

**UNIwersYTET**  
**JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**  
**WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY**

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

**ALINA PICAZIO**

**Nr 124996**

**Klisze niepamięci**

Rozprawa doktorska

zrealizowana pod kierunkiem

prof. zw. dr hab. Wiesława Łuczaja

**KIELCE 2018**

## SPIS TREŚCI:

Wstęp.....	5
ROZDZIAŁ I .....	7
1.1 Motywy wyboru tematyki – pamięć i jej percepcja	
ROZDZIAŁ II .....	9
2.1 Teorie – krótki zarys teorii naukowych jako inspiracja poszukiwań artystycznych	
2.1.1 Relatywizm postrzegania - „piana złudzeń” i rzeczywistość	
2.1.2 Pamięć i czas – wpływ badań naukowych na twórczość i sposób postrzegania świata	
ROZDZIAŁ III.....	14
3.1 Materia i kolor - malarstwo	
ROZDZIAŁ IV .....	16
4.1 Geneza obrazu – klisze niepamięci; wybór technik	
4.1.1 Fotografia jako powidok	
4.1.2 Grafika cyfrowa – tworzenie fałszywego obrazu	
4.1.3 Grafika i jej postrzeganie	
4.1.4 Transfer: opis techniki autorskiej	
ROZDZIAŁ V.....	22
5.1 Opis przedstawionych obrazów	
ZAKOŃCZENIE .....	26
Bibliografia .....	29

Spis ilustracji .....	30
Streszczenie .....	31
Tłumaczenie na język angielski .....	33
Dokumentacja pracy doktorskiej .....	65

*Miejsca, które znaliśmy, nie należą do świata przestrzeni, w którym dla naszej wygody je sytuujemy. Tworzą jedynie cieką warstewkę pośród zazębiających się wrażeń, które składały się na nasze ówczesne życie; wspomnienie jakiegoś obrazu jest tylko żalem za pewną chwilą, a domy, drogi, aleje, ulotne są, niestety, jak lata. (Marcel Proust, 1908)*

## WSTĘP

Praca doktorska pt. *Klisze niepamięci* została zrealizowana w trakcie studiów doktoranckich w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Pedagogicznym i Artystycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej promotorem jest prof. zw. dr hab. Wiesław Łuczaj.

Moja praca składa się z cyklu 10 obrazów powstałych na płótnie lnianym i będących efektem łączenia technik malarskich oraz graficznych; ich bazą są fotograficzne monotypie wykonane w autorskiej technice transferu, łączone z klasycznym malarstwem akrylowym i innymi technikami artystycznymi (są to między innymi: rysunek węglem, flamastrami akrylowymi, spray). Niezwykle ważna jest dla mnie warstwa malarska, która nie tylko dopełnia grafikę ale, przede wszystkim, buduje obraz.

W mojej pracy doktorskiej pragnę skupić się nad problematyką postrzegania rzeczywistości i jej indywidualnego, zmieniającego się w czasie, odbioru. Badam powiązania i relacje pomiędzy przestrzenią, światłem, czasem i pamięcią oraz wpływem emocji na ich interakcje. Nie jestem psychologiem, psychiatrą ani socjologiem, jednak inspirują mnie i fascynują odkrycia naukowe, jakie poczyniono w tym zakresie w ostatnich latach. Uważam, że ich znajomość wpłynęła w niezwykły sposób na mój indywidualny sposób obrazowania. Malarstwo stanowi dla mnie metodę analizy powstawania i nakładania się *klisz pamięci*, wspomnień i ich strzępków, oraz wpływu nieistotnych wrażeń, przekłamań optycznych jak również pamięci nieświadomej na ostateczny obraz, który wyłania się za każdym razem gdy przywołujemy w myślach wspomnienia. Prace te są próbą zapisu samego procesu jak i chaotycznie lub nieświadomie odbieranych bodźców, które na ten proces wpływają.

Jest to tematyka bardzo szeroka, jednak wychodzę z założenia, że język sztuki a w tym konkretnym przypadku malarstwo, stanowi idealne medium, na którego gruncie można badać złożone zależności i układy stanowiące wypadkową działania tak różnych czynników. Mam nadzieję, że udoskonalana przeze mnie technika transferu akrylowego przyczynia się do lepszego przekazywania tych treści.

Na wizję świata, jaką w sobie nosimy, może wpływać wiele drobnych złudzeń, przeświadczeń, przeczuć bez żadnego znaczenia. Rządzą nami mechanizmy postrzegania wykształcone miliony lat temu. Nie jesteśmy ich nawet świadomi; zanurzeni w chaotycznym świecie żyjemy przeszłością wspomnień i doświadczeń, reagujemy na dziesiątki obrazów oraz ich powidoków

płynących z otoczenia i z wnętrza. Na podstawie niezliczonych i niepewnych danych oceniamy otoczenie i podejmujemy próby jego zrozumienia.

Wszystkie te „osobiste obrazy świata” nakładamy na mechanicznie postrzegane odbicie, które potem dopiero odbieramy jako obiektywną rzeczywistość, podczas są to, tak naprawdę, nałożone, jedna na drugą, klisze naszych wrażeń. Każdorazowe ich wywołanie, przywołanie wspomnień, powoduje, że na wyobrażony obraz nakładają się kolejne warstwy. Interesuje mnie kognitywistyczne podejście do tego fenomenu, stąd w dalszej części pracy zajmę się opisem zjawisk, które leżą u źródła wymienionych wyżej procesów.

Mechanizm „wywoływania” rzeczywistości i wspomnień można wykorzystać – jesteśmy w stanie tworzyć obrazy, które nie stanowią jedynie mechanicznego odbicia rzeczywistości i przemawiają do naszej wyobraźni nie tylko w warstwie intelektualnej lecz powodują wydobywanie na powierzchnię emocjonalnej kliszy, która nakładana jest na obraz...i to właśnie stanowi, moim zdaniem, o istocie malarstwa, oraz o jego niesłabnącym znaczeniu.

Opis pracy doktorskiej podzieliłam na pięć rozdziałów. Rozdział I, zatytułowany *Motywy wyboru tematyki – pamięć i jej percepcja*, opowiada o genezie mojej fascynacji mechanizmami działania pamięci. Rozdział II, *Teorie – krótki zarys teorii naukowych jako inspiracja poszukiwań artystycznych*, poświęcony został opisowi badań naukowych z zakresu psychologii, kognitywistyki oraz socjologii, stanowiących inspirację do własnych poszukiwań twórczych. W Rozdziale III, *Materia i kolor – malarstwo*, wymienieni zostali artyści, których dzieła są punktem odniesienia dla dalszych, indywidualnych przemyśleń na temat historii oraz kondycji malarstwa jako tradycyjnej ale jednocześnie niezwykle uniwersalnej i nieustająco inspirującej praktyki twórczej. W Rozdziale IV, *Geneza obrazu – klisze niepamięci; wybór technik*, przedstawiona jest moja autorska technika graficzno-malarska i zostaje prześledzony proces prowadzący do powstania obrazu w odniesieniu do analizowanych wcześniej teorii naukowych. Dużo miejsca zajmuje tu również opis grafiki jako nowego terytorium sztuki współczesnej. Rozdział V stanowi opis moich prac malarskich, prezentowanych w ramach cyklu *Klisze niepamięci*.

# ROZDZIAŁ I

## 1.1 Motywy wyboru tematyki – pamięć i jej percepcja

Twórczość jest sposobem kontaktu z drugim człowiekiem. Malując obraz opowiadam o doświadczeniach, które wymykają się zwykłej komunikacji werbalnej i pozostają zazwyczaj w sferze niedopowiedzeń. Obraz nie jest jednak zwykłą „zawartością” (*content*), którą jesteśmy zalewani we współczesnym świecie przekazu cyfrowego. Sądzę, że sztuka jest czynnikiem porządkującym i nadającym sens zagubionym znaczeniom, pozwala przekazywać drobne, ulotne informacje, które mogą mieć dla odbiorcy znaczenie fundamentalne.

Wychowywałam się w domu Dziadków, na warszawskich Bielanach. Na zewnątrz świat zmieniał się bardzo szybko. Urodziłam się w 1970 roku. Widziałam jak w naszym kraju zachodzą rewolucyjne przemiany ale miałam też szansę uczestniczyć w „innym” życiu, życiu mojej włoskiej rodziny. Te trzy światy, które wówczas obserwowałam i w których równolegle funkcjonowałam, były bardzo od siebie odległe, choć przecież cały czas się przenikały. W inny sposób postrzegano w nich wydarzenia, bieg czasu, inne były priorytety, mentalność, a nawet, w pewnym stopniu, moralność. Na co dzień pozostawałam pod wpływem środowiska moich Dziadków, ich krewnych i znajomych, urodzonych na początku XX wieku i naznaczonych przez historię.

Rzeczy, które mnie wydawały się stałe i pewne, dla nich były tylko emanacją obecnej chwili, ponieważ aż nadto dobrze wiedzieli jak szybko może się zmieniać świat i obowiązujące w nim reguły. Jednocześnie doświadczałam tego, jak przeszłość może zmieniać percepcję teraźniejszości, jak bardzo *zeitgeist*, duch epoki, może zniekształcać ogląd rzeczywistości. Poznałam grupy ludzi z jednego pokolenia, które potrafią jednym słowem i spojrzeniem nawiązać więź, bo łączy ich wiedza o jakimś niuansie z przeszłości. Szczególnie ciekawe wydawały mi się nie tyle wydarzenia o kluczowym znaczeniu z historycznego punktu widzenia, ile różne ważne drobiazgi z życia tych osób, przypadki, które wpłynęły na ich los.

Mentalność kształtowały tysiące drobnych zdarzeń i epizodów. To te wszystkie, nieistotne z punktu widzenia wielkiej historii drobiazgi kształtowały charaktery, decydowały o ludzkich postawach i odczuciach. Sprawiały, że te same, przywoływane przez różne osoby zdarzenia z przeszłości były inaczej interpretowane na poziomie intelektualnym i afektywnym oraz

emocjonalnym, zmieniały wręcz przeszłość, a co za tym idzie, sposób percepcji. Niejednokrotnie wpływało to na dalsze koleje życia ludzi.

Właśnie z tego powodu, w mojej pracy doktorskiej, zastanawiam się nad istotą postrzegania czasu i zachodzących w nim zdarzeń, przede wszystkim zaś analizuję mechanizm powstawania „piany złudzeń”, jaką potrafi być rzeczywistość.

Sądzę, że dla mnie jest to istotne, ale może być również ważne dla innych. Jest to refleksja nie tyle nad rzeczywistością ile, próba uchwycenia welonu Maji, która według szkoły filozofii indyjskiej, adwajtawedanty, jest przesłoną złudzeń, sprawiającą, że widzimy świat empiryczny ale nie jego prawdziwą istotę.



## ROZDZIAŁ II

### 2.1 Teorie – krótki zarys teorii naukowych jako inspiracja poszukiwań artystycznych

Obszarem odniesienia dla moich rozważań malarskich są ujęcia kognitywistyczne teorii związanych z emocjami, pamięcią semantyczną i percepcją oraz świadomością upływu czasu. Bodźcem do tych poszukiwań była lektura pracy doktorskiej Anny Macko „Barwa w procesie wnioskowania o cechach niedostępnych bezpośredniej obserwacji”, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Tadeusza Tyszki (Katedra Psychologii Ekonomicznej, Akademia Leona Koźmińskiego w Warszawie), która stanowiła dla mnie bazę do dalszych rozważań nad splotem procesów związanych z odbiorem rzeczywistości. Ponieważ poznawcze i emocjonalne postrzeganie świata empirycznego jest, w moim odczuciu, nierozzerwalnie związane z pamięcią o minionych wydarzeniach, w późniejszym etapie pracy odwołuję się, między innymi, do badań z zakresu fizjologii pamięci i tworzenia śladu pamięciowego, prowadzonych przez prof. Elizabeth F. Loftus z University of California (USA) oraz do artykułu dr Marii Jagodzińskiej (Wydział Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego), stanowiącego przegląd badań i teorii na temat nieświadomych form pamięci.

#### 2.1.1 Relatywizm postrzegania - „piana złudzeń” i rzeczywistość

Od lat fascynują mnie procesy związane z percepcją pamięci, sposobem w jaki przypominamy sobie minione miejsca i zdarzenia.

Postrzeganie polega na nadawaniu znaczenia odebranych bodźcom, na ich porządkowaniu i przypisywaniu do odpowiednich kategorii. Odpowiadają za to procesy, które mają swoje źródło w czasach prehistorycznych. I tak, przykładowo, widząc punkty w przestrzeni (drzewa, kamienie), odruchowo, w sposób nieświadomy i bez żadnej refleksji, wytyczamy pomiędzy nimi trasę, odkrywamy przestrzeń.

To bardzo pierwotny i błyskawicznie działający mechanizm pozwalający, w razie zagrożenia, znaleźć trasę ucieczki. Ten sam mechanizm włącza się, gdy widzimy punkty w przestrzeni dwuwymiarowej, gdy oglądamy rysunek i dostrzegamy na nim kilka kropek, kresek: odruchowo budujemy przestrzeń. Podobnie, gdy wpatrujemy się przez chwilę w plamę barwną: zaczynamy dostrzegać jej głębię, pulsowanie, nawet jeśli jest dwuwymiarowa.

Nie potrzeba do tego instalacji pomalowanej farbą Vantablack.

Relatywizm postrzegania i czynniki strukturalne mają przemożny wpływ na odbiór nie tylko dzieła sztuki (Arnheim, 1978), ale też rzeczywistości w ogóle.

