis Majoris, the Sun would be the size of a grain of sand, and our Earth would not even be noticeable to the naked eye...! These sizes terrify and inspire you to think why such a large, focused mass has become the perfect sphere. Perhaps the Universe is also a sphere, since this form is so repetitive and scaled in the cosmos. I also came across a hypothesis put forth by scientists and physicists that there are many more spherical universes, they compared them to the emerging innumerable bubbles of boiling water<sup>16</sup>.

## MIRRORS

I also use the effect which is important for me, i.e. reflection. Reflections in both a monotype and reflective sense. I use the mirror effect as one of the means of expression, as well as the natural spatial form of the broadly understood "canvas". I create images - spatial objects, built partly from a reflective shell, or having its element in the key,

---

13. Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*, Oficyna, Łódź 2013, p. 265

14. There, p. 266

15. Adam Adamczyk, *The universe is beyond comprehension*, <http://www.vapro.pl>, 21.05.2012

16. Yasunori Nomura, *Quantum multiverse*, Świat Nauki, 2017, nr 07

intended points. For me, a mirror reflection is an essential accumulation of living space, a projection of the real world, or ourselves, a form of a parallel being... A mirror in itself is mystic, a philosophical and metaphysical theme at the same time. A simple fragment of the mirror, suspended in space, can become a meaningless, unreal, almost imposed layer, another dimension of our reality, showing an identical, but reflected, sometimes even reversed, distorted, and also mobile world! After all, it emits all our reflected reality movement, it seems that sometimes it can move matter when we ourselves move only a little. Everything depends on whether the plane of the mirror is flat or bent at a certain angle. That intentional motion effect was used by me in a work titled "Dimensions" (A more detailed description is given below in the section explaining the series). The parabolic shape of the mirror is used in telescopic lenses which bring the reflected images closer to us. One of these telescopes from the 1940s has been polished for 7 years in order to get adequate transparency and profile. The huge Mount Palomar telescope has a diameter of 200 inches and a length of 1676 cm. It is up to a million times stronger than the possibilities of a naked human eye. Through its lens you can see burning candles from a distance of 64,000 km! That is the distance of more than one and a half perimeters of the earth. Its possibilities are spectacular, it allows you to look into the space of the universe, an unimaginable distance, one billion light years, or 9,460,800,000,000,000,000 kilometers (up to the fifteenth power)<sup>17</sup>.

Sometimes I achieve the effect of combining all these values at once, that is, reflection, distortion, movement and space, at the same time, using a suitably profiled mirror—one of my painting and installation works titled "Dimensions" is based on such action. The mirror can be natural, silver, black, matte and shimmering. The reflective shell is supposed to trigger the illusion of multiplication of space. In combination with the colour, it can saturate it, giving depth or matte and flatten, depending on which side of the glassy surface is covered with paint. The only thing which separates us from this visual depth is the invisible, magical border separating two worlds, the that is the sheet of transparent glass or plastic.

The use of mirrors in the subject of lineamatter and space is the missing link, a synthesizing and eloquent element, containing all the components important to me: movement, light and space. It is also a natural response to the dynamics in a given composition.

By replacing some lines with mirrors, or capturing lines from mirrors as dimensional planes, I try to go deeper and deeper into the subject, thus showing the next visible dimensions of space, and also transparent layers, the building structures of all matter. I create a space in a flat form of a rectangular wall, or another form of an illusive solid, or even a deliberately arched mirror, as well as using lineamatter, that is, the structure and building block of space.

## THE VALUE AND LANGUAGE OF THE EXPRESSION

As I mentioned earlier, my mean of expression is mainly the value built from the line, sometimes dot spots. The accumulation of lines is a certain kind of my own language, an artistic expression. With its help I construct the levels of intensity of a particular form,

---

17. Mieczysław Wallis, *History of the Mirror*, Artistic and Film Publishers, Warsaw 1973, pp.



space or suggestion of shape. The value of strokes allows me to create painting spots which contain colour, overlay and light. The drawing in that regard, is a strong genesis, but it is a painting figure, created mainly with a brush. So it could be said, simply, that I draw a painting or paint a drawing. I have been analyzing the value of lines for a considerable amount of time. With time, I came to the conclusion that one could distinguish a certain stage and fluency of this evolution. The beginning may start in various places and evolve in any direction, but I begin by drawing a long line. Then, when the line breaks up it becomes a stroke, more and more irregular, which sometimes happens to be thicker, and in other places very thin. When it becomes more and more curved, tangled, it creates itself, or contains in its thickened parts the beginnings of a stain. When the line is shortened, but larger around the perimeter, along with its progressive simplification, it begins to resemble a dotted spot with irregular shapes. And in this case the ratio of proportions is important, says Kandinsky, "(...) the point can grow, become a plane, imperceptibly occupy the entire surface of the picture-where would the boundary between the point and the plane be? Two circumstances should be taken into account here: 1. the ratio of the point size to the plane of the image, 2. the ratio of the point size to the remaining forms on this plane"<sup>18</sup>. Each of these accumulated assets gives a shimmering painting spot, which I use as the creator, decide and shape, direct, control and compose. The whole spectrum of evolution and the transition from one structure to another, i.e. the line > stroke > dot > stain, I use in my works. After years of peering at the possibilities of evolutionary forms of the staintdotstrokes, I have often arrived at the conclusion that the border between them can be very vague. Wassily Kandinsky describes this issue precisely, focusing on bolding, or more precisely, the thickening of a short line, thanks to which the point grows. However, we are unable to determine at what point the line begins to fade, turning imperceptibly into a plane. Just as you can not answer the question, where does the river end and the sea begin? The boundaries are of course indistinct, but it can not be said that they are fluid<sup>19</sup>. Kandinsky did not distinguish stroke as such in the process of evolution, instead he focused on the point as the master building material and painting, and the subordinate line associated with graphics and drawing. "The geometric line is invisible. It is a trace of a moving point, the result of its movement. It arises from motion by destroying the inertia of the absolute point of its resting state, and thus by jumping from statics into dynamics"<sup>20</sup>.

In the presented series of works I also use my own techniques, such as hatching with a brush, or scraping acrylic paint from a layer that is underneath a transparent thick structure. I consciously use the contrast between the glossiness and the mattness of the surface, the saturation or dullness of the colours, or the aforementioned layering, in order to obtain the depth and space between the layers of the lineamatter.

---

18. Wasył Kandiński, *Point and line and plane*, PIW Warszawa 1986, p. 24

19. There, p. 95

20. There, p. 55

## 7. COEXISTENCE OF NATURE AND GEOMETRY

Concurrently, I am juxtaposing the world of geometry, the form of the solid and the sharpness of shapes, and nature (grids, lineamatter occurring everywhere in the Universe). This conscious action is the result of my thoughts on the interaction and coexistence of both these important factors, seemingly contradictory, geometry and nature. According to my view, they do not stand in juxtaposition, but complement each other. These are two worlds which can differ, but also build, create, construct and penetrate each other. In everyday life, I follow the principle of the golden mean. I am against all extremes and black and white principles. That is why I also try to control these two elements: geometry and nature. I intentionally want to remain between them. For a long time in the world of art there has been a strong tendency to put artists in frames, to define them, to assign trends to art, to groups they can belong to, and even to views, so as to easily label works and quickly define artists. For years I have been opposed to such unambiguous tags informing us what they can mix us with in the wash, with which colours and at what temperature... The creative attitude for me should last in my own individual development of language, form, and maybe the subject, not allowing to be limited and encapsulated in one or two defining terms. This is the creative process, or the evolution of the artist. Everything depends on temperament, consistency and creative truth, which we want to express in our works, which sometimes become works of art. Of course, there are also many artists who care about being immediately associated with specific trends. We become then more easily recognizable in the market, we start to be the person associated with “the dots”, “the lines”, “the large spots”, “the geometric shapes”, etc., we narrow the subject, which becomes more focused and analytical. At the same time, the area of our own research may be narrowed down, as well as the search for potential recipients of art. So critics, collectors and curators, people who are significant in the art circles, perhaps thanks to this have an easier way to find a given name and to quickly “define” their artistic stance. This is a process which is the most understandable for me, but I think that when the creative nature and potential for exploration is evolving, and the artist has the will to remain in it, avoiding labelling is precisely the way for him. Such an attitude is currently also my artistic response and attitude towards defining myself, or rather to locate my own place in art, that is to say so far, not to argue for one of the parties, but to co-exist between, for example, geometry and nature.

