



Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

ROZPRAWA DOKTORSKA

Horyzont niekończącego się czasu. Obrazy

Autor: Katarzyna Gołębiowska

Promotor: dr hab. Aleksandra Gieraga, prof. Uczelni

Łódź 2024

SPIS TREŚCI:

Wstęp	3
1. Obrazy jako moje „jestem” / czas	5
1.1. Koncepcja czasu w twórczości wybranych artystów	6
2. Obrazy jako moje „jestem” / horyzont	14
2.1. Motyw horyzontu w twórczości wybranych artystów	15
3. Obraz w ujęciu fenomenologicznym, czyli o tym czym jest dla mnie obraz	22
4. Horyzont niekończącego się czasu. Opis koncepcji	29
4.1. Początek	29
4.2. Czasopejzaże	31
4.3. <i>Obrazy 01 - 12</i>	36
4.4. <i>16 z 479 001 600 możliwości / 18’29” / film</i>	57
4.5. <i>Chwile pomiędzy / 3’13” / animacja poklatkowa</i>	62
Zakończenie	66
Bibliografia	69
Spis ilustracji	72
Tłumaczenie na język angielski	75

WSTĘP

W codziennym biegu mojego życia zauważam momenty, kiedy zdaję sobie sprawę, że jestem. Choć w natłoku spraw, czas przepływa niezauważalnie, jest dla mnie pewnym ogólnie pojętym trwaniem, byciem, istnieniem. Paradoksalnie w tym trwaniu zapisane jest wiele wartości zmiennych. Pojawiają się konkretne momenty, myśli, zdarzenia, zapamiętane osoby i zaobserwowane widoki. Pewne chwile na zawsze zapisują się w naszej pamięci, inne natomiast ulegają zatarciu i zapomnieniu. Polski fenomenolog Roman Ingarden w eseju *Człowiek i czas* pisze o dwóch zasadniczo odmiennych sposobach doświadczania czasu i nas samych w czasie. „W jednym z nich – pisze filozof – wydaje się, że to, co naprawdę istnieje, to my sami, natomiast czas to jedynie coś pochodnego i tylko zjawiskowego; w drugim zaś, przeciwnie, czas i dokonujące się w nim przemiany stanowią jedyną rzeczywistość, my natomiast jakbyśmy zupełnie ulegali unicestwieniu w tych przemianach”¹.

W mojej rozprawie zatytułowanej *Horyzont niekończącego się czasu. Obrazy* mierzę się z zagadnieniem czasu i jego upływu. Zastanawiam się jak ja osobiście doświadczam czasu i dochodzę do wniosku, że w zapanowaniu i w zrozumieniu czegoś tak nieuchwytnego jak czas, pomagają mi moje codzienne wizyty w pracowni i praca nad obrazami. Obrazy są moimi momentami skupienia, z których konstruuje swój horyzont myślowy.

Dysertacja składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym z nich zatytułowanym *Obrazy jako moje „jestem” / czas* przyglądam się pojęciu czasu i przywołuję artystów, którzy podejmowali ten temat w swojej twórczości. Zdając sobie sprawę z mnogości postaw, dokonuję subiektywnego wyboru artystów, dla których aspekty czasu, trwania i przemijania stanowiły istotę sztuki. Drugi rozdział *Obrazy jako moje „jestem” / horyzont* dotyczy mojego pojmowania pozornego styku nieba i ziemi, jako pragnienia pierwotnej jedności. W rozdziale tym badam, jak pojęcie horyzontu, bezpośrednio łączącego się dla mnie z motywem pejzażu, funkcjonowało w twórczości wybranych artystów. W rozdziale trzecim rozprawy zatytułowanym *Obraz w ujęciu fenomenologicznym, czyli o tym czym jest dla mnie obraz*, przywołuję myśli francuskich fenomenologów

¹ R. Ingarden, *Człowiek i czas* [w:] R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 41.

i zestawiam je z moim pojmowaniem obrazu w kontekście realizacji doktorskiej. Rozdział czwarty w całości poświęcony jest praktycznej części dysertacji. Wychodząc od moich wcześniejszych realizacji, które oscylowały wokół problematyki czasu i pejzażu, przechodzę w nim do opisu kolekcji doktorskiej, na którą składają się *Obrazy 01-12*, film *16 z 479 001 600 możliwości* oraz animacja poklatkowa *Chwile pomiędzy*.

1. OBRAZY JAKO MOJE „JESTEM” / CZAS

Żyję w danym mi czasie i w określonej przestrzeni, a moja własna czasoprzestrzeń określa moje „jestem”. Jestem właśnie teraz, w chwili obecnej w tym konkretnym miejscu, a nie gdzie indziej na Ziemi. Zwracam na to uwagę. Patrzę na to, co jest dookoła mnie i moje ciało wyznacza krąg i kres widzialności. To, co było wczoraj jest już poza mną, lecz często mi towarzyszy. To, co będzie jutro, jest niewiadomą, ale też niejednokrotnie zaprząta moje myśli. Moją prawdą jest to, że jedynie na chwilę obecną mam jakikolwiek wpływ. Do pewnego stopnia mogę ją kształtować. Choć chwila obecna jest plastyczna, nie ma jednocześnie wyraźnej granicy. Mój czas składa się z sekund, minut, godzin, z dni i lat. Czasem przepływa niezauważalnie i kiedy to dostrzegam, właśnie to jest w nim tak głęboko poruszające. Kolejne lata mijają bezpowrotnie i będą miały nieuchronnie. Obrazy są moim zatrzymaniem, są moim „jestem” tu i teraz. Są przekierowaniem uwagi z chaosu świata, na chwilę obecną. Są moją uważnością i moją koncentracją. Moją kontemplacją czasu, pejzażu i bycia w ogóle.

1.1. KONCEPCJA CZASU W TWÓRCZOŚCI WYBRANYCH ARTYSTÓW

Jako że jestem także historykiem sztuki i zdaję sobie sprawę z mnogości podejmowanych koncepcji, nie mogłabym nie odwołać się do artystów, którzy wcześniej podejmowali to zagadnienie. Tematyka czasu towarzyszyła sztuce, podobnie jak filozofii niemalże od początku. Już pierwsze odciski dłoni w jaskiniach były niczym innym, jak próbą zatrzymania chwili i spójną wypowiedzią głoszącą: „tu jestem, to jest mój czas i moja przestrzeń”. W *Krótkiej historii czasu* Stephena Hawkinga czytamy, iż „(...) do początku naszego stulecia ludzie wierzyli w czas absolutny. To znaczy, uważali, że każdemu zdarzeniu można jednoznacznie przypisać pewną liczbę zwaną czasem zdarzenia i że wszystkie dobre zegary pokazują taki sam przedział czasu między dwoma zdarzeniami. Odkrycie, że prędkość światła względem wszystkich obserwatorów jest ta sama, niezależnie od ich ruchu, doprowadziło jednak do powstania teorii względności i porzucenia idei jedyne go czasu absolutnego. Zamiast tego każdy obserwator ma swoją własną miarę czasu, w postaci niesionego przezeń zegara – przy czym zegary różnych obserwatorów niekoniecznie muszą zgadzać się ze sobą. Czas stał się pojęciem bardziej osobistym, związanym z mierzącym go obserwatorem”².

Zauważyłam, że bardzo często podejmowanie w twórczości zagadnienia czasu, wymaga od artystów pewnego poświęcenia, czy nawet formy obsesji. Próba zapanowania nad czasem, jest przecież z założenia skazana na porażkę, co jednak nie zniechęca licznych twórców do mierzenia się z tym pojęciem. Człowiek od dawien dawna próbował zapanować nad czasem nadając mu policzalną formę. Sekundy, minuty, godziny, lata, wieki – wszystkie te miary pozwalały w jakimkolwiek stopniu zapanować nad czymś tak niepoliczalnym i niemierzalnym, jak czas i trwanie.

Najdobitniejszym tego przykładem jest twórczość Romana Opalki, który począwszy od pierwszego obrazu z serii „obrazów liczonych”, poświęcił całe swoje życie artystycznej koncepcji. Jak pisze Bożena Kowalska, już wcześniejsze jego prace, chociażby kontemplacyjny cykl z lat 1961-1963 zatytułowany *Chronomy*, w którym podejmował problem stosunku jedności do wielości i pojedynczego elementu w niepoliczonym zbiorze, dotyczył zagadnień przemijania. Kowalska zauważa, że żaden z elementów modularnych tych kompozycji, sam w sobie nic nie znaczy. Zupełnie tak,

² S. Hawking, *Krótką historia czasu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018, s. 225.

jak ziarenko piasku, nie jest pustynią czy plażą, tak sekunda sama w sobie nie jest przecież czasem. „Dopiero w astronomicznych powieleniach – pisze Kowalska - określa swoje miejsce i swoją rolę. Czy więc istotę jego stanowi ono samo, czy to czym staje się jako drobina całości? Podobnie z niepochwytnych ułamków sekund składa się upływ czasu. Poza fizykalną umownością minut, godzin czy tysiącleci – w psychicznej sferze ludzkich doznań – nie ma jednostek miary dla przemijania. Nie ma też pojęcia czasu jako całości. Punkty i kreski *Chronomów* Opalki stawiały pytanie o sens i wymiar ludzkiego czasu, przeciwstawiały nieokreślony jego wycinek – nieskończoności trwania”³.

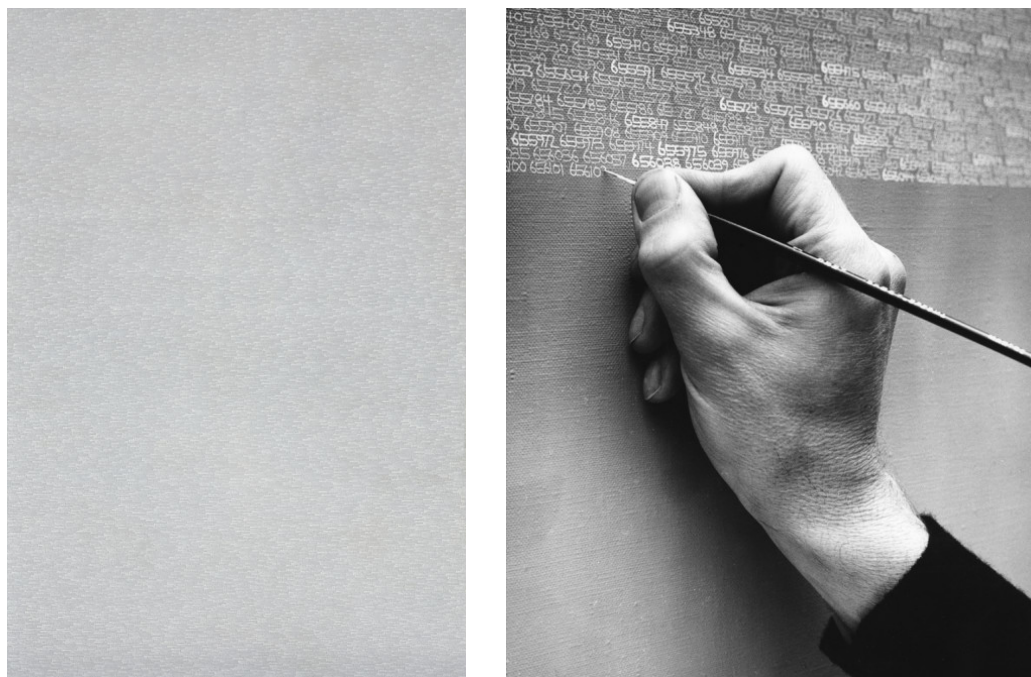
I właśnie o ten specyficzny rodzaj trwania chodzi w dziele życia artysty *OPALKA 1965 / 1 - ∞*. Począwszy od pierwszego obrazu z roku 1965 i cyfry 1, z niesamowitą wręcz systematycznością, graniczącą ze swego rodzaju zniewoleniem, Roman Opalka realizował radykalny cykl tzw. „obrazów liczonych”, którego kresem, a raczej „skończonością” była śmierć artysty w 2011 roku. Artysta liczył od 1 do nieskończoności na jednakowych płótnach o wymiarze zawsze wynoszącym 196 x 135 cm, odręcznie, pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło kolejnego detalu będzie o 1% bielsze od poprzedniego. Oprócz obrazów, tzw. „Detali”, na cykl składają się także bardziej ulotne „Karty z podróży” – rysunki na papierze o jednolitych wymiarach 33,2 x 24 cm. Każdy detal uzupełniony był zapisem fonetycznym na taśmie magnetofonowej i fotograficzną dokumentacją zmieniającej się w czasie twarzy artysty⁴. Jak mówił w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, w swoim dziele malarskim manifestował ideę jedności, która od tysiącleci była i jest pytaniem dotyczącym percepcji bycia w świecie jednostki. „Każda namalowana liczba – mówił dalej Opalka - staje się centrum uniwersum tworzonej struktury, jako że centrum świata jest tu, gdzie znajduje się nasza świadomość. Każda liczba świadczy sobą o całości struktury w sprzężonej z nią dynamice całego Programu obecnością mnogości wszystkich liczb obrazów – „Detali”; od pierwszej jedności poprzez wszystkie już namalowane. W rodzaju długiego, jak życie spaceru, gdzie „kroki” malarza są tak stawiane, iż każdy następny z nich pozostawia ciężar wysiłku całego przedsięwzięcia zawartego we wszystkich obrazach – „Detalach”, jako, że są one opusem jednej idei”⁵. Grzegorz Sztabiński opisując samozaparcie i poświęcenie Romana Opalki przywołuje kategorię wzniosłości, której ogólną zasadę

³ B. Kowalska, *Roman Opalka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 16.

⁴ R. Opalka [w:] ibidem, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 5.

⁵ Jaromir Jedliński – Roman Opalka. Rozmowa [w:] Roman Opalka, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2000, s. 7 – 8.

sformułował Edmund Burke. Wzniosłe miało być to, co sprawia, że spotykamy się z nieskończonością. Według Immanuela Kanta wzniosłość przeraża nas i poraża, gdy ujmowane jest naocznie, lecz sprawia satysfakcję, gdy po pierwszej nieprzyjemnej reakcji, potrafimy rozumowo nad nią zapanować⁶. Kolejne cyfry malowane systematycznie przez Opalkę, zdają się być właśnie taką próbą zapanowania nad tym, co niepojęte i nie dające się zbadać, obliczyć, opisać.



1. Roman Opalka, 1965/1-∞, 1965 r., Detal 2890944-2910059

2. Roman Opalka, zdjęcie z archiwum artysty

Podobną próbą liczbowego zapanowania nad upływającym czasem jest twórczość konceptualnego japońskiego artysty On Kawary, który wiele lat temu osiadł w Nowym Jorku. Jego życiowy cykl „Date paintings”, czy inaczej „Today series”, który powstaje nieprzerwanie od 1966 roku, składa się z tysięcy obrazów przedstawiających namalowaną datę / dzień, w którym dzieło powstaje. Artysta tworzy z podobną Opalce precyzją, z tą jednak różnicą, że nie dopuszcza on pomyłek. On Kawara maluje obraz jednego dnia, jeśli nie zdąży zrobić tego do północy, ulega on zniszczeniu. Ta radykalna koncepcja, wymagająca skupienia i precyzji, jest próbą uchwycenia czasu i zapanowania nad niemożliwym. Akrylowe obrazy w formatach od 20,5 x 25,5 cm do 155 x 226 cm

⁶ G. Sztabiński, *Szyf szczęśliwy* [w:] *Ibidem*, s. 52 -53.

mają zazwyczaj czarne gładkie tło, czasem pojawia się także tło czerwone bądź niebieskie. On Kawara wykreśla na nim, zawsze tą samą bezszeryfową czcionką datę, będącą dniem tworzenia obrazu i wypełnia szkic kilkoma warstwami białej farby. Miejsce po miejscu, powoli, z uważnością, stwarza kolejny zapis dnia dzisiejszego. Każdy ukończony obraz, jest następnie pakowany w specjalnie pod jego wymiar przygotowane kartonowe pudełko, wyściełane w środku gazetą wydaną tego dnia w miejscu, gdzie obraz powstawał. Jak pisze Jonathan Watkins w tekście *Where 'I don't know' Is The Right Answer*, współistnienie obrazów i gazet jest poruszające. Obie rzeczy są dedykowane konkretnemu dniowi. Obie są kulturowymi artefaktami, datowanymi i zawierającymi tekst. Jedna z nich jest unikatowa, wytrwale wykonana własnymi rękami, podczas druga jest oczywistym produktem mechanicznego powielania. Watkins pisze też o tym, że obraz, poprzez swoją wyjątkowość, niejako nosi w sobie beczasowość, czego drugim biegunem jest właśnie gazeta, której użytkowy charakter sprawia, że po jednym dniu stać może się już tylko opakowaniem⁷. Teksty z gazet stają się tytułami, a raczej podpisami obrazów. I tak chociażby 20 lipca 1969 roku pojawiła się notatka o tym, że „Człowiek chodzi po Księżycu”, a 3 stycznia 1970 wzmianka o ogromnym, tropikalnym ptaku, który przelatywał przez Manhattan.



3. On Kawara, 21 OCT.68, 18.ENE.69, z serii „Today”, 1966 –

⁷ J. Watkins, *Survey. Where 'I don't know' Is The Right Answer* [w:] *On Kawara*, wyd. Phaidon, 2002, tłum. własne, s. 42.

Pojawiają się także osobiste podpisy, bezpośrednio dotyczące obrazu, nad którym artysta pracuje, na przykład: „Maluję ten obraz” (18 stycznia 1966), „Wstałem o 12.48 i maluję to” (11 maja 1969). Opisy, razem z wizualnym przedstawieniem daty na obrazie, stanowią rodzaj artystycznego dziennika, który On Kawara nieustrudzenie od lat prowadzi. Wystawy twórczości Kawary są prezentacją nie tylko obrazów z serii „Today”, ale też dni i związanych z nimi zdarzeń, które mogłyby znaleźć się gdzieś pomiędzy, bo przecież każdy z nas ma w swoim życiu ważne daty, których nie sposób zapomnieć. Obrazy/dni, raz ułożone w horyzontalnej linii, innym razem swobodnie rozproszone w przestrzeni galerii, tworzą coś na kształt kompozycji, którą możemy wypełnić również i naszym czasem prywatnym. Bardzo ciekawa wydaje mi się koncepcja umieszczania obrazów z serii także w zupełnie niegalerijnych przestrzeniach. Podczas wystawy *Pure Consciousness*, obrazy prezentowane były w przedszkolach w Sydney, Reykjavíku, Szanghaju i Abidżanie, stając się niejako jednymi z pomocy naukowych dostępnych na ścianach przedszkola, ukazując jednocześnie przybliżone daty początku życia dzieci⁸.

Artysta pozostawia swe ślady również w postaci listów, które sukcesywnie od lat wysyła, wpisując się tym samym w koncepcję mail artu. Od roku 1970 Kawara wysyła znajomym i zaprzyjaźnionym osobom z galerii sztuki na świecie telegramy z napisem „I’m still alive”. Telegramy, jeszcze przed wynalezieniem faxu i maili, uważane były za najszybszy środek komunikowania istotnych wiadomości. W lapidarnym tekście Kawara zawiera wszystko to, czego nie sposób zawrzeć, tak jakby powiedzenie czegokolwiek więcej nie było możliwe. Jego tekst „I’m still alive” umieszczony na telegramie zaraz pod imieniem i nazwiskiem odbiorcy, wraz z imieniem i nazwiskiem artysty poniżej może być tym samym, czym były pierwsze odciski dłoni w jaskiniach. Może być przejawem myśli, która nakazuje zachować chwilę obecną i podzielić się nią z innymi. Jak pisze Watkins zdanie na telegramie „jest, jak odpowiedź na pytanie, które nigdy nie zostało zadane”⁹.

Koncepcja dziennika, który konsekwentnie towarzyszy artyście w codziennych zmaganiach, funkcjonuje również w twórczości Włodzimierza Pawlaka. Wystawa *Dzienniki 1989-2022* w Muzeum Sztuki w Łodzi pokazuje, podobną Opalce i Kawarze obsesję zapanowania nad danym artyście czasem. Pod postacią wizualnie spójnej

⁸ L. Cooke, *On Kawara*. Dia Art Foundation, <https://web.archive.org/web/20101122132233/http://diaart.org/exhibitions/introduction/86>, (dostęp 9.10.2023)

⁹ Ibidem, tłum. własne, s. 87.

koncepcji białych obrazów wypełnionych, na wzór więziennej metody rzędami pionowych linii, które po odmierzeniu siedmiu zostają skreślone linią poziomą, usiłuje Pawlak z jakimś wewnętrznym imperatywem zapanować nad przemijaniem i swoim własnym bytowaniem, które dane mu jest w konkretnym czasie i miejscu. Te konkretne miejsca, pod postacią skasowanych biletów na pociąg, znaczków, paragonów, które zaprezentowane zostały w licznych gablotach, są namacalnym dowodem na istnienie. Zupełnie jak wypisane ołówki, wyciśnięte tubki bieli cynkowej, wypalone zapalki czy części mechanizmów zegarka, będącego narzędziem zbudowanym przez człowieka, właśnie dla kontrolowania i zapisywania czasu.

Motyw zegara pojawia się także w twórczości Stanisława Dróżdża (1939 – 2009), przedstawiciela tak zwanej poezji konkretnej. W pracy *Bez tytułu (zegary)* z lat 1978-1980, tworzy on instalację złożoną z 27 budzików, które zgodnie z obliczeniami komputerowym Jerzego Baranowskiego, zostały wprowadzone w ruch. Każdy zegar jednak porusza się zupełnie inaczej, ignorując tym samym czas rzeczywisty. Dróżdż wprowadza w ruch wskazówki sekundowe, budzikowe, minutowe i godzinowe, na swoich własnych zasadach i następnie fotografuje je, tworząc instalację czasu, który wymyka się zdrowemu rozsądkowi. Na wystawie „Świątekst” w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu na drewnianej półce zaprezentowano zegary, pojawiły się też fotografie zegarów z przestawionymi wskazówkami, ciągi obliczeń i rysunki/notatki, które zestawione z dźwiękiem tykającego zegara, tworzą obsesyjną próbę uchwycenia niemożliwego.



4. Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu (zegary)*, 1978, fragment instalacji w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu.

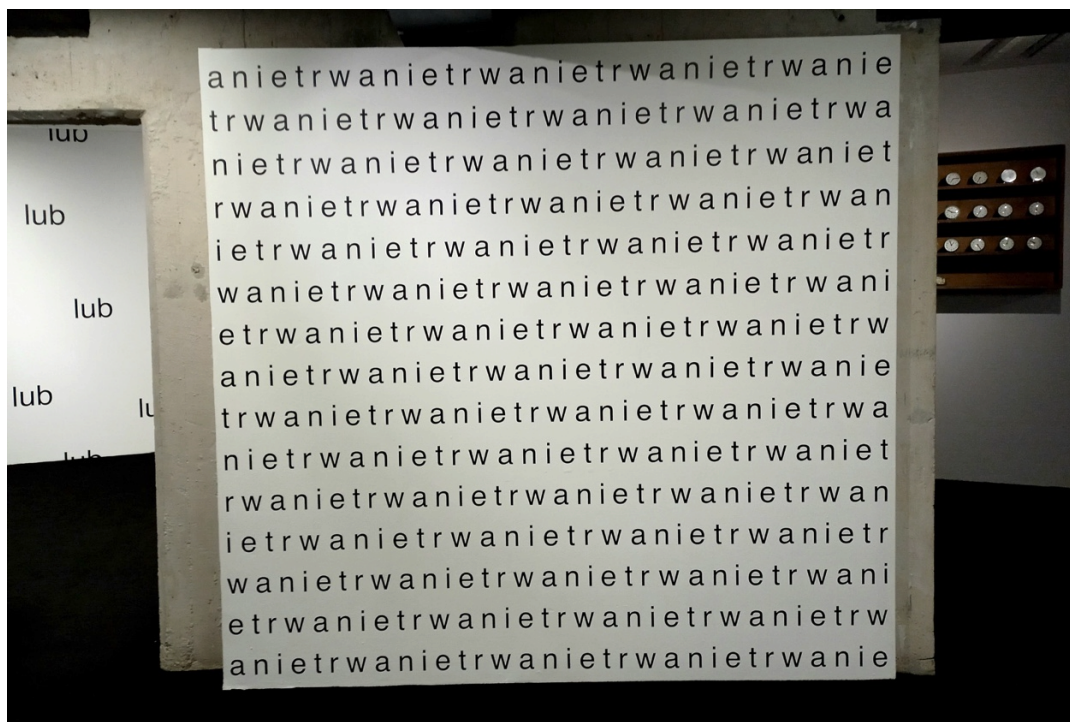
Prace Dróżdża, które sam nazywał *pojęciokształtami* wywodzą się z języka werbalnego albo języka matematyki. Jego słynne prace *Bez tytułu (początekoniec)*, *Klepsydra (było, jest, będzie)*, czy *Bez tytułu (trwanie)* są szczególną próbą zrozumienia pojęcia czasu i jego przeżywania przez człowieka. Jak czytamy w tekście do wystawy, temat trwania i przemijania, początku i końca, zawiera w sobie także opozycję życie-śmierć. Na wystawie we Wrocławiu oglądać możemy także pracę Dróżdża, która na pierwszy rzut oka była po prostu ciągiem liczb, który brutalnie przerwany został czymś tak trywialnym, jak ściana. Spoglądając na tytuł wszystko staje się jasne. Poprzez zestawienie daty swoich urodzin z nieskończonym ciągiem cyfr, poeta ukazuje naszą małość i znikomość w odniesieniu do nieskończonego czasu świata.

W swoich pracach artysta zdaje się zadawać pytania o przemijanie, o nasz początek i koniec. O ile w przypadku konkretnego człowieka, jesteśmy w stanie na podstawie dat jego urodzin i śmierci precyzyjnie określić jego bycie, o tyle istnienie świata wymyka się możliwościom naszej percepcji. W tekście *Przy (-) słowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam* Tadeusz Sławek pisze: „Kiedy patrzymy na Dróżdżowe prace, na których widnieje tylko jedno słowo lub na serie prac, w których znaki ulegają przesunięciom tworzącym rozległe sekwencje, wszystkie one mówią nam o przemianie. Metamorfoza rozsadzająca każdą sztywną klasyfikację jest ich siłą. A przecież planowane są często z matematyczną precyzją; lecz matematyka, podobnie jak język, jest tutaj formą niezbędnego opisu, a Artysta, wiedząc, że opis ów musi nam przedstawić, bowiem tylko to nadaje fizyczny kształt jego dziełu, jednocześnie przed owym opisem nas przestrzega”¹⁰.

