

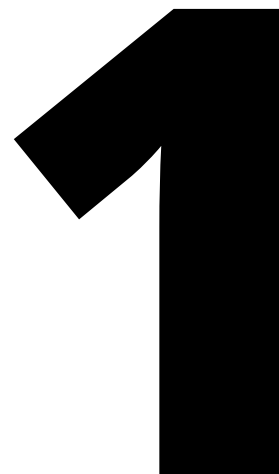


Autoreferat

Joanna Marcinkowska

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

Poznań 2018



Autoreferat

Joanna Marcinkowska

Spis treści



Autoreferat

s. 5



Summary of professional accomplishments

s. 47

I. Autoreferat

JOANNA MARCINKOWSKA, UR. W 1982 ROKU W POZNANIU

WYKSZTAŁCENIE

2002-2007

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej
Kierunek studiów: Edukacja Artystyczna w zakresie sztuk plastycznych
Dyplom z wyróżnieniem, aneks w pracowni prof. Jacka Strzeleckiego
Magister sztuki

2004-2008

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Wydział Malarstwa
Kierunek studiów: Malarstwo
Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Marka Przybyła
Magister Sztuki

2012

Stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuki plastyczne, dyscyplinie artystycznej sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu z dnia 12.12.2012 r.
Tytuł pracy doktorskiej: *Różnorodne aspekty intymności*
Promotor: prof. Marek Przybył

ZATRUDNIENIE

- 2007-2008** Staż na stanowisku asystenta w XI Pracowni Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
- 2008-2012** Praca na stanowisku asystenta w XI Pracowni Malarstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- 2012-2018** Praca na stanowisku adiunkta w XI Pracowni Malarstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wskazane osiągnięcie artystyczne

Zgodnie z wymogami formalnymi wskazuję zestaw prac zatytułowany *Wieloświat*, omówiony w rozdziale pod tym samym tytułem, jako aspirujący do spełnienia warunków określanych w art.16 ust. 2 z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311).

Na cykl składa się sześć obrazów malowanych w technice oleju, gwaszu i akrylu oraz dziesięć rysunków na papierze. Prace powstawały w latach 2017–2018. We wrześniu 2018 roku wszystkie prace zostały zaprezentowane na indywidualnej wystawie w Galerii Szewska 16 w Poznaniu. Ponadto rysunki były prezentowane na dwóch wystawach zbiorowych w 2018 roku - na międzynarodowej wystawie towarzyszącej Sympozjum „Neighbourhood” w Der Europäischen Naturerlebnisstätte Oderberge-Lebus, w Niemczech, oraz na wystawie „Prawdziwe historie”, w Galerii Skalar Office w Poznaniu.



1. *Kasia*, olej na płótnie, 60 x 80 cm, 2008

PODRÓŻ

„Podróżując, odczuwamy, że dzieje się coś ważnego, że uczestniczymy w czymś, czego jesteśmy jednocześnie świadkami i twórcami, że spoczywa na nas obowiązek, że jesteśmy za coś odpowiedzialni. Jesteśmy, mianowicie, odpowiedzialni za drogę. Często mamy przekonanie, że jakąś drogą idziemy czy jedziemy tylko raz w życiu, że nigdy już na nią nie wrócimy i dlatego nie wolno nam z tej podróży nic uронić, nic przeoczyć, nic stracić. Z tego wszystkiego będziemy przecież zdawać sprawę, pisać relację, opowieść – czynić nasz rachunek sumienia. Dlatego podróżując, jesteśmy skupieni, mamy natężoną uwagę, wyostrzony słuch. Droga jest tak ważna, ponieważ każdy na niej krok zbliża nas do spotkania z Innym. Bo po to właśnie jesteśmy w drodze”¹.

Aby właściwie zanalizować własną twórczość czy wskazane dzieło habilitacyjne, muszę przyjrzeć się swojej ścieżce artystycznej i naukowej. Mówię o swoistej podróży przede wszystkim w rozumieniu metaforycznym – jako złożoności twórczego procesu – a niekiedy opisuję ją również w znaczeniu dosłownym.

Zygmunt Bauman konstatuje, że w dzisiejszym płynnym nowoczesnym świecie, „Kiedy cele starają i obiekty marzeń znikają z miejsc, w jakich spodziewaliśmy się je znaleźć, albo tracą urok szybciej niż niosą nogi, pędzą auta, czy mkną samoloty, bycie wiecznie w drodze jest ważniejsze niż kierunek wędrówki”². Cel zatem jest płynny, zmienny, umyka, a w rezultacie często przestaje być ważny. Przyniesiona refleksja ma przede wszystkim wymiar socjologiczny, dla mnie jednak stała się impulsem do własnych poszukiwań i analizy swojej artystycznej drogi.

Jeśli celem, o jakim zamierzam mówić z mojej indywidualnej perspektywy, jest obraz malarski, to jest on dla mnie istotny nie mniej niż droga dotarcia do niego i wszystkie doświadczenia, które do niego doprowadziły. Będę się zatem starała przeanalizować i wskazać ważność obu elementów, czyli podróży i celu / procesu i obrazu.

¹ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 12.

² Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, s. 43.

Przypominając sobie momenty dochodzenia do kolejnych malarskich rozwiązań, w niektórych dążę do odnalezienia konsekwencji w postępowaniu, staram się kroczyć wytyczonym szlakiem, co nie oznacza, że niekiedy w oczywisty sposób nie podejmuję dyskusji z samą sobą, czasem zwracając albo schodząc z wcześniej określonej trasy. Podstawowym sensem drogi i tym, co w jej trakcie jawi się jako najistotniejsze, jest spotkanie – zarówno w rozumieniu dosłownym, jak i metaforycznym.

W analizie moich prac, w znaczeniu semantycznym, ale też niekiedy formalnym, istotne są dla mnie takie pojęcia jak: dom, droga, wyjście i powrót. W moich rozważaniach często operuję opozycyjnymi określeniami, takimi jak choćby: intymny i publiczny, daleki i bliski, znajomy i obcy. Rozróżniam też rolę i funkcję miejsca i przestrzeni. Wszystkie te zagadnienia nieustannie towarzyszą mojemu myśleniu o malarstwie i ukrytych w nim znaczeniach, będąc jednocześnie immanentną częścią mojego doświadczenia życiowego.

Zawsze interesowały mnie kwestie związane z intymnością i granicą pomiędzy strefą prywatną a publiczną. Problem ten starałam się skonkretyzować w moim doktoracie i od tamtego czasu prowadzę malarską analizę dotyczącą tych zagadnień. W ten sposób pole moich zainteresowań się poszerza, aby się potem określić w bardziej sprecyzowanym obszarze. Zmieniają się konteksty, w międzyczasie dochodzą nowe, kolejne aspekty i historie, na które chcę zwrócić uwagę poprzez pryzmat pozornie zwykłego tematu. Przyczynia się do tego zapew-

ne fakt, iż większość mojej pracy artystycznej związana jest z życiem codziennym. Interesuje mnie pozornie banalna rzeczywistość stanowiąca podstawę naszego funkcjonowania, i to w niej odnajduję powód do tworzenia. Bliska jest mi w tym względzie myśl Wiesława Juszcza-ka, który mówi, że „sztuka jest odkrywaniem tego, co niepoznawalne w rzeczach pozornie znanych [...] ukazywaniem pełni tego, co w doświadczeniu potocznym jawi się jako niepełne”³.

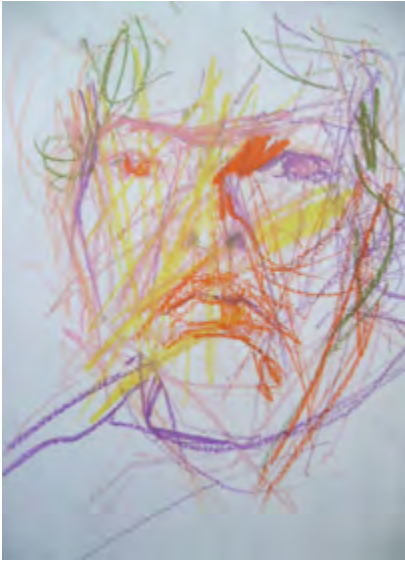
SPÓJRZ NA MNIE

Aby dokonać właściwej analizy własnej pracy oraz jak najpełniej zaprezentować proces dochodzenia do dzieła habilitacyjnego, jakim jest cykl *Wieloświat*, muszę sięgnąć po doświadczenia związane jeszcze ze studiowaniem na Wydziale Edukacji Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Przyglądając się bowiem swojej pracy, widzę wyraźnie, jak przebiegał dość naturalny proces następstw – wynikania z siebie kolejnych rozwiązań, dlatego trudno byłoby mi opisać wskazane dzieło bez szerszego kontekstu.

W 2005 roku zaczęłam odbywać praktyki pedagogiczne w Stowarzyszeniu Przyjaciół Dzieci Specjalnej Troski im. Leszka Grajka w Swarzędzu. Doświadczenia te okazały się dla mnie bardzo ważne, również w kontekście mojej artystycznej drogi.

Do tego czasu istota ludzka, jako zagadnienie malarskie, była poza kręgiem moich ścisłych zainteresowań, bar-

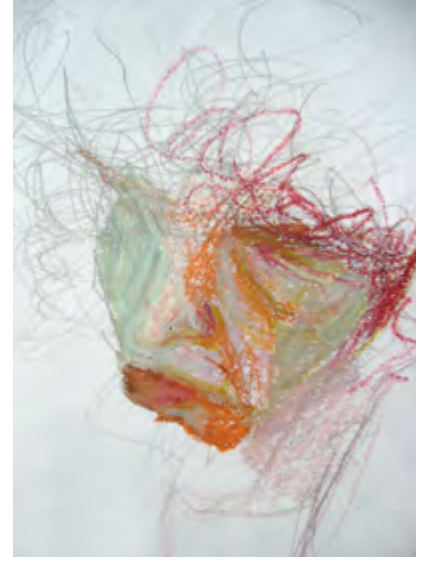
³ W. Juszcza, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Wydawnictwo Zamek Królewski, Warszawa 1995, s. 115.



