

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Praca Doktorska

Pobrzeże

Poszukiwanie tożsamości w obszarze malarstwa i tkaniny unikatowej

Autor: Dominika Walczak

Promotor: prof. Włodzimierz Cygan

Promotor pomocniczy: dr Michał Rybiński

Łódź 2025

Spis Treści

1. Wstęp.....	3
2. Pomnik – Antypomnik.	5
3. W dialogu	11
4. Abstrakcja - Figuracja.	23
5. Opis części praktycznej	
- Forma.....	33
- Kolor i Światło.....	37
- Kontrast.....	38
- Przestrzeń.....	39
- Instalacja malarska.....	40
Podsumowanie.....	42
Bibliografia.....	64
Spis Ilustracji.....	66
Tłumaczenie na język angielski.....	68

Wstęp

„...Chcesz wiedzieć, kim jesteś? Nie pytaj. Działaj. Działanie Cię określi i ustali. Z działania swojego się dowiesz.”¹

Tożsamość nie jest kwestią wyboru. Nie da się jej zaprojektować ani stworzyć, można ją jedynie odkrywać. W mojej opinii proces twórczy jest tożsamy z poszukiwaniem siebie.

Celem niniejszej rozprawy, jest próba zbadania relacji pomiędzy abstrakcją a figuracją w obszarze malarstwa i tkaniny unikatowej. Dokonując introspekcji, staram się wypracować własny język artystyczny, balansujący na granicy form przedstawiających i abstrakcyjnych.

Impulsem do refleksji nad własną tożsamością twórczą były dla mnie trudne, osobiste doświadczenia. Wymagający okres w życiu obudził we mnie potrzebę odnalezienia swojego miejsca w otaczającej rzeczywistości. Przez długi czas doświadczałam stanu, w którym granice między tym, co realne a tym, co fikcyjne uległy zatarciu. W ten sposób powstała przestrzeń, która z czasem stała się moim azylem. Opierając się na tych doświadczeniach, oraz na zdobytej wiedzy, staram się w mojej pracy doktorskiej wielowymiarowo odnieść do zagadnienia przestrzeni pomiędzy, prowadząc wizualną narrację o tym, co niewyraźne. Sztuka, którą tworzę, nie jest jednoznaczna. Nie opowiada wprost, lecz pozostawia ślady i fragmenty tego, co nieuchwytne.

Tytuł rozprawy jest pretekstem do analizy praktyk artystycznych, rozważań nad definicją medium oraz przestrzenią *pomiędzy*. Tytułowe słowo może określać bytowanie na granicy, na obrzeżu, a jednocześnie na styku dwóch różnych światów. W mojej pracy pojęcie granicy poszerza swoje pole znaczeniowe, wiążąc się z symbolicznym momentem przekroczenia, zarówno w sensie fizycznym, jak i mentalnym. Pobrzeże to miejsce, w którym to, co widoczne, spotyka się z tym, co nieuchwytne - to przestrzeń zawieszenia, łącząca różne rzeczywistości, umożliwiając ich twórczy dialog.

¹ Witold Gombrowicz, *Dzienniki 1957-1961*. Tom I (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994), 186.

Poniższa dysertacja składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym opisuję proces poszukiwania własnego motywu, ukazując szerszy kontekst tematu pracy w oparciu o motyw pomnika i antypomnika. W drugim analizuję przestrzeń dialogu między tkaniną unikatową a malarstwem. Trzeci rozdział eksploruje interesujący mnie obszar pomiędzy abstrakcją a figuracją oraz pojęcie przestrzeni niewyraźnej w sztuce w oparciu o przykłady wybranych artystów. Ostatni rozdział dotyczy analizy formalnej części praktycznej mojej pracy doktorskiej. W podrozdziałach wymieniam i opisuję elementy, które składają się na kształt instalacji przestrzennej.

Pomnik – Antypomnik

O procesie odkrywania własnego motywu

W ciągu naszego życia ulegamy nieustannym wpływom. Nie sposób dokonać analizy procesu twórczego, bez próby określenia własnej tożsamości. Prace, które zrealizowałam w ramach doktoratu, mimowolnie stały się zapisem drogi, związanych z nią emocji, a także refleksji na temat sensu tworzenia.

Namysł nad sensem rodzi kolejne pytanie: czym dla mnie właściwie jest sztuka?

Długo nie chciałam zadawać sobie tego pytania. Przez lata nie czułam potrzeby nazywania tego, co robię. Ciekawił mnie sam proces. Byłam poniekąd uzależniona od jego nieprzewidywalności. Dziś już wiem, że na to pytanie nie ma jednej odpowiedzi.

Jak mówił Paul Klee: *„Sztuka nie oddaje widzialnego, ale czyni widzialnym.”*² W sztuce obszar niewidzialnego jest kształtowany przez przestrzenie ukrytych, niematerialnych i niedostrzegalnych warstw. Odbiór dzieła wymaga od widza głębszego namysłu, wyobraźni, refleksji a także otwartości na to, co znajduje się poza bezpośrednią percepcją zmysłową. Zgadzam się z myślą filozofa Henriego Bergsona, według którego sztuka tworzy nowe treści i uwydatnia ukryte aspekty rzeczywistości. Umożliwia ona odbiorcy postrzeganie poprzez formę tego, co zazwyczaj pozostaje niedostępne dla świadomości. Formy wywołując asocjacje, odwołują nas do tego, co jest nam znane. Odbiorca odczytuje przekaz widoczny w obrazie, przez pryzmat własnych doświadczeń. Artysta poprzez formę buduje komunikat, który zakodowany jest w języku symbolicznym. Odwołuje się on do indywidualnego doświadczenia, które na jakimś poziomie może być powiązane z doświadczeniem zbiorowym. To, w jakim stopniu sztuka jest uniwersalna, zależy od dostępności języka symbolicznego. U artystów otwartych na przypadek zdarza się, że ilość znaczeń, zawartych w dziele wykracza poza zamierzenia twórcy. *„Symbol zawsze przekracza tego, kto się nim posługuje, i sprawia, że w rzeczywistości mówi on więcej, niż jest świadomy wyrażania.”*³

² Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909–1925* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989), 297.

³ Albert Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. Joanna Guze (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991), 87.

Podobnie jak bergsonowski artysta odwołuję się do indywidualnych doświadczeń. I podobnie jak on eksploruję granice między obecnością a nieobecnością, pamięcią a zapomnieniem, materią a jej zanikiem. Interesuje mnie to, co niedopowiedziane, ukryte między warstwami znaczeń. W procesie twórczym, mimo wstępnego planu często reaguję na przypadek. Analizując to, co powstało, pełnię rolę twórcy i odbiorcy zarazem. Jest to pierwszy etap procesu uświadamiania. Po poznaniu sensów nowo powstałych form, planuję kolejne prace. Jak mówił prof. Stanisław Fijałkowski: *„Samo malowanie jest kształtowaniem, ale niekoniecznie musi być narzucaniem obrazowi określonej formy czy struktury. Może być śledzeniem samego procesu rozwijania się formy, jakby niezależnej od naszych zamiarów.”*⁴ W moich obrazach często pojawiają się niedookreślone kształty z pogranicza rzeczywistości. Są to formy wieloznaczne, które *„nie narzucają się odbiorcy i nie głoszą oczywistości swego istnienia.”*⁵ Być może jest to powód, dla którego długo pozostają w stanie zawieszenia, czekając na moment, w którym zostaną nazwane. Pojawiające się skojarzenie często jest dla mnie niespodzianką. Tak było m.in. z cyklem prac, w których po upływie czasu zauważyłam formy niemal cielesne. Były to jednak ciała zimne, ciężkie, nieludzkie być może kamienne? Nosiły w sobie monumentalność. Pamięć o sytuacjach i stanach. Myślę, że na kształt tego zjawiska złożyło się wiele czynników. Podświadome asocjacje, ujawniły się w postaci form wizualnych widocznych w obrazach i tkaninach. W ten sposób odkryłam motyw pomnika.

*„Pomniki to słupy graniczne, w których ludzie wyrażają symbole swoich ideałów, tworzą one ogniwo pomiędzy przeszłością a przyszłością”*⁶. Pomnik wznosi się, aby upamiętnić jakieś wydarzenie, postać, często wykorzystując w celach budowania tożsamości. Charakteryzuje je zazwyczaj monumentalność i trwałość użytego materiału. *„Słowo ‘pomnik’ w wielu językach wiąże się etymologicznie ze słowem pamięć. Pomniki to obiekty w przestrzeni publicznej, których zadaniem jest przypominanie, co sugerowałoby, że jednocześnie zmagają się one z kondycją zapomnienia. Są nieme, choć powinny mówić, pozostają niezauważone, choć powinny przyciągać swoją obecnością.”*⁷

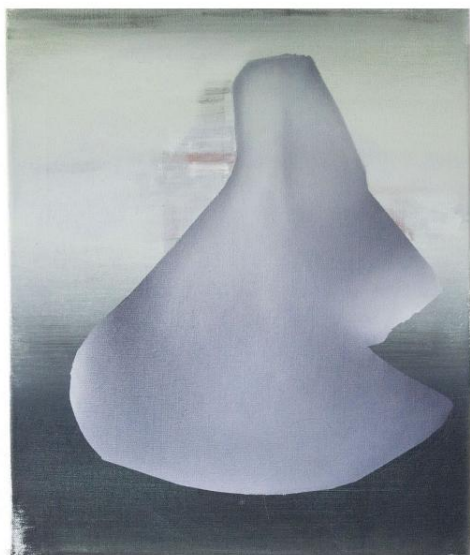
⁴ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 138.

⁵ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 63.

⁶ S. Giedion, *Architektura i społeczeństwo*, oprac. K. Tymiński, „Architektura”, nr 6 (1959): 279.

⁷ *Rzeźba dzisiaj 4: ANTY-pomnik, nietradycyjne formy upamiętnienia* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2020), 40.

Chciałabym zaznaczyć, że moje prace nie odnoszą się do pojęcia pomnika w sposób czytelny i jednoznaczny. Nie są zapisem konkretnej historii. Nie łączą się również z pojęciem pamięci, która stanowi dla mnie bardziej narzędzie niż główny temat rozważań. Posługuję się pamięcią, jako figurą retoryczną umożliwiającą eksplorację zagadnień, takich jak tożsamość czy cielesność. W tym kontekście ciekawym odniesieniem może być filozofia Henriego Bergsona, który nie utożsamia pamięci z ruchem w wymiarze fizycznym, wiąże natomiast pamięć i ruch z pojęciem czasu. W filozofii Bergsona pamięć to ciągłość doświadczeń, które nieustannie wpływają na to, jak przeżywamy chwilę obecną. *„Przeszłość pojawia się w świadomości tylko w tej mierze, w jakiej może pomóc w zrozumieniu teraźniejszości”*.⁸ Ta ciągłość może być rozumiana, jako ruch. Pamięć jest, zatem integralnie powiązana z czasem.



1. „Pomniki” Dokumentacja wystawy „Granice widoczne od wewnątrz”, Galeria OdNowa, Łódź 17 października 2024

Osobiście interpretuję ideę *pomnika* w sposób procesualny i efemeryczny, w konflikcie z tradycyjną monumentalnością i wzniosłością. Dualizm ten pokazuje współczesne

⁸ Henri Bergson, *Pamięć i życie* rozdział *Psychologia pamięci*. Warszawa: (Instytut Wydawniczy Pax, 1988) 36.

podejście do pamięci i historii. Nie trwałość a przepływ i reinterpretacja są dziś istotne. Ulotność, zmienność, nietrwałość traktuję, jako istotny fragment procesu zapamiętywania. Ślad, jako zapis, staje się punktem wyjścia do twórczego dialogu z przeszłością. Skupiam się przy tym głównie na indywidualnym doświadczeniu i nie interesuje mnie w tej konkretnej serii prac szerszy kontekst kulturowy lub historyczny. Prezentowane prace odnoszą się do moich doświadczeń, ale ślad – fizyczny i emocjonalny – pozostaje uniwersalnym nośnikiem treści. Jak mówił Stanisław Fijałkowski „*Nie chcę niczego sam wyrażać, tylko poruszyć wyobraźnię. Forma powinna być na tyle dyskretna, żeby stworzyć taką właśnie możliwość i niczego odbiorcy nie narzucać.*”⁹ Opisuję rzeczywistość przez pryzmat relacji między mną a otaczającą rzeczywistością. Dotyczy to czasem wąskiego a niekiedy szerszego obszaru percepcji. Każda z tych perspektyw jest dla mnie ważna.

Pomniki obecne w moich pracach utożsamiam z ciałami. Są zmienne, plastyczne, podlegające transformacjom. Symbolizują stan przejściowy pomiędzy przeszłością a przyszłością. Pomagają w zapisie refleksji nad tożsamością i cielesnością. Dzięki hybrydowemu podejściu do ciała, jako elementu zawieszonego między naturą a nowymi technologiami, staram się ukazać procesy przemiany tożsamości. Tkanina zestawiona ze stalowymi elementami, których używam w instalacjach, tworzy dialog między tym, co lekkie a monumentalne, płynne a stałe. W efekcie powstają obiekty, które celebrować zmienność i procesualność, zamiast trwałości i jednoznaczności, będąc tym samym bliskie pojęciu antypomnika.

Antypomnik jest pojęciem dekonstruującym klasyczne narracje. Ze względu na trudności ze zdefiniowaniem natury *antypomnika*, stanowi on szczególnie adekwatną formę w przypadku upamiętniania wydarzeń nieprzedstawialnych. Choć można mnożyć przykłady efemerycznych prac odnoszących się do ogólnoswiatowych traum, klasyfikowanych jako *antypomniki*, osobiście najbardziej interesuje mnie zapis śladu człowieka pozostawiony w danym miejscu i czasie. Moje poszukiwania są oparte na indywidualnym doświadczeniu. W tym kontekście stają się narzędziem do uchwycenia tych subtelnych przekazów, koncentrują się na ukrytych, symbolicznych treściach. Wiele przeżyć zachowujemy w pamięci jako abstrakcyjne fragmenty; czasem są to pojedyncze elementy wyrwane z rzeczywistego kontekstu, innym razem zachodzące jedno na drugie tworząc absurdalne nawarstwienia. W perspektywie upływającego czasu, podlegają one

⁹ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 63.

nieustannej transformacji. Jest to proces dynamiczny, otwarty na zupełnie nowe konteksty. Rozmaitość, a przede wszystkim wieloznaczność powstających w ten sposób sugestii może być dla odbiorcy trudna. Musi się on podjąć próby zdefiniowania tego, co odczuwa. „Przeszkodą zdaje się być jednak sama natura człowieka, który nie lubi nie wiedzieć. Stąd siłą antypomników jest to, że uwaga odbiorcy może zostać uwiedziona tym, co niedopowiedziane.”¹⁰

Pracą, która w istotny sposób wpłynęła na moje zainteresowania zapisem niematerialnych śladów człowieka były „Miejsca” Janiny Tworek Pierzgalskiej.



2. Tworek-Pierzgalska, Janina. *Miejsca*. 1975. 11 gobelinów. Źródło: Instagram, <https://www.instagram.com/p/C14ms7psCee/>.

¹⁰ Marek Domański i Tomasz Ferenc, *Pomniki Wojenne: formy, miejsca, pamięć* (Łódź: ASP, 2023), 238.

Artystka za pomocą przestrzennej instalacji, stworzyła zapis pamięci o człowieku za pośrednictwem śladów jego obecności.

Marta Kowalewska pisze, iż praca ta „odzwierciedlała antropocentryczne zainteresowania artystki śladem pozostawionym przez człowieka w danym miejscu i czasie”.¹¹ Instalację tę zobaczyłam po raz pierwszy na wystawie Tkaniny Unikatowej w 2019 w OPS w Łodzi. Pamiętam, że wywarła na mnie wówczas ogromne wrażenie. Być może łączy się to z faktem, że od 2017 roku pracuję w przestrzeni pracowni przy ulicy Reja, zajmowanej przez lata właśnie przez małżeństwo Pierzgalskich, z którymi łączą mnie również więzy rodzinne. Ślady ich obecności, zarówno materialne jak i niematerialne, dostrzegam na każdym kroku. Odbieram te ślady, jako efemeryczne i zmienne. Pamięć jest przecież subiektywna i często zniekształcana przez emocje, czas i kontekst.

Janina Tworek - Pierzgalska tak pisała o pracy: „jedenaście gobelinów z najbliższego otoczenia człowieka ze śladami jego obecności. Ten utwór stanowi dla mnie próg nowego etapu twórczości, gdzie zwrócenie się ku człowiekowi, jego wnętrzu, chęć zachowania sfery duchowej i zamknięcia jej w dziele, jest w tej chwili sprawą dla mnie bardzo istotną. Chcę tworzyć przede wszystkim przedmioty żyjące własnym życiem, które są częścią mnie samej.”¹² Podobnie jak ona, postrzegam tkaninę, jako nośnik pamięci i medium pozwalające na eksplorację tożsamości oraz przejściowych stanów egzystencjalnych. „Miejsca” stały się dla mnie początkiem rozważań dotyczących współczesnych form zapisu śladu pamięci o człowieku, upamiętnienia.

¹¹ Marta Kowalewska, „Forma jako funkcja znaczeń”, w Sploty Idei (Łódź: ASP, 2023), 34.

¹² Janina Tworek-Pierzgalska, „Zapis z dn. 3 stycznia 1977 roku”, w Tkanina artystyczna łódzkich profesorów – śladem sukcesu światowych wystaw nagród (Łódź: ASP, 1977), 23.

W dialogu

Malarstwo i Tkanina

Odkąd pamiętam pracowałam wielotorowo, czerpiąc z wzajemnego przenikania się dyscyplin. Korzystałam z tkaniny, gdy malarstwo nie wyczerpywało formalnie tego, co chcę powiedzieć i odwrotnie sięgałam po farby, gdy tkanina okazała się być niewystarczająca.

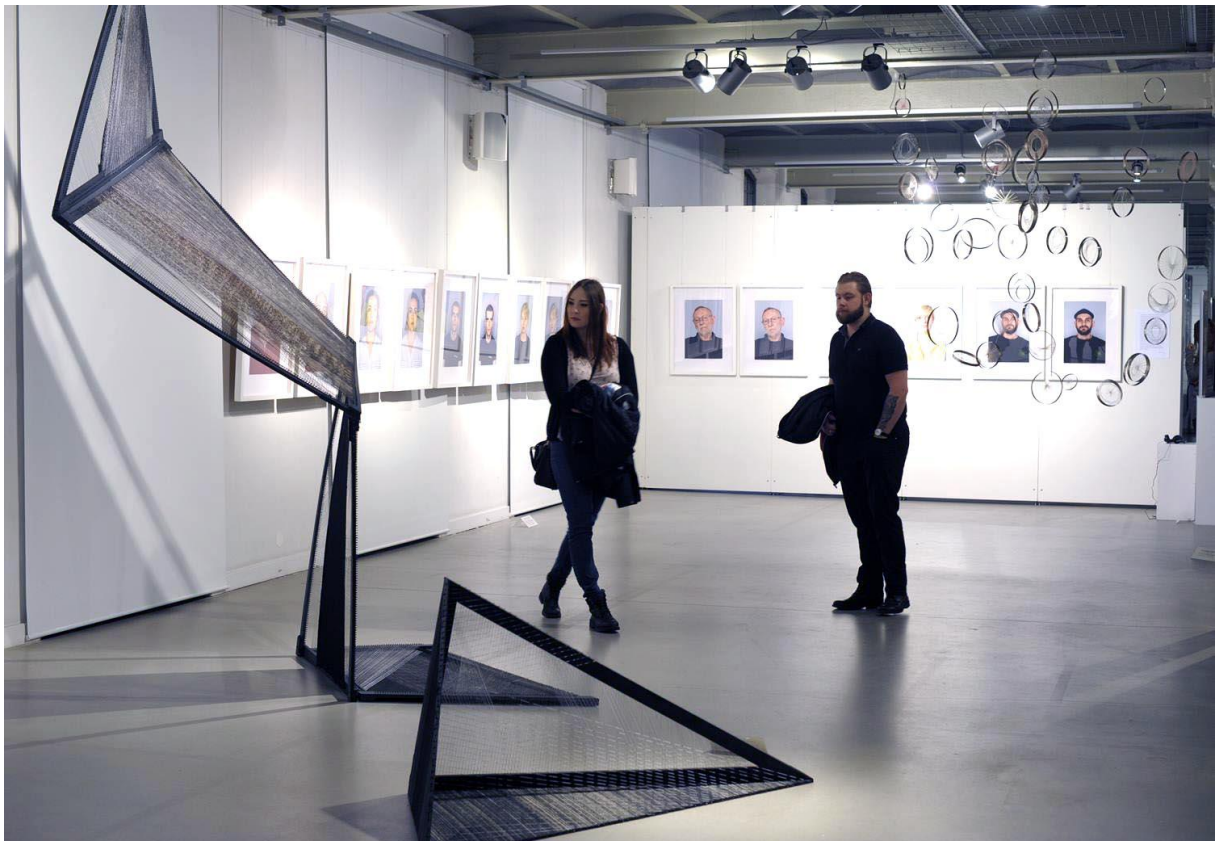
Relacje między mediami twórczymi widać m.in. w kolekcji prac, którą zrealizowałam w ramach dyplomu magisterskiego. Eksperymentowałam wówczas z technikami, umożliwiającymi mi zbliżanie się w swoich konstrukcjach do rzeźby czy instalacji. Celowo unikałam wykorzystywania klasycznych metod i *miękkich* materiałów, na rzecz użycia twardych tworzyw takich jak: drewniane ramy czy płyty plexi. Próby określenia tożsamości tkaniny, wiązały się z osobistą potrzebą wyjścia poza jej granice. Z czasem ta potrzeba poszerzyła moje twórcze poszukiwania o obszar odkrywania przestrzeni na styku dyscyplin.



3. Fragmenty dyplomu magisterskiego pt. „Błąd, demontaż, dekonstrukcja, jako strategia obrazowania” 2016, archiwum własne.



4. Fragmenty dyplomu magisterskiego pt. „Błąd, demontaż, dekonstrukcja, jako strategia obrazowania” 2016, archiwum własne



5. Fragmenty dyplomu magisterskiego pt. „Błąd, demontaż, dekonstrukcja, jako strategia obrazowania” 2016, archiwum własne

Wskazuję ten moment, ponieważ do tej pory jest dla mnie ważny. Ujawnia też przyczyny obecnego kształtu pracy doktorskiej. Po dyplomie magisterskim wiele czynników wpływało na moje zainteresowania. Kształtowały mnie miejsca, które odwiedzałam oraz ludzie, jakich spotykałam na swojej drodze. Przełomem było rozpoczęcie pracy w Instytucie Malarstwa po ponad 7 latach zatrudnienia na Wydziale Tkaniny i Ubioru ASP w Łodzi. W kluczowym momencie zmiany, siłą inercji przenosiłam zasady i ograniczenia związane z projektowaniem w obszar sztuk pięknych. Było to wynikiem pewnego automatyzmu bądź przyzwyczajenia do wcześniejszych reguł, które utrzymywały się we mnie pomimo zmiany kontekstu. Malarstwo wymyka się jednak kategoryzacji. Jest działaniem intuicyjnym, otwartym na nieświadomość i przypadek. Z tego powodu kształt pracy doktorskiej ewoluował. Własna twórczość, jaką wtedy podjęłam na pewno pomogła mi w uświadomieniu sobie, kim jestem. Był to czas niezwykle przełomowy, formujący mnie na nowo jako artystkę.

Ze względu na niejednorodność zrealizowanej kolekcji prac, długo poszukiwałam słowa, które byłoby na tyle pojemne, aby opisać całość wybranego zagadnienia. „Pobrzeże” było impulsem. Pojawiło się samoistnie w czasie podróży koleją do Gdańska. Początkowo niepewna, z każdą kolejną godziną, utwierdzałam się w przekonaniu o słuszności swojego wyboru. Odnoszę wrażenie, że uważność i zmysł obserwacji, to kluczowe aspekty tworzenia, bez względu na dyscyplinę. Akceptacja przypadkowych zjawisk, poparta umiejętnością ich świadomej selekcji, stanowi dla mnie definicję procesu kreacji.