## 8. ARTISTIC INSPIRATIONS

An amazing example of creative activities for me, in the area of space penetration, are the works of Larry Bell, an artist who creates artistic objects, using large sheets of glass, covered with a vanishing mirror on a half-transparent layer. The artist creates unusual objects, sets of simple arrangements of these planes in a large format. The composition of four glass panes, arranged accordingly, gives an incredible multiplication of subse-

quent spaces and the effect of communing with the illusion of overlapping dimensions. The viewer is invited inside these objects, often losing his full reflection. It all interacts with the existing space in which the object is located. Approaching Bell's glass walls, we are drawn in the game of spatial illusion, where the reflective floor confuses our eyes, and the boundaries of reality and fictional depth are blurred, multiplying the space around. Bell mastered these systems to perfection, creating the space of a reflected world without us! The viewer sometimes partially loses their reflection. Due to the use of a special semi-transparent technique, and deliberately arranged mirrors, we are unable to see ourselves fully. I had the pleasure of witnessing his works at the Museum of Contemporary Art in Lisbon. This subtle game of simple means is very suggestive and leaves a great impression, leading to reflection about being, about where we are, are we as much we think we are? Bell's works usually consist of two to four glass walls, between which we can pass, be and not be in a symbolic minimalistic labyrinth.

Another classic, which I find appealing mainly because of the language of expression and a similar linear quality, was Sol Le Witt. He seemed to search for common factors, and maybe even more to merge the value between strokes and lines. He experimented very boldly with both forms, creating Op-art, big images that require large spaces, often giving the impression of an optical illusion, a mirage of space, or the creation of painting spots, also often inscribed in sharp, geometric lumpy forms. The scope of his actions can be seen in many documented exhibitions, where the whole gallery room became an image which the viewer entered. He was surrounded by it. The form of a stretcher for Le Witt was no longer sufficient, he went far beyond its area, which was an innovative activity between the 70s and the 80s. In his works, one can also see interest in colourful actions, where by means of coloured unification of stroke-lines, he created very intricate "braids" of shimmering movement, and their dynamics seemed to be held for a moment, shapes, gave the effect of quivering, sometimes hidden under the surface layer thickly dashed tangle.

An example of going out into an open space, or rather acting in space, which I am delighted with, are the works of Lead Pencil Studio, created by Annie Han and Daniel Mihalyo. In addition to commercial activity, they create incredibly eloquent artistic objects-sculptures in the open space of the site-specific type. This language is very close to me, as it is created by delicate, openwork multiplications of thousands of welded metal rods-strokes. The large-format objects created this way seem to be mirages of drawn objects located in the real world. In the surrounding space, forms seem to levitate. For instance, stairs leading to the building disappear in the air, in the central point above the street running under them - the sculpture consists of two parts. The first one is an openwork staircase going up from the ground, climbing upwards, and the second part is a staircase directed downwards, coming out directly from the building, disappearing along the way, right in the middle of it.

The works of Jan Dobkowski are strongly influential in terms of value. The unique line of his paintings, as a building material, actually a way of drawing and painting a line, makes it possible to classify his work as graphics, paintings, from linear illustration to abstracts created from accumulated lines. The line matter is closely related to the multiplication and rhythm of repeating lines. Thanks to them, Dobkowski

often builds a wavy form. The works which I find most compelling are in the series, "Beyond infinity". The black background conquers the shimmering chiaroscuro resulting from the colourful intensities, those interrupted rhythmic lines. Cosmic images arouse associations with visions of galaxies, nebulae and other structures of matter in the universe. Universe and love for Dobkowski are the two aspects, the same cosmic set, expressed by a line<sup>21</sup>. Large formats of works, often over two meters, give an additional sense of space and interpenetration of colourful lines.

Henryk Opałka's art is also associated with the use of a similar flickering, linear, dotted, irregular structure. Both in graphics and paintings, you can often perceive a common element of irregular small value, with the help of which the artist built the whole work. Starting from rough spots, dots, multiplied lines, to famous records of painted numbers. Opałka also shows the characteristic value, often arranged in a rhythmical way, by which the artist builds the space and light in his monochromatic images.

## 9. THEORETICAL REFERENCES AND ARTISTIC DIRECTIONS

*Theory of Unism*: Władysław Strzemiński also dealt with spatiality in his theory of Unism, but the majority of the statements contained therein to me are actually the counterpoint of the perception of space, in the opposite way. Strzemiński glorifies the space of a closed, filled with homogeneous composition<sup>22</sup>. Myself, on the other hand, I am for the greatest possible freedom in its form and openness, not a comprehensive fulfillment, in a stagnant framework. Uniformity, the equivalent of each element of the image, lack of dynamics, and negation of divisions limits space. The theory of unism is probably interesting in philosophy, but extremely closed and sterilized in the aspect of visual perception. As Strzemiński claims, the picture should be uniform and flat in all its formal aspects<sup>23</sup>. According to his theory, only a completely uniform image can be a purely spatial picture<sup>24</sup>. I consider this view to be a contradiction, because by unifying the image, we begin to focus only on its general form, colour, or texture, that is, we obtain a flattening which, after all, destroys spatiality (in the visual, not philosophical sense).

*String theory*: Professor Michio Kaku, who is the author of, among others, a book entitled "Hyper Space", thinks that just as there is an infinite number of chords that can be played on the violin, there is also an infinite number of forms of matter that can be constructed from vibrating strings<sup>25</sup>. This explains the wealth of an unimaginable amount of particles in nature. The theory of strings is also the theory of the building blocks of matter. Strings, or in other words-vibrations, which build all matter that surrounds

---

21. Note about exhibition, *Jan Dobkowski - painting at the K. Bocheńska Gallery*, <http://www.artinfo.pl>, 16.12.2003

22. Władysław Strzemiński, *Unism in painting*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993, p. 15

23. There, p. 16

24. There, p. 13

25. Michio Kaku, *Hyper Space*, Prószyński i S-ka, Warsaw 1994, p. 140

us through their accumulation. These vibrations can also be visualized as the accumulation of irregular lines. Thanks to this theory, our cognition goes well beyond the known four, maybe five dimensions. According to the calculations of scientists dealing with the subject of super strings, it turned out that they can vibrate consistently in nine or as many as twenty-six dimensions!<sup>26</sup> Our imagination is not able to interpret it visually. The aspect of spatial near infinity is fascinating. It divides, loops, co-creates, grows, so that we can not imagine it, and get to know it completely. Our human knowledge on this subject begins to be insufficient. The creator of Super Strings, Edward Witten, combined the two theories of Albert Einstein's gravity with quantum theory<sup>27</sup>. I saw in this juxtaposition an analogy to the missing link between the world of geometry and nature... According to the scientists' environment, finding sources of superstrings can become a decisive element in explaining the mystery of the origin of the universe.

Rudolf Arnheim, in his great work "Art and visual perception", analyses the way of interpreting space and all factors of image perception. To me, the closest principle of imaging space is the isometric perspective, and the way of presenting the depth on the plane, by means of deformation. Arnheim claims that the slant is the most elementary deformation of the shape that gives depth perception, especially when it is perceived as a deviation from a vertically level system<sup>28</sup>. This principle also guided me while searching for the right form for my paintings. I used it in my work entitled "Lineamatter Dimension 1". From the very beginning, it was important for me to create spaciousness, find new bridges which release a flat image, experiment with elements that break the obvious perception of the image space, and sometimes the image in space itself. Arnheim's complicated analyses and discussions about perception, contain many foundations of mathematics, physics and optics, but after many attempts, I came to a more intuitive than scientific method, to a shape which to me is perfect - a cubed rectangular prism. This shape is the essence of space in my works. With the help of these simple slants from a flat form, I obtained the illusion of a spatial body, which is additionally a module of connecting elements that build subsequent spaces.