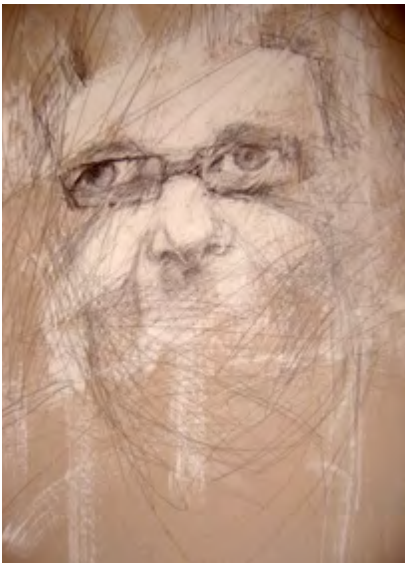
2. *Kasia*, pastel na papierze,
29 x 21 cm, 2007



3. *Ela*, ołówek na papierze,
29 x 21 cm, 2007



4. *Kasia*, pastel na papierze,
29 x 21 cm, 2007



5. *Mirka*, ołówek i gwasz
na papierze, 100 x 70 cm, 2007



6. *Marlena*, olej na płótnie,
120 x 80 cm, 2008



7. *Asia*, olej na płótnie,
100 x 70 cm, 2007

dziej fascynowały mnie pejzaż i architektura. Wkroczenie w nową dla mnie przestrzeń społeczną wpłynęło jednak na ukierunkowanie moich malarskich dociekań przede wszystkim w stronę człowieka, choć nie było to dla mnie od samego początku jednoznaczne i oczywiste. Portretowanie osób niepełnosprawnych nie było moim zamiarem i długo nie pojawiało się na płaszczyźnie świadomości plastycznej. Po pewnym czasie, kiedy oswoiłam się z trudnym problemem niepełnosprawności, pojawił



8. *Madzia*, olej na płótnie, 145 x 120 cm, 2008

się twórczy imperatyw i przeświadczenie, że mojej pracy społecznej musi towarzyszyć praca malarska. Wówczas człowiek naturalnie zaistniał w mojej świadomości jako problem artystyczny i stał się zasadniczym tematem obrazów. Prace, które zaczęły wtedy powstawać, nie są więc rezultatem zaplanowanej strategii, lecz raczej wynikiem naturalnego procesu – poznawania, adaptacji oraz prze-



9. *Michał*, olej na płótnie, 140 x 100 cm, 2008



10. *Ala i Kinga*, olej na płótnie, 80 x 135 cm, 2008

kraczenia przede wszystkim własnych barier i lęków. Na początku moje działania miały często charakter intuicyjny. Formalne aspekty składowe obrazu, takie jak konstrukcja, kształt, linia, plama czy kolor, służyły mi jedynie jako narzędzia niezbędne do zmaterializowania tego, co wydawało mi się najistotniejsze, czyli wyrażenia skomplikowanej natury zależności pomiędzy moją pracą z podopiecznymi a potrzebą artykulacji tego poprzez malarstwo.

Pracowałam wówczas z dużą swobodą i ekspresją, jednocześnie towarzyszyły mi silne emocjonalne napięcia. Zależało mi na tym, aby nie wytracać ich po drodze, dlatego też w stosunkowo krótkim czasie powstało wówczas wiele różnorodnych prac. Malowałam często na niezagruntowanym kartonie lub płótnie, nie zastanawiając się nad technologicznymi konsekwencjami takiego działania. Równolegle powstawały lapidarne, szybkie szkice, rysunki



11. *Arek*, akryl i olej na płótnie, 120 x 180 cm, 2008

oraz obrazy olejne. Część z nich była żywymi, emocjonalnymi notatkami, co przejawiało się przede wszystkim w ekspresyjnym geście, spływającej lub rozchlapanej farbie czy rwącej się kresce. Po pewnym czasie zaczęłam malować również portrety, konstruowane z dbałością o zachowanie podobieństwa, proporcji i anatomii. Obrazy tytułowałam imionami portretowanych: *Ala, Łukasz, Madzia, Michał, Arek, Kasia, Ela, Mirka...* (fot. nr 1-11). Przeważnie skupiałam uwagę na samej twarzy. Towarzyszyła mi wtedy szczególnie myśl Emmanuela Levinasa, według której to właśnie twarz jest najprostszą, obnażoną formą ludzkiej istoty.

Rezultatem mojej pracy były dwa dyplomy w 2007 i 2008 roku. Pierwszy odbył się na Wydziale Edukacji Artystycznej, a następny na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Prezentowałam wówczas wspomniane cykle portretów. Częścią dyplomu na Wydziale



12. *Magda i Magda*, olej na płótnie, 100 x 150 cm, 2008-09



13. *Marlena i Max*, olej na płótnie, 130 x 150 cm, 2009



14. *Kumple*, olej na płótnie, 130 x 160 cm, 2009



15. *Czuwająca*, olej na płótnie, 130 x 160 cm, 2009



16. *Ogród*, tempera i olej na płótnie, 135 x 200 cm, 2010



17. *Trzy*, olej na płótnie, 120 x 150 cm, 2009

Edukacji Artystycznej była także teoretyczna analiza kreowania wizerunku osoby z niepełnosprawnością, zarówno we współczesnej kulturze wizualnej, jak i w sztuce najnowszej i dawnej.

Po skończeniu praktyk przez następne lata nadal pracowałam na Warsztatach Terapii Zajęciowej, a równolegle rozpoczęłam staż na stanowisku asystenta w XI Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Marka Przybyłą, w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

W pracach powstających od 2009 roku, zatytułowanych: *Kumple, Czuwająca, Magda i Magda, Marlena i Max, Ogród* oraz *Trzy* (fot. nr 12-17), zauważalnie poszerzyła się perspektywa obrazowania. Pojedyncza twarz, dotychczas często przeskalowana, stała się częścią coraz bardziej rozbudowanego ikonograficznie świata. Malowałam wówczas sceny w większym stopniu złożone, wielofigurowe, co w sposób naturalny pogłębiło ich warstwę narracyjną. Rozszerzający się kadr tych przedstawień sprawił, że coraz istotniejsza stawała się dla mnie rola umownej przestrzeni obrazu.

CODZIENNIE

Moja praca pomiędzy dyplomem a doktoratem była w dużym stopniu kontynuacją wcześniejszych doświadczeń. Jednocześnie w tym okresie narastały we mnie wątpliwości. Poczułam, że temat związany z zagadnieniami niepełnosprawności, który przez kilka lat był dla mnie niezwykle ważny, w pewnym momencie po prostu się wyczerpał. Nastąpiło naturalne wystudzenie emocji.

Zakończyłam pracę nad tym cyklem, gdy zrozumiałam, że nie jestem w stanie więcej w tym zakresie powiedzieć wiarygodnie i szczerze, a nie w sposób wyspekulowany i już zwyczajnie nieautentyczny. W tamtym czasie swoją uwagę skupiałam przede wszystkim na moich najbliższych – na rodzinie i ograniczonej domowej przestrzeni.

Zwróciłam się ku zwyczajności stanowiącej scenografię dla pozornie banalnych wydarzeń. Codziennosc rozumiałam jako stabilizację, poczucie spokoju, rytuał i rytm, który pozwalał czuć się bezpiecznie i pewnie. Malowałam swoją rodzinę, dla której tło stanowiły domowe wnętrza: sypialnia, łazienka, kuchnia, pokój dziecięcy i pracownia. Często łąpałam się na tym, że na otaczające mnie miejsca patrzyłam poprzez pryzmat obrazu malarskiego. Dzięki takiemu spojrzeniu banalność sytuacji ulegała korekcie, a swoisty chaos przepięknych przedmiotami wewnątrz zaczynał się porządkować i rytmizować. Poczułam wówczas, jak bardzo malarstwo, wymagające skupienia, pomaga mi organizować i oswajać rzeczywistość wokół mnie. Cykl powstający w latach 2010–2012, w którego skład wchodziły obrazy: *Troadero, Salon, Czekajcie, Wielki uśmiech taty, Wtorek, Kajtek, Siostra, Trzecia strona, Rodzina, 16.55, Późnym popołudniem* (fot. nr 18-28), stanowił dla mnie osobliwy kalejdoskop codzienności.

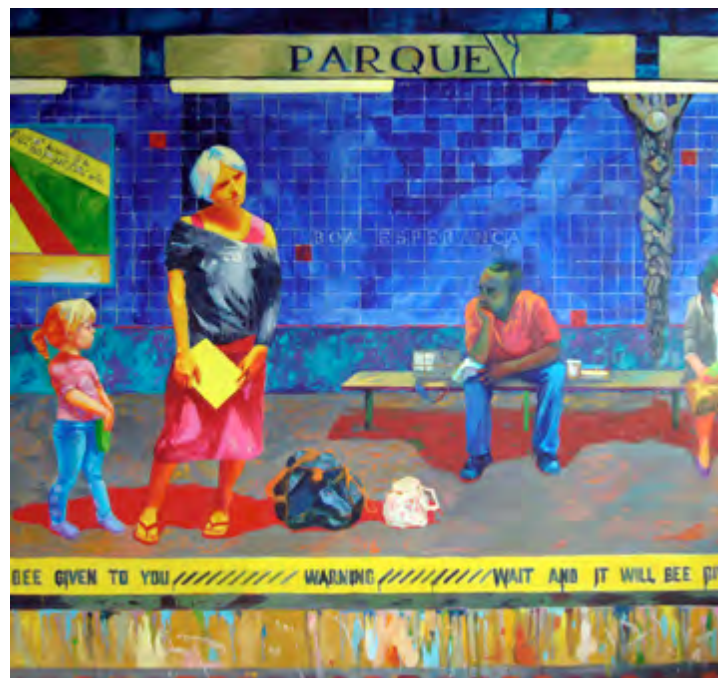
Malując swoich bliskich, naturalnie zaczęłam się zastanawiać nad tym, w jaki sposób i do jakiego stopnia chcę mówić o sobie. Jak skonstruować intymną opowieść, aby nie obnażyć w niej siebie zbyt mocno? Zainteresowała mnie wówczas kwestia naruszania marginesów intymno-



20. Salon, olej na płótnie, 170 x 180 cm, 2011

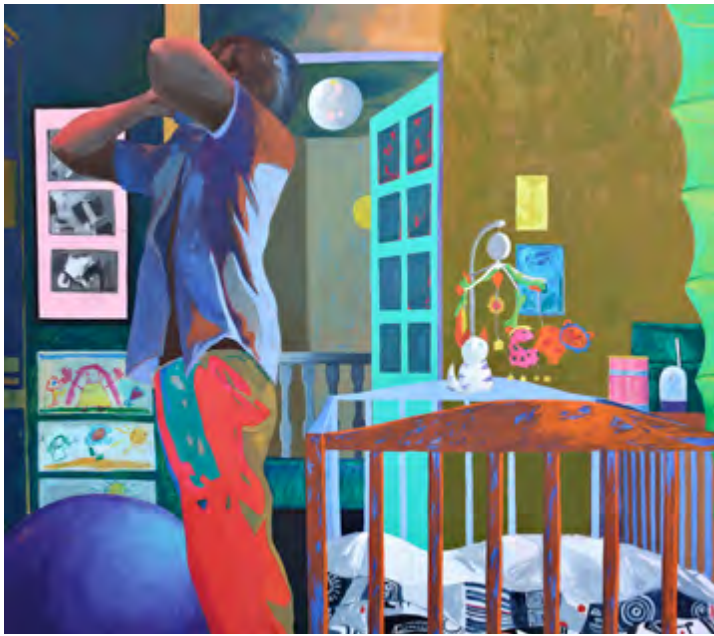


18. Trocadero, akryl i olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2010



19. Czekajcie, olej na płótnie, 170 x 180 cm, 2011

ści, zarówno własnych, jak i cudzych. Zadawałam sobie pytania o to, gdzie znajduje się owa granica i czy jest wartością zmienną. Jeśli tak, to jakie czynniki na to wpływają? Ciągłe towarzyszyło mi poczucie pewnego wewnętrznego rozdarcia, czy wręcz niekonsekwencji. Miałam bowiem silne przeświadczenie, że to właśnie o tym, co się rozgrywa w obrębie mojej codzienności, a dotyka mnie wewnętrznie najgłębiej, zamierzam poprzez sztukę powiedzieć. Jednocześnie chciałam uniknąć nadmiernego odsłonięcia. Zaczęłam analizować zagadnienie prywatności w różnorodnych kontekstach i aspektach poprzez pryzmat sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa. Obrazy stanowiące część mojej pracy doktorskiej, będąc malarską



21. *Wielki uśmiech taty*, olej na płótnie, 170 x 180 cm, 2012

egzemplifikacją powyższych pytań i wątpliwości, miały formę matrycy, na którą składało się wiele doznań. Jednocześnie opisując powyższe zagadnienia w mojej pracy teoretycznej, miałam przeświadczenie, iż obraz malarski ukazuje ów problem w innym, niewypowiedzianym sensie. Malarstwo jest akcentowaniem pewnych rzeczy, a przemilczaniem innych. Jego swoista nieruchomość i cisza w niej zawarta nie są deficytem czy wadą. W pewnym sensie malarz pozwala sobie na milczenie, ponieważ tylko w ten sposób może ujawnić to, co umyka werbalizacji. José Ortega y Gasset opisuje ów fenomen w następujący sposób: „...malarstwo zaczyna swoją komunikatywną powinność tam, gdzie język ją kończy, i skupia się na własnym milczeniu, aby móc wyrzucić z siebie to wszystko,



22. *Wtorek*, olej na płótnie, 120 x 160 cm, 2012



23. *Rodzina*, olej na płótnie, 130 x 160 cm, 2012



24. *Kajtek*, olej na płótnie, 160 x 130 cm, 2012

co nie znajduje wyrazu w słowie”⁴.