Temat upływu czasu frapował mnie, odkąd pamiętam. Już jako dziecko, które doświadczyło śmierci rodzica, wiedziałam dobrze, jak potężną, a zarazem nieuchronną jest siłą. W pojęciu czasu jest coś na tyle oczywistego, że dotyczy każdego i wszystkiego, co istnieje, istniało i będzie istnieć, a zarazem na tyle uniwersalnego, że wykracza poza ramy jednostkowego poznania. Onieśmielająca jest oczywiście mnogość podejmowanych od niepamiętnych czasów koncepcji, jak i świadomość, że jest to pojęcie zupełnie nieuchwytnie i nie dające się wpisać w jakiegokolwiek obiektywne ramy. Jak piszą Michał Heller i Tadeusz Pabjan w książce *Elementy filozofii przyrody*: „Zainteresowanie czasem i przestrzenią wynika niewątpliwie z czasoprzestrzennych ograniczeń ludzkiego życia; nie możemy znajdować się w dowolnej chwili w dowolnym miejscu, nie możemy

¹⁰ T. Sławek, *Przy (-) słowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam*, <https://drozdz.art.pl/02060500-2/> (dostęp 9.10.2023)

cofnąć się do dnia wczorajszego, nade wszystko, nie możemy wpłynąć na upływ czasu; jedną z niewielu rzeczy, które nie podlegają żadnej dyskusji jest to, że czas naszego życia kiedyś nieodwołalnie dobiegnie końca”¹¹.



5. Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu (trwanie)*, 1968-1969, wystawa *Świątekst* w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu.

¹¹ M. Heller, T. Pabjan, *Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, Kraków 2021, s. 19.

2. OBRAZY JAKO MOJE „JESTEM” / HORYZONT

Kiedy myślę o horyzoncie, mam przed oczami linię prostą. Konceptualnie pojmowaną, bez początku i końca, jak w pracy Stanisława Dróżdża *Bez tytułu (początekoniec)*. Co ciekawe, ta linia przecież *de facto* nie istnieje. Podważa nasze możliwości obiektywnego odbioru świata i nasze możliwości widzenia. Niebo nie styka się z Ziemią. Horyzont jest tęsknotą za jednością. Jest też dla mnie optycznym złudzeniem i ułudą, że jeśli dojdę na skraj mojego widzenia dotknę nieba. Lecz kiedy posuwam się naprzód, przesuwa się i linia styku, do której pragnę dojść. Tym samym horyzont staje się dla mnie metaforą naszego losu i naszej wędrówki. Jestem w drodze będącej procesem stawania się sobą. Ta droga twa. Granice moich obrazów wyznaczają umowną linię horyzontu. Dotykają się i przylegają do siebie. Mogę kształtować tę linię i jej ostrość. Czasem Niebo i Ziemia są sobie bliskie, tożsame, a granica jest rozmyta, jak we mgle. Innym razem staje się niezwykle ostra. Zupełnie jak granica światła i cienia w pełnym słońcu. Mój horyzont myślowy kształtuje moja świadomość. Chwila. Punkt styku, który nie istnieje. Pragnienie jedności.

2.1. MOTYW HORYZONTU W TWÓRCZOŚCI WYBRANYCH ARTYSTÓW

Wasył Kandyński w kanonicznej pozycji *Punkt i linia a płaszczyzna*, pisze: „Najprostszą formą linii prostej jest *linia pozioma*. W ludzkiej wyobraźni odpowiada ona linii lub płaszczyźnie, na której człowiek stoi albo porusza się. Linia pozioma jest więc chłodną [z powodu pewnej pasywności], dźwigającą podstawą, która może być płasko przedłużona w obu kierunkach. Płaskie rozpościeranie się i chłód to podstawowy wyraz [dźwięk] tej linii; można by ją zatem określić jako *najzwężlejszą zimną formę ruchu w nieskończoność*”¹². Słowo *nieskończoność* jest słowem kluczowym w odniesieniu do pojęcia horyzontu ujmowanej z perspektywy człowieka. Kolejnym takim hasłem wydaje się być *nieistnienie*. Ta pozorną linią łączącą wizualnie niebo i ziemię jest w istocie okręgiem powstałym z przecięcia sfery niebieskiej na dwie części i wyznaczającym granicę pomiędzy przestrzenią widoczną, a zasłoniętą przez Ziemię. Horyzont topograficzny, który uwzględnia topografię miejsca obserwacji, zwykle nie jawi się nam już jako okrąg, lecz właśnie jako linia prosta. Nasza percepcja jest bowiem ograniczona możliwościami naszego oka.

Linia horyzontu niesie ze sobą pewną tajemnicę, będąc zarazem dla człowieka pewnikiem i punktem odniesienia. Pionowa linia postaci patrząca na poziomą linię horyzontu nieodwołalnie przywołuje człowieka patrzącego na pejzaż w obrazie Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły* z roku 1817. Te dwie linie, pionowa i pozioma, układające się w kształt krzyża, stają się archetypem naszego patrzenia na pejzaż. W ten sposób na horyzont patrzy też Olafur Eliasson w serii 40 fotograficznych wydruków *The horizon series* z roku 2002. Przemierzając swoją rodzinną Islandię i fotografując najprostsze z możliwych ujęcie pejzażu, stawia się w roli obserwatora podziwiającego fenomen i siłę natury¹³. Pejzaż zmienia się wraz z oświetleniem, warunkami atmosferycznymi czy świadomym wyborem kolejnego miejsca patrzenia. Linia styku nieba i Ziemi dzieli umownie fotografie niemalże w połowie kompozycji. Tylko czasem nieznacznie opada lub unosi się lekko w górę, obrazując ruchomość naszego widzenia.

¹² W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2019, s. 59-60.

¹³ O. Eliasson, *Experience*, wyd. Phaidon, 2018, s. 162-165.



6. Olafur Eliasson, *The horizon series*, 2002

Linia horyzontu pojawiała się również w innych działaniach Eliassona niemalże od początku jego twórczości, chociażby w takich projektach jak *Infinity* (1991), czy *I believe* (1992). W roku 2005 podczas 52. Biennale w Wenecji stworzył pracę *Your black horizon*, będącą instalacją wielkości pomieszczenia, składającą się z cienkiej linii światła, wyłaniającej się z wąskiej szczeliny na wysokości oczu odbiorcy. Jak czytamy na stronie Olafura Eliassona, światło nieustannie zmieniało swój kolor, przechodząc co 15 minut przez pełny dobowy cykl kolorów nieba¹⁴.



7. Olafur Eliasson, *Your black horizon*, 2005, 52. Biennale w Wenecji.

¹⁴ *Your black horizon*, 2005, strona internetowa Olafura Eliassona, <https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>

Ta niebywale prosta linia przywołuje analogowe wielkoformatowe fotografie szwajcarskiego artysty Guido Baselgia, który przemierzając z aparatem szwajcarskie Alpy, Południową Afrykę, czy wreszcie dalekie północne tereny Norwegii, poszukuje prawdy o pejzażu i świetle, dzięki któremu dane jest nam go doświadczać. Jak pisze Nadine Olonetzky we wstępie do katalogu artysty *Light Fall*, podczas swoich licznych podróży Baselgia robi zdjęcia natury – gór, skał, oceanów, wybrzeży, pustyni - która zostaje uchwycona w swoim surowym pięknie, dzięki odpowiedniemu padaniu i intensywności światła. „Podczas, gdy – pisze Olonetzky – ludzkie oko może dostrzec i doświadczać dnia, nocy i przejścia jednego stanu w drugi, świt, zmierzch i wszelkie stany światła mają silny wpływ na życie. Bieg słońca i gwiazd, który pokazuje nam Baselgia dzięki swym fotografiom, nie jest możliwy do zobaczenia w podobny sposób przez ludzkie oko. Jego fotografie reinterpretują oceany i niebo, które stają się zupełnie odseparowane linią horyzontu (...). Stają się abstrakcjami, których nie możemy dostrzec w podobny sposób w naturze”¹⁵. Przywołuję tutaj twórczość szwajcarskiego fotografa również ze względu na specyficzną grę światła i cienia, siłę kontrastów, a także moc najprostszego przekazu i odbioru natury, która jest mi bliska również w kontekście malowanych przeze mnie obrazów.



8. Guido Baselgia, *Polar Night, Barents Sea IV*, 15 stycznia 2009, 9:00 rano, N70°, Norwegia

¹⁵ N. Olonetzky, *On the Course of the Earth* [w:] Guido Baselgia, *Light Fall*, tłum. własne, wyd. Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014, s. 4.



9. Guido Baselgia, *Piz Languard, A Morning Long*, 15 października 2010, N46°, Szwajcaria

Równie abstrakcyjne ujęcie pejzażu, przedstawia na swojej fotografii *Ren II* z roku 1999 niemiecki fotograf Andreas Gursky. Ta ogromnych rozmiarów fotografia (206 x 356 x 6.2 cm), w 2011 roku najdrożej sprzedana na aukcji w Christie's w Nowym Jorku, z pasowym układem kompozycyjnym, przedstawia rzekę Ren, jej trawiaste wybrzeże i ołowianoszare niebo. Rzeka, z natury pełna życia, ruchu i dynamizmu, ujęta została tu w niemożliwą ramę, stającą się jej symbolicznym wycinkiem. W tym zdjęciu czai się jednak pewna pułapka wizualna, gdyż fotograf nigdy nie mógł zobaczyć podobnego widoku.

Wybrzeże Renu, sfotografowane niedaleko jego domu w Düsseldorfie, tętni nie tylko codziennym życiem mieszkańców, uprawiających jogging, czy pływających łódkami, ale też zupełnie inaczej wygląda. Porastają go drzewa i krzewy, przecinają linie energetyczne, a przede wszystkim wyrastają nad nim fabryki. Gursky pieczołowicie, dzięki użyciu procesu analogowego i cyfrowego, pozbył się wszystkiego, co zaburzało najczystsza linię pejzażu¹⁶. Przywołuję tę fotografię w mojej rozprawie, ponieważ ten zabieg przypomina mi o moich własnych doświadczeniach z dzieciństwa. Za każdym

¹⁶ M.Israel, *The Big Picture. Contemporary Art in 10 Works by 10 Artist*, wyd. Prestel, Nowy Jork , 2017, s. 15 -25.

razem, gdy jechałam z rodzicami samochodem, a tak się składa, że bardzo często podróżowaliśmy do Łodzi ze względu na chorobę mojej młodszej siostry, patrzyłam przez okno i uprawiałam swego rodzaju grę z pejzażem. W swojej dziecięcej wyobraźni, eliminowałam wszystko to, co przeszkadzało mi w widzeniu horyzontu. W przedziwny, zrozumiały tylko mi wtedy sposób, padały drzewa, domy i słupy energetyczne. Ustawicznie, podczas każdej podróży czyniłam w wyobraźni to, co zrobił na swojej fotografii Andreas Gursky. Pozostawała jedynie czysta, niczym niezakłócona linia.



10. Andreas Gursky, Ren II, 1999

Warto wspomnieć tu także o twórczości Tomasza Ciecierskiego, który wpisuje się w bogatą tradycję polskiego malarstwa pejzażowego. Ciecierski prowadzi w pełni świadomie swoją grę z obrazem i pejzażem. Zestawiając ze sobą fotografie, malarstwo i rysunek, łącząc dziesiątki małych blejtramów, czy budując swe prace z pozornie nie pasujących do siebie elementów, tworzy metamalarskie opowieści o ludzkim postrzeganiu. „Pejzaże Ciecierskiego – jak pisze Ewa Gorządek – a w zasadzie kompozycje, a nawet struktury pejzażowe, wywodzą się z rzeczywistości, co artysta czasami wyraźnie podkreślał, włączając w obręb płótna widokówki z malowniczymi widokami. Wcześniejsze kadry pejzażowe były jednak na tyle czytelne, że można w nich było wyodrębnić składowe elementy scenerii, a nawet znakowo potraktowaną postać ludzką. Stopniowo wizja pejzażu stawała się coraz bardziej syntetyczna, zbliżając się do

granic abstrakcji, a jedynym stałym i nienaruszalnym motywem stała się ciągła linia horyzontu”¹⁷.



11. Tomasz Ciecierski, *Bez tytułu*, 1993

Podsumowując dotychczasowe rozważania, linia horyzontu niesie dla mnie obietnicę pierwotnej jedności. Być może właśnie to ludzkie pragnienie jedni, której synonimem staje się pozorna linia styku nieba i Ziemi, skłania mnie do podejmowania wciąż na nowo tego samego tematu. Poczucie jedności staje się pragnieniem uniwersalnym, choć przecież niemożliwym do zrealizowania. Pozostają jedynie starania rozłożone w czasie, a twórczość zdaje się te starania wspierać. Z pomocą przychodzą mi tu słowa Martina Heideggera, który pisał o horyzoncie, jako o szczelinie, która odnosi się do tego, co poza nim i porządkuje nasze widzenie, czy też nasze bycie w ogóle:

„Horyzont – krąg tego, co stałe, otaczający człowieka – nie jest jakąś ścianą, która by człowieka więziła; horyzont jest prześwitujący, odsyła on, jako taki, na zewnątrz, ku temu, co nieutrwalone, stające się i mogące się stać, ku temu, co możliwe. Należący do istoty tego, co ożywione, horyzont jest nie tylko nieszczelny, zawsze jest również w jakiś sposób przemierzony i w szerokim sensie «widzenia i patrzenia» – «przejrzany na wskroś». (...) Horyzont znajduje się zawsze wewnątrz pewnej perspektywy, pewnego

¹⁷ E. Gorządek, *Tomasz Ciecierski*, Portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-ciecierski> (dostęp 23.10.2023)

wyglądania ku temu, co możliwe, a co powstać może jedynie z tego, co się staje, a więc z chaosu”¹⁸.

Motyw horyzontu wiąże się dla mnie oczywiście także z szeroko rozumianą naturą i byciem w pejzażu, z przyglądaniem się nieustannym zmianom i cyklom przyrody, która pomimo wszystko, pomimo wojen i pandemii, co roku się odradza. Nowoczesne myślenie o naturze rozwinięte zostało przez Theodora W. Adorno w opublikowanej w roku 1970 *Teorii estetycznej*. Głosząc wspaniałość piękna naturalnego, uważał, że nie jest możliwe poddanie go subiektywizacji i przetransponowanie go w sztukę jedynie poprzez imitację. To właśnie owa nieokreśloność i ulotność natury stają się kwestią najistotniejszą i jedynym prawdziwym kryterium nowej sztuki. „Przyroda – pisze Adorno – jako piękno nie daje się odzwierciedlić. Piękno naturalne bowiem – jako przejawiające się – samo jest obrazem. Jego odbicie ma w sobie coś z tautologii, to mianowicie, że uprzedmiotowiając to, co się przejawia, zarazem je likwiduje”¹⁹. Dzieło sztuki pozostaje artefaktem, jest nieustannie narażone na niebezpieczeństwo dostrzegania jedynie zewnętrznego. A zatem jest tym znakomitsze, im więcej „wstrzemięźliwości (...) okazują wobec swobodnej naturalności i odtwarzania natury”, a jednocześnie im bardziej do niej się zbliża²⁰. Poszczególne wytwory stają się sztuką, gdy są czymś więcej niż tylko obrazowaniem i naśladowaniem, a przekazują coś głębszego, ową tajemniczą moc zawartą w naturze wytwarzając tym samym własną transcendencję i będąc czymś odrębnym i samym przez się prawdziwym.

¹⁸ M. Heidegger, *Nietzsche*, t.1, Warszawa 1988, s. 568.

¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 123-124.

²⁰ Zob. też: Martin Seel, *Nie zrobione z idei, O znaczeniu przyrody dla sztuki nowoczesnej*, [w kat.:] *Kunst und Natur. Sztuka wobec natury*, BASF-Feierabendhaus, Ludwigshafen 11 III – 4 IV 1996, Lindenaumuseum, Altenburg 12 V – 23 VI 1996, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 29X – 8 XII 1996, s. 7-8.

3. OBRAZ W UJĘCIU FENOMENOLOGICZNYM, CZYLI O TYM, CZYM JEST DLA MNIE OBRAZ

*Wyrażenie tego, co istnieje, jest zadaniem ogromnym*²¹.

M. Merleau-Ponty

W eseju „Wątpienie Cézanne’a” przedstawiciel francuskiej fenomenologii Maurice Merleau-Ponty kreśli obraz malarza, który swoją postawą dowodzi, że jedynie w naturze zawarte są odpowiedzi na większość pytań odnoszących się do twórczości i jej procesu. Wystarczy naturę bacznie obserwować i ponawiać niestrudzone próby dotarcia do jej tajemnicy. Paul Cézanne, bo o nim mowa, całym swoim życiem udowydniał swoje przywiązanie do krajobrazu i przedmiotu, a także pragnienie oddania ich istoty i tego specyficznego momentu stawania i rodzenia się świata, w zgodzie ze stwierdzeniem, iż „przemija jakaś chwila w życiu świata – trzeba ją namalować w całej prawdzie”²². Niejednokrotnie zadawałam sobie pytanie, czym dla mnie jest obraz, czy raczej czym dla mnie są moje obrazy i doszłam do wniosku, że na to pytanie wciąż na nowo odpowiadam malując. Czynność malowania, tak bardzo połączona z moim ciałem, tak tożsama z moim byciem, jest ciągłym odpowiadaniem na to pytanie. Obrazy są dla mnie tymi szczególnymi momentami, kiedy orientuję się, że jestem. Są też zapisem pewnego wrażenia i pewnej chwili, a raczej mikro zmiany we mnie. Odsyłają mnie gdzieś dalej poza nie same. Zwrot „chwila w życiu świata” wydaje mi się być bardzo trafny.

Po wielu latach malowania, obraz pozostaje dla mnie wciąż tajemnicą. Czasami się po prostu „wydarza” i kolejna warstwa zdaje się wynikać z poprzedniej. Pojawia się ten pierwiastek, który prowadzi mnie intuicyjnie i daje znać, co zrobić dalej. Innym razem, choć przecież po latach malowania powinnam już potrafić i wiedzieć jak zapanować nad materią obrazu, wcale nie ma szansy na powodzenie. Pomimo minut i godzin oczekiwań, obraz zupełnie nie chce zaistnieć. Malując, niejednokrotnie przekonałam się, że obrazy uczą pokory. Nie potrafię jednoznacznie powiedzieć, że danego dnia skończę obraz. Jest to pewien moment, na który często muszę po prostu cierpliwie poczekać. Wątpienie Cézanne’a zdaje się być nie tylko wątpieniem Merleau-Ponty’ego, ale i moim własnym

²¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 81.

²² Cyt. za: M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a* [w:] ibidem, s. 83.

powątpiewaniem i zastanawianiem się, jak to się dzieje, że wydarza się ta chwila, w której obraz się pojawia. Co powoduje, że innym razem, pomimo tych samych użytych środków malarskich, nie chce się pojawić? Czy trzeba czekać? Czy malować dalej? A może po prostu wyjść z pracowni i zająć się życiem.

Nieustanne „dążenie” do obrazu, o którym czytamy w eseju „Wątpienie Cézanne’a” jest mi bliskie. Nieustanne, a co za tym idzie często nie zakończone sukcesem, ani pewnością, że zjawiała się jakaś prawda o świecie. To pragnienie, jak pisał Merleau-Ponty, uchwycenia pejzażu, jako rodzącego się organizmu wydaje mi się kluczowe. Pejzaż, z natury zmienny, jest dla mnie synonimem wszelkich zmian, którym podlegamy jako ludzie żyjący w danym miejscu i czasie. Również i nasze ciało jest w ruchu i podlega nieustannym procesom i przemianom. W eseju *Oko i umysł* Maurice Merleau-Ponty, podkreśla doniosłą rolę ciała: „Malarz ‘wnosi swoje ciało’, powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby umysł mógł malować. Oto używając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo. Aby zrozumieć te transsubstancje, trzeba odnaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wycinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu. [...] Ruchome moje ciało wchodzi w poczet widzialnego świata, tworzy jego część i dlatego mogę nim kierować w sferach widzialnego. Skądinąd prawdą jest również, że widzenie zawisłe jest od ruchu. Widzi się tylko to, na co się spogląda”²³. Aspekt widzenia i zarazem bycia widzianym jest niezwykle istotny dla Merleau-Ponty’ego. Również i dla mnie malowanie jest czynnością fizyczną, którą wykonuje moje ciało. Jest możliwe dzięki niemu. Samo widzenie, jest wynikiem ruchów moich gałek ocznych, a swoisty krąg widzialności wyznacza właśnie moje własne ciało.

Doceniam wszystkie te momenty, które są na granicy widzialności. Zatracają się wtedy kolory i kształty i pozostaje jedynie jakaś tajemnicza substancja stawania się. Tajemnicza substancja zmiany. Najogólniej mówiąc właśnie tym są dla mnie moje obrazy... tym uchwyceniem dziania się, przeistaczania się jednego stanu w drugi. Kiedy mrużymy oczy, wszystko staje się jakby bardziej nierzeczywiste, ale jednocześnie bardziej prawdziwe. Mgła, świt, mrok – wszystkie te stany na granicy widzialności, przypominają mi o moich własnych możliwościach i ułomnościach. Wszystkie też są dla mnie godne uwagi pod kątem malarskim.

²³ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł* [w:] *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, op.cit., s. 20-21.

Jak czytamy w tekście *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki* autorstwa Mateusza Salwy, fenomenologowie francuscy kładą nacisk na to, że sztuka ze swej istoty czyni widzialnym to, co niewidzialne. Dzieje się tak ze szczególnym uwzględnieniem formy dzieła sztuki. „Fenomenologiczna estetyka – pisze Salwa – upatruje w niej raczej szczególnego źródła sensu: to w formie rodzi się znaczenie, które jest owym niewidzialnym aspektem widzialnego kształtu. Takie jej rozumienie wynika ze szczególnego pojmowania obrazu, jako powierzchni, a raczej przestrzeni, w której ukazane zostaje samo zjawianie się – w dziele dzięki formie zostaje uchwycony moment narodzin świata (...)”²⁴. Przywołuję tutaj myśli fenomenologów francuskich, gdyż to właśnie na tym gruncie dokonał się swoisty „zwrot estetyczny”, a także – jak pisze Salwa – „immanentnie z nim związany zwrot ku sztuce, pojętej jednak w sposób niezwykle konkretny. Wzorem Merleau-Ponty’ego francuscy fenomenologowie chętnie i często odwołują się do dzieł sztuki dawnej i współczesnej”²⁵.

We wstępie do książki *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / zastosowania / konteksty*, pod redakcją Iwony Lorenc, Mateusza Salwy i Piotra Schollenbergera czytamy, iż wspólną perspektywą omawianej tu estetyki jest nie tylko koncepcja Merleau-Ponty’ego, która zakłada, że malarstwo czyni widzialnym to, co niewidzialne, ale także swoiste ujęcie form malarskich, gdzie forma oznacza samą siebie, będąc zarazem czymś na kształt wydarzenia. Dzieło sztuki nie przedstawia zatem rzeczywistości, lecz wytwarza rzeczywistość własną, posiadając przy tym dynamiczny charakter, który sprawia, że jest nie tyle przedmiotem, a polem sił, gdzie generowane są znaczenia²⁶. Przywołuję tutaj spostrzeżenia fenomenologów francuskich, gdyż ich myślenie o obrazie jest mi bliskie, także w odniesieniu do realizowanej przeze mnie koncepcji doktorskiej. Obraz traktowany jako płaszczyzna lub przestrzeń, w której formy niejako się rodzą i wchodzą ze sobą, jak również z tłem w płynne i nieustannie zmieniające się relacje, pokrywa się z tym, że nasze własne interpretacje i doświadczanie sztuki także jest płynne i podlega zmianie. Nieustanny ruch gałek ocznych, który umożliwia nam widzenie, splata się zatem z nieustanną zmianą znaczeń i sił, które istnieją

²⁴ M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki* [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, red. I.Lorenc, M.Salwa, P. Schollenberg, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 188-189.

²⁵ Ibidem, s. 185.

²⁶ I.Lorenc, M.Salwa, P.Schollenberger, *Wstęp* [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, op.cit., s. 19.

w obrazie. Patrząc w muzeum na ten sam obraz po latach, dostrzegamy w nim zupełnie co innego, choć zewnętrzna warstwa działa przecież nie uległa zmianie.

Dla fenomenologów forma dzieła ma szczególne znaczenia, gdyż to właśnie w niej rodzi się sens. Ten wymiar egzystencjalny obrazu, nie przeciwstawia się jednak treści, lecz istnieje niejako autonomicznie. Przywołam tutaj koncepcję Éliane Escoubas, autorki książki *Imago mundi. Topologia sztuki*, która pojmuje obraz nie jako rzecz, lecz jako miejsce, w którym coś zostaje nam dane do widzenia. Dla Escoubas obraz to miejsce, które pozwala coś zobaczyć. To coś, co samo wytwarza się za pomocą form, z których się składa, mając przy tym swoisty energetyczny charakter. „Tym zaś, – pisze wspomniany już Mateusz Salwa - co w tym sensie obraz czyni widzialnym, uwidocznia, jest – powtórzmy – niewidzialne. Jest on zatem miejscem, przestrzenią wyzwalającą dynamikę form pokrywającą się z dynamiką widzialnego/niewidzialnego”²⁷. Escoubas, podążając za myślami Husserla i Heideggera, pisze o obrazie, który jest niejako pośrednikiem między tym, co postrzegane bezpośrednio, tym co obecne, a tym co ukryte i nieobecne. Natalia Juchniewicz w tekście *Koncepcje obrazu w perspektywie fenomenologicznej Éliane Escoubas a polityczne znaczenie wyobraźni u Hannah Arendt*, pisze o wewnętrznym pęknięciu, sprzeczności i podwójnym odniesieniu, z jednej strony do siebie samego, z drugiej – do tego, co inne. „Obraz – pisze Juchniewicz - charakteryzuje się swoiście rozumianym byciem, po pierwsze pozostaje w odniesieniu do tego, co źródłowe, po drugie quasi-byciem jako uobecnieniem przez modyfikacje wyobraźni. Czas obrazu okazuje się w związku z tym quasi-czasem albo raczej czasem zredukowanym, zawieszonym. Escoubas stwierdza wręcz, że obraz umożliwia doświadczenie nienaczasowości (*untimeliness*) czasu, jedoczesnego odwołania do tego, co minione, i odrzucenia czasowania”²⁸. Obraz, będąc niejako poza czasem i przestrzenią, uobecnia się w teraźniejszości, w momencie jego percepcji.

O zbliżonej, procesualnej koncepcji obrazu pisze także Henri Maldiney, dla którego dzieło sztuki ma charakter procesu, działania, które dochodzi do skutku w nim samym, przez co samo siebie określa. Realizując swoją koncepcję doktorską, od początku zdawałam sobie sprawę, że poszczególne obrazy/momenty nie będą funkcjonowały osobno, ale niejako w kontakcie i w kontekście pozostałych. Również i układ

²⁷ M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki*, op.cit., s. 213.