Kolejnym bodźcem niosącym ze sobą komunikat jest sama barwa. Jest to prawda znana od wieków lecz przyjmowano ją niejako na wycucie i nawet w klasycznej pozycji *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Arnheim, 1978) napisano „Nikt nie neguje silnej ekspresji kolorów ale nikt nie wie, co tę ekspresję wywołuje.”. W ostatnich latach pojawiło się jednak sporo nowych badań na temat mechanizmów odbioru barwy i kojarzenia jej z określonymi uczuciami. Stwierdzono, że w chwili, kiedy dany kolor umieszczony jest jako bodziec kontekstowy (na przykład pozornie nieistotny element tła), wpływa na interpretację i odbiór przedstawionej na obrazie postaci (Macko, 2003). I nie chodzi tu o wrażenia ogólne (ładne - nieładne, pasuje - nie pasuje itd.), ale bardzo konkretne opinie dotyczące, na przykład, charakteru przedstawionej osoby. W kolejnych badaniach, wykonanych również pod kierunkiem dr Anny Macko wykazano, że ankietowani zupełnie inaczej oceniają szanse drużyny sportowej przedstawionej na zdjęciu, w zależności od tego czy koszulki noszone przez zawodników są pomalowane na biało czy na czerwono. Szanse na wygraną meczu zdaniem respondentów wyniosły odpowiednio 74,5% (czerwone koszulki) i 46,4% (białe koszulki). (Iwańska, 2017). Wątpliwym jest, aby te arbitralne oceny były świadome. Wpływ na ich artykułowanie miał kolor, którego ankietowani często nawet świadomie nie odnotowywali, były więc intuicyjne. Pozwala to snuć przypuszczenia, że często tak właśnie odbieramy oraz oceniamy obiektywną rzeczywistość i nie mamy nad tym kontroli.

Powyżej omówiłam skrótowo tylko dwa mechanizmy związane z postrzeganiem i ewaluacją rzeczywistości. W każdej chwili odbieramy tysiące bodźców. Nie zawsze są one precyzyjne, czasem to jedynie nikle, odruchowo odbierane sygnały, z których układamy to, co wydaje się nam światem obiektywnym.

Jako malarkę interesuje mnie szczególnie zmysł wzroku.

Wiele elementów, które pozornie widzimy są tak naprawdę „nadpisywane” przez mózg, czego dowodem jest choćby istnienie setek tak zwanych „iluzji optycznych”, które zostały dokładnie przebadane przez specjalistów – zarówno tych zajmujących się fizjologią widzenia jak i psychologów. Nasz niedoskonały mózg i niedoskonały wzrok robią wszystko, abyśmy byli w stanie przetrwać – nawet jeśli muszą nas czasem oszukiwać. Radzimy więc sobie z pozyskiwanymi danymi, tworząc naszą wizję świata. Gdy trzeba, zmysł wzroku okłamuje nas,

a my mamy niewielkie szanse aby to sobie uświadomić, tym bardziej, że dużą część sygnałów odbieramy podprogowo.

W badaniach przeprowadzonych przez Roberta Bolesława Zajonca zostało wykazane, że w trakcie odbioru obrazu „afekt jest pierwotny względem poznania” (Maruszewski, 2001). W czasie trwania wspomnianego eksperymentu badanym pokazywano na ekranie chińskie ideogramy, nic im nie mówiące. Zbadano, że po projekcji większość ankietowanych nadal nie miała emocjonalnego stosunku do pokazywanych wcześniej znaków. Gdy jednak innej grupie wyświetlono w sposób podprogowy (pomiędzy klatkami z właściwego filmu), oprócz chińskich znaków, również zdjęcia smutnych bądź wesołych ludzi, wyniki ostatecznego testu ulegały zmianie. Nagle chińskie symbole nabrały dla respondentów znaczenia, wydały im się nacechowane emocjami.

### **2.1.2. Pamięć i czas – wpływ badań naukowych na twórczość i sposób postrzegania świata**

W świetle wyżej przywołanych badań nad działaniem nieoczywistych bodźców, można uznać, że przez większość czasu odbieramy realny świat i mające w nim miejsce wydarzenia w sposób intuicyjny, poddając się działaniu dawno zapomnianych lub zauważonych tylko kątem oka znaków, kolorów i symboli.

Sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, gdy w grę wchodzi wpływ czasu i zagadnienia związane z mechanizmami działania pamięci. Pamięć jest tak naprawdę pojęciem dopiero definiowanym. Wydobywanie wspomnień na powierzchnię świadomości nie jest, jak by się to mogło zdawać, funkcją będącą odpowiednikiem wydobycia pliku z pamięci komputera. Jest to niezwykle złożony proces, który dotąd był analizowany głównie przez myślicieli i filozofów, a dopiero w ostatnich kilkudziesięciu latach jest niezwykle intensywnie eksplorowany przez naukowców. W obszarze badań zagadnień związanych z tym obszarem wiedzy pozostaje jeszcze wiele do odkrycia. Wszystkie kolejne pomiary wykazują nadal jak bardzo brakuje danych o tych, kluczowych dla naszego codziennego funkcjonowania, procesach.

Wspomnienia nie są „odtwarzanymi nagraniami”, stanowią rekonstrukcję minionych zdarzeń. Inaczej mówiąc, pamięć dzieli się na ultrakrótką (sensoryczną), krótkotrwałą i trwałą. W procesach przeszukiwania pamięci dochodzi do rozmaitych, nie do końca jeszcze zbadanych reakcji, które mogą mieć olbrzymi wpływ na dalsze przetwarzanie bodźców, i tak już zafałszowanych oraz zabarwionych rozmaitymi emocjami.

Wiemy, że mają one olbrzymi wpływ na intuicyjnie wydawane sądy i oceny emocjonalne, ale równocześnie bardzo często nie zauważamy w ogóle tych przekazów, tak ważnych i płynących ze wszystkich stron. Percepcja odbywa się na bardzo różnych poziomach. Tak naprawdę żyjemy w odpowiedniku rzeczywistości rozszerzonej. Osadzamy różne treści w świecie materialnym. Coś co jest naturalne, materialne, staje się „rozszerzone”. Równoległe rzeczywistość zmienia nasz sposób odczuwania i to ona sprawia, że tak, a nie inaczej ją „nadpisujemy” i rozszerzamy.

Jest to niezwykle ważne, wszak pamięć określa naszą tożsamość.

Pamięć zmienia się pod wpływem upływu czasu. Bodźce sensoryczne przechowywane są w pamięci ultratrwałej przez ułamki sekund (Maruszewski, 2001). Rejestrujemy więc dźwięki i inne sygnały z otoczenia, jesteśmy w stanie powiedzieć co się działo przed chwilą, ale nie zapamiętujemy na dłużej spraw, które nasz mózg uzna za nieistotne (np. dźwięki zza okna słyszane kilka minut temu czy dokładna sekwencja ośmiu słów w poprzednim akapicie tego tekstu). To dość oczywisty mechanizm, który oszczędza „powierzchnię magazynową” mózgu. Szum tła codziennego życia teoretycznie znika bez śladu. Czy jednak na pewno? Okazuje się, że ten nieustannie odbywający się w naszych głowach proces nadpisywania komplikuje się, gdy w grę wchodzi emocje. Wykazał to, między innymi, słynny przypadek pacjenta H.R., opisywany w każdym właściwie podręczniku psychologii. Pacjent ten przeszedł zabieg neurochirurgiczny. Na skutek operacji uszkodzono mu część mózgu. Mężczyzna utracił umiejętność przechowywania informacji w pamięci długotrwałej, co ustalono bez żadnej wątpliwości. Zachował jedynie pamięć krótkotrwałą - nowe informacje pamiętał przez kilka sekund, nie był w stanie przyjąć do wiadomości jakichkolwiek zmian, nie rozumiał, że się postarzał itd.... Odwiedzający go lekarze przy każdej wizycie, przez lata, musieli na nowo mu się przedstawiać, pacjent bowiem był przekonany, że nigdy wcześniej ich nie widział. Po pewnym czasie jeden z lekarzy wpadł na pomysł dość okrutnego eksperymentu – w podawanej pacjentowi ręce schował igłę. Przy przywitaniu H.R. został więc mocno ukłuty. Następnego dnia wszyscy jak zawsze znów przedstawiali się mężczyźnie, który żadnego z psychiatrów nie pamiętał. Wszystko przebiegało jak zwykle do chwili, gdy do H.R. dłoń wyciągnął sprawca zadanego mu dzień wcześniej urazu. Pacjent w ostatniej chwili odruchowo cofnął rękę, unikając uścisku, mimo że w żaden sposób nie rozpoznawał lekarza. Świadomie nie żywił do niego żadnego urazu. Podobne doświadczenia przeprowadzono również na innych pacjentach z innymi problemami z pamięcią. (Jagodzińska, 2004) W ich świetle wydaje się, że także zdrowi

ludzie nadają odbieranym wrażeniom znaczenie emocjonalne z przyczyn, które są dla nich czasami całkowicie abstrakcyjne – ponieważ świadomie nie odnotowali powodu.

W pamięci długotrwałej magazynujemy ważne dla nas informacje, które często „blakną”, ulatują. To co ważne z emocjonalnego punktu widzenia, zapamiętujemy na dłużej, czasem na całe życie. Jak się jednak okazuje, bardzo często są to wspomnienia zafałszowane albo przynajmniej fałszywie zabarwione. Potwierdzają to prowadzone przez dziesiątki lat doświadczenia prof. Elizabeth Loftus i jej naśladowców. W niektórych z tych badań 50 % ankietowanych dawało się przekonać i ostatecznie wierzyło w to, że byli świadkami albo wręcz czynnymi uczestnikami wydarzeń o dużym znaczeniu. Czasem bardzo drastycznych, mogących zmienić dalsze losy badanego, jego nastawienie do różnych rzeczy w przyszłości. Po kilku sesjach rozmów z uczonymi udawało się wmówić – przeciętnym, zdrowym i praworządnym osobom – że w czasach młodości spowodowały incydent z udziałem policji (awantura, stłuczka itp.) Po kilku miesiącach, na pytanie czy mieli kiedyś zatarg z policją, ludzie ci z pełnym przekonaniem opowiadali o detalach zajścia. Wystarczyło więc kilka rozmów aby uwierzyli, że naprawdę zrobili coś wykraczającego poza normy ich zwykłych zachowań. Zbadano też, że fałszywe wspomnienia potrafią wpływać na decyzje podejmowane w przyszłości. Wystarczyło odpowiednio sugestywnie przekonać rozmówców, że w dzieciństwie cierpieli na alergię – i oto dorośli ludzie w trakcie posiłku zaczęli odruchowo wybierać inne dania niż dotychczas. (Loftus, 2013)

Wszystkie wymienione wyżej badania dają wiele do myślenia na temat tego, co postrzegamy jako obiektywną rzeczywistość. Może to, co uznajemy za fakty, jest tak naprawdę ułudą usnutą przez nasze zmysły w przeszłości. Do tego nieustająco nadpisujemy wszystkie odbierane wrażenia. Każde przypominanie sobie wydarzenia może je nieodwracalnie zmienić.

Malując obrazy staram się odnieść do tego, że rzeczywistość jest niemożliwa do uchwycenia, płynna i tak naprawdę jest nierzeczywistością. Serią klisz, które nasz umysł nakłada na obraz świata.

## ROZDZIAŁ III

### 3.1 Materia i kolor - malarstwo

Od lat najbardziej cenię artystów, takich jak Marlene Dumas, Elizabeth Peyton, Mario Schifano, Frank Auerbach czy David Hockney. Lubię intymność ich niezwykle osobistych obrazów. W ich malarstwie brak wysokich tonów, choć jego przekaz potrafi być niezwykle mocny, niekiedy dramatyczny – jak w przypadku narkotycznych wizji Schifano czy prostych ale niezwykle sugestywnych kompozycji Auerbacha. Materia gra w tych dziełach kluczową rolę. Ważna jest nie tylko farba czy pigment ale i inne użyte media: żywice, werniksy.

Te, często niewielkie formatem obrazy potrafią wstrząsnąć, choć ich twórcy, stronią od pokazywania wprost i dosłownie drastycznych oraz drażliwych tematów. Nie tłumaczą świata, nie aspirują do bycia jego sumieniem. Nie wywołują swoją sztuką skandali. Nie są też ostentacyjnie awangardowi – każdy może odbierać ich dzieło na dowolnym poziomie, w czym upatruję wielką zaletę tego rodzaju figuracji. Nie trzeba być historykiem sztuki, specjalistą gestalt, fenomenologii czy krytykiem aby po prostu je „poczuć”. Oglądając obrazy Hockneya, Dumas, Peyton, Schifano, Auerbacha można być po prostu widzem a wszelka refleksja przychodzi naturalnie.

Gdy skończyłam studia przez kolejne kilkadziesiąt lat główne media w Polsce głosiły upadek takiego malarstwa, pomimo, że na świecie święciło ono triumfy. U nas było traktowane jako sztuka bez perspektyw, nawet nie sztuka tylko rzemiosło, służące tworzeniu kolorowych obiektów nad kanapę. Nie było dla niego miejsca w największych galeriach sztuki współczesnej. Jeśli płótno czy coś je przypominającego pojawiało się na wystawie to z komentarzem tłumaczącym, że to na przykład „nowatorskie malarstwo konceptualne”, nie „malarstwo”. Przez ponad 20 lat słuchałam i czytałam o jego niższości w stosunku do innych sztuk. Nie zgadzam się z takim podejściem. Moją podstawową, bazową strategią jest właśnie malarstwo. Wierzę bowiem w nieprzemijającą siłę tego ponadczasowego medium, które towarzyszy ludziom od wieków. Myślę obrazami i stanowi to mój sposób na obejmowanie rzeczywistości. Jest to bazą moich pomysłów. Malarstwo jest techniką, która bez problemu może przemawiać swoim językiem i równolegle odnosić się do wielu innych, najbardziej nowatorskich nurtów i praktyk.

Przede wszystkim jednak malarstwo jest medium, w którym bardzo ważną rolę odgrywa kolor, środek wyrazu o niezwyklej mocy. Jak wykazano w trakcie badań prowadzonych przez dr Annę Macko, może on stanowić o odbiorze świata, nawet jeśli nie jest jego świadomie postrzeganym elementem. Użycie konkretnych pigmentów podczas pracy nad obrazem determinuje sposób jego odczytywania przez odbiorcę. Kolor, podobnie jak nastrój, określa sposób, w jaki „wydobywamy” wspomnienia. W moim zaś malarstwie symbolizuje subiektywną ocenę przeszłości, zależną przecież od kolejnych momentów jej odtwarzania. Wspomnienia są wielokrotne, jak odbijane zdjęcia. Jednak to jak je odczytujemy zależy od momentu, w którym są przywoływane – i od wszystkich poprzednich przywołań.