Lucio Fontana was the creator of a direction called Spatialism. One of his main assumptions was the striving to break the two-dimensionality in painting. Some artists used the assemblage technique for this purpose, that is, they glued different extra objects to their paintings, thus breaking the plane of the two-dimensional image, often to the domination of these objects. Fontana was a genius of simplicity and essential message. One could say that he has become the precursor of minimal art. He scarred his minimalistic canvases with a knife, giving a very evocative, expressive, yet extremely simple and innovative effect of spaciousness. The depth created such way gave the flat plane of the canvas a sense of three-dimensionality. From between the cut holes emerged the depth of the dark bottom of the picture, giving the effect of spatial bulging strokes, with beautiful chiaroscuro. The dark colour of the stretcher space itself, this natural,

---

26. There, p. 139

27. There, p. 139

28. Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*, Oficyna, Łódź 2013, p. 266

straight depth of the canvas, was something completely revealing in the field of painting. In his theoretical work, *The Manifesto of Spatial Art*, he wrote: “I do not want to create an image, I want to open space, create a new dimension for art, tie it to the cosmos, in its entirety, with an infinite, flat surface of the picture”<sup>29</sup>. This is the thought that has guided me from the beginning of the creation of the series “*Lineamatter spaces*”. I want to present space in my paintings, in as many aspects as possible, starting with the choice of form, shape of the canvas, material, its transparency, thickness, two-dimensionality, giving depth to the flexibility of the material on which I paint, sticking to one formal requirement, i.e. flatness the canvas itself. Fontana even mentions linking spatial creativity with the cosmos, probably having philosophical aspects in mind, but I deliberately focus on the depiction of the cosmos, its fragments, the frames of the unlimitedness of everything in which we exist and to which we belong. I present the cosmos of matter, and the matter of the cosmos.

---

29. Clair Jean, *Cosmos: da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer*, Bompiani, Milano 2000, p. 96



## 10. DETAILED DESCRIPTION OF INDIVIDUAL WORKS

### 1. “*Lineamatter Spaces*”

This is the work which opens the entire series. It is made on a specially prepared, black polycarbonate with a glossy surface, which allowed to obtain a deep, saturated colour. The work has a dynamic shape of an intersected, upward-tapering rhomboid, which is designed to increase the impression of a spatial form seen from an angled perspective. It gives the impression of intentional distancing and at the same time depth.

On the surface of this oblique plane, presented are the forms made out of lineamatter resembling the wavy and pulsating planes of the grid, which are interwoven, changing the intensity. The viewer has the impression of looking into the interior of this perspective form, observing the movement of the rising waves in a composition which moves upward. The work is divided into two parts. This intentional composition treatment is designed to increase the illusion of depth and to divide the space visible in the perspective.

### 2. “*Permeation of space*”

### 3. “*Dimensions of forming lineamatter*”

The next two works create a series in themselves. Each of them is made of three modules, evenly cut, flat cuboids. Composed with each other in two different compositions. Both works can be arranged modularly, changing the arrangement of three cuboids contained within. The presented compositions are exemplary, but not accidental combinations. In the pictures (...) I present different variants of the composition of the modules. Cubes are a symbol of space, the area in which the universe is located. Through their multiplication, I show mutual cooperation, and coexistence of the merging forms of matter-lineamatter.

The first one is a horizontal composition, a list of three cuboids in the very dark blue maroon, titled: “*Intersections of space*”. On a deep, dark blue background there are two, coloured ellipsoidal glows which mutually interweave. They are created on two planes, on the bottom layer, and on the back layer, thanks to which I obtained a double effect of permeating depth. An additional advantage, spatial diversification, are the matte rhomboid uniform flat colour which stand out in a dull colour. They constitute one of the cuboid walls, which is reproduced on each of the three modules. The bar structures are also scratched in them so that the underside of the painted layer appears.

In the second composition, in the vertical juxtaposition, I present semicircular shapes and lineamatters which are reminiscent of planet-like forms. Lineamatters are built here from scratched, reflective strokes, and painted with golden acrylic. The entire composition has a calm, stable character of the composition. The sphericity of forms stabilizes the image, regardless of its decomposition, i.e. the vertical variability of the module space. As in the previous work, I deliberately use the thickness of plexiglass to intentionally emphasize depth, and the two - layer nature of the painted surfaces. In this case I also use a very strong combination of two contrasting blacks which are painted with the same paint. On top black is matt, but on the other side of the transparent material,



it becomes luminous and very deep, with a shiny reflective coating. I use this very clear difference of demarcations, giving a natural division of plans. The top layer is separated from the other structures which are not so much in the background as clearly behind.

Both works are at the same time a multiplication of the worlds inscribed in a cuboid, and at the same time a certain fragment of their infinite coexistence. Modules could be multiplied indefinitely, creating a kind of tiling which builds more spaces. I presented two types of systems, horizontal and vertical, constituting the essence of this infinity.

#### 4. *“Just before”*

In the case of most of the paintings presented here, I have devoted a lot of work to painting or scratching the appropriate drafts which create strokes of paint or a specific composition. This Benedictine work with new experimental techniques which are new for me, has also brought a natural fatigue with the idea of using strokes. However, this fatigue unexpectedly gave vent to artistic temperament, which could not be tamed. The line matters, in this case were created with a wide gesture, painted with a thicker, bolder brush, in various gradations, and also using splashes, which are also a deliberate value measure. The work “Just before” was created on a rhomboidal canvas, consisting of three dark blue parts. This expressive triptych is probably the most unspoken and abstractly ambiguous composition in the entire series. I wanted to capture the moment of the structure of matter, their connections, accumulation, penetration, looping and spinning. These are the structures which create a specific form and shape matter. If this work was a film, then a freeze-frame is presented in front of us, a moment before conceptualisation, the emergence of form, perhaps matter, or an animated being. The combination of nervous structures, or galaxies, which are, after all, the accumulation of billions of various lives in the liquid, solid, gaseous state. This is the moment of stopping the breath and the brush, just before complementing, the borderline second, between our interpretation, vision, guesswork, and the intuitive premonition of the picture.

#### 5. *“Beyond frontiers”*

In all of the above described works I focused on what is inside, what is contained within the universe and how it can interact in any very small or enormous, extreme size scale. On the other hand, the work “Beyond frontiers” was meant to be a departure from the area we know, a new cognition, a discovery of another universe. I am very intrigued by what it is and what the edge itself looks like, the boundary of the cosmos, what is outside of it, how do the known laws of physics work there?

This work is a multi-layered composition, consisting of four suspended elements, their replicas in a cut-out, reflective foil, and a uniform black background. The first layer closest to us consists of four oblique, suspended forms resembling bending, irregular patches. Although they separate from one another, and their shapes also are not combined with each other, they form one, mutual image of a sharp, merging, flat, black body, which when combined into a whole constitute a fragmented rectangular prism. It is a symbol of the known universe. Another boundary is the strong diffused spot of bright orange colour. Its area is set between a very sharp edge, black frames of a cuboid, and a creamy structure that permeates with the next, mirrored part of the work. A sharp orange colour

is the moment of transition to another, completely unknown reality, which is represented by round, irregularly bent, transparent and mirrored spots. After this explosion of colour occurs, there is a sedation in the form of smooth and transparent reflective sheets which refract the light of the reflective area, and reflect the scratched lineamatters.

#### 6. *“Assuming that we are part of a grand sphere”*

The work is in the classic shape of a rectangular canvas. Made with acrylic paints on plywood, in 186 x 96cm format, with added reflective elements on both sides. Visible at first glance, the frame of the cropped black sphere with thousands of dots inside is really only a reference point, a fragment of a grand sphere, suggestion and interpretation of the space of our cosmos. It leaves an impression of moving closer or distancing, revealing the secret of what lies beyond its borders. However, the most vivid in this composition are luminous gold pieces of the reflective sides of the background. They play a key role in the picture. They aim to ask the viewer an unanswerable questions - what lies beyond the sphere? Spherical planets and stars form, in combination with each other, subtle, irregular, linear shapes (also slightly visible in the picture). Accepting the hypothesis that they are simultaneously in the universe, which is also a monstrous, expanding sphere, I ask the question what lies beyond it..?

#### 7. *“Dimensions”*

This is probably the most spectacular work in the entire series, as it concerns the movement changing the shape of the space. This installation is formed of a flat painting, placed on the floor, in the shape of a cuboid, along with a mirrored sheet of tin stood vertically on the floor, bent in a specially selected arch, which allows to distort the reflected reality so that the reflected images are separated. Therefore we ourselves, as viewers, do not see our reflection, it does not interfere with the reception of the work. The space that is around us also does not absorb, and only the closest image is distorted and bent, depending on our movement, even just the head. “Deformation is an essential factor in the perception of depth, because it reduces simplicity and increases tension”<sup>30</sup>. The essence of deformation, as an important element of spatiality, has been put forth by Arnheim, who believed that deformation always leads to comparisons between what is, with what should be<sup>31</sup>. We also perceive the distortion in relation to something, another determinant, which in this case is on the floor and is a black picture - a cuboid, with the hemisphere. It is a mapping point. I wanted to show in this essential manner how the space of the universe, its dimension can shape, bend, combine, grow and change, depending on other factors and reference points.