Słowo „Pobrzeże” dosłownie i w przenośni określa kierunek moich działań, wielowymiarowo opisując obszar, który chciałabym zgłębić i zinterpretować. Według słownika języka Polskiego PWN *„jest to pas lądu przebiegający najczęściej wzdłuż brzegu morza, jeziora, rzeki lub miejsce przy samym brzegu, krawędzi.”*¹³. Pobrzeże widzę, jako styk dwóch żywiołów. Fragment, w którym się umiejscawiam, i z którym się utożsamiam. Nie skupiam się na samym pojęciu granicy i możliwościach przekraczania jej w dowolnych kierunkach. Interesuje mnie wzajemny wpływ dwóch konkretnych, wybranych przeze mnie dyscyplin twórczych i w konsekwencji próba odnalezienia i opisanie osobliwego miejsca, które pojawia się pomiędzy. Użycie metafory pomaga mi zrozumieć złożone idee oraz zawrzeć mnóstwo pobocznych znaczeń, umożliwiając odbiorcy szerszą interpretację.

¹³ „Pobrzeże”, Słownik Języka Polskiego PWN, dostęp 17 lutego 2025, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pobrzeze.html>.

Odwołuję się do „Pobrzeża”, jako przestrzeni pomiędzy, ale i miejsca „niemożliwego”, przestrzeni hybrydowej, która nie należy w pełni do żadnej dziedziny. W trakcie realizacji prac, tytułowe słowo stało się dla mnie rodzajem drogowskazu, paradoksalnie konkretyzując pojęcie, które wydaje się abstrakcyjne. Sugeruje ono skojarzenia zarówno ze stanem odpoczynku, jak również siły niosącej potencjalne niebezpieczeństwo. Nastrój związany z obszarem północy charakteryzuje aura tajemniczości, niedostępności, niepokoju i mroku. Wiąże się to z subiektywnymi odniesieniami do stanów emocjonalnych: niepokojów, lęków samotności i traumy.

Opustoszałe surrealistyczne pejzaże, nieskończone przestrzenie, które jednocześnie fascynują i niepokoją, łączą się z narracją dotyczącą przestrzeni przejściowych zwanych liminalnymi. Pojęcie liminalności, jako stan zawieszenia, dezorientacji i niejasności, który towarzyszy procesom przemiany, stało się kluczowe w wielu dziedzinach m.in. w antropologii, psychologii czy teorii kultury. Zostało ono wprowadzone przez XIX-wiecznego francuskiego antropologa Arnolda van Gennepa, który po raz pierwszy opisał je w publikacji pt. *„Rytuały przejścia”* z 1909 roku. Używając tego terminu, opisywał moment, w którym jednostka znajduje się w stanie zawieszenia pomiędzy dwoma etapami życia. Granice tożsamości nie są wówczas sprecyzowane, co umożliwia transformację i przyjęcie nowego statusu społecznego. W wymiarze psychologicznym liminalność, odnosi się do przekraczania progów egzystencjalnych i przeżywania granicznych doświadczeń, które łączą się z poczuciem izolacji i niepokoju. Estetyka liminalna stanowi ciekawy klucz do interpretacji moich prac, ponieważ łączy różne formy doświadczenia graniczności, na poziomie emocji i pamięci. Odzwierciedla współczesne lęki przed coraz mocniej dominującą technologią czy dezintegracją tego, co znajome. Termin ten jest również używany do opisanie przejść granicznych w życiu codziennym (np. okres dojrzewania, jako przejście między dzieciństwem a dorosłością).

W prezentowanej serii prac, odwołuję się do psychologicznego i filozoficznego wymiaru liminalności, który lepiej koresponduje z moją twórczością. Odzwierciedla on zarówno estetyczne, jak i emocjonalne napięcia obecne w moich pracach. Pobrzeże”, jako metafora miejsca pomiędzy, jest dla mnie również kluczem do zrozumienia dialogu między mediami. W tym kontekście bliskie są mi słowa, Janiny Tworek - Pierzgałskiej: *„jestem przekonana, że jedna bez drugiej (dziedzina) w moim przypadku nie mogłaby istnieć, doświadczenia jednej przenoszone są w drugą i w tym widzę dopełnienie i sens mojego*

działania."¹⁴ Współcześnie przekraczanie granic dziedzin artystycznych, jest zjawiskiem powszechnym. Media wzajemnie transformują, wchodząc ze sobą w złożone relacje. Artyści rzadko są definiowani przez jedno medium poruszając się w wielu dyscyplinach i dziedzinach sztuki, od tradycyjnych środków po nowe technologie.

Refleksje dotyczące hybrydyzacji i związków między różnymi dziedzinami sztuki podejmowała w swoich publikacjach krytyczka sztuki Rosalind E. Krauss. Jest ona autorką postmodernistycznej idei poszerzonego pola. Pojęcie to dotyczy zastosowania nowych form ekspresji, w obszarze sztuki opartej na tradycyjnym podziale na dziedziny. Postmodernizm rozpoczął proces rozszerzania tradycyjnych definicji sztuki, w którym dochodzi do zacierania granic między mediami. Sztuka nie funkcjonuje już w ramach zamkniętych kategorii, lecz staje się płynnym, interdyscyplinarnym obszarem sugerującym „stałe, logiczne przemieszczenie energii”¹⁵

Poszerzone pole danej dyscypliny twórczej odnosi się do działań, które wykraczają poza tradycyjne ramy danej dziedziny, nadal pozostając z nią w jakimś stopniu powiązane. Dotyczy to przekraczania granic medium, łączenia różnych środków wyrazu, interdyscyplinarności czy czerpania inspiracji z metodologii pracy w innych dziedzinach sztuki. Jest to wyjście poza tradycyjne rozumienie danej dziedziny, eksplorujące nowe media, techniki, przestrzenie i sposoby odbioru poprzez interaktywność czy zmianę kontekstu.

Aspekt hybrydyzacji, jest szczególnie istotny w kontekście idei dialogu między tkaniną unikatową i malarstwem. W tym aspekcie moje działania wpisują się w nurt poszukiwań na styku tkaniny i malarstwa, gdzie istotną rolę odgrywa eksperymentowanie z formą i przestrzenią. Proces realizacji pracy doktorskiej dość szybko uświadomił mi, że dialog rozumiem nie, jako tworzenie form hybrydowych, ale jako relacje między formami, które wyrażałyby dynamikę, zmienność i niejednoznaczność przestrzeni pomiędzy, jednocześnie zachowując statyczność zastosowanych środków.

Realizując kolekcję doktorską korzystam z idei poszerzonego pola, wykorzystując kształt obiektów przestrzennych wchodzących w skład instalacji malarskiej. Przekroczenie

¹⁴ Janina Tworek - Pierzgalska, *Tkanina artystyczna* łódzkich profesorów – śladem sukcesu światowych wystaw nagród (Łódź: ASP, 1977), 22.

¹⁵ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne modernistyczne mity* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 286

tradycyjnych mediów malarskich dotyczy użycia tkanin i obiektów, za pomocą, których angażują przestrzeń.

Dialog między malarstwem a tkaniną odbieram, jako grę opozycji i analogii. W szczególności dotyczy on różnic i podobieństw związanych z technologią oraz metodologią pracy w obrębie tych dwóch dziedzin. Istota medium to pojęcie odnoszące się do fundamentalnych cech, definiujących jego charakter i funkcję. Tradycyjnie rozumiane malarstwo jest działaniem na płaszczyźnie, którego istotą jest kolor. Tkanina natomiast jest zazwyczaj realizowana w oparciu o założony porządek konstrukcyjny. Metodologia pracy w tkaninie nierozdzielnie wiąże się z punktem przecięcia wątku i osnowy, który stanowi wartość początkową utworu tkackiego. Modułowość, powtarzalność i rytm w wyraźny sposób odróżniają medium tkaniny od malarstwa. Aspektem, który w warstwie formalnej łączy obydwie dziedziny może być natomiast użycie koloru. Określenie granic pomiędzy malarstwem i tkaniną jest bardzo trudne do zdefiniowania. Jak pisał prof. Stefan Gierowski w recenzji pracy habilitacyjnej Doroty Grynczel w 1988 roku: *„Nie jest możliwe, aby wymienić lub zastąpić malarstwo tkaniną, chociaż granica przebiega bardziej w różnicach technologii niż idei, bardziej warsztatu niż wrażliwości”*¹⁶

*

Warto zaznaczyć, że tkanina, jako dziedzina sztuki przeszła w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat wiele gwałtownych przeobrażeń. Od XIV wieku dzieła tkackie odwzorowywały to, co pierwotnie powstało w dziedzinie malarstwa, przez lata funkcjonując, jako jego reprodukcja. Tkacze bazowali na malarskich projektach realizując je z niebywałą precyzją i dbałością o detal. Próby odpowiedzi na pytanie czym jest tkanina artystyczna i jakie są jej granice, pojawiły się w Polsce już w latach 60 XX wieku wraz z eksperymentami podejmowanymi wówczas przez twórców. Za moment przełomowy uznaje się Międzynarodowe Biennale Tkaniny, zorganizowane w 1962 roku w Lozannie. Początkowo miało być ono świętem gobelinu francuskiego w stylu tradycyjnym. W założeniu organizatora Joana Lurçata, gobelin był nierozdzielnie powiązany z malarstwem architekturą i wnętrzem. Istniał wówczas wymóg realizacji tkanin o wielkości minimum 12 metrów kwadratowych. *„Le Corbusier traktował tkaniny, jako ruchome freski i uważał, że powinny pokrywać całą ścianę, a nawet dotykać podłogi, stając się w ten sposób częścią*

¹⁶ Dorota Grynczel, *Twórczość*, red. Stefan Gierowski (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2017) 43.

architektury. Kluczowa była dla niego mobilność tego medium, która w pełni odpowiadała duchowi jego czasów. Definiował je za pomocą neologizmu „Muralnomad”, postrzegał je bowiem jako ruchome elementy nowoczesnych domów, które można „zdejmować ze ściany, zwinąć, włożyć pod pachę i powiesić gdzie indziej”. W liście do brazylijskiego architekta Oscara Niemeyera stwierdził, także, że znalazł w gobelinie miejsce, w którym jego powołanie jako malarza znajduje swoje architektoniczne oparcie.”¹⁷

Polska tkanina była jednak zupełnie inna. Wywodziła się z rzemiosła i sztuki ludowej, wyzwaniem było, zatem przeciwstawienie się francuskiej tradycji. W czasach powojennych, dostęp do warsztatu i krosien był ograniczony, ponieważ wiele z nich uległo zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Niełatwo było również pozyskać materiały i surowce do realizacji wielkoformatowych prac. Trudności pobudziły jednak w twórcach ogromne pokłady kreatywności.

Zmiany w pojmowaniu medium tkackiego są nierozzerwalnie powiązane z odejściem od tradycyjnego podziału ról. Przez lata w procesie tworzenia tkanin uczestniczył projektant, technik, czyli tkacz i malarz. Podział ten zmuszał tkaninę do imitacji projektów malarskich, co z czasem wytworzyło potrzebę buntu. Rewolucja polegała na skupieniu tych wszystkich ról w jednej osobie. Twórca mógł bezpośrednio użyć przędzy, jako narzędzia do tworzenia reliefu, podobnie jak malarz używa farby do namalowania obrazu. Tkanina od tego momentu nie musiała już niczego naśladować. Stała się autonomiczną formą przestrzenną. Odtąd materia wyszła na pierwszy plan a materiał został potraktowany, jako budulec. Artyści eksperymentowali z warsztatem tkackim, co zapoczątkowało zwrot ku myśleniu materialnością dzieła. Widoczna stała się energia ukryta w plastyczności i sensualności medium a reliefowość splotów ujawniała nieoczekiwane i zaskakujące możliwości obrazowania.

Na Biennale w Lozannie polscy artyści zaprezentowali prace, które wyróżniały się wśród tkanin wywodzących się z manufaktur królewskich. Jak mówił Wojciech Sadley „*Byliśmy jak chleb razowy obok kremowych ciastek*”¹⁸. Przełomowe i niebywale różnorodne prace autorstwa m.in. Magdaleny Abakanowicz czy Jolanty Owidzkiej wykorzystywały całe spektrum środków plastycznych, jakie umożliwiało medium tkackie. Na skutek przełomu zmieniła się również ikonografia oraz treść prezentowanych prac. Zaczęto się posługiwać

¹⁷ „Mobilne murale Papieża Modernizmu”, Design Alive, dostęp 10 marca 2025, <https://www.designalive.pl/mobilne-murale-papieza-modernizmu/>.

¹⁸ „Wojciech Sadley – Wystawa”, PİK Warszawa, dostęp 10 marca 2025, <https://pik.warszawa.pl/art/wystawa/wojciech-sadley-wystawa-warszawa/>.

językiem sztuki współczesnej, np. tkanina pt. „Auschwitz”, Wojciecha Sadleya pokazuje jak dalekie były one od samej dekoracji. Magdalena Abakanowicz od samego początku swojej twórczości przekraczała granice gatunków. Nie godziła się na żadne zasady czy reguły, eksperymentowała, szukała inspiracji w naturze i własnej wyobraźni by „wbrew zakodowanym w mózgach mniemaniom robić obiekty własne bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale nie będące ani tym, ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakiś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu.”¹⁹ Wszystkie te zjawiska i działania zapoczątkowały określenie Polskiej Szkoły Tkaniny.

Każda rewolucja ma jednak zarówno swoich przeciwników jak i zwolenników. Istniała ogromna grupa krytykująca biennale w nowej zmienionej formie. Kuratorzy Pierre Pauli i André Kuenzi, jako jedni z pierwszych dostrzegli potencjał tkaniny, jako pełnoprawnej dziedziny sztuki. Zorganizowali oni polskim artystom wielką wystawę wędrującą po Europie, sygnalizując tym samym, że zmienił się kierunek w tkaninie.

W obrębie Polskiej Szkoły Tkaniny rozpoczął się wyraźny zwrot ku trzeciemu wymiarowi. Jego kolejne kroki sukcesywnie dokumentowało Międzynarodowe Triennale Tkaniny w Łodzi. Droga ta rozpoczęła się od silnie fakturalnych zwartych kompozycji przyściennych, stopniowo anektując przestrzeń zarówno galerii jak i przestrzeń wkraczającą w obszary innych mediów. Coraz bardziej powszechne były asambláže, instalacje rzeźbiarskie, konceptualne, environment oraz działania typu performance. Ciężar tkanych gobelinów stopniowo zastępowano miękkością, lekkością i transparentnością użytych materiałów. Poszukiwania nowych surowców stały się powszechną praktyką, prowadząc do eksperymentów z adaptowaniem różnorodnych materiałów w kształtowaniu kompozycji. Efektem tych działań były rzeźbiarskie i strukturalne reliefy bliskie malarstwu materii.

Wzajemne powiązania tkaniny i malarstwa mają, zatem długą historię. Mimo, że związki między tymi dziedzinami istnieją od dawna, na przełomie XX i XXI wieku zmieniły swój kształt. Współczesna praktyka artystyczna oddala się od podziałów na dyscypliny, co sprawia, że granice między mediami są coraz bardziej płynne. Relacje między mediami są szczególnie widoczne na płaszczyźnie przenikania się technologii. Zdając sobie sprawę z mnogości postaw dokonałam subiektywnego wyboru artystów, których praktyki oscylują

¹⁹ Paweł Kowal, Abakanowicz: Trauma i sława (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2023), 190–191.

pomiędzy mediami tkaniny i malarstwa. Istotny był dla mnie nie tylko aspekt formalnej strony dzieł, ale również treści, jakie ze sobą niosą.

*

Ciekawym przykładem hybrydyzacji malarstwa i tkaniny są efektowne wielkoformatowe instalacje, tworzone przez afrykańskiego artystę El Anatsui. Artysta realizuje swoje prace w oparciu o moduł, korzystając z materiałów odzyskanych. Przekształca on proste odpady łącząc je w motywy pochodzące z tradycyjnych tkanin *kente*. Podkreśla tym samym, że istnieją miejsca na świecie, w których ludzie muszą ponownie wykorzystywać materiały z konieczności, a nie z wyboru.



6. El Anatsui, „*Timespace*”, 325 x 495 cm, 2014. Źródło: Gazelli Art House.

Wielobarwne reliefowe płaszczyzny formalnie są bliskie malarstwu. Moduł, którego używa artysta i sposób scalania fragmentów nasuwa skojarzenia z wielkoformatowym dziełem tkackim. W mojej opinii jest to przykład pracy, którą można sklasyfikować zarówno jako obraz malarski jak i tkaninę unikatową.

Warto zaznaczyć, że El Anatsui prowadzi narrację za pośrednictwem użytych tworzyw. Poza efektowną warstwą wizualną prace tego autora odnoszą się do szerszych zagadnień takich jak globalny konsumpcjonizm, kolonializm czy niewolnictwo.

Współcześnie tego typu praktyki są coraz bardziej popularne. Tkanina coraz częściej służy artystom jako narzędzie, umożliwiające komunikowanie treści. Jest to medium znane nie tylko z obiegu galeryjnego, ale i z życia codziennego, co daje mu dodatkowy potencjał znaczeniowy. Ostatnie Biennale Sztuki w Wenecji było dowodem na to, że w sztuce tkanina przeżywa swój renesans.

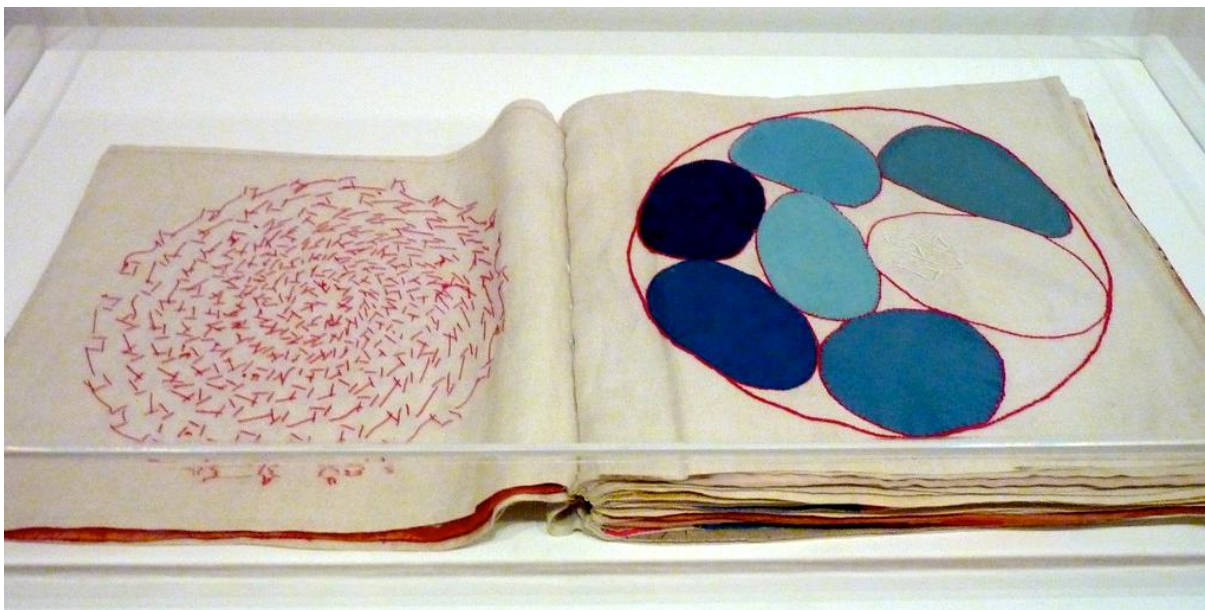
Jako materiał bliski naszemu ciału, może otulić, zapewnić komfort, przywołać skojarzenia z różnymi stanami, poprzez fakturę, zapach czy wygląd. Jest tworzywem, które komunikuje treści w poza narracyjny sposób. Już w samych procesach kojarzących się z tkaniną takich jak szycie, przeszywanie, scalanie czy rozpruwanie, można doszukiwać się odniesień symbolicznych. Są to doświadczenia często intymne, powiązane ze sferą wspomnień oraz nostalgią za światem przeszłym lub wyobrażonym.

Ten aspekt tkaniny wykorzystuje w swojej twórczości jedna z najbardziej znanych artystek XX wieku, Louise Bourgeois. Czerpie ona z motywów przynależnych tkaninie, zarówno dosłownie jak i metaforycznie. Najczęściej podejmowanym przez nią wątkiem jest pająk konstruujący swoją sieć, wzbudzający w zamyśle i odczuciu autorki zaufanie i poczucie bezpieczeństwa. Pająk nawiązuje do postaci matki, z którą artystka była bardzo silnie związana. Zdaniem krytyków wykorzystywanie motywów i materiałów tkackich było bezpośrednio związane z latami dzieciństwa Bourgeois i pracy w rodzinnej firmie zajmującej się restauracją gobelinów. Nastoletnia Louise sporządzała szkice do rekonstrukcji brakujących fragmentów tkanin. Mogła w ten sposób wykorzystać swoje uzdolnienia rysunkowe w warsztacie tkackim.

Eksploracja czasu i pamięci była kluczowym tematem w całej twórczości artystki. Prace Bourgeois eksplorują bolesne relacje psychologiczne i społeczne. Tkaniny i materiały wykorzystywane w twórczości autorki często pochodziły z jej własnego domu, stanowiąc zapis osobistej przeszłości.



7. Louise Bourgeois, Maman. Źródło: Indiana University Libraries.



8. Louise Bourgeois Książka artystyczna, szkicownik. Źródło: <https://montsellamas.com/louise-bourgeois/>

Bourgeois choć najbardziej znana z monumentalnych, antropomorficznych rzeźb, systematycznie prowadziła dziennik rysunkowy, poczynając od dzieciństwa aż do śmierci w wieku 98 lat. Codziennie tworzyła rysunki i regularnie wracała do grafiki. Przez dziesięciolecia nieustannie przekształcała osobiste doświadczenia, obrazy snów i traum, tworząc wyraźnie oryginalny język wizualny.



9. Szkic Louise Bourgeois źródło: <https://animalia-life.club/qa/pictures/louise-bourgeois-insomnia-drawings>

Swoją praktykę opisywała, jako sposób na przetrwanie, oraz radzenie sobie ze słabościami, traumami i koszmarami. Jej asystent i wieloletni przyjaciel Jerry Gorovoy mówił, że *„robiła to, co chciała i wyrażała to, co chciała wyrazić, nie przejmując się zbytnio tym, jak ludzie postrzegają jej prace, ponieważ ich postrzeganie było poza jej kontrolą. Jej celem nigdy nie było wygłaszanie kazań, skupiała się wyłącznie na próbie zrozumienia siebie i przedstawienia swojego doświadczenia poprzez swoją pracę.”*²⁰ Sposób pracy Bourgeois i tematyka jej prac, jest mi szczególnie bliska zarówno w aspekcie formalnym jak i treściowym.

²⁰ „Louise Bourgeois: The Woven Child,” *Exhibition Opening*, dostęp 9 marca 2025, <https://exhibitionopening.com/wp-content/uploads/2022/07/Louise-Bourgeois-The-Woven-Child-e1657724086432.jpg>.

Abstrakcja - Figuracja

Niewyrażalne w sztuce. Na przykładach wybranych artystów

W praktyce artystycznej, niezmiennie fascynuje mnie obszar abstrakcji. Wybieram go ze względu na niejednoznaczność i wielość możliwych interpretacji.

Paul Gauguin twierdził, że *"cała sztuka jest abstrakcją."*²¹ Podkreślał przy tym, że sztuka powinna być interpretacją rzeczywistości, opartą na subiektywnym odczuciu i wyobraźni artysty. Oddawać esencję rzeczy, a nie ich dosłowny wygląd.