Dlatego każda użyta barwa i każdy gest wykonany w trakcie malowania jest ważny. Przypadek jest efektem serii poprzedzających go zdarzeń lub konsekwencją wielodniowej obserwacji płótna. Nie jest przewidziany świadomie ale wynika z tego, co pojawiło się lub czego brakuje na płótnie. Przystępując do malowania zwykle planuję jakich kolorów użyję, w jakiej tonacji przemawiać będzie cała kompozycja. Jednak później dzieją się rzeczy nieprzewidziane. Obraz jest wypadkową zdarzeń, wynikających z natury mojej metody malarskiej, tak jak wspomnienie jest wypadkową zdarzeń, które mu towarzyszy.

Ponieważ po zdejmowanym nadruku na płótnie pozostaje gdzieś papierowy meszek lub wręcz całe połacie papieru – w trakcie działania jestem w stanie uzyskać bardzo różnorodne efekty. To kusi i sprawia, że nieraz zbaczam z obranej wcześniej drogi, wybieram nowe rozwiązania. Decyzja o tym, jakie będzie kolejne dotknięcie obrazu zapada zwykle w ułamku sekundy, czasem jest nieoczekiwana dla mnie samej bo wynika z intuicji. Kiedy indziej jest poprzedzona kilkudniowym oglądaniem płótna. Nigdy nie jestem w stanie przewidzieć jaki będzie efekt końcowy mojej pracy. Staram się jedynie utrzymać jednakowy poziom skupienia, napięcia pomiędzy obrazem a jego potencjałem.

## ROZDZIAŁ IV

### 4.1 Geneza obrazu – klisze niepamięci; wybór technik

W trakcie pracy nad obrazem łączę grafikę z malarstwem. Moje obrazy powstają jako nałożenie na siebie odbitych na płótnie zdjęć oraz warstw malarskich i rysunkowych. Jest to pierwsze, bezpośrednie nawiązanie do problematyki, która zarysowałam w poprzednich rozdziałach.

#### 4.1.1 Fotografia jako powidok

Od ponad siedmiu lat bazą prac, które tworzę są zdjęcia i to one stanowią początek myślenia o obrazie. Codziennie chłonę tysiące cyfrowych kadrów – filmy, zdjęcia. Płaskie, standardowo wykadrowane, złożone z pikseli lub drobinek tuszu. Uważam, że obecnie tak bardzo jesteśmy „skażeni” fotografią, że nie jest łatwo wyzwolić się spod jej wpływu. Nie jestem w tym zapewne odosobniona. Zdjęcia są jednocześnie nośnikami pamięci. Miliony obejrzanych relacji, kadrów to wszystko elementy cudzych wspomnień, wyobrażeń, myśli. Uważam, że nasz sposób widzenia został zmieniony przez technikę. Świat z ekranu znamy lepiej niż rzeczywistość, zostaliśmy sformatowani. Nawet kiedy myślę o przeszłości – wydobywam z pamięci coś na kształt zdjęcia albo fragmentu filmu. Wydobywam detale, tak jakbym robiła powiększenie albo najazd kamerą. Być może w poprzednich epokach wspomnienia wyglądały inaczej – ja postrzegam je jak stopklatki, odtwarzane pod powiekami. Pełne drobnych skaz i przekłamań powidoki.

Fotografia rozumiana jako „odbitka” rzeczywistości stała się rodzajem wizualnego kanonu, modułu myślowego. Nie zamierzam z tym walczyć, wręcz przeciwnie – uważam, że umiejętność przywoływania wrażeń, które towarzyszyły uwiecznionym na obrazie wydarzeniom, może być niezwykle cenna. Na podstawie zdjęć z dzieciństwa tworzone są też fałszywe wspomnienia. Można dowiedzieć się o elementach zdarzeń lub o rzeczach, które umknęły zwykłej percepcji. Można wypatrywać ukrytych detali, wykadrować, to co uważa się za ważne, tworząc rzeczywistość alternatywną, bardziej sugestywną od tej, którą naprawdę przeżyliśmy. A potem w nią uwierzyć, bo to przecież obraz tego, co rzeczywiście było i nie można zanegować jego realności. Używam więc zdjęcia nie jako mechanicznej kopii, odbitki rzeczywistości tylko właśnie jako „powidoku” wspomnienia.

#### 4.1.2 Grafika cyfrowa – tworzenie fałszywego obrazu



Przez pierwsze lata, ograniczona możliwościami technicznymi, tworzyłam ze zdjęć małe kolaże na kartkach formatu A-4. Przed rozpoczęciem studiów doktoranckich udało mi się udoskonalić i dostosować do swoich potrzeb technikę transferu, która pozwala na przeniesienie dowolnego wydruku z powierzchni papierowej na płótno.

Najpierw tworzę cyfrowe grafiki. Są to zdjęcia, na którymi pracuję w programach komputerowych. W trakcie studiów bardzo często słyszeliśmy: „obserwuj naturę”. Moja „natura” to zdjęcia, komputerowe wizje, wspomnienia obejrzanych filmów, wywiadów, seriali, gier. Jestem jednym z wielu aktywnych użytkowników mediów elektronicznych, zanurzam się w nich coraz bardziej. To moja druga rzeczywistość i dlatego wykorzystywanie zdjęć uważam za coś naturalnego.

Fotografie użyte na potrzeby moich prac muszą zostać przetworzone. Widoczne później, na płótnie, wnętrza dość często nie są odpowiednikami rzeczywistości. Część elementów to kolaż. Niektóre jego fragmenty są „domalowane” w fazie obróbki cyfrowej. Inne dodaję w fazie „malarzkiej”. W pierwszej chwili widz nie wie, czy ogląda zdjęcie czy domalowany fragment – zacieram granice pomiędzy technikami. Coś, co z daleka wydaje się realistyczną balustradą, jest tak naprawdę kleksem farby. Za to inny fragment, który wydaje się być namalowany – jest tak naprawdę elementem zniekształconego w programie zdjęcia. Elementy mojego obrazu są jak detale z zapamiętanych dawno temu miejsc – wyobraźnia sprawia, że często nie mają nic wspólnego z rzeczywistością. Manipuluję zastaną odbitką, dokonuję przejścia, zniekształcam różne fragmenty – zarówno w fazie opracowywania jak i drukowania. Podobne działania podejmowano już w latach 60. ubiegłego wieku, ich prekursorami byli tacy twórcy jak Gerhard Richter (praca z 1965 roku *Pies*, w której artysta zaraz po wydrukowaniu bardzo silnie powiększonego zdjęcia, przetaił mokry jeszcze pigment pędzlem; malarstwo weszło w strefę fotografii gdy obie warstwy – malarska oraz fotograficzna – przenikały się na uzyskanej odbitce).

#### **4.1.3 Grafika i jej postrzeganie**

Jeszcze kilkadziesiąt lat temu grafika uważana była za sztukę podrzędną w stosunku do unikalnych dzieł tworzonych przez malarzy czy rysowników. Kojarzono ją z odtwarzaniem, kopiowaniem i powielaniem. Była czymś zdewaluowanym: mniej cennym rysunkiem, ubogą krewną „sztuki wysokiej”. Stanowiła jeden z wielu wytworów masowej produkcji. Publiczność ale także artyści czy myśliciele, przestali postrzegać ją jako ciekawą, metodę twórczą

posiadająca własną moc i potencjał. Była, z ich punktu widzenia, pozbawiona ducha, jak wszystko co odtwórcze i mechaniczne – a przynajmniej tak zaczęła być postrzegana sto lat temu, w czasach Waltera Benjamina. Na renesans tej sztuki trzeba było czekać aż do połowy wieku, gdy jej poetykę dostrzegli tacy twórcy jak Richard Hamilton. Pop art był opowieścią o masowej produkcji, wyniesionej przez artystów na ołtarze sztuki. Etykieta puszek z zupą była niezwykła, ponieważ została wydrukowana przemysłowo, w tym tkwiła jej uroda. Artyści działający w latach 80. XX wieku, tacy jak Mario Schifano, zapatrzeni byli w ekrany wszechobecnych telewizorów, to one zdawały się wówczas pokazywać prawdziwy obraz świata.

Najbardziej znanym współczesnym artystą korzystającym z wydruków jest Gerhard Richter. Bardzo podziwiam jego twórczość choć nie jest to mój ulubiony artysta. Część jego prac opowiada o historii przez pryzmat zdjęć z rodzinnego albumu. Ich odbitki i kopie tworzą kolekcję, która opowiada o wielkich wydarzeniach widzianych z perspektywy uwikłanego w nią człowieka, świadka. Richter ma poczucie, że jest częścią historii, że jego świadectwo jest ważne. Maluje górskie szczyty lub chmury – i nawiązuje do filmów Leni Riefenstahl. Maluje portret pasierbicy – i wie, że to kamień milowy w historii portretu. Morski widok jest dialogiem ze starymi, wielkimi mistrzami takimi jak Caspar David Friedrich. Banalne, przemalowane widoki lotnicze nowoczesnych miast opowiadają o istocie wojny lub „tragizmie samotności”, zależnie od interpretacji autora. Taka bombastyczność nie jest mi bliska, jednak trudno odmówić Richterowi maestrii. Podobnie jak James Rosenquist, Andy Warhol, Roy Lichtenstein czy Franco Angeli – pokazuje jak bardzo przenikają się obecnie różne media.

Wielu obecnie działających twórców post internetowych też celebrytuje grafikę jako element alternatywnej rzeczywistości: pełne glichy kolorowe fotografie, złożone z rozwarstwionych barw podstawowych. Artyści ci opowiadają o rzeczywistości, którą widzą na ekranie, w internecie. Wszak to czego tam nie ma podobno nie istnieje. Jest to pociągająca strategia, szczególnie w obecnych czasach, gdy przed oczami mamy częściej ekran monitora niż widok zza okna.... Sama jej chwilami ulegam, jednak w trakcie tworzenia prac skupiam się bardziej na samym fakcie powielania, na praktyce odbijania rzeczywistości. Jest to działanie podobne do fenomenu przypominania sobie przeszłości. W wyniku wykonywania odbitki powstaje w miarę dobry obraz tego, co udało się zapisać na matrycy aparatu/oka. Każda kolejna próba odwołania się do tego wspomnienia jest jak odbijanie kolejnych kopii – jedna na drugiej. W pewnym momencie tak powstały obraz zacznie żyć własnym życiem, pojawią się na nim smugi,

pewne detale ulegną zamazaniu. Na koniec zamieni się w czarną plamę, ulegnie zamazaniu lub – tak jak w dziełach Kouseki Ono – nakładające się warstwy utworzą relief, twór nie mający nic wspólnego z oryginałem – choć z jego kopii powstały.

Następną fazą mojej pracy jest przygotowanie wydruku na papierze. Tutaj nic już nie dodaję, pozwalam aby maszyna wykonała swoją pracę, Drukarka często zostawia linie, wzmacnia lub upraszcza różne elementy. Na gładkich powierzchniach widać ścieżkę, którą przechodziła głowica. Ponieważ świadomie zdarza mi się używać elementów zdjęć o niskiej rozdzielczości, niektóre fragmenty wydruku mogą rozmazane, niewyraźne, na swój sposób „malarskie”.

#### **4.1.4 Transfer: opis techniki autorskiej**

Wydrukowane zdjęcia przenoszę na płótno przy pomocy udoskonalanej techniki transferu. Nie dzieje się to w sposób mechaniczny czy maszynowy lecz w wyniku serii działań, które wykonuję własnoręcznie. Oczywiście, mogłabym osiągnąć dość podobny (na pierwszy rzut oka) efekt, zamawiając w drukarni cyfrowy wydruk na płótnie. Odrzuciłam taką możliwość z wielu względów. Pierwsza, najbardziej prozaiczna przyczyna wynika z faktu, że tego typu nadruki wykonywane są zazwyczaj mało trwałymi pigmentami, które mają tendencję do blaknięcia po wpływie światła w przeciągu 5-10 lat. Zależało mi na tym, aby obrazy z tej konkretnej serii nie ulegały podobnym zmianom. Kolejnym rozwiązaniem, jakie mogłam wybrać był sitodruk lub techniki fotograficzne. Byłoby to jednak niezgodne z moimi refleksjami na temat współczesnej produkcji sztuki, która zdecydowanie przejadła się już jako praktyka sama w sobie. W latach 60. twórcy z kręgu pop-artu wykorzystywali techniki druku używane przez przemysł (sitodruk, offset) i ich prace noszą jego znamię. Było to w zgodzie z przekazem dzieł Warchola, Rauschenberga czy Richtera, którzy opowiadali o wielkich przemianach współczesnego świata. Ponieważ zajmuję się obrazowaniem organicznych procesów, delikatnych mechanizmów zachodzących w indywidualnej pamięci, bliższa jest mi, na swój sposób rzemieślnicza, technika transferu. Uzyskiwana w niej odbitka należy do zupełnie innego terytorium, znajdującego się na granicy malarstwa, fotografii i grafiki. Ślad pozostawiony przez drukarkę jest równie ważny jak moja fizyczna interwencja, dokonywana podczas zdrapywania matrycy czy kładzenia kolejnych żywicznych warstw.