Zajmujące mnie zagadnienia prywatności w połączeniu ze swoistym voyeuryzmem odnalazłam w malarstwie Edwar-
da Hoppera. W swojej rozprawie doktorskiej pod tytułem
Różnorodne aspekty intymności analizowałam jego obrazy
poprzez pryzmat powyższych pojęć.

Hopper nie jest literatem, choć jego dzieła przepiękne

⁴ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R Kalicki, Wydawnictwo Czy-
telnik, Warszawa 1993, s. 55–56.



25. *Późnym popołudniem*, olej na płótnie, 160 x 120 cm, 2012

są swoiście filmową narracją, prowokującą do zadawa-
nia pytań o to, co się zdarzyło poza malarskim kadrem
– w domniemanych poprzedzających oraz następnym
scenach. Jego obrazy prowokują do opowiadania historii
o człowieku, samotności, rozpaczy, a nawet śmierci. Ale
malarz nie czyni tego w jednoznacznie oczywisty sposób.
Gdzieś pod powierzchnią szerokich płaszczyzn barwnych,



26. *Trzecia strona*, olej na płótnie, 140 x 180 cm, 2012



27. *Siostra*, tempera i olej na płótnie, 130 x 180 cm, 2012

gry światła i cieni, kolorów i kształtów tli się w tym malarstwie ledwo wyczuwalna atmosfera eschatologiczna. Jego obrazy nie są rodzajem epifanii, ale nie możemy też o nich mówić jako o dziełach stricte realistycznych, gdyż nie ma w nich nachalnej bezpośredniości. Na potrzeby autoreferatu konfrontuję malarstwo Edwar- da Hoppera z twórczością Tracy Emin. W przypadku tej artystki nie ma już, moim zdaniem, mowy o marginesach intymności. W swojej pracy *My bed* autorka nie pyta o żadne granice, lecz brutalnie je burzy. Wystawiając na widok publiczny swoje egzystencjalne traumy, pokazując własne łóżko i brudną pościel, Emin nie pozostawia widzowi zbyt szerokiego pola do interpretacji. Ostentacyjnie mówi wprost i w sposób jednoznaczny demonstracyjnie obnaża swoją prywatność. W moim odczuciu tak dosadne i w gruncie rzeczy proste postawienie sprawy prowadzi do zanikania metaforyczności języka plastycznego na



28. *16.55*, olej na płótnie, 140 x 165 cm, 2012

rzecz brutalnej prawdy o rzeczywistości. Tak gwałtowne wtargnięcie życia w przestrzeń artystyczną jest mi obce i paradoksalnie wywołuje mój namysł nad funkcją, miejscem i siłą współczesnego malarstwa w kontekście innych działań artystycznych.

Malarstwo ma inną moc oddziaływania niż performans czy sztuka zaangażowana. Moim zdaniem siła malarstwa umiejscowiona jest w jego wielopłaszczyznowości wybiegającej poza rzeczywistość. Kiedy myślę o malowaniu – w znaczeniu procesu pracy nad formą, poszukiwania jej, dążenia do tej najważniejszej – obraz malarski jawi mi się jako fenomen pracy długotrwałej, rozłożonej w czasie oraz wielowarstwowej. Sam w sobie nie jest jednowymiarowym komunikatem ani manifestem.

Cytowany wcześniej Ortega y Gasset mówi, iż „cały urok

malarstwa polega właśnie na tym, że jest dla nas wiecznym hieroglifem, nad którego rozszyfrowaniem trudzimy się nieustannie, doszukując się w tym, co postrzegamy, coraz to innych zamiarów. Stąd właśnie ów ciągły strumień znaczeń płynący od płótna, deski, rysunku, akwaforty, fresku. W sumie: obraz daje nam wciąż znaki⁵⁹. Żywię nadzieję, iż w tym sensie obraz malarski ma szansę na dłuższe, głębsze i w rezultacie bardziej intensywne oddziaływanie.

Analiza twórczości Edwarda Hoppera i Tracy Emin – dwóch skrajnych postaw artystycznych – posłużyła mi do odpowiedzi na pytania dotyczące imperatywu tworzenia i istoty malowania w kontekście moich własnych artystycznych wyborów. Wskazała też na moje wątpliwości związane ze sposobem mówienia o intymności.

TRAFFIC HOME TAM, GDZIE MNIE NIE MA

Jolanta Brach-Czaina mówi, że „codziennność stanowi podstawę naszego istnienia; jest egzystencjalnym tłem dla zdarzeń niezwykłych, na które z niecierpliwością wyczekujemy”⁶⁰.

Wracając do analizy moich prac z okresu doktoratu, wydaje mi się, że skrywa się w nich pewnego rodzaju wyczekiwanie i tęsknota za czymś dalekim, bliżej nieokreślonym, jednak innym niż to, co dane i obecne tu i teraz. W kontekście powyższych refleksji zaczęłam się zastanawiać nad dwubiegunowością istoty ludzkiej. Owa dwo-

⁵⁹ Ibidem, s. 56.

⁶⁰ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999, s. 55.



29. *Gry podziemne*, olej na płótnie, 130 x 160 cm, 2013



30. *Stacja Katedra*, olej na płótnie, 140 x 180 cm, 2014



31. *Za daleko, za późno*, olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2013

istość zdaje się bardziej przynależna istocie człowieka niż koherentność. Ernst Cassirer mówi, że „najistotniejszym elementem składowym ludzkiej egzystencji jest sprzeczność. Człowiek nie ma «natury», nie ma jednolitej, prostej istoty. Jest dziwną mieszaniną bycia i niebycia. Miejsce człowieka jest między tymi dwoma przeciwnymi biegunami”⁷. Przytaczam tę myśl jako jedną z ważniejszych refleksji dotyczących natury człowieka, towarzyszących mi w pracy artystycznej.

Owo stwierdzenie w świetle filozofii Zygmunta Baumana zdaje się jeszcze bardziej aktualne. To właśnie zmienność wydaje się podstawową cechą nowoczesności, lub wręcz kołem zamachowym napędzającym funkcjonowanie jej obrębie. Przekształcenie jest jednak tym, z czym często trudno się pogodzić, ponieważ upragniona zmiana wiąże się jednocześnie z obawą i lękiem. Wybitny socjolog w książce

⁷ E. Cassirer, *Esej o człowieku, wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1971, s. 50.

Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadającym świecie cytuje wypowiedź Alberta Melucciego: „Ileż razy rozważamy zmianę, jesteśmy rozdarci między pragnieniem a strachem, oczekiwaniem i niepewnością. Chcemy być, że dodam, naraz sobą i kimś innym, bezpiecznymi w swoim jestestwie i łatwymi do zmiany”⁸.

Okres mojej pracy związanej z doktoratem to podróż w rozumieniu zdecydowanie metaforycznym. Odbываła się ona bowiem zasadniczo w jednym, znajomym, oswojonym wnętrzu, do którego regularnie wracamy z pracy lub raz na jakiś czas z dalekiej podróży. Mówię w tym momencie o domu w znaczeniu miejsca i w rozumieniu go jako oazy dającej wewnętrzne poczucie spokoju.

W pewnym momencie jednak poczułam potrzebę konfrontacji środowiska domowego ze światem zewnętrznym. Pojawiła się zatem chęć wyjścia poza znane, oswojone miejsce i znalezienia się w innej, szerszej przestrzeni. Wówczas bardziej niż dotychczas ujawniła się dla mnie różnica między miejscem a przestrzenią. Yi-Fu Tuan tak rozróżnia oba te pojęcia: „Zamknięta i ucłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości. Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce jak i przestrzeń. Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością”⁹.

Wówczas, w pewnym sensie, poszerzyła się moja perspektywa rozumienia wolności, intymności i zadowolenia. Podróż, pojmowana w tym przypadku nawet

⁸ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 15.

⁹ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 75.

dosłownie, stała się dla mnie formą alternatywnej rzeczywistości w stosunku do przebywania w jednym miejscu. Po uzyskaniu stopnia doktora zaangażowałam się w kilka projektów artystycznych i naukowo-badawczych. Zmiana intensywności mojej pracy związana była z coraz częstszym podróżowaniem. Poznawałam wówczas świat dotychczas dla mnie w pewnym sensie egzotyczny, co zaowocowało nowymi rozwiązaniami malarskimi. W moich pracach z tamtego okresu nadal mówiłam o świecie intymnym, ale ten rozrósł się za sprawą otwarcia na nowe przestrzenie i ludzi. W rezultacie tych doświadczeń ujęcia i plany malarskie zaczęły się coraz bardziej komplikować i nakładać na siebie, a figury ludzkie jeszcze bardziej prze-

platać w swoistym barwnym korowodzie.

W pewnym sensie wspominałam już o tym, że akt kreacji poprzedza proces obserwacji, analizy, dekonstrukcji i ponownej rekonstrukcji rzeczywistości. Bliskie są mi słowa Ernsta Cassirera, który mówi, że „sztuka jest intensyfikacją rzeczywistości”¹⁰. Tak rozumiane zintensyfikowanie pojawiło się wówczas w moich pracach w trzech zasadniczych aspektach: zmianach perspektywicznych, figuratywnym zagęszczeniu oraz spotęgowaniu oddziaływania koloru.

Pierwszym, najbardziej widocznym elementem podlegającym wówczas przekształceniu w moich obrazach była perspektywa. Wiązało się to ze wspomnianą zmianą



32. *Veoy no puedo parar*, olej na płótnie, 125 x 260 cm, 2015

¹⁰ E. Cassirer, *op. cit.*, s. 240.