Osobiście interesują mnie pola dialogu między rozpoznawalnym a niewyrażalnym oraz między figuracją i abstrakcją. Sztuka jest dla mnie pomostem łączącym świat zewnętrzny z wewnętrznym. Paradoksalnie tworząc obraz abstrakcyjny, odwołuję się do konkretnych źródeł i fragmentów otaczającej rzeczywistości. Proces kształtowania obrazu nie zawsze jest przewidywalny. Bardzo długo poszukuję właściwej formy. Czekam przy tym na moment, gdy dynamika procesu twórczego, wytrąca z poczucia pewności. Wówczas działanie przypadku, pozwala na świadomą zmianę koncepcji. Staram się podążać za tym, co pojawia się na płótnie, czasem akceptując a czasem odrzucając to, co przydarza się samoistnie. Momentami bardziej wyrażam swoje uczucia niż je ilustruję a technika czy materiał, są jedynie środkiem służącym do osiągnięcia celu. *„Proces potoczy się po naszej myśli, jeśli uczynimy odpowiedni użytek ze skłonności materiału i sprzyjających warunków, a nie wtedy, gdy będziemy się starali zrealizować w materii zaprojektowaną formę.”*²² Intuicja i przypadek to pojęcia, które towarzyszą mi od zawsze w burzliwym procesie pełnym niespodzianek, odkryć, porażek i frustracji.

Malując dążę do syntezy oraz wyrażenia wizji niewyrażalnych za pomocą słowa. W czasach nadmiaru informacji uwodzi ulotna sfera, której nie da się wyrazić werbalnie czy zmysłowo dookreślić. Obraz staje się elementem gry z widzem. Projekcją jego indywidualnych przeżyć i wyobrażeń.

²¹ W tekście "Szkielet estetyki" (Esquisse d'une esthétique, 1890)

²² Ewa Klekot, „Linia biegnąca do przodu,” w Splotać otwarty świat, Tim Ingold, tłum. Ewa Klekot (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 35.

Kazimierz Malewicz w książce pt. *„Świat bezprzedmiotowy”* rozprawia o „elemencie dodatkowym”, przez który rozumie nową treść i formę, wnoszone do całego dorobku sztuki na każdym etapie jej rozwoju. Autor przedstawia ewolucję sztuki w kierunku abstrakcji, kończąc na suprematyzmie, który *„ignoruje spowszedniałą przedmiotowość”* i przyznaje pierwszeństwo czystemu odczuciu. *„(W przeciwieństwie do realisty) artysta, który nie imituje, ale tworzy – wyraża samego siebie, jego obrazy nie są odzwierciedleniem natury, lecz nową realnością, mającą nie mniejsze znaczenie niż rzeczywistość naturalna.”*²³

Tendencje w sztuce XX wieku, które łączą abstrakcję z aluzjami do rzeczywistości analizuje polski historyk sztuki i krytyk Mieczysław Porębski. W książce pt. *„Granica współczesności”*, opublikowanej w 1965 roku, opisuje on ciekawy obszar malarstwa, które balansuje na granicy między abstrakcją a przedstawieniem, sugerując pewne motywy, ale nie ukazując ich wprost. Porębski opisuje, jak wybrani artyści, mimo odejścia od przedstawień figuralnych, tworzą kompozycje abstrakcyjne z subtelnymi odniesieniami do świata rzeczywistego. Tego typu działania Edward Gąsior nazywa abstrakcją aluzyjną. W publikacji pt. *„Związki między formą a treścią w abstrakcji aluzyjnej”* próbuje on znaleźć odpowiedź na pytanie, jakie cechy formalne i ikonograficzne wyróżniają abstrakcję aluzyjną spośród innych obrazów abstrakcyjnych w zakresie formy i treści. Abstrakcja aluzyjna nie jest popularnym terminem. Nigdy nie występuje ona w czystej postaci, ponieważ można ją odnaleźć i przyporządkować każdemu z nurtów abstrakcyjnych. Wskazuję ten termin, ponieważ jest dla mnie pomocny w kontekście systematyzacji treści i opisu interesującego mnie obszaru w sztuce.

Aluzja to *„wzmianka mająca wywołać określone skojarzenie, dane do zrozumienia poruszenie jakiejś sprawy nie wprost”*²⁴ Może ona przywołać skojarzenia, czyli asocjacje. Obraz jest komunikatem, który podlega różnorodnej interpretacji. Asocjacja tłumaczy sferę psychiki tworzeniem skojarzeń. *„Od zarania dziejów sztuki twórczość przybierała formy dwóch skrajnych tendencji, Jedną z nich było dążenie do syntezy i abstrahowania, drugą – dążenie do analizy i opisywania. Abstrakcja aluzyjna jest zawieszona” między tymi skrajnymi opcjami.”*²⁵

²³ Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy* (Biblioteka Bauhausu), Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2006, 28.

²⁴ M. Szymczak, red., *Słownik języka polskiego*, t. 1 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 39.

²⁵ E. Gąsior, *Związki między formą a treścią w abstrakcji aluzyjnej* (Poznań: [Wydawnictwo Naukowe Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego], 2002), s. 21.

W wyznaniu twórczym Paula Klee na łamach „Tribune der Kunst und Zeit” jak pisze Porębski: *„z tezy wstępnej wynika konieczny zwrot ku abstrakcji, równoczesne uruchomienie swobodnych mechanizmów wyobraźni, odwrót od realności. Wszystko to może i powinno już się odbywać w sferze najprostszych elementów graficznych.”*²⁶ Czyste formy abstrakcyjne, uznano za lepiej odnoszące się do rzeczywistości. Język abstrakcji można odczytywać intuicyjnie, opierając się na umowności relacji między mniej lub bardziej konkretnymi kształtami.

Osobiście interesuje mnie moment, kiedy to, co realne zaczyna przybierać abstrakcyjne kształty, a formy ulegają uproszczeniu. Rozpoznawanie kształtów łączy się z intuicyjnym budowaniem sieci skojarzeń. Badanie tego obszaru ujawnia, że każda forma zapisu jest niepełna, fragmentaryczna i podlegająca reinterpretacji. Tak jak pisał Gombrowicz *„Do mnie zresztą prawie zawsze sztuka przemawiała silniej, gdy objawia się w sposób niedoskonały, przypadkowy i fragmentaryczny, niejako sygnalizując mi jedynie swoją obecność, pozwalając przeczuć siebie poza nieudolnością interpretacji.”*²⁷ W trakcie procesu kształtowania formy w obrazie często postrzegam własne prace, jako „niewyraźne”. Łapią ostrość w momencie, kiedy wiem jak je nazwać i o czym są. Treść nie jest jednak dostępna od razu.

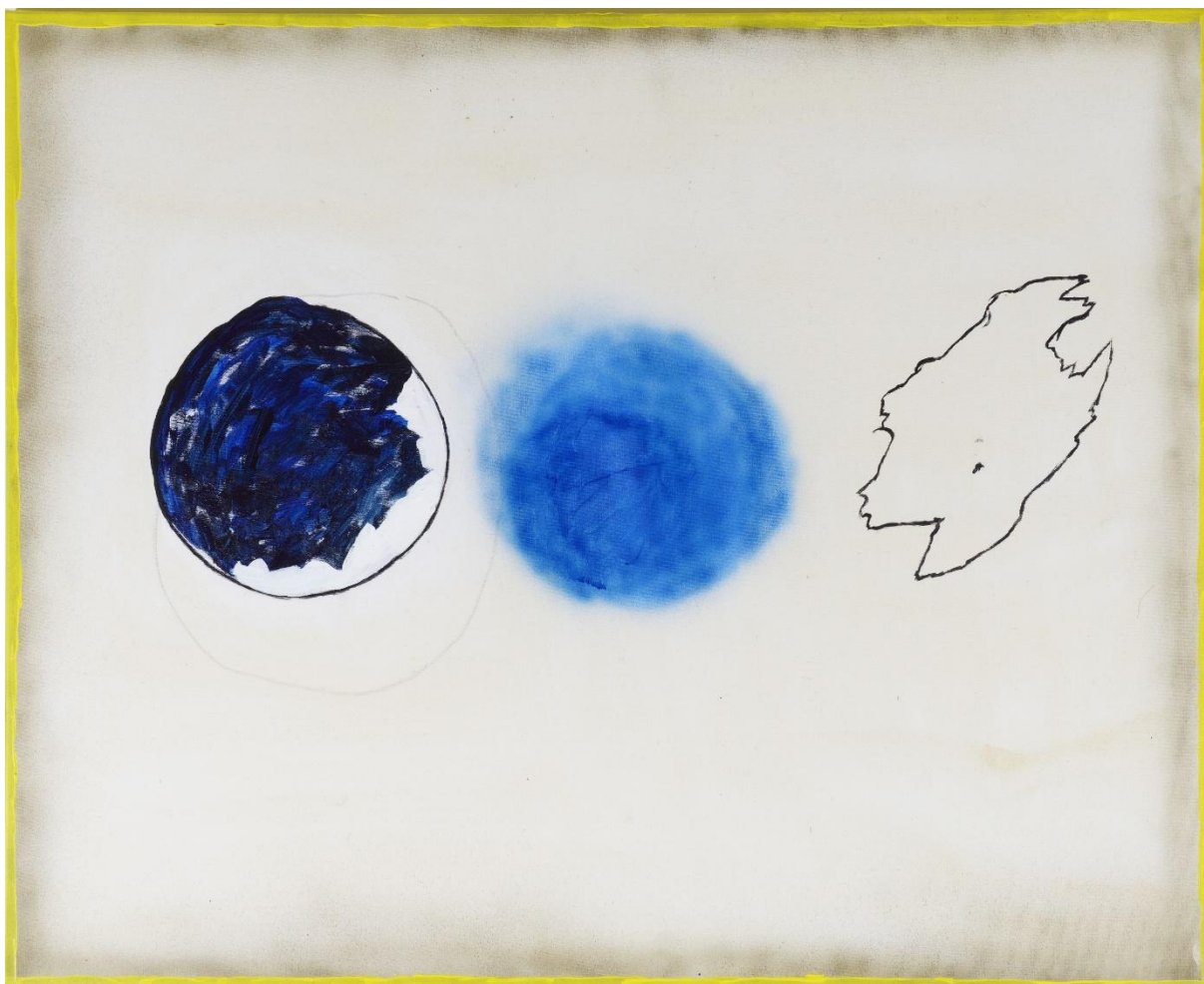
Zbigniew Taranienko w rozmowie ze Stanisławem Fijałkowskim, mówi o tym, że *„takie „zawieszenie pomiędzy” to bardzo interesujący moment w każdym działaniu twórczym. „Samo malowanie jest kształtowaniem, ale niekoniecznie musi być narzucaniem obrazowi określonej formy czy struktury. Może być śledzeniem samego procesu rozwijania się formy, niezależnej od naszych zamiarów. Proces stawania się formy sam staje się niesłychanie interesującą treścią, widoczną także w samej formie.”*²⁸

Twórczość Stanisława Fijałkowskiego łączy abstrakcję z metaforą, symbolem i archetypem. Subtelne kompozycje artysty o głębokim wymiarze symbolicznym i duchowym można określić, jako odnoszące się do obszaru abstrakcji aluzyjnej.

²⁶ Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909–1925* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989), 298.

²⁷ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 52.

²⁸ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 34.



10. Stanisław Fijałkowski „16.IX, 2017”, akryl, płótno 81 x 100 cm, 2017 r. Zdjęcie dzięki uprzejmości Fundacji Stanisława Fijałkowskiego.

Fijałkowski w swoich obrazach unika dosłowności, budując abstrakcyjne w formie narracje przywołujące określone emocje i skojarzenia. Artysta wielokrotnie przyznawał, że duże znaczenie w procesie kształtowania jego sztuki miały lektury pism Kandinsky'ego, Mondriana, a także zainteresowanie surrealizmem. *„Te dwa zjawiska sztuki XX wieku nieoczekiwanie spotkały się. Artysta bowiem uprawiał twórczość, która – począwszy od przełomu lat 50. i 60. – cały czas badał, eksplorował możliwości spotkań na płótnie tego, co stanowi istotę porządkującej myśli Strzemińskiego, oraz tego, co jest domeną surrealizmu oczyszczonego z dosadnej metaforyki, tego, co jest aluzyjne.”*²⁹ Przemiany, jakie zachodziły w malarstwie Fijałkowskiego, skupiały się głównie na stopniowym odchodzeniu od dosłowności aluzji użytych form. Artysta tak wspomina swoje twórcze

²⁹ „Stanisław Fijałkowski,” *Culture.pl*, dostęp 9 marca 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fijalkowski>.

poszukiwania: „Coraz śmielej starałem się dochodzić do formy nienarzucającej jednej interpretacji, lecz pozostawiającej widzowi pełną swobodę sięgania do jego własnego świata nieświadomych lub przygłuszonych, prawdziwych treści jego osobowości. Starałem się i staram się nadal stworzyć formę, która jest tylko początkiem kreowania przez widza dzieła, za każdym razem w innej postaci.”³⁰

Kolejnym przykładem praktyk aluzyjnych, jest twórczość katalońskiego artysty Joana Miró.



11. Joan Miró „Message from a friend”, 1964

³⁰ „Stanisław Fijałkowski,” *Culture.pl*, dostęp 9 marca 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fijalkowski>.

Baśniowy charakter jego obrazów sprawia, że można je interpretować, jako wizualne opowieści. Miró często czerpał inspiracje z kultury katalońskiej, mitów i legend, co świadczy o jego zamiłowaniu do narracji. Stworzył unikalny język składający się z symboli i znaków. Artysta często wspominał również o roli przypadku jako ważnym elemencie kształtowania dzieła sztuki, *„Jestem przeciwnikiem wszelkiego intelektualnego, martwego przygotowania obrazu. Malarz pracuje jak poeta: słowo przychodzi wpierw, myśl potem”*³¹

Nadając swoim dziełom sugestywne, długie i poetyckie tytuły, prowokował widza do snucia narracji. Widać to np. w obrazie pt. „Message from a friend” ukazującym z pozoru abstrakcyjną formę. Dominujący kształt przypominający amorficzną sylwetkę lewituje na tle głębokiej czerni i subtelnych faktur sugerujących głębię i ruch. Intensywna plama czerwieni pojawia się w obrazie sugerując, nieprzewidziany sygnał lub dosłownie wiadomość przerywającą wizualną ciszę. Obraz ten, jako przykład dzieła abstrakcyjnego unika dosłownej reprezentacji na rzecz aluzyjnej formy, która może być różnie interpretowana przez odbiorców.

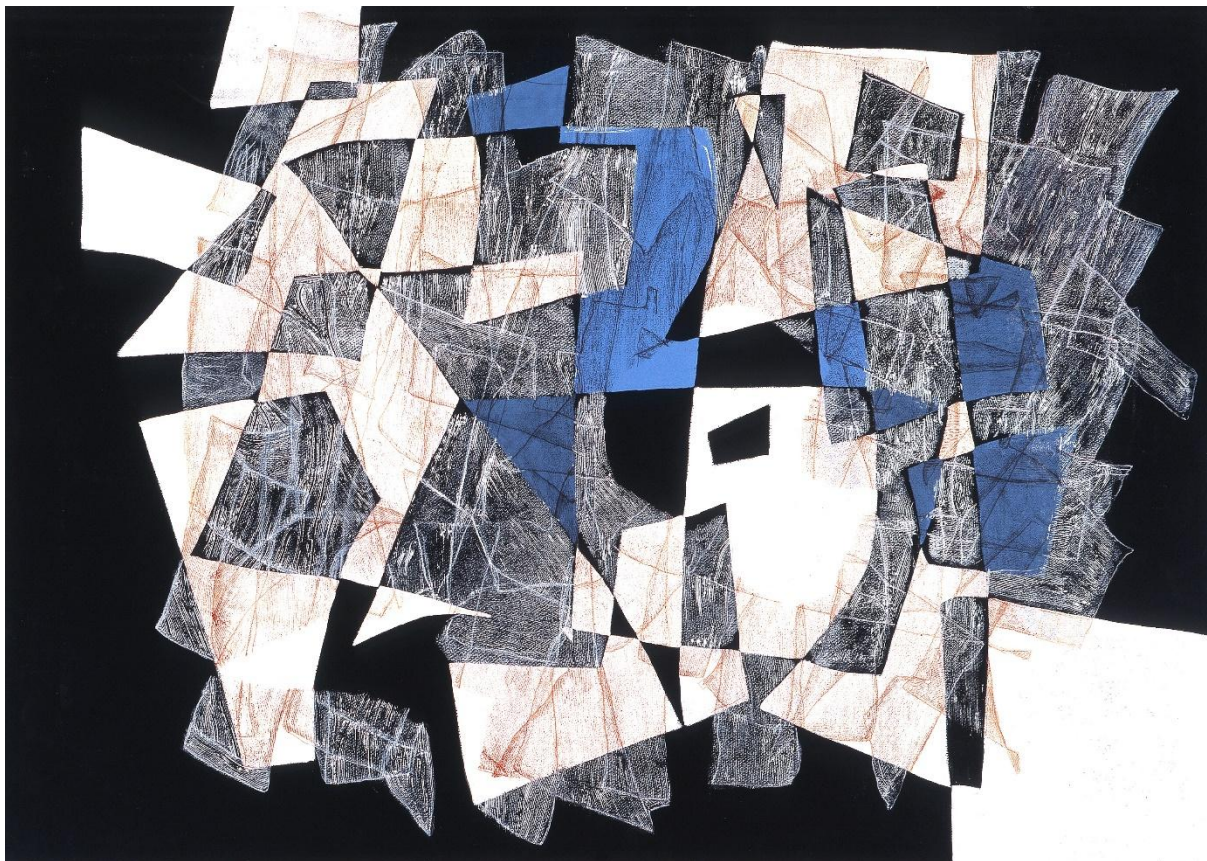
Aluzyjność formy wykorzystywała również w swojej praktyce polska malarka Maria Jarema. Artystka tworzyła aluzyjne kompozycje abstrakcyjne, złożone z uproszczonych form organicznych, sugerujących fragmenty ludzkich ciał bądź przedmiotów. Figuracja i abstrakcja w pracach Jaremy wydają się być motywami, które współistnieją. Kontrasty tworzą napięcia. *„Charakterystyczne dla artystki jest również balansowanie na granicy pomiędzy przedstawieniem figuralnym i znakiem niemal abstrakcyjnym. Prace należące do wspomnianych serii uwidaczniają stopniową, lecz konsekwentnie postępującą deformację (upraszczanie i spłaszczanie) postaci ludzkich. Proces ten prowadzi w efekcie do rozbicia figury na drobne cząsteczki, niemal abstrakcyjne atomy trudnej do rozpoznania całości.”*³² Szczególnie interesującym obszarem jej twórczości są relacje między malarstwem a rzeźbą oraz scenografią teatralną, której była autorką. W okresie poprzedzającym wybuch wojny uprawiała bowiem przede wszystkim twórczość rzeźbiarską. Można określić twórczość Jaremy, jako poszukiwanie esencji figury jej ekspresji i rytmu, bez jednoznacznego odwołania do konkretnej postaci. *„Fascynowała ją postać ludzka, jej miejsce w przestrzeni, a także przedstawienie ruchu w obrazie.”*³³ Sylwetowość i dynamizm transparentnie przenikających się form sugeruje inną czasoprzestrzeń. Formy widoczne

³¹ E. Gąsior, Związki między formą a treścią w abstrakcji aluzyjnej (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002), 45.

³² „Maria Jarema,” Culture.pl, dostęp 9 marca 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>.

³³ „Maria Jarema,” Culture.pl, dostęp 9 marca 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>.

w pracach artystki ulegają przekształceniu, rozproszeniu, jakby były śladem istnienia, a nie jej bezpośrednią reprezentacją. Prace Jaremy łączą się z moim postrzeganiem sztuki. Wykorzystując dialog między malarstwem a tkaniną prowadzę narrację dotyczącą niemożności pełnego przedstawienia.



12. Maria Jarema, „Penetracje” (1958), dostęp 9 marca 2025, <https://magazynsum.pl/rewolucjonistka-abstrakcji/>.

Współcześnie działającym artystą, który wypracował język łączący figurację z abstrakcją jest Thomas Scheibitz. Jest to niemiecki malarz i rzeźbiarz, uznawany za jednego z najważniejszych artystów swojego pokolenia. Artysta ten eksploruje relację między abstrakcją a figuracją w sposób, który można określić jako dekonstrukcję i rekontekstualizację form wizualnych. Jego prace często bazują na istniejących obrazach, zarówno historycznych dziełach sztuki, jak i współczesnych elementach kultury wizualnej,

takich jak logotypy, architektura czy typografia. Scheibitz rozkłada te elementy na części pierwsze, a następnie tworzy z nich malarskie kompozycje. Opis tego typu strategii twórczej ciekawie dopełniają słowa Ernsta H. Gombricha: „[...] Wynajdywanie wyprzedza kształtowanie, ale dopiero poprzez kształtowanie rzeczy i próby upodobnienia ich do czegoś innego człowiek poszerza swoją świadomość widzianego świata.”³⁴



13. Thomas Scheibitz, Widok wystawy, dostęp 9 marca 2025, <https://www.parra-romero.com/thomas-scheibitz-3/>.

Wassily Kandinsky, jeden z pionierów abstrakcji, uważał, że granica między figuracją a abstrakcją nie jest jasno określona, lecz płynna i zależy od wewnętrznej konieczności artysty. „Między tym, co materialne i abstrakcyjne, znajduje się nieskończenie wiele form, z których artysta może czerpać.”³⁵ Jest to kluczowe pojęcie w jego teorii, podawane również, jako główny motyw w twórczości tego artysty. Kandinsky dodaje „Artyście nie

³⁴ Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 305.

³⁵ Wassily Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski (Łódź: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 68.

wystarczą dziś formy czysto abstrakcyjne. Są one dla niego za mało precyzyjne. Ograniczyć się wyłącznie do tego, co nieprecyzyjne, oznaczałoby pozbyć się jakiś możliwości, zubożyć środki wyrazowe, wykluczyć to, co tak bardzo ludzkie”³⁶

W swoich tekstach, zwłaszcza w „O duchowości w sztuce” z 1912 r., podkreślał, że malarstwo powinno wyzwolić się od dosłownego odwzorowywania rzeczywistości i dążyć do wyrażania wewnętrznych emocji oraz duchowej energii. Mniej więcej w tym samym okresie w różnych miejscach realizowano idee odejścia formy od imitacji rzeczywistości. Realizowali je m.in. Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian czy Frantisek Kupka.

We współczesnym świecie pytania o rolę malarstwa abstrakcyjnego i jego związki z rzeczywistością pozostają aktualne. Czy w kontekście subiektywności i indywidualności doświadczeń, istnieje pojęcie czystej abstrakcji? Czy istnieją aspekty poznania dostępne wyłącznie za pośrednictwem sztuki?

Pod koniec XX wieku w abstrakcji i figuracji zaczęły się pojawiać postmodernistyczne tendencje, które podważyły kategorie reprezentacji, a sztuka sama w sobie stała się coraz bardziej autorefleksyjna, zgodnie z diagnozą Adorna, który w „Teorii estetycznej” pisał, że *„Wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w stosunku do całości, nawet jej racja istnienia.”*³⁷

Wątki związane z niemożnością pełnej reprezentacji w sztukach wizualnych są szczególnie widoczne w twórczości Anisha Kapoora. Koncentruje się on na relacji między widzialnym i niewidzialnym, pełnią i pustką, a także na wywoływaniu w widzu doświadczenia, które wykracza poza czysto wizualne doznania.