Zastosowana przeze mnie technika jest pracochłonna i wymaga cierpliwości. Wiele elementów może wpływać na końcowy efekt operacji transferu, która trwa od kilku do kilkunastu godzin. To, jaką odbitkę uzyskam, zależy między innymi od sposobu przygotowania płótna, od

zastosowanej mieszanki substancji chemicznych i sposobu w jaki zostały nałożone oraz przygotowane. Znaczenie ma również papier, z którego odbijane jest zdjęcie, ponieważ jego drobiny mogą pozostać pod koniec na oczyszczonym płótnie. Jest to papierowy, ledwo dostrzegalny meszek lub całe, nieoczyszczone połączenie. Wszystko zależy od mojej decyzji. Pozwala to w późniejszym, czysto już malarskim, etapie pracy na otrzymywanie efektów bliższych technikom takim jak gwasz czy akwarela niż tradycyjnym technikom akrylowym. Dużo zależy również od chłonności i gramatury papieru, na którym wykonano wydruk – decyduje to o sposobie, w jaki pigment przeniknie na płótno. W zależności od gestów i przyborów używanych w trakcie oczyszczania płótna, pozostawiam na nim różne ślady, rodzaj delikatnych papierowych „smug” lub ostrych „zadrapań”. Wzory te przypominają niekiedy ornament lub, przeciwnie – są zupełnie chaotyczne i wydają się przypadkowe. Jest to jednak nadal kwestia mojego wyboru. Właśnie dlatego proces transferu jest ważną częścią tworzenia obrazu. Zdarza się, że na uzyskanej odbitce widać białe obszary, na których – z różnych powodów – nie odbił się wydruk. To klasyczne skazy, które czasem akceptuję. Efekt ten może być jak najbardziej pożądanym ale zdarza się, że skaza dyskwalifikuje całość, nie pasuje do mojej koncepcji. Nad niektórymi elementami procesu transferu jestem więc w stanie panować, inne są nieprzewidywalne. Zdarza mi się również podmalowywać płótno przed nałożeniem na nie fotografii, co również wpływa na końcowy efekt (farba na swoją fakturę, kolor, chłonność...). Odbitka może okazać się całkowicie nieczytelna lub, przeciwnie, zaskakująco kontrastowa. Dopiero gdy grafika jest w całości przeniesiona, mogę zdecydować czy powstała na powierzchni płótna warstwa nadaje się do wykorzystania w dalszej pracy, czy spełnia moje oczekiwania. Często zdarza się, że odkładam nowe, przez dwa dni przygotowywane płótno ponieważ efekt końcowy nie odpowiada moim oczekiwaniom. Wyselekcjonowane odbitki są więc limitowane i unikatowe. Każda jest rodzajem monotypii, pomimo tego, że zdarza mi się korzystać na różnych płótnach z kolejnych wydruków tego samego, motywu. Nigdy jednak nie uzyskuję ani nie staram się uzyskać podobnego efektu, pozwalam aby niósł mnie sam proces. Żadne wspomnienie nie wygląda tak samo, gdy znów je odtwarzam.

Odbitkę na płótnie odsłaniam przez kilka godzin. Rysunek ukazuje się partiami, czasem trwa to kilka dni. Chwilami obraz przebija przez mokry papier. Znam świetnie wybrane zdjęcie, wiem kiedy i gdzie zostało zrobione ale nigdy nie jest oczywiste jakie wrażenie robi na mnie wyłaniający się pod koniec wzór. Dopiero gdy widzę całe, oczyszczone płótno a uzyskana grafika spełnia moje oczekiwania, zaczynam na nie patrzeć jak malarka. Nie stoję nigdy przed klasycznym białym prostokątem płótna – na początku mam przed sobą graficzny „powidok”

wybranego miejsca. Znam je nie tylko z przetwarzanego na ekranie zdjęcia. Zastanawiam się jak wykorzystać plamy szarości, różne przejścia tonalne. Oceniam wagę białych szram, powstałe rytmy, odniesienia i układy różnych elementów. Podejmuję decyzje jak ingerować w płótno, jakich używać farb, pędzli, pigmentów – mam do swojej dyspozycji sporą gamę środków technicznych, dużo skojarzeń, pomysłów, inspiracji. Ale to obraz mnie prowadzi. Nie potrafię tworzyć, gdy wszystko jest z góry zaprojektowane. Wiem, co chcę przekazać, o czym opowiedzieć ale jest to przekaz niewerbalny, nigdy nie mam gotowych odpowiedzi przed przystąpieniem do pracy.

## ROZDZIAŁ V

### 5.1 Opis przedstawionych obrazów



2. Warszawa 2017



1. Warszawa 2018

Obrazy *Warszawa 2018* (technika własna i akryl na płótnie, 120x70 cm) i *Warszawa 2017* (technika własna i akryl na płótnie, 120x70 cm) powstały na bazie zdjęcia, które jest jednym z najczęściej przeze mnie wykorzystywanych. Było to też pierwsze zdjęcie wnętrza, które kiedykolwiek użyłam do obróbki malarskiej. W obrazie „Warszawa 2017” zdjęcie było dwukrotnie transferowane na płótno: raz na początku pracy, raz gdy spora część warstwy malarskiej była już położona. Na bazie tej właśnie fotografii powstały dziesiątki moich rysunków i kilka obrazów. Wszystkie są dla mnie ważne. Nie lubię się powtarzać w trakcie malowania, nie potrafię wręcz kopiować własnych prac, ponieważ jest to dla mnie zbyt frustrujące. Ten jednak motyw nieustająco na nowo nadpisuję już ponad 10 lat, tak jakbym nadal nie odkryła tajemnicy tego prostego korytarza. Nie pamiętam, gdzie zrobiłam zdjęcie, które tak polubiłam. Wiem tylko, że stało się to podczas jednej z moich wędrówek po ulicach Warszawy. Przestrzeń z fotografii dopowiadam na płótnie rysunkiem i kolorem. Pojawiające się na posadzce rytmy każdorazowo tworzą w mojej wyobraźni labirynty, które rozwijam w ornamenty na reszcie płótna. Motyw ornamentu to nawiązanie do cyklu malarskiego „Łazienki – przestrzeń zamknięta”, który powstawał w latach 1994-2006.

Niezwykle ważnym elementem tych obrazów jest rytm kolorów. Te płótna to przede wszystkim jednak opowieść o moim mieście, w którym przedwojenne mury ozdobione są pamiętającą lata 70-te lamperią a na schodach nie skuto jeszcze do końca charakterystycznych

biało-czarnych „gorsecików”.



3. Lato

*Lato* (technika własna i akryl na płótnie, 120x100 cm) jest obrazem który powstawał w wielu fazach, to rodzaj patchworku, zbitki moich wspomnień, zdjęć i pamiętanych z dzieciństwa kolorów. W moim rodzinnym domu w ciepłe dni otwieraliśmy balkon, słońce nagrzewało pastwaną, drewnianą podłogę. Jednak obraz ten powstał wiele lat

później, po wizycie u moich przyjaciół. Ich życzliwość, spokojna atmosfera naszego spotkania, a bielańskie, „spaliną oddychające” powietrze przypomniały mi czasy dzieciństwa. Kompozycja obrazu nawiązuje do innej mojej pracy, która znajduje się w mieszkaniu, które odwiedzałam.



4. *Mur*

**Mur** (technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm) powstał na bazie zdjęcia z około 1997 roku. Szary, surowy mur z prześwitem, przez który widać było żółtą ścianę sąsiedniego budynku okazał się bardzo atrakcyjnym motywem. Powstała fotografia, którą przechowywałam wśród ulubionych, w często oglądanym folderze. Wiele razy jej się przyglądałam. Stała się symbolem dawno minionego wyjazdu, którego szczegóły uległy zatarciu. Odpowiadała mi również jej kompozycja. Posłużyła mi do zbudowania obrazu, który bez niej byłby właściwie abstrakcją. Stała się pretekstem do swobodnego malowania, szukania na płótnie światła i przestrzeni. Obraz jest pełen skaz i kancer, jak stare, długo noszone w torbie i poprzecierane zdjęcie.



5. *Minione lato*

**Minione lato** (technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm) dzieje się w mieszkaniu, które już nie istnieje. Jest wspomnieniem miejsca i ludzi, których już nie ma. Ten obraz malowałam wyjątkowo długo, stanowił dla mnie duże wyzwanie. W pewnym momencie postanowiłam go odstawić. Wróciłam do malowania po około 2 tygodniach. Czasem trudno jest utrzymać podobne napięcie podczas podchodzenia do płótna po długiej przerwie, bardzo się tego obawiałam. Okazało się jednak, że jednak wspomnienie malowanego miejsca pozostaje we mnie niezmiennie i było dla mnie dużą pomocą. Pragnęłam uzyskać efekt stapiania się zdjęcia z obrazem, z żywicami i farbą.



6. *Będę Twoim lustrem*

**Będę Twoim lustrem** (technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm). Tytuł obrazu nawiązuje do piosenki zespołu The Velvet Underground z 1966 roku. Użyte w trakcie malowania i drukowania szarości sprawiają, że obraz przypomina nieco odbicie w starym, zakurzonej lustrze. Biegająca pionowo oś podziału również sprawia wrażenie „lustrzanej”. Przestrzeń jest tu budowana przez kilka płaszczyzn. W tym obrazie wykorzystuję ulubione środki wyrazu: rytmicznie powtarzające się

ornamenty, zaburzoną symetrię i swobodnie malowane barwne plamy. Skazy na obrazie są jego ważną częścią. Podobno po nagraniu piosenki „I’ll be your mirror” Andy Warhol, który był mentorem zespołu, zaproponował aby na świeżo wydawanej płycie winylowej zespołu specjalnie wytłoczyć lekkie zadrapanie, które sprawiałoby, że igła gramofonu będzie zapętlona na głównej frazie. Mój obraz jest malarską odpowiedzią na ten pomysł.



7. Porządkowanie czasu

**Porządkowanie czasu** (technika własna na płótnie, 120x90 cm). Na płótnie dominuje powracający natrętnie w moich pracach motyw mozaiki, porządkującej płaszczyznę obrazu, jego przestrzeń. W kontraście do rytmicznego wzoru znajdują się ekspresyjne plamy barwne malowane gestem. Jest to połączenie statycznego zdjęcia z rozedrganymi uderzeniami koloru. Ważne jest tu również, moim zdaniem, zestawienie fragmentów żywicznych z płasko malowanymi.



8. 11 schodów

**11 schodów** s(technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm) to praca, w której wykorzystałam specyficzną cechę mojej techniki transferu graficznego. Podczas zdrapywania bazy wydruku, którą jest papier, zrobiłam na płótnie mocne przetarcia, tworzące z lewej strony obrazu rodzaj delikatnego ornamentu. W innych miejscach pozostawiłam papierowy meszek. Pozwoliło mi to na uzyskanie efektów malarskich bliższych klasycznym technikom wodnym niż malarstwu sztalugowemu.

Motyw schodów jest mi również bardzo bliski: pojawia się w moich pracach od 1996 roku. Jest to oczywiście znany, klasyczny temat malarski i wiąże się z nim niezwykła mnogość interpretacji psychoanalitycznych czy filozoficznych. Dla mnie zawsze ważny jest w nim kontrast pomiędzy gładką płaszczyzną ściany, na której, wbrew pozorom, dzieje się najwięcej, z malarskiego punktu widzenia, a monotonnym rytmem tworzonym przez rysunek schodów. W tym obrazie, jak zresztą we wszystkich moich pracach szczególne znaczenie ma światło.



9. Stacja Kielce

**Stacja Kielce** (technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm) to obraz powstały na bazie zdjęcia wykonanego w pasażu, stanowiącym wyjście z dworca kolejowego w centrum Kielc. Jest to obraz autobiograficzny: czas studiów w Kielcach jest stanowi ważny etap w moim życiu. Częste dojazdy do Warszawy i z powrotem, nadały specyficzny rytm kilku latom

mojego życia. Każde wyjście z tunelu dworca oznaczało nowe wyzwanie.





10. 1000 lat

*Tysiąc lat* (technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm) to obraz powstały na bazie fotografii wykonanej w Rzymie. Odbieram go jako drgający kadr z filmu, niejasne, odległe wspomnienie pojawiające się pod powiekami, zakłócanie przez dziesiątki tańczących powidoków. Przed położeniem transferu na płótno namalowałam po bokach pracy dwa różowe pasy. W połączeniu z szarością tworzą nowy kolor i budują najbliższą widzowi przestrzeń obrazu, znajdującą się w opozycji do delikatnie zarysowanej części środkowej. Przy pracy nad tym płótnem używałam sypkich pigmentów i mediów akrylowych, co w efekcie pozwoliło mi na uzyskanie akwarelowych przejść, właściwych bardziej dziełom powstającym na papierze niż na płótnie..

## ZAKOŃCZENIE

Łączenie grafiki czy innych technik z malarstwem jest metodą stosowaną od lat. Mistrzowsko wykorzystywali ją twórcy pop artu, o których tu już pisałam. Mnie jednak najbardziej interesują ich prace powstałe poza głównym nurtem, ponieważ nie odwołują się do estetyki kultury popularnej lat 1960-1980, która choć fascynująca, nie mieści się w obszarze moich poszukiwań. Dlatego niezwykle cenię „Cienie” („Shadows”) Andy’ego Warhola, które odbieram jako czujne studium percepcji. Są to obrazy tworzące olbrzymią, monumentalną kompozycję, wielką malarską panoramę. Są przede wszystkim właśnie malarskie, wielkie znaczenie ma pulsujący w nich kolor. To studium percepcji: powieszony w galerii tworzą iluzję wielkiej kurtyny cieni, rodzaj labiryntu. Chciałabym aby moje obrazy też tworzyły razem nowa przestrzeń.

Od lat tematem moich obrazów są wnętrza - bardzo klasyczny motyw, obecny w malarstwie od wieków i został dogłębnie zinterpretowany oraz opisany. Mimo to, nadal pozostaje w sferze zainteresowań sztuki współczesnej i jest interpretowany przez wielu artystów. Motyw ten eksplorują na przykład multimedialne prace Do Ho Suh („Rubbing / Loving" | Art21 "Extended Play") oraz dzieła Marii Jesŭs Fernández i Patricii Gómez Villaescusa. Hiszpańskie artystki odbijają na wielkich płótnach, przy pomocy techniki strappo, ściany starych, zaniedbanych pomieszczeń (stare szpitale, puste więzienia). Technika ta pierwotnie służyła do przenoszenia konserwowanych fresków, jednak w tym wypadku ma na celu zachowanie na odbitce śladów działania człowieka i czasu. Dzięki temu wybrane przez Fernández i Villaescusa pomieszczenia odtwarzane są w zupełnie innych miejscach, na przykład w sterylnych kubikach galerii lub pod gołym niebem.