33. *Złoto i błoto*, olej na płótnie, 170 x 180 cm, 2013



34. *Ciepło - zimno*, akryl i olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2016



35. *Taka dziwna historia*, olej na płótnie, 140 x 180 cm, 2014

w postrzeganiu miejsca i przestrzeni. Wynikało również z poszerzającego się widnokręgu i zasięgu spojrzenia docierającego coraz dalej – z umownego domu na zewnątrz. W niektórych moich realizacjach z okresu 2013–2015, takich jak *Stacja Katedra*, *Gry podziemne*, *Veo y no puedo parar* czy *Złoto i błoto* (fot. nr 29, 31–33), w pewnym sensie starałam się badać zależności miejsca i przestrzeni oraz szukać granic wizualnych i znaczeniowych pomiędzy nimi. Zmieniła się zatem scenografia moich malarskich przedstawień. Intymne wnętrza zostały zastąpione przez przestrzenie takie jak dworzec, ulica, stacja metra czy szpital. Były one do tego samego stopnia rzeczywiste, co wyimaginowane. Nazywałam je wówczas „inspirującymi obszarami wspólnymi”. Niejednokrotnie stanowiły one kompilację kilku różnych, przenikających się wzajemnie, często chłodnych i nieprzyjaznych przestrzeni publicznych.

Zacząłam wprowadzać w nie jednak bohaterów moich obrazów niczym do rodzinnego domu, dziecinnego pokoju czy słonecznego ogrodu i pozostawiać w swoistym zawieszeniu pomiędzy tym, co znajome i ciepłe, a tym, co zimne i obce. Otwarcie na zewnątrz miało także swoje odzwierciedlenie w postaci zanikających, nieostrych krawędzi obrazu i coraz bardziej otwierającej się kompozycji. Prace z tamtego okresu, szczególnie takie jak *Za daleko, za późno, Za oknem 36, Taka dziwna historia, Ciepło – zimno, Złoto i błoto* (fot. nr 30, 33-35), były w pewnym sensie próbą opowiedzenia o możliwości lub niemożliwości przenikania się dwóch sfer: ciepłej, intymnej i bliskiej oraz zimnej, dalekiej i wspólnej. Zafascynowało mnie wtedy zderzenie tych dalekich planów, ich różnorodność, zmienność, wzajemne przenikanie się i nawarstwianie.

Drugą zmianą zaistniałą w moich pracach powstających w tamtym czasie było zagęszczenie figur, a momentami wręcz ich multiplikacja. Pomimo wspomnianej otwartości kompozycji i większej przestrzenności, w tamtym okresie w moich obrazach nastąpiło stłoczenie. Najbardziej wyrazistymi tego przykładami są obrazy *Santa Maria del Mar* z 2015 roku i *Ostatnie takie lato* z roku (2016 fot. nr 36, 37), w których powielane postacie moich bliskich malowałam w większym niż dotychczas nagromadzeniu. Cytowany wcześniej Yi-Fu Tuan mówi, że „przestrzenność i stłoczenie to odczucia antyestetyczne. Moment, w którym jedno odczucie przechodzi w drugie, zależy od warunków, które trudno uogólnić”¹¹. Dokonując analizy swoistego

¹¹ Y.-F. Tuan, *op. cit.*, s. 71.

przeistoczenia się jednego wrażenia w drugie, muszę zapewne wskazać na fakt przesunięcia się granic intymności poprzez naruszenie swoistego, prywatnego miru, zmniejszenia się międzyludzkiego dystansu w znaczeniu fizycznym i emocjonalnym. Stłoczenie, w sensie malarzkim, pojawiło się zatem jako naturalny efekt podyktowany nagromadzeniem równoważnych dla mnie postaci w rzeczywistości. Natomiast otwartość i różnorodność ludzkich temperamentów podpowiadały mi inne niż do tej pory rozłokowywanie pewnych malarskich akcentów.

Trzecim elementem zintensyfikowanym wówczas w moich pracach była barwa. W tamtym czasie jeszcze bardziej niż dotychczas zaczęło mi zależeć na podkreśleniu chromatyki obrazów. W związku z tym kolor na moich płótnach przybrał na sile. Stał się jeszcze bardziej nasycony i świetlisty. Chciałam w ten sposób uwidocznić obserwowane wówczas przeze mnie, w naturalnej scenerii, różnokierunkowe efekty świetlne oraz zaakcentować różnorodność temperamentów poznawanych przeze mnie ludzi. Kolor w moich obrazach powstających w latach 2016–2017: *Króla bije as, Arezzo, Poza kolejnością zdarzeń, Plac zabaw*, oraz w cyklu rysunków *From Roma with love* (fot. nr 38-45), stał się jeszcze bardziej niż dotąd wszechobecny i dominujący. Był i jest do tej pory najważniejszym elementem stanowiącym o charakterze moich obrazów, budującym ich kompozycję i dynamikę. Zależało mi na tym, aby to kolor w moich pracach podporządkował sobie wszystkie inne elementy języka plastycznego. Zacząłam sięgać po neonowe odcienie, które kładzione



36. *Santa Maria del Mar*, olej na płótnie, 200 x 290 cm, 2015

czysto na biel sprawiały wrażenie świecenia jaśniejszego niż ona. Nakładane natomiast pod spodem powodowały, iż kolejne warstwy kolorów, nawet ze swej natury ciemnych, zdawały się jarzyć od wewnątrz. Niekiedy intensywnej, nasyconej barwie towarzyszyły złamane szarości, czernie i proste biele. W niektórych partiach obrazu stosowałam harmonijne zestawienia kolorystyczne, a w innych zderzałam je ze sobą w sposób przypadkowy lub nieprzyjemny dla oka. W tym aspekcie zaciekał mnie niejednoznaczny stan pomiędzy tym, co kolorowe, jaskrawe, nasycone, a tym, co szare, wyblakłe i pozbawione intensywności.

Zainteresowało mnie to, co ujawniało się na granicy pomiędzy pozornie nieprzystającymi do siebie planami.

Doceniam funkcję intelektualnych pierwiastków w sztuce,



37. *Ostatnie takie lato*, olej na płótnie, 140 x 180 cm, 2016



38. *Króla bije as, gwasz*, akryl i olej na płótnie 150 x 150 cm, 2017



39. *Arezzo*, akryl i olej na płótnie, 160 x 360 cm, 2017



40. *Plac zabaw*, gwasz, akryl i olej na płótnie, 140 x 180 cm, 2017



41. Z cyklu *From Roma with love*, pisak na papierze, 21 x 27 cm, 2017

sytuowanych przede wszystkim w linii, kształcie czy przestrzeni, lecz największą rolę dla mnie odgrywa barwa, w której ulokowany jest obszar przynależny głównie emocjom i wrażliwości zmysłowej. Barwa, będąc zjawiskiem fizykochemicznym, jest również fenomenem fizjologicznym i psychologicznym. Mimo że moje przedstawienia są figuratywne, zależy mi na tym, aby kolor oddziaływał sam w sobie, w każdym z wyżej wymienionych aspektów.

Jean-Jacques Wunenburger w *Filozofii obrazów* napisał, iż „Obraz stanowi kategorię mieszaną i wprawiającą w zakłopotanie, która sytuuje się w połowie drogi między konkretem a abstraktem, rzeczywistym a pomyślanym, zmysłowym a poznawalnym umysłowo¹²”. W moich malarskich rozważaniach bardzo interesuje mnie rodzaj swoistego zawieszenia pomiędzy tymi dwubiegunowymi kategoriami.

Analizując proces twórczy, dostrzegam, że tak naprawdę rzadko projektuję ścisły zakres malarskiego działania przed rozpoczęciem pracy. Rozpoczynając kolejny cykl, nie rozstrzygam kategorycznie, o czym on będzie. Często krystalizuje się to dopiero w trakcie pracy nad obrazem. Element zaskoczenia jest w moim odczuciu immanentną, niezwykle ważną składową procesu tworzenia. Projektowanie w znaczeniu arbitralnego zakładania wizualnych, a co za tym idzie semantycznych rezultatów nie jest dla mnie najważniejsze, dlatego że często w nieprzewidywalności dopatruję się olbrzymiej siły malarstwa.

Przeważnie maluję kilka obrazów jednocześnie. Łączy

je początkowo coś, czego na wstępie pracy nie potrafię jednoznacznie określić. W pewnym momencie w jednym z obrazów następuje swoisty rodzaj rozkodowania mający znamiona konkretyzacji danego problemu. Daje mi to szansę na prowadzenie narracji już bardziej świadomie i intencjonalnie, co często wywołuje zmiany w pierwotnej koncepcji. Zmienia się na przykład światło, scalając lub odwrotnie, rozbijając daną scenę. Zmienia się kolorystyka i w efekcie struktura moich prac ulega swoistemu nawarstwieniu. W procesie malarskim moja wyobraźnia konfrontowana jest z materią, farbą i płótnem, co składa się na realny trud materializacji wizji w obiekt artystyczny. W oczywisty sposób zatem staram się badać obszar między formą, treścią i estetycznym rezultatem obrazowania. Obraz w takim rozumieniu, w swojej ostatecznej formie egzemplifikuje relacje między tym, co widzimy, a twórczą kreacją.

¹² J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 5.



42. Z cyklu *From Roma with love*, pisak na papierze, 21 x 27 cm, 2017



44. Z cyklu *From Roma with love*, pisak na papierze, 21 x 27 cm, 2017



43. *Poza kolejnością zdarzeń*, akryl i olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2017



45. Z cyklu *From Roma with love*, pisak na papierze, 21 x 27 cm, 2017

Wieloświat

OPIS DZIEŁA HABILITACYJNEGO

Na cykl *Wieloświat* składa się sześć obrazów malowanych w technice oleju, gwaszu i akrylu, zatytułowanych: *Śródziemie*, *Horyzont zdarzeń*, *Wieczna inflacja*, *Proxima Centauri b*, *Obłok Oorta i Stan splątany*. Częścią dzieła habilitacyjnego jest także zestaw dziesięciu rysunków na papierze, o tytułach: *Superasymetria*, *Zimna fuzja*, *Spektrum osobliwości*, *Powierzchnia ostatniego rozproszenia*, *Trzy słońca*, *Trzecia od słońca*, *Supernowy*, *Czerwony Karzeł*, *Siódma podróż gwiazdowa* i *Obraz widmowy* (fot. nr 46-61).

Pojęcie „wieloświat” rozumiem i rozpatruję w dwóch kategoriach: naukowej i filozoficznej. Postaram się zwrócić uwagę na pewne ich wspólne aspekty, a także wskazać tego reprezentację w moich obrazach.

Naukowcy zaproponowali koncepcję wieloświata między innymi jako sposób na przeanalizowanie i rozwiązanie podstawowych problemów związanych z fundamentalnymi egzystencjalnymi pojęciami dotyczącymi bytu, istnienia i natury wszechświata.