Ciekawym przykładem tego typu realizacji jest praca pt. „Limbo” z 1994 r. Opiera się ona na prostym pomysle, który otwiera widza na doświadczenie sensualne, eksplorując tym samym przestrzeń niewyraźną. „Limbo” to jedno z dzieł, w którym artysta stosuje iluzję optyczną, aby stworzyć wrażenie zjawiska wykraczającego poza sferę ludzkiego poznania. Praca ta składa się z wnęki pokrytej matową czernią, co sprawia, że widz traci zdolność do określenia, gdzie kończy się przestrzeń dzieła. Wrażenie to może wywoływać uczucie dezorientacji, niestabilności a także poczucie oderwania od fizycznej rzeczywistości.

³⁶ Wassily Kandinsky, O duchowości w sztuce, tłum. Stanisław Fijałkowski (Łódź: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 80.

³⁷ Theodor Adorno, Estetyka i społeczeństwo, tłum. Andrzej K. Waśkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011), 128.

Odbiorca, patrząc na dzieło, może odnieść wrażenie, że ma przed sobą coś, czego nie jest w stanie w pełni zobaczyć ani zrozumieć. To przestrzeń, która wydaje się nieskończona – istnieje, lecz wymyka się percepcji. W tym kontekście warto przywołać cytata: „Gdy zbyt długo patrzysz w czeluść, czeluść zaczyna patrzeć na ciebie.”.³⁸



14. „Anish Kapoor’s ‘Descent into Limbo’ at Serralves Museum,” Hypebeast, 13 sierpnia 2018, <https://hypebeast.com/2018/8/anish-kapoor-descent-into-limbo-serralves-museum-man-falls-acc>

³⁸ Fryderyk Nietzsche, *Poza dobrem i złem* (Jenseits von Gut und Böse), tłum. Jerzy Łoziński (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 2004), 45.

Opis części praktycznej

Część praktyczna składa się z czterech obrazów zrealizowanych w technice akryl i olej na płótnie oraz trzech obiektów przestrzennych. Postaram się przeanalizować proces twórczy oraz przyczyny, które wpłynęły na ostateczny kształt cyklu. W podrozdziałach dokonam analizy poszczególnych elementów, które składają się na warstwę formalną i treściową prezentowanych prac.

Forma

W sztukach plastycznych forma to nie tylko fizyczny kształt dzieła, ale także sposób, w jaki artysta komponuje elementy, by wyrazić określoną ideę. W ramach doktoratu zrealizowałam serię prac, które poprzez sposób prezentacji oraz wzajemne relacje mogą tworzyć przestrzeń dialogu. Dotyczy to zarówno formy, jak i treści. Zaproponowana przeze mnie interakcja między obrazami a obiektami stanowi świadomą strategię twórczą. Mam świadomość, że odbiorcy będą interpretować ją na różne sposoby, nie zawsze zgodnie z moimi intencjami. Postrzegam jednak te interpretacje, jako kolejną przestrzeń wymiany. W tym aspekcie bliskie są mi słowa artystki Thei Diordjadze *„Podoba mi się możliwość interakcji z dziełem kogoś o zupełnie innej historii życiowej niż moja. Opowieść jeśli istnieje, zmienia się lub przekształca, gdy pracuje w przestrzeni.”*³⁹

Nasze życie jest złożone, cechuje je wielogłos. Wierzę w to, że ciekawa sztuka powinna być wielowymiarowa i polifoniczna. Dawać obraz rzeczywistości realnej lub wyobrażonej widzianej z różnych perspektyw. Rzadko pracuję nad jednym obrazem. Zazwyczaj zestawiam ze sobą kilka prac, porównując i rozważając różne warianty. Przy takim sposobie pracy istotne stają się relacje przestrzenne i napięcia, jakie wytwarzają się między formami.

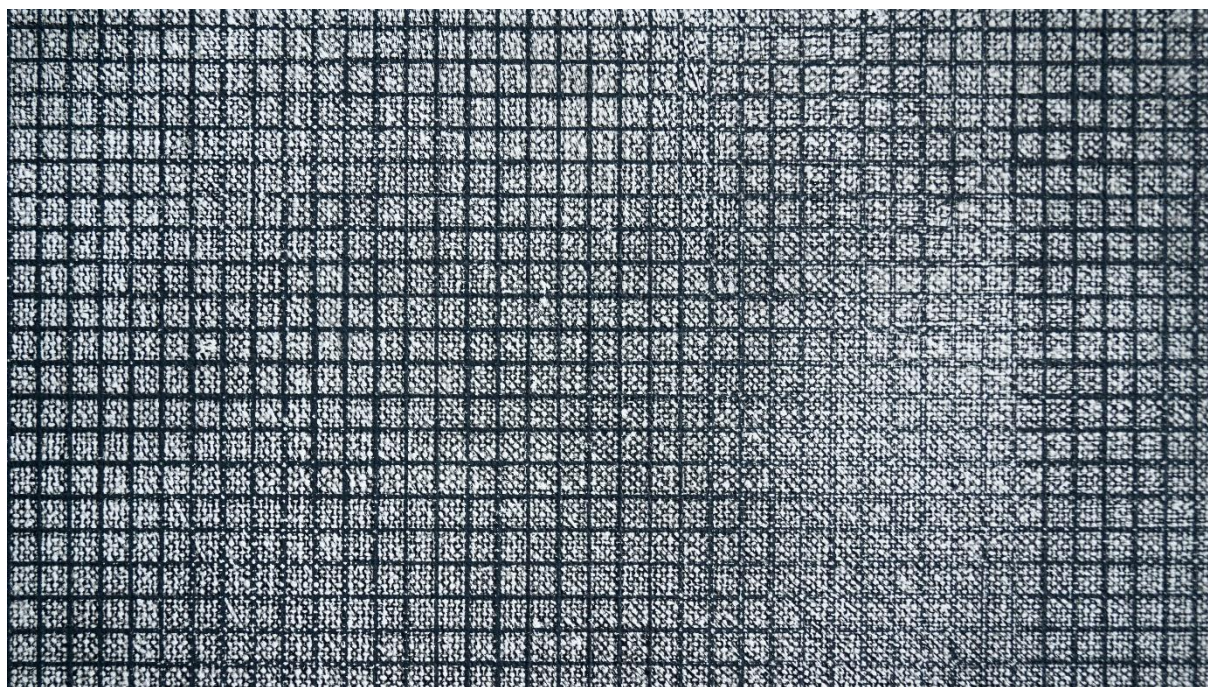
*

W ramach pracy doktorskiej zrealizowałam serię czterech obrazów w technice akryl i olej na płótnie. W prezentowanym cyklu dominuje kompozycja otwarta. Krawędzie obrazu zawsze stanowiły dla mnie ograniczenie, poza które starałam się wyjść. Naturalną konsekwencją takiego obrazowania było odejście od małego formatu prac. Formy

³⁹ Alicja Bielawska, Katalog wystawy, "Prototypy06: Na przecięciu linii.," Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022, 18.

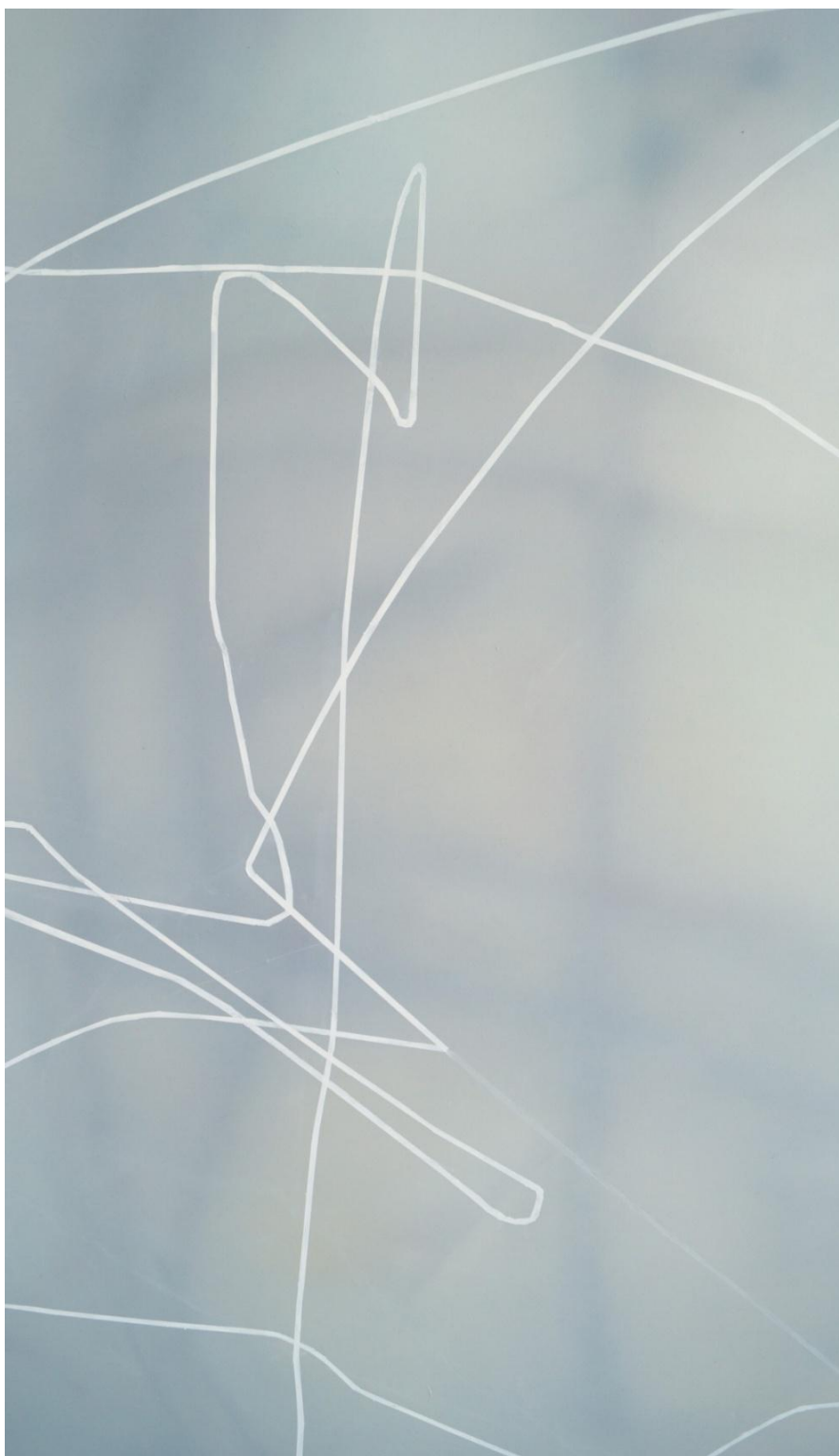
przedstawione na obrazach w sposób iluzyjny wychodzą poza płaską powierzchnię płótna. Różnice formalne w rodzaju malatury i kształcie konkretnych kompozycji były przeze mnie zamierzone. Balansując na granicy abstrakcji i przedstawienia, staram się sugerować treść poprzez układ prac oraz ich tytułowanie. Poszczególne kształty odnoszą się do przestrzeni na granicy światów wyobrażonego, rzeczywistego i wirtualnego. Zależało mi na tym, aby za pomocą abstrakcyjnych w wyrazie prac stworzyć rodzaj wizualnej wielopoziomowej opowieści.

Obraz pt. „Monument”, o wymiarach 180 x 200 cm, powstał na grubo plecionym płótnie, które własnoręcznie naciągałam i gruntowałam. Na przemian malując i ścierając warstwy farby, zauważyłam, że odsłonił się splot. Postanowiłam podkreślić widoczny podział, nanosząc kratkę za pomocą sitodruku. Wzór kratki jest powtórzeniem wielkości plisowanej kratki, której używam w tkaninach.



15. Detal obrazu pt. „Monument”, kratka wykonana metodą sitodruku na płótnie lnianym.

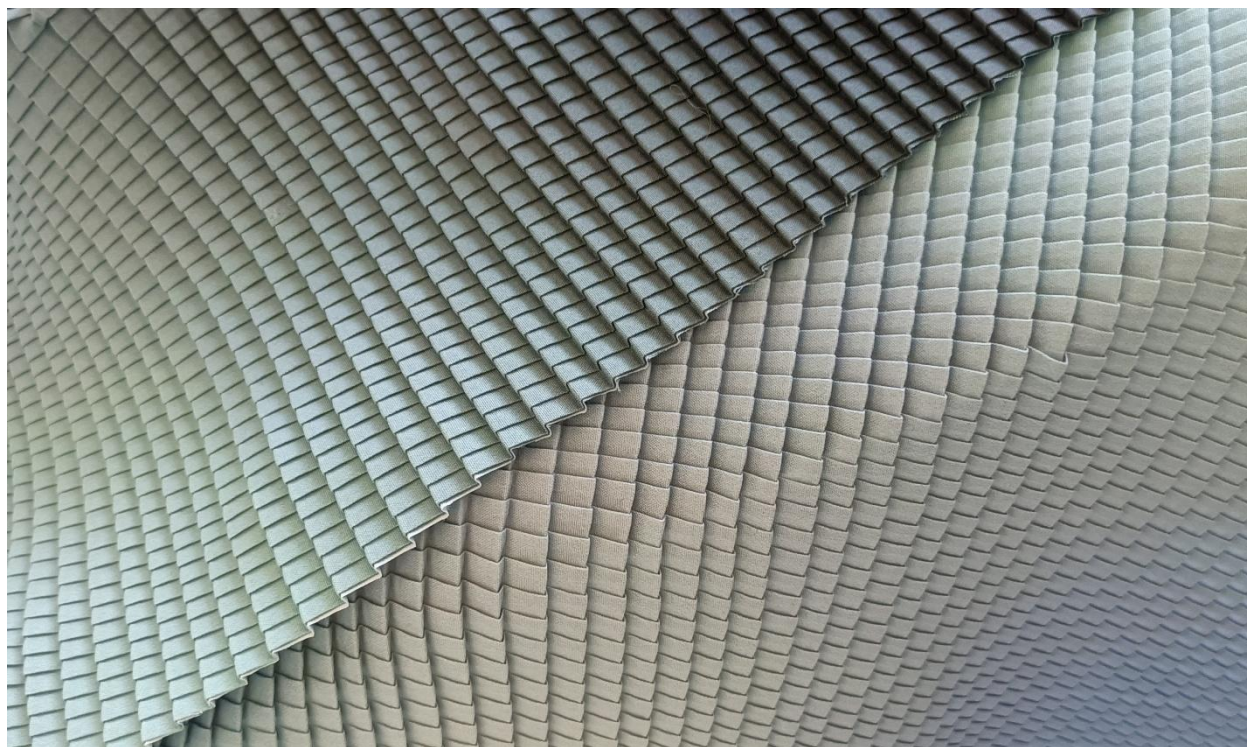
Jako drugi powstał obraz pt. „Progi” o wymiarach 160 x 180 cm. Za pomocą rozmytych płaszczyzn w tle intuicyjnie staram się przenieść na grunt malarstwa nawiązania do stylistyki charakterystycznej dla mediów cyfrowych. „Chmara” (150 x 180 cm) i „Pobrzeże” (200 x 180 cm) to dwa kolejne obrazy, które powstały, wypełniając przestrzeń pomiędzy nimi i tym samym dopełniając wizualną opowieść.



16. Detal pracy pt. „Progi”, olej na płótnie 180 x 160 cm.

Dodatkowym zabiegiem formalnym było użycie linii. W moim zamierzeniu linia widoczna w obrazach wchodzi w dialog z obiektami przestrzennymi. Może symbolizować rodzaj nici, ale również odzwierciedlać dynamizm przejścia przez progi emocjonalne i bytowania na granicy.

W serii trzech obiektów przestrzennych zastosowałam plisowane tkaniny poliestrowe, na które farbami termotransferowymi zostały naniesione kolory. Następnie tkaniny były zaprasowywane i plisowane w kształt geometrycznej kratki. Siatka to struktura, która poza formą, buduje także treść. W jej istocie leży kontrast i konflikt z naturą. To *„struktura, spłaszczona, uporządkowana, jest antynaturalna, antymimetyczna, antyrealna, tak wygląda sztuka, gdy odwraca się od natury”*.⁴⁰ Rezultaty tych rozważań teoretycznych miały wpływ na moje decyzje artystyczne. Konstrukcja oparta na module, formalnie przypominającym tkaninę, znalazła swoje odzwierciedlenie w kratce, którą warstwowo nadrukowałam na płaszczyznę obrazu. Układ pionowych i poziomych linii widoczny w tkaninach przeniosłam w tej samej skali na nadruk sitodrukowy na płótnie.



17. Detal tkaniny plisowanej, część obiektu przestrzennego.

⁴⁰ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011), 17.

Kolor i światło

Kolor i światło to środki wyrazu, które w prezentowanej serii prac odgrywają kluczową rolę w tworzeniu nastroju oraz budowaniu emocjonalnych i symbolicznych treści.

Gama kolorystyczna, jakiej używam jest ograniczona. Wynika to na pewno z moich wrodzonych predyspozycji czy upodobań, ale również chęci wytworzenia klimatu przestrzeni *pomiędzy*. Moje prace są wizualizacją śladu i pozostałości po czymś, czego nie da się do końca zobaczyć. Charakteryzuje je nastrój niepokoju i tajemniczości. W prezentowanych obrazach dominują szarości. Opieram się na zgaszonych w intensywności kontrastach barw dopełniających np. czerwony z zielonym czy niebieski z pomarańczowym. Komponując obraz często korzystam z różnego rodzaju kontrastów budujących napięcie formy. Ostatecznie staram się jednak dążyć do harmonii. Jak pisze Rudolf Arnheim „w każdej harmonijnej kompozycji ton, miejsce i wielkość pojedynczych plam barwnych, ich jasność oraz nasycenie tworzą wyraźny ład - zrównoważoną całość, w której wszystkie kolory stabilizują się wzajemnie. Ujęte w pewien porządek stają się posłuszne i przestrzegają praw strukturalnych, które intuicyjnie wyczuwamy.”⁴¹ Moja paleta barwna jest bliska twórczości takich malarzy jak: Luc Tuymans czy Anselm Kiefer. Tuymans opisuje atmosferę swoich obrazów, jako reprezentatywną dla jego osobowości, pełnej „*nieustannego strachu i nieustannego niepokoju*”. Malując tworzy obrazy o rozmytych i prześwietlonych formach, co może sugerować odbiorcy rozmyte bądź zanikające wspomnienie.

Istotnym środkiem wyrazu, jakiego używam kształtując formy jest gradient. Gradienty sugerują głębię i odrealnienie form. „*Im wyraźniej widoczny jest gradient w kształtach barwach czy ruchu, tym bardziej rzuca się efekt głębi, wierność wobec fizycznego świata nie odgrywa decydującej roli*”⁴² Rozmyte kształty i stonowane kolory sprawiają, że namalowane formy stają się jedynie widmami, fragmentami zjawisk, które nie odsłaniają się w pełni.

⁴¹ Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004), 388.

⁴² Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004), 311.

Kontrast

Nieodłączną częścią mojej pracy jest poszukiwanie opozycji i analogii. Kontrast to również jedna z przyczyn podjęcia przeze mnie tematu przestrzeni przejściowych. Pojęcie to jest istotne w kontekście odczytywania treści prac oraz powodów, dla których tworzę. Pracuję staranie, dopracowuję pewne elementy, za chwilę niszcząc je, ścierając, działam ekspresyjnie i wrażeniowo. Napięcia, wynikające ze spotkania przeciwieństw działają na mnie najmocniej. Delikatność przeplata się z surowością, geometria z organicznością, trauma z ukojeniem. Przestrzenie pomiędzy motywami generują napięcia. W moich pracach widoczne są opozycje pomiędzy organicznością a sztucznością, tradycją a współczesnością czy monumentalnością i efemerycznością. Jak pisze Marta Smolińska w swojej rozprawie habilitacyjnej: *„Miejsce styku jest strefą nieustannego dziania się, polegającego na ścieraniu się przeciwieństw i dialogu między analogiami. Z biegiem czasu okazuje się, że w świadomości patrzącego tworzy się nowa całość, a jej (nie)spójność stanowi wynik spotkania dwóch różnych światów. Obraz nabiera więc całościowego charakteru nie przez harmonię elementów, kompozycję, iluzję, ujednolicające rozebranie perspektywy czy zamknięcie w regularnych granicach, lecz dzięki grze napięć, interakcji z przestrzenią i otwarciu na otoczenie.”*⁴³ To stwierdzenie moim zadaniem bardzo trafnie charakteryzuje kontrast, jako wartość i problem estetyczny. Istotą twórczego działania staje się sam proces i relacje, jakie zachodzą pomiędzy kolejnymi komponentami realizowanej pracy.

Organiczność tkaniny może przywoływać skojarzenia z obszarem cielesności. Do jej opisu używamy często podobnych słów. Tkanina od wieków kojarzy się z cielesnością, ponieważ okrywa ciało, nadaje mu formę, jednocześnie osłaniając je i eksponując. Plisy przypominają fałdy skóry czy ruch tkaniny reagującej na ciało w ruchu. Tkanina jest metaforą ciała, delikatna, zmysłowa, ale także dynamiczna, podlegająca transformacjom. W prezentowanej instalacji, plisowane tkaniny są wyeksponowane na stalowych konstrukcjach. Miękki materiał wchodzi w relacje z ręcznie giętymi rurami i stalowymi prętami. Stal, z której wykonane są pręty, fizycznie ciężkie, przemysłowe i odhumanizowane opresyjnie ingerują w tkaniny, mnożąc znaczenia.

⁴³ Marta Smolińska, *Otwieranie obrazu: De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012), 268.

Przestrzeń

Przestrzeń w mojej instalacji nie jest jedynie tłem, ale aktywnym elementem kompozycji. Aranżacja przestrzeni potencjalnie może zainicjować relację z odbiorcą. „*Przestrzenna choreografia wystawy łączy to, co wyobrażone i zapisane na płaszczyźnie, z postrzeganiem trójwymiarowej rzeczywistości, w jakiej się poruszamy, dodając do niej wymiar czasu.*”⁴⁴ Według koncepcji Katarzyny Kobro wprowadzenie do obiektu rzeźbiarskiego trzeciego wymiaru, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność. „*Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wyznacza rytm czasoprzestrzenny*”⁴⁵ Otwarcie rzeźby w koncepcji Katarzyny Kobro to otwarcie jej na widza, który staje się uczestnikiem zaproponowanej przeze mnie sytuacji. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność danej formy przy oglądaniu jej z wielu stron. Każdy ruch widza wpływa na sposób, w jaki postrzega on układ form. Dzieło sztuki funkcjonuje, zatem nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie.

Zagadnienie rytmu czasoprzestrzennego nie dotyczy obrazów, jako prac dwuwymiarowych. Na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu buduję przestrzeń korzystając z perspektywy kulisowej oraz powietrznej. W perspektywie kulisowej elementy położone dalej są częściowo zasłonięte przez elementy bliższe. Służy ona zwiększeniu iluzji głębi. Zastosowana tonacja i kolorystyka również wpływa na odbiór przestrzeni w obrazie. Wraz ze zwiększaniem się odległości tony i barwy stają się jaśniejsze, tym samym zwiększa się obszar powietrza między obiektem a obserwującym.

Początkowo nie zakładałam konkretnej ilości prac i ich formy. Koncepcja dojrzewała długo, próbowałam różnych sposobów prezentacji tkaniny na płaszczyźnie i w przestrzeni. Scałałam fragmenty tkanin metodą kolażu. Czułam jednak, że przyszyć tkaniny na stałe, włożenie jej w ramę odbierze materiałowi jedną z jego głównych wartości, jaką jest elastyczność, zmienność. Zauważyłam, że nie interesuje mnie tworzenie form hybrydowych łączących malarstwo z tkaniną, ale dialog, który wyrażałby dynamikę przestrzeni *pomiędzy*, jej energię zmienność a jednocześnie statyczność.

⁴⁴ Alicja Bielawska, Katalog wystawy, "Prototypy 06: Na przecięciu linii.", Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022, 6.

⁴⁵ Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego, nr 2 (Łódź: Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993 [pierwotnie 1931]), 53.