Praca Do Ho Suh polegała na dokładnym skopiowaniu wnętrza - mieszkania, w którym przebywał podczas artystycznej rezydencji. Artysta obkleił je bardzo starannie cienkim papierem po czym delikatnie obrysowywał kredką każde załamanie: odbijał fakturę podłogi i innych powierzchni używając techniki frottage. W efekcie otrzymał subtelnie zarysowaną, trójwymiarową papierową kopię wszystkich pomieszczeń.

W opisanych wyżej projektach pociąga mnie nie tylko sam temat ale również fakt, że artyści szczególną uwagę poświęcili fakturom pokazywanych miejsc. Niedoskonałości, pęknięcia, nierówności są w tych dziełach niezwykle istotne, stanowią wręcz o charakterze i wymowie prac. Świadczą o czyjejś obecności lub jej dojmującym braku. Mam nadzieję, że podobny

sposób opisywania świata jest obecny także w moich pracach. Pojawiające się na nich chropowatości, zadrapania, ubytki są śladami przejścia człowieka. Może to być odcisk przelotnych emocji albo, wręcz przeciwnie, odbicie codziennie wykonywanych, rutynowych czynności, wyryte w danym miejscu jak ślady stóp na starych kamiennych schodach.

Bardzo żywo przemawia do mnie koncepcja prac Cindy Sherman, która na zdjęciach wciela się w różne, znane z klisz kultury role. Oczywiście, w pracach tych najważniejsza wydaje się być narracja dotycząca tożsamości, feminizmu i wielu innych ważnych problemów. Jednak jest w nich coś co cenię szczególnie – zmieniają odbiór prac innych twórców, pozwalają widzowi łączyć różne artystyczne przestrzenie. Oglądając „Film stills” odruchowo, bazując zapewne na pokładach pamięci utajonej, dobudowujemy do nich własną narrację.

Zawsze staram się tworzyć tak, aby widz mógł wejść w bliską, wręcz intymną, relację z moim płótnem i tak, aby miał ochotę wrócić do niego bez znudzenia. Dość często zdarza mi się przynosić świeżo powstałe płótno do domu i przez kilka dni obserwować jak „żyje” zależnie od pory dnia, przy różnym oświetleniu. Dopiero w takich warunkach upewniam się, że praca nad nim jest rzeczywiście skończona.

Wnętrze przedstawione na obrazie może stać się tłem dla wyobraźni, polem do projekcji własnych wrażeń. Najlepszym na to dowodem są metafizyczne obrazy Giorgia di Chirico i egzystencjalne przestrzenie malowane przez Edwarda Hoppera. Przedstawiające elementy stają się punktami zaczepienia dla pamięci. Oczywiście, podobny proces może mieć miejsce nawet w przypadku dzieł sztuki konkretnej, jednak figuracja pozwala odbiorcy bezpośrednio wydobywać wyobrażenia i wspomnienia. W przypadku moich obrazów zaczątkiem tego procesu może stać się detal odbierany jako rzeczywisty bo pochodzący ze zdjęcia. Jest to oczywiście ułuda, bo to, co widać na płótnie nie jest realne i zostało po wielokroć przetworzone. Jednak nawet jeśli widz to wie, to sam proces już się zaczął.

Odtąd moja praca może stać się w przyszłości częścią tego wspomnienia. Może być na równi jego jak i moja. Nasze klisze nałożą się na siebie i powstanie nowa ścieżka rzeczywistości. Proces nadpisywania wspomnień opisał pięknie Jacek Dukaj w książce „Czarne oceany”: „Rodzajnik określony pamięci definiuje odsyłacze: na „tym” krześle zwykłym jadać, na „to” krzesło wylałem herbatę. (...) Dopiero po otworzeniu wspomnienia ikona-klik-klik – rozwija się w mig puchnąc szczegółami i kolorami, realniejąc od kontekstu gęstego od mnogości innych symboli. (...) Przerzucisz myśli na cos innego – i ponownie zwinie się do suchego szkieletu

symboli. Lecz niekoniecznie muszą to być już te same – takie same – symbole, niekoniecznie w tej samej kombinacji, czasem osadza się i chowa do ikon jakiś element dodany w rozwinięciu, w nieświadomionej improwizacji umysłu, wchodzi do genetycznej puli. Czyż ewolucja nie wynika z błędów w kopiowaniu? Identycznie w pamięci: fenotypalne (to szerokie, barwne, udekorowane wykradzionymi z magazynu stereotypów bibelotami) rozwinięcie genotypu (ciągu ikon) wpływa na zapis pierwotny.”. (Dukaj, 2008) Uważam, że ten plastyczny opis niezwykle trafnie oddaje to, co dzieje się podczas oglądania obrazu czy w ogóle w trakcie odbioru sztuki.

## Bibliografia

- Arnheim, R. (1978). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia Twórczego oka.* (J. Mach, Tłum.) Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Dukaj, J. (2008). *Czarne oceany.* Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Iwańska, M. (2017). *Kolor stroju zawodników a przewidywanie sukcesu drużyny - praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Macko.* Warszawa: Akademia im. Leona Koźmińskiego.
- Jagodzińska, M. (2004). *Nieświadome formy pamięci: przegląd badań i teorii.* Przegląd psychologiczny, strony 345-366.
- Macko, A. p. (2003). *Barwa w procesie wnioskowania i cechach niedostępnych bezpośrednio obserwacji - praca doktorska.* Warszawa: Instytut Psychologii Polskiej Akademii Nauk.
- Maruszewski, T. (2001). *Psychologia poznania.* Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Murphy, S. T. (1994). Afekt, poznanie i świadomość: rola afektywnych bodźców poprzedzających eksponowanych w warunkach optymalnych i suboptymalnych. *Przegląd (37)*, strony 261-299.
- Proust, M. (2018). *W poszukiwaniu utraconego czasu. W stronę Swanna.* (K. Rodowska, Tłum.) Warszawa: Oficyna.
- Vian, B. (1991). *Piana złudzeń.* (M. Puszczewicz, Tłum.) Warszawa: Wydawnictwo Egross.

## Netografia

- Garcia, C. M. i Minguez, H. (2015). *Graphical territory, series and memory.* Pobrano z lokalizacji Academic Journals: <https://academicjournals.org/journal/JFSA/article-full-text-pdf/66CC37555498>
- Loftus, E. (2013). *The fiction of memory.* Pobrano z lokalizacji The fiction of memory: [https://www.ted.com/talks/elizabeth\\_loftus\\_the\\_fiction\\_of\\_memory?language=pl](https://www.ted.com/talks/elizabeth_loftus_the_fiction_of_memory?language=pl)
- Suh, D. H. (20016, 12 09). *"Rubbing / Loving" | Art21 "Extended Play".* Pobrano z lokalizacji You Tube: Do Ho Suh: <https://www.youtube.com/watch?v=9BpBZsKjvD4s>

## Spis ilustracji\*

1. *Warszawa 2018*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
2. *Warszawa 2017*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
3. *Lato*, technika własna i akryl na płótnie, 120x100 cm
4. *Mur*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
5. *Minione lato*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
6. *Będę Twoim lustrem*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
7. *Porządkowanie czasu*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
8. *11 schodów*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
9. *Stacja Kielce*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm
10. *1000 lat*, technika własna i akryl na płótnie, 120x90 cm

\* wszelkie załączone ilustracje oraz reprodukcje z dokumentacji pracy doktorskiej pochodzą ze źródeł własnych

## STRESZCZENIE

Praca doktorska pod tytułem *Klischee niepamięci* została zrealizowana na podstawie koncepcji opracowanej przeze mnie w trakcie odbywania studiów doktoranckich w instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Pedagogicznym i Artystycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Promotorem mojej pracy jest prof. zw. dr hab. Wiesław Łuczaj.

Praca składa się z cyklu obrazów na płótnie lnianym, wykonanych w technice własnej (transfer oraz akryl) oraz opisu, stanowiącego integralną część całości realizacji.

Zdjęcia, będące „bazą” moich obrazów są jak rzeczywiste zdarzenie w określonym punkcie na osi czasu. Jak obiektywne cechy tego momentu. Chropowata faktura i „przysłonięcia” są jak subiektywny filtr pojawiający się przy odbiorze tego zdarzenia przez konkretną osobę z jej historią życia, wrażliwością – większą na pewne elementy i mniejszą na inne i wynikającymi z nich nastawieniami w odbiorze otoczenia. Z kolei różne kolory są jak kolejne wydobywania z pamięci tego zdarzenia – które zaistniało obiektywnie, zostało subiektywnie zinterpretowane i jest wielokrotnie – w różnych kontekstach – wydobywane. I jest za każdym razem trochę inne, bo kolor – z jego bogatą siecią skojarzeń i wzbudzanego nastroju – jest jak opowiadanie o zdarzeniu w różnych momentach życia. To samo zdarzenie wspominamy inaczej przy śniadaniu, w letni słoneczny dzień, a inaczej przy południowej herbatce podczas jesiennej słoty. Samo zdarzenie z przeszłości już nie podlega żadnym zmianom, ale nasze myślenie o nim z pewnością jest inne.

Przypomina to mechanizmy tworzenia fałszywych wspomnień opisywane przez Elisabeth Loftus, z których płynie wniosek, że nasza pamięć ma charakter rekonstrukcyjny – nie jest mechanicznym rejestratorem informacji ale niekończącym się stwarzaniem śladu pamięciowego. Każde wydobywanie, informacje z zewnątrz, zmieniają ślad pamięciowy. Wspomnienie zapisane w naszej pamięci jest na nowo tworzone w nowym kontekście – konkretnej rozmowy czy analizy tego zdarzenia.

W dysertacji pisałam o zagadnieniach z zakresu psychologii, socjologii, kognitywistyki, filozofii oraz historii sztuki. Zdaję sobie sprawę, że wielu z nich nie pogłębiłam, choćby ze względu na mnogość poruszanych zagadnień. W obszarze moich zainteresowań, znajduje się problematyka związana z mechanizmami postrzegania rzeczywistości oraz dzieła sztuki, jego wyodrębniania i odbioru, co starałam się zarysować w dysertacji. Mam nadzieję, że w

przyszłości, przy okazji pisania kolejnych prac badawczych i budowania tekstów towarzyszących wystawom, uda mi się pogłębić wyżej poruszane tematy.



**JAN KOCHANOWSKI UNIVERSITY**

**IN KIELCE**

**FACULTY OF EDUCATION AND ARTS**

**Field: Fine Arts**

**Discipline: Art**

**ALINA PICAZIO**

**No. 124996**

# **Images of Oblivion**

Doctoral thesis

under the supervision of

Prof. Wiesław Łuczaj, PhD

**KIELCE 2018**

## TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION.....	37
CHAPTER I .....	39
<b>1.2 Motives of the topic – memory and its perception</b>	
CHAPTER II .....	41
2.1 Theories – a short summary of scientific theories as an inspiration for artistic pursuits	
2.1.1 The relativism of perception – “foam of illusions” and reality	
2.1.2 Memory and time – the impact of scientific research on creativity and manner of perceiving the world	
CHAPTER III.....	46
3.1 Painting – substance and colour	
CHAPTER IV .....	48
4.1 The origin of the painting – images of oblivion; selection of techniques	
4.1.1 Photography as an afterimage	
4.1.2 Digital graphics – creating a false image	
4.1.3 Graphic art and its perception	
4.1.4 Transfer: description of the original technique	
CHAPTER V.....	54
5.1 Description of the presented paintings	
CONCLUSION.....	58

Literature .....	61
List of illustrations .....	62
Summary .....	63
Translation into English.....	33
Photographic documentation of the doctoral thesis .....	65

“The places we have known do not belong solely to the world of space in which we situate them for our greater convenience. They were only a thin slice among contiguous impressions which formed our life at that time; the memory of a certain image is but regret for a certain moment; and houses, roads, avenues are as fleeting, alas, as the years.” (Marcel Proust, 1908)

## INTRODUCTION

The doctoral thesis entitled “Klische niepamięci” [“Images of Oblivion”] has been written during the doctoral studies in the Institute of Fine Arts at the Faculty of Pedagogy and Arts of the Jan Kochanowski University in Kielce. Its reviewer is Prof. Wiesław Łuczaj, PhD.

My works comprises a series of 10 painting on linen canvas, which are the effect of combining graphic and painting techniques; they are founded on a photographic monotype made in an individual transfer technology combined with classic acrylic painting and other artistic techniques (inter alia: charcoal drawing, acrylic pens, spray). The painting aspect is very important for me – it not only complements the graphic but above all it creates the image.

In my doctoral thesis I wish to focus on the awareness of reality and its individual, changeable in time perception. I study the associations and relations between space, light, time and memory and the impact of emotions of their interactions. I am neither a psychologist, psychiatrist nor a sociologist, however I am inspired and fascinated by scientific discoveries in recent years. I believe the fact that I am acquainted with them influenced my paintings and the individual manner of depiction. My art is a way of analysing how “*images of memory*” emerge and overlap, reminiscences and what is left of them and the impact of irrelevant impressions, optical distortions and unconscious memory on the resulting image which emerges whenever we evoke memories in our minds. Those works are an effort to record both the process itself and the chaotic or unmindfully received spurs that have impact on that process.

The issue is broad, yet I assume that the language of art, in this particular case – painting – provides an ideal medium for studying the complex relations and associations formed in the outcome of so different factors. I hope that the acrylic transfer technology improved by me helps convey those meanings.

The vision of the world we have may result from countless petty illusions, beliefs, suppositions without any meaning. We are ruled by mechanisms of perception formed millions of years ago. We are not even aware of them; immersed in a chaotic world we live in the past of memories and experience, responding to tens of images and afterimages coming to us from our surroundings and our inner selves. Based on innumerable and uncertain information we evaluate the environs and make an effort to understand the surrounding world.