²⁸ N. Juchniewicz, *Koncepcje obrazu w perspektywie fenomenologicznej Éliane Escoubas a polityczne znaczenie wyobraźni u Hannah Arendt* [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, op.cit., s.361-362.

powstającego polptyku ulega nieustannej zmianie. Zdaje się być właśnie procesem, gdzie poszczególne obrazy szukają na ten moment najlepszego położenia, które jednak nie musi i nie może być ostateczne. Maldiney dzieląc sztukę na ilustracyjną i egzystencjalną, pisze, że odbiór tej ostatniej polega na rozpoznawaniu elementów znanych nam ze świata. „Choć dzieła takie – pisze wspomniany Mateusz Salwa – nie przekazują żadnych informacji o przedmiotach, nie oznacza to, że nie informują nas – informują, lecz w sensie „in-formowania”, nadawania formy światu, a jednocześnie nam samym, którzy rodzimy się razem z tym światem. Słowem, obcuując ze sztuką egzystencjalną, doświadczamy tego, jak formuje się świat”²⁹. To formowanie obrazu i świata wydaje mi się być niezwykle kuszące również w kontekście mojej własnej twórczości. Formowanie jest działaniem, dzianiem się; jest w swoim założeniu „otwarte” i nie nastawione na efekt. Zwalnia mnie niejako tym samym z potrzeby kontroli i pragnienia, by ostateczny układ obrazów formujących polptyk był doskonały.

Maldiney pisząc o sztuce egzystencjalnej miał na myśli przede wszystkim sztukę abstrakcyjną, co z kolei bliskie jest także rozważaniom Michela Henry’ego, rozpatrującego malarstwo abstrakcyjne na przykładzie twórczości Wassila Kandinskiego. Przywołuję tego teoretyka, gdyż bliskie jest mi jego pojmowanie abstrakcji. Według Henry’ego malarstwo abstrakcyjne przestaje kopiować jedynie świat zewnętrzny, a co za tym idzie to, co dla nas widzialne, a zaczyna malować niewidzialne, czyli to, co się jawi wewnątrz. Co ciekawe, operując środkami czysto widzialnymi, a zatem liniami, punktami czy płaszczyznami, nie ucieka jednak od natury, a powraca do jej ukrytej esencji. Ten powrót do esencji, to dla mnie niejako powrót do źródeł, do procesów i zmian, które zachodzą w naturze, do tego „wydarzania się świata”, o którym pisał Maurice Merleau-Ponty. Artystą, który uczynił główną bohaterką swojej twórczości naturę, jej odbieranie, widzenie, nieustanną zmianę i efemeryczność jest niewątpliwie James Turrell. Ten amerykański twórca rozpoczął w latach 70. XX wieku serię tzw. *Skyscapes*, zamkniętych przestrzeni otwartych na niebo przez otwór w dachu. W roku 1979 nabył on w północnej Arizonie wygasły wulkan w kształcie stożka, który od lat modyfikował tworząc tam wewnętrzne tunele i system otworów wpuszczających światło dzienne. Dotychczas nieukończony projekt doczekał się jednak wyjątkowego obserwatorium, gdzie poprzez okrągły otwór obserwować można zjawiska zachodzące

²⁹ M. Salwa, op.cit, s. 217.

na niebie, stające się właśnie swoistym wydarzeniem/spektaklem w zależności od pory dnia, ułożenia słońca czy gwiazd.



12. James Turrell, *Roden Crater, East portal*, od 1979 r. do dziś

Kolejnym fenomenologiem, którego myśl chciałam przytoczyć jest Jean-Luc Marion, który pojmuję malarza, jako tego, kto operuje na granicy widzialności i niewidzialnego. Proponuje tutaj Marion pojęcie tła, jako źródła, czy też gruntu, z którego wyłaniają się tzw. *ektypy*, czyli kształty, szczegóły. Malarz rejestrując wyłanianie się ektypów z tła, umożliwia dochodzenie niewidzialnego do stanu widzialności, a owe napięcie między tłem a ektypami, sprawia, że obraz żyje, „oddycha”. Dzięki temu obraz ustala wewnętrzny, własny rytm i niejako uczy nas jak na niego patrzeć³⁰. To myślenie o znaczeniu tła i szczegółu towarzyszy mi w moim malarstwie od dawna. Moment, kiedy pierwszy szczegół wyłania się z tła uważam za pełen znaczenia. Niejednokrotnie zdarzało mi się malując, że kolejne punkty, szczegóły, plany i plamy skutecznie zaburzyły ten pierwotny stan napięcia i równowagi, kiedy tło przyjmowało pierwszy punkt. Niejednokrotnie okazywało się także, że do tego stanu napięcia, kiedy obraz niejako „oddycha” nie udawało się mi już powrócić.

³⁰ Zob. też. M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki*, op.cit., s. 225-229.

Do fenomenologii odwołuje się także historyk sztuki Georges Didi-Huberman, który opisuje koncepcję połąci i szczegółu, gdzie połąć staje się możliwością, że coś się wydarzy. „Szczegół to: - jak pisze Mateusz Salwa – przedmiot o określonej wielkości, odcięty od otoczenia (tła) konturem; widzenie szczegółu polega na wyodrębnieniu go, dostrzeżeniu i nazwaniu; szczegół jest czymś, czego się szuka, by to odkryć; szczegół należy do porządku semiotycznego, jest stabilny i zamknięty. Połąć zaś to wydarzenie mierzone intensywnością, nie jest przedmiotem osadzonym w przestrzeni obrazu, ale raczej możliwością, że coś się wydarzy; nie domaga się właściwego widzenia, lecz patrzenia; połąci się nie szuka, natrafia się na nią przypadkiem, zaskakuje nas; z semiotycznego punktu widzenia połąć jest otwarta i niestała. O ile więc szczegół należy do porządku ikonicznego, jest najmniejszą *figura figurata* rządzącą się logiką tożsamości, o tyle połąć wprowadza moment tworzenia się figur, jest dynamiczną *figura figurans*, w której dochodzi do głosu tyleż figurowanie, co defigurowanie”³¹.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, spojrzenie fenomenologiczne ujmuje obraz jako autonomiczny byt, który nie przedstawia rzeczywistości, ale stanowi obszar, w którym sama rzeczywistość się rodzi, czy raczej wydarza. Obraz staje się niejako miejscem, gdzie coś dane jest nam do widzenia, przy czym nasza jego percepcja ma charakter płynny i zmienny. Ponadto malarstwo dzięki widzialnym środkom artystycznym daje możliwość przedstawienia tego, co niewidzialne, ukryte. Wszystkie stany na granicy widzialności od zawsze były mi bliskie. Świt, mgła, mrok i wszystkie pory dnia i nocy, które zmieniają nasze możliwości widzenia, przypominały mi zawsze o tym, jak wielką wagę ma to, że widzę i patrzę. W obrazach ważne jest dla mnie uchwycenie właśnie tych stanów na granicy widzialności, stanów, w których coś się ukazuje i ma możliwość wydarzyć się, zaistnieć. W tej jednej chwili, zatrzymuję spojrzenie i powstaje obraz. Ale ponieważ zatrzymanie chwili jest przecież niemożliwe, ukończony obraz otwiera i rozpoczyna jedynie kolejny kadr.

³¹ Tamże, s. 255.

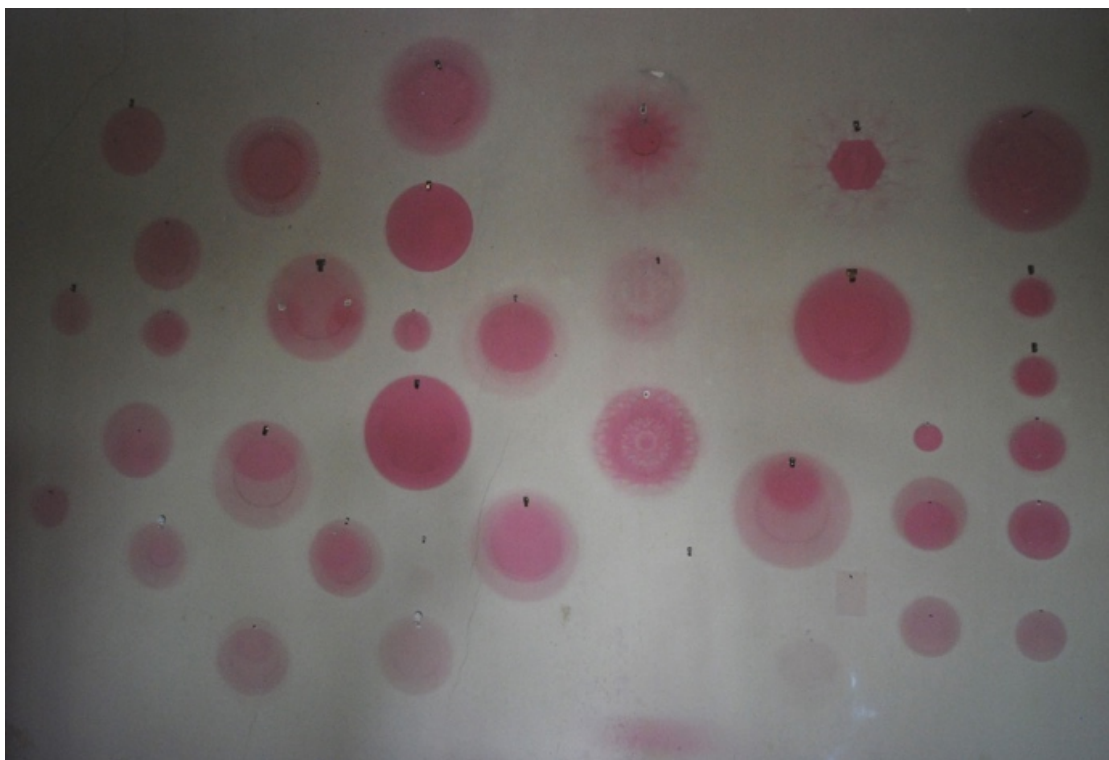
4. HORYZONT NIEKOŃCZĄCEGO SIĘ CZASU. OPIS KONCEPCJI

4.1. POCZĄTEK

Pojęcie czasu i chęć zatrzymania tego, co nieuchwytnie, towarzyszyło mojej twórczości właściwie od czasu dyplomu na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Kończąc studia, opuszczałam także moje rodzinne mieszkanie, które po oczyszczeniu pokoi ze sprzętów i rzeczy, ujawniło zachowane ślady po ich dawnej obecności. Zupełnie, jakby ściany zapamiętały wszystko to, co je „dotykało”. Proces oczyszczania mieszkania z pamiątek po bliskich, którzy odeszli lub wyprowadzili się z rodzinnego mieszkania, skrupulatnie dokumentowałam i stał on się częścią aneksu *Rozmowa*, realizowanego w Pracowni Fotografii prof. Leokadii Bartoszek. Wydaje mi się, że to pierwsze w pełni świadome doświadczenie upływu czasu w pewien sposób nadal kształtuje mnie i moją twórczość.



13. *Rozmowa* / dyplom w Pracowni Fotografii prof. Leokadii Bartoszek / kadr z animacji / pokój babci / 2009



14. *Rozmowa* / dyplom w Pracowni Fotografii prof. Leokadii Bartoszek / kadr z animacji / pokój babci / 2009

Również projekt *All that remains* z 2010 roku, który realizowałam w nieistniejącej już starej wietnamskiej chacie w Hanoi, będącej siedzibą Nhà Sàn Studio³², dotyczył problematyki czasu, przemijania, a także idei niemarnowania, obecnie popularnej pod hasłem *zero waste*. Odkąd pamiętam moja babcia zbierała wymydlone końcówki mydeł. Miała nawet na nie specjalny worek, gdzie wkładała te kolorowe resztki czekając, aż zbierze się ich na tyle dużo, by mogła z nich ulepić jedno duże, zupełnie nowe mydło. Z kolei to wymydlone mydło stawało się początkiem nowej kolekcji, przez co proces właściwie się nie kończył. Po śmierci babci kontynuowałam uzupełnianie częściowo wypełnionego już kolorowymi końcówkami mydeł worka. Następnie z ulepionych przeze mnie mydeł powstała dźwiękowa instalacja. Trzeba było się zbliżyć do tych mydlanych form zawieszonych na ścianach, żeby usłyszeć ich odgłosy. Plusk wody, śmiech, mój głos. Zbliżenie powodowało, że oprócz dźwięku, docierał do nas także ich mocny mydlany zapach.

³² Nhà Sàn Studio w Hanoi to pierwsza tego typu artystyczna, eksperymentalna przestrzeń non-profit w Wietnamie, powstała w 1998 roku w starej chacie na palach z inicjatywy artysty i kuratora Tran Luonga i artysty Nguyen Manh Duca. Więcej informacji na stronie: https://en.wikipedia.org/wiki/Nha_San_Collective oraz <http://nhasan.org/introduces>

Przywołuję tutaj te dwie realizacje, gdyż nawet po latach są one dla mnie ważne. Zarówno projekt *Rozmowa*, będący pożegnaniem z rodzinnym domem, jak i wystawa *All that remains* w Wietnamie, były początkiem mojej twórczej przygody z pojęciem czasu, zmiany, transformacji. Przygody, która jak się okazało znalazła swoją kontynuację w malowanych przeze mnie dużo później obrazach.



15. *All that remains* / wystawa indywidualna w Nhà Sàn Studio w Hanoi / instalacja dźwiękowa / Wietnam / 2011

4.2. CZASOPEJZAŻE

Od kilku lat realizuję cykl, który umownie nazywam *zasopejzażami*, albo inaczej *pejzażami czasowymi*. Składają się na niego obrazy o wspólnym formacie 120 x 120 cm, wykonane w technice akrylu na płótnie. Każdy obraz z cyklu nazywany jest przeze mnie daną godziną i minutą, będąc tym samym uchwyceniem jakiegoś zatrzymanego momentu mojego widzenia pejzażu, horyzontu. Niejednokrotnie nie był to konkretny zobaczony widok, a raczej pewna chwila, blask, kolorystyczne zatrzymanie. Materializowało się ono pod postacią pasowo, horyzontalnie ułożonych plam, dając wrażenie abstrakcyjnie pojmowanego pejzażu, gdzie wspomniana wyżej transformacja, zmiana i proces były najistotniejsze. Co ważne, obrazy te stanowiły zatrzymane momenty, także pod kątem kompozycyjnym. Były poszczególnymi kadrami, wycinkami mojego widzenia pejzażu w danym czasie (il.16,17).

Kolejne obrazy, czyli konkretne godziny i minuty zyskiwały kontekst czasowy w zestawieniu z innymi, czy to w pracowni, czy też na wystawach. Stanowiły one jednak

zestawienia osobnych chwil, punktów, a nie pewną czasową ciągłość. Coraz częściej docierało jednak do mnie, że to nie poszczególne obrazy są najważniejsze, a właśnie czas, które mogłyby one wyznaczać. W 2021 roku, na wystawie *06.12 – 03.02* w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, zaprezentowałam polptyki, złożone z 4 obrazów, będących kolejnymi 4 minutami danej godziny (il.18). Były to jednak 4 minuty, na które składały się nadal obrazy o zamkniętej kompozycji, tak jakby czas złożony był z osobnych punktów, bez przepływu pomiędzy nimi. Człowiek od zawsze pragnął zapanować nad czasem, chociażby konstruując kolejne, coraz to dokładniejsze zegary, ale przecież czas ma tę niesamowicie fascynującą cechę, że pozostaje właściwie nieuchwytny. Czas mógłby być jednym z tych najdziwniejszych słów, o których pisała Wisława Szymborska w wierszu *Trzy najdziwniejsze słowa*:

*Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.*

*Kiedy wymawiam słowo Cisza,
niszczę ją.*

*Kiedy wymawiam słowo Nic,
stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie³³.*

Wyszłam zatem od obrazów będących zamkniętą jednostką czasu. Konkretną godzinę i minutę przedstawiałam za pomocą kolorystycznych zmian pasowo ujętego horyzontu. Ta określona jednostka czasu była zamknięta również pod kątem kompozycyjnym. Ale oprócz zapamiętanych godzin, minut i sekund są też chwile nieuchwytnie. Blaski, cienie, wydarzenia i nasze emocje, a sam czas jest czymś znacznie bardziej nieuchwytnym i nieokreślonym. Jest jakieś trwanie i są nasze zmiany w tym trwaniu. Jest jakiś niekończący się horyzont, a w nim chwile/obrazy, które go wyznaczają.

³³ W. Szymborska, *Trzy najważniejsze słowa* [w:] *Widok z ziarenkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996



16. 04.13, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016



17. 01.16, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2017



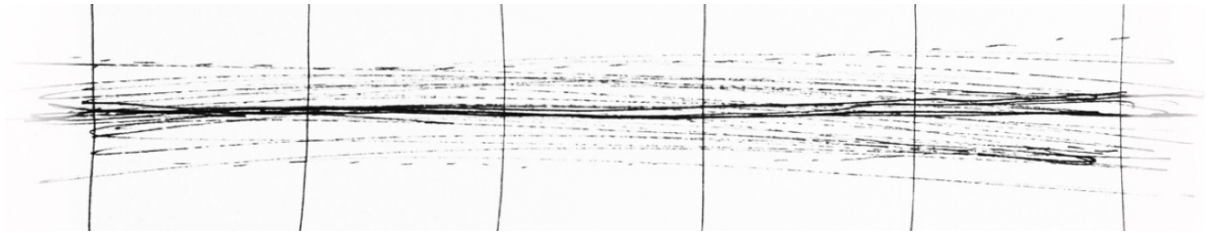
18. Wystawa 06.12 – 03.02 w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, 2021.

4.3. **OBRAZY 01 - 12**

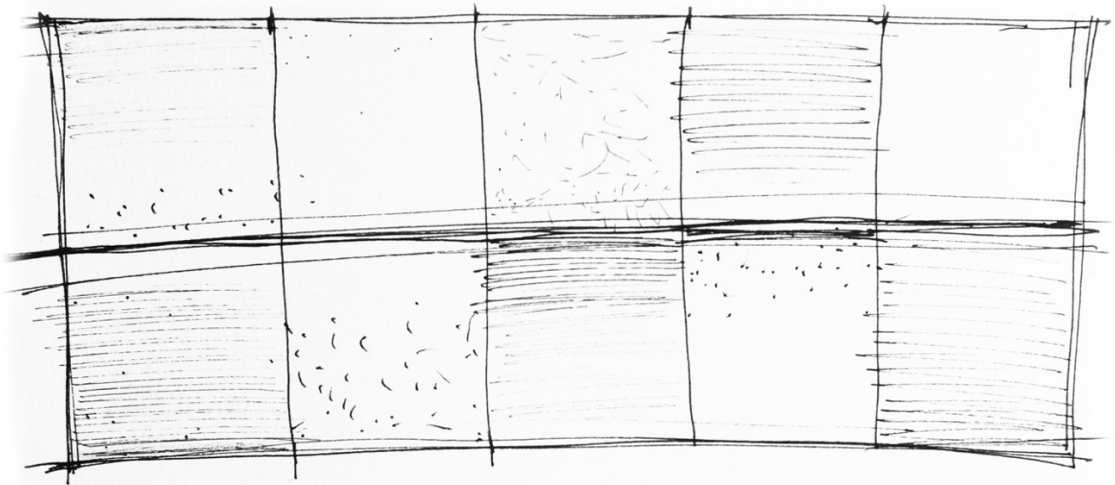
Realizacja doktorska składa się z 12 płócien o formacie 120 cm x 120 cm, wykonanych w latach 2022 – 2023 w technice akrylu na płótnie, prezentowanych w ścisłym ze sobą powiązaniu pod postacią polptyku o formacie 240 cm x 720 cm. Każdy z obrazów, czy inaczej, jak sama je nazywam czasopejzaży, bądź pejzaży czasowych ma swój początek w pejzażu i funkcjonować mógłby w sposób niezależny jako poszczególny kadr, chwila, mrugnięcie oczu, moment, czy jak pisał Cézanne „chwila świata”. Obrazy z kolekcji doktorskiej, w przeciwieństwie do moich wcześniejszych prac, nie są zamkniętą jednostką czasu, nie tytułuje ich godziną i minutą, nie są też zamknięte pod kątem kompozycyjnym. Nadal jednak każdy z nich odwołuje się do motywu pejzażu i fizycznie pojętego horyzontu widzianego w danym czasie. Dopiero w zestawieniu z innymi, poszczególne obrazy zyskują nowe znaczenia i szerszy kontekst. Poszczególne kadry nie funkcjonują bowiem w pełni bez swojego kontekstu. Tak, jak potrzebne są dwa punkty, aby stworzyć linię, tak mój projekt zakłada istnienie wielu obrazów, które tworzą swoisty horyzont czasowy, bądź myślowy, dając tym samym wrażenie czasowości i ciągłości. „Element czasu – pisał Wasył Kandyński – jest na ogół o wiele bardziej widoczny w linii niż w punkcie – długość rozciąga się w czasie. Ponadto śledzenie przebiegu linii prostej różni się czasowo od przebiegu linii krzywej, nawet gdy obie linie są jednakowo długie; im bardziej ruchliwa jest linia krzywa, tym dłużej rozciąga się w czasie. Możliwości temporalne linii są zatem różne. Miara czasu zawarta w linii poziomej i pionowej jest, nawet przy jednakowych ich długościach, odmiennie zabarwiona wewnętrznie. Być może w rzeczywistości chodzi tu nawet o różne długości, co w każdym razie psychologicznie dałoby się uzasadnić. W kompozycjach czysto linearnych nie wolno nam zatem lekceważyć elementu czasu i w nauce kompozycji trzeba go poddać dokładnym badaniom”³⁴.

Tytułowa linia horyzontu powstaje właściwie na styku moich poszczególnych obrazów. Co ważne, jak rzeczywisty horyzont, ta linia *de facto* nie istnieje. Poniżej przedstawiam wstępne szkice rysunkowe mojej koncepcji.

³⁴ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, op. cit., s. 103.

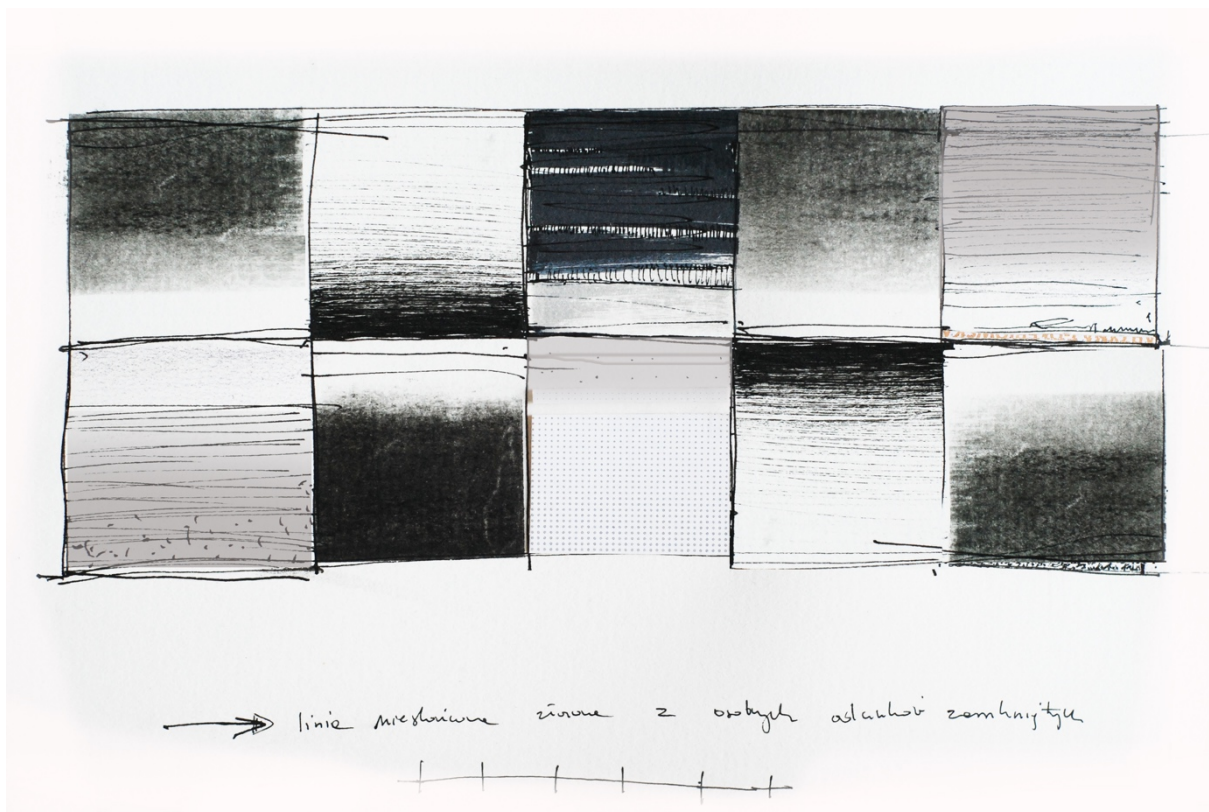


19. Horyzont /wstępny szkic koncepcji / pisak na papierze / luty 2022



→ osobne doświadczenia / momenty / czas punktowny
 → linie / horyzont / czas liniowy
 - części złączone z częścią / horyzont złączone liniowy; horyzont
 linie składowe z krótkimi odcinkami / momentami / doświadczeniami

20. Wstępny szkic koncepcji / pisak na papierze / luty 2022



21. Wstępny szkic koncepcji / technika mieszana na papierze / luty 2022

O czasie jako linii pisał m.in. Izaak Barrow, nauczyciel i poprzednik na katedrze w Cambridge Izaaka Newtona. Pojmował on czas jako swoistą możliwość kontynuowania istnienia. Dla Barrowa, jak pisze Michał Heller w książce *Uchwycić przemijanie* „czas był bardziej pojęciem matematycznym niż fizycznym i pod wieloma względami był pokrewny linii. Podobnie jak linia „czas ma tylko długość, jest taki sam w swoich wszystkich częściach i można uważać, że powstaje on przez dodawanie kolejnych chwil, lub przez płynięcie jednej chwili, na kształt linii prostej lub zamkniętej”³⁵. Współczesna filozofia wyróżnia dwa główne podejścia do zagadnienia czasu. Pierwsze z nich również pojmuje czas jako linearny ciąg zdarzeń, gdzie trwanie zostaje sprowadzone do odległości między chwilą t_1 i t_2 . Łączy się to bezpośrednio z koncepcją czasu jako zagadnienia mierzalnego, a zatem możliwego do obiektywizacji za pomocą zegarów i komputerów, które za pomocą liczb pomagały człowiekowi zapanować nad czasem. Drugie podejście, które wywodzi się z tradycji fenomenologicznej, głównie z myśli Husserla, łączy czas ze świadomością. Jak pisze

³⁵ Cyt. za. M. Heller, *Uchwycić przemijanie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 154-155.