#### 8. *“Flat depth”*

The final work, also an installation, consists of a combination of three elements: 1. A cut out, flat form lying on the ground 2. a narrow horizontal mirror inclined at the right angle, and 3. another flat, cut, sharp form, attached directly to the wall, above the

---

30. Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*, Oficyna, Łódź 2013, p. 262

31. There p. 263

mirror. This time, the colourful tangle of the lineamatter is cumulated only in one place, bordering with the mirror, deliberately positioned at a precisely defined angle, which extends its compositions to another spatial wall. This multicoloured painting is made with oil pastels. The shapes of two flat forms between a narrow mirror are deliberately chosen so that reflection in the mirror gives us the a suggestion of continuity of the following walls. As a result, we see another space, going deep into the wall of a non-existent, illusive spatial solid.

## 11. ENDING

The series "*Lineamatter Spaces*" to me, constitutes an important stage of entering a completely new, creative direction, composing and thinking about the image, and especially about its aspects of spatiality. It constitutes a summary of my theories on the construction of the matter of the universe, its repetitive fractality, from its smallest structures, to the overall framework, and is an attempt to depict these ideas in the most appropriate form, expressed in my own characteristic language of artistic expression. This important step in my creative development is also a transition to other activities with space, also guided by a new direction, artistic objects and forms combining painting with objects. The next works are already being built in the sketchbook, and they are evolving in my imagination. I still intend to explore the subject of mirrored surfaces, as well as the properties of polycarbonate, mirror sheet and perhaps glass. The specificity of these materials has a kind of a hidden mysticism, magic and essence at the same time. It contains the beauty of depth and nobility. The smooth, shiny surface gives it the spatiality of the reflected reality. I intend to keep extracting these values, discover them, reveal them, make the viewer interact with space, with its fragments, with shaped forms, and also to look for themselves in these spaces.

## BIBLIOGRAPHY

1. Rudolf Arnheim, Art and visual perception, Oficyna, Łódź 2013
2. Clair Jean, Cosmos: da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer, Bompiani, Milano 2000
3. Michio Kaku, Hyper Space , Prószyński i S-ka, Warsaw 1994,
4. Władysław Strzemiński, Unism in painting , Muzeum Sztuki, Łódź 1993
5. Władysław Strzemiński, Theory of Vision , Muzeum Sztuki in Łódź, 2016
6. Mieczysław Wallis, History of the Mirror, Artistic and Film Publishers, Warsaw 1973
7. Yasunori Nomura, Quantum multiverse, Świat Nauki, 2017, nr 07
8. Wasyl Kandiński, Point and line and plane , PIW Warszawa 1986,
9. Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Space Composition. Time-Space Rhythm and its Calculations, Sztuka i filozofia, 1997
10. Janusz Zagrodzki, Katarzyna Kobro and spatial composition, PWN, Warsaw 1984
11. Mieczysław Porębski, Art and information. Multitude of spaces, Institute for Literary Research PAS, Warsaw 1978
12. Lindsay Brook: A universe of two trillion galaxies, Royal Astronomical Society, <http://www.phys.org>, 16.01.2017, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016
13. Leon Ledrman, Dick Teresi, The Divine Particle-if the universe is the answer, what is the question?, Prószyński i S-ka SA, Warsaw, 1993
14. The University Chicago Newse, lecture Office, Galaxy evolution in cyber universe matches astronomical observations in fine detail, <http://www.news.uchicago.edu>, 6.06.2006
15. Adam Adamczyk, Invisible scaffolding of the universe: the dark matter, <http://ww.kwantowo.pl>, 28.11.2014
16. Adam Adamczyk, The universe is beyond comprehension, <http://www.vapro.pl>, 21.05.2012
17. Dr. Dan Hooper, wykład: Revealing the Nature of Dark Matter, <http://www.youtube.com>, 5.02.2015
18. Royal Astronomical Society, A universe of two trillion galaxies, <http://www.ras.org.uk>, 13.10.2016
19. Note about exhibition, Jan Dobkowski - painting at the K. Bocheńska Gallery <http://www.artinfo.pl>, 16.12.2003

## Abstract of the dissertation description (Streszczenie opisu pracy doktorskiej w języku angielskim)

The term “*lineamatter*” [pol. kreskomateria] is my original definition. It denotes the structure, the backbone for all matter, and the broadly understood notion of space. According to my theory, everything which surrounds us is - both in formal and structural terms - built of lineamatter. A tangle of lines, dashes, irregular threads connected to each other, create form, mass, shape, matter, and relations between them. My lines are, in a natural way, a form of expression and belong to nature. These natural forms fit into geometrical figures of cuboids and similar solids, thus symbolizing the essence of space.

The accumulation of line strokes is also a form of artistic expression. I construct by means of their density, intensity and expression of a specific form, as well as the intensity of traces of paint, colour, light or space. The drawing in that regard, is a strong genesis, but it is a painting figure, very often created with a brush.

An extraordinary order of nature is exemplified by the fact that identically to the line structure of a gigantic cluster of a group of galaxies, it appears to be reminiscent of, for instance a nerve cell, which also consists of a network of lines and tangled strokes. In such a scale of unimaginable values, the difference between approximation and remoteness becomes blurry to me. At a gigantic distance, a visual effect was obtained that was very similar to an equally large approximation. The macro and micro scale have thus been looped. Everything starts to connect together, and form a huge organism, consisting of billions of separate cells, which differ in scale and mass and the complexity of structures, but are also similar to each other. Matter and space constantly permeate. I believe that the cosmos is all around, in the smallest molecule, atom, neutrinos, etc. as well as in intergalactic spaces.

To me, “lineamatter” is the building block of the universe and, at the same time, the image of the entire universe. The cuboid form used in the works as a doctoral dissertation, constitutes a certain synthesis of space, an illusion of space which I am able to recreate, even in a flat, two-dimensional form. I consider a rectangular prism to be the simplest, most essential and at the same time the most effective visual symbol of space, which is a very important element for the form of my paintings.

Focusing on the formal side, I am looking at these structures, approaching and moving away from the matter, penetrating through it, observing its vibrations, intertwining and re-creating structures, the building blocks of form which create a materialization of the element of space. This way, I also create the illusion of spaciousness, immersing into a flat image at first glance, which after a while turns out to be multidimensional. Two seemingly different worlds, that is the language of geometry and nature, interact with each other, drawing in the density of space. The cut-out cuboid shape in flat plexi-glass, is in itself only a pure tone of dark pomegranate or pitch blackness contained within it, it is an introduction, a kind of invitation to look at, to immerse in space, to discover depth, and its layers.