All those “personal images of the world” we overlap on a mechanically perceived image of the reality, which only then is recognised as an objective reality, while these are – in fact – images of our impressions overlapped, one over the other. By musing back and recalling memories we add other layers to that image each time. I am interested in the cognitive approach to this phenomenon, hence in the further chapters of my thesis I will address the happenings at the roots of the aforesaid processes.

The mechanism of “recalling” reality and memories can be used – we are capable of creating images that are not just a mechanical reflection of the true world and which appeal to our imagination not only in the intellectual sphere but also allow the emotional image to surface and overlap the picture ... and this – in my opinion – constitutes the essence of painting and its unrelenting importance.

I divided the description of the doctoral dissertation into five chapters. Chapter I entitled „*Motives of the topic – memory and its perception*” presents the origins of my fascination in the memory mechanisms. Chapter II “*Theories – a short summary of scientific theories as an inspiration for artistic pursuits*” delivers a description of scientific research in the area of psychology, cognitive science and sociology, providing inspiration for own artistic quests. Chapter III „*Substance and colour – fine art*” lists artists whose works form reference for further, individual deliberations on history and the state of art as a traditional, yet extraordinarily universal and relentlessly inspiring artistic practice. Chapter IV “*Origin of the painting – images of oblivion; selection of techniques*” presents my original graphic & painting technique and the process of working on a painting with reference to the aforementioned scientific theories. Much attention is given to the description of graphic art as a new territory of contemporary art. Chapter V provides a description of my paintings presented in the series “*Images of oblivion*”.

## CHAPTER I

### 1.1 Motives of the topic – memory and its perception

Artistic creativity is a means of contact with another individual. By painting I tell about experiences that do not succumb to ordinary verbal communication and usually remain beyond expression. A painting however is not just an ordinary content flooding everybody in the modern world of digital imaging. I think that art is an element that arranging matters in order and giving sense to lost meaning, conveying trivial, elusive information that can be of fundamental importance for the recipient.

I was brought up in my grandparents' house in Bielany district in Warsaw. The world outside changed rapidly. I was born in 1970 and observed the revolutionary transformations our country underwent, also I had the opportunity to be involved in “another” life, the life of my Italian family. Those three worlds I observed then and lived concurrently were poles apart, though they did interpenetrate all the time. The happenings were perceived differently, the course of time, there were different priorities, mentality and even to some extent – a different morality. In everyday life I was influenced by the milieu of my grandparents, their relatives and friends, born at the turn of the 20<sup>th</sup> century and experienced by history.

The matters that seemed constant and certain for me were only an emanation of the temporary moment for them because they recognised how quickly the world and its rules could change. At the same time, I learnt how the past can alter the way presence is perceived, how much *zeitgeist* can distort the perception of the reality. I became acquainted with people representing one generation who could establish bonds with just one word or a glance because they were connected by the knowledge of some nuance from the past. Particularly interesting for me were not the events of key importance from the history's point of view but different noteworthy trifles from the life of those people, the occurrences that affected their fate.

Mentality was shaped by thousands trivial occurrences and events. All those petty matters, irrelevant from the point of view of grand history, shaped characters, determined human attitudes and feelings. They caused that the same events from the past, cited by different people, were interpreted differently on the intellectual, affective and emotional level, altered the past and hence the way of perception. It had affected the lot of people.

It is for that reason why in my doctoral thesis I am deliberating on how time and events are perceived, above all I analyse the mechanism of “the foam of illusions” which the reality can be.

I believe it is significant for me, but it can be important also for others. It is not a reflection about the reality but rather an attempt to catch the veil of Maya, which according to Advaita Vedanta is a veil of ignorance making us see the empirical world instead of its true essence.



## CHAPTER II

### 2.1 Theories – a short summary of theories as an inspiration for artistic pursuits

The area of reference for my artistic deliberations are cognitive notions of the theories on emotions, semantic memory, perception and the passing of time awareness. Encouragement to pursue those issues came with the lecture of the doctoral dissertation of Anna Macko “Barwa w procesie wnioskowania o cechach niedostępnych bezpośredniej obserwacji” written under the supervision of Prof. Tadeusz Tyszko, PhD (Faculty of Economical Psychology, Leon Koźmiński Academy in Warsaw), which became to me a starting point for further reflections on the tangle of processes regarding the perception of reality. Since the cognitive and emotional perception of the empirical works is – in my opinion – inextricably associated with the memory of the bygone events, later in my work I will refer to – inter alia – studies on the physiology of memory and memory traces conducted by Prof. Elizabeth F. Loftus of the University of California (USA) and the article by Maria Jagodzińska, PhD (Faculty of Psychology of the Warsaw University) with a review of studies and theories on unconscious forms of memory.

#### 2.1.1 The relativism of perception – “the foam of illusions” and reality

I have been fascinated for years with processes relating to the perception of memory, the way in which we recall bygone places and events.

Perception means that importance is attached to stimuli, which are then arranged in order and categorised. Responsible for that are processes rooted in pre-historic eras. For example, seeing points in space (trees, stones) we delineate – instinctively, unconsciously and without any reflexion – a route between them, thus exploring the space.

It is a very primitive and instantly functioning mechanism that allows – in the face of any threat – find the way to run away. The same mechanism is triggered when we see points in the two-dimension space, when looking at a picture and noticing several dots, line: intuitively we are building space. Similarly, when gazing for a while at a colourful mark we start to notice its depth and pulsing, even if it is two-dimension.

No installation painted with Vantablack paint is needed for that.

The relativism of perception and structural factors have an immense impact on the reception not only of a piece of art (Arnheim, 1978), but the reality as well.

Another impetus conveying a message is the colour itself. It is truth well known for centuries yet accepted intuitively; even the classic publication “Art and Visual Perception” (Arnheim, 1978) stated “Nobody negates the powerful expression of colours, but nobody knows what causes that expression”. Recently many new studies emerged on the mechanisms of the perception of colours and associations with particular emotions. It was found that when a particular colour is placed as a contextual stimulus (for example – a seemingly irrelevant element of the background) it has impact on the interpretation and reception of the figure presented on the painting (Macko, 2003).

And it is not just general impressions (nice – not nice, matches – does not match, etc.) but very specific opinions regarding – for instance – the character of the presented person. Further studies, headed also by dr Anna Macko proved that respondents assess differently the chances of a sports team presented on the photograph depending on whether the t-shirts worn by team players are white or red. Odds for winning the match according to respondents were respectively 74.5% (red shirts) and 46.4% (white shirts) (Iwańska, 2017). It is doubtful that those arbitrary judgements are cognisant. It was the colour that influenced those opinions, which the respondents were often unaware of, hence they must have been formulated intuitively. This allows for supposing that this is how we often perceive and assess the objective reality, having no control over it.

Above I have discussed – however only briefly – only two mechanisms relating to perception and the evaluation of the reality. At every moment we receive thousands of stimuli. They are not precise always, sometimes these are just dim, instinctively received signals from which we arrange what we believe is an objective world.

As a painter I am interested in particular in the sense of sight.

Many elements we see ostensibly are really “overwritten” by our brain, as proved for example by the existence of hundreds so-called “optical illusions” that have been studied in detail by specialists – both those dedicated to the physiology of sight as well as psychologists. Our imperfect brain and imperfect sight are doing everything to make us capable of surviving – even if sometimes they have to deceive us. We are coping with the data obtained, creating our vision

of the world. When needed, the sense of sight deceives us, and we have little chance to become aware of that fact, especially as a large portion of signals are received subliminally by us.

The studies conducted by Robert Bolesław Zajonc proved that in perceiving an image “affection is before cognition” (Maruszewski, 2001). During the said experiment respondents were shown Chinese ideograms on the screen, which they did not understand. It was found that after the presentation most respondents still had no emotional attitude towards the signs showed earlier. However, when in another group photographs of sad or happy people were shown subliminally (between frames of the relevant film) together with Chinese signs, the results of the final test tended to change. Suddenly Chinese symbols became meaningful for respondents who attached emotions to them.

### **2.1.2. Memory and time – the impact of scientific research on creativity and the manner of perceiving the world**

In the light of the aforesaid studies on imperceptible stimuli, it can be considered that most of the time we perceive the real world and the occurring event intuitively, surrendering to the action of long forgotten or noticed only by a glimpse – signs, colours and symbols.

The matter becomes even more complicated when it involves the lapse of time and memorisation mechanisms. Memory is a term that is being defined. Recalling memories in the consciousness is not – as it would seem – a function resembling the opening of a file in the computer’s memory. It is a very complicated process analysed thus far mainly by thinkers and philosophers and only in the past several decades explored intensively by scientists. There is still much to be discovered in this area of knowledge. All subsequent measurements continue to prove how many data about those processes are still unknown, which are of key importance for our everyday functioning.

Memories are not “played records”, they are a reconstruction of bygone events. In other words, memory can be classified as ultra-short (sensory), short-term and durable. In the memory searching processes various reactions take place, not explored yet, which can have great impact on the further processing of stimuli already distorted and coloured with innumerable emotions.

We know they have huge impact on opinions formulated intuitively and emotional views but at the same time we often do not notice those communications at all, so important and coming to us from all sides. Perception occurs at very different levels. In fact, we live in an equivalent of

extended reality. We imbed various contents in the material world. What is natural, material becomes “extended”. The reality simultaneously changes our manner of feeling and causes that we “overwrite” and extend it in a particular way.

It is very important as memory defines our identity.

Memory changes under the influence of time. Sensory stimuli are stored in the ultra-durable memory for fractions of seconds (Maruszewski, 2001). We register sounds and other signals from the surroundings, we can tell what happened a moment ago but do not remember for long matters considered irrelevant for our brain (e.g. sounds from outside the window, heard several minutes ago or a detailed sequence of eight words in the previous paragraph of this text). This is a rather obvious mechanism that saves “the storage space” of the brain. The everyday buzz in theory disappears without a trace. Yet, does it actually do so? It appears that the overwriting process going on continually in our heads becomes complicated when emotions are involved. This was proved – among others – by the famous case of H.R patient described in ally every psychology book. The patient underwent a neurosurgery procedure. In result of the surgery part of his brain was damaged. The man was no longer capable of storing information in long-term memory, which was proved beyond doubt. He only had short-term memory abilities – he could remember new information for several seconds but could not acknowledge any changes, for instance he did not understand he was becoming older, etc.

The doctors visiting him on each occasion for years had to introduce themselves to him because the patient was convinced he had never seen them before, After some time one of the practitioners hit upon a rather cruel idea – experiment – and hid a syringe in the hand he shook with the patient. When greeting the doctor, H.R. was pricked. The next day as usual all practitioners introduced themselves to the man who remembered none of the psychiatrists. Everything proceeded as usual until H.R. was greeted by the doctor who caused the injury to the patient the day before. It was at the last moment that the patient withdrew his hand, avoiding hand-shaking although he did not recognise the psychiatrist. Consciously he had no hard feelings towards the doctor. Similar experiments were conducted with other patients suffering memory problems (Jagodzińska, 2004). In the light of those studies it seems that also healthy people assign emotional importance to all perceived impressions for causes which are sometimes abstract to them since they did not record that cause consciously.

We store information important to us in the long-term memory, information which often fades, disappears. What is important from the emotional point of view is remembered for longer, often for the entire life. However, it turns out that often our memories are distorted or at least falsely coloured. This is proved by long-term experiments of Prof. Elizabeth Loftus and her followers. In some of those studies 50% of respondents got convinced and eventually believed they were witnesses or even active participants of events of great importance. Sometimes very drastic, that could change the fate of the respondent, his/her attitude to different matters in the future. After several sessions of talks with the scientists ordinary, healthy and law-abiding could be talked when being young they caused an incident involving the police (a row, a minor road collision, etc.). After several months, when asked whether they had ever been involved with the police they retold the details of the incident, being fully convinced it really happened. Several talks sufficed to make them believe they actually did something beyond their normal behaviour. It was also proved that false memories can affect behaviour in the future. Respondents had to be suggestively persuaded they suffered an allergy in their childhood and during a meal they began to choose different food than earlier (Loftus, 2013).

All studies referred to above provoke thoughts on what we perceive as objective reality. Perhaps what we consider a fact is really an illusion spun by our senses in the past. Moreover, we overwrite repeatedly all perceived impressions. Whenever we recall an event, it can be altered irrevocably.

Working on a painting I am trying to refer to the fact that reality is imperceptible, fluctuating and in fact it is unreal. A series of clichés our mind overlaps on the image of the world.

## CHAPTER III

### 3.1 Art – substance and colour

For years I have been appreciating the most artists such as Marlene Dumas, Elizabeth Peyton, Mario Schifano, Frank Auerbach or David Hockney. I like the intimacy of their extremely personal works. Their paintings have no high tones, yet they convey a very strong, sometimes dramatic messages – as in the narcotic visions of Schifano or very simple but highly suggestive compositions of Auerbach. The matter plays the key role in those works. Not only the paint or the pigment are important but also other means such as resin, vernix.

Those paintings, often small-sized, can be shocking though their authors prefer not to show directly and literally drastic and annoying topics. They do not explain the world and do not aspire to become its conscience. They do not evoke scandals by their art. Also, they are not avant-garde in any ostentatious manner – everybody is free to receive their works at any level they choose, which in my opinion is the greatest asset of this type of figuration. One does not have to be an art historian, a gestalt specialist or expert in phenomenology or an art critic to simply “feel” those works. Looking at the paintings of Hockney, Dumas, Peyton, Schifano, Auerbach one is simply a viewer and reflections emerge naturally.

When I graduated from the university main media in Poland had been proclaiming the decline of that art for several decades, despite the fact that it triumphed around the world. In our country it was treated as art without any prospects and more a craft rather than art, delivering colourful objects to decorate the walls. There was no place for such art in the prominent contemporary art galleries. If a painting or anything resembling it appeared on an exhibition, a comment would be added to explain it was an example of “novel conceptual painting” rather than an “ordinary painting”. For over 20 years I have been hearing and reading about the inferiority of that art compared to other fine arts. I do not agree with such approach. My primary, basic strategy is actually painting. I believe in the everlasting strength of this timeless medium that has been accompanying mankind for centuries. I think with images, which reflects my approach to addressing reality. It is the foundation of my ideas. Painting is a technique that can easily communicate its language and at the same time refer to many other, even the most novel trends and practices.