Marek Pokropski w *Cielesnej genezie czasu i przestrzeni* podejście to „uznaje, że świadomość jest w istocie strumieniem przeżyć, jest więc zjawiskiem nieustannie zmiennym i czasowo rozciąglą, wykraczającym poza wąskie i punktowe teraz. Świadomości czasu nie da się również przedstawić w układzie linearnym ani zredukować do algorytmicznej sekwencji. Istotą świadomości jest ruch, dynamika, nieustanna zmiana, a zatem nie może być on ujmowany dyskretnie i obliczeniowo [...]. Drugim ważnym aspektem tej koncepcji jest nacisk na subiektywne doświadczenie trwania i upływu czasu”³⁶.

Czytając o zagadnieniach związanych z czasem fascynowało mnie zarówno myślenie obiektywistyczne, niezwykle precyzyjne i matematyczne, jak i fenomenologiczne, powiązane z subiektywnym doświadczeniem upływu czasu, gdzie czas doświadczany jest jako naturalny sposób własnego bycia. Te dwa skrajnie różne podejścia filozoficzne, powoli zespalały się w moją koncepcję doktorską, gdzie czas linearny wyznaczają poszczególne momenty mojego bycia z obrazami. Początkowo nie zakładałam, że w kolekcji doktorskiej znajdzie się dokładnie 12 płócien, lecz stopniowo wypracowałam sobie niejako rytm, który sprawiał, że jeden obraz powstawał w jednym miesiącu. Koncepcja dojrzewała długo, powstawał szereg szkiców rysunkowych i malarskich, w których rozważałam kolorystykę obrazów i ich wstępne układy kompozycyjne. Pierwszy obraz powstał w czerwcu 2022 roku. Dokładnie rok później, także w czerwcu zaczynałam obraz 12, co wydaje mi się klamrą, zamykającą mój cały rok w 12 obrazach. Liczba ta jest moją kolejną próbą ukazania niemożliwego, czyli zapanowania nad czasem i przestrzenią w sposób dosłowny. 12 miesięcy przyniosło mi 12 obrazów. Nie wydaje mi się jednak, by liczba ta była ostateczna i zakładałam, że w koncepcję tą wpisana jest pewna otwartość na to, co przyniesie czas. Mam w sobie otwartość na nowe spojrzenia i chwile, które domagać się będą spotkania i poszerzać będą mój myślowy horyzont.

Choć kolorystyka obrazów jest stonowana i właściwie monochromatyczna, począwszy od bieli, po różne odcienie szarości, aż do czerni, ja sama widzę w nich wiele kolorów. Jest to zapewne związane z moim systemem pracy nad poszczególnymi obrazami, gdzie na grunt akrylowy z pierwszą warstwą pasty strukturalnej wymieszanej z farbą, nakładam podmalówkę w mocnym, żywym ciepłym odcieniu, najczęściej o barwie sjeny palonej lub umbry. Kolejne warstwy sprawiały, że choć kolor obecny

³⁶ M. Pokropski, *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2013, s. 130-131.

w podmalówce został pozostawiony jedynie w niewielkim procencie, zbudował on dla mnie coś na kształt głębi, czy może raczej punktu wyjścia. Uspokojona kolorystyka obrazów z kolekcji doktorskiej znacząco różni się od barw moich obrazów wcześniejszych. Uznałam, że najważniejsza jest sama idea zmiany, przenikania i świadomie odeszłam od mocniejszych kolorów na rzecz czerni, szarości i bieli. Jak wspominałam w rozdziale 4, poświęconemu fenomenologicznemu ujęciu obrazu, niezwykle ważny jest dla mnie moment wyłaniania się kolejnych szczegółów z tła. Ten moment na granicy widzialności, kiedy nie jestem pewna, czy nadal jest mrok, czy już pojawia się światło, wydaje mi się być tu momentem kluczowym. W eseju „Szczeliny istnienia” Jolanty Brach-Czainy czytamy: „Tło jest podłożem, na którym może coś zaistnieć. Nieuprawioną, gołą glebą zdarzeń. Nie wiadomo jeszcze jakich. W tle więc – jak w ludzkim bytowaniu – czai się niepewność. Tło jest materią, z której wyłania się kształt. Czystą negatywnością, bo nie ma w nim nic, a cokolwiek mogłoby się pojawić, ze względu na naturę tła, nie będzie już do niego należało. Jest chaosem, bo w nim nic się nie wyróżnia, a sam fakt wyróżnienia stanowi akt oderwania się od tła”³⁷.

Jak pisze Maria Rzepińska, począwszy od XVI wieku następowało fundamentalne przewartościowanie motywu ciemności, zarówno w religii, sztuce, jak i różnych dyscyplinach nauki. Ciemność, która traktowana była wcześniej najczęściej jako kategoria negatywna, przeciwstawna boskiej idei światła, stała się od tej pory istotnym doświadczeniem egzystencjalnym oraz aktywnym i ważnym elementem transcendencji³⁸. Malując często zadawałam sobie pytanie o naturę światła i ciemności w mojej kolekcji doktorskiej. Niejednokrotnie punktem wyjścia było właśnie światło, w które wkraczał ciemniejszy kolor. Innym razem wychodziłam właśnie od ciemności i to z niej obserwowałam powolne wyłanianie się światła. W moich obrazach światło i mrok łączę bezpośrednio z cyklicznością wschodów i zachodów słońca, która sprawia, że ten sam motyw pejzażu jawi się nam za każdym razem inaczej.

Wydaje mi się także, że ograniczenie palety barw było jedynym możliwym sposobem, aby zyskać wrażenie spójności, a także możliwości swobodnych zmian w całościowym układzie kompozycyjnym. W założeniu pragnęłam stworzyć horyzont, który złożony jest z kolejnych następujących po sobie kadrów, gdzie poszczególne chwile

³⁷ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 97.

³⁸ I. Trzcińska, *Lux in tenebris. Czas i światło w nowożytnej kosmologii* [w:] *Światło. Czas. Transcendencja*, red. Izabela Trzcińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 149.

wzajemnie się przenikają i pozwalają formować, nawet do tego stopnia, że obrazy mogą zmieniać swój układ względem siebie, ale także i ulegać przekształceniu w postaci obracania ich względem linii góra / dół. Pojmuję ten zabieg jako swoistą dekonstrukcję horyzontu, czyli podkreślenie tego, że nasze patrzenie na horyzont, ale i samo bycie w ogóle, złożone jest z chwil/kadrów, które nasza pamięć swobodnie przedstawia względem siebie. Choć jedna chwila płynnie przechodzi w drugą, to jednak chwil połączenia z naszą świadomością jest wśród nich znacznie mniej. Być może właśnie obrazy stają się dla mnie tymi świadomymi momentami widzenia i bycia. Obrazy, myśli, spostrzeżenia, ale i wszystkie te prozaiczne chwile pomiędzy, o których Jolanta Brach-Czajna pisała w *Szczelinach istnienia*, jak jedzenie czereśni, ścielenie łóżka czy patrzenie na śpiące dziecko, wszystko to składa się na mój myślowy horyzont i w pewien sposób określa moje ja. Zmieniam się w czasie i jest to pewien proces, który trwa nieustannie. Ta niekończąca się linia horyzontu jest otwarta, bez początku i końca. Bardzo dużo bowiem wydarzyło się wcześniej, przed pierwszym obrazem i mam nadzieję na to, że dużo jeszcze przede mną. Moje obrazy doktorskie to mój okrągły rok od czerwca 2022 do czerwca 2023. Czerwiec 2022 poprzedzają przecież poprzednie miesiące i lata, myśli, szkice i doświadczenia. W chwili, gdy piszę te słowa również i czerwiec 2023 jest już przeszłością.

Otwartą linię horyzontu, którą budują moje obrazy utożsamiam także ze stanem tzw. *przepływu*, która towarzyszy twórczości. Po raz pierwszy pojęcie to wprowadził amerykański psycholog Mihály Csíkszentmihályi pisząc o tzw. *flow*, które tłumaczyć można właśnie jako „przepływ”, „strumień”, czy też „nurt”. W ten sposób pisze o tym Wojciech Załuski w książce *Etyczne aspekty doświadczenia czasu*: „'Przepływ' jest to stan psychicznej koncentracji, całkowitego pochłonięcia, zapomnienia o sobie, osiąganym wtedy, gdy głęboko angażujemy się w określone zadanie. Aby jednak 'przepływ' mógł się pojawić, zadanie musi spełniać określone warunki: nie może być zbyt łatwe, ponieważ rodzi wówczas poczucie nudy; nie może jednak być również zbyt trudne, ponieważ problemy z jego realizacją stoją na przeszkodzie pojawieniu się przyjemności, będącej nieodłączną częścią doświadczenia 'przepływu’³⁹. Dzięki malowaniu stan ten, gdzie w sposób optymalny obciążamy nasz umysł i ciało, niekiedy udaje mi się osiągnąć. Zatraca się wtedy poczucie czasu i zdarza się, że nie myślę o niczym innym. Te rzadkie

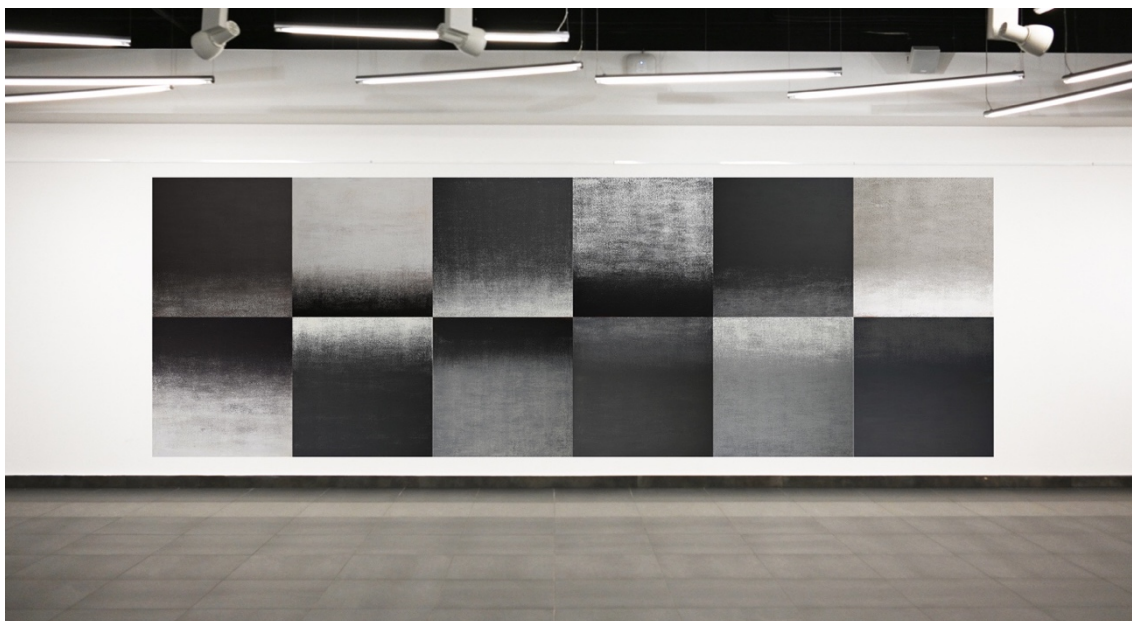
³⁹ W. Załuski, *Etyczne aspekty doświadczenia czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 104.

chwile ‘przepływu’ łączą się dla mnie także z osobistym doświadczaniem przyrody, czy z moim obcowaniem z naturą i byciem w pejzażu.

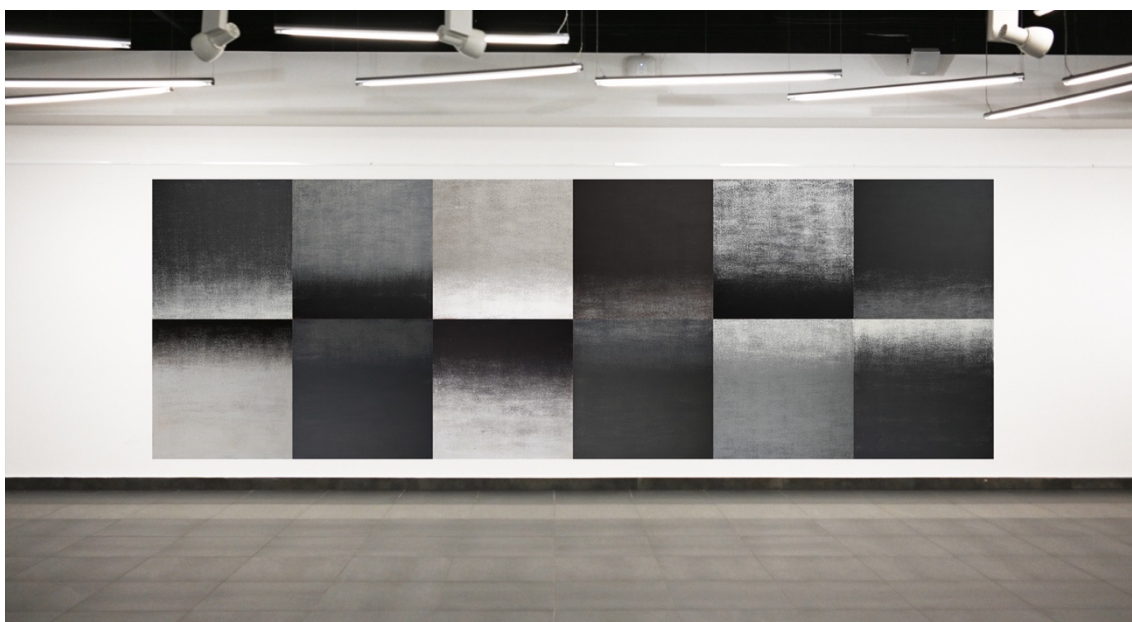
Dekonstrukcja fizycznego horyzontu złożonego z obrazów i układanie go wciąż na nowo, jest dla mnie moją prawdą o byciu w czasie i przestrzeni. Buduję swój horyzont mentalny swobodnie przekształcając obrazy/stany, których doświadczam. Świadomie wybieram, by układ obrazów nie był jedynie ciągiem linearnych zdarzeń i spojrzeń, gdzie obrazy od 01 do 12 ułożone są obok siebie. Chcę dobitnie podkreślić, że linia, o której mówię de facto nie istnieje. Jest gdzieś pomiędzy obrazami i buduje się na ich styku. Powstaje z dotknięcia. Myślę o możliwościach, jakie daje wybrany przeze mnie układ kompozycyjny. Jak wiele jest możliwości układu 12 obrazów w dwóch liniach po 6 obrazów, gdzie stykają się one zawsze tym samym bokiem, który wyznacza horyzont? Zaczynam przekładać obrazy z miejsca na miejsce i już wiem, że możliwości jest bardzo wiele.



22. *Obrazy 01-12*, Układ roboczy, wrzesień 2023 (wymiary całości 240 cm x 720 cm)



23. *Obrazy 01-12, Układ 01*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023



24. *Obrazy 01-12, Układ 02*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023



25. *Obrazy 01-12, Układ 03*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023



26. *Obrazy 01-12, Układ 04*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023



27. **Obraz 01**

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



28. ***Obraz 02***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



29. ***Obraz 03***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



30. ***Obraz 04***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



31. ***Obraz 05***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



32. ***Obraz 06***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



33. ***Obraz 07***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2022



34. ***Obraz 08***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2023



35. ***Obraz 09***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2023



36. *Obraz 10*

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2023



37. *Obraz 11*

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2023



38. ***Obraz 12***

120 x 120 cm, akryl na płótnie

2023

4.4. 16 z 479 001 600 możliwości / 18'29"/ 2023 / film

Film *16 z 479 001 600 możliwości* zrealizowałam w przestrzeni Centrum Promocji Mody Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych we wrześniu 2023 roku. Dokumentuje on działanie mające na celu ukazanie ogromu możliwości, jakie daje zaproponowany przeze mnie układ 12 obrazów z kolekcji doktorskiej. Film pokazuje, że nie ma idealnego układu, jest natomiast nieustanna zmiana chwil, mrugnięć i moich spojrzeń na horyzont. Gdyby policzyć możliwości różnych układów obrazów względem siebie, nie starczyłoby mi życia na dokonywanie tych zmian zważywszy, że każda zmiana zajmowała mi średnio 60 sekund. Istnieje 479 001 600 możliwości układu moich 12 obrazów według przyjętego przeze mnie schematu (il. 39). 60 sekund na zmianę to 911 lat nieustannego przekładania, bez szans na sen, jedzenie i cokolwiek innego. Gdyby zmiana następowała w tempie mrugnięcia okiem, czyli średnio co 5 sekund, dokonanie wszystkich zmian zajęłoby „jedynie” 75 lat.

W filmie trwającym 18 minut i 29 sekund dokonałam 16 zmian układu. Bardzo niewiele, zważywszy na to, że istnieją miliony możliwości. Było to doświadczenie wyczerpujące fizycznie i na tyle właśnie pozwoliło mi wtedy moje ciało. Choć obrazy nie są wcale ogromnych rozmiarów, to jednak użyłam podwójnych, solidnych krosien o wadze 7 kg każde. Bardzo chciałam, by w filmie nie było żadnych cięć ani zmontowanych scen. Do tego nagrania prowadziło wiele nieudanych prób, które niejako przygotowywały moje ciało na wysiłek, ale też zużyły część moich sił. Choć ujęć powstało dużo więcej, to właśnie ten film jest zdecydowanie najdłuższy i tym samym najbardziej wyczerpujący. Pomimo bólu ramion i pleców, za każdym razem jednak wydawało mi się, że dam radę dokonać kolejnej zmiany. Po 18 minutach nieustannego ruchu, podnoszenia, przenoszenia i obracania obrazów, wiedziałam już, że czas zrobić przerwę.

To fizyczne doświadczenie ponownego obcowania z namalowanymi przeze mnie obrazami, okazało się dla mnie w pewien sposób uwalniające. Choć pozostało wrażenie niedosytu, czułam, że tego dnia zrobiłam właśnie tyle, ile mogłam. A było to 16 udokumentowanych możliwości, poprzedzonych próbami, które były dla mnie tak samo ważne. Doświadczenie to, które odczuwałam mocno w swoim własnym ciele, przypominało mi także o moich zmaganiach z obrazami w pracowni. Podczas malowania wielokrotnie przestawiałam je względem siebie i odwracałam, gdyż chciałam, by każdy

z osobna pasował do drugiego. Każdy kolejny obraz malowałam w stałym kontakcie z poprzednim. Doświadczenie to przypomniało mi także o wielokrotnym wnoszeniu i znoszeniu blejtramów z mojej pracowni na 4 piętrze łódzkiej kamienicy.

Również i samo malowanie jest czynnością, która angażuje moje ciało; czynnością, która jest możliwa dzięki ciału. Myślę, widzę, maluję. Zagadnienie to szeroko omawiał Maurice Merleau-Ponty, który w pracach *Fenomenologia percepcji* i *Fenomenologia zachowania* gruntownie kreśli obraz ciała, jako swoistego „wehikułu bycia w świecie”. Jak pisze Monika Murawska „trzeba jednak podkreślić, że ciało w ujęciu Merleau-Ponty’ego jest podmiotem, ale nie pasywnie doznającym. Jest żywym organizmem, choć nie daje się do niego zredukować, przekraczając poziom przeżywania zmysłowego. Dysponuje wiedzą o sobie, ma więc częściowo charakter przypisywany podmiotowi jako świadomości. Stanowi dynamiczną całość i warunek wszelkiej obecności, ale zarazem pozostaje niezauważone, wręcz nieobecne w aktach poznania, chociaż dopiero dzięki niemu przedmioty zaczynają dla nas istnieć”⁴⁰. Ciekawym zagadnieniem wydaje się być także kwestia podwójnej widzialności ciała, które jest widzące i widzialne jednocześnie. To właśnie moje ciało sprawia, że mam możliwość widzenia rzeczy wokół siebie i przeżywania ich w sobie, ale widząc jestem jednocześnie widziana przez innych; moje ciało jest widziane przez inne ciała będące wokół mnie. To dzięki ciału mogę się poruszać i dokonywać zmian układu obrazów. Moje ciało jest ruchem i dzięki temu, nie bez wysiłku, wprawiam w ruch swoje obrazy. Zmieniając ich usytuowanie w przestrzeni, sama zmieniam też swoje położenie. Prawo/lewo, góra/dół – wszystkie te zmiany zapisują się w moim ciele.

Nade wszystko jednak, co bardzo istotne, moje ciało także zanurzone jest w czasie i wraz z czasem dokonują się w nim przemiany. Bardzo trafnie ujął to Marcel Proust w III tomie swojej powieści życia *W poszukiwaniu straconego czasu*: „Czas, który zazwyczaj nie jest widzialny – żeby stać się widzialnym, poszukuje ciał i gdziekolwiek je spotyka, bierze w swoją władzę”⁴¹. Moje ciało zmienia się wraz z upływem czasu, a to właśnie zmiana jest przecież niezaprzeczalną właściwością czasu, który płynie

⁴⁰ M. Murawska, *Tajemnica żywej cielesności: fenomenologia ciała w ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Michela Henry’ego* [w:] Sztuka i filozofia 33, 2008, s.130, tekst dostępny na stronie internetowej: https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144.pdf

⁴¹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. III, przeł. T. Boy Żeleński i in., Warszawa 1979, s. 896.

zupełnie niepostrzeżenie. Film 16 z 479 001 600 możliwości to moja próba odpowiedzi na pytanie, czym dla mnie jest czas. A czas, pomimo niezaprzeczalnego trwania i istnienia, jest właśnie zmianą i nieustannym procesem, gdzie mieszają się moje stany: niepokoje, radości, marzenia, smutki, tęsknoty, a także wszystkie moje blaski i cienie.

Diagram 1 (top left):

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12

Diagram 2 (top middle):

2	1	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12

Diagram 3 (top right):

2	3	1	4	5	6
7	8	9	10	11	12

Notes (top right):

1 → 12 miejsce
jeśli 1 w miejscu
X to
2 ma 11 miejsc
do zajęcia
jeśli 1 i 2 w miejscu
X i 4 to
3 ma 10 miejsc do
zajęcia

Notes (middle):

1 obrot może zajęć 12 pozycji
jeśli 1 obrot zajmie jedną z pozycji, to
2 obrot może zajęć $12 - 1 = 11$ pozycji
jeśli obracamy 1 i 2 zajmą dowolne pozycje
to obrot 3 może zajęć:
 $12 - 2 = 10$ pozycji

Diagram 4 (middle left):

1	2	4	5	6	3
7	8	9	10	11	12

Diagram 5 (middle right):

1	2	4	5	6	7
3	8	9	10	11	12

Diagram 6 (bottom left):

1	2	4	5	6	7
8	3	9	10	11	12

Diagram 7 (bottom right):

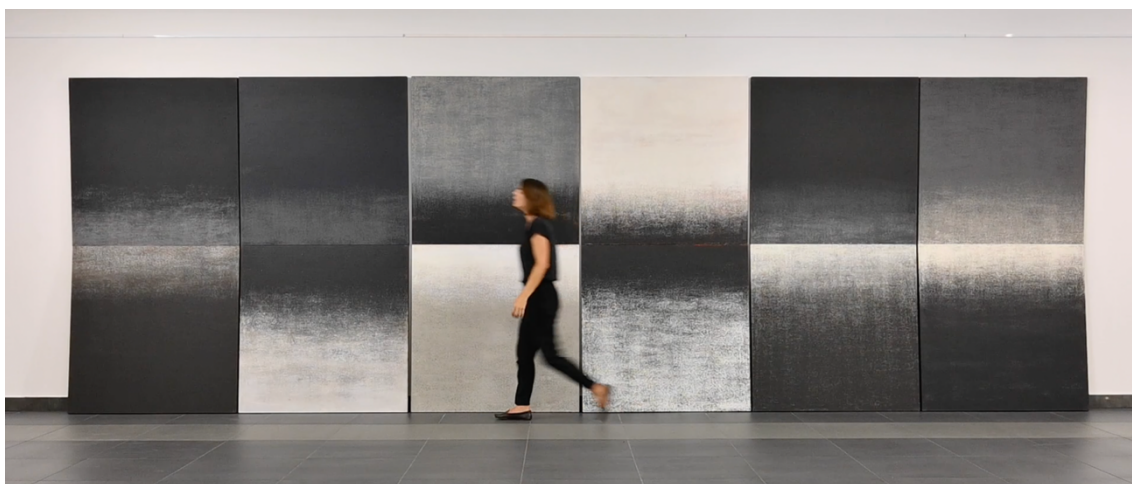
1	2	4	5	6	7
8	9	3	10	11	12

Calculation (bottom left):