Instalacja malarska

"Kiedy długo patrzę na morze, zapominam o lądzie."

Słowa głównej bohaterki filmu M. Antonioniego pt. *"Czerwona pustynia"*: najlepiej opisują przyczyny, które wpłynęły na ostateczny kształt instalacji. Gdy tworzę całkowicie zanurzam się w jednym medium, zatracając się w nim na tyle, że zapominam o istnieniu drugiego. Stało się to głównym powodem, dla którego zrealizowałam serię obrazów i obiektów zamiast prac hybrydowo łączących w sobie tkaninę i malarstwo.

Tkaniny luźno ułożone i udrapowane na stalowych konstrukcjach sugerowały organizmy z pogranicza realności. Formy, jakie przybierały były zaskakujące i hipnotyzujące. W procesie poszukiwań odsłoniła się materia niemal cielesna. Niektóre fragmenty obiektów wypełniłam miękkim poliestrowym wypełnieniem w postaci kulki silikonowej. Pomogło to jeszcze mocniej podkreślić kontrast, pomiędzy miękkością i elastycznością tkaniny a trwałością stalowej konstrukcji. Stalowe formy poprzez dynamikę układów kompozycyjnych wydawały się lekkie. Spawane wyginane, formowane uaktywniły się w formie przestrzennej. Finalnie postanowiłam zaakceptować działanie materiału, które ujawniło się w procesie. Zrealizowałam trzy obiekty przestrzenne wykonane ze stalowych prętów i tkaniny malowanej metodą transferu i następnie plisowanej. Napięcie między materialnością a ulotnością, pozwoliło mi stworzyć wizualną opowieść o tym, co pozostaje poza możliwością przedstawienia. Nie było to wynikiem mojego planu czy kalkulacji. Tak naprawdę proces poprowadził mnie dalej niż zamierzałam.

Trudność w nazywaniu działań, które łączą ze sobą różne dziedziny twórcze, towarzyszyła mi od zawsze. Termin *instalacja malarska* jest z mojego punktu widzenia trafnym określeniem, ponieważ podkreśla z jednej strony dominację medium malarstwa, a z drugiej nomadyczny i zmienny charakter ekspozycji. Staram się oddać wrażenie przestrzeni przejściowej w oparciu o wzajemne relacje form przestrzennych i klasycznych płócien malarskich.

Nie traktuję malarstwa i tkaniny osobno. Zachowując malarską ekspresję komponuję z nich instalację działającą w przestrzeni wystawienniczej. Każdy poszczególny obiekt może być prezentowany niezależnie. Nie zakładam jednej ostatecznej interpretacji, ale otwieram się na ich zmienność i kształtowanie w zależności od otoczenia. Układy można

dowolnie modyfikować i zmieniać ich konfiguracje m.in. za pomocą koloru podłogi czy ścian. Dzięki temu w każdej nowej przestrzeni, wystawa może się stać zupełnie innym, nowym utworem. Obiekty i obrazy sprawiają wrażenie zatrzymanych w przestrzeni. Dynamicznych, choć pozostających bez ruchu. Można odnieść wrażenie, że to zatrzymane kadry. Tym samym tworzy się przestrzeń przepływów, w której formy nie są zdefiniowane w sposób stały, ale mają potencjał przemieszczania się. Oddziaływanie prac wynika z ich wzajemnego dialogu.

Podsumowanie

Doświadczenia twórcze są dla mnie polem nieustannych poszukiwań, które nie mają konkretnego początku ani końca. Droga, którą przebyłam przy okazji pracy nad doktoratem, nie prowadzi prosto od założeń do efektów. Wielokrotnie skręca, cofa się, zatrzymuje, prowadząc w niespodziewane rejony. W rozprawie badam złożone relacje między medium, tożsamością i pamięcią. To przestrzeń dialogu, która nie dąży do jednoznacznego przedstawienia, lecz ujawnia ślad po czymś, czego nie można uchwycić w pełni. Przestrzeń *pomiędzy* staje się metaforą tej niemożności przedstawienia.

Prace powstałe w ramach doktoratu uznaję za naturalną kontynuację i podsumowanie większości wątków, które dotychczas podejmowałam. Są one wynikiem mojej drogi twórczej, dydaktycznej i osobistej, a zarazem kolejnym krokiem w jej rozwoju.

Sposób, w jakim jesteśmy w świecie jest niezwykle złożony. Nasze życie charakteryzuje je wielogłos. Mocno wierzę, że dobry utwór nie powinien ograniczać się do jednego tematu. Wielowymiarowość treści wiąże się z postrzeganiem środków wyrazu w sposób otwarty. Zastosowanie interdyscyplinarnego podejścia pozwoliło mi na rozwinięcie własnego języka artystycznego, opartego na eksploracji granic medium oraz budowaniu narracji poprzez ślady, fragmentaryczne formy i struktury.

Wnioski płynące z moich doświadczeń artystycznych wskazują, że wybrany przez mnie temat jest złożony i fascynujący. Wyczerpanie go w pełni staje się niemal niemożliwe a wartością stało się samo poszukiwanie. Kluczowym osiągnięciem wydaje się być stworzenie przestrzeni dialogu, zarówno między malarstwem a tkaniną, jak i między przeszłością a teraźniejszością. Realizacja pracy doktorskiej obok prześledzenia procesu twórczego umożliwiła mi znalezienie treści, których nie byłam świadoma. Pomogła w usystematyzowaniu i uporządkowaniu powodów, dla których zajmuję się sztuką oraz uświadomieniu sobie procesów wpływających na formę i treść. Proces uznaję za równie ważny jak rezultat.



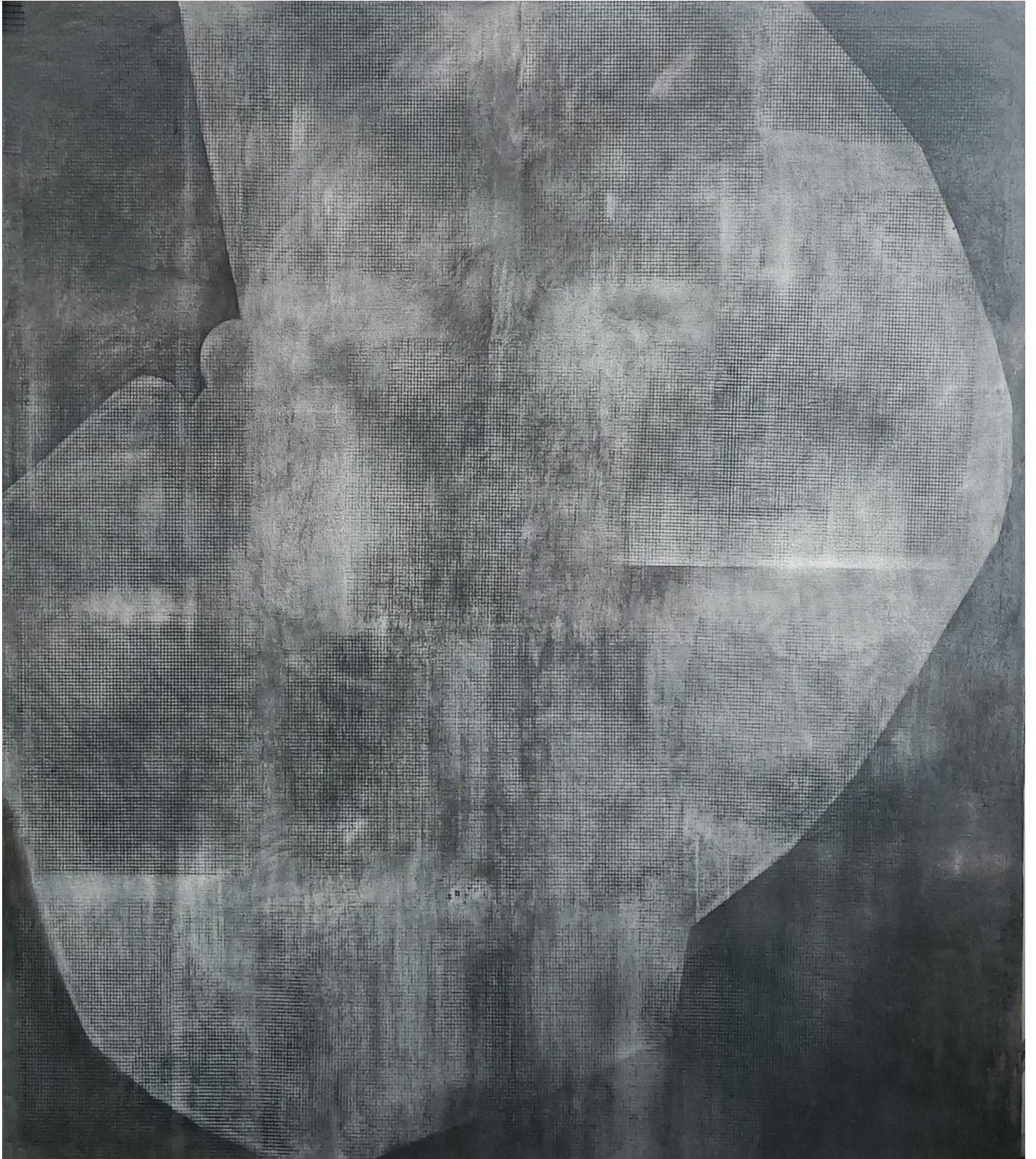
18. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



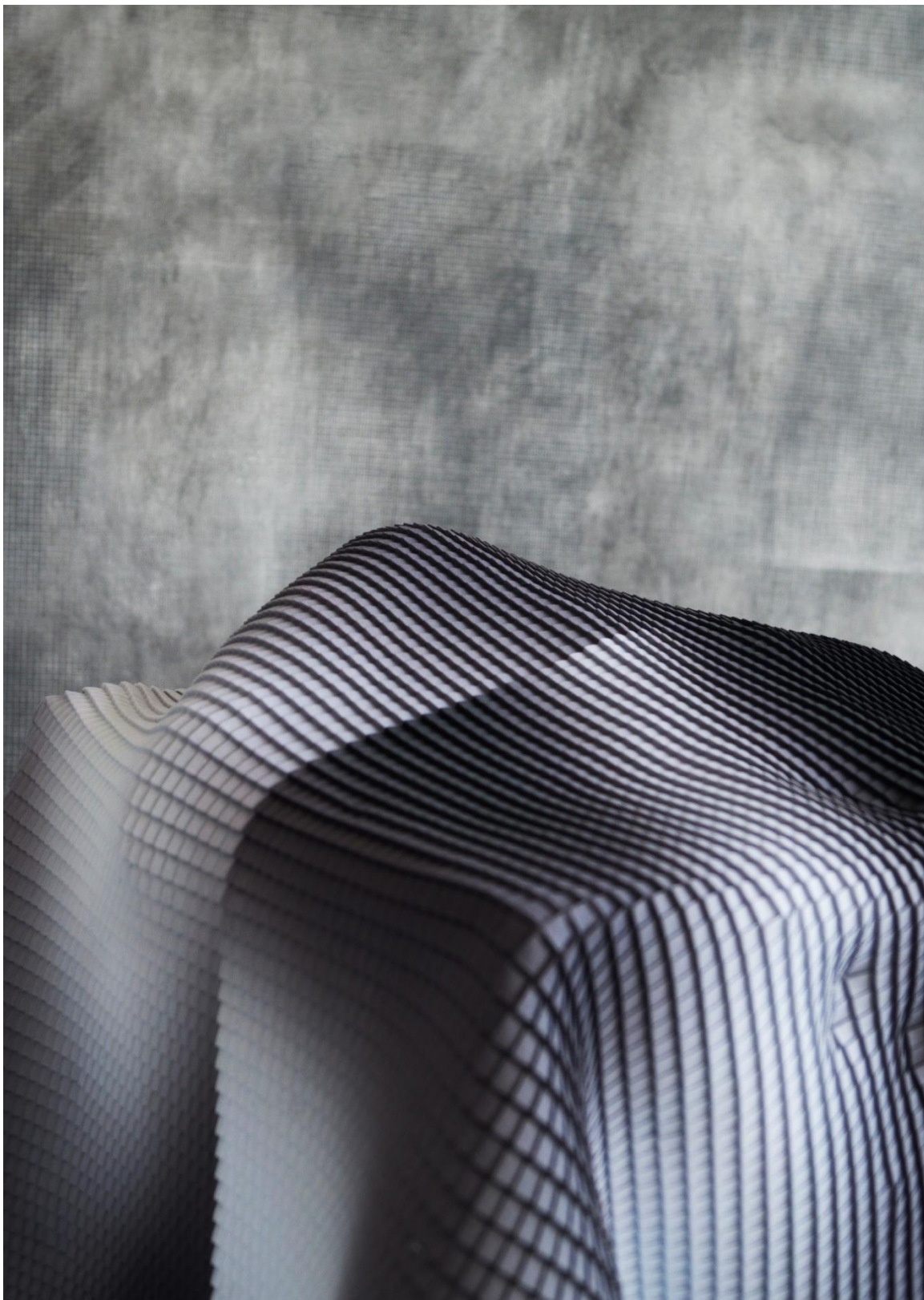
19. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



20. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



21. „Monument” 180 x 200 cm, akryl i olej na płótnie. Opracowanie własne.



22. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



23. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



24. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



25. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



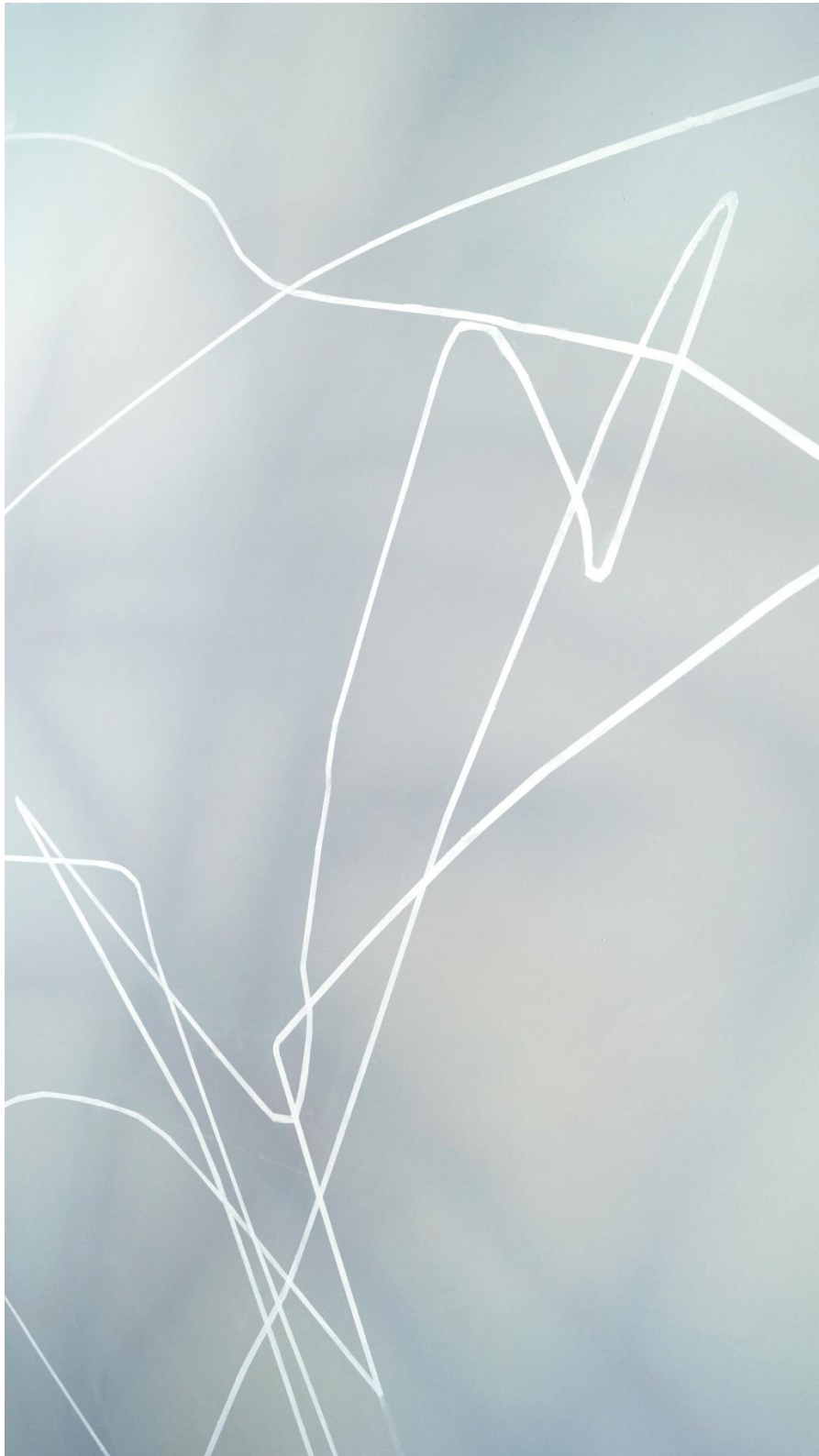
26. „Progi” 180 x 160 cm, olej na płótnie. Opracowanie własne.



27. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



28. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



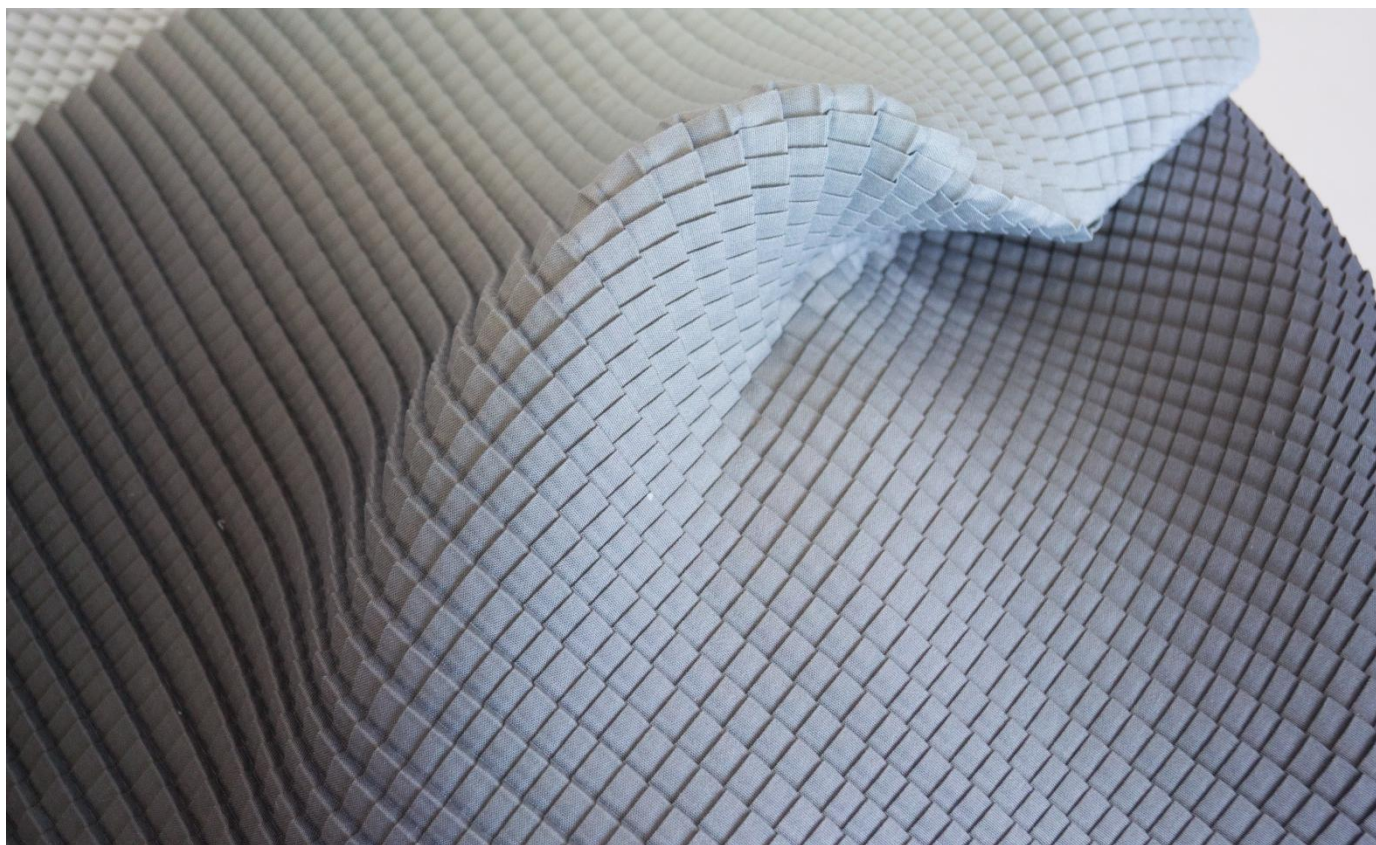
29. Detal obrazu pt. „Progi”. Opracowanie własne.



30. „Chmara” olej na płótnie, 150 x 180 cm. Opracowanie własne.