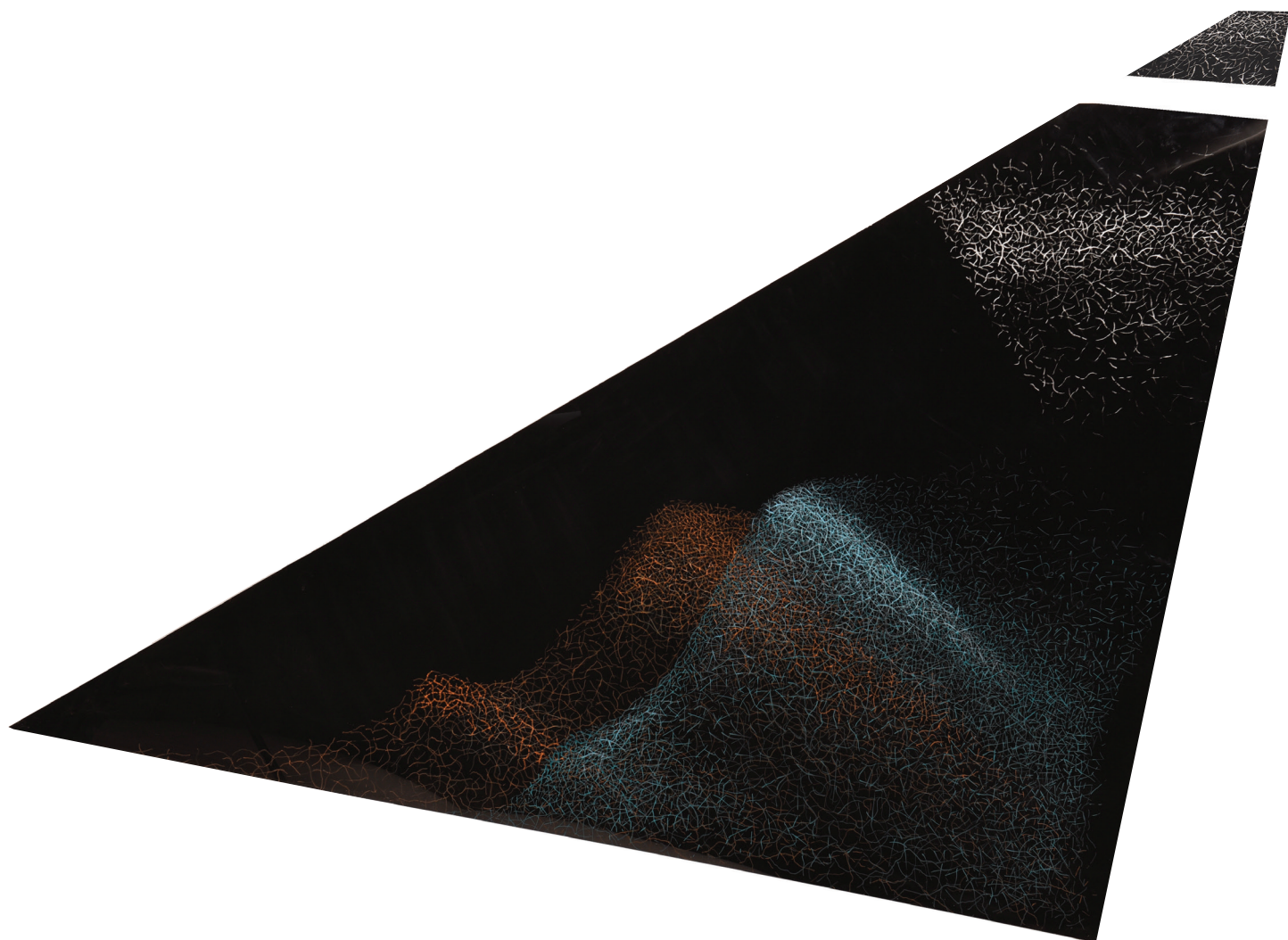
My art works are based on three different materials (transparent and reflective). They were chosen deliberately because of their properties. These are: polycarbonate (with a thickness of 2 mm), which can be flexibly bent, and sometimes form when exposed to appropriate thermal treatment and not break in the process. The next material used is plexi-glass (4 mm), the thickness of which provides another aspect of space, or - more precisely - depth, and at the same time has limited flexibility and shaping possibilities, in the form of flat surfaces. The third material is stainless, reflective steel sheet, bent into a light curve,

which gives an amazing painting impression, and a deformed reflection image. It introduces a magical element - the illusion of movement. Thus, the shape – form, value, depth, and movement, these four aspects constitute the essence of the language which I use to tell about the exploration and imaging of space and the lineamatter in it, or the building of it, as the original building material of all things.

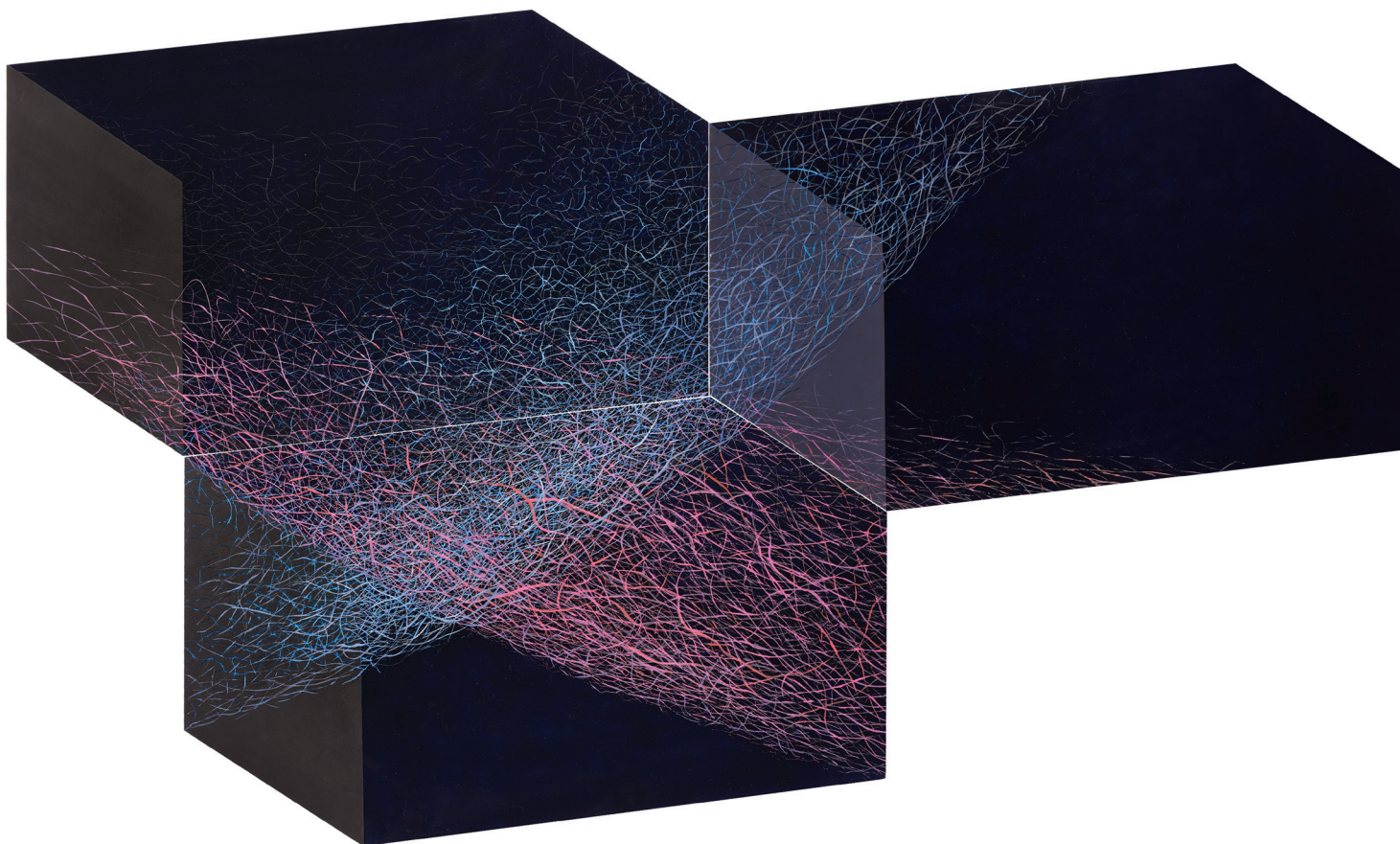
In the presented series of works I also use my own techniques, such as hatching with a brush, or scraping acrylic paint from a layer that is underneath a transparent thick structure. I consciously use the contrast between the glossiness and the mattness of the surface, the saturation or dullness of the colours, or the aforementioned layering, in order to obtain the depth and space between the layers of the lineamatter. I also use a mirrors that are the synthesizing and eloquent element, containing all the components important to me: movement, light and space. It is also a natural response to the dynamics in a given composition. The mirror can be natural, silver, black, matte and shimmering. The reflective shell is supposed to trigger the illusion of multiplication of space. By replacing some lines with mirrors, or capturing lines from mirrors as dimensional planes, I try to go deeper and deeper into the subject, thus showing the next visible dimensions of space, and also transparent layers, the building structures of all matter. my mean of expression is mainly the value built from the line, sometimes dot spots. The accumulation of lines is a certain kind of my own language, an artistic expression. With its help I construct the levels of intensity of a particular form, space or suggestion of shape. The value of strokes allows me to create painting spots which contain colour, overlay and light. The drawing in that regard, is a strong genesis, but it is a painting figure, created mainly with a brush. So it could be said, simply, that I draw a painting or paint a drawing.

The series “*Lineamatter Spaces*” consists of 8 large-format works. Some of them are a combination of three modules, as in the work “*Permeation space*” and „*Dimensions of forming lineamattery*” The works do not combine in a common format, they are the essence of my search in the subject of space, its connections with matter and its construction. That is why some of the works, such as “*Flat depth*” or “*Dimensions*”, are presented on the floor in order to obtain the best possible effect of spatiality and its reflections in mirror forms.