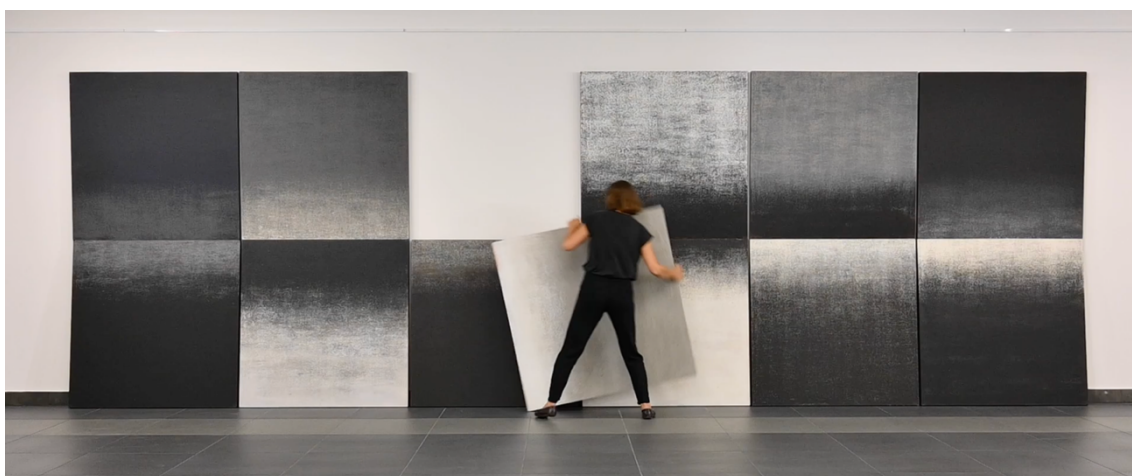
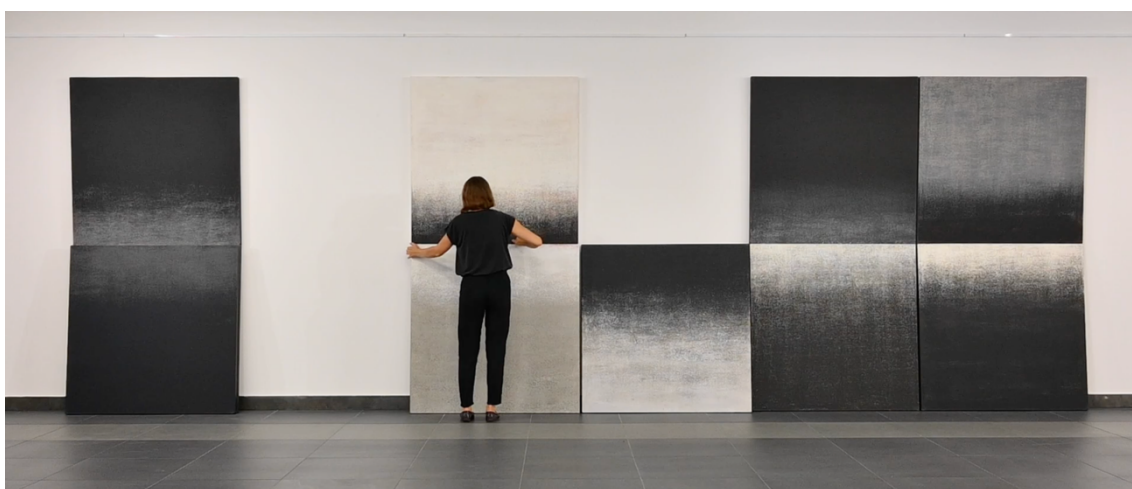
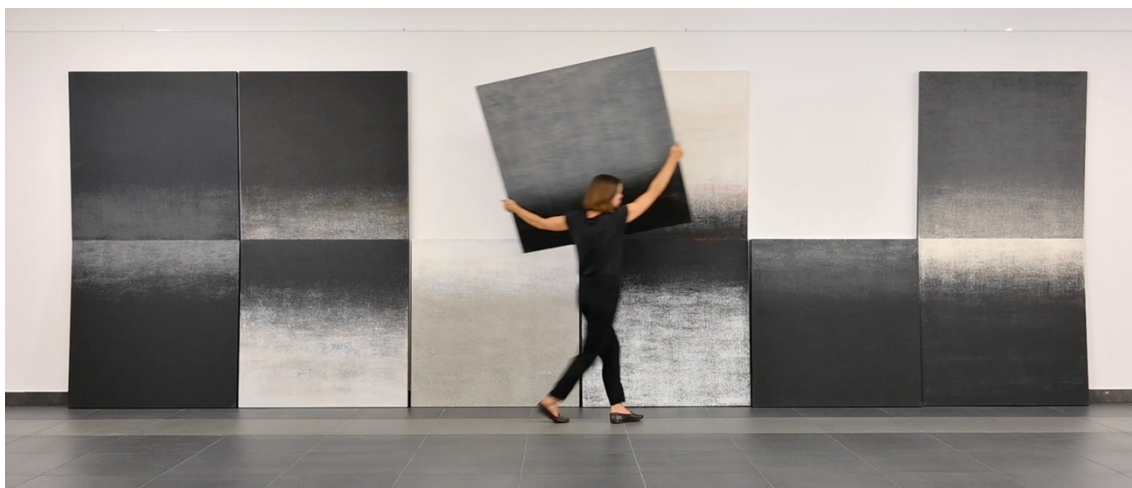
$$12! = 12 \times 11 \times 10 \times 9 \times 8 \times 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 479\,001\,600$$

Numbers (bottom right):

10 pozycji
9 - 12 pozycji
8 - 11 pozycji
7 - 10 pozycji
6 - 9 pozycji
5 - 8 pozycji
4 - 7 pozycji
3 - 6 pozycji
2 - 5 pozycji
1 - 4 pozycji



40. Kadry z filmu *16 z 479 001 600 możliwości*, Łódź, CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023



41. Kadry z filmu *16 z 479 001 600 możliwości*, Łódź, CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023

4.5. *Chwile pomiędzy* / 3'13" / 2023 / animacja poklatkowa

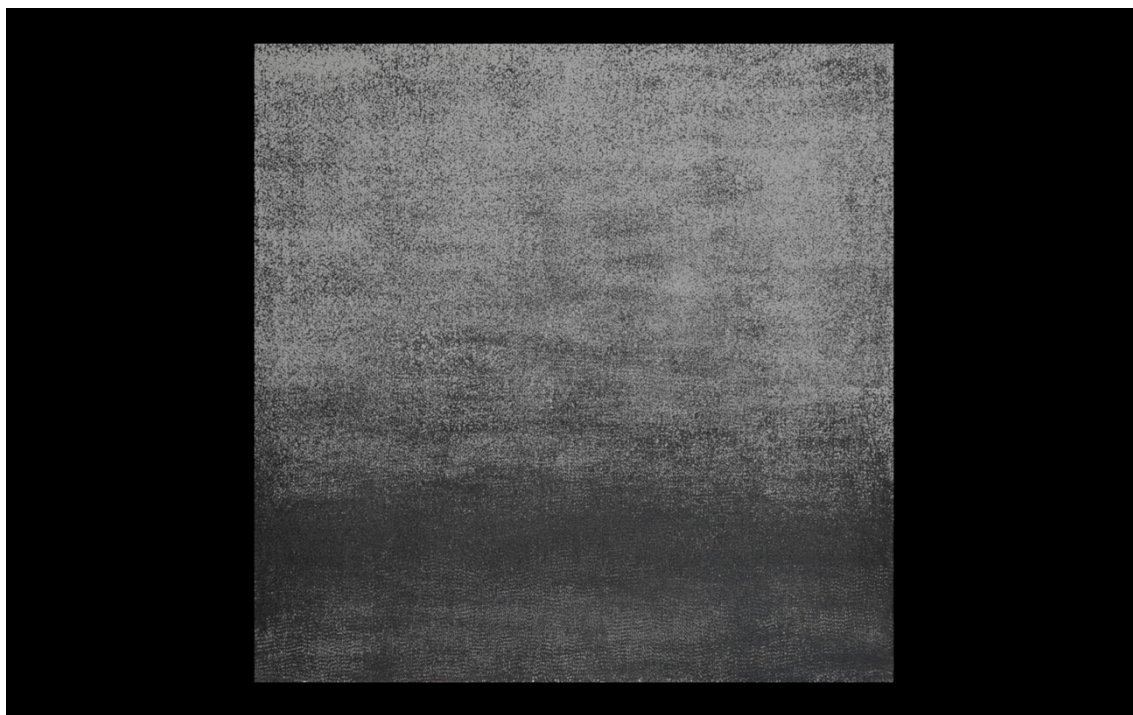
Początkowo zakładałam stworzenie animacji poklatkowej z kolejnych, następujących po sobie *Obrazów 01 - 12*. Podczas pracy nad animacją, okazało się jednak, że najbardziej ciekawił mnie moment przejścia pomiędzy jednym a drugim obrazem/kadrem. Powstawały dzięki temu zupełnie nowe obrazy, które nie zostały fizycznie namalowane, a które mogłam uchwycić i zatrzymać, wciskając pauzę w animacji. Tym samym, tak jak w pracy nad filmem *16 z 479 001 717 możliwości*, okazało się, że czas jest tutaj elementem kluczowym. Zdałam sobie także sprawę, że momentów pomiędzy obrazami jest znacznie więcej niż samych obrazów. Jest nieskończenie wiele kadrów i chwil, które są gdzieś pomiędzy stopklatkami, jakimi są fizyczne obrazy.

Aspekt czasowości w tworzeniu animacji jest niezwykle istotny. Zastanawiałam się, jak długo powinna trwać zmiana jednego kadru w drugi, a także czy potrzebny jest jakikolwiek stały zatrzymany kadr. Ostatecznie, choć chciałam uzyskać efekt nieustannej zmiany, zdecydowałam się też na wydłużenie niektórych kadrów, aby pozostawić momenty, kiedy nie jesteśmy do końca pewni, czy kadr się jeszcze zmienia, czy mamy już przed oczami kolejny obraz.

Tworzona animacja *Chwile pomiędzy*, skłoniła mnie do zatrzymania i ponownego przyglądania się obrazom. Zaczęłam zastanawiać się w jaki sposób nasze pracowite oko wyłapuje kolejne kadry i jak bardzo potrzebna jest mu chwila wytchnienia. Tą chwilą wytchnienia jest sen, kiedy pamięć porządkuje nasze wspomnienia, a także nasze mrugnięcia okiem, kiedy przetwarzamy dostarczaną nam porcję danych wzrokowych. Spojrzenia i mrugnięcia nieustannie po sobie następują. Dodatkowo nasze gałki oczne są przecież w nieustannym ruchu. W *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego czytamy:

„Widzimy naturę w sposób czynny, przy pomocy wielu spojrzeń, posuwając się w głąb i cofając się znowu ku planom najbliższym. Widzimy naturę w sposób przeskokowy, zatrzymując się tylko na tych planach przestrzennych, jakie ściągają naszą uwagę, i pomijając inne. Ten aktywny charakter naszego widzenia znajduje swój wyraz również w akcie selekcji, gdy wszystko istotne dla naszego widzenia (leżące na innych planach przestrzennych) eliminuje nasze spojrzenie, ujmuje je jako nieistotne w danej chwili tło – neutralną, niezdefiniowaną płaszczyznę barwną, nasyconą przestrzenią. Każde

spojrzenie jest zmienne. (...) Dopiero widzenie ruchome, gdzie obraz powstaje z nawarstwiania się wielu spojrzeń, przynosi odrodzenie kolorystyki. Każdy student akademii wie, że uchwycić kolor może tylko wówczas, gdy nasycił wzrok widzeniem innych kolorów i złapał dany kolor na świeżo, zanim on się ulotnił. Że nowe widzenie koloru związane jest z wielospojrzeniowym widzeniem natury, a więc z innym typem perspektywy niż perspektywa trójwymiarowa, z taką perspektywą, w której składnikiem nowym jest czas, warunkujący nawarstwianie się spojrzeń jednego na drugie, a więc perspektywa czasoprzestrzenna, czyli czterowymiarowa”⁴².

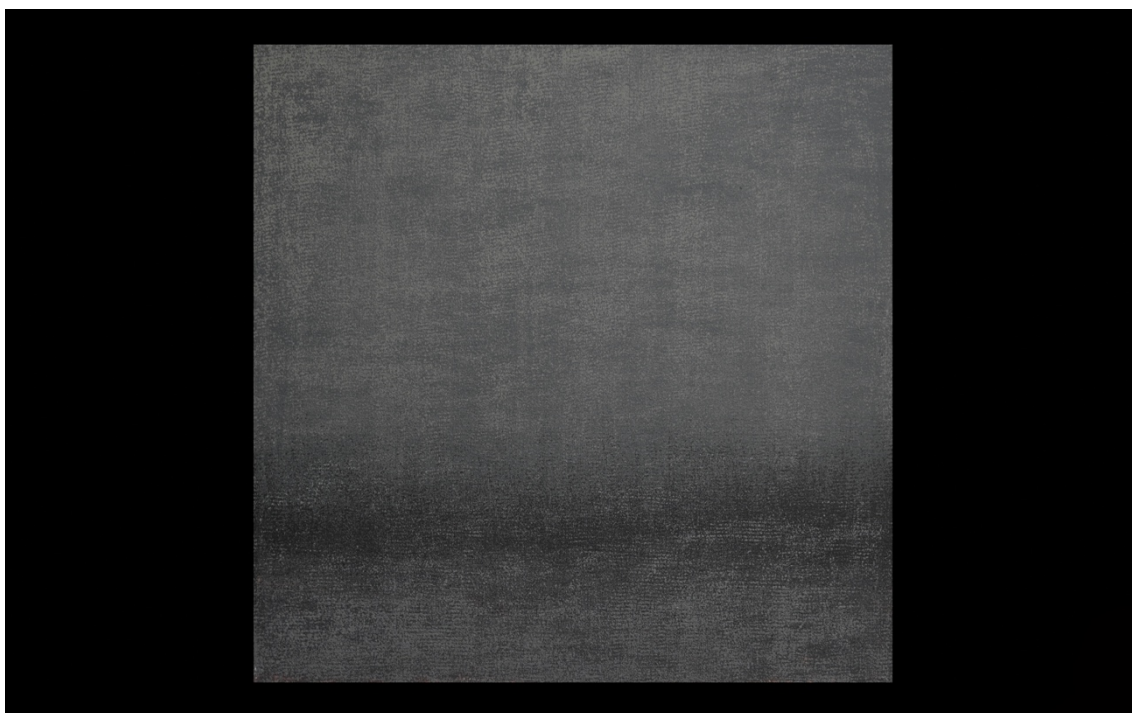


42. Chwila pomiędzy *Obrazem 05* a *Obrazem 04* / kadr z animacji *Chwile pomiędzy*

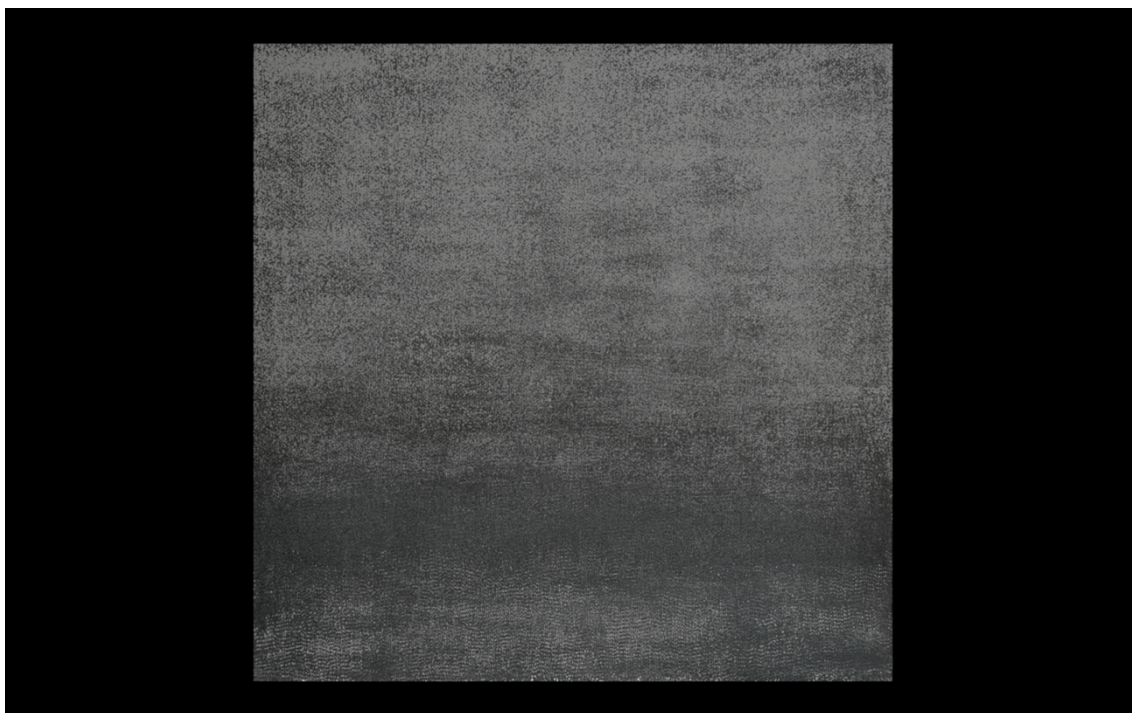
⁴² W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2016, s. 300 - 301.



43. Chwila pomiędzy *Obrazem 10* a *Obrazem 01* / kadr z animacji *Chwile pomiędzy*



44. Chwila pomiędzy *Obrazem 11* a *Obrazem 08* / kadr z animacji *Chwile pomiędzy*



45. Chwila pomiędzy *Obrazem 06* a *Obrazem 05* / kadr z animacji *Chwile pomiędzy*



46. Chwila pomiędzy *Obrazem 01* a *Obrazem 12* / kadr z animacji *Chwile pomiędzy*

ZAKOŃCZENIE

Podczas malowania obrazów z kolekcji doktorskiej towarzyszył mi cyfrowy dziennik, będący swobodnym zapisem myśli o czasie, horyzoncie, malarstwie i życiu prywatnym. Powstało 12 kart odpowiadających 12 obrazom z kolekcji doktorskiej. Pozwolę sobie tu przytoczyć ostatnie zdania 12 karty Dziennika:

Pomyślałam dzisiaj o czasie w moich obrazach zupełnie inaczej niż dotąd. Dotychczas linia horyzontu mnie prowadziła... była niejako osią czasu, która sugerowała ruch do przodu. Oś czasu wyznaczała dla mnie dotychczas rozwój. A jeśli nie chodzi o rozwój liniowy? Co, jeśli nie chodzi o ruch do przodu, tylko ruch w głąb. I wtedy każdy obraz jest tak samo ważny. Nie ma początku i nie ma końca. Obraz staje się portalem do zagłębienia głębiej, do kontemplacji, do pochylania się nad sobą i światem. Jest moją uważnością na chwilę, która trwa, bez nadawania jej rangi ważności i bez wybiegania w przód i oglądania za siebie.

Powyższe zdania kazały mi przyjrzeć się raz jeszcze koncepcji liniowego, czy też horyzontalnego traktowania czasu. Założenie, że jest pewne trwanie i są jakieś chwile/punkty/obrazy w tym trwaniu, a strzałka czasu posuwa się do przodu, które towarzyszyło mi od początku moich rozmyślań nad koncepcją doktorską, stopniowo podczas malowania ulegało przekształceniu na rzecz idei, wedle której poszczególne obrazy stają się przyczynkiem do zagłębienia w głąb siebie samej. Poszczególne obrazy stając się jednym i tym samym obrazem/konceptem, a także obszarem moich rozważań dotyczących czasu i przestrzeni, wyznaczyły nie tylko czas spędzony w pracowni, ale także wszystkie te chwile, które były gdzieś pomiędzy. Pomiedzy widzeniem, byciem, malowaniem i życiem.

Wychodząc od fizycznego horyzontu, w moim malarstwie odnoszącego się bezpośrednio do pejzażu, w którym nieustannie następują zmiany stanu skupienia, stopnia widzialności i oświetlenia, starałam się oddać pewną prawdę o naszym ludzkim czasie, zmianie, dzianiu się. Ta zmiana widoczna jest najlepiej w naszej ludzkiej powłoce, ale i w samym pejzażu właśnie, którego cykliczność jest wciąż pewnikiem. Natura, pomimo wojen, pandemii, kataklizmów i zmian klimatycznych, co roku się odradza. Słońce uparcie co dnia wschodzi i zachodzi za horyzontem, co dnia z ciemności wyłania się światło. Czasopejzaże, czy też pejzaże czasowe, jak roboczo nazywam od lat swoje obrazy, to właśnie moje ujęcia czasu i przestrzeni na płaszczyźnie płótna. Co istotne,

horyzont fizyczny obecny w poszczególnych obrazach, poprzez zabieg zestawiania ich w poszczególne układy, ewoluował w stronę horyzontu czasowego i myślowego.

„Nasze wyobrażenia o czasie i przestrzeni – jak twierdzi Andrzej Dragan - podsuwają nam takie przekonanie, że czas to coś zupełnie innego niż przestrzeń, że to dwa różne byty. Wydaje nam się, że jedno jest osadzone w drugim i są niezależne od siebie. Tymczasem czas jest zadziwiająco podobny do przestrzeni, co wydaje się kłócić z naszą codzienną percepcją. Równania teorii względności wskazują, że czas i przestrzeń różnią się jedynie znakiem minus w jakimś wyrażeniu matematycznym. Być może gdyby tego znaku nie było, to czas i przestrzeń byłyby całkowicie nierozróżnialne”⁴³.

Podczas pracy nad koncepcją doktorską akcent przeniósł się jednak z tego, co na początku było dla mnie najistotniejsze, czyli z poszczególnych obrazów, na rzecz mojego własnego doświadczania czasu, który z obrazami spędzałam. Było to dla mnie dużym odkryciem. Kulminacyjnym momentem tego doświadczenia była praca nad filmem *16 z 479 001 600 możliwości*, gdzie zmieniając położenie kolejnych obrazów w układzie, przekraczałam swoje granice wytrzymałości. To fizyczne zmęczenie, a jednocześnie świadomość, że moje udokumentowane działania pokazują jedynie kilkanaście z milionów możliwych układów, ukazały mi w sposób dosłowny moje zmagania nie tylko z czasem, ale i z samym obrazem, a także uwolniły od chęci znalezienia układu idealnego. To właśnie zmiana okazała się być jedyną stałą i to zbliżyło mnie do poczucia, że choć w minimalnej części dotykam czegoś tak nieuchwytnego, jak czas i przestrzeń. Pisząc o zmianie mam tu na myśli nie tylko kolejne malowane fizyczne obiekty – *Obrazy 01-12*, ale także ich ułożenie względem siebie i cyfrowe fotografie obrazów, które płynnie się przenikają.

Gdy po zakończeniu pracy nad *Obrazami 01-12*, filmem *16 z 479 001 600 możliwości* i animacją poklatkową *Chwile pomiędzy*, wróciłam do czytania eseju *Człowiek i czas* Romana Ingardena, odebrałam go w zupełnie nowy i znacznie głębszy sposób.

„W stałym biegu i nieustannej nowości czasu – pisze Roman Ingarden - czuję się wciąż tym samym człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości pozostanę sobą. Tożsamość „mnie” oznacza przy tym dwie różne sprawy: 1. że w ciągu całego mego życia jestem jednym indywiduum; 2. że w ciągu tegoż życia pozostaję tym samym człowiekiem w pełnej swej jakościowo niezmiennie określonej naturze. Obie te

⁴³ *Czasoprzestrzeń, obserwatorzy nadświatłni i sztuczna inteligencja*. Rozmowa z prof. Andrzejem Draganem, <https://spidersweb.pl/plus/2022/06/prof-andrzej-dragan-czasoprzestrzen> (dostęp: 13.11.2023)

sprawy są nierozłącznie z sobą związane. W całości, którą jestem, wyróżniają się w bezpośrednim doświadczeniu a) zmienne, wciąż nowe przeżycia świadome; b) zmienne stany i procesy psychiczne, jako też własności psychiczne i fizyczne; c) pewna stała kwalifikacja, określająca całość mnie jako człowieka, zupełnie niepowtarzalna i specyficzna. (..) W tym poczuciu bycia sobą w ciągu całego mojego życia nie przeszkadza mi też wcale ani samo dokonywanie się nawet głębokich i wielostronnych przemian w mej strukturze psychicznej i w moim ciele, ani też świadomość, że takie przemiany się dokonały. Czasem wprawdzie, gdy zaszły i uświadomione zmiany są bardzo doniosłe i gdy zwłaszcza dokonały się w odległej przeszłości, może się zdarzyć, że staję się sam sobie obcy, że przestaję się sam z sobą solidaryzować, że się sobie przeciwstawiam i ostro siebie sędzę, co więcej, że przestaję siebie z przeszłości rozumieć. Ale wszystkie te zjawiska nie naruszają w niczym mego mniej lub więcej wyraźnego poczucia bycia sobą, bycia tym samym, co niegdyś”⁴⁴.

A zatem jesteśmy w tym trwaniu wciąż tymi samymi ludźmi, choć każdego dnia doświadczamy wielu zmiennych, które na nas wpływają. Tymi zmiennymi mogą być poszczególne zdarzenia, napotkane osoby, nasze własne emocje i emocje innych, a także zobaczone, zapamiętane lub zapomniane obrazy. Wszystkie te zmienne kształtują nasze subiektywne doświadczanie czasu i jedynie ono wydaje się prawdziwe. Obrazy, będąc przejawem chwilowej świadomości czasu⁴⁵ i przestrzeni, pozwalają mi ująć moje bycie w całość, nawet pomimo tego, że całość ta jest z natury zmienna i niejednorodna.

⁴⁴ R. Ingardem, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 42-43.