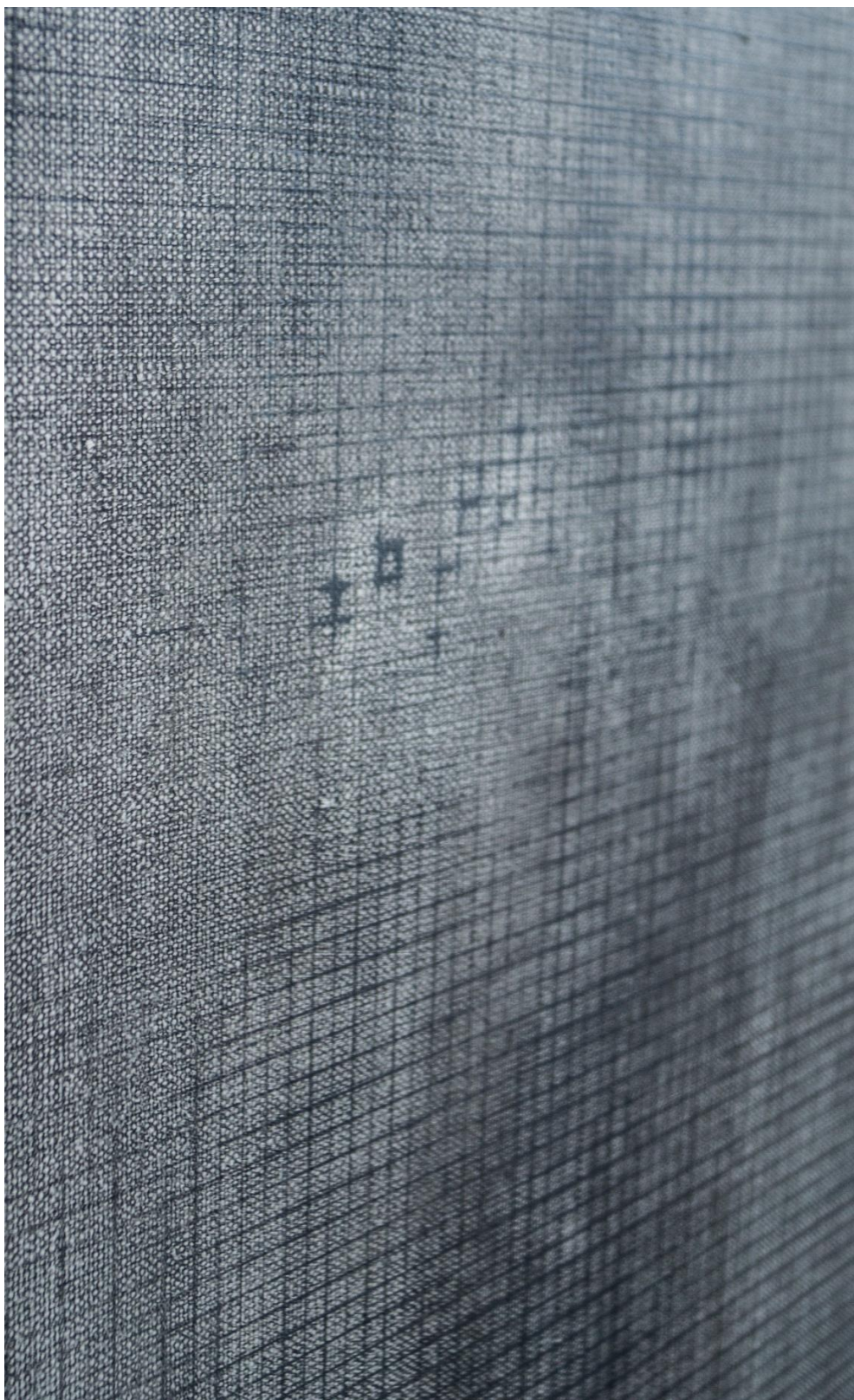
31. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



32. Detal tkaniny plisowanej. Opracowanie własne.



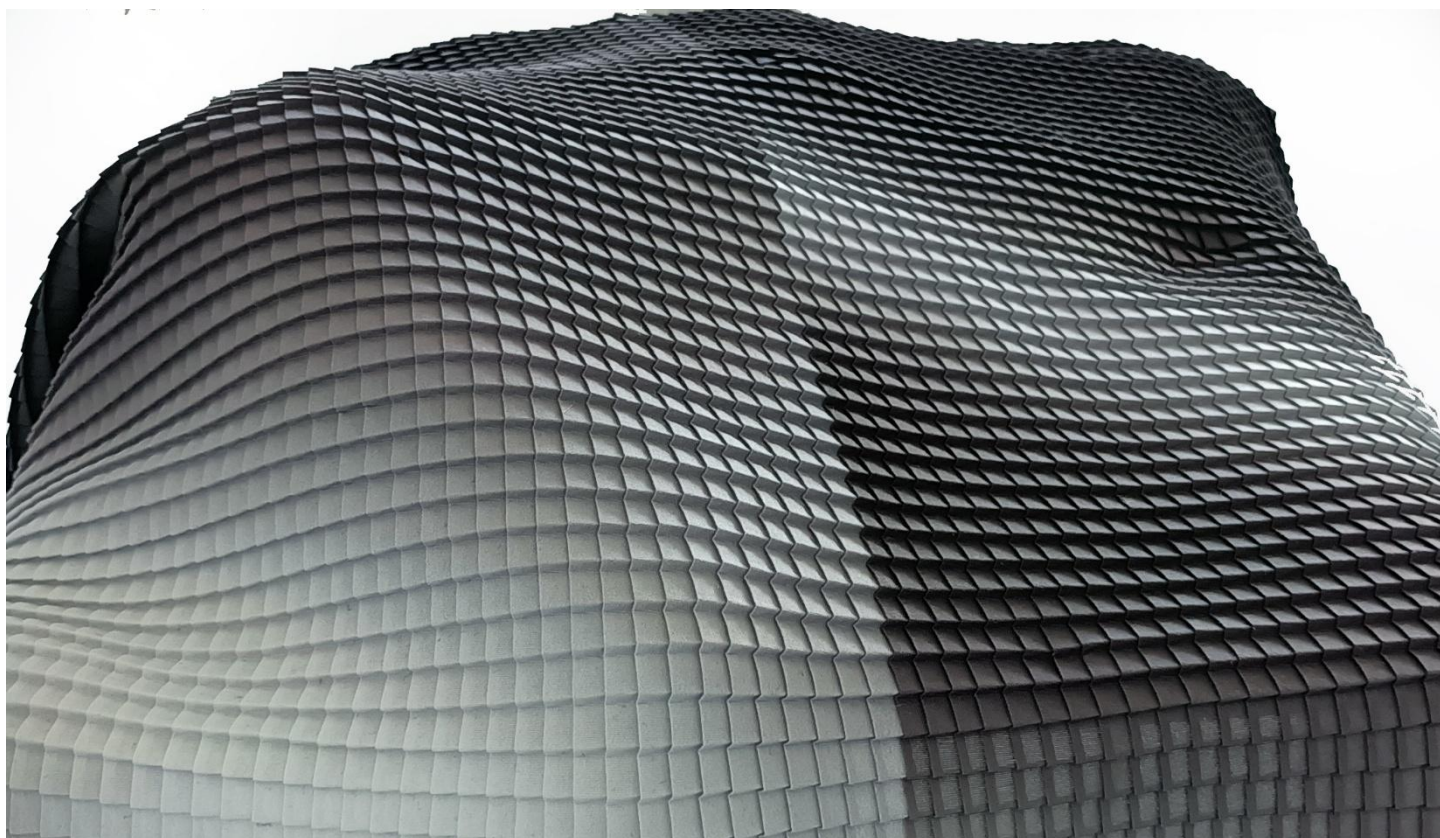
33. Obiekt przestrzenny. Opracowanie własne.



34. Detal obrazu pt. „Monument”. Opracowanie własne.



35. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.



36. Detal. Tkanina plisowana, fragment obiektu. Opracowanie własne.



37. Obiekt przestrzenny. Opracowanie własne

Bibliografia

Literatura

Adorno, Theodor W. *Estetyka i społeczeństwo*. Przetłumaczone przez Andrzeja K. Waśkiewicza. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011.

Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2004.

Bergson, Henri. *Pamięć i czas. Psychologia pamięci*. Przetłumaczone przez Janinę M. Wojnowską. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.

Bielawska, Alicja. Katalog wystawy, "Prototypy 06: Na przecięciu linii." Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022.

Camus, Albert. *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*. Przetłumaczone przez Joannę Guze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.

Domański, Marek, i Tomasz Ferenc. *Pomniki wojenne: Formy, miejsca, pamięć*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych, 2023.

Gąsior, Edward. *Związki między formą a treścią w abstrakcji aluzyjnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, 2002.

Giedion, Sigfried. *Architektura i społeczeństwo*. Redakcja K. Tymiński. *Architektura* 6 (1959): 279.

Gombrowicz, Witold. *Dzienniki 1957–1961*. Tom I. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.

Grynczel, Dorota. *Twórczość*. Redakcja Stefan Gierowski. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2017.

Kandinsky, Wassily. *O duchowości w sztuce*. Przetłumaczone przez Stanisława Fijałkowskiego. Łódź: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 1996.

Klekot, Ewa. „Linia biegnąca do przodu.” W *Splatać otwarty świat*, autorstwa Tima Ingolda. Przetłumaczone przez Ewę Klekot. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Kobro, Katarzyna, i Władysław Strzemiński. *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Nr 2. Łódź: Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993 [pierwotnie 1931].

Kowal, Paweł. *Abakanowicz: Trauma i sława*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2023.

Kowalewska, Marta. „Forma, jako funkcja znaczeń.” W *Sploty idei*, 34. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych, 2015.

Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011.

Latkowska-Żychska, Ewa, i Marta Kowalewska. *Janina Tworek-Pierzgalska. Tkanina artystyczna łódzkich profesorów – śladem sukcesu światowych wystaw nagród*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 2015.

Malewicz, Kazimierz. *Świat bezprzedmiotowy. Biblioteka Bauhausu*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2006.

Nietzsche, Fryderyk. *Poza dobrem i złem (Jenseits von Gut und Böse)*. Przetłumaczone przez Jerzego Łozińskiego. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2004.

Porębski, Mieczysław. *Granice współczesności 1909–1925*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989.

Domanowska, Eulaliia i Smolińska, Marta. *Rzeźba dzisiaj 4: ANTY-pomnik, nietradycyjne formy upamiętnienia*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2020.

Smolińska, Marta. *Otwieranie obrazu: De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.

Szymczak, M., red. *Słownik języka polskiego*. Tom 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.

Taranienko, Zbigniew. *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012.

Źródła cyfrowe

[Dostęp: 09. 03. 2025]

Culture.pl. „Stanisław Fijałkowski.”. <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fijalkowski>.

Centrum Muzealno-Wystawiennicze w Łodzi. „CMWŁ – Polskie artystki na pierwszym Biennale w Lozannie.” Wideo Facebook. <https://www.facebook.com/cmwlodz/videos/cmw%C5%82-polskie-artystki-na-pierwszym-biennale-w-lozannie/321609389108510/>.

Pik.warszawa.pl. „Wojciech Sadley – Wystawa, Warszawa.” <https://pik.warszawa.pl/art/wystawa/wojciech-sadley-wystawa-warszawa/>.

Culture.pl. „Maria Jarema.”. <https://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>.

Design Alive. „Mobilne murale Papieża Modernizmu.” <https://www.designalive.pl/mobilne-murale-papieza-modernizmu/>.

Exhibition Opening. „Louise Bourgeois: The Woven Child.” <https://exhibitionopening.com/wp-content/uploads/2022/07/Louise-Bourgeois-The-Woven-Child-e1657724086432.jpg>.

Słownik Języka Polskiego PWN. „Pobrzeże.” <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pobrzeze.html>.

Spis ilustracji

1. „Pomniki” Dokumentacja wystawy „Granice widoczne od wewnątrz”, Galeria OdNowa, Łódź 17 października 2024
2. Tworek-Pierzgalska, Janina. Miejsca. 1975. 11 gobelinów. Źródło: Instagram, <https://www.instagram.com/p/C14ms7psCee/>.
3. Fragmenty dyplomu magisterskiego pt. „*Błąd demontaż: dekonstrukcja jako strategia obrazowania*”, 2016, archiwum własne.
4. Fragmenty dyplomu magisterskiego pt. „*Błąd demontaż: dekonstrukcja jako strategia obrazowania*”, 2016, archiwum własne.
5. Fragmenty dyplomu magisterskiego pt. „*Błąd demontaż: dekonstrukcja jako strategia obrazowania*”, 2016, archiwum własne.
6. El Anatsui, „*Timespace*”, 2014. Źródło: Gazelli Art House.
7. Louise Bourgeois, „*Maman*”. Źródło: Indiana University Libraries.
8. Louise Bourgeois Książka artystyczna, szkicownik. źródło: <https://montsellamas.com/louise-bourgeois/>
9. Szkic Louise Bourgeois źródło: <https://animalia-life.club/qa/pictures/louise-bourgeois-insomnia-drawings>
10. Stanisław Fijałkowski : „16.IX,2017”, akryl, płótno 81 x 100 cm, 2017 r. Zdjęcie dzięki uprzejmości Fundacji Stanisława Fijałkowskiego.
11. Joan Miró, „*Message from a Friend*”, Tate, dostępne pod adresem: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/miro-message-from-a-friend-t03691>
12. Maria Jarema, Rewolucjonistka abstrakcji: Jaremianka w Cricotece, SZUM.
13. Thomas Scheibitz, Widok wystawy, dostępne pod adresem: <https://www.parra-romero.com/thomas-scheibitz-3/>
14. „Anish Kapoor’s ‘Descent into Limbo’ at Serralves Museum,” Hypebeast, 13 sierpnia 2018, <https://hypebeast.com/2018/8/anish-kapoor-descent-into-limbo-serralves-museum-man-falls-accident..>
15. Detal obrazu pt. „*Monument*”, kratka wykonana metodą sitodruku na płótnie Inianym. Opracowanie własne
16. Detal pracy pt. „*Progi*”, olej na płótnie 180 x 160 cm. Opracowanie własne
17. Detal tkaniny plisowanej, część obiektu przestrzennego. Opracowanie własne
18. Widok fragmentu instalacji „*Pobrzeże*”. Opracowanie własne.

19. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
20. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
21. „Monument” 180 x 200 cm, akryl i olej na płótnie. Opracowanie własne.
22. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
23. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
24. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
25. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
26. „Progi” 180 x 160 cm, olej na płótnie. Opracowanie własne.
27. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
28. Detal obiektu przestrzennego. Opracowanie własne.
29. Detal obrazu pt. „Progi”. Opracowanie własne.
30. Chmara” olej na płótnie, 150 x 180 cm. Opracowanie własne.
31. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
32. Detal. Tkanina plisowana. Opracowanie własne.
33. Obiekt przestrzenny. Opracowanie własne.
34. Detal obrazu pt. „Monument”. Opracowanie własne.
35. Widok fragmentu instalacji „Pobrzeże”. Opracowanie własne.
36. Detal. Tkanina plisowana, fragment obiektu. Opracowanie własne.
37. Obiekt przestrzenny. Opracowanie własne.

Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź

Doctoral dissertation

Pobrzeże

Searching for identity in the field of painting and unique textiles

Author: Dominika Walczak

Supervisor: Prof. Włodzimierz Cygan

Assistant supervisor: Dr. Michał Rybiński

Łódź 2025

Table of Contents

1. Introduction.....	3
2. Monument – Antypomnik.	5
3. In dialogue	11
4. Abstraction – Figuration.	24
5. Description of the practical part	
- Form.....	34
- Color and Light.....	38
- Contrast.....	39
- Space.....	40
- Painting installation.....	41
Summary.....	43
Bibliography.....	64
List of Illustrations.....	67
Translation into English.....	69

Introduction

*'...Do you want to know who you are? Don't ask. Act. Action will define and establish you. You will learn from your actions.'*⁴⁶

Identity is not a matter of choice. It cannot be designed or created; it can only be discovered. In my opinion, the creative process is identical to the search for oneself.

The aim of this dissertation is to explore the relationship between abstraction and figuration in the fields of painting and unique textiles. Through introspection, I strive to develop my own artistic language, balancing on the edge of representational and abstract forms.

Difficult personal experiences were an impulse for me to reflect on my own creative identity. This challenging period in my life awakened in me the need to find my place in the surrounding reality. For a long time, I experienced a state in which the boundaries between the real and the fictitious became blurred. This created a space that became my sanctuary over time. Based on these experiences and the knowledge I have gained, I try to address the issue of the space in between in a multidimensional way in my doctoral thesis, by creating a visual narrative about the inexpressible. The art I create does not strive for clarity, it does not tell a straightforward story, but leaves traces, remnants, fragments of what cannot be fully grasped.

The title of the dissertation is a pretext for analysing artistic practices and reflecting on the definition of the medium and the space in between. The title word can describe living on the border, on the periphery, and at the same time at the interface of two different worlds. In my work, the concept of the border expands its field of meaning, being associated with the symbolic moment of crossing, both in the physical and mental sense. The waterfront is a place where the visible meets the elusive - it is a space of suspension, connecting different realities, enabling their creative dialogue.

⁴⁶ Witold Gombrowicz, *Diaries 1957-1961. Volume I* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994), 186.

The following dissertation consists of four chapters. In the first chapter, I describe the process of searching for my own motif, showing the broader context of the topic of the work based on the motif of the monument and anti-monument. In the second chapter, I analyse the space of dialogue between unique fabric and painting. The third chapter explores the area of interest between abstraction and figuration and the concept of inexpressible space in art based on examples of selected artists. The last chapter deals with the formal analysis of the practical part of my doctoral thesis. In the subsections, I list and describe the elements that make up the shape of the spatial installation.

Monument – Anti-monument

On the process of discovering one's own theme

Throughout our lives, we are constantly influenced. It is impossible to analyse the creative process without trying to define one's own identity. The works I created as part of my doctorate involuntarily became a record of the path, the emotions associated with it, as well as reflections on the meaning of creation.

Reflection on the meaning of art raises another question: what does art actually mean to me?

For a long time, I did not want to ask myself this question. For years, I did not feel the need to name what I do. I was curious about the process itself. I was somewhat addicted to its unpredictability. Today, I know that there is no single answer to this question.

As Paul Klee said: 'Art does not reproduce the visible, but makes visible.'⁴⁷ In art, the invisible is shaped by the spaces of hidden, intangible and imperceptible layers. The perception of a work requires deeper thought, imagination, reflection and also openness to what is beyond direct sensory perception.

I agree with the philosopher Henri Bergson, who believed that art creates new content and emphasises the hidden aspects of reality. It enables the viewer to perceive through form what is usually inaccessible to the consciousness. Forms evoke associations and refer us to what is familiar. The viewer interprets the message in the image through the prism of their own experiences. The artist uses form to construct a message that is encoded in symbolic language. It refers to individual experience, which can be related to collective experience on some level. The extent to which art is universal depends on the availability of symbolic language. In artists open to chance, it happens that the number of meanings contained in a work goes beyond the artist's intentions. 'The symbol always exceeds the user and makes him say more in reality than he is aware of expressing.'⁴⁸

⁴⁷ Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909–1925* (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989), 297.

⁴⁸ [1] Albert Camus, *Two Essays: The Myth of Sisyphus and The Artist and His Age*, trans. Anthony Bower (New York: Grove Press, 1956), 10.

Like the Bergsonian artist, I refer to individual experiences. And like him, I explore the boundaries between presence and absence, memory and forgetting, matter and its disappearance. I am interested in the understated, hidden between layers of meaning. In the creative process, despite the initial plan, I often react to chance. By analysing what has been created, I fulfil the role of both creator and recipient. This is the first stage of the process of realisation. After learning the meanings of the newly created forms, I plan the next works. As Prof. Stanisław Fijałkowski said: 'Painting itself is shaping, but it does not necessarily have to impose a specific form or structure on the image. It can be the process of following the development of a form, as if independent of our intentions.'⁴⁹ My paintings often feature undefined shapes on the edge of reality. These are ambiguous forms that "do not impose themselves on the viewer and do not proclaim the obviousness of their existence."⁵⁰ Perhaps this is the reason why they remain in a state of limbo for a long time, waiting for the moment when they will be named. The association that arises is often a surprise to me. This was the case, for example, with a series of works in which, after some time had passed, I noticed almost corporeal forms. However, they were cold, heavy, inhuman bodies, perhaps stone? They carried monumentality within them. The memory of situations and states. I think that many factors contributed to the shape of this phenomenon. Subconscious associations manifested themselves in the form of visual forms visible in paintings and fabrics. This is how I discovered the theme of the monument.

'Monuments are boundary markers where people express the symbols of their ideals, they form a link between the past and the future'⁵¹. A monument is erected to commemorate an event or a person, often for the purpose of identity building. It is usually characterised by monumentality and the durability of the material used. 'The word 'monument' is etymologically related to the word 'memory' in many languages. Monuments are objects in public space whose task is to remind, which would suggest that they are simultaneously struggling with the condition of forgetting. They are silent, although they should speak, they go unnoticed, although they should attract attention with their presence.'⁵²

⁴⁹ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warsaw: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 138.

⁵⁰ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warsaw: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 63.

⁵¹ S. Giedion, *Architecture and society*, trans. K. Tyimiński, 'Architektura', no. 6 (1959): 279.

⁵² *Sculpture today 4: ANTI-monument, non-traditional forms of commemoration* (Orońsko: Centre of Polish Sculpture, 2020), 40.

I would like to point out that my works do not refer to the concept of a monument in a clear and unambiguous way. They are not a record of a specific history. They are also not connected to the concept of memory, which for me is more of a tool than the main subject of reflection. I use memory as a rhetorical figure that allows me to explore issues such as identity and corporeality. In this context, an interesting reference point is Henri Bergson's philosophy, which does not equate memory with physical movement, but rather links memory and movement to the concept of time. In Bergson's philosophy, memory is a continuity of experiences that constantly influence how we experience the present moment. This continuity can be understood as movement. Memory is, therefore, integrally linked to time. 'The past only appears in consciousness to the extent that it can help us understand the present'.⁵³

I personally interpret the idea of a monument in a process-based and ephemeral way, in conflict with traditional monumentality and sublimity. This dualism shows the contemporary approach to memory and history. It is not permanence but flow and reinterpretation that are important today. I treat transience, changeability, impermanence as an essential part of the process of remembering. The trace, as a record, becomes a starting point for a creative dialogue with the past. In this particular series of works, I focus mainly on individual experience and am not interested in a broader cultural or historical context. The presented works refer to personal experiences, although both the physical and emotional traces remain a universal carrier of content. As Stanisław Fijałkowski said, "I don't want to express anything myself, I just want to spark the imagination. The form should be discreet enough to create this possibility and not impose anything on the viewer."⁵⁴ I describe reality through the prism of the relationship between me and the surrounding reality. This sometimes concerns a narrow and sometimes a broader area of perception. Each of these perspectives is important to me.

I identify the monuments present in my works with bodies. They are changeable, malleable, subject to transformation. They symbolise the transitional state between the past and the future. They help to record reflections on identity and corporeality. With a hybrid approach to the body as an element suspended between nature and new technologies, I try to show the processes of identity transformation. The fabric combined

⁵³ Henri Bergson, *Memory and Life*, chapter Psychology of Memory. Warsaw: (Pax Publishing Institute, 1988) 36.

⁵⁴ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warsaw: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 63.

with the steel elements that I use in installations creates a dialogue between the light and the monumental, the fluid and the solid. The result is objects that celebrate change and process, rather than permanence and clarity, thus coming close to the concept of the anti-monument.

The anti-monument is a concept that deconstructs classical narratives. Due to the difficulty of defining the nature of an anti-monument, it is a particularly appropriate form for commemorating unrepresentable events. Although one can multiply examples of ephemeral works relating to global traumas, classified as anti-monuments, I am personally most interested in the record of a human trace left in a given place and time. My explorations are based on individual experience. In this context, they become a tool for capturing these subtle messages, focusing on hidden, symbolic content. We retain many experiences in our memory as abstract fragments; sometimes they are individual elements torn from their real context, at other times they overlap, creating absurd layers. In the perspective of passing time, they are subject to constant transformation. It is a dynamic process, open to completely new contexts. The diversity and, above all, the ambiguity of the suggestions that arise in this way can be difficult for the viewer. They must try to define what they feel. 'However, the obstacle seems to be the very nature of human beings, who do not like not knowing. Hence, the power of anti-monuments is that the viewer's attention can be seduced by what is left unsaid.'⁵⁵

The work that significantly influenced my interest in recording the intangible traces of mankind was 'Places' by Janina Tworek Pierzgalska. The artist used a spatial installation to create a record of the memory of a man through the traces of his presence.

Marta Kowalewska writes that this work 'reflected the artist's anthropocentric interest in the traces left by humans in a given place and time'⁵⁶ I saw this installation for the first time at the Unique Fabric exhibition in 2019 at the OPS in Łódź. I remember that it made a huge impression on me at the time. Perhaps this is related to the fact that since 2017 I have been working in the studio space on Reja Street, which for years was occupied by the Pierzgalski couple, to whom I am also related. I notice traces of their presence, both material and immaterial, at every turn. I perceive these traces as ephemeral and

⁵⁵ Marek Domański and Tomasz Ferenc, *War Monuments: forms, places, memory* (Łódź: ASP, 2023), 238.

⁵⁶ Marta Kowalewska, "Form as a Function of Meanings," in *Sploty Idei* (Łódź: Academy of Fine Arts, 2023), 34.

changeable. After all, memory is subjective and often distorted by emotions, time and context.

Janina Tworek-Pierzgalska wrote about her work: *'Eleven tapestries from a person's immediate surroundings with traces of their presence. For me, this piece represents the threshold of a new stage of creativity, where turning to people, their inner selves, the desire to preserve the spiritual sphere and enclose it in a work is very important to me at the moment. I want to create objects that live their own life and are part of me.'*⁵⁷ Like her, I see textiles as a carrier of memory and a medium for exploring identity and transitory existential states. 'Places' have become the starting point for my reflections on contemporary forms of recording traces of human memory and commemoration.

⁵⁷ Janina Tworek-Pierzgalska, 'Record dated 3 January 1977', in *Artistic Fabric of Łódź Professors – Following the Success of Global Exhibitions and Awards* (Łódź: Academy of Fine Arts, 1977), 23.

In dialogue

Painting and Unique Textile

For as long as I can remember, I have worked in multiple ways, drawing on the interpenetration of disciplines. I used fabric when painting did not formally exhaust what I wanted to say, and vice versa, I reached for paint when fabric proved insufficient.