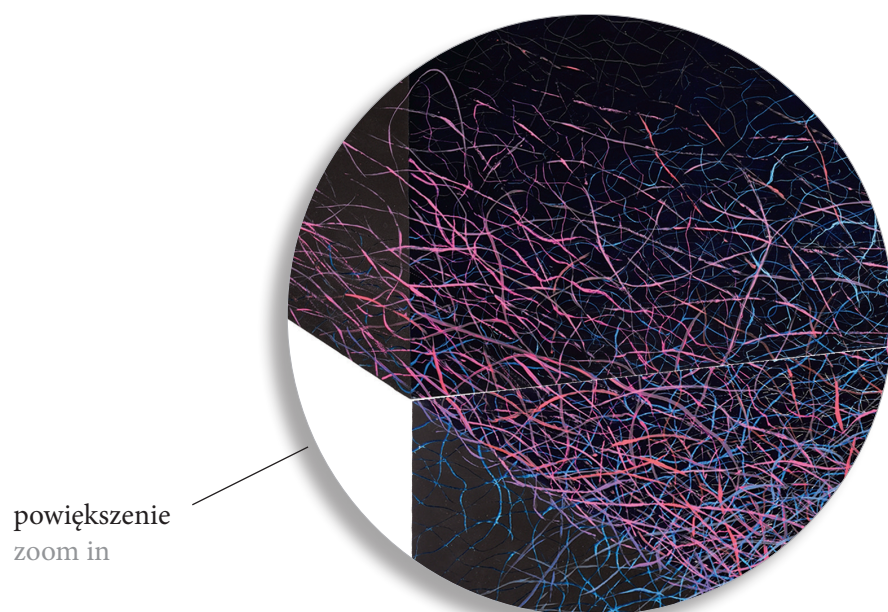




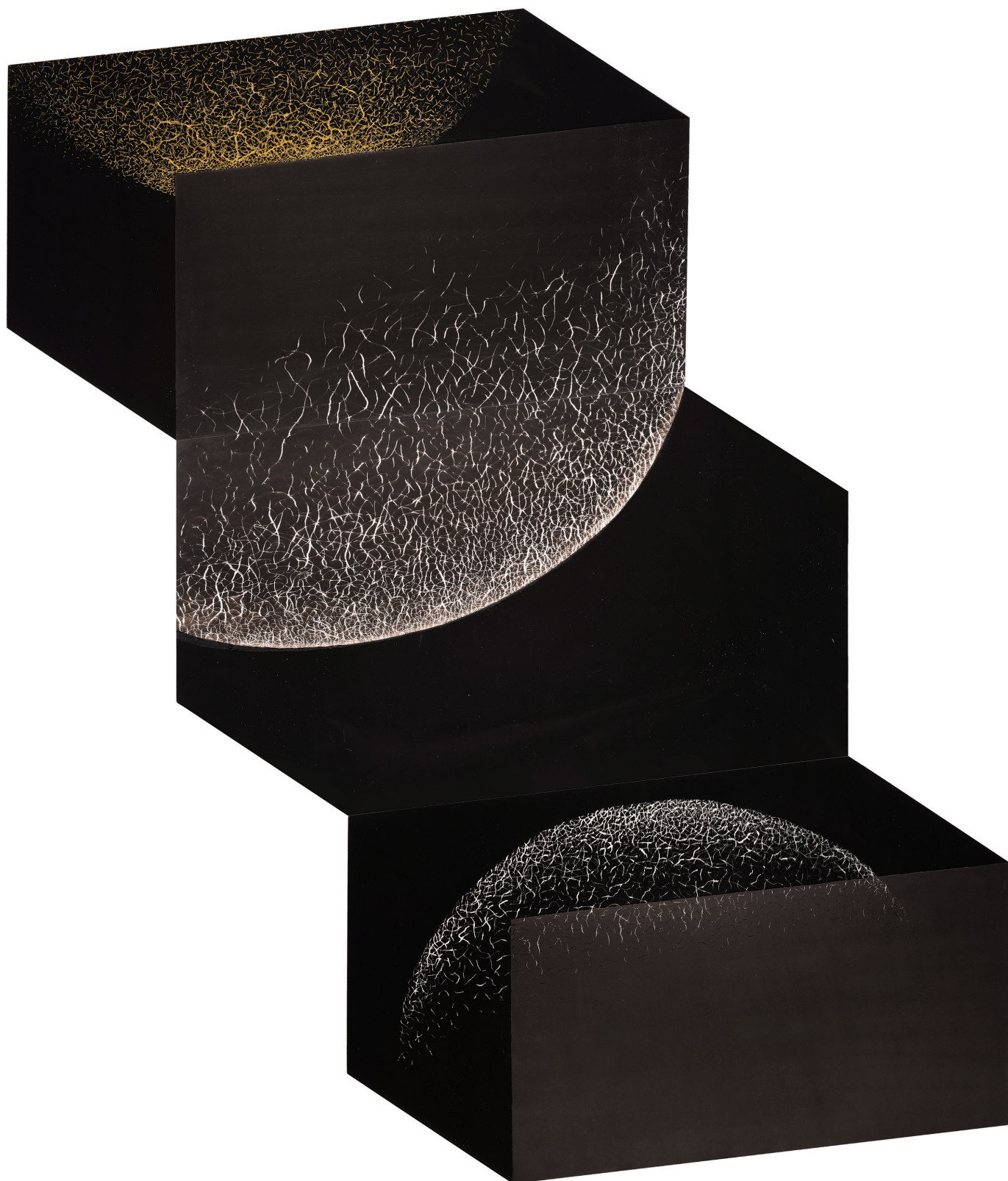
„Przestrznie kreskomaterii” poliwęglan, akryl, techniki własne 66 x 205 x 145 cm, 2017  
“Lineamatter Spaces” polycarbonate, acrylic, own techniques, 66 x 205 x 145 cm, 2017



„Przenikania przestrzeni” 218 x 118 cm (moduł 96 x 59x 29 cm), plexiglas 4mm, akryl, technika własna, 2017/18  
“Permeation of space” 218 x 118 cm (modul 96 x 59x 29 cm), plexiglass 4mm, acrylic, own techniques, 2017/18