Powtarzając za Wikipedią (w słowniku języka polskiego określenie to nie funkcjonuje): „wieloświat [to] hipotetyczny zbiór wszelkich możliwych wszechświatów, zawierający w sobie wszystko inne (w tym wszystkie możliwe, potencjalne [...] wszechświaty; w tym także tak zwane wszechświaty równoległe)”¹³. Naukowy kontekst owych rozważań jest dla mnie na swój sposób istotny ze względu na moje zainteresowanie kosmologią oraz fizyką teoretyczną. Ślady tej fascynacji są kluczem do rozszyfrowania pewnej warstwy znaczeniowej omawianych prac, stanowią bowiem umowny pryzmat dla moich obrazowych

¹³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Wielo%C5%9Bwiat> (dostęp: 30.08.2018).

przedstawię. Jednocześnie chciałam podkreślić, iż moje dociekania z zakresu fizyki mają poziom amatorski. Ciekawość w tym względzie pozwala mi się jednak otwierać na nowe, nieznanne mi dotychczas obszary poszukiwań i oprócz prostej satysfakcji wynikającej z pogłębiania wiedzy dostarcza mi nowych artystycznych impulsów.

W dużym skrócie przedstawię naukowy zarys koncepcji wieloświata. Zgodnie z teorią Wielkiego Wybuchu wszechświat stale się rozszerza. Jednocześnie oznacza to, że ma on swoje granice. Dlatego naukowcy są przekonani o tym, że za jego „kulisami” znajduje się o wiele więcej, niż możemy sobie wyobrazić – jedną z koncepcji współczesnej fizyki teoretycznej są wszechświaty równoległe.

Teoria wieloświata zakłada, że nasz wszechświat nie jest jedyny, tylko stanowi zaledwie część znacznie większej struktury. W uproszczeniu hipoteza ta mówi, że takich planet jak Ziemia, układów gwiazdnych i planetarnych oraz galaktyk, czy w końcu całych wszechświatów może być nieskończona ilość i w każdym z nich możemy żyć w taki sam, podobny lub zupełnie inny sposób. Choć pozornie brzmi to dość nieprawdopodobnie, koncepcja ta ma jednak silne podstawy w nauce i w obecnej chwili można stwierdzić, że opiera się na kilku głównych filarach: fizyce kwantowej, teorii strun oraz obserwacjach mikrofalowego promieniowania tła. Wszystkie one niezależnie od siebie dają argumenty na to, że żyjemy w multiwersum.

Obok naukowego aspektu wieloświata innym jest rozu-

mienie go poprzez pryzmat fascynacji ludźmi i ich indywidualnością. Pojęcie to można rozpatrywać również jako fenomen filozoficzny, socjologiczny i społeczny – jako wielość pojedynczych ludzkich rzeczywistości, mozaikę światów rzeczywistych i wymaginalnych, różnorodność rodzajów postrzegania, różnorodność dróg i sposobów dochodzenia do celu, a w końcu wielość prawd.

Nakreślając antropomorficzną perspektywę, spoglądam na zagadnienie multiwersum poprzez pryzmat człowieka. W tym kontekście reprezentację wieloświata odnajduję w pewnych postawach artystycznych – przede wszystkim w sztuce Hieronima Boscha, Mauritsa Cornelisa Eschera oraz Hermana Brauna-Vegi.

Wieloświat, w znaczeniu malarskim, rozumiem jako pewną niemożliwość objawiającą się w rozbudowanych ikonograficznie scenach i nieprawdopodobnych spotkaniach sytuowanych w nierealnych przestrzeniach. To obrazowa wizja utopijnej rzeczywistości, gdzie nic nie jest wykluczone, a wszystko jest potencjalne i względne.

U Boscha wszelkie postacie i sytuacje wydają się prawdopodobnie tak samo możliwe do zaistnienia poprzez pewną równorzędność wszystkich elementów przedstawień. Formy ludzkie, zwierzęce i hybrydalne sytuują się często na równoznacznej, wizualnej lokalizacji. Powodem tego, do pewnego stopnia, jest zapewne kolor i światło kładzione przez malarza równomiernie, z takim samym natężeniem zarówno na pierwszym, jak i na ostatnim planie malowanych przez niego scen. Jednak elementem nawet bardziej istotnym wydaje się owa hybrydalna forma samej rzeczywistości. Wszystkie stworzenia,

zamieszkujące zarówno rajskie ogrody, jak i otchłanie piekielne, koegzystują bowiem, wspólnie doznając rozkoszy i cierpienia, które w wizji artysty zdają się mieć znamiona nieskończoności.

W tym swoistym multiświecie – w kosmicznej perspektywie – każdy czas i każda istota funkcjonują równolegle z taką samą mocą egzystencji.

Alan Guth, twórca teorii inflacji kosmologicznej, która wskazuje na istnienie wieloświata, mówi, że „we wszechświecie, w którym zachodzi wieczna inflacja, wszystko, co może się zdarzyć, rzeczywiście się zdarzy – a faktycznie zdarzy się nieskończoną liczbę razy”¹⁴. W moim odczuciu obrazy Boscha mogłyby być malarską reprezentacją dla tego stwierdzenia.

Dzieło Mauritsa Cornelisa Eschera również jest, w mojej interpretacji, formą swoistego wieloświata – nakładania się na siebie wielu równoległych wymiarów – przestrzeni i czasów. Jego grafiki zdają się odzwierciedlać przede wszystkim subiektywność i względność ludzkiego postrzegania. Kreacja Eschera, ukazując dwoistość otaczającego nas świata oraz nas samych, pełna jest sprzeczności – fantazji trzymanej w ryzach zasad matematycznej logiki. Odnaleźć tu zatem można powtarzalność, a jednocześnie nieprzewidywalność, ład i chaos, ukazywane poprzez pryzmat pewnych logicznych ograniczeń.

Wykreowany świat Eschera wytrąca widza z własnych przyzwyczajzeń, stawiając przed nim pytanie o to, jak dalece może on zawierzyć własnym zmysłom. Jego dzieło

zdaje się zatem mówić o tym, że rzeczywistość może wyglądać zgoła inaczej, niż nam się wydaje. W moim przekonaniu sztuka Eschera ukazuje opadanie kolejnych kurtyn. Za każdą następną okazuje się, że to, co wcześniej braliśmy za pewnik, dotychczas było jedynie złudzeniem. W pewnym sensie podobne do Escherowskich tezy stawia dziś przed nami współczesna nauka. Nasze postrzeganie i rozumienie wszechświata i zachodzących w nim zjawisk zmienia się i rozwija obecnie w bardzo dynamicznym tempie. Kolejne odkrycia naukowców nie pozwalają nam trwać w pewności co do tego, jak wygląda i czym naprawdę jest to, co nas otacza. Rozwój technologiczny i pogłębiająca się w związku z tym wiedza na temat konstrukcji wszechświata co jakiś czas rzucają nowe światło na jeszcze inne, dotychczas niezbadane jego obszary i przewartościowują jego postrzeganie. Dziś wielu naukowców, na czele ze zmarłym niedawno Stephenem Hawkingiem, uważa, iż to właśnie koncepcja wieloświata może być ostatnim krokiem na długiej drodze przemian, jaką przeszedł nasz obraz kosmosu.

Wracając do sztuki, innego rodzaju „mystyfikacji” dokonuje w swoich obrazach Herman Braun-Vega. Jego koncepcja artystyczna jest również w pewnym sensie czymś, co można określić mianem malarskiego wieloświata. Zygmunt Bauman, analizując jego malarstwo poprzez pryzmat filozofii płynnej nowoczesności, mówi: „Wszystko może się zdarzyć, niczego nie da się uniknąć, z chwilą gdy rozmazała się i straciła czytelność opozycja między życiem a zgonem, byciem a niebyciem, a żaden byt nie

¹⁴ Cyt. za: Y. Nomura, *Kwantowy wieloświat*, „Świat Nauki” 7/2017, s. 24.

może się chełpić gwarancją przetrwania”¹⁵.

Obrazy Brauna-Vegi, będące z jednej strony swoistym malarskim coverem, są jednocześnie kolejną relatywną wizją niemożliwości. Zaskakujące spotkania na jego płótnach zdarzają się w miejscach znanych z obrazów dawnych mistrzów, a także w otwartych przestrzeniach współczesnych krajobrazów i ulic. Niektóre plany opisywane są za pomocą perspektywy, a inne wyłamują się z niej, będąc określane jedynie poprzez linię czy abstrakcyjny rysunek lub ekspresyjny ślad pędzla. Styk owych niejednorodnych konfiguracji powoduje odczucia zachwiania i niepewności w stosunku do przestrzeni, w której osadzone jest przedstawienie.

Braun-Vega stosuje kolażowość, która służyć może jako narzędzie pozwalające ukazać wielość przestrzeni i momentów na jednym obrazie, gdzie realne jest, niczym za sprawą szczególnego rodzaju podróży w czasie, każde niemożliwe spotkanie, nawet z samym sobą. Czwarty wymiar w obrazach Brauna-Vegi przeplata się i zawraca, zataczając swoistą, umowną pętlę czasoprzestrzenną. W dziełach peruwiańskiego artysty odnajduję korelację z wizją Stanisława Lema, zawartą w podróży siódmej *Dzienników gwiazdowych*. Ijon Tichy, wpadając w kolejne wiry grawitacyjne powodujące silne zakrzywienia czasoprzestrzeni, spotyka się sam ze sobą – tym z przeszłości i tym z przyszłości. Znamienne jest to, że w żaden sposób nie jest w stanie się ze sobą porozumieć w celu rozwiązania problemu.

¹⁵ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 10–11.

Wspomniany wyżej Bauman, interpretując malarstwo Brauna-Vegi, pobudził mnie do refleksji nad tym, iż wieloświat, jako pojęcie związane z dziedziną astrofizyki, ale i filozofii, mógłby być odzwierciedleniem czasu dynamicznego rozwoju i przemian zachodzących w każdym aspekcie życia w XXI wieku. Zarówno filozofia płynnej nowoczesności w swoim socjologicznym wymiarze, jak i współczesna nauka, a w szczególności fizyka kwantowa, obracają się dzisiaj często wokół podobnych pojęć. Ich wspólnym mianownikiem wydają się niepewność, zmienność, potencjalność, a przede wszystkim relatywizm. Wszystkie te cechy można przypisać, choć w nieco innym rozumieniu, również dziełu sztuki, które także zdaje się współcześnie coraz bardziej wymykać jednoznaczny kategoriom.

MALARSKI WIELOŚWIAT

Zarówno w pracy nad obrazem, jak i w momencie jego analizy nie trzymam się określonej teorii naukowej czy filozoficznej. Staram się raczej czerpać z różnych koncepcji. Szukam tego, co najbardziej pobudza moją wyobraźnię w procesie tworzenia, gdyż sztywne trzymanie się naukowych zasad zapewne implikowałoby pewne logiczne ograniczenia. W sztuce natomiast one nigdy nie obowiązywały, dlatego wydaje się, że w tym obszarze, w pewnym sensie, dużo więcej jest dozwolone.

Chcąc się odnieść do pojęcia „wieloświat” w moim malarstwie, przeanalizuję kilka podstawowych jego aspektów, na których także skupiałam się, opisując moje wcześniej-



46. *Śródziemie*, akryl i olej na płótnie, 150 x 150 cm, 2018



47. *Wieczna inflacja*, gwasz, akryl i olej na płótnie, 150 x 180 cm, 2018

sze prace. Zamierzam jednak podkreślić pewne różnice dotyczące zmiany roli perspektywy, powielania postaci oraz koloru w omawianym zestawie prac.