The relationship between the creative media can be seen, among other things, in the collection of works that I created as part of my master's degree. At that time, I experimented with techniques that allowed me to approach sculpture or installation in my constructions. I deliberately avoided using classic methods and soft, pliable materials in favour of hard materials such as wooden frames and Plexiglas. My attempts to define the identity of fabric were linked to a personal need to go beyond its limits. Over time, this need broadened my creative exploration to include the discovery of spaces at the intersection of disciplines.

I am mentioning this moment because it is still important to me. It also reveals the reasons for the current form of the doctoral thesis. After obtaining my master's degree, many factors influenced my interests. I was shaped by the places I visited and the people I met along the way. The turning point was starting work at the Institute of Painting after more than 7 years of employment at the Faculty of Textiles and Fashion at the Academy of Fine Arts in Łódź. At a crucial moment of change, I was involuntarily transferring the rules and limitations associated with design to the field of fine arts. This was the result of a certain automatism or habit of previous rules that persisted in me despite the change in context. However, painting defies categorisation. It is an intuitive activity, open to the unconscious and to chance. For this reason, the shape of the doctoral thesis evolved. The creative work I undertook at that time certainly helped me realise who I am. It was an extremely groundbreaking time, reshaping me as an artist.

Due to the heterogeneity of the completed collection of works, I searched for a long time for a word that would be broad enough to describe the whole of the selected issue. 'Coastline' was the impulse. It came to me spontaneously during a train journey to Gdańsk. Initially uncertain, with each passing hour, I became more and more convinced of the

correctness of my choice. I get the impression that mindfulness and a sense of observation are key aspects of creation, regardless of the discipline. For me, the acceptance of random phenomena, supported by the ability to consciously select them, is the definition of the process of creation.

The word '*Pobrzeże*' literally and figuratively defines the direction of my actions, describing in a multidimensional way the area that I would like to explore and interpret. According to the PWN Polish dictionary, '*it is a strip of land running most often along the shore of a sea, lake or river, or a place right at the shore or edge.*'⁵⁸ I see the waterfront as the meeting point of two elements. A fragment in which I place myself and with which I identify. I do not focus on the very notion of a border and the possibilities of crossing it in any direction. I am interested in the mutual influence of two specific creative disciplines that I have chosen and, consequently, in the attempt to find and describe the peculiar place that appears in between. The use of a metaphor helps me understand complex ideas and include a multitude of side meanings, enabling the recipient to interpret it more broadly.

I refer to the '*Pobrzeże*' as a space in between, but also a place of the 'impossible to', a hybrid space that does not fully belong to any domain. During the realisation of the work, the title word became a kind of signpost for me, paradoxically concretising a concept that seems abstract. It suggests associations with both a state of rest and a force that carries potential danger. The mood associated with the northern area is characterised by an aura of mystery, inaccessibility, anxiety and darkness. This is linked to subjective references to emotional states: anxiety, fear of loneliness and trauma.

Desolate surreal landscapes, endless spaces that are both fascinating and disturbing, are combined with a narrative about transitional spaces called liminal. The concept of liminality, as a state of suspension, confusion and ambiguity that accompanies processes of transformation, has become crucial in many fields, including anthropology, psychology and cultural theory. It was introduced by the 19th-century French anthropologist Arnold van Gennep, who first described it in his 1909 publication '*Rites of Passage*' from 1909. Using this term, he described the moment when an individual is in a state of suspension between two stages of life. The boundaries of identity are not defined at that point, which enables transformation and the adoption of a new social status. In psychological terms, liminality refers to crossing existential thresholds and experiencing

⁵⁸ *Pobrzeże*', PWN Dictionary of Polish Language, accessed 17 February 2025, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pobrzeze.html>.

borderline experiences that are associated with feelings of isolation and anxiety. Liminal aesthetics is an interesting key to interpreting my work because it combines different forms of experiencing borderline experiences on the level of emotions and memory. It reflects contemporary fears of increasingly dominant technology or the disintegration of the familiar. The term is also used to describe border crossings in everyday life (e.g. puberty as a transition between childhood and adulthood).

In the presented series of works, I refer to the psychological and philosophical dimension of liminality, which corresponds better to my work. It reflects both the aesthetic and emotional tensions present in my works. For me, 'The Embankment', as a metaphor for the in-between space, is also the key to understanding the dialogue between media. In this context, I am reminded of the words of Janina Tworek-Pierzgalska: *'I am convinced that one without the other (field) could not exist in my case, the experiences of one are transferred to the other, and in this I see the fulfilment and meaning of my actions.'*⁵⁹ Nowadays, crossing the boundaries of artistic fields is a common phenomenon. The media transform each other as they enter into complex relationships with one another. Artists are rarely defined by one medium, moving in many disciplines and fields of art, from traditional media to new technologies.

Art critic Rosalind E. Krauss has reflected on hybridisation and the relationship between different art forms in her publications. She is the author of the postmodern idea of the expanded field. This concept refers to the use of new forms of expression in the field of art based on the traditional division into disciplines. Postmodernism started the process of expanding traditional definitions of art, in which the boundaries between media become blurred. Art no longer functions within closed categories, but becomes a fluid, interdisciplinary area suggesting a *'constant, logical displacement of energy'*⁶⁰

The expanded field of a creative discipline refers to activities that go beyond the traditional framework of a given field, while still remaining connected to it to some extent. This involves crossing the boundaries of the medium, combining different means of expression, interdisciplinarity or drawing inspiration from the working methods of other art forms. It is a departure from the traditional understanding of a given field, exploring new

⁵⁹ Janina Tworek-Pierzgalska, *Artistic fabric of Lodz professors – following the success of global award exhibitions* (Łódź: Academy of Fine Arts, 1977), 22.

⁶⁰ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 286

media, techniques, spaces and modes of reception through interactivity or a change of context.

The aspect of hybridisation is particularly important in the context of the idea of dialogue between unique fabrics and painting. In this context, my activities are part of the trend of exploration at the intersection of fabric and painting, where experimenting with form and space plays an important role. The process of completing my doctoral thesis quickly made me realise that I understand dialogue not as the creation of hybrid forms, but as relationships between forms that express the dynamics, variability and ambiguity of the space in between, while maintaining the static nature of the means used.

In realising my doctoral collection, I use the idea of an expanded field, utilising the shape of spatial objects that are part of a painting installation. The transgression of traditional painting media concerns the use of fabrics and objects with which I engage space.

I perceive the dialogue between painting and fabric as a game of opposites and analogies. In particular, it concerns the differences and similarities in the technology and working methods of the two disciplines. The essence of a medium is a concept referring to the fundamental characteristics that define its character and function. Traditionally understood, painting is an activity on a plane, the essence of which is colour. Textile, on the other hand, is usually realised on the basis of an assumed structural order. The methodology of working in textiles is inextricably linked to the intersection of the weft and warp, which constitutes the initial value of the weaving. Modularity, repetitiveness and rhythm clearly distinguish the medium of fabric from painting. On the other hand, the use of colour can be an aspect that formally connects both fields. It is very difficult to define the boundaries between painting and fabric. As Prof. Stefan Gierowski wrote in his review of Dorota Grynczel's habilitation thesis in 1988: *'It is not possible to replace painting with fabric, although the boundary lies more in differences in technology than in ideas, more in technique than in sensitivity'*⁶¹

*

⁶¹ Dorota Grynczel, *Twórczość*, ed. Stefan Gierowski (Warsaw: Academy of Fine Arts, 2017) 43.

It is worth noting that fabric, as a field of art, has undergone many rapid transformations over the past several decades. Since the 14th century, weaving works have reproduced what was originally created in the field of painting, functioning for years as its reproduction. Weavers based their work on paintings and realised them with incredible precision and attention to detail. Attempts to answer the question of what artistic textiles are and what their limits are appeared in Poland as early as the 1960s, along with the experiments undertaken by artists at the time. The International Textile Biennial, organised in Lausanne in 1962, is considered a turning point. Initially, it was supposed to be a celebration of traditional French tapestry. According to the organiser Joan Lurçat, tapestry was inextricably linked to painting, architecture and interior design. The requirement at the time was that the fabrics had to be at least 12 square metres in size. *'Le Corbusier treated the fabrics as mobile frescoes and believed that they should cover the entire wall and even touch the floor, thus becoming part of the architecture. The mobility of this medium was crucial to him, as it fully corresponded to the spirit of his time. He defined it with the neologism 'Muralnomad', as he saw them as mobile elements of modern homes that could be 'taken off the wall, rolled up, put under the arm and hung up elsewhere'. In a letter to the Brazilian architect Oscar Niemeyer, he also stated that he found in the tapestry a place where his vocation as a painter finds its architectural basis.'*⁶²

However, the Polish fabric was completely different. It originated from folk art and craftsmanship, so the challenge was to oppose the French tradition. In the post-war period, access to workshops and looms was limited because many of them had been destroyed during the Second World War. It was also difficult to obtain materials and raw materials for large-scale works. However, these difficulties stimulated enormous creativity in the artists.

The changes in the understanding of the weaving medium are inextricably linked to the departure from the traditional division of roles. For years, the designer, technician, i.e. weaver and painter participated in the process of creating fabrics. This division forced the fabric to imitate painting designs, which over time created the need for rebellion. The revolution consists in concentrating all these roles in one person. The creator could directly use yarn as a tool to create relief, just as a painter uses paint to paint a picture. From that moment on, the fabric no longer had to imitate anything. It became an autonomous spatial form. From then on, the material came to the fore and was treated as a building block.

⁶² 'Mobile murals of the Pope of Modernism', Design Alive, accessed 10 March 2025, <https://www.designalive.pl/mobilne-murale-papieza-modernizmu/>.

Artists experimented with the weaving technique, which initiated a shift towards thinking about the materiality of the work. The energy hidden in the plasticity and sensuality of the medium became visible, and the relief-like nature of the weaves revealed unexpected and surprising possibilities of imaging.

It is worth noting that textiles, as a field of art, have undergone many rapid transformations over the past few decades. Since the 14th century, weaving works have reproduced what was originally created in the field of painting over the years

At the Biennale in Lausanne, Polish artists presented works that stood out among the fabrics from the royal manufactories. As Wojciech Sadley said, 'We were like wholemeal bread next to creamy cakes'⁶³. Groundbreaking and incredibly diverse works by, among others, Magdalena Abakanowicz and Jolanta Owidzka utilised the entire spectrum of artistic means made possible by the medium of weaving. As a result of the breakthrough, the iconography and content of the presented works also changed. The language of contemporary art was used, e.g. the fabric entitled 'Auschwitz' by Wojciech Sadley shows how far they were from mere decoration. Magdalena Abakanowicz crossed genre boundaries from the very beginning of her career. She did not accept any rules or regulations, she experimented, she looked for inspiration in nature and in her own imagination to *"contrary to the beliefs encoded in our brains, to make objects of my own that are useless in a practical sense, that are a carrier of philosophy, like painting or sculpture, but that are neither neither, in order to avoid falling back into existing categories, to be able to create exclusively in their own way."*⁶⁴ All these phenomena and activities gave rise to the term Polish School of Textile.

However, every revolution has both its opponents and its supporters. There was a large group criticising the biennial in its new, changed form. The curators Pierre Pauli and André Kuenzi were among the first to recognise the potential of textiles as a fully-fledged art form. They organised a major touring exhibition for Polish artists in Europe, signalling a change of direction in textiles.

Within the Polish School of Weaving, a clear turn towards the third dimension began. Its subsequent steps were successively documented by the International Triennial of

⁶³ 'Wojciech Sadley – Exhibition', PİK Warsaw, accessed 10 March 2025, <https://pik.warszawa.pl/art/wystawa/wojciech-sadley-wystawa-warszawa/>.

⁶⁴ Paweł Kowal, *Abakanowicz: Trauma i sław* (Warsaw: Wydawnictwo Literackie, 2023), 190–191.

Tapestry in Łódź. This path began with strongly textured, compact wall compositions, gradually annexing the space of both the gallery and the space entering the areas of other media. Assemblages, sculptural and conceptual installations, environments and performance art became more and more common. The weight of woven tapestries was gradually replaced by the softness, lightness and transparency of the materials used. The search for new raw materials became common practice, leading to experiments with the adaptation of various materials in the formation of compositions. The result of these activities were sculptural and structural reliefs close to the painting of matter.

The interrelationship between textiles and painting therefore has a long history. Although the connections between these fields have existed for a long time, they changed shape at the turn of the 21st century. Contemporary artistic practice is moving away from disciplinary boundaries, making the boundaries between media increasingly fluid. The relationship between the media is particularly evident in the interpenetration of technology. Aware of the multitude of attitudes, I have made a subjective selection of artists whose practices oscillate between the media of fabric and painting. For me, it was not only the formal aspect of the works that was important, but also the content they convey.

*

An interesting example of the hybridisation of painting and textiles are the impressive large-format installations created by the African artist El Anatsui. The artist creates his works on the basis of a module, using recycled materials. He transforms simple waste materials and combines them into motifs from traditional kente fabrics. In doing so, he emphasises that there are places in the world where people have to reuse materials out of necessity rather than choice.

The multi-coloured relief surfaces are formally close to painting. The module used by the artist and the way the fragments are merged brings to mind a large-format weaving. In my opinion, this is an example of a work that can be classified as both a painting and a unique textile.

It is worth noting that El Anatsui uses the materials he uses to tell a story. In addition to the impressive visual layer, the artist's works refer to broader issues such as global consumerism, colonialism and slavery.

Nowadays, this type of practice is becoming increasingly popular. Artists are increasingly using fabric as a tool to communicate content. This medium is not only known

from the gallery circuit, but also from everyday life, which gives it additional potential for meaning. The last Art Biennale in Venice proved that fabric is experiencing a renaissance in art.

As a material close to our body, it can wrap us up, provide comfort, evoke associations with various states through its texture, smell or appearance. It is a material that communicates content in a non-narrative way. Symbolic references can be found in the very processes associated with fabric, such as sewing, stitching, joining or ripping. These are often intimate experiences, linked to the sphere of memories and nostalgia for a past or imagined world.

One of the most famous artists of the 20th century, Louise Bourgeois, uses this aspect of fabric in her work. She draws on motifs associated with fabric, both literally and metaphorically. The most common theme she takes up is the spider building its web, which arouses trust and a sense of security in the artist's mind and feelings. The spider refers to the figure of the mother, to whom the artist was very strongly attached. According to critics, the use of weaving motifs and materials was directly related to Bourgeois' childhood and work in the family tapestry restoration business. As a teenager, Louise made sketches to reconstruct missing fragments of fabric. In this way, she was able to apply her talent for drawing to the weaving workshop.

Exploration of time and memory was a key theme throughout the artist's work. Bourgeois's works explore painful psychological and social relationships. The fabrics and materials used in the artist's work often came from her own home, representing a record of her personal past.

Although best known for her monumental, anthropomorphic sculptures, Bourgeois kept a drawing diary from childhood until her death at the age of 98. She created drawings every day and regularly returned to graphics. For decades, she constantly transformed personal experiences, dream images and traumas, creating a clearly original visual language.

She described her practice as a way of surviving and coping with weaknesses, traumas and nightmares. Her assistant and long-time friend Jerry Gorovoy said that she *'did what she wanted and expressed what she wanted to express without worrying too much about how people perceived her work because their perception was beyond her control. Her aim was never to preach; she focused solely on trying to understand herself*

and to express her experience through her work."⁶⁵ Bourgeois's working method and the subject matter of her works are particularly close to me, both in terms of form and content.

⁶⁵ 'Louise Bourgeois: The Woven Child,' Exhibition Opening, accessed 9 March 2025, <https://exhibitionopening.com/wp-content/uploads/2022/07/Louise-Bourgeois-The-Woven-Child-e1657724086432.jpg>.

Abstraction - Figuration

Inexpressible in art. Using examples of selected artists

In artistic practice, I am constantly fascinated by the field of abstraction. I choose it because of its ambiguity and the multitude of possible interpretations.

Paul Gauguin claimed that '*all art is abstraction*.'⁶⁶ He emphasised that art should be an interpretation of reality based on the subjective feelings and imagination of the artist. It should capture the essence of things, not their literal appearance.

Personally, I am interested in the dialogue between the recognisable and the inexpressible, and between figuration and abstraction. For me, art is a bridge connecting the external and the internal world. Paradoxically, when creating an abstract painting, I refer to specific sources and fragments of the surrounding reality. The process of creating a painting is not always predictable. I search for the right form for a very long time. I wait for the moment when the dynamics of the creative process shake my sense of certainty. Then, the effect of chance allows for a conscious change of concept. I try to follow what appears on the canvas, sometimes accepting and sometimes rejecting what happens spontaneously. At times, I express my feelings more than I illustrate them, and the technique or material are only a means to an end. '*The process will go our way if we make appropriate use of the material's tendencies and favourable conditions, and not when we try to realise a designed form in matter*.'⁶⁷ Intuition and chance are concepts that have always accompanied me in a turbulent process full of surprises, discoveries, failures and frustrations.

When painting, I strive for synthesis and to express visions that cannot be expressed in words. In times of information overload, the elusive sphere that cannot be clearly defined verbally or sensually is seductive. The painting becomes part of a game with the viewer. A projection of their individual experiences and imaginations.

⁶⁶ In the text 'Sketch of an Aesthetics' (Esquisse d'une esthétique, 1890)

⁶⁷ Ewa Klekot, 'Line Running Forward,' in *Weaving Together the Open World*, Tim Ingold, trans. Ewa Klekot (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 35.

Kazimir Malevich discusses the 'additional element' in his book 'The Non-Objective World', by which he means the new content and form that is brought to the entire body of art at every stage of its development. The author traces the evolution of art towards abstraction, ending with suprematism, which 'ignores the banality of objectivity' and prioritises pure sensation. *'(Unlike the realist) the artist who does not imitate but creates - expresses himself, his paintings are not a reflection of nature, but a new reality, no less significant than natural reality.'*⁶⁸

The Polish art historian and critic Mieczysław Porębski analyses trends in 20th-century art that combine abstraction with allusions to reality. In his book 'Granica współczesności' (The Boundary of Modernity), published in 1965, he describes an interesting area of painting that balances on the boundary between abstraction and representation, suggesting certain motifs but not showing them directly. Porębski describes how selected artists, despite moving away from figurative representations, create abstract compositions with subtle references to the real world. Edward Gąsior calls this type of activity allusive abstraction. In his publication 'The relationship between form and content in allusive abstraction', he tries to find an answer to the question of which formal and iconographic features distinguish allusive abstraction from other abstract paintings in terms of form and content. Allusive abstraction is not a popular term. It never occurs in its pure form because it can be found and categorised in every abstract movement. I use this term because it helps me to categorise and describe the area of art that interests me.

*An allusion is 'a reference intended to evoke a specific association, to make a point indirectly'*⁶⁹ It can evoke connotations, i.e. associations. A painting is a message that is open to different interpretations. Association explains the sphere of the psyche by creating associations. *'Since the dawn of art, creativity has taken the form of two extreme tendencies. One was the pursuit of synthesis and abstraction, the other the pursuit of analysis and description. Allusive abstraction is suspended between these extreme options.'*⁷⁰

⁶⁸ Kazimir Malevich, *The Non-Objective World* (Bauhaus Library), published by słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, 28.

⁶⁹ M. Szymczak, ed., *Dictionary of the Polish Language*, vol. 1 (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 39.

⁷⁰ E. Gąsior, *Związki między formą a treścią w abstrakcji a luźnej* (Poznań: [Wydawnictwo Naukowe Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego], 2002), p. 21.

In Paul Klee's creative confession in the *Tribune der Kunst und Zeit*, as Porębski writes: *"the initial thesis implies a necessary turn towards abstraction, the simultaneous activation of free mechanisms of imagination, a retreat from reality. All this can and should already take place in the sphere of the simplest graphic elements."*⁷¹ Pure abstract forms were considered to relate better to reality. The language of abstraction can be read intuitively, based on the conventionality of the relationship between more or less concrete shapes.

Personally, I am interested in the moment when the real begins to take on abstract shapes and forms are simplified. Recognising shapes is connected with the intuitive building of a network of associations. An examination of this area reveals that every form of notation is incomplete, fragmentary and subject to reinterpretation. As Gombrowicz wrote, *'For me, art has almost always spoken more strongly when it manifests itself in an imperfect, accidental and fragmentary way, as if signalling only its presence to me, allowing me to sense it beyond the ineptitude of interpretation.'*⁷² During the process of shaping the form in the image, I often perceive my own works as 'blurred'. They become clear when I know what they are about and how to name them. However, the content is not immediately accessible.

Zbigniew Taranienko, in an interview with Stanisław Fijałkowski, talks about the fact that "such a "suspension in between" is a very interesting moment in every creative act. *'Painting itself is a form of shaping, but it does not necessarily impose a specific form or structure on the image. It can be a process of following the development of the form, independent of our intentions. The process of becoming a form itself becomes an extremely interesting content, also visible in the form itself.'*⁷³

Stanisław Fijałkowski's work combines abstraction with metaphor, symbol and archetype. The artist's subtle compositions with a deep symbolic and spiritual dimension can be described as relating to the realm of allusive abstraction.

In his paintings, Fijałkowski avoids literalness, creating abstract narratives that evoke specific emotions and associations. The artist has repeatedly admitted that reading the works of Kandinsky and Mondrian, as well as his interest in surrealism, were of great

⁷¹ Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909–1925* (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989), 298.

⁷² Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 52.

⁷³ Zbigniew Taranienko, *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (Warsaw: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012), 34.

importance in the process of shaping his art. *'These two 20th-century art movements unexpectedly met. The artist practised a form of art that, from the turn of the 1950s and 1960s onwards, constantly explored the possibilities of bringing together on canvas what constitutes the essence of Strzemiński's ordering thought and what is the domain of surrealism purified of blunt metaphors, what is allusive.'*⁷⁴ The transformations that took place in Fijałkowski's painting focused mainly on a gradual departure from the literalness of the allusions used in the forms. The artist recalls his creative search as follows: *"I tried more and more boldly to arrive at a form that did not impose a single interpretation, but left the viewer full freedom to reach into his own world of unconscious or muffled, true contents of his personality. I have tried and continue to try to create a form that is only the beginning of the viewer's creation of the work, each time in a different form."*⁷⁵

Another example of allusive practices is the work of the Catalan artist Joan Miró. The fairy-tale character of his paintings means that they can be interpreted as visual stories. Miró often drew inspiration from Catalan culture, myths and legends, which testifies to his love of narrative. He created a unique language consisting of symbols and signs. The artist also often mentioned the role of chance as an important element in the creation of a work of art, *'I am against any intellectual, dead preparation of a painting. A painter works like a poet: the word comes first, the thought afterwards'*⁷⁶

By assigning evocative, long and poetic titles to his works, he provoked the viewer to create a narrative. This can be seen, for example, in the painting entitled 'Message from a friend', which depicts a seemingly abstract form. The dominant shape, resembling an amorphous silhouette, levitates against a background of deep black and subtle textures suggesting depth and movement. An intense red spot appears in the painting, suggesting an unexpected signal or literally a message breaking the visual silence. As an example of an abstract work, this painting avoids literal representation in favour of an allusive form that can be interpreted differently by the audience.

Polish painter Maria Jarema also used allusive form in her practice. The artist created allusive abstract compositions, composed of simplified organic forms, suggesting fragments of human bodies or objects. Figuration and abstraction in Jarema's works seem

⁷⁴ 'Stanisław Fijałkowski,' Culture.pl, accessed 9 March 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fijalkowski>.

⁷⁵ 'Stanisław Fijałkowski,' Culture.pl, accessed 9 March 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fijalkowski>.