Above all painting is a medium in which the colour plays a very important role, being a vital means of expressions. As proved in the studies of Anna Macko, PhD, it can determine the perception of the world, even if it is not an element perceived cognitively. The use of particular pigments when working on a painting determines its understanding by the recipient. Like the mood, it depicts the way in which we “extract” reminiscences. Colour symbolises in my art the subjective opinion about the past which depends strongly on the successive moments when it is retold. Memories are multiple as copied photographs. However, how they are interpreted depends on the moment when they are recalled and all previous recollections.

For this reason, every tint used, and every gesture made when painting is important. Chance is the effect of a series of events preceding it or appears as a consequence of the canvas observed for many days. It has not been foreseen consciously but results from everything that is present or missing on the canvas. Starting to paint I usually plan the colours I will be using, the tone of the entire composition. However, there are always some unexpected happenings that take place later. The piece of work is the result of events that stem from the nature of my painting method, just like the memory which is the result of events it is tied in with.

Since a paper fluff remains here and there after the overprint is removed from the canvas or entire sweeps of paper – during the work I can achieve varied effects. This is tempting and causes that sometimes I tend to wander off the chosen path and choose new solutions instead. The decision about the next touch is usually made at the flick of a switch, sometimes unexpectedly for me because it is produced by intuition. Another time I start by looking at the canvas for several days. I can never anticipate the final result of my work. I only strive to keep an even level of concentration and tension between the painting and its potential.

## CHAPTER IV

### 4.1 The origin of the painting – images of oblivion; selection of techniques

Working on a painting I combine graphic art with painting. My paintings are the product of overlapping photographs on the canvas with painting and drawing layers. It is the first and direct reference to the issue I described in the previous Chapters.

#### 4.1.1 Photography as an afterimage

For over seven years the basis for my works are photographs that are the starting point for thinking about a painting. I absorb thousands of digital frames – movies, photographs. Flat, with standard framing, made of pixels or ink particle. I think that we are “contaminated” by photography at present that freeing oneself from it is not an easy task. Probably I am not the only person thinking this way.

Photographs are concurrently carriers of memory. Millions of images, frames seen – all elements of other people’s memories, images and thoughts. I think that our way of seeing has been changed by technology. We are more familiar with the world on the screen than with the reality, we have been formatted. Even when I think about the past I recall from my memory something that resembles a photograph or a fragment of a movie. I bring details to light as if I were enlarging a photo or zooming in. Perhaps in previous ears memories looked differently – I perceive them as freeze frames, reconstructed under the eyelids. Afterimages full of petty imperfections and distortions.

Photography understood as a “copy” of the reality has become a sort of visual standard, a mental module. It is not my intention to combat it – on the contrary – I believe the ability to recall impressions that accompanied events immortalised on a painting may be immensely precious. False memories are also based on the photographs from childhood. One can learn about elements of events or things that eluded ordinary perception. Hidden details can be sought for, framed in what is really important, creating an alternative reality more suggestive than the reality actually experienced. And then we believe in it because it is the image of what actually happened, and its genuineness cannot be negated. Hence, I use a photograph not as a mechanical copy, a print of the reality but as an “afterimage” of a reminiscence.

#### 4.1.2 Digital graphics – creating a false image



In the early years, held back by technical possibilities I made small, A4 format collages from the photographs. Before commencing doctoral studies, I managed to improve and adapt to my needs the transfer technique that allows for transferring any printout from the paper onto a canvas.

First I create graphic works. These are photographs I work out using computer programs. In the course of the studies we were often told to “observe the nature”. My “nature” comprises photographs, computer visions, recollections of seen movies, interviews, TV series and games. I am one of the many active users of electronic media, which I immerse into more and more. It is my second reality and therefore I consider using the photographs as something absolutely natural.

Photographs used for the purpose of my works must be transformed. The interiors in my paintings often do not have equivalents in reality. Part of the elements forms a collage. Some of its pieces are “painted” in the digital editing process. Others are added in the “painting” phase. At first the viewer does not know whether he/she is looking at a photograph or a painted fragment – I blur the boundaries between the techniques. Something that seemed from a distance a realistic stairway balustrade is actually a blot of paint. Then on the other hand, a different fragment which appears to be painted is actually an element of a photograph distorted digitally. Elements of my painting resemble details of places remembered long time ago – our imagination causes that often they have nothing in common with the reality. I manipulate the print, take it over, distort various fragments – both in the phase of processing and in the printing process. Similar actions were undertaken in the 1960s by precursors such as Gerhard Richter (his work “Dog” of 1965, where the artist wiped the still-wet pigment with a brush immediately after printing a very enlarged photo; paintings orbited into photography when booth layers – the pictorial and photographic – filtered through each other on the resulting print).

#### **4.1.3 Graphic art and how it is perceived**

Several decades earlier graphic art was considered inferior compared to unique works of art by painters or drawers. It was associated with reconstruction, copying and reproduction. It was something of lesser value: a less valuable drawing, a poor relative of “high art”. It was one of the many creations of mass production. The public but also artists and philosophers ceased to consider it an interesting creative practice with its own power and potential.

From their point of view, it was devoid of spirit as everything that is imitative and mechanical – at least this is how it was seen a hundred years ago in the era of Walter Benjamin. The renaissance of this form of art had to wait until the mid-century when its poetic strength was appreciated by artists such as Richard Hamilton. Pop art was a story about mass production, brought to the altars of art by the artists. A soup can label was extraordinary because it was printed industrially, and that gave it its beauty. Artists active in the 1980s, e.g. Mario Schifano, stared into the screens of omnipresent TV sets believed then to show the true image of the world.

The most well-known modern artists using printouts is Gerhard Richter. I admire his art, even though he is not my favourite artist. Part of his works tells about history through family album photos. Their prints and copies add to a collection describing grand events from the point of view of a witness, an individual involved in those happenings. Richter feels he is a part of the history; his testimony is important. He paints mountains or clouds and refers to the films of Leni Riefenstahl. He paints a portrait of his step-daughter and knows it is the milestone in the history of portraits. The sea landscape becomes a dialogue with old great masters like Caspar David Friedrich. Clichéd, overpainted airplane views of modern cities tell about the essence of war or the “tragedy of loneliness”, depending on the author’s interpretation. While Richter cannot be denied extreme skilfulness, I do not relate to this bombastic style. Like James Rosenquist, Andy Warhol, Roy Lichtenstein or Franco Angeli – it shows how different media intermingle presently.

Many post-Internet authors nowadays celebrate graphic art as an element of alternative reality – photographs full of glitch, made of stratified basic colours. Those artists tell about the reality they see on the screens, in Internet. After all, what is not in the Internet does not exist. It is an appealing strategy, especially now when we see the computer screen more often than the view outside the window .... I succumb to it sometimes, yet when creating my works, I focus more on the reproduction, the reflection of reality. It is an act similar to the phenomenon of musing about the past. When making a print, a relatively good image results of what was recorded on the matrix of the lens/eye. Every next attempt to touch on that memory is like making successive copies – one on top of the other. And as a result, the formed image will begin to live its own life, smudges will appear, and certain details will be dimmed. Eventually the picture will transform into a black stain, fade way or – as in the works of Kouseki Ono – the overlapping

layers will produce a relief, a creation that has nothing in common with the original, even though made as its copy.

In the next step of my work I prepare a printout on paper. I add nothing, instead letting the machine to do its job. The printer often leaves lines, strengthens or simplifies various elements. Smooth surfaces show a path led by the printing needle. As I sometimes use – mindfully – elements of low-resolution photos, some fragments of the printout can be blurred, hazy, somewhat “pictorial”.

#### **4.1.4 Transfer: description of the original technique**

I transfer the printed pictures onto the canvas using a transfer technique continually improved. This is not performed mechanically or by a machine but in result of a series of acts I make myself. Naturally, I could achieve – seemingly – a rather similar effect ordering a digital printout on canvas in the printing firm. However, I rejected that possibility for many reasons. The first and the most mundane cause stems from the fact that such prints are made with pigments of little durability that tend to fade out in the light within 5 – 10 years. I wanted to ensure that the paintings of a particular series were not prone to such changes. The next solution I could opted for was screen printing or photographic techniques. However, that would be in conflict with my reflections on the modern art product that has been practiced in overabundance as such. In the 1960s pop-art artists used printing techniques applied in the industry (screen printing, offset) and their works bear its mark. This was consistent with the spirit of the works of Warhol, Rauschenberg or Richter who told about the great transformations of the modern world. Because I am dedicated to imaging organic processes, delicate mechanisms occurring in individual memory, I relate more to the transfer, somewhat craft, technique. The resulting print rests in a totally different territory which borders on art, photography and graphic art. The trace left by the printer is equally important as my physical intervention when scrapping the matrix or laying successive resin layers.

The technique used by me is time-consuming and requires patience. Many elements can affect the final effect of the transfer act which lasts from several to a dozen or so hours. What print I will actually achieve depends – among others – on how I have prepared the canvas, the mixture of chemical substances used and how I placed and prepared them. Paper which is used to imprint the photo is also an important factor because its particles can remain on the prepared canvas. It can be paper, almost unnoticeable fluff or entire, uncleaned fragments. Everything depends on

my decision. This allows later in the strictly painting phase of the work to accomplish effects closer to techniques such as gouache or watercolour than to traditional acrylic techniques. Much depends also on the absorptivity and grammage of paper used for the printout – it determines the way in which the pigment will filter through onto the canvas. Depending on my gestures and accessories used when preparing the canvas, I leave various traces, a kind of delicate paper “smudges” or sharp “scratches”. The patterns resemble an ornament or – on the contrary – are totally chaotic and seem unplanned. However, it is still my choice to make. For this reason, the transfer process is an essential part in creating the work. Occasionally there are white areas on the resulting print where – for a variety of causes – the actual print is missing. Those are classic defects which I sometimes accept. The effect can be desired, but at times the defect disqualifies the whole concept and does not match it. Hence, I can control some elements of the transfer process, whereas others are unpredictable. I also tend to paint the canvas before transferring the photograph onto it, thus influencing the outcome (paint has its texture, colour and absorptivity...). The printout can turn out completely illegible or – on the contrary – surprisingly contrasted. Only when the graphic image is transferred completely can I decide whether the layer appearing on the canvas is fit for further use and meets my expectations. Often I put off the new canvas, which I was preparing for two days, because the final effect does not fulfil my expectations. The selected prints are thus limited and unique. Each is a kind of monotype, even though I use prints of the same motif on various canvases. Yet, I never achieve and never try to achieve a similar effect, instead I allow the process to guide me. No recollection ever seems the same in my reminiscences.

I uncover the print on the canvas for several hours. The picture emerges in parts, sometimes this process takes several days. At times the image shows through the wet paper. I know the carefully selected photograph, I know when and where it was taken but the impression I will have of the pattern emerging eventually is always unknown to me. Only when I see the entire, prepared canvas and the graphic image meets my expectations, only then do I start to look at it as a painter. I never stand in front of a classic, white canvas square – in the beginning I see a graphical “afterimage” of the chosen place. I know it not only from the photograph edited on the screen. I ponder how to bring the patches of grey and different tone changes to play. I assess the importance of white cuts, the resulting rhythms, references and sets of assorted elements. I decide how I will tackle the canvas, what colours, brushes and pigments I will use – I have a range of technical means at my disposal, an abundance of associations, ideas and inspirations. But it is the painting that leads me. I cannot create when everything is planned beforehand. I

know what I want to convey but the message is a non-verbal one, I do not have ready answers before I start my work.

## CHAPTER V

### 5.2 Description of the paintings



2. *Warsaw 2018*

The paintings *Warsaw 2018* (mixed media on canvas, 120x70 cm) and *Warsaw 2017* (mixed media on canvas, 120x70 cm) were created on the basis of a photograph which is one of the photos used most often by me. It was also the first photo of an interior that I have ever used for the creation of a painting. In the “Warszawa 2017” painting the photograph was transferred onto the canvas twice: first at the beginning of the work, and then when a substantial part of the painting layer was in place. Based on that photograph I created many drawings and several paintings. They are all very important to me. I do not like to repeat my creations when painting, I do not know how to copy my own works because it is too frustrating for me. However, this motif I have been overwriting continually for over 10 years as if I still had not discovered the mystery of this simple corridor. I do not remember where I made the photo I like so much. I only know that it must have happened during one of my countless strolls along the streets of Warsaw. The space from the photograph is complemented with drawing and colour on the canvas.



2. *Warsaw 2017*

The rhythms visible on the floor each time build up labyrinths in my imagination which I then unfold into ornaments on the rest of the canvas. The ornament motif refers to a series of paintings *Bathrooms – closed space* made in years 1994-2006. The rhythm of the colours is a very important element of those paintings. The canvases form a tale about my city where pre-war walls are ornamented with panelling remembering 1970s and the characteristic black & white “corsets” on the stairs have not been removed completely.



3. *Summertime*

reminded me of childhood times. The composition of the painting alludes to one of my works in an apartment that I visit.

***Summertime*** (mixed media on canvas, 120x100 cm) is a painting I worked on in many phases, a kind of patchwork, a blend of my recollections, photos and colours remembered from childhood. In my family home we would open the balcony on warm days, the sun warmed the wooden floor. The work was painted many years later, after a visit at my friends' house. Their kind-heartedness, serenity of our meeting, the air "breathing urban gases" in Bielany district



4. *The Wall*

my memory. I also liked the composition. I used it to build an image which otherwise would have been abstract. It became a sort of excuse to paint freely, to pursue light and space on the canvas. The painting is full of defects and faults as an old, ragged photo long kept in the bag.

***The Wall*** (mixed media on canvas, 120x90 cm) was based on a photograph taken at c.a. 1997. The grey, crude wall with an opening revealing the yellow wall of the adjacent building proved an attractive motif. This way a photograph was taken which I kept among my most favourite ones in an often-viewed folder. I looked at it many times. It became a symbol of a bygone trip, the details of which are blurred in



5. *Last summer*

was concerned. However, it turned out that the recollection of the painted place remained unchanged, which proved a great comfort and aid to me. I wished to achieve the photo-painting blurred effect, with resins and tints.