Punktem wyjścia do analizy cyklu *Wieloświat* było na nowo postawione pytanie o multiplikację – o to, jakie znaczenie dla mnie w tym momencie ma lub może mieć ów zabieg. W chwili, kiedy zaczęłam sobie na nie odpowiadać, postanowiłam podążyć szlakiem, który wyznaczył mi sam obraz i jego forma, zapis, znak, znaczenie, i tylko w umownym sensie za tym, co podpowiadała nauka.

Pierwotnym powodem powielania postaci w różnych lub podobnych układach w moich wcześniejszych, opisywanych już pracach było wspomniane poczucie stłoczenia, nagromadzenia w mojej świadomości wzrastającej liczby równoważnych dla mnie osób, a także zachwyty ich witalną energią i temperamentem. W przypadku *Wieloświata* zaczęłam ponadto w tym kontekście rozważać kwestie związane z czasem i przestrzenią, a konkretniej z pojęciem einsteinowskiej, czterowymiarowej czasoprzestrzeni. Multiplikacja postaci nabrała zatem dla mnie w tym momencie innego znaczenia. Poprzez powielanie figur staram się tłumaczyć zagadnienie czasowości w dwuwymiarowym, nieruchomym obrazie.

Malując postacie, nie tylko szukam dla nich wspólnej przestrzeni i światła, ale również dokonuję swoistego „wycinania” figur ludzkich i „wklejania” ich w inne, wyseparowane miejsca, co ma dla mnie podkreślać sztuczność czy wręcz niemożliwość danego układu. Zależy mi na tym, aby spotęgować wrażenie niezborności planów i czasów.



48. *Horyzont zdarzeń*, gwasz, akryl i olej na płótnie, 150 x 200 cm, 2018



49. *Supersymetria*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018

Paradoksalnie jednak muszę mieć cały czas na uwadze fenomen malarskiej spójności w obrazowaniu. Postacie nawarstwiające się w kulisowej perspektywie maluję często w nienaturalnym nagromadzeniu. Przeważnie napierają one na siebie, wzajemnie rywalizując o pierwszoplanowość. Niekiedy traktuję je studyjnie, sugerując tym samym ich przynależność do znanej mi, wielobarwnej, trójwymiarowej rzeczywistości. Innym razem upraszczam ich wizerunki do kolorowych lub czarno-białych płaskich znaków, pozostawiając im jedynie dwa wymiary przestrzenne. W niektórych momentach staram się uzyskiwać wrażenie



50. *Powierzchnia ostatniego rozproszenia*, pisak na papierze, 21 x 21 cm, 2018

głębi, jednak częściej zaprzeczam logice perspektywy, załamując ją, stosując wypłaszczenia i zaburzając proporcje elementów. W rezultacie przestrzeń niejednokrotnie zostaje zredukowana i zrównana do jednego malarskiego planu. Do osiągnięcia tego wrażenia służy mi przede wszystkim kolor, który jest tak samo intensywny i nasycony na pierwszym, jak i na ostatnim planie. Nakładam go coraz częściej szerokimi płaszczyznami, co powoduje,



51. *Proxima Centauri b*, gwasz, akryl i olej na płótnie, 150 x 200 cm, 2018



52. *Czerwony Karzeł*, pisak na papierze, 21 x 29 cm, 2018



54. *Supernowy*, pisak na papierze, 21 x 29 cm, 2018



53. *Spektrum osobliwości*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018



55. *Siódma podróż gwiazdowa*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018

że wszystko momentami staje się równorzędne jako plan malarski i znaczeniowy. W takim ujęciu różnorodne byty zostają ujednoczone, a osobne wymiary istnieją równolegle lub nakładają się na siebie w pojedynczym obrazie. Dlatego metaforycznie mogę powiedzieć, że płaszczyzna malarska daje mi szansę ukazania niemożliwego wieloświata – kilku równoległych, sąsiadujących wszechświatów jednocześnie.

CZŁOWIEK W PERSPEKTYWIE KOSMICZNEJ

„Perspektywa kosmiczna wypływa z wiedzy podstawowej. Ale jest czymś więcej niż tylko wiedzą. Perspektywa kosmiczna to także rozumność i umiejętność stosowania tej wiedzy do określenia naszego miejsca we wszechświecie [...] Perspektywa kosmiczna jest pełna pokory”¹⁶.

Gdy rozpatruję podróż jako cykl życia, jawi się ona dla mnie jako naturalny, a jednocześnie niesamowity proces. Swoją artystyczną wędrówkę rozpoczynałam od pojedynczego człowieka – portretu. Z czasem, gdy optyka się rozszerzyła, a ludzi na moich obrazach zaczęło przybywać, punkt ciężkości przeniósł się z jednostki na szerszą zbiorowość. Przepętny zmultiplikowanymi postaciami cykl *Wieloświat* pozwala mi natomiast na egzystencjalną refleksję dotyczącą kondycji człowieka jako indywidualnego i niepowtarzalnego bytu, a jednocześnie części olbrzymiego, kosmicznego systemu.

W takim ujęciu myślę o człowieku będącym ogniwem odwiecznego łańcucha życia i śmierci. Tym razem to znów obrazy okazują się najlepszą, wizualną egzemplifikacją

¹⁶ N. deGrasse Tyson, *Astrofizyka dla zabieganych*, przeł. J. K. Ochab, Wydawnictwo Insignis, Kraków 2017, s. 201.



56. *Stan splątany*, gwasz, akryl i olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2018



57. *Obłok Oorta*, gwasz, akryl i olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2018



58. *Trzecia od słońca*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018



60. *Obraz widmowy*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018



59. *Trzy słońca*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018



61. *Zimna fuzja*, pisak na papierze, 21 x 28 cm, 2018

tego, co wykraczać może poza ludzką pewność, przypuszczenie, pragnienie, a nawet wyobrażenie.

Doświadczenie związane z wieloświatem oraz rozpatrywany przeze mnie kontekst podróży postrzegam jako obszar dający wciąż szerokie pole do eksploracji. W tym znaczeniu istotna jest sama droga, rozumiana jako proces oferujący nowe, twórcze doświadczenie, a także cel, jakim jest jego malarska reprezentacja.

DYDAKTYKA

Pracę na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (ówczesnej Akademii Sztuk Pięknych) rozpoczęłam w 2008 roku od stażu w XI Pracowni Malarstwa prof. Marka Przybyła. W tym czasie równolegle prowadziłam pracownię plastyczną na Warsztatach Terapii Zajęciowej w Stowarzyszeniu Przyjaciół Dzieci Specjalnej Troski w Swarzędzu. Podjęcie równoczesnej działalności dydaktycznej na dwóch tak różnych polach było dla mnie bardzo cennym doświadczeniem, stanowiącym szkielet mojej późniejszej pracy pedagogicznej. Kontakt z osobami niepełnosprawnymi, szczególnie na początku, bazował głównie na obserwacji i wyczuwaniu wzajemnych potrzeb, oczekiwań i możliwości. Dla mnie jako młodego nauczyciela była to w dużej mierze nauka empatii i otwartości na rozmaite postawy artystyczne i rodzaje wrażliwości. Praca ta dała mi przeświadczenie o sile intuicji w procesie twórczym – zarówno w obrębie własnych poszukiwań malarskich, jak i w działaniach ze studentami. Umysłowiła też wagę determinacji, a czasem wręcz uporów w dążeniu do realizacji własnych koncepcji. Jako pedagog mam poczucie odpowiedzialności za kształ-

towanie artystycznej świadomości studentów poprzez towarzyszenie im w procesie twórczym od fazy pierwszych szkiców i koncepcji po ostateczną realizację tematu. Każdorazowo szczególnie jest ten moment owego procesu, w którym rozpoczyna się materializacja wizji w obiekt artystyczny poprzez nadawanie formy wyobrażeniu. Aby ów akt zaistniał, niezbędne jest uruchomienie wyobraźni plastycznej. Dlatego uważam, że jednym z ważniejszych elementów w procesie dydaktycznym, jeśli nie najistotniejszym, jest pobudzanie i kształtowanie owej wyobraźni, gdyż to ona warunkuje wszelką kreację. Kształtowanie wyobraźni plastycznej nieodzownie związane jest z nabywaniem umiejętności manualnych. Te, idąc w parze z rozwojem emocjonalnym i intelektualnym, implikują wzrost artystycznej świadomości. W ten sposób budowany jest swoisty alfabet indywidualnego języka plastycznego. W moim przekonaniu stanowi on bazę do konstruowania wszelkiego rodzaju wypowiedzi – od studiów martwej natury czy aktu, poprzez odpowiedzi na tematy hasłowe, po kreowanie własnych koncepcji artystycznych – niezależnie od tego, czy dzieło jest figuratywne, czy nieprzedstawiające. Rozumienie i wzbogacanie abstrakcyjnego języka znaków i form rysunkowo-malarskich przejawia się ponadto w wielu innych dziedzinach sztuki: od grafiki, poprzez animację czy scenografię, aż po projektowanie przedmiotów i architektury. Świadomość roli rysunku i malarstwa w innych dyscyplinach jest moim zdaniem niezbędna, szczególnie w sytuacji, gdy pracownia kształci studentów wielu różnorodnych kierunków artystycznych i projektowych.

Pracownia jest miejscem spotkań ludzi o różnorodnych temperamentach, z których każdy reprezentuje odrębny i wyjątkowy zbiór cech, wrażliwości, predyspozycji i zainteresowań. Jest także przestrzenią dialogu i wymiany doświadczeń. W tej jakże specyficznej relacji konieczne wydaje mi się zachowanie pewnego rodzaju czujności w postępowaniu. Istotne jest, moim zdaniem, wyważenie proporcji w obszarze nauczania – pomiędzy doradzaniem i kształtowaniem, a z drugiej strony słuchaniem, ale także prowokowaniem pytań czy wątpliwości. Mając na uwadze zróżnicowanie wynikające z profilu studiów oraz ze stopnia zaawansowania studentów, każdego z nich traktuję jednostkowo. Stwierdzenie to wydaje się oczywiste, jednak owo podejście przejawia się w indywidualnych rozmowach, z których każda ma inną temperaturę i stopień akcentowania, a nieraz wymaga wręcz odmiennego języka znaków i pojęć.

W pracowni wraz z prof. Markiem Przybyłem stosujemy zatem głównie korekty indywidualne, lecz kilka razy do roku organizujemy również grupowe przeglądy i dyskusje. Tego rodzaju konfrontacje kształtują w studentach umiejętności werbalizacji poglądów oraz określenia własnej koncepcji artystycznej, czym prowokują do niezbędnej autoanalizy. Wspólne omawianie prac pomaga również budować świadomość funkcjonowania młodych ludzi w kontekście społecznym.

Uważam, że studiowanie jest w dużej mierze procesem autoedukacji. To czas poszukiwania, podejmowania ryzyka i często pierwszych samodzielnych plastycznych decy-

zji, które nie zawsze muszą okazywać się właściwe. Jedyną możliwością sprawdzenia tego wydaje się doświadczenie artystyczne, w które wpisane jest zarówno nabywanie umiejętności manualnych, pogłębianie świadomości artystycznej, jak i błędzenie oraz wyciąganie wniosków z własnej pracy.