⁴⁵ Zob. też: M. Golka, *Sekrety ludzkiego czasu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021, s. 50-55.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA

- Adorno T. W.**, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
- Baselgia G.**, *Light Fall*, wyd. Varlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014
- Brach-Czaina J.**, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018
- Buczyńska – Garewicz H.**, *Miejsca, Strony, Okolice*, Universitas, Kraków 2006
- Dereniowska M.**, *W poszukiwaniu zrozumienia czasu: między wskazówkami zegara a rytmem natury* [w:] *Aporie czasu, Problemy / Dyskusje – Tom X*, red. Piotr Orlik, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2011
- Eliasson O.**, *Experience*, wyd. Phaidon, 2018
- Golka M.**, *Sekrety ludzkiego czasu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021
- Hawking S.**, *Krótką historia czasu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018
- Heidegger M.**, *Nietzsche*, t.1, Warszawa 1988
- Heller M., Pabjan T.**, *Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, Kraków 2021
- Heller M.**, *Uchwycić przemijanie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997
- Ingarden R.**, *Człowiek i czas*, [w:] tegoż, *Księżeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988
- Israel M.**, *The Big Picture. Contemporary Art in 10 Works by 10 Artist*, wyd. Prestel, Nowy Jork 2017
- Jaromir Jedliński – Roman Opałka**. Rozmowa [w:] Roman Opałka, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2000
- Juchniewicz N.**, *Koncepcje obrazu w perspektywie fenomenologicznej Éliane Escoubas a polityczne znaczenie wyobraźni u Hannah Arendt* [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, red. I.Lorenc, M.Salwa, P. Schollenberg, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012
- Kandyński W.**, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2019
- Kowalska B.**, *Roman Opałka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976

- Łagosz M.**, *Realność czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007
- Merleau-Ponty M.**, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996
- Pokropski M.**, *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2013
- Proust M.**, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. III, przeł. T. Boy Żeleński i in., Warszawa 1979
- Salwa M.**, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki* [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberg, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012
- Seel M.**, *Nie zrobione z idei, O znaczeniu przyrody dla sztuki nowoczesnej*, [w kat.:] *Kunst und Natur. Sztuka wobec natury*, BASF-Feierabendhaus, Ludwigshafen 11 III – 4 IV 1996, Lindenau-Museum, Altenburg 12 V – 23 VI 1996, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 29X – 8 XII 1996
- Saint-Exupéry A.**, *Nocny lot, Ziemia planeta ludzi, Pilot wojenny*, tłum. M. Czapska, S. Stempowski, W. Bieńkowska i Z. Bieńkowski, A. Cierniakówna, Kraków 1974
- Strzeмиński W.**, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2016
- Szyborska W.**, *Trzy najważniejsze słowa* [w:] *Widok z ziarenkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996
- Trzcińska I.**, *Lux in tenebris. Czas i światło w nowożytnej kosmologii* [w:] *Światło. Czas. Transcendencja*, red. Izabela Trzcińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007
- Watkins J.**, *Survey. Where 'I don't know' Is The Right Answer* [w:] *On Kawara*, wyd. Phaidon, 2002
- Zaluski W.**, *Etyczne aspekty doświadczenia czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017

ŹRÓDŁA CYFROWE
(dostęp 23.10.2023)

Cooke L., *On Kawara*. Dia Art Foundation, <http://diaart.org/exhibitions/introduction/86>

Dragan A., *Czasoprzestrzeń, obserwatorzy nadświatłni i sztuczna inteligencja*.
<https://spidersweb.pl/plus/2022/06/prof-andrzej-dragan-czasoprzestrzen>

Gorządek E., *Tomasz Ciecierski*, Portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-ciecierski>

Murawska M., *Tajemnica żywej cielesności: fenomenologia ciała w ujęciu Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Michela Henry'ego* [w:] *Sztuka i filozofia* 33, 2008, tekst dostępny na stronie internetowej:
https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144.pdf

Sławek T., *Przy (-) słowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam*,
<https://drozdz.art.pl/02060500-2/>

Your black horizon, 2005, strona internetowa Olafura Eliassona,
<https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>

SPIS ILUSTRACJI

1. Roman Opalka, 1965/1-∞, 1965 r., Detal 2890944-2910059; źródło: <https://artinfo.pl/dzielo/1965-1-1965-r-detail-2890944-2910059> (dostęp 2.07.2023)
2. Roman Opalka, zdjęcie z archiwum artysty; źródło: <https://ownetic.com/news/2010/06/15/roman-opalka-w-art-stations-w-poznaniu/>, (dostęp 2.07.2023)
3. On Kawara, 21 OCT.68, 18.ENE.69, z serii „Today”, 1966 – ; źródło: On Kawara, wyd. Phaidon, 2002
4. Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu (zegary)*, 1978, fragment instalacji w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu; źródło: fotografia własna
5. Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu (trwanie)*, 1968-1969, wystawa *Świątekst* w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu; źródło: fotografia własna
6. Olafur Eliasson, *The horizon series*, 2002; źródło: <https://www.guggenheim.org/artwork/12197>, (dostęp 23.10.2023)
7. Olafur Eliasson, *Your black horizon*, 2005, 52. Biennale w Wenecji; źródło: <https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>, (dostęp 23.10.2023)
8. Guido Baselgia, *Polar Night , Barents Sea IV, 15 stycznia 2009, 9:00 rano, N70°*, Norwegia; źródło: Baselgia G., *Light Fall*, wyd. Varlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014
9. Guido Baselgia, *Piz Languard, A Morning Long, 15 października 2010, N46°*, Szwajcaria; źródło: Baselgia G., *Light Fall*, wyd. Varlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014
10. Andreas Gursky, *Ren II*, 1999; źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Rhein_II , (dostęp 23.10.2023)
11. Tomasz Ciecierski, *Bez tytułu*, 1993, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/ciecierski-tomasz-bez-tytulu-3> (dostęp 23.10.2023)
12. James Turrell, *Roden Crater, East portal*, od 1979 r. do dziś; źródło: <https://rodencrater.com/spaces/east-portal/>, (dostęp 23.10.2023)
13. *Rozmowa*, dyplom w Pracowni Fotografii prof. Leokadii Bartoszko, kadry z animacji, *Pokój babci*, 2009; fotografia własna

14. *Rozmowa*, dyplom w Pracowni Fotografii prof. Leokadii Bartoszek, kadry z animacji, Pokój babci, 2009; fotografia własna
15. *All that remains*, wystawa indywidualna w Nhà Sàn Studio w Hanoi, instalacja dźwiękowa, Wietnam, 2011; źródło: fotografia własna
16. *04.13*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2016; źródło: fotografia własna
17. *01.16*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2017; źródło: fotografia własna
18. Wystawa *06.12 – 03.02* w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, 2021; źródło: fotografia własna
19. *Horyzont*, wstępny szkic koncepcji, pisak na papierze, luty 2022; źródło: opracowanie własne
20. Wstępny szkic koncepcji, pisak na papierze, luty 2022, źródło: opracowanie własne
21. Wstępny szkic koncepcji, technika mieszana na papierze, luty 2022; źródło: opracowanie własne
22. *Obrazy 01-12*, Układ roboczy, wrzesień 2023, wymiary całości 240 cm x 720 cm; źródło: fotografia własna
23. *Obrazy 01-12, Układ 01*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023; źródło: opracowanie własne
24. *Obrazy 01-12, Układ 02*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023; źródło: opracowanie własne
25. *Obrazy 01-12, Układ 03*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023; źródło: opracowanie własne
26. *Obrazy 01-12, Układ 04*, Galeria CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023; źródło: opracowanie własne
27. *Obraz 01*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
28. *Obraz 02*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
29. *Obraz 03*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
30. *Obraz 04*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
31. *Obraz 05*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
32. *Obraz 06*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
33. *Obraz 07*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2022; źródło: fotografia własna
34. *Obraz 08*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2023; źródło: fotografia własna
35. *Obraz 09*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2023; źródło: fotografia własna
36. *Obraz 10*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2023; źródło: fotografia własna
37. *Obraz 11*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2023; źródło: fotografia własna

38. *Obraz 12*, 120 x 120 cm, akryl na płótnie, 2023; źródło: fotografia własna
39. 479 001 600 możliwości, rysunki i obliczenia Wojciech Rek
40. Kadry z filmu *16 z 479 001 600 możliwości*, Łódź, CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023
41. Kadry z filmu *16 z 479 001 600 możliwości*, Łódź, CPM, ASP Łódź, wrzesień 2023
42. Chwila pomiędzy *Obrazem 05* a *Obrazem 04*, kadr z animacji
43. Chwila pomiędzy *Obrazem 10* a *Obrazem 01*, kadr z animacji
44. Chwila pomiędzy *Obrazem 11* a *Obrazem 08*, kadr z animacji
45. Chwila pomiędzy *Obrazem 06* a *Obrazem 05*, kadr z animacji
46. Chwila pomiędzy *Obrazem 01* a *Obrazem 12* / kadr z animacji

Tłumaczenie na język angielski
English translation by Elżbieta Leśnikowska



The Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz

DOCTORAL DISSERTATION

The Horizon of Endless Time. Paintings

Author: Katarzyna Gołębiowska

Promotor: dr hab. Aleksandra Gieraga, prof. Uczelni

Łódź 2024

TABLE OF CONTENTS:

Introduction.....	78
1. Paintings as my "I am" / time	80
1.1.The concept of time in the works of selected artists	81
2. Paintings as my "I am" / horizon	87
2.1. The motif of the horizon in the works of selected artists.....	88
3. Painting in phenomenological approach, or what a painting is to me.....	92
4. The horizon of endless time. Description of the concept	99
4.1. Beginning	99
4.2. Timescapes.	100
4.3. <i>Paintings 01-12</i>	101
4.4. <i>16 out of 479 001 600 Possibilities / 18'29"</i> / film	106
4.5. <i>Moments Between / 3'13"</i> / stop-motion animation	108
Conclusion	110
Bibliography	113
Index of illustrations	116

INTRODUCTION

In the daily course of my life, I notice moments when I realize that I am. Although in a flurry of things time flows imperceptibly, for me it is a certain generally understood duration, being, existence. Paradoxically, in this continuance there are a lot of variable values. There are specific moments, thoughts, events, remembered people and observed sights. Certain moments are forever preserved in our memory, while others are obliterated and forgotten. Polish phenomenologist Roman Ingarden, in his essay *Człowiek i czas* (*Man and Time*), writes about two fundamentally different ways of experiencing time and ourselves in time. The philosopher writes, "In one of them it seems that what really exists is ourselves, while time is only something derivative and merely phenomenal; in the other, on the contrary, time and the transformations taking place in it constitute the only reality, while we seem to be completely annihilated in these transformations"⁴⁶.

In my dissertation entitled *The Horizon of Endless Time. Paintings* I address the issue of time and its passage. I reflect on how I personally experience time and come to the conclusion that my daily visits to my studio and work on my paintings are helpful in controlling and understanding something as elusive as time. The paintings are my moments of concentration, from which I construct my thought horizon.

The dissertation consists of four chapters. In the first, entitled *Paintings as my "I am" / time*, I look at the concept of time and recall artists who have addressed this theme in their work. Being aware of the multiplicity of attitudes, I make a subjective selection of artists for whom aspects of time, duration and passing were the essence of art. The second chapter *Paintings as my "I am" / horizon* deals with my understanding of the apparent point of contact between the sky and the earth as a desire for primordial unity. In this chapter I explore how the concept of the horizon, directly connected for me to the motif of landscape, functioned in the works of selected artists. In the third chapter of the dissertation, entitled *Painting in phenomenological approach, or what a painting is to me*, I recall the reflections of French phenomenologists and juxtapose them with my understanding of the painting in the context of my doctoral thesis. The fourth chapter is entirely devoted to the practical part of the dissertation. Starting from my earlier realizations, which oscillated around the issues of time and landscape, I move on to

⁴⁶ R. Ingarden, *Człowiek i czas* [in:] R. Ingarden, *Księżeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, p. 41.

a description of the doctoral project collection, which consists of *Paintings 01-12*, the film *16 out of 479,001,600 Possibilities*, and the stop-motion animation *Moments Between*.

1. PAINTINGS AS MY "I AM" / TIME

I live in a given time and in a given space, and my own time-space defines my "I am". I am right now, in the present moment in this particular place, not somewhere else on Earth. I pay attention to that. I look at what is around me and my body marks the circle and the end of what is visible. What was yesterday is already beyond me, but often accompanies me. What will be tomorrow is unknown, but it also repeatedly occupies my thoughts. My truth is that only in the present moment do I have some influence. I can shape it to some extent. The present moment is pliable and at the same time it has no clear boundary. My time consists of seconds, minutes, hours, of days and years. Sometimes it flows imperceptibly, and when I notice it, that is what is so deeply moving about it. Successive years pass irretrievably and will pass inevitably. Paintings are my pause, they are my "I am" here and now. They are a redirection of attention from the chaos of the world, to the present moment. They are my mindfulness and my concentration. My contemplation of time, landscape and being in general.

1.1. THE CONCEPT OF TIME IN THE WORKS OF SELECTED ARTISTS

As I am also an art historian and I am aware of the multitude of concepts being discussed, I could not help but refer to artists who have previously addressed this issue. The topic of time has accompanied art, just like philosophy, almost from the beginning. The first handprints in the caves were nothing else than an attempt to capture a moment and make a coherent statement proclaiming: "I am here, this is my time and my space". In *A Brief History of Time* by Stephen Hawking, we read "(...) until the beginning of our century, people believed in absolute time. That is, they believed that each event could be uniquely assigned a certain number called the time of the event and that all good clocks show the same interval of time between two events. However, the discovery that the speed of light is the same with regard to all observers, regardless of their motion, led to the theory of relativity and the abandonment of the idea of the one absolute time. Instead, each observer has their own measure of time, in the form of the watch they carry – with the watches of different observers not necessarily being compatible with each other. Time has become a more personal concept, related to the observer measuring it"⁴⁷.

I have noticed that very often addressing the issue of time in the creative process requires from artists a certain dedication, or even a form of obsession. The attempt to control time, after all, is by definition doomed to failure, which, however, does not discourage numerous artists to face this concept. For a long time man has tried to control time by giving it a quantifiable form. Seconds, minutes, hours, years, centuries – all of these measures allowed some degree of control over something as uncountable and unmeasurable as time and duration.

The most prominent example of this is the work by Roman Opalka, who, starting with the first painting in the series of "counted paintings", devoted his entire life to the artistic concept. According to Bożena Kowalska, his earlier works, such as the contemplative series from 1961-1963 entitled *Chronomes*, in which he addressed the problem of the relationship of unity to multiplicity and a single element in an uncounted set, already touched on the issues of transience. Kowalska notes that on their own none of the modular elements of these compositions mean anything. Just as a grain of sand is not a desert or a beach, a second in itself is not time, after all. "Only in astronomical

⁴⁷ S. Hawking, *Krótką historia czasu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018, p. 225.

duplications," Kowalska writes, "does it define its place and its role. Does its essence, then, consist in itself, or in what it becomes as a speck of the whole? Similarly, the passage of time is composed of imperceptible fractions of seconds. Beyond the physical conventionality of minutes, hours or millennia – in the psychic realm of human experience – there are no units of measurement for the passage of time. Nor is there a concept of time as a whole. Points and lines of Opalka's *Chronomes* posed a question about the sense and dimension of human time, contrasting an indefinite part of it with the infinity of duration".⁴⁸

And it is this specific kind of duration that the artist's life work *OPALKA 1965 / 1 - ∞* is all about. Starting with the first painting from 1965 and the number 1, with incredible regularity, bordering on a kind of enslavement, Roman Opalka realized a radical cycle of so-called "counted paintings", the end or rather "finitude" of which was the artist's death in 2011. The artist counted from 1 to infinity on identical canvases with a size always of 196 x 135 cm, doing it by hand, with a brush, with white paint on a grey background, with the assumption that the background of the next detail would be 1% whiter than the previous one. In addition to the paintings, the so-called "Details", the series also consists of the more ephemeral "Cards from a Journey" – drawings on paper with uniform dimensions of 33.2 x 24 cm. Each detail was accompanied by a phonetic recording on a tape recorder and photographic documentation of the artist's changing face over time⁴⁹. As he said in an interview with Jaromir Jedliński, in his painting work he manifested the idea of unity which for millennia has been, and still is, a question about the perception of being in the world of the individual. "Each painted number," Opalka continued, "becomes the centre of the universe of the created structure, as the centre of the world is here, where our consciousness is located. Each number testifies with itself to the totality of the structure in the associated with it dynamics of the whole Programme by the presence of the multiplicity of all the numbers of paintings – "Details"; from the first entity through all those already painted. In a kind of life-long walk, where the painter's "steps" are taken in such a way that each successive one leaves the burden of the effort of the whole undertaking contained in all the paintings – "Details", as they are the opus of a single idea".⁵⁰ Grzegorz Sztabiński, describing Roman Opalka's persistence and dedication,

⁴⁸ B. Kowalska, *Roman Opalka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, p. 16.

⁴⁹ R. Opalka [in:] *ibidem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, p. 5.

⁵⁰ Jaromir Jedliński – Roman Opalka. Rozmowa [in:] *Roman Opalka*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2000, pp. 7 – 8.

recalls the category of the sublime, the general principle of which was formulated by Edmund Burke. The sublime was to be where we meet the infinite. According to Immanuel Kant, the sublime terrifies and transfixes us when it is grasped personally, but gives us satisfaction when, after the first unpleasant reaction, we can rationally control it⁵¹. The successive numbers painted systematically by Opalka seem to be just such an attempt to control the incomprehensible and impossible, to examine, calculate, describe.

A similar attempt to numerically control the passage of time is the work of conceptual Japanese artist On Kawara, who settled in New York many years ago. His lifelong series of "Date Paintings," or "Today Series," which has been created continuously since 1966, consists of thousands of paintings depicting the painted date/day on which the work is created. The artist creates with a precision similar to Opalka, but the difference is that he does not allow for mistakes. On Kawara paints a picture one day, if he does not manage to do it by midnight, it is destroyed. This radical concept, which requires focus and precision, is an attempt to capture time and control the impossible. The acrylic paintings, which range in size from 20.5 x 25.5 cm to 155 x 226 cm, usually have a black smooth background, sometimes a red or blue background appears. On Kawara writes on it, always in the same sans-serif font, the date, which is the day the painting was created, and fills in the sketch with several layers of white paint. Spot by spot, slowly, with care, he creates another record of today. Each completed painting is then packaged in a cardboard box specially made for its size, lined inside with a newspaper published that day in the place where the painting was created. As Jonathan Watkins writes in *Where 'I Don't Know' Is The Right Answer*, the coexistence of paintings and newspapers is poignant. Both things are dedicated to a specific day. Both are cultural artifacts, dated and containing text. One is unique, tenaciously made with one's own hands, while the other is an obvious product of mechanical reproduction. Watkins also writes of how the painting, by virtue of its uniqueness, somehow conveys timelessness, the other pole of which is actually the newspaper, whose utilitarian nature means that after one day it can become just a wrapping paper⁵². Newspaper texts become titles, or rather captions of images. Thus, for example, on July 20, 1969 there was a note that "Man walks on the moon," and on January 3, 1970 there was a reference to a huge tropical bird that flew over Manhattan.

⁵¹ G. Sztabiński, *Szyf szczęśliwy* [in:] *Ibidem*, pp. 52 -53.

⁵² J. Watkins, *Survey. Where 'I don't know' Is The Right Answer* [in:] On Kawara, wyd. Phaidon, 2002, transl. by the author, p. 42.

There are also personal signatures, directly related to the painting the artist is working on, for example: "I'm working on this painting" (January 18, 1966), "I got up at 12:48 and am painting this" (May 11, 1969). The descriptions, together with the visual representation of the date on the painting, constitute a kind of artistic diary that On Kawara has tirelessly kept for years. The exhibitions of Kawara's artwork are a presentation not only of the paintings in the "Today" series, but also of the days and related events that could be somewhere in between, as each of us has important dates in our lives that cannot be forgotten. The images/days, once arranged in a horizontal line, at other times freely scattered in the gallery space, create something like a composition that we can fill with our private time as well. I find the concept of placing the paintings from the series also in completely non-gallery spaces very interesting. During the exhibition *Pure Consciousness*, the paintings were displayed in kindergartens in Sydney, Reykjavik, Shanghai and Abidjan, becoming, in a way, one of the teaching aids available on the walls of the kindergarten, showing at the same time the approximate dates of the beginning of the children's lives⁵³.

The artist also leaves his mark in the form of letters, which he has been sending successively over the years, thus fitting in with the concept of mail art. Since 1970, Kawara has been sending friends and acquaintances from art galleries around the world telegrams with the words "I'm still alive". Telegrams, even before the invention of fax and emails, were considered the fastest means of communicating important news. In the concise text, Kawara includes everything that is impossible to express, as if saying anything more was impossible. His text "I'm still alive" placed on the telegram immediately below the addressee's name, along with the artist's first name and surname below, may be what the first handprints in the caves were. It could be a manifestation of a thought that tells one to preserve the present moment and share it with others. As Watkins writes, the sentence on a telegram "is like answering a question that was never asked".⁵⁴

The concept of a diary, which consistently accompanies the artist in his daily endeavours, also functions in the work of Włodzimierz Pawlak. The exhibition *Diaries 1989-2022* at the Museum of Art in Lodz shows, similar to Opalka's and Kawara's

⁵³ L. Cooke, *On Kawara*. Dia Art Foundation, <https://web.archive.org/web/20101122132233/http://diaart.org/exhibitions/introduction/86>, (access 9.10.2023)

⁵⁴ Ibidem, transl. by the author, p. 87.

obsession to control the time given to the artist. In the form of a visually coherent concept of white paintings filled, following the prison method, with rows of vertical lines, which after measuring seven are crossed out with a horizontal line, Pawlak attempts, with some inner imperative, to control the passing of time and his own existence, which is given to him in a specific time and place. These concrete places, in the form of punched train tickets, stamps, receipts, which have been featured in numerous showcases, are tangible proof of existence. Just like worn out pencils, squeezed tubes of zinc white, burnt matches or parts of the mechanisms of a watch, which is a tool built by man just for controlling and recording time.

The clock motif also appears in the artwork of Stanisław Dróżdż (1939 - 2009), a representative of so-called concrete poetry. In his work *Untitled (clocks)* from 1978-1980, he creates an installation of 27 alarm clocks that have been set in motion according to computer calculations by Jerzy Baranowski. Each clock, however, runs in a completely different way, thus ignoring real time. Dróżdż sets in motion the seconds, alarm clock, minute and hour hands, according to his own rules, and then photographs them, creating an installation of time that is against all common sense. At the "Świątekst" exhibition at the Contemporary Museum in Wrocław, clocks were presented on a wooden shelf, and photographs of clocks with their hands rearranged also appeared, sequences of calculations and drawings/notes, juxtaposed with the sound of a ticking clock, form an obsessive attempt to capture the impossible.

The works created by Dróżdż, which he himself called *concept-forms*, derive from the verbal language or the language of mathematics. His famous works *Untitled (beginningend)*, *Hourglass (was, is, will be)*, or *Untitled (duration)* are a special attempt to understand the concept of time and how it is experienced by man. As we read in the text to the exhibition, the theme of duration and transience, beginning and end, also includes the opposition of life-death. At the exhibition in Wrocław we can also see Dróżdż's work, which at first glance was simply a sequence of numbers that was brutally interrupted by something as trivial as a wall. Looking at the title, everything becomes clear. By juxtaposing the date of his birth with an infinite sequence of digits, the poet shows our smallness and insignificance in relation to the infinite time of the world.

In his works, the artist seems to ask questions about the passage of time, about our beginning and end. While in the case of a particular human being we are able to determine their existence precisely on the basis of their birth and death dates, the existence of the world is beyond the capabilities of our perception. In the text *Przy (-) słowie*.

Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam Tadeusz Sławek writes: "When we look at Dróżdż's works, which feature only one word, or at series of works in which the signs undergo shifts that form extensive sequences, they all tell us about transformation. The metamorphosis that shatters any rigid classification is their strength. And yet they are often planned with mathematical precision; but mathematics, like language, is here a form of indispensable description, and the Artist, knowing that this description must be presented to us, for it is the only thing that gives physical shape to his work, at the same time warns us against this description"⁵⁵.

The theme of the passage of time has intrigued me for as long as I can remember. Already as a child who experienced the death of a parent, I was well aware of what a powerful and yet inevitable force it was. There is something so obvious about the concept of time that it relates to everyone and everything that exists, has existed and will exist, and yet so universal that it transcends individual cognition. What is intimidating, of course, is the multitude of concepts that have been undertaken since time immemorial, as well as the awareness that it is a concept that is completely elusive and cannot be put into any objective framework. As Michał Heller and Tadeusz Pabjan write in their book *Elementy filozofii Przyrody*: "The interest in time and space is undoubtedly due to the space-time limitations of human life; we cannot be in any place at any time, we cannot go back to yesterday, above all, we cannot influence the passage of time; one of the few things that are indisputable is that the time of our lives will one day irrevocably come to an end"⁵⁶.

⁵⁵ T. Sławek, *Przy (-) słowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam*, <https://drozdz.art.pl/02060500-2/> (access 9.10.2023)

⁵⁶ M. Heller, T. Pabjan, *Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, Kraków 2021, p. 19.

2. PAINTINGS AS MY "I AM" / HORIZON

When I think of the horizon, I have a straight line before my eyes. Conceptually comprehended, with no beginning and no end, as in Stanisław Dróżdż's work *Untitled (beginningend)*. Interestingly, this line, after all, *de facto* does not exist. It undermines our ability to perceive the world objectively and our ability to see. The sky does not meet the Earth. The horizon is a longing for unity. It is also for me an optical illusion and a delusion that if I reach the edge of my vision I will touch the sky. But as I move forward, the line of contact I long to reach shifts as well. Thus, for me, the horizon becomes a metaphor for our destiny and our journey. I am on a journey that is a process of becoming myself. This journey lasts. The borders of my paintings delineate the conventional line of the horizon. They touch and adhere to each other. I can shape this line and its acuity. Sometimes the Sky and the Earth are close to each other, identical, and the border is blurred, like in a fog. Other times it becomes extremely acute. Just like the border of light and shadow in full sunlight. My thought horizon is shaped by my consciousness. A moment. A point of contact that does not exist. The desire for unity.

2.1. THE MOTIF OF THE HORIZON IN THE WORKS OF SELECTED ARTISTS

Wassily Kandinsky, in the seminal work *Punkt i linia a płaszczyzna* (*Point and Line to Plane*) writes: "The simplest form of a straight line is the horizontal line. In human imagination, it corresponds to the line or plane on which man stands or moves. The horizontal line is thus a cool [because of a certain passivity] lifting base that can be flatly extended in both directions. Flat extension and coolness are the basic expression [sound] of this line; it could therefore be described as *the shortest cold form of movement into infinity*"⁵⁷. The word *infinity* is a key word in relation to the concept of horizon as viewed from a human perspective. Another such a keyword seems to be *nonexistence*. This apparent line that visually connects the sky and the earth is in fact a circle formed by cutting the celestial sphere in two parts and marking the boundary between the visible space and the one that is obscured by the earth. The topographic horizon, which takes into account the topography of the place of observation, usually no longer appears to us as a circle, but actually as a straight line. This is because our perception is limited by the capabilities of our eye.

The horizon line conveys a certain mystery, being both a certainty and a point of reference for man. The vertical line of a figure looking at the horizontal horizon line irrevocably recalls the man looking at the landscape in Caspar David Friedrich's painting *Wanderer above the Sea of Fog* from 1817. These two lines, vertical and horizontal, arranged in the shape of a cross, become the archetype of our perception of the landscape. This is also the way Olafur Eliasson looks at the horizon in his series of 40 photographic prints *The Horizon Series* from 2002. Travelling through his native Iceland and taking the simplest possible shot of the landscape, he puts himself in the role of an observer admiring the phenomenon and power of nature⁵⁸. The landscape changes with lighting, weather conditions or the conscious choice of the next viewing location. The line of contact between the sky and the Earth conventionally divides the photographs almost in the middle of the composition. Only occasionally does it drop slightly or rise slightly upward, illustrating the mobility of our vision.

⁵⁷ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2019, pp. 59-60.

⁵⁸ O. Eliasson, *Experience*, wyd. Phaidon, 2018, pp. 162-165.

The horizon line has also appeared in Eliasson's other works almost since the beginning of his career, for example in such projects as *Infinity* (1991), and *I Believe* (1992). In 2005, during the 52nd Venice Biennale, he created the work *Your Black Horizon*, which is a room-sized installation consisting of a thin line of light emerging from a narrow slit at the viewer's eye level. As we read on Olafur Eliasson's website, the light constantly changes its colour, going through the full daily cycle of sky colours every 15 minutes⁵⁹. This uncommonly simple line evokes the analogue large-format photographs of Swiss artist Guido Baselgia, who, while travelling with his camera through the Swiss Alps, South Africa and, finally, the far northern regions of Norway, seeks the truth about the landscape and the light through which we are able to experience it. As Nadine Olonetzky writes in the introduction to the artist's *Light Fall* catalogue, during his many travels Baselgia takes pictures of nature – mountains, rocks, oceans, coasts, deserts – which is captured in its raw beauty, thanks to the right fall and intensity of light. Olonetzky writes, "While the human eye can perceive and experience day, night and the transition of one state into another, dawn, dusk and all states of light have a strong influence on life. The course of the sun and stars that Baselgia shows us through his photographs cannot be seen in a similar way by the human eye. His photographs reinterpret the oceans and the sky, which become completely separated by the horizon line (...). They become abstractions that we cannot see in a similar way in nature"⁶⁰. I invoke the work of the Swiss photographer here also because of the specific play of light and shade, the power of contrasts, and the power of the simplest message and perception of nature, which is close to me also in the context of the paintings I make.