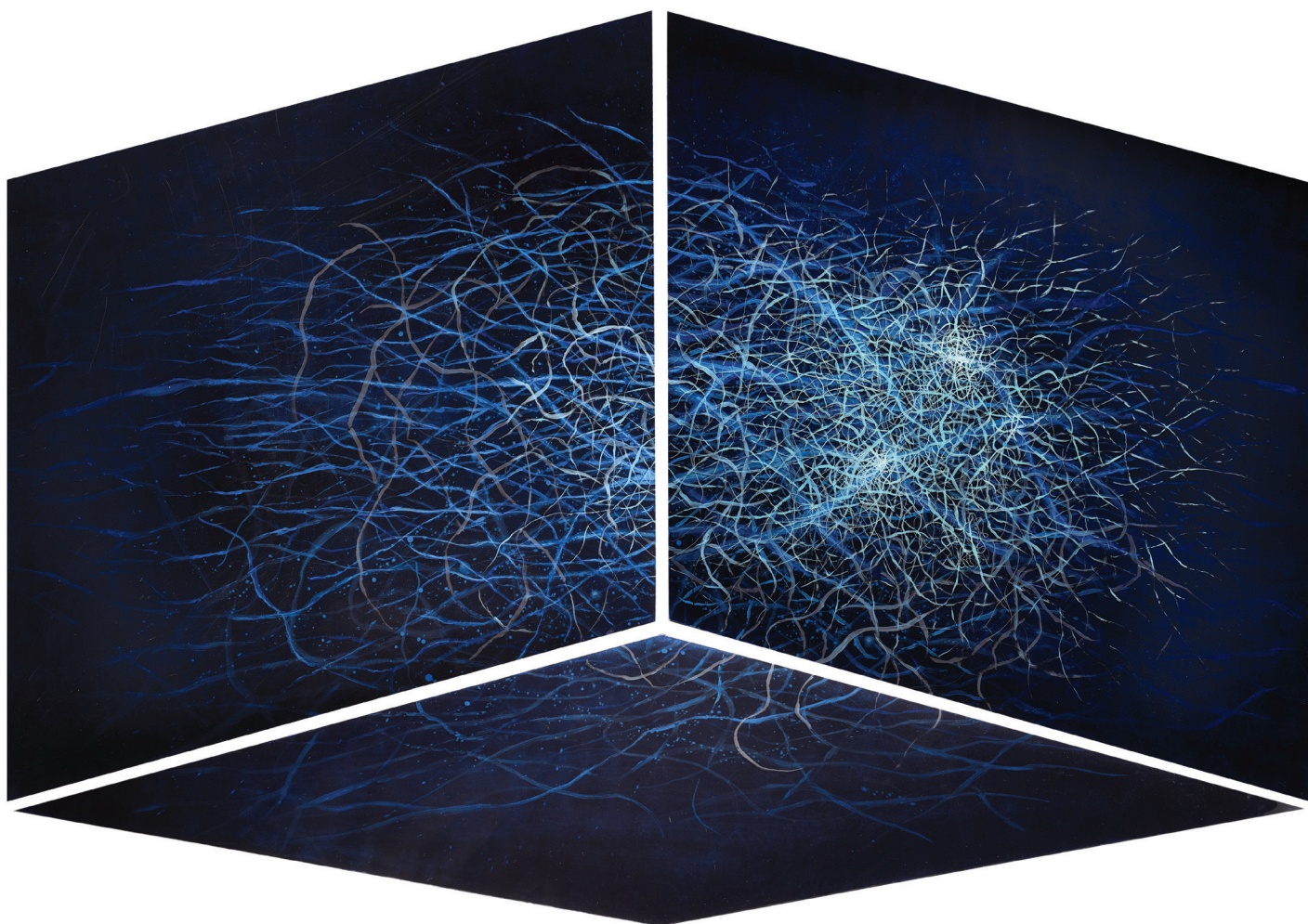






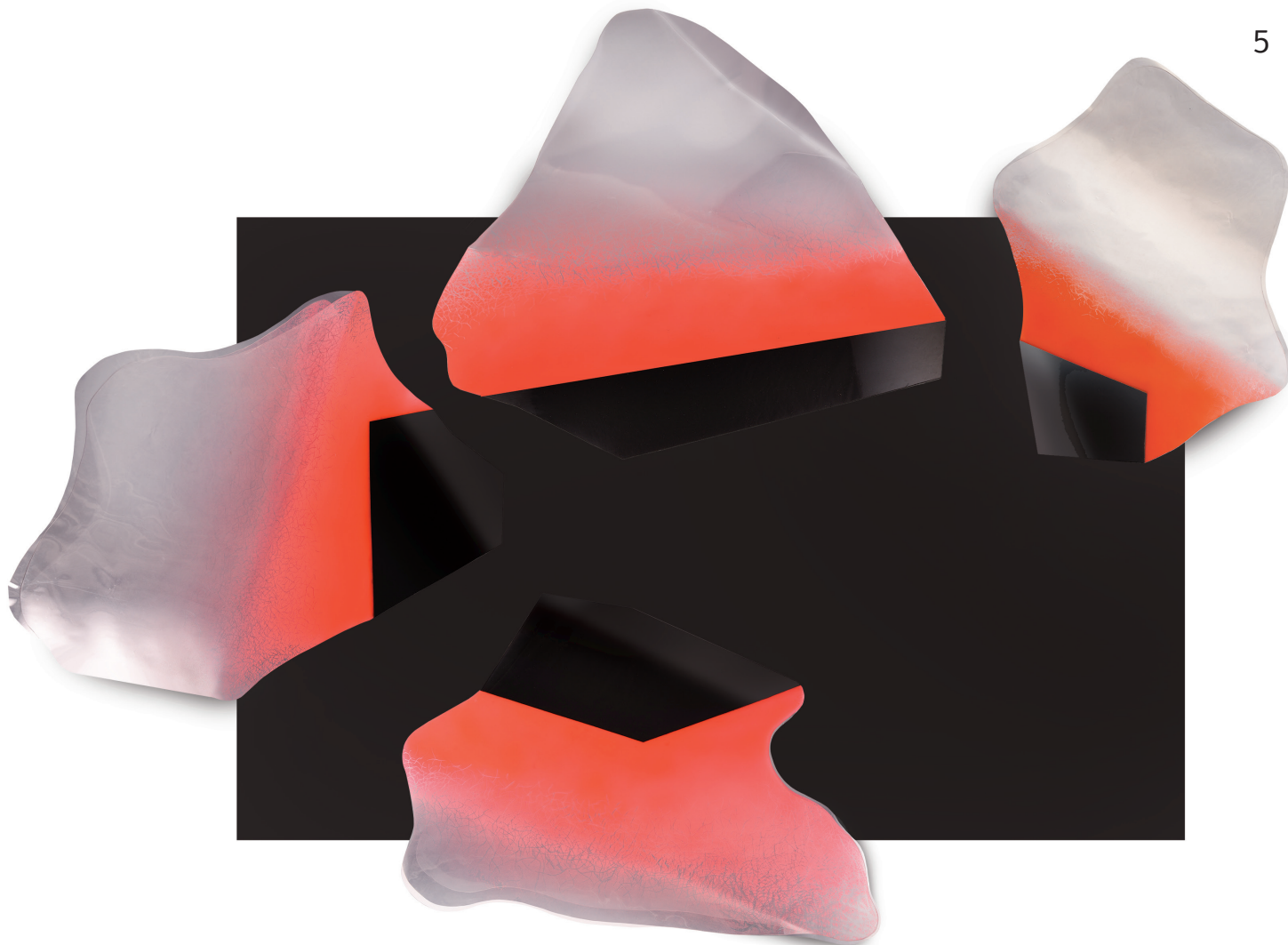
„Wymiary kształtowania kreskomaterii” 145 x 177cm (moduł 96 x 59x 29 cm), plexiglas 4mm, akryl, technika własna, 2017  
„Dimensions of forming lineamattery” 145 x 177cm (module 96 x 59x 29 cm), plexiglass 4mm, acrylic, own techniques, 2017





„*Tuz przed*”, 160 x 110 cm, plexiglas 4mm, akryl, technika własna, 2017

“*Just before*”, 160 x 110 cm, plexiglass 4mm, acrylic, own techniques, 2017



„Poza granicami” 250 x 220 cm, 4 wygięte elementy poliwęglanu, akryl, folia lustrzana, techniki własne, 2017/18  
“*Beyond frontiers*” 250 x 220 cm, 4 polycarbonate curved element, acrylic, mirror foil, own techniques, 2017/18