Pracownia, skupiając szereg indywidualnych postaw, stanowi swoiste artystyczne spektrum osobowości. Wyrazem tego są wysoko oceniane dyplomy licencjackie i magisterskie, a także wystawy końcoworoczne, na których prezentowane są bardzo różnorodne formalnie i znaczeniowo prace. Ma to odbicie również w sukcesach odnoszonych przez naszych studentów w wielu krajowych i zagranicznych konkursach, jak i w zaangażowaniu wielu z nich w pracę na uczelni już po skończeniu studiów.

Obok regularnej pracy dydaktycznej podejmuję również szereg działalności związanych z pracą na rzecz uczelni. Jestem członkiem Rady Wydziału Malarstwa i Rysunku, ponadto organizuję rozmaite wydarzenia inicjowane przez jednostkę (plener dla studentów Wydziału Malarstwa i Rysunku, warsztaty w ramach Festiwalu Nauki i Sztuki, artystyczne warsztaty integracyjne z udziałem studentów i osób niepełnosprawnych, drzwi otwarte itp.) i aktywnie w nich uczestniczę.

Oprócz tego od 2012 roku jestem zaangażowana w kilka projektów badawczych, w ramach których nawiązuję współpracę naukową ze studentami oraz pedagogami z wielu europejskich uczelni artystycznych, organizując w Polsce i za granicą międzynarodowe

sympozja, warsztaty i wystawy oraz biorąc w nich udział. Przykładem tego rodzaju aktywności są działania szczególnie omówione w wykazie dorobku: *Neighbourhood, Baraja Miradas* czy *Korespondencja I* oraz *Korespondencja II. Dialogi i kreacje*.

Przy okazji realizacji zadań badawczych mobilizuję do współpracy studentów. Szczególnie interesujące wydają mi się projekty angażujące młodych ludzi reprezentujących różnorodne uczelnie, odmienne kraje i kultury. Zarówno dla studentów, jak i dla mnie – nauczyciela, twórcy i badacza – są to często bardzo ważne, unikatowe i rozwijające doświadczenia, związane choćby z analizą porównawczą systemów kształcenia i wymianą wiedzy w obszarze twórczym i dydaktycznym. Ponadto wielomiesięczna praca, często w licznych międzynarodowych zespołach, uczy funkcjonowania w grupie przy jednoczesnym akcentowaniu swojej artystycznej indywidualności. Od 2014 roku współorganizuję także Ogólnopolski Konkurs Malarski *Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie*. W latach 2014 i 2015 byłam jego sekretarzem, natomiast od roku 2016 jestem przewodniczącą. Wydarzenie to każdego roku spotyka się z rosnącym zainteresowaniem zarówno adresatów konkursu, czyli studentów i absolwentów kierunku malarstwo, jak i krytyków sztuki, kuratorów i artystów reprezentujących rozmaite ośrodki naukowe i artystyczne w całej Polsce. Konkurs oprócz tego, że stanowi dla studentów często pierwszą poważną, artystyczną weryfikację, jest także cennym narzędziem dydaktycznym. Ukazuje bowiem przekrój różnorodnych tendencji

i kierunków rozwoju we współczesnym systemie kształcenia w zakresie malarstwa na wszystkich krajowych uczelniach artystycznych.

Podczas swojej pracy na uniwersytecie byłam recenzentką sześciu prac licencjackich i dwóch prac magisterskich. Jestem również promotorem pomocniczym w przewodzie doktorskim na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP. Współredagowałam kilka publikacji popularyzujących sztukę wydanych przez Wydział Malarstwa i Rysunku, takich jak: „Nagroda Artystyczna Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie” w latach 2014–2017, „Correspondence 2. Dialogues and creations”, „Projekcje włoskie, malarstwo” w 2017 roku oraz „Korespondencja/Correspondence” w roku 2016. W ramach wyżej wymienionych projektów byłam kuratorką kilku zbiorowych, międzynarodowych wystaw w Polsce i za granicą.

Dydaktykę traktuję jako aktywność stawiającą mnie, w oczywisty sposób, w roli nauczyciela, doradcy, a czasem partnera. Jednocześnie szeroko rozumiana edukacja plastyczna, będąc dynamicznym i często zaskakującym procesem, jest dla mnie również istotnym dopełnieniem mojej własnej artystycznej pracy.

BIBLIOGRAFIA:

Ryszard Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Zygmunt Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

Wiesław Juszczak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Wydawnictwo Zamek Królewski, Warszawa 1995.

Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

José Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993.

Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.

Ernst Cassirer, *Esej o człowieku, wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1971.

Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Yasunori Nomura, *Kwantowy wieloświat*, „Świat Nauki” 7/2017, s. 23–29.

Neil deGrasse Tyson, *Astrofizyka dla zabieganych*, przeł. J. K. Ochab, Wydawnictwo Insignis, Kraków 2017.

II. Summary of professional accomplishments

JOANNA MARCINKOWSKA, BORN 1982 IN POZNAŃ

EDUCATION

2002-2007

Academy of Fine Arts in Poznań, Faculty of Art Education

Course of study: Art Education in Visual Arts

Honours degree, annex to the work in the studio of Prof. Jacek Strzelecki

Master of Arts

2004-2008

Academy of Fine Arts in Poznań, Faculty of Painting

Course of study: Painting

Honours degree in the studio of Prof. Marek Przybył

Master of Arts

2012

Doctor's degree in Visual Arts, artistic discipline: Fine Arts,

awarded by a resolution of the Painting Faculty Council of University of the Arts in Poznań on 12th December 2012

Title of the doctoral dissertation: *Różnorodne aspekty intymności / Various Aspects of Intimacy*

Supervisor: Prof. Marek Przybył

CAREER

2007-2008 Teaching Assistant Practice in Painting Studio XI,
Academy of Fine Arts in Poznań

2008-2012 Teaching Assistant in Painting Studio XI,
University of the Arts in Poznań

2012-2018 Assistant Professor in Painting Studio XI,
University of the Arts in Poznań

Selected artistic achievements

In accordance with the formal requirements, I indicate a set of works entitled *Wieloświat / Multiverse*, discussed in the chapter under the same title, as the one which aims to meet the conditions specified in Article 16 (2) of the Act of 14 March 2003 on Academic Degrees and Title and Degrees and Title in the Arts (Dz. U. [Journal of Laws] of 2016, item 882 as amended in Dz. U. of 2016, item 1311).

The cycle consists of six paintings in oil, gouache and acrylic, and ten drawings on paper. The works were created in 2017–2018. In October 2018 all the works were presented at an individual exhibition in Galeria Szewska 16 in Poznań. Moreover, the set of ten drawings on paper was presented at the international exhibition accompanying the symposium *Neighbourhood* in Der Europäischen Naturerlebnisstätte Oderberge-Lebus, Germany in April 2018 and at the exhibition „Real Stories” at the Skalar Office Gallery in Poznań, in October 2018.

THE ROAD

“Travelling, we feel that something important is happening, that we participate in something which we simultaneously witness and create and that we have a duty; we take responsibility for something. Namely, we are responsible for the road. We are often convinced that we are on a given road only once in our lives, that we are never going to come back there and, therefore, during this journey nothing can be missed, overlooked or lost. After all, we are going to report on this all, write an account, a story – and examine our conscience. So travelling, we are focused, we have keen attention and hearing. The road is so important because each step brings us closer to the Other. This is the reason why we are on the move”¹.

In order to properly analyse my own art or the indicated post-doctoral work, I need to look at my artistic and academic path. Here I am talking about the road mainly in its metaphorical sense as about a complexity of the artistic process, but sometimes I describe it also literally.

Zygmunt Bauman states that in today’s liquidised and fluid modern world „when destinations change places and those that don’t lose their charm faster than legs can walk, cars can drive, or planes can fly, keeping on the move matters more than the destination”². Thus, the goal is liquid, changeable; it escapes and, as a result, often ceases to be important. The above-quoted reflection has primarily a sociological dimension. For me, however, it became an impulse for my explorations and analysis of my own artistic path.

If a destination, which I want to talk about from my own point of view, is a painting, then for me it is as significant as the road which brings me to it and all the experiences which led to it. Therefore, I will aim to analyse and indicate importance of both elements, i.e. the road and the destination / the process and the painting.

¹ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, p. 12.

² Z. Bauman, *Wasted Lives*, Polity Press, Cambridge 2004, p.116.

Recalling the moments of arriving at subsequent painting solutions, I notice that in some of them I strive to achieve consistency of actions; I try to walk the chosen path. It does not mean, obviously, that I do not enter into discussions with myself, sometimes turning back or leaving the path. The basic meaning of the road and its essential element is an encounter – understood both literally and metaphorically.

In the analyses of my works, in a semantic and sometimes also a formal sense, I attach importance to such notions as: home, the road, leaving and returning. In my reflections I often employ opposite terms, e.g.: intimate and public, distant and close, familiar and alien. I also differentiate between the role and function of place or space. All these ideas constantly accompany my thinking about painting and its hidden meanings and, at the same time, are an inherent element of my life experience.

I have always been interested in issues related to intimacy and the borderline between the private and the public. I tried to specify it in my doctoral dissertation and since then I have been conducting painting analysis of these issues. This way, the scope of my interest broadens only to be determined later in a more concrete area. Contexts change; meanwhile, new aspects and stories come into existence and I want to focus on them, through the prism of a seemingly trivial topic. Arguably, this is facilitated by the fact that the majority of my artistic work is connected with everyday life. I am interested in a seemingly banal

reality, constituting the foundation of our existence, and this gives me a reason for creating art. In this respect I share Wiesław Juszcak's idea, who says that "art is discovering the unknowable in seemingly familiar things and disclosing the fullness of what appears to be incomplete in commonplace understanding"³.

LOOK AT ME

In order to make a right analysis of my own work and present as fully as possible the process of arriving at the outcome of my post-doctoral dissertation, i.e. the cycle *Wieloświat / Multiverse*, I have to turn to experiences connected with studying at the Faculty of Artistic Education of the Academy of Fine Arts in Poznań. Looking at my work I can clearly see the course of a fairly natural series of consequences when subsequent solutions resulted from each other. Therefore, it would be difficult to describe the indicated work of art without a wider context.

In 2005 I began my teaching internship in an association for children with special needs (*Stowarzyszenie Przyjaciół Dzieci Specjalnej Troski im. Leszka Grajka in Swarzędz*). These experiences proved to be very important for me, also in the context of my artistic career.

Until that time, the human being as a topic of painting, was beyond the scope of my core interest; I was more fascinated with landscape and architecture. However, en-

³ W. Juszcak, *Fragments. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Wydawnictwo Zamek Królewski, Warszawa 1995, p. 115.

tering new social space caused that my painting explorations were directed mainly towards the human, but it was not obvious and clear for me from the very beginning. Portraying disabled people was not my intention and it had not surfaced to the level of my artistic consciousness for long. After some time, when I got accustomed to the difficult problem of disability, there came a creative imperative and a conviction that my social work had to be accompanied by painting. Then, naturally, the human being materialised in my consciousness as an artistic issue and became a main theme of my paintings. Therefore, the works which I started to create at that time are not a result of a planned strategy but more of a consequence of a natural process – learning, adaptation and overcoming mainly my own barriers and fears.