An equally abstract depiction of the landscape is presented by Andreas Gursky, a German photographer, in his 1999 photograph *Rhine II*. This enormous photograph (206 x 356 x 6.2 cm), in 2011 the most expensive photograph sold at auction at Christie's in New York, with its band-like composition, depicts the Rhine River, its grassy shoreline and the lead-grey sky. The river, inherently full of life, movement and dynamism, is captured here in an impossible frame, becoming a symbolic fragment of it. However, there is a visual trap in this photograph, as the photographer could never have seen any similar view.

⁵⁹ *Your black horizon*, 2005, Olafur Eliasson's website, <https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>

⁶⁰ N. Olonetzky, *On the Course of the Earth* [in:] Guido Baselgia, *Light Fall*, transl. by the author, published by Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014, p. 4.

The Rhine coast, photographed not far from his home in Düsseldorf, is not only bustling with everyday life of the residents, jogging or boating, but also looks completely different. It is covered with trees and shrubs, crisscrossed by power lines, and, above all, factories that sprawl over it. Gursky meticulously, through the use of analogue and digital process, got rid of everything that disturbed the purest line of the landscape⁶¹. I invoke this photograph in my dissertation because this trick reminds me of my own childhood experience. Every time I would go in the car with my parents, and we happened to travel to Lodz very often due to my younger sister's illness, I would look out of the window and play a kind of game with the landscape. In my childish imagination, I eliminated everything that prevented me from seeing the horizon. In a bizarre way, understood only to me at the time, trees, houses and power poles fell. Constantly, during each trip I did in my imagination what Andreas Gursky did in his photograph. All that remained was a clear, undisturbed line.

It is also worth mentioning here the work of Tomasz Ciecierski, who is part of the rich tradition of Polish landscape painting. Ciecierski plays his game with image and landscape in a fully conscious manner. By juxtaposing photographs, painting and drawing, combining dozens of small stretchers, or building his works from seemingly ill-fitting elements, he creates meta-painting stories about human perception. "Ciecierski's landscapes," writes Ewa Gorzadek, "or rather compositions, and even landscape structures derive from reality, which the artist sometimes clearly emphasized by including postcards with picturesque views within the canvases. Earlier landscape frames, however, were clear enough to distinguish the constituent elements of the scenery and even the sign-like human figure. Gradually, the vision of the landscape became more and more synthetic, approaching the limits of abstraction, and the only constant and inviolable motif became the continuous horizon line"⁶².

To summarize the considerations so far, the horizon line carries for me the promise of primordial unity. Perhaps it is this human desire for unity, of which the apparent line of contact between the sky and the earth becomes synonymous, that prompts me to take up the same subject again and again. The sense of unity becomes a universal desire, although, after all, an impossible one. What remains are efforts spread out over time, and

⁶¹ M. Israel, *The Big Picture. Contemporary Art in 10 Works by 10 Artist*, ed. Prestel, Nowy Jork, 2017, pp. 15 -25.

⁶² E. Gorzadek, *Tomasz Ciecierski*, Portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-ciecierski> (access 23.10.2023)

creativity seems to support these efforts. I find support here in the words of Martin Heidegger, who wrote about the horizon as a gap that relates to what lies beyond it and organizes our seeing, or our being in general:

"The horizon – the circle of what is fixed, surrounding man – is not a wall that imprisons man; the horizon is translucent, it refers us, as such, outward, toward what is unfixed, becoming and capable of becoming, toward what is possible. Belonging to the essence of what is animate, the horizon is not only permeable, it is also always somehow traversed and, in the broad sense of "seeing and viewing" – "seen through". (...) The horizon is always inside a certain perspective, a certain looking towards what is possible, which can only arise from what is becoming, and that is from chaos"⁶³.

The motif of the horizon is, of course, also associated for me with nature in the broadest sense and being in the landscape, with watching the constant changes and cycles of nature, which, despite everything, despite wars and pandemics, is reborn every year. Modern thinking about nature was developed by Theodor W. Adorno in his *Teoria estetyczna (Aesthetic Theory)*, published in 1970. While extolling the magnificence of natural beauty, he believed that it was impossible to make it subjectivized and transpose it into art merely through imitation. It is this indefiniteness and transience of nature that becomes the most important issue and the only true criterion of the new art. Adorno writes, "Nature as beauty cannot be reflected. For natural beauty – as manifested – is an image itself. Its reflection has in itself something of a tautology, namely, that by objectifying what is manifested, it simultaneously abolishes it"⁶⁴. The work of art remains an artifact, it is constantly exposed to the danger of seeing only the external. Thus, it is all the more exquisite, the more "restraint (...) they show towards the free naturalness and reproduction of nature," and at the same time the closer it comes to it⁶⁵. The individual creations become art when they are more than mere imaging and imitation, and convey something deeper, that mysterious power contained in nature thus producing its own transcendence and being something separate and true by itself.

⁶³ M. Heidegger, *Nietzsche*, vol.1, Warszawa 1988, p. 568.

⁶⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, transl. by Krystyna Krzemieniecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, pp. 123-124.

⁶⁵ See also: Martin Seel, *Nie zrobione z idei, O znaczeniu przyrody dla sztuki nowoczesnej*, [in cat.:] *Kunst und Natur. Sztuka wobec natury*, BASF-Feierabendhaus, Ludwigshafen 11 III – 4 IV 1996, Lindenau-Museum, Altenburg 12 V – 23 VI 1996, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 29X – 8 XII 1996, pp. 7-8.

3. PAINTING IN PHENOMENOLOGICAL APPROACH, OR WHAT A PAINTING IS TO ME

Expressing what exists is a tremendous task ⁶⁶.

M. Merleau-Ponty

In the essay "*Wątpienie Cézanne'a*" ("*Cézanne's Doubt*"), the representative of French phenomenology Maurice Merleau-Ponty draws a picture of a painter who, by his attitude, proves that the answers to most questions relating to creativity and its process are only contained in nature. All that one has to do is to observe nature attentively and renew tireless attempts to find out its mystery. Paul Cézanne, for he is the one in question, proved throughout his life his attachment to landscape and object, as well as his desire to capture their essence and this specific moment of the world becoming and coming into being, in accordance with the statement that "a moment of the world is going by which must be painted in its full reality"⁶⁷. I have asked myself more than once what a painting is to me, or rather what my paintings are to me, and I have come to the conclusion that I answer this question again and again when I paint. The activity of painting, so much connected with my body, so identified with my being, is a constant answer to this question. For me, paintings are those special moments when I realize that I am. They are also a record of a certain impression and a certain moment, or rather a micro change in me. They send me somewhere further beyond themselves. The phrase "a moment of the world" seems to me to be very apt.

After many years of painting, the painting still remains a mystery to me. Sometimes it just "happens" and the next layer seems to result from the previous one. The element appears, which guides me intuitively and lets me know what to do next. Other times, although, after all, after years of painting I should already be able and know how to control the matter of the painting, there is no chance of success at all. Despite the minutes and hours of waiting, the painting completely refuses to exist. While painting, I have found more than once that paintings teach humility. I cannot unequivocally say that on a given day I will finish a painting. There is a certain moment for which I often just have

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, p. 81.

⁶⁷ Cit. after: M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a* [in:] *ibidem*, p. 83.

to wait patiently. Cézanne's doubt seems to be not only Merleau-Ponty's doubt, but also my own doubt and wondering how it happens that the moment the painting appears comes. What is it that causes it to fail to appear another time, despite the same painterly means used? Am I just supposed to wait? Or keep painting? Or maybe just get out of the studio and get on with life.

The perpetual "pursuit" of the painting we read about in the essay "*Cézanne's Doubt*" is close to my heart. Perpetual, and therefore often not successful, or certain that some truth about the world has been revealed. This desire, as Merleau-Ponty wrote, to capture the landscape as an emerging organism seems to me crucial. The landscape, inherently changeable, is for me synonymous with all the changes we undergo as humans living in a given place and time. Our body, too, is in motion and subject to constant processes and transformations. In his essay "*Oko i umysł*" ("*Eye and Mind*") Maurice Merleau-Ponty emphasizes the momentous role of the body: "The painter 'contributes his body,'" Valéry says. And indeed it is difficult to imagine that the mind could paint. Here, by lending his body to the world, the painter transforms the world into painting. To understand these transubstantiations, it is necessary to find the actual and operative body, not the one that is a fragment of space, a series of functions, but which is the intertwining of vision and movement. [...] My moving body enters the visible world, forms a part of it, and therefore I can direct it in the realms of the visible. From somewhere else, it is also true that vision depends on motion. One sees only what one looks at"⁶⁸. The aspect of seeing and at the same time being seen is extremely important to Merleau-Ponty. For me, too, painting is a physical activity that my body performs. It is made possible because of it. Seeing itself, is the result of the movements of my eyeballs, and a circle of visibility is determined precisely by my own body.

I appreciate all those moments that are on the verge of visibility. Then colours and shapes are lost and only some mysterious substance of becoming remains. The mysterious substance of change. Generally speaking, this is what my paintings are to me... this capturing of happening, the transformation of one state into another. When you squint your eyes, everything becomes sort of more unreal, but at the same time more real. Fog, dawn, darkness – all these states on the verge of visibility, remind me of my own capabilities and frailties. All of them are also noteworthy to me in terms of painting.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł* [in:] ⁶⁸ *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, op.cit., p. 20-21.

As we read in the text *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki* (*Form and Phenomenon. Phenomenological Aesthetics and the Interpretation of the Work of Art*) by Mateusz Salwa, French phenomenologists emphasize that art, by its very nature, makes the invisible visible. It happens with particular reference to the form of the artwork. "Phenomenological aesthetics," writes Salwa, "rather sees it as a special source of sense: it is in the form that meaning is born, which is this invisible aspect of the visible shape. Such an understanding of it stems from a particular understanding of the painting, as a surface, or rather a space, in which the appearance itself is depicted – in the work, thanks to form, the moment of the birth / inception/ creation of the world is captured (...)"⁶⁹. I evoke here the thoughts of French phenomenologists, because it was on this ground that a kind of "aesthetic turn" took place, and, as Salwa writes, "an immanently related turn to art, comprehended, however, in an extremely substantial way. Following the example of Merleau-Ponty, French phenomenologists willingly and frequently refer to works of old and contemporary art"⁷⁰.

In the introduction to the book *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/zastosowania/ konteksty* (*Phenomenon and Performance. French Phenomenological Aesthetics. Assumptions/Applications/Contexts*), edited by Iwona Lorenc, Mateusz Salwa and Piotr Schollenberger, we read that the common perspective of the aesthetics discussed here is not only Merleau-Ponty's concept, which assumes that painting makes the invisible visible, but also a specific approach to painting forms, where the form stands for itself, being at the same time something like an event. The work of art, therefore, does not represent reality, but creates a reality of its own, while possessing a dynamic character that makes it not so much an object, but a field of forces where meanings are generated⁷¹. I recall here the observations of the French phenomenologists, since their thinking about the painting is close to me, also with regard to the doctoral concept I am pursuing. The painting treated as a plane or space in which forms are in a way born and enter with each other, as well as with the background in fluid and constantly changing relations, coincides with the fact that our own interpretation and experience of art is also fluid and subject to change. The constant movement of our

⁶⁹ M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki* [in:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, red. I.Lorenc, M.Salwa, P. Schollenberger, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012, p. 188-189.

⁷⁰ Ibidem, p. 185.

⁷¹ I.Lorenc, M.Salwa, P.Schollenberger, *Wstęp* [in:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, op.cit., p. 19.

eyeballs that enables us to see is therefore intertwined with the constant change of meanings and forces that exist in the painting. Looking at the same painting in a museum years later, we see something completely different in it, although the external layer of the work, after all, has not changed.

For phenomenologists, the form of a work of art has special significance, since it is in it that meaning is born. This existential dimension of the painting, however, does not oppose the content, but exists, as it were, autonomously. Here I will refer to the concept of Éliane Escoubas, author of the book *Imago mundi. Topologia sztuki (Imago Mundi. Topology of Art)* which understands the painting not as a thing, but as a place where something is given to us to see. For Escoubas, a painting is a place that allows something to be seen. It is something that creates itself by means of the forms of which it is composed, having a kind of energetic character. "What in this sense makes the painting visible, reveals it is, let us repeat it, the invisible" – writes the aforementioned Mateusz Salwa. – "Thus, it is a place, a space that releases the dynamics of forms coinciding with the dynamics of the visible/invisible"⁷². Escoubas, following the thoughts of Husserl and Heidegger, writes about the painting which is, in a way, an intermediary between what is perceived directly, what is present, and what is hidden and absent. Natalia Juchniewicz, in her text *Koncepcje obrazu w perspektywie fenomenologicznej Éliane Escoubas a polityczne znaczenie wyobraźni u Hannah Arendt (Concepts of the Image in the Phenomenological Perspective of Éliane Escoubas and the Political Meaning of Imagination in Hannah Arendt)*, writes about the inner split, contradiction and double reference, on the one hand to itself, on the other – to what is different. "The painting," writes Juchniewicz, "is characterized by a specific kind of being; firstly, it remains in relation to the source thing, and secondly, by quasi-being as being made present by the modifications of the imagination. The time of the painting thus turns out to be quasi-time or rather reduced, suspended time. Escoubas even states that the painting makes possible the experience of the untimeliness of time, the simultaneous reference to the past and the rejection of temporalization"⁷³. Being somehow beyond time and space, the painting makes itself present in the present, at the moment of its perception.

⁷² M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki*, op.cit., p. 213.

⁷³ N. Juchniewicz, *Koncepcje obrazu w perspektywie fenomenologicznej Éliane Escoubas a polityczne znaczenie wyobraźni u Hannah Arendt* [in:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, op.cit., pp.361-362.

Henri Maldiney also writes about a similar processual concept of the painting, for whom the artwork has the character of a process, an action that occurs within the work itself, by which it defines itself. Developing my doctoral concept, I realized from the beginning that the individual paintings/moments would not function separately, but in contact with and in the context of the others. Also, the arrangement of the emerging polyptych is constantly changing. It seems to be just a process, where the individual paintings are seeking the best position for the moment, which, however, does not have to and cannot be ultimate. Dividing art into illustrative and existential, Maldiney writes that the reception of the latter consists in recognizing elements familiar to us from the real world. "Although such works," writes the aforementioned Mateusz Salwa, "do not convey any information about objects, this does not mean that they do not inform us – they inform us, but in the sense of 'in-forming,' giving form to the world, and at the same time to us, who are born together with this world. Simply put, by interacting with existential art, we experience how the world is formed"⁷⁴. This formation of the painting and the world seems to me to be extremely tempting also in the context of my own work. Forming is an action, a happening; it is by its premise "open" and not effect-oriented. It therefore relieves me of the need for control and the desire for the final arrangement of the paintings that form the polyptych to be perfect.

Maldiney, writing about existential art, had in mind above all abstract art, which in turn is also close to the considerations of Michel Henry, looking at abstract painting on the example of the work of Wassily Kandinsky. I cite this theoretician because I find his understanding of abstraction close to my way of thinking. According to Henry, abstract painting ceases to copy only the external world, and thus what is visible to us, and begins to paint the invisible, that is, what appears internally. Interestingly, while operating with purely visible means, i.e. lines, points or planes, it does not escape from nature, but returns to its hidden essence. This return to the essence, for me, is in a way a return to the origins, to the processes and changes that occur in nature, to that "happening of the world" of which Maurice Merleau-Ponty wrote. The artist who made nature, its perception, vision, constant change and ephemerality the main protagonist of his work is undoubtedly James Turrell. This American artist began in the 1970s a series of so-called *Skyscapes*, enclosed spaces open to the sky through an aperture in the roof. In 1979, he bought an extinct cone-shaped volcano in northern Arizona, which he has been modifying over the

⁷⁴ M. Salwa, op.cit, p. 217.

years to create internal tunnels and a system of openings to let daylight in. The project that has not yet been completed, however, has lived to see a unique observatory where, through a circular opening, one can observe phenomena occurring in the sky, just becoming a kind of event/spectacle depending on the time of the day, the positioning of the sun or the stars.

Another phenomenologist whose thought I wanted to cite is Jean-Luc Marion, who sees the painter as one who operates on the boundary of the visible and the invisible. Here Marion proposes the notion of background as a source, or ground, from which the so-called *ectypes*, or shapes, details emerge. The painter, by recording the emergence of ectypes from the background, enables the invisible to reach the state of visibility, and this tension between the background and the ectypes makes the painting live, "breathe". Thanks to this, the painting establishes its own internal rhythm and, in a way, teaches us how to look at it⁷⁵. Thinking about the importance of background and detail has been with me in my painting for a long time. I consider the moment when the first detail emerges from the background as full of meaning. It has happened to me more than once while painting that subsequent points, details, plans and spots have effectively disrupted that initial state of tension and balance when the background took the first point. It has also occurred to me that I have not been able to return to that state of tension when the painting "breathes".

Phenomenology is also referred to by art historian Georges Didi-Huberman, who describes the concept of expanse and detail, where the expanse becomes the possibility that something will happen. "The detail is: – as Mateusz Salwa writes, – an object of a certain size, cut off from its surroundings (background) by a contour; seeing a detail consists in isolating it, perceiving it and naming it; a detail is something one seeks to discover; a detail belongs to the semiotic order, it is stable and closed. The expanse, on the other hand, is an event measured by intensity, it is not an object embedded in the space of the painting, but rather a possibility that something will happen; it does not demand to be seen properly, but to be looked at; the expanse is not sought, it is encountered by chance, it surprises us; from a semiotic point of view, the expanse is open and unstable. So while the detail belongs to the iconic order, it is the smallest *figura figurata* governed

⁷⁵ See also M. Salwa, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki*, op.cit., pp. 225-229.

by the logic of identity, the expanse introduces the moment of figure formation, it is dynamic *figura figurans*, in which as much figuration as defiguration occurs"⁷⁶.

To summarize the considerations so far, the phenomenological perspective sees the painting as an autonomous entity that does not represent reality, but is the area where reality itself is born, or rather, happens. The painting becomes, in a sense, a place where something is given for us to be seen, with our perception of it being fluid and changeable. In addition, painting, thanks to visible artistic means, provides an opportunity to depict the invisible, the hidden. All states on the verge of visibility have always been close to me. Dawn, fog, darkness and all the times of day and night that change our ability to see have always reminded me of how important it is that I see and look. In paintings, it is crucial for me to capture precisely those states on the verge of visibility, states in which something emerges and has the chance to happen, to exist. In that one moment I stop my gaze and a painting is created. But since stopping the moment is, after all, impossible, the completed painting opens and begins only another frame.

⁷⁶ Ibidem, p. 255.

4. THE HORIZON OF ENDLESS TIME. DESCRIPTION OF THE CONCEPT

4.1. BEGINNING

The notion of time and the desire to stop what is elusive has accompanied my work actually since I graduated from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz. While graduating, I was also leaving my family apartment, which, after clearing the rooms of furnishings and belongings, revealed preserved traces of their former presence. It was as if the walls remembered everything that had "touched" them. I meticulously documented the process of clearing the apartment of memorabilia of loved ones who had passed away or moved out of the apartment, and it became part of the annex *Dialogue*, carried out in the Photography Studio run by Prof. Leokadia Bartoszek. It seems to me that this first fully conscious experience of the passage of time somehow continues to shape me and my work.

Also, the 2010 project *All that remains*, which I carried out in a defunct old Vietnamese hut in Hanoi, which is the headquarters of Nhà Sàn Studio⁷⁷, addressed the issues of time, transience, and the idea of non-waste, currently popular under the banner of zero waste. For as long as I can remember, my grandmother has been collecting the washed-out soap ends. She even had a special bag for them where she would put these colourful leftovers, waiting until she had collected enough to make one large, brand-new soap from them. In turn, this washed-out soap would become the beginning of a new collection, making the process virtually endless. After my grandmother's death, I continued to replenish the bag, which was already partially filled with colourful soap pieces. Then a sound installation was created from the handmade soaps. You had to get close to these soap forms hung on the walls to hear their sounds. The splash of water, laughter, my voice. Moving closer meant that in addition to the sound, their strong soapy scent reached us as well.

I bring up these two realizations here, because even years later they are important to me. Both the project *Dialogue*, which was a farewell to the family home, and the exhibition *All that remains* in Vietnam were the beginning of my creative adventure with

⁷⁷ Nhà Sàn Studio in Hanoi is the first non-profit, experimental art space of its kind in Vietnam, established in 1998 in an old hut set on stilts at the initiative of artist and curator Tran Luong and artist Nguyen Manh Duc. For more information, see: https://en.wikipedia.org/wiki/Nha_San_Collective and <http://nhasan.org/introduces>

the notion of time, change, transformation. An adventure that, as it turned out, found its continuation in the paintings I created much later.

4.2. TIMESCAPES

For several years, I have been making a series that I conventionally call *timescapes*, or *time landscapes*. It consists of paintings with a common format of 120 x 120 cm, made in acrylic technique on canvas. I call each painting in the series a given hour and minute, thus being a depiction of a captured moment of my vision of the landscape, the horizon. Many times it was not a specific view seen, but rather a certain moment, a glow, a colourful standstill. It materialized in the form of striped, horizontally arranged patches, giving the impression of an abstractly conceived landscape, where the aforementioned transformation, change and process were most significant. What is important, these paintings were frozen moments, also in terms of composition. They were individual frames, fragments of my vision of the landscape at a given time (il.14, 15).

Subsequent paintings, or specific hours and minutes, gained temporal context when juxtaposed with others, whether in the studio or at exhibitions. However, they were juxtapositions of separate moments, points, rather than a certain temporal continuity. Increasingly, however, it occurred to me that it was not the individual paintings that were most important, but precisely the times they could represent. In 2021, at the exhibition *06.12 - 03.02* at the Book Art Museum in Lodz, I showed polyptychs, composed of 4 paintings, which are consecutive 4 minutes of a given hour (il.16). However, it was 4 minutes, which still consisted of paintings with a closed composition, as if time was composed of separate points, with no flow between them. Man has always wanted to control time, for example by constructing more and more accurate clocks, but after all, time has the incredibly fascinating quality of remaining basically elusive. Time could be one of those strangest words that Wisława Szymborska wrote about in her poem *Three Strangest Words*:

*When I pronounce the word Future,
the first syllable is already a thing of the past.*

*When I pronounce the word Silence,
I destroy it.*

*When I pronounce the word Nothing,
I create something that does not fit into any non-being*⁷⁸.

So I started from paintings that are a closed unit of time. I represented the specific hour and minute with colour changes of the horizon captured in horizontal bands. This specific unit of time was closed in terms of composition as well. But in addition to the remembered hours, minutes and seconds, there are also some ephemeral moments. Shimmers, shadows, events and our emotions, and time itself is something much more elusive and indefinite. There is some kind of duration and there are our changes in that duration. There is an endless horizon, and there are moments/paintings that define it.

4.3. PAINTINGS 01 - 12

The doctoral project consists of 12 canvases of 120 cm x 120 cm, executed between 2022 and 2023 in acrylic on canvas, presented together in the form of a polyptych measuring 240 cm x 720 cm. Each of the paintings, or, as I call them, timescapes, or time landscapes, has its origin in a landscape and could function independently as an individual frame, a moment, a blink of an eye, or, as Cézanne wrote, "a moment of the world". The paintings in the doctoral collection, unlike my earlier works, are not a closed unit of time, I do not title them with the specific hour and minute, nor are they closed in terms of composition. Still, each of them refers to the theme of a landscape and the physical horizon seen at a given time. Only when juxtaposed with others do the individual paintings gain new meanings and a broader context. This is because individual frames do not fully function without their context. Just as two points are needed to create a line, my project assumes the existence of multiple images that create a kind of temporal or mental horizon, thus giving the impression of temporality and continuity. "The element of time," wrote Wassily Kandinsky, "is generally much more evident in a line than in a point –

⁷⁸ W. Szymborska, *Trzy najważniejsze słowa* [in:] *Widok z ziarenkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996

length extends through time. In addition, tracing the course of a straight line differs temporally from that of a curved line, even when both lines are equally long; the more mobile a curved line is, the longer it stretches in time. The temporal possibilities of the line are therefore different. The measure of time contained in the horizontal and vertical lines is, even when their lengths are equal, inherently coloured differently. Perhaps, in fact, it is even about different lengths, which in any case would be psychologically justifiable. In purely linear compositions, therefore, we must not neglect the element of time, and in the teaching of composition it must be subjected to careful study"⁷⁹.

The title horizon line is actually created at the meeting point of my individual paintings. Importantly, like the actual horizon, this line *de facto* does not exist. Below I present preliminary drawing sketches of my concept.

Among others, Isaac Barrow, teacher and predecessor to Isaac Newton at the Cambridge chair, wrote about time as a line. He comprehended time as a kind of possibility of continuing existence. For Barrow, as Michał Heller writes in his book *Uchwycić przemijanie (Capturing the Passage of Time)*, "time was more a mathematical concept than a physical one, and in many respects was related to a line. Like a line, "time has only length, it is the same in all its parts, and can be thought of as being formed by the addition of successive moments, or by the flow of a single moment, like a straight or closed line"⁸⁰. Modern philosophy distinguishes two main approaches to the issue of time. The first also comprehends time as a linear sequence of events, where duration comes down to the distance between moments t_1 and t_2 . This is directly linked to the conception of time as a measurable issue, and therefore one that can be objectified by clocks and computers, which have helped man control time by means of numbers. The second approach, which comes from the phenomenological tradition, mainly from Husserl's thought, links time with consciousness. As Marek Pokropski writes in *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, this approach "assumes that consciousness is essentially a stream of experiences, so it is a continuously changing and temporally extending phenomenon that goes beyond the narrow and punctual now. Nor can consciousness of time be represented in a linear system or reduced to an algorithmic sequence. The essence of consciousness is movement, dynamism, constant change, and therefore it cannot be captured discretely and

⁷⁹ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, op. cit., p. 103.

⁸⁰ As cited in M. Heller, *Uchwycić przemijanie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, pp. 154-155.

calculatively [...]. The second important aspect of this concept is the emphasis on the subjective experience of duration and the passage of time"⁸¹.