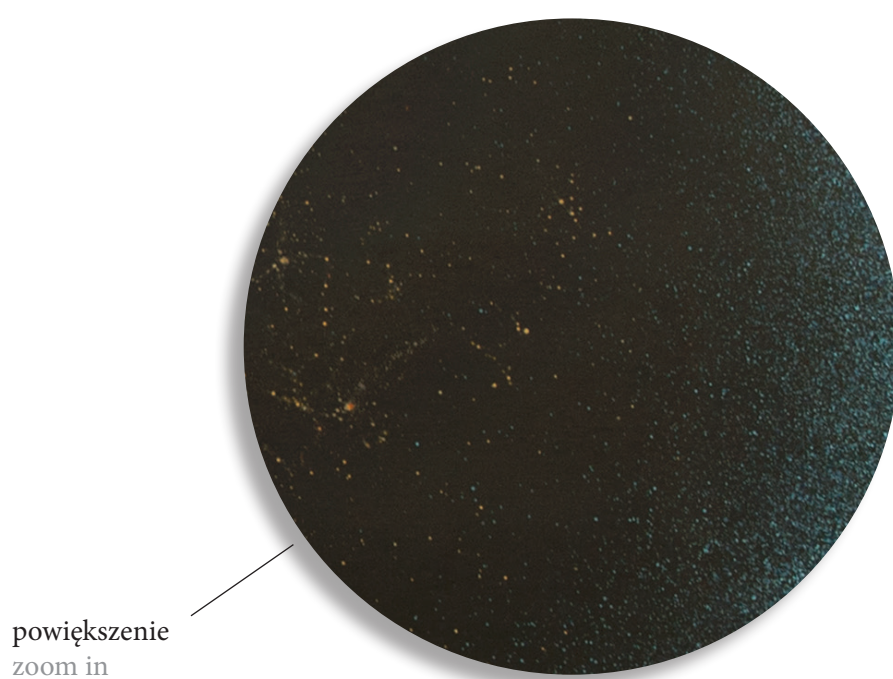
powiększenie  
zoom in



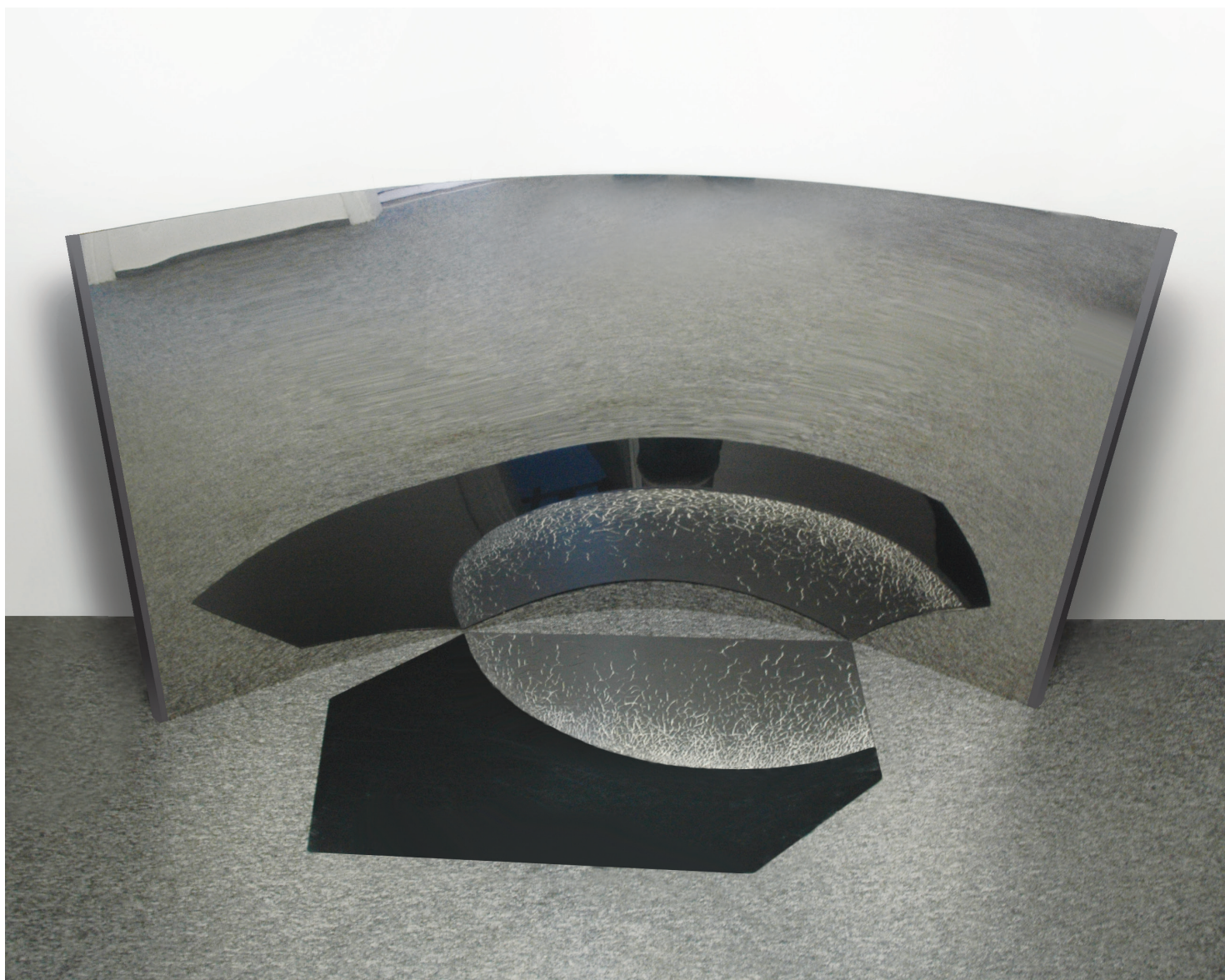




*„Przyjmując, że jesteśmy częścią wielkiej kuli”* 185 x 96 cm, sklejka, akryl, plexiglas, folia lustrzana, technika własna, 2017/18  
“Assuming that we are part of a grand sphere” 185 x 96 cm, plywood, plexiglass, mirror foil, acrylic, own techniques, 2017/18

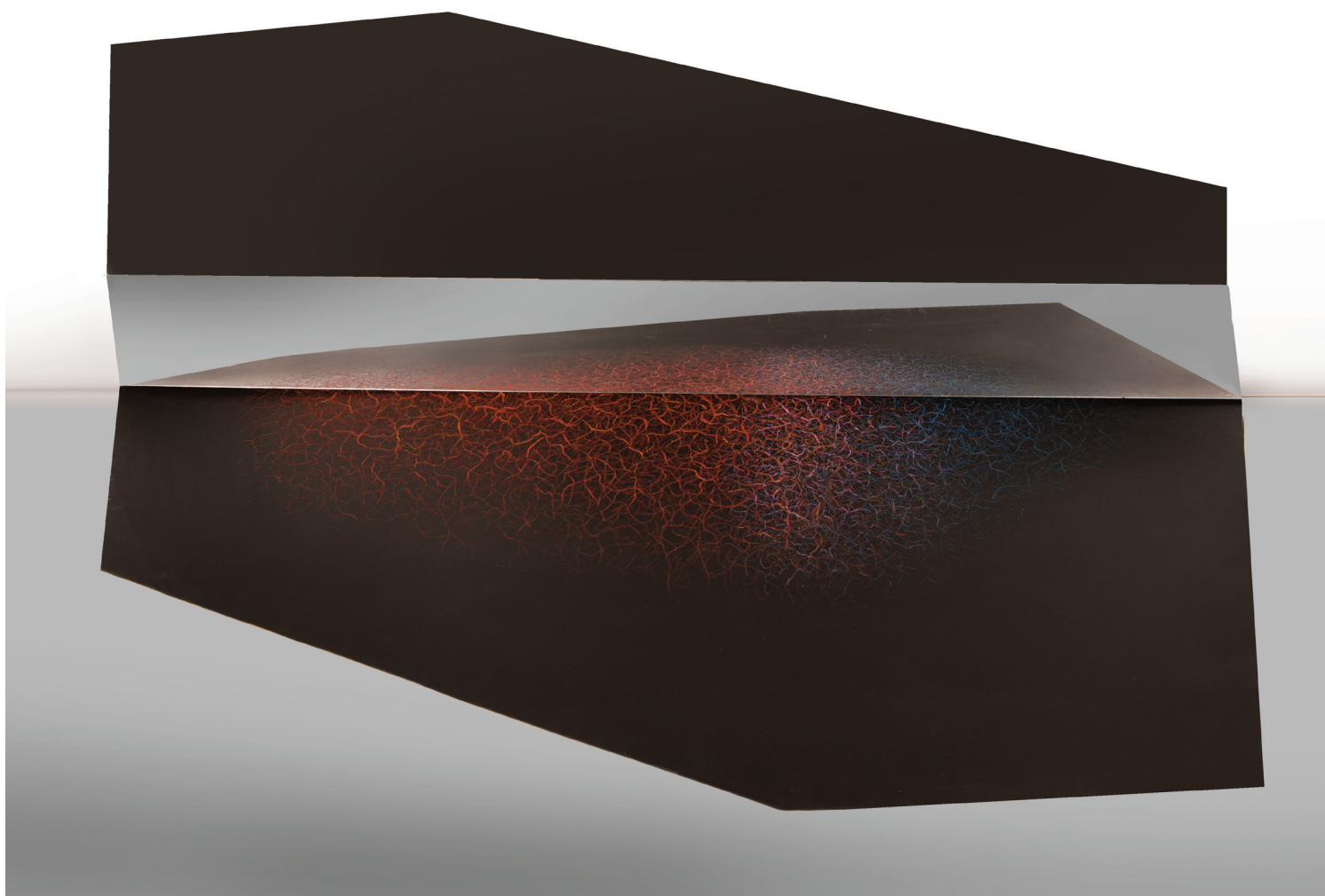






„Wymiary” 110 x 65 cm/ 200 x 100 cm, poliwęglan, blacha nierdzewna, akryl, techniki własne, 2017/18

“Dimensions” 110 x 65 cm/ 200 x 100 cm, polycarbonate, stainless steel, acrylic, own techniques, 2017/18



„Płaska głębia” dół: 154 x 60 x 45 x 35 cm/ góra: 154 x 45 x 40 x 30 cm, płyta pilśniowa, lustro, akryl, kredki olejne, 2017  
“Flat depth” down: 154 x 60 x 45 x 35 cm/ top: 154 x 45 x 40 x 30 cm, beaverboard, mirror, acrylic, oil crayons, 2017