⁷⁶ E. Gąsior, *Związki między formą a treścią w abstrakcji aluzyjnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002), 45.

to be coexisting motifs. Contrasts create tension. *"The artist also balances on the edge between figurative representation and an almost abstract sign. The works belonging to the aforementioned series reveal a gradual but consistently progressive deformation (simplification and flattening) of human figures. This process ultimately leads to the figure breaking down into tiny particles, almost abstract atoms of a difficult-to-recognise whole."*⁷⁷ The relationship between painting and sculpture and the theatre scenography she created are particularly interesting areas of her work. In the period preceding the outbreak of the war, she mainly focused on sculpting. Jarema's work can be described as a search for the essence of the figure, its expression and rhythm, without explicit reference to a specific figure. *'She was fascinated by the human figure, its place in space, and the representation of movement in the image.'*⁷⁸ The silhouettes and dynamism of the interpenetrating forms suggest a different space-time continuum. The forms visible in the artist's works are transformed and dispersed, as if they were a trace of existence rather than its direct representation. Jarema's works connect with my perception of art. Using the dialogue between painting and fabric, I lead a narrative about the impossibility of full representation.

Thomas Scheibitz is a contemporary artist who has developed a language that combines figuration and abstraction. He is a German painter and sculptor, considered one of the most important artists of his generation. The artist explores the relationship between abstraction and figuration in a way that can be described as the deconstruction and recontextualisation of visual forms. His works are often based on existing images, both historical works of art and contemporary elements of visual culture,

such as logos, architecture and typography. Scheibitz breaks these elements down into their constituent parts and then creates painterly compositions from them. This creative strategy is aptly described by Ernst H. Gombrich: *'Inventing precedes shaping, but only by shaping things and trying to make them resemble something else does man expand his awareness of the visible world.'*⁷⁹

Wassily Kandinsky, one of the pioneers of abstraction, believed that the boundary between figuration and abstraction is not clearly defined, but fluid and depends on the artist's inner necessity. *'Between the material and the abstract, there are infinitely many*

⁷⁷ Maria Jarema, 'Culture.pl, accessed 9 March 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>.

⁷⁸ Maria Jarema, 'Culture.pl, accessed 9 March 2025, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>.

⁷⁹ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion* (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 305.

forms from which the artist can draw.'⁸⁰ This is a key concept in his theory, also referred to as the main theme in the artist's work. Kandinsky adds, *"Purely abstract forms are not enough for the artist today. They are not precise enough for him. To limit oneself exclusively to the imprecise would mean to do away with certain possibilities, to impoverish the means of expression, to exclude what is so very human"*⁸¹

In his texts, especially in 'On Spirituality in Art' from 1912, he emphasised that painting should free itself from the literal representation of reality and strive to express inner emotions and spiritual energy. Around the same period, the idea of moving away from the imitation of reality was being pursued in various places. Kazimir Malevich, Piet Mondrian and František Kupka, among others, realised these ideas.

In the modern world, questions about the role of abstract painting and its relationship to reality remain relevant. In the context of subjectivity and individuality of experience, is there such a thing as pure abstraction? Are there aspects of cognition that are only accessible through art?

At the end of the 20th century, postmodern tendencies began to emerge in abstraction and figuration, which questioned the categories of representation, and art itself became increasingly self-reflexive, according to Adorno's diagnosis, who wrote in 'Aesthetic Theory', 'Everything that concerns art has ceased to be obvious, both within art itself and in relation to the whole, even its *raison d'être*.'⁸²

The themes of the impossibility of complete representation in the visual arts are particularly evident in the work of Anish Kapoor. He focuses on the relationship between the visible and the invisible, fullness and emptiness, as well as on evoking an experience in the viewer that goes beyond purely visual sensations.

An interesting example of this type of realisation is the work entitled 'Limbo' from 1994. It is based on a simple idea that opens the viewer up to a sensual experience, thus exploring an inexpressible space. Limbo is one of the works in which the artist uses optical illusion to create the impression of a phenomenon that goes beyond the sphere of human cognition. The work consists of a recess covered in matt black, which makes it impossible

⁸⁰ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. John E. Starobin (New York: Harper & Row, 1968), 68.

⁸¹ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. John E. Starobin (New York: Harper & Row, 1968), 80.

⁸² Theodor Adorno, *The Social Aesthetic*, trans. Shierry Weber Nicholson (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009), 128.

for the viewer to determine where the space of the work ends. This impression can evoke a feeling of confusion, instability and detachment from physical reality. When looking at the work, the viewer may get the impression that they are facing something that they cannot fully see or understand. It is a space that seems infinite – it exists but eludes perception. In this context, it is worth recalling the quote: '*If you stare too long into the abyss, the abyss will stare back at you.*'⁸³

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, trans. Helen Tooke (London: Penguin, 2003), 45.

Description of the practical part

The practical part consists of four paintings made in acrylic and oil on canvas and three spatial objects. I will try to analyse the creative process and the reasons that influenced the final shape of the cycle. In the subsections, I will analyse the individual elements that make up the formal and content layer of the presented works.

Form

In the visual arts, form is not only the physical shape of the work, but also the way in which the artist composes the elements to express a specific idea. As part of my doctorate, I created a series of works that can create spaces for dialogue through the way they are presented and their mutual relationships. This applies to both form and content. The interaction between images and objects that I propose is a conscious creative strategy. I am aware that viewers will interpret it in different ways, not always in line with my intentions. However, I perceive these interpretations as another space for exchange. In this respect, I am drawn to the words of artist Theia Diordjadze: *'I like the possibility of interacting with the work of someone with a completely different life story than mine. The story, if it exists, changes or transforms when it works in space.'*⁸⁴

Our life is complex, characterised by polyphony. I believe that interesting art should be multidimensional and polyphonic. To give a picture of real or imagined reality seen from different perspectives. I rarely work on a single painting. I usually put together several works, comparing and considering different variants. With this method of working, spatial relationships and the tensions that arise between forms become important.

*

As part of my doctoral thesis, I created a series of four paintings in acrylic and oil on canvas. The presented series is dominated by an open composition. The edges of the painting have always been a limitation for me, a barrier I have tried to overcome. A natural consequence of this approach was to move away from small-format works. The forms

⁸⁴ Alicja Bielawska, Exhibition catalogue, 'Prototypes 06: At the Intersection of Lines,' Muzeum Sztuki in Łódź, 2022, 18.

depicted in the paintings illusionistically extend beyond the flat surface of the canvas. The formal differences in the type of paint and the shape of specific compositions were intentional. Balancing on the edge of abstraction and representation, I try to suggest content through the arrangement of the works and their titling. The individual shapes refer to the space on the border of the imaginary, real and virtual worlds. I wanted to create a kind of visual multi-level story with the help of abstract works.

The painting entitled 'Monument', measuring 180 x 200 cm, was created on a thickly braided canvas that I stretched and primed myself. As I alternately painted and erased the layers of paint, I noticed that the weave was exposed. I decided to emphasise the visible division by applying a check using screen printing. The check pattern is a repetition of the size of the pleated check that I use in fabrics.

The second painting is called 'Thresholds' and measures 160 x 180 cm. With the help of blurred planes in the background, I intuitively try to transfer references to the style characteristic of digital media to the field of painting. 'Swarm' (150 x 180 cm) and 'Shore' (200 x 180 cm) are two more paintings that were created to fill the space between them and thus complete the visual story.

An additional formal device was the use of a line. In my intention, the line visible in the paintings enters into a dialogue with the spatial objects. It can symbolise a kind of thread, but also reflect the dynamism of crossing emotional thresholds and living on the edge.

In a series of three spatial objects, I used pleated polyester fabrics, on which colours were applied with thermal transfer inks. Then the fabrics were pressed and pleated into a geometric grid. The grid is a structure that, in addition to form, also builds content. It is essentially about contrast and conflict with nature. It is a '*structure, flattened, ordered, anti-natural, anti-mimetic, anti-real, this is what art looks like when it turns away from nature*'.⁸⁵ The results of these theoretical considerations influenced my artistic decisions. The module-based construction, formally reminiscent of fabric, was reflected in the grid that I printed in layers on the surface of the painting. I transferred the arrangement of vertical and horizontal lines visible in fabrics to the screen print on canvas in the same scale.

⁸⁵ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 17.

Colour and light

Colour and light are means of expression which play a key role in the presented series of works in creating mood and building emotional and symbolic content.

The range of colours I use is limited. This is certainly due to my innate predispositions or preferences, but also to the desire to create a climate of space in between. My works are a visualisation of traces and remnants of something that cannot be fully seen. They are characterised by a mood of anxiety and mystery. The presented paintings are dominated by greys. I rely on colour contrasts that are muted in intensity, complementing each other, e.g. red with green or blue with orange. When composing a painting, I often use various types of contrasts that build tension in the form. Ultimately, however, I try to strive for harmony. As Rudolf Arnheim writes, *'in every harmonious composition, the tone, location and size of individual colour patches, their brightness and saturation create a clear order - a balanced whole in which all colours stabilise each other. Placed in a certain order, they become obedient and follow the structural laws that we intuitively sense.'*⁸⁶ My colour palette is close to the work of painters such as Luc Tuymans and Anselm Kiefer. Tuymans describes the atmosphere of his paintings as representative of his personality, full of 'constant fear and constant anxiety'. When painting, he creates images with blurred and overexposed forms, which can suggest a blurred or fading memory to the viewer.

An important means of expression that I use to shape forms is the gradient. Gradients suggest depth and unreality of forms. 'The more clearly the gradient is visible in the shapes, colours or movement, the more the effect of depth is created; faithfulness to the physical world does not play a decisive role'⁸⁷ Blurred shapes and subdued colours make the painted forms become mere spectres, fragments of phenomena that do not fully reveal themselves.

⁸⁶ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004), 388.

⁸⁷ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004), 311.

Contrast

The search for opposites and analogies is an integral part of my work. Contrast is also one of the reasons why I have taken up the subject of transitional spaces. This concept is important in the context of reading the content of my work and the reasons why I create. I work diligently, I refine certain elements, only to destroy them a moment later, I wear them down, I act expressively and sensationally. The tensions resulting from the meeting of opposites have the strongest effect on me. Delicacy intertwines with severity, geometry with organicity, trauma with relief. The spaces between motifs generate tension. My works show the opposition between organic and artificial, traditional and contemporary, monumental and ephemeral. As Marta Smolińska writes in her habilitation thesis: *"The meeting point is a zone of constant change, where opposites clash and analogies dialogue. Over time, it turns out that a new whole is created in the consciousness of the beholder, and its (in)coherence is the result of the meeting of two different worlds. The image thus acquires a holistic character not through the harmony of the elements, the composition, the illusion, the unifying play of perspective or the confinement within regular boundaries, but through the play of tensions, the interaction with space and the openness to the surroundings."*⁸⁸ In my opinion, this statement very aptly characterises contrast as an aesthetic value and problem. The essence of the creative act becomes the process itself and the relationships that occur between the successive components of the work in progress.

The organic nature of fabric can evoke associations with the realm of the carnal. We often use similar words to describe it. For centuries, fabric has been associated with the body because it covers the body, giving it form, while at the same time shielding and exposing it. The pleats resemble the folds of skin or the movement of fabric reacting to a moving body. Fabric is a metaphor for the body, delicate, sensual, but also dynamic, subject to transformation. In the presented installation, pleated fabrics are displayed on steel structures. The soft material enters into a relationship with hand-bent tubes and steel rods. The steel of which the rods are made, physically heavy, industrial and dehumanised, oppressively interferes with the fabrics, multiplying meanings.

⁸⁸ Marta Smolińska, *Opening the Image: De(con)struction of Universal Mechanisms of Vision in Non-Representational Easel Painting of the Second Half of the 20th Century* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012), 268.

Space

The space in my installation is not just a background, but an active element of the composition. The arrangement of the space can potentially initiate a relationship with the viewer. *'The spatial choreography of the exhibition connects the imagined and the two-dimensional with the perception of the three-dimensional reality in which we move, adding the dimension of time.'*⁸⁹ According to Katarzyna Kobro's concept, the introduction of the third dimension to a sculptural object entails its space-time nature. *'The energy of the successive shapes in space determines the space-time rhythm'*⁹⁰ The opening of a sculpture in Katarzyna Kobro's concept is the opening of the sculpture to the viewer, who becomes a participant in the situation I propose. Space-time is the variability of a given form when viewed from many angles. Every movement of the viewer influences the way in which they perceive the arrangement of forms. A work of art therefore functions not only in space, but also in time.

The issue of space-time rhythm does not apply to paintings as two-dimensional works. On the two-dimensional plane of the painting, I construct space using back and aerial perspective. In backstage perspective, elements located further away are partially obscured by closer elements. It serves to increase the illusion of depth. The applied tonality and colour scheme also affect the perception of space in the painting. As the distance increases, the tones and colours become lighter, thus increasing the area of air between the object and the observer.

Initially, I did not assume a specific amount of work or its form. The concept matured for a long time, I tried different ways of presenting the fabric on a plane and in space. I combined fragments of fabrics using the collage method. However, I felt that sewing the fabric permanently, inserting it into a frame, would take away one of its main values, which is flexibility and variability. I noticed that I am not interested in creating hybrid forms combining painting with fabric, but in a dialogue that would express the dynamics of the space between the, its energy, variability and staticness at the same time.

⁸⁹ Alicja Bielawska, Exhibition catalogue, 'Prototypes 06: At the intersection of lines,' Muzeum Sztuki in Łódź, 2022, 6.

⁹⁰ Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, no. 2 (Łódź: Library of the Museum of Art in Łódź, 1993 [original 1931]), 53.

Painting installation

'When I look at the sea for a long time, I forget about the land.'

These words from the main character of M. Antonioni's film "The Red Desert" best describe the reasons that influenced the final shape of the installation. When I create, I completely immerse myself in one medium, losing myself in it to the extent that I forget about the existence of the other. This was the main reason why I created a series of paintings and objects instead of hybrid works combining fabric and painting.

The fabrics loosely arranged and draped on steel structures suggested organisms on the borderline of reality. The forms they took on were surprising and hypnotising. In the process of searching, an almost carnal material was revealed. I filled some parts of the objects with a soft polyester filling in the form of a silicone ball. This helped to emphasise the contrast between the softness and flexibility of the fabric and the durability of the steel structure even more strongly. The steel forms seemed light due to the dynamics of the compositional arrangements. Welded, bent and moulded, they became active in a spatial form. In the end, I decided to accept the material's behaviour, which became apparent during the process. I created three spatial objects made of steel rods and fabric that was painted using the transfer method and then pleated. The tension between materiality and transience allowed me to create a visual story about what remains beyond representation. It was not the result of my plan or calculations. In fact, the process led me further than I intended.

I have always had difficulty naming activities that combine different creative fields. The term painting installation is, in my opinion, an accurate description because it emphasises the dominance of the medium of painting on the one hand, and the nomadic and changeable nature of the exhibition on the other. I try to convey the impression of a transitional space based on the mutual relationship between spatial forms and classic canvas paintings.

I do not treat painting and fabric separately. While maintaining painterly expression, I compose an installation that functions in the exhibition space. Each individual object can be presented independently. I do not assume one final interpretation, but I am open to their variability and shaping depending on the environment. The layouts can be freely modified and their configurations changed, e.g. by using the colour of the floor or walls. Thanks to this, in each new space, the exhibition can become a completely different, new

work. Objects and paintings give the impression of being frozen in space. They are dynamic, yet motionless. One might think that they are stills. This creates a space of flux, in which forms are not permanently defined, but have the potential to move. The impact of the works results from their mutual dialogue. The lines created in the exhibition space by the objects intersect with the motifs visible in the paintings.

Summary

For me, creative experiences are a field of constant exploration that has no specific beginning or end. The path I took while working on my doctorate does not lead straight from the assumptions to the results. It repeatedly turns, goes back, stops, leading to unexpected areas. In my dissertation, I examine the complex relationships between medium, identity and memory. It is a space for dialogue that does not strive for an unambiguous representation, but reveals a trace of something that cannot be fully grasped. The space between the two becomes a metaphor for this impossibility of representation.

I consider the works created as part of my doctorate to be a natural continuation and summary of most of the themes I have addressed so far. They are the result of my creative, didactic and personal journey, and at the same time the next step in its development.

The way we are in the world is extremely complex. Our life is characterised by polyphony. I strongly believe that a good piece should not be limited to a single topic. The multidimensionality of content is related to the perception of means of expression in an open way. The interdisciplinary approach has allowed me to develop my own artistic language, based on exploring the boundaries of the medium and building narratives through traces, fragmentary forms and structures.

The conclusions drawn from my artistic experiences indicate that the topic I have chosen is complex and fascinating. It is almost impossible to fully explore it and the search itself has become valuable. The key achievement seems to be the creation of a space for dialogue, both between painting and fabric and between the past and the present. The realisation of my doctoral thesis, in addition to tracing the creative process, enabled me to find content that I was not aware of. It helped to systematise and organise the reasons why I deal with art and to become aware of the processes influencing form and content. I consider the process to be as important as the result.

Bibliography

Literature

Adorno, Theodor W. *Aesthetics and Society*. Translated by T. Baert. London: Verso, 2001.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. New York: Pantheon, 1974.

Bergson, Henri. *Memory and Time: The Psychology of Remembering*. Translated by Nigel Warburton. London: Penguin Books, 2007.

Bielawska, Alicja. Exhibition catalogue, 'Prototypes 06: At the Intersection of Lines.' Muzeum Sztuki in Łódź, 2022.

Camus, Albert. *Two Essays. The Myth of Sisyphus. The Artist and His Age*. Translated by Anthony Bower. New York: Random House, 1949.

Domański, Marek, and Tomasz Ferenc. *War Monuments: Forms, Places, Memory*. Łódź: Academy of Fine Arts, 2023.

Gąsior, Edward. *Związki między formą a treścią w abstrakcji aluzyjnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, 2002.

Giedion, Sigfried. *Architektura i społeczeństwo*. Edited by K. Tymiński. *Architektura* 6 (1959): 279.

Gombrowicz, Witold. *Diaries 1957–1961*. Volume I. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1994.

Grynczel, Dorota. *The Work of*. Edited by Stefan Gierowski. Warsaw: Academy of Fine Arts, 2017.

Kandinsky, Wassily. *On the Spiritual in Art*. Translated by Stanisław Fijałkowski. Łódź: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 1996.

Klekot, Ewa. 'Linia biegnąca do przodu.' In *Splatać otwarty świat*, by Tim Ingold. Translated by Ewa Klekot. Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Kobro, Katarzyna, and Władysław Strzemiński. *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. No. 2. Łódź: Library of the Museum of Art in Łódź, 1993 [original 1931].

Kowal, Paweł. *Abakanowicz: Trauma i sława*. Warsaw: Wydawnictwo Literackie, 2023.

Kowalewska, Marta. 'Forma, jako funkcja znaczeń.' In *Sploty idei*, 34. Łódź: Academy of Fine Arts, 2015.

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, 2011.

Latkowska-Żychska, Ewa, and Marta Kowalewska. *Janina Tworek-Pierzgalska. Artistic fabric of Lodz professors – following the success of world exhibitions and awards*. Łódź: Academy of Fine Arts in Łódź, 2015.

Malevich, Kazimir. *A Non-Objective World. Bauhaus Library*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, 2006.

Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil (Jenseits von Gut und Böse)*. Translated by Jerzy Łoziński. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2004.

Porębski, Mieczysław. *Granice współczesności 1909–1925*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989.

Domanowska, Eulalia and Smolińska, Marta. *Rzeźba dzisiaj 4: ANTY-pomnik, nietradycyjne formy upamiętnienia*. Orońsko: Centre of Polish Sculpture, 2020.

Smolińska, Marta. *Opening the Image: De(con)structing Universal Mechanisms of Vision in Non-representational Easel Painting of the Second Half of the 20th Century*. Toruń: Nicolaus Copernicus University Press, 2012.

Szymczak, M., ed. *Słownik języka polskiego*. Volume 1. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.

Taranienko, Zbigniew. *Alchemia obrazu: Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*. Warsaw: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012.

Digital sources

[Accessed: 09. 03. 2025]

Culture.pl. 'Stanisław Fijałkowski.' <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fijalkowski>.

Centrum Muzealno-Wystawiennicze w Łodzi (Museum and Exhibition Centre in Łódź). 'CMWŁ – Polish women artists at the first Biennale in Lausanne.' Video Facebook. <https://www.facebook.com/cmwlodz/videos/cmw%C5%82-polskie-artystki-na-pierwszym-biennale-w-lozannie/321609389108510/>.

Pik.warszawa.pl. 'Wojciech Sadley – Exhibition, Warsaw.' <https://pik.warszawa.pl/art/wystawa/wojciech-sadley-wystawa-warszawa/>.

Culture.pl. 'Maria Jarema.' <https://culture.pl/pl/tworca/maria-jarema>.

Design Alive. 'Mobile murals of the Pope of Modernism.' <https://www.designalive.pl/mobilne-murale-papieza-modernizmu/>.

Exhibition Opening. 'Louise Bourgeois: The Woven Child.' <https://exhibitionopening.com/wp-content/uploads/2022/07/Louise-Bourgeois-The-Woven-Child-e1657724086432.jpg> (The Polish-English Dictionary of the Polish Language).

Słownik Języka Polskiego PWN (The Polish-English Dictionary of the Polish Language). 'Pobrzeże' (The Coast). <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pobrzeze.html> (The Polish-English Dictionary of the Polish Language).

List of illustrations

1. 'Monuments' Documentation of the exhibition 'Borders Visible from the Inside', Galeria OdNowa, Łódź 17 October 2024
2. Tworek-Pierzgalska, Janina. Places. 1975. 11 tapestries. Source: Instagram, <https://www.instagram.com/p/C14ms7psCee/>.
3. Excerpts from the master's thesis entitled 'Error Dismantling: Deconstruction as a Strategy of Imaging', 2016, own archive.
4. Excerpts from the master's thesis entitled 'Error Dismantling: Deconstruction as a Strategy of Imaging', 2016, own archive.
5. Excerpts from the master's thesis 'Error Dismantling: Deconstruction as a Strategy of Imaging', 2016, own archive.
6. El Anatsui, 'Timespace', 2014. Source: Gazelli Art House.
7. Louise Bourgeois, 'Maman'. Source: Indiana University Libraries.
8. Louise Bourgeois Art book, sketchbook. Source: <https://montsellamas.com/louise-bourgeois/>
9. Sketch by Louise Bourgeois Source: <https://animalia-life.club/qa/pictures/louise-bourgeois-insomnia-drawings>
10. Stanisław Fijałkowski: '16.IX,2017', acrylic, canvas 81 x 100 cm, 2017. Photo courtesy of the Stanisław Fijałkowski Foundation.
11. Joan Miró, 'Message from a Friend', Tate, available at: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/miro-message-from-a-friend-t03691>
12. Maria Jarema, The revolutionary of abstraction: Jaremińska at Cricoteka, SZUM.
13. Thomas Scheibitz, Exhibition view, available at: <https://www.parra-romero.com/thomas-scheibitz-3/>
14. 'Anish Kapoor's "Descent into Limbo" at Serralves Museum,' Hypebeast, 13 August 2018, <https://hypebeast.com/2018/8/anish-kapoor-descent-into-limbo-serralves-museum-man-falls-accident..>
15. Detail of the painting entitled 'Monument of', screen printed on linen canvas. The author's edition.
16. Detail of the work entitled 'Thresholds', oil on canvas 180 x 160 cm. The author's edition.
17. Detail of pleated fabric, part of a spatial object. The author's edition.

18. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
19. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. *The author's edition.*
20. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
21. 'Monument' 180 x 200 cm, acrylic and oil on canvas. The author's edition.
22. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
23. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
24. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
25. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
26. 'Thresholds' 180 x 160 cm, oil on canvas. The author's edition.
27. View of a fragment of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
28. Detail of a spatial object. The author's edition.
29. Detail of the painting 'Thresholds'. The author's edition.
30. 'Swarm', oil on canvas, 150 x 180 cm. The author's edition.
31. View of a section of the 'Shore' installation. The author's edition.
32. Detail. Pleated fabric. The author's edition.
33. Spatial object. The author's edition.
34. Detail of the painting entitled 'Monument'. The author's edition.
35. View of a part of the installation 'Pobrzeże'. The author's edition.
36. Detail. Pleated fabric, part of the object. The author's edition.
37. Spatial object. The author's edition.