When reading about issues related to time, I was fascinated by both objectivist thinking, which is extremely precise and mathematical, and phenomenological thinking, linked to the subjective experience of the passage of time, where time is experienced as a natural way of one's being. These two radically different philosophical approaches slowly merged into my doctoral concept, where linear time is marked by individual moments of my being with paintings. Initially, I did not assume that there would be exactly 12 canvases in the doctoral collection, but gradually I developed a rhythm that meant that one painting was created in one month. The concept matured for a long time, a series of drawing and painting sketches were created, in which I considered the colour scheme of the paintings and their preliminary compositional arrangements. The first painting was created in June 2022. Exactly one year later, also in June, I started the 12th painting, which seems to me a kind of frame, enclosing my whole year in 12 paintings. This number is my next attempt to capture the impossible, that is, to control time and space in a literal way. 12 months brought me 12 paintings. However, I do not think this number is final, and I assume that a certain openness to what time will bring is built into this concept. I am open to new insights and moments that will demand an encounter and expand my mental horizon.

Although the colour scheme of the paintings is muted and actually monochromatic, ranging from white through various shades of grey to black, I myself see a lot of colours in them. This is probably due to my system of working on individual paintings, where I apply an underpainting in a strong, vivid warm hue, usually a burnt sienna or umber colour, to an acrylic ground with the first layer of structural paste mixed with paint. Subsequent layers meant that although the colour present in the underpainting was left only in a small percentage, it built up something like depth for me, or rather, a starting point. The muted colour palette of the paintings in the doctoral collection is significantly different from the colours of my earlier paintings. I decided that the most important thing was the very idea of change, of permeation, and I deliberately moved away from stronger colours in favour of black, grey and white. As I mentioned in Chapter 4 devoted to the phenomenological approach to painting, the moment of emergence of successive details from the background is extremely important to me. This moment on the verge of visibility,

⁸¹ M. Pokropski, *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2013, pp. 130-131.

when I am not sure whether there is still darkness or light is already appearing, seems to me to be the key moment here. In Jolanta Brach-Czaina's essay *Szczeliny istnienia* (*Cracks of Existence*) we read: "The background is the substrate on which something can exist. Uncultivated, bare soil of events. It is not yet known as to what kind of events. So in the background – as in human existence – uncertainty lurks. The background is the matter from which the shape emerges. Pure negativity, because there is nothing in it, and whatever could emerge, due to the nature of the background, will no longer belong to it. It is chaos, because in it nothing stands out, and the very fact of standing out is an act of detachment from the background"⁸².

As Maria Rzepińska writes, since the 16th century there has been a fundamental reevaluation of the motif of darkness, both in religion, art and various disciplines of science. Darkness, which was previously treated most often as a negative category, opposed to the divine idea of light, has since then become an essential existential experience and an active and important element of transcendence⁸³. When painting, I often asked myself about the nature of light and darkness in my doctoral collection. Many times the starting point was actually the light into which the darker colour entered. At other times I would start just from the darkness and it was from it that I observed the slow emergence of light. In my paintings I connect light and darkness directly with the cyclical nature of sunrises and sunsets which makes the same landscape motif appear to us different each time.

It also seems to me that limiting the colour palette was the only possible way to gain an impression of consistency, as well as the possibility of free changes in the overall compositional arrangement. The idea was that I wanted to create a horizon that is composed of successive consecutive frames, where individual moments permeate one another and can be formed, even to such an extent that the paintings can change their arrangement in relation to each other, but also undergo transformation as they are rotated in relation to the up/down line. I understand this practice as a kind of deconstruction of the horizon, that is, an emphasis on the fact that our looking at the horizon, but also being in general, is composed of moments/frames that our memory freely rearranges in relation to each other. Although one moment moves fluently into another, there are far fewer

⁸² J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, p. 97.

⁸³ I. Trzcińska, *Lux in tenebris. Czas i światło w nowożytnej kosmologii* [in:] *Światło. Czas. Transcendencja*, ed. by Izabela Trzcińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, p. 149.

moments of connection to our consciousness among them. Perhaps it is the paintings that for me become these conscious moments of seeing and being. Images, thoughts, observations, but also all those mundane moments in between that Jolanta Brach-Czajna wrote about in *Szczeliny istnienia (Cracks of Existence)*, like eating cherries, making the bed, or looking at a sleeping child, all make up my mental horizon and, in a way, define myself. I change over time, and it is a certain process that goes on continuously. This endless horizon line is open, with no beginning and no end. For a great deal has happened before, before the first painting, and I hope for a great deal more to come. My doctoral paintings are my full year from June 2022 to June 2023. June 2022, after all, is preceded by previous months and years, thoughts, sketches and experiences. At the time I write these words, June 2023 is also a thing of the past.

I also identify the open horizon line that my paintings build with the state of so-called *flow* that accompanies my creative work. The term was first introduced by American psychologist Mihaly Csikszentmihalyi, who wrote about the so-called *flow*, which can be translated precisely as "flow," "stream," or "current". This is how Wojciech Załuski writes about it in his book *Etyczne aspekty doświadczenia czasu (Ethical Aspects of Time Experience)*: "'Flow' is a state of mental concentration, total preoccupation, self-forgetfulness, achieved when we become deeply involved in a specific task. However, for 'flow' to occur, the task must meet certain conditions: it cannot be too easy, as it then gives rise to a sense of boredom; however, it also cannot be too difficult, as problems with its completion stand in the way of the emergence of pleasure, which is an integral part of the experience of 'flow'"⁸⁴. Thanks to painting, I sometimes manage to achieve this state, where our mind and body are put under optimal strain. The sense of time is then lost and it happens that I do not think about anything else. For me, these rare moments of 'flow' are also connected to a personal experience of nature, or my interaction with nature and being in the landscape.

Deconstructing the physical horizon composed of paintings and arranging it again and again, for me, is my truth about being in time and space. I build my mental horizon by freely transforming the paintings/states I experience. I consciously choose to make the arrangement of paintings not just a series of linear events and glimpses, where paintings from 01 to 12 are arranged side by side. I want to emphasize explicitly that the line I am talking about de facto does not exist. It is somewhere between the paintings and

⁸⁴ W. Załuski, *Etyczne aspekty doświadczenia czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, p. 104.

builds at their meeting point. It arises from the touch. I think about the possibilities offered by the compositional arrangement I have chosen. How many possibilities are there for an arrangement of 12 paintings in two lines of 6 paintings each, where they always meet with the same side that marks the horizon? I begin to rearrange the paintings from place to place and I already know that there are many possibilities.

4.4 *16 out of 479 001 600 Possibilities* / 18'29"/ 2023 / film

I made the film *16 out of 479,001,600 Possibilities* in the space of the Fashion Promotion Centre of the Academy of Fine Arts in Lodz in September 2023. It documents an activity to show the immense number of possibilities offered by my proposed set of 12 paintings from my doctoral collection. The film shows that there is no perfect arrangement, instead there is a constant change of moments, blinks and my views of the horizon. If one were to count the possibilities of different arrangements of the paintings in relation to each other, there would not be enough life for me to make these changes, given that each change took me an average of 60 seconds. There are 479,001,600 possibilities for the arrangement of my 12 paintings according to the scheme I adopted (il. 38). 60 seconds for a change is 911 years of constant rearranging, with no chance to sleep, eat or do anything else. If the change occurred at the rate of an eye blink, i.e. every 5 seconds on average, it would take "only" 75 years to make all the changes.

In the film, which lasts 18 minutes and 29 seconds, I made 16 arrangement changes. Very few, considering the fact that there are millions of possibilities. It was a physically exhausting experience and that is what my body allowed me to do at the time. Although the paintings are by no means huge in size, I used double, firm looms weighing 7 kg each. I really wanted to make sure that there were no cuts or edited scenes in the film. There were many unsuccessful rehearsals leading up to this video, which, as it were, prepared my body for the effort, but also used up some of my energy. Although many more shots were made, this particular film is by far the longest and thus the most exhausting. Despite the pain in my shoulders and back, each time I thought I could make the next change. After 18 minutes of constant movement, lifting, moving and rotating the paintings, I already knew it was time to take a break.

I found this physical experience of interacting again with the works I painted to be somehow freeing. Although a feeling of underachievement remained, I felt that I had just done as much as I could that day. And there were 16 documented opportunities, preceded by rehearsals that were just as important to me. The experience, which I felt strongly in my own body, also reminded me of my strife with the paintings in the studio. As I painted, I repeatedly rearranged and reversed them in relation to each other, as I wanted each one to match the other. I painted each successive painting in constant contact with the previous one. The experience also reminded me of the repeated carrying of stretchers in and out of my studio on the 4th floor of a Lodz tenement house.

Also, painting itself is an activity that involves my body; an activity that is made possible because I use my body. I think, I see, I paint. This issue was widely discussed by Maurice Merleau-Ponty, who in his works *Fenomenologia percepcji* (*Phenomenology of Perception*) and *Fenomenologia zachowania* (*Phenomenology of Behaviour*) comprehensively defines a picture of the body as a kind of "vehicle of being in the world". As Monika Murawska writes, "it must be emphasized, however, that the body in Merleau-Ponty's view is a subject, but not a passively experiencing one. It is a living organism, although it cannot be reduced to it, going beyond the level of sensory experience. It possesses knowledge of itself, so it has a character partly attributed to the subject as consciousness. It constitutes a dynamic whole and the condition of all presence, but at the same time it remains unnoticed, even absent from the acts of cognition, although it is only through it that objects begin to exist for us"⁸⁵. The question of the dual visibility of the body, which is seeing and visible at the same time, also seems to be an interesting issue. It is my body that makes it possible for me to see things around me and experience them within myself, but in seeing I am at the same time seen by others; my body is seen by other bodies around me. It is because of my body that I can move and make rearrangements of paintings. My body is movement and through it, not without effort, I set my paintings in motion. By changing their location in space, I also change my position myself. Right/left, up/down – all these changes are recorded in my body.

⁸⁵ M. Murawska, *Tajemnica żywej cielesności: fenomenologia ciała w ujęciu Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Michela Henry'ego* [in:] *Sztuka i filozofia* 33, 2008, p.130, the text available on the website: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144.pdf

Above all, however, and very significantly, my body is also immersed in time and with the passage of time changes take place in it. Marcel Proust put it very aptly in the third volume of his lifetime novel *W poszukiwaniu straconego czasu* (*In Search of Lost Time*): "Time, which is usually not visible, in order to become visible, seeks out bodies and wherever it meets them, takes them into its power"⁸⁶. My body changes with time, and it is change, after all, that is the undeniable characteristic of time, which flows completely imperceptibly. The film *16 out of 479,001,600 Possibilities* is my attempt to answer the question of what time is for me. And time, despite its undeniable duration and existence, is exactly the change and constant process, where my states of mind are mixed: anxieties, joys, dreams, sorrows, longings, as well as all my ups and downs.

4.5 *Moments Between* / 3'13" / 2023 / stop-motion animation

Initially, I envisioned creating a stop-motion animation from successive, consecutive *Paintings 01 - 12*. As I worked on the animation, however, I found that I was most interested in the moment of transition between one painting / frame and the next. This created completely new images that were not physically painted, which I could capture and stop by pressing pause in the animation. Thus, as in the work on the film *16 out of 479,001,717 Possibilities*, it turned out that time is the key element here. I also realized that there are many more moments between images than the paintings themselves. There is an infinite number of frames and moments that are somewhere in between the freeze-frames that are physical paintings.

The aspect of time in making animation is extremely important. I wondered how long it should take for one frame to change into another, as well as whether any kind of constant freeze-frame was needed. In the end, although I wanted to achieve the effect of continuous change, I also decided to lengthen some of the frames to leave moments when we are not quite sure if the frame is still changing or if we already see another painting.

The animation *Moments Between* which was being created made me stop and look at the paintings again. I began to think about how our diligent eye catches successive frames and how much it needs a moment of rest. This moment of relaxation is sleep, when

⁸⁶ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, vol. III, transl. T. Boy Żeleński i in., Warszawa 1979, p. 896.

memory organizes our recollections, and also our blinks of the eye, when we process the portion of visual data provided to us. The glances and blinks continually follow one another. Additionally, our eyeballs are, after all, in constant motion. In Władysław Strzemiński's *Theory of Vision*, we read:

"We see nature in an active way, with the help of many looks, advancing in depth and retreating again towards the closest plans. We see nature in a shifting manner, stopping only at those spatial planes that attract our attention and omitting others. This active nature of our vision is also expressed in the act of selection, when our gaze eliminates everything relevant to our vision (lying on other spatial planes), capturing it as an irrelevant background at the moment – a neutral, undefined colour plane, saturated with space. Every gaze is changeable. (...) Only mobile vision, where the image is formed from the accumulation of multiple gazes, brings a revival of colour. Every student of the academy knows that they can grasp colour only when they have saturated their eyes with the vision of other colours and caught a given colour freshly, before it disappeared. The new vision of colour is related to the multi-viewing vision of nature, that is, to a different type of perspective than the three-dimensional perspective, a perspective in which the new ingredient is time, conditioning the accumulation of glimpses of one on top of the other, that is, the space-time perspective, that is, the four-dimensional perspective"⁸⁷.

⁸⁷ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2016, pp. 300 - 301.

CONCLUSION

While working on the paintings from the doctoral collection, I kept a digital diary, which is a free record of thoughts about time, horizon, painting and private life. 12 cards corresponding to the 12 paintings in the doctoral collection were created. Let me quote here the last sentences of the 12th card of the Diary:

I thought about time in my paintings today quite differently than before. Until now, the horizon line has guided me.... was kind of a timeline that suggested forward movement. The timeline has marked development for me so far. What if it is not about linear development? What if it is not about forward movement, but inward movement. And then every painting is equally important. There is no beginning and no end. The painting becomes a portal to look deeper, to contemplate, to look at myself and the world. It is my attentiveness to the moment as it lasts, without prioritizing it and without looking ahead and looking back.

The above sentences made me take another look at the concept of linear, or horizontal, approach to time. The assumption that there is a certain duration and there are some moments/points/images in this duration, and that the arrow of time moves forward, which accompanied me from the beginning of my pondering of the doctoral concept, during painting was gradually transformed in favour of the idea according to which individual paintings become a trigger for looking inside myself. The individual paintings, becoming one and the same image/concept, as well as the area of my reflections on time and space, determined not only the time spent in the studio, but also all those moments that were somewhere in between. Between seeing, being, painting and living.

Starting from the physical horizon in my painting relating directly to the landscape, in which there are constant changes in the state of concentration, degree of visibility and lighting, I tried to convey a certain truth about our human time, change, happening. This change is best seen in our human skin, but also in the landscape whose cyclicity is still certain. Despite wars, pandemics, cataclysms and climate change, nature is reborn every year. The sun persistently rises and sets behind the horizon every day, every day light emerges from the darkness. Timescapes, or time landscapes, as I have operationally called my paintings for years, are precisely my depictions of time and space on the plane of the canvas. Significantly, the physical horizon presents in the individual paintings, through

the act of juxtaposing them into particular arrangements, has evolved into a temporal and mental horizon.

"Our concepts of time and space," according to Andrzej Dragan, "give us this belief that time is something completely different from space, that they are two different entities. It seems to us that one is rooted in the other and they are independent of each other. However, time is surprisingly similar to space, which seems at odds with our everyday perception. The equations of relativity theory indicate that time and space differ only by a minus sign in a mathematical formula. Perhaps if this sign were not there, time and space would be completely indistinguishable"⁸⁸.

However, while I was working on my doctoral concept, the emphasis shifted from what was most important to me at the beginning, which was the individual paintings, to my own experience of the time I spent with those paintings. This was a major discovery for me. The culmination of this experience was when I worked on the film *16 out of 479,001,600 Possibilities*, where by changing the position of successive paintings in the arrangement, I pushed my limits of endurance. This physical fatigue, and at the same time the awareness that my documented actions show only a dozen or so of the millions of possible arrangements, showed me in a literal way my struggle not only with time, but with the painting itself, and freed me from the desire to find the perfect arrangement. It was the change that turned out to be the only constant, and this brought me closer to feeling that I was at least minimally touching something as elusive as time and space. When I write about change, I am referring here not only to the successive physical objects painted – *Paintings 01-12*, but also to their arrangement in relation to each other and the digital photographs of the paintings, which fluently intertwine.

When I returned to reading Roman Ingarden's essay *Człowiek i czas (Man and Time)* after completing *Paintings 01-12*, the film *16 out of 479,001,600 Possibilities*, and the stop-motion animation *Moments Between*, I perceived it in a completely new and much more profound way.

"In the constant flow and incessant newness of time," writes Roman Ingarden, "I still feel myself to be the same person, and I live in the primal sense that I will remain

⁸⁸ *Czasoprzestrzeń, obserwatorzy nadświatłni i sztuczna inteligencja*. Interview with prof. Andrzej Dragan, <https://spidersweb.pl/plus/2022/06/prof-andrzej-dragan-czasoprzestrzen> (access: 13.11.2023)

myself in the future as well. The identity of "me" at the same time means two different things: 1. that I am one individual throughout my life; 2. that I remain the same man in the fullness of my qualitatively unchanging nature throughout this life. The two issues are inseparable. In the wholeness that I am, there are distinguished in direct experience (a) changeable, ever-new conscious experiences; (b) changeable mental states and processes, as well as mental and physical properties; (c) a certain fixed qualification that defines the whole of me as a human being, completely unique and specific. (..) In this sense of being myself throughout my life, I am also not at all disturbed by the fact that even profound and multifaceted changes are taking place in my mental structure and in my body, nor by the realization that such changes have taken place. Sometimes, admittedly, when the changes that have taken place and have been realized are very momentous, and when they have especially taken place in the distant past, it can happen that I become alien to myself, that I cease to solidarize with myself, that I contradict myself and judge myself harshly, moreover, that I cease to understand myself from the past. But all these phenomena in no way affect my more or less clear sense of being myself, of being the same as I once was"⁸⁹.

So, we are still the same people in this continuum, although every day we experience many variables that affect us. These variables can be individual events, people we encounter, our own emotions and the emotions of others, as well as images seen, remembered or forgotten. All of these variables shape our subjective experience of time, and it is the only thing that seems real. Paintings, being a manifestation of momentary awareness of time and space, allow me to frame my being as a whole, even though this whole is inherently variable and heterogeneous.

⁸⁹ R. Ingardem, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, pp. 42-43.

BIBLIOGRAPHY

LITERATURE

- Adorno T. W.**, *Teoria estetyczna*, transl. Krystyna Krzemieniecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
- Baselgia G.**, *Light Fall*, ed. Varlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014
- Brach-Czaina J.**, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018
- Buczyńska – Garewicz H.**, *Miejsca, Strony, Okolice*, Universitas, Kraków 2006
- Dereniowska M.**, *W poszukiwaniu zrozumienia czasu: między wskazówkami zegara a rytmem natury* [in:] *Aporie czasu, Problemy / Dyskusje – Tom X*, ed. Piotr Orlik, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2011
- Eliasson O.**, *Experience*, ed. Phaidon, 2018
- Golka M.**, *Sekrety ludzkiego czasu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021
- Hawking S.**, *Krótką historia czasu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018
- Heidegger M.**, *Nietzsche*, vol.1, Warszawa 1988
- Heller M., Pabjan T.**, *Elementy filozofii przyrody*, Copernicus Center Press, Kraków 2021
- Heller M.**, *Uchwycić przemijanie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997
- Ingarden R.**, *Człowiek i czas*, [in:] idem, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988
- Israel M.**, *The Big Picture. Contemporary Art in 10 Works by 10 Artist*, ed. Prestel, Nowy Jork 2017
- Jaromir Jedliński – Roman Opalka.** Rozmowa [in:] Roman Opalka, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2000
- Juchniewicz N.**, *Koncepcje obrazu w perspektywie fenomenologicznej Éliane Escoubas a polityczne znaczenie wyobraźni u Hannah Arendt* [in:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, ed. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberg, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012
- Kandyński W.**, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2019
- Kowalska B.**, *Roman Opalka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976

- Łagosz M.**, *Realność czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007
- Merleau-Ponty M.**, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996
- Pokropski M.**, *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2013
- Proust M.**, *W poszukiwaniu straconego czasu*, vol. III, transl. T. Boy Żeleński i in., Warszawa 1979
- Salwa M.**, *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieła sztuki* [in:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, ed. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberg, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2012
- Seel M.**, *Nie zrobione z idei, O znaczeniu przyrody dla sztuki nowoczesnej*, [in cat.:] *Kunst und Natur. Sztuka wobec natury*, BASF-Feierabendhaus, Ludwigshafen 11 III – 4 IV 1996, Lindenau-Museum, Altenburg 12 V – 23 VI 1996, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 29X – 8 XII 1996
- Saint-Exupéry A.**, *Nocny lot, Ziemia planeta ludzi, Pilot wojenny*, transl. M. Czapska, S. Stempowski, W. Bieńkowska i Z. Bieńkowski, A. Cierniakówna, Kraków 1974
- Strzeмиński W.**, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2016
- Szyborska W.**, *Trzy najważniejsze słowa* [in:] *Widok z ziarenkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996
- Trzcińska I.**, *Lux in tenebris. Czas i światło w nowożytnej kosmologii* [in:] *Światło. Czas. Transcendencja*, ed. Izabela Trzcińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007
- Watkins J.**, *Survey. Where 'I don't know' Is The Right Answer* [in:] *On Kawara*, ed. Phaidon, 2002
- Zaluski W.**, *Etyczne aspekty doświadczenia czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017

DIGITAL SOURCES

(access 23.10.2023)

Cooke L., *On Kawara*. Dia Art Foundation, <http://diaart.org/exhibitions/introduction/86>

Dragan A., *Czasoprzestrzeń, obserwatorzy nadświatłni i sztuczna inteligencja*.

<https://spidersweb.pl/plus/2022/06/prof-andrzej-dragan-czasoprzestrzen>

Gorzadek E., *Tomasz Ciecierski*, Portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-ciecierski>

Murawska M., *Tajemnica żywej cielesności: fenomenologia ciała w ujęciu Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Michela Henry'ego* [in:] *Sztuka i filozofia* 33, 2008, text available on the website:

https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144/Sztuka_i_Filozofia-r2008-t33-s127-144.pdf

Sławek T., *Przy (-) słowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam*,

<https://drozdz.art.pl/02060500-2/>

Your black horizon, 2005, Olafur Eliasson's website,

<https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>

INDEX OF ILLUSTRATIONS

1. Roman Opałka, 1965/1-∞, 1965 r., Detal 2890944-2910059; source: <https://artinfo.pl/dzielo/1965-1-1965-r-detail-2890944-2910059> (access 2.07.2023)
2. Roman Opałka, photo from the artist's archive; source: <https://ownetic.com/news/2010/06/15/roman-opalka-w-art-stations-w-poznaniu/>, (access 2.07.2023)
3. On Kawara, 21 OCT.68, 18.ENE.69, from the series „Today”, 1966 – ; source: On Kawara, ed. Phaidon, 2002
4. Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu (zegary)*, 1978, fragment of the installation in Muzeum Współczesne in Wrocław; source: the author's photo
5. Stanisław Dróżdż, *Bez tytułu (trwanie)*, 1968-1969, exhibition *Świątekst* in Muzeum Współczesne in Wrocław; source: the author's photo
6. Olafur Eliasson, *The horizon series*, 2002; source: <https://www.guggenheim.org/artwork/12197>, (access 23.10.2023)
7. Olafur Eliasson, *Your black horizon*, 2005, 52. Biennale in Venice; source: <https://olafureliasson.net/artwork/your-black-horizon-2005/>, (access 23.10.2023)
8. Guido Baselgia, *Polar Night , Barents Sea IV, 15 stycznia 2009, 9:00 rano, N70°*, Norwegia; source: Baselgia G., *Light Fall*, ed. Varlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014
9. Guido Baselgia, *Piz Languard, A Morning Long, 15 października 2010, N46°*, Szwajcaria; source: Baselgia G., *Light Fall*, wyd. Varlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2014
10. Andreas Gursky, *Ren II*, 1999; source: https://en.wikipedia.org/wiki/Rhein_II, (access 23.10.2023)
11. Tomasz Ciecierski, *Bez tytułu*, 1993, source: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/ciecierski-tomasz-bez-tytulu-3> (access 23.10.2023)
12. James Turrell, *Roden Crater, East portal*, since 1979 to date; source: <https://rodencrater.com/spaces/east-portal/>, (access 23.10.2023)
13. *Rozmowa*, graduation project in the Photography Studio run by Prof. Leokadia Bartoszek, frames from the animation, *Pokój babci*, 2009; the author's photo

14. *Rozmowa*, graduation project in the Photography Studio run by Prof. Leokadia Bartoszek, frames from the animation, *Pokój babci*, 2009; the author's photo
15. *All that remains*, solo exhibition in Nhà Sàn Studio in Hanoi, sound installation, Vietnam, 2011; source: the author's photo
16. *04.13*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2016; source: the author's photo
17. *01.16*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2017; source: the author's photo
18. Exhibition *06.12 – 03.02* in Book Art Museum in Lodz, 2021; source: the author's photo
19. *Horizon*, the initial draft of the concept, felt-tip pen on paper, February 2022; source: the author's edition
20. The initial draft of the concept, felt-tip pen on paper, February 2022; source: the author's edition
21. The initial draft of the concept, mixed technique on paper, February 2022; source: the author's edition
22. *Paintings 01-12*, Tentative arrangement, September 2023, total dimensions 240 cm x 720 cm; source: the author's photo
23. *Paintings 01-12, Arrangement 01*, Galeria CPM, ASP Łódź, September 2023; source: the author's edition
24. *Paintings 01-12, Arrangement 02*, Galeria CPM, ASP Łódź, September 2023; source: the author's edition
25. *Paintings 01-12, Arrangement 03*, Galeria CPM, ASP Łódź, September 2023; source: the author's edition
26. *Paintings 01-12, Arrangement 04*, Galeria CPM, ASP Łódź, September 2023; source: the author's edition
27. *Painting 01*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
28. *Painting 02*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
29. *Painting 03*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
30. *Painting 04*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
31. *Painting 05*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
32. *Painting 06*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
33. *Painting 07*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2022; source: the author's photo
34. *Painting 08*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2023; source: the author's photo
35. *Painting 09*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2023; source: the author's photo
36. *Painting 10*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2023; source: the author's photo

- 37. *Painting 11*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2023; source: the author's photo
- 38. *Painting 12*, 120 x 120 cm, acrylic on canvas, 2023; source: the author's photo
- 39. 479 001 600 possibilities, drawings and calculations by Wojciech Rek
- 40. Frames from the film *16 out of 479 001 600 Possibilities*, Łódź, CPM, ASP Łódź, September 2023
- 41. Frames from the film *16 out of 479 001 600 Possibilities*, Łódź, CPM, ASP Łódź, September 2023
- 42. Moment Between *Painting 05* and *Painting 04*, frame from the animation
- 43. Moment Between *Painting 10* and *Painting 01*, frame from the animation
- 44. Moment Between *Painting 11* and *Painting 08*, frame from the animation
- 45. Moment Between *Painting 06* and *Painting 05*, frame from the animation
- 46. Moment Between *Painting 01* and *Painting 12*, frame from the animation