***Last summer*** (mixed media on canvas, 120x90 cm) is happening in an apartment that ceased to exist. It is a recollection of a place and people no longer here. I painted it exceptionally long. The work was a great challenge for me. I suddenly decided to put it away to eventually return to it after about two weeks. Sometimes it is difficult to maintain similar tension when restarting work after a longer break – I



6. *I'll be your mirror*

***I'll be your mirror*** (mixed media on canvas, 120x90 cm). The title of the work refers to a song by The Velvet Underground of 1966. Owing to the grey tones used when painting and printing the work gives the impression of a reflection in an old, dusted mirror. The endwise axis also resembles “mirror” line. The space is composed of several levels. I use here my favourite means of expression: rhythmically repeated ornaments, distorted symmetry and freely painted colourful spots. The flaws in the painting form its essential part. So, they say that after *I'll be your mirror*

was recorded, Andy Warhol who was the group's mentor proposed that a light scratch be printed on the newly issued LP to make the gramophone's needle loop on the main phrase. My work is a pictorial response to this idea.



7. *Time ordering*

***Time ordering*** (mixed media on canvas, 120x90 cm). The canvas is dominated by a motif of mosaic, which keeps coming back persistently in my works, arranging the painting's plane and the space. In contrast there are expressive, colourful and action painted spots. The static photograph is combined with vibrating colour actions. In my opinion of importance is also the combination of resin fragments with areas flat painted.



8. *11 steps*

***11 steps*** (mixed media on canvas, 120x90 cm). is a work wherein I used a specific feature of my graphic transfer technique. When scratching off the print base, which is the paper, I made a strong abrasion on the canvas, thus creating a kind of delicate ornament on the left side of the painting. In other places I left the paper fluff. This way I could achieve effects closer to classic water techniques than easel painting. The motif of stairs

is also very special for me – it appears in my works since 1996. It is – naturally – a well-known, classic art motif and permits many psychoanalytical or philosophical interpretations. For me the most important it is always the contrast between the smooth wall where from the pictorial



9. *Kielce Station*

point of view – in spite of appearances – the most happens and the monotonous rhythm brought by the outline of the stairs. Light is of special importance in this work, as in all my paintings.

***Kielce station*** (mixed media on canvas, 120x90 cm) is a painting made on the basis of a photo taken in a passageway on



the exit of the railway station in Kielce. It is an autobiographic painting: the time when I studied in Kielce is an important phase in my life. Regular commuting to and from Warsaw gave a specific rhythm to several years of my life. Every departure from the railway station's tunnel meant a new challenge.



10. *One thousand years*

***One thousand years*** (mixed media on canvas, 120x90 cm) is a painting based on a photograph taken in Rome. In my eyes it is a vibrant action shot, an obscure, remote reminiscence emerging under the eyelids and disturbed by tens of twirling afterimages. Before placing transfer onto the canvas, I painted two pink strips at the sides. Combined with the grey shades, they add a new colour and build the work's space the closest to the viewer, in opposition to the delicately sketched centre part. In painting this work I used mainly acrylic pigments and media, whereby I could achieve water-colour effects and passages.

## CONCLUSION

Combining graphic art or other techniques with painting is a method used for years. It was applied skilfully by pop-art artists mentioned by me earlier. However, I am mostly interested in their works beyond the main stream because they do not refer to the aesthetics of the popular culture of 1960s – 1980s, which while fascinating does not fall within my pursuits. For this reason, I value “Shadows” by Andy Warhol, which I perceive as a wide-awake study of perception. Those works form a sizeable, monumental composition, a great pictorial panorama. They are predominantly pictorial with the pulsing colour which is of great importance. Those are studies of perception: on the wall they form an illusion of a great veil of shadows, a kind of labyrinth. I want my paintings to create together a new space.

For years interiors are the main topic of my paintings – a classic motif, present in arts for centuries, interpreted and described thoroughly. Nevertheless, it still remains in the area of interest of contemporary art and is interpreted by many artists. That motif is explored by multimedia works of Do Ho Suh („Rubbing / Loving" | Art21 "Extended Play") and masterpieces of Maria Jesüs Fernández and Patricia Gómez Villaescusa. The Spanish artists print on large canvases, with strappo technique, the walls of old, dilapidated rooms (old hospitals, empty prisons). The technique initially was used for transferring preserved frescos, however in this case it aims to preserve on the print the traces of man’s actions and time. The rooms chosen by Fernández and Villaescusa owing to that are reconstructed in totally different places, e.g. sterile gallery cubicles or outdoors.

Do Ho Suh copied in detail the interior – an apartment where he stayed during his artistic residence. The artist covered it carefully with paper and then gently outlined every fracture with pencil: he copied the texture of the floor and other surfaces with frottage. The result was a delicately outlined, three-dimensional paper copy of all rooms.

In the projects described above what appeals to me is not just the topic but also the fact that the artists gave special attention to the textures of the places they showed. Imperfections, cracks and unevenness are very important in those works, add to their character and interpretation. They prove somebody’s presence or poignant absence. I hope that a similar way of describing the world is also present in my works. The roughness, scratches and cavities are the traces of human experience. It may be a print of elusive emotions or on the contrary – the mark of daily, routine chores, engraved in a place like footprints on the old stone stairs.

What appeals to me greatly is the concept underlying the works of Cindy Sherman, who assumes different, known from cultural clichés, roles. Naturally, the essence of the works is in the narrative on identity, feminism and other important issues. But those works convey something I value particularly – they change the perception of the works of other artists, permitting the viewer to coalesce different artistic dimensions. Enjoying “Film stills” we add our own story to them, intuitively, basing probably on implicit memory.

I always try to create in a way that permits the viewer to establish a close, almost intimate relation with my canvas and to enjoy returning to it without the feeling of boredom. I often bring the newly painted work home to observe for several days how it “lives” depending on the time of the day and in different light. Only then I can be sure that the work on the painting is actually completed.

The interior depicted in the painting may act as background for our imagination, an area for projecting own impressions. Metaphysical masterpieces of Giorgio di Chirico and existential spaces painted by Edward Hopper are the best proof. The depicted elements become points of reference for the memory. Naturally, a similar process can occur even in case of the works of a particular art trend; however, figuration allows the viewers to directly elicit notions and recollections. In my paintings this process can begin with a detail perceived as real because originating from a photograph. It is indeed an illusion because what is seen on the canvas is not real and has been transformed many times. Even if the viewer knows that, the process itself has already begun.

From now on my work can become in the future a part of that recollection. It can equally be as well as mine. Our images will overlap, and a new path of the reality will emerge. The process of overwriting memories was captured beautifully by Jacek Dukaj in his book “Czarne oceany”: “The definite article of the memory defines links: on “that” chair I used to eat, on “this” chair I spilt tea. (...) Only when the memory is recalled the click-click icon unfolds in an instance, swelling with details and colours, becoming more real owing to the context dense with a plethora of other symbols. (...) You shift your thoughts to something else – and it will fold up to a dry skeleton of symbols once again. But these do not have to be necessarily the same – these same – symbols, not necessarily in the same combination, sometimes an element added at the moment of unfolding settles and hides in the icons, in an unclear improvisation of the mind, entering the genetic heritage.

Is not the evolution a result of errors in copying? Identical in the memory: phenotypic (the wide, colourful, decorated with bric-a-brac pilfered from the storage of stereotypes), development of genotype (a sequence of icons) influences the primary notation.” (Dukaj, 2008). I think that this vivid description aptly describes what is happening when looking at a painting or in general – when experiencing art.

## Literature

Arnheim, R. (1978). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia Twórczego oka.* (J. Mach, Tłum.) Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

Dukaj, J. (2008). *Czarne oceany.* Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Iwańska, M. (2017). *Kolor stroju zawodników a przewidywanie sukcesu drużyny - praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Macko.* Warszawa: Akademia im. Leona Koźmińskiego.

Jagodzińska, M. (2004). Nieświadome formy pamięci: przegląd badań i teorii. *Przegląd psychologiczny*, strony 345-366.

Loftus, E. (2013). *The fiction of memory.* Pobrano z lokalizacji The fiction of memory: [https://www.ted.com/talks/elizabeth\\_loftus\\_the\\_fiction\\_of\\_memory?language=pl](https://www.ted.com/talks/elizabeth_loftus_the_fiction_of_memory?language=pl)

Macko, A. p. (2003). *Barwa w procesie wnioskowania i cechach niedostępnych bezpośrednio obserwacji - praca doktorska.* Warszawa: Instytut Psychologii Polskiej Akademii Nauk.

Maruszewski, T. (2001). *Psychologia poznania.* Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Murphy, S. T. (1994). Afekt, poznanie i świadomość: rola afektywnych bodźców poprzedzających eksponowanych w warunkach optymalnych i suboptymalnych. *Przegląd* (37), p. 261-299.

Proust, M. (2018). *W poszukiwaniu utraconego czasu. W stronę Swanna.* (K. Rodowska, Tłum.) Warszawa: Oficyna.

Vian, B. (1991). *Piana złudzeń.* (M. Puszczewicz, Tłum.) Warszawa: Wydawnictwo Egross.

## Other sources

Garcia, C. M. i Minguéz, H. (2015). *Graphical territory, series and memory.* Pobrano z lokalizacji Academic Journals: <https://academicjournals.org/journal/JFSA/article-full-text-pdf/66CC37555498>

Suh, D. H. (20016, 12 09). *"Rubbing / Loving" | Art21 "Extended Play".* Pobrano z lokalizacji You Tube: Do Ho Suh: <https://www.youtube.com/watch?v=9BpBZsKjvD4>

## List of illustrations

2. „Warsaw 2018”, mixed media on canvas, 120x90 cm
2. „Warsaw 2017”, mixed media on canvas, 120x90 cm
3. „Summertime”, mixed media on canvas, 120x100 cm
4. „The Wall”, mixed media on canvas, 120x90 cm
5. „Last Summer”, mixed media on canvas, 120x90 cm
6. „I’ll be your mirror”, mixed media on canvas, 120x90 cm
7. „Time ordering”, mixed media on canvas, 120x90 cm
8. „11 steps”, mixed media on canvas, 120x90 cm
9. „Kielce station”, mixed media on canvas, 120x90 cm
10. „One thousand years”, mixed media on canvas, 120x90 cm

## SUMMARY

The doctoral dissertation entitled “Images of Oblivion” was written on the basis of a concept I developed during the doctoral studies in the Institute of Fine Arts at the Faculty of Education and Arts at the Jan Kochanowski University in Kielce. The supervisor of my dissertation is Prof. Wiesław Łuczaj, PhD.

The dissertation comprises a series of paintings on linen canvas, mixed media (transfer and acryl) and a description which constitutes an integral part of the entire work.

The photographs that form the “base” of my paintings are like a real event in a particular point on the time axis. As objective features of that moment. Objective features of that event. The rough texture and “veils” are like a subjective filter emerging when the event is perceived by a particular individual with his/her history, sensitivity – greater in response to certain elements and lesser – to others and the resulting approach in perceiving the milieu. Different colours are like successive recollections of that event – which took place objectively, was interpreted subjectively and is recalled many times in different contexts. And each time it is somewhat different because the colour – with its rich associations and the mood it can evoke – is like a tale about an event in different moments of life. The same event is recalled differently at breakfast, on a summer, sunny day and in a different way during the afternoon tea in drizzly weather in autumn. The past event itself does not change but our thinking about it is definitely different.

This resembles the mechanisms of false memories described by Elizabeth Loftus, which can be concluded that our memory has a reconstructive character – it is not a mechanical recorder of information but rather an endless creator of a memory trace. Whenever recalled, with information from outside – the memory trace is changed. A recollection stored in our memory is created anew in the new context – a particular conversation or analysis of the event.

In the dissertation I wrote about issues in the area of psychology, sociology, cognitive science, philosophy and the history of arts. I am aware I did not address many of those issues extensively, even if only due to the multitude of the addressed topics. In my field of interest there are issues relating to mechanisms of perceiving the reality and a work of art, how it is distinguished and perceived, which I tried to summarise in my dissertation. I hope that in the future, when writing

successive research works and texts accompanying exhibitions I will manage to give an in-depth account of the topics addressed herein.



# **DOKUMENTACJA PRACY DOKTORSKIEJ**

## **KLISZE NIEPAMIĘCI**



1. Warszawa 2018, technika własna i akryl na płótnie (120x70 cm), 2018  
*Warsaw 2018, mixed media on canvas (120x70 cm), 2018*



2. Warszawa 2017, technika własna i akryl na płótnie (120x70 cm), 2017  
*Warsaw 2017, mixed media on canvas (120x70 cm), 2017*



3. Lato, technika własna i akryl na płótnie (100x120 cm), 2018

*Summertime, mixed media on canvas (100x120 cm), 2018*



4. Mur, technika własna i akryl na płótnie (900x120 cm), 2018

*The Wall, mixed media on canvas (90x120 cm), 2018*



5. Minione lato, technika własna i akryl na płótnie (90x120 cm), 2018

*Last Summer, mixed media on canvas (900x120 cm), 2018*



6. Będę twoim lustrem, technika własna i akryl na płótnie (120x90 cm), 2018

*I'll be your mirror, mixed media on canvas (120x90 cm), 2018*



7. Porządkowanie czasu, technika własna i akryl na płótnie (120x90 cm), 2018

*Time ordering, mixed media on canvas (120x90 cm), 2018*





8. 11 schodów, technika własna i akryl na płótnie (120x90 cm), 2018

*11 steps, mixed media on canvas (120x90 cm), 2018*



9. Stacja Kielce, technika własna i akryl na płótnie (90x120 cm), 2018

*Kielce Station, mixed media on canvas (90x120 cm), 2018*



10. Tysiąc lat, technika własna i akryl na płótnie (120x90 cm), 2018

*One thousand years, mixed media on canvas (120x90 cm), 2018*