At the beginning my actions were frequently intuitive. Formal components of a painting such as: composition, shape, line, patch or colour were treated by me only as tools necessary to materialise an element that seemed to me the most essential, i.e. expressing the complex nature of the relationship between my work with pupils and the need to articulate this through painting.

At that time I worked using a lot of freedom and expression, but simultaneously I was accompanied by strong emotional tension. I did not want to lose this all on the way and, as a result, I created many diverse works in a relatively short period of time. I frequently painted on unprimed cardboard or canvas, not thinking about technological consequences of such actions. I concurrently

created concise, quickly-made sketches, drawings and oil paintings. Some of them were vivid, emotional notes, which was mainly displayed by an expressive gesture, streaming down or splashed paint or non-continuous lines. After some time I also started to paint portraits, built with attention to keeping resemblance, proportion and anatomy. I entitled the paintings using first names of the portrayed people: *Ala, Łukasz, Madzia, Michał, Arek, Kasia, Ela, Mirka...* . Generally, I concentrated on the face itself, and was especially affected by Emmanuel Levinas's idea who said that the face is the simplest, exposed form of the human being.

The result of my work was two degrees, in 2007 and 2008; the first one at the Faculty of Artistic Education and the second one at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Poznań. I presented then the above-mentioned cycles of portraits. The degree at the Faculty of Artistic Education also included a theoretical analysis of building an image of a disabled person, in contemporary visual culture as well as modern and old art.

In the subsequent years, after the teaching practice, I continued working at occupational therapy workshops, and simultaneously I started teaching assistant practice in Painting Studio XI directed by Prof. Marek Przybył in the Academy Of Fine Arts in Poznań.

In the works created in 2009, entitled: *Kumple / Mates, Czuwająca / Wakeful, Magda i Magda / Magda and Magda, Marlena i Max / Marlena and Max, Ogród / Garden and Trzy*

/ Three, the perspective of presentation broadened noticeably. A single face, until that time frequently oversized, became an element of a world which was more and more iconographically complex. I painted scenes that were more elaborate, multi-figured, which naturally deepened their narrative layer. The expanding frame of the presentations caused that for me the role of subjective space of the painting was becoming increasingly significant.

EVERY DAY

My work between the master's degree and doctorate was to a large extent a continuation of my earlier experiences. During that period doubts started to grow in me. I felt that the issues of disability, which for several years were extremely important to me, at one point simply exhausted. There came a natural cooling down of emotions. I finished work on that cycle when I realised that I was not able to express myself credibly and sincerely on that topic any more, not being calculated and simply unauthentic. At that time I focused mainly on my family and the limited home space.

I turned to ordinary things which were a scenography for seemingly trivial events. I understood every day reality as stabilisation, a sense of peace, a ritual and rhythm which made me feel safe and confident. I painted my family against the background of the home interior: the bedroom, bathroom, kitchen, children's room and study. Frequently I caught myself looking at the surrounding things through a painting. Thanks to

such an approach, the banality of situations was revised and a certain chaos of interiors filled with objects started to become ordered and rhythmic. I felt how much painting, which requires concentration, helps me to organise and adapt the reality around me. The cycle created in 2010-2012, composed of the following paintings: *Trocadero, Salon / Living Room, Czekać / Wait Up, Wielki uśmiech taty / Dad's Big Smile, Wtorek / Tuesday, Kajtek, Siostra / Sister, Trzecia strona / Third Side, Rodzina / Family, 16.55, Późnym popołudniem / Late Afternoon*, constituted for me a peculiar kaleidoscope of everyday life.

Painting my family, obviously I began to wonder how and to what extent I would like to talk about myself. How to build an intimate narrative so as not to disclose myself too much? It was then that I took an interest in the issue of violating margins of privacy, both my own and others'. I asked myself where this border lies and if it is variable. And if so, what factors affect it? I was constantly accompanied by the feeling of internal split or even inconsistency. I was strongly convinced that I wanted to talk through art about the things that happen around my daily life and touch me most deeply. At the same time I wanted to avoid excessive disclosure.

I started to analyse the issue of privacy in various contexts and aspects through art, with a special emphasis on painting. The paintings which were a part of my doctoral dissertation, being an artistic exemplification of the above questions and doubts, had a form of matrix composed of numerous sensations. Moreover, depicting the above issues in my theoretical work, I was convinced that the

painting presents this problem in a different, unutterable sense.

Painting means stressing certain things and leaving others unsaid. Its peculiar immobility and its silence are not a deficit or shortage. In a sense, the painter allows themselves to stay silent because only this way can they reveal what escapes verbalisation. José Ortega y Gasset describes this phenomenon saying that painting begins its communicative obligation where language stops and focuses on its own silence in order to be able to let out everything that cannot find its expression in words⁴.

These issues of privacy, so appealing to me, combined with a kind of voyeurism, I find in Edward Hopper's painting. In my doctoral dissertation entitled *Różnorodne aspekty intymności / Various Aspects of Intimacy* I analysed his paintings in the light of the issues presented above. Hopper is not a writer, but his works are full of specifically film-like narration, provoking questions about what happened beyond a painting's frame in supposed previous and subsequent scenes. His paintings prompt stories about the human, loneliness, despair and even death. However, the painter does not use obvious measures. Somewhere under the surface of wide colourful planes, play of light and shade, colours and shapes, in this art there is a barely perceptible eschatological atmosphere. His paintings are not a kind of epiphany, but also we cannot perceive them as strictly realistic works, as they lack pushy directness.

⁴ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya, translated by R. Kalicki*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, pp. 55–56.

For the purposes of this work I juxtapose Edward Hopper's painting and the art of Tracy Emin. In the case of the latter artist, in my opinion, we cannot talk about borders of intimacy any longer. In her work *My bed* she does not ask questions about any boundaries, but brutally destroys them. Exposing to the public view her existential traumas, showing her bed and dirty sheets, Emin does not leave the viewer much space for interpretation. She is ostentatiously direct and provocatively discloses her privacy.

In my view, such a blunt and, as a matter of fact, simple presentation leads to disappearance of the language of visual arts, which is replaced by a brutal truth about life. Such a violent intrusion of life into artistic space is alien to me and paradoxically makes me think about the function, place and impact of contemporary painting in the context of other artistic activities.

Painting has a different impact than performance art or engaged art. In my opinion its power is situated in its multidimensionality which goes beyond reality. When I think about painting – in the sense of working on form, seeking the form and aiming to achieve the best result – in my view, a painting work of art is a phenomenon which requires long-lasting labour, is spread over time and multi-faceted. In its very nature it is not a one-dimensional message or manifesto.

Aforementioned Ortega y Gasset says that the entire charm of painting consists in the fact that we perceive it as an eternal hieroglyph which we ceaselessly strive to decipher, all the time finding different intentions. And

this is a source of the continuous stream of meanings flowing from canvas, board, drawing, etching or fresco. To sum up, paintings constantly give us signs⁵. I cherish hope that in this meaning paintings stand a chance of longer, deeper and, as a result, more intense effect. The analysis of Edward Hopper's and Tracy Emin's art, two extreme artistic approaches, helped me to answer questions about the imperative of creation and the essence of painting in the context of my own artistic choices. Also, it pointed to my doubts related to the manner of talking about intimacy.

TRAFFIC HOME PLACES WITHOUT ME

Jolanta Brach-Czaina says that "every day life constitutes the foundation for our existence: it is an existential background of extraordinary events which we look forward to"⁶.

Looking at my works of the period of my doctorate, it appears to me that they hide a kind of expectancy and longing for something distant and unspecified, different than what it is given and present, here and now.

In the context of the above reflections I started to think about bipolarity of the human being. This double nature seems to be rooted in humans more than coherence. Ernst Cassirer says that "Contradiction is the very element of human existence. Man has no «nature» - no simple or homogeneous being. He is a strange mixture

⁵ Ibidem, p. 56.

⁶ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFka, Kraków 1999, p. 55.

of being and nonbeing. His place is between these two opposite poles"⁷. I quote this thought as one of the most significant reflections about human nature that accompany me in my artistic work.

This statement in the light of Zygmunt Bauman's philosophy becomes even more topical. It is changeability that seems to be the basic feature of modernity or even its flywheel which drives functioning within it. However, transformation is a thing which we cannot easily accept since the desired change is also connected with apprehension and fear. The eminent sociologist in his book *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie* quotes Alberto Melucci's words: "[...] when contemplating change, we are always torn between desire and fear, between anticipation and uncertainty" and adds that we want to be simultaneously ourselves and somebody else, to be safe in our existence and easy to change⁸.

The period of my work connected with the doctorate is definitely the road understood metaphorically. Basically, I travelled in one, well-known and familiarised interior to which I regularly returned from work or occasionally from a long journey. Now I am talking about home as a place and an oasis offering an inner sense of peace. At one point, however, I felt the need to confront the environment of my home with the world outside. Therefore, I wanted to leave the familiar place and enter

⁷ E. Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Doubleday Anchor Books, New York 1956, p.28.

⁸ A. Melucci, *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1996. p.45. quoted in Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010, p. 15.

different, wider space. More than ever before I noticed the difference between place and space. Yi-Fu Tuan differentiates between these two notions in the following way: "Enclosed and humanized space is place. Compared to space, place is a calm center of established values. Human beings require both space and place. Human lives are a dialectical movement between shelter and venture, attachment and freedom"⁹.

Then, in a sense, my understanding of freedom, intimacy and "feeling at home" broadened. The road, understood in this case also literally, became for me a form of alternative reality in relation to staying in one place.

After being awarded the doctor's degree I became involved in several artistic and research projects. The change in intensity of my work was connected with more frequent travelling. At that time I encountered the world which until then had been somewhat exotic to me, which later led to new painting solutions.

In my works of the period I still talked about an intimate world, but that world expanded because of opening to new spaces and people. As a result of these experiences, painting views and zones became increasingly complicated and overlapping, and human figures started to intertwine in a peculiar colourful parade.

In a certain sense, I have already mentioned before that the act of creation precedes the process of observation, analysis, deconstruction and reconstruction of reality. I

⁹Y.-F. Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977, p.54.

feel a close affinity with Ernst Cassirer's words who says that "art is an intensification of reality"¹⁰. Intensification understood this way appeared in my works in three main aspects: changes in perspective, figurative multiplication and enhanced effect of colour.

The first and most visible element which was undergoing transformation in my paintings was perspective. It was connected with the aforementioned change in the perception of place and space. It also resulted from an expanding horizon and the eye which could see more and more distant things - from home to the outside. In some of my works from 2013–2015, such as *Stacja Katedra / Station Cathedral*, *Gry podziemne / Underground Games*, *Veo y no puedo parar and Złoto i błoto / Gold and Mud*, I tried to examine the relationship between place and space and look for visual and semantic boundaries between them.

Thus, the scenography of my painting representations changed. Intimate interiors were replaced with such spaces as a railway station, street, underground station or hospital. They were to the same extent real and imaginary. At that time I called them "inspiring common areas". Very frequently they were a combination of several various, mutually penetrating, often cold and unfriendly public spaces. However, I started to introduce to them figures from my paintings as if to a family home, children's room or a sunny garden and left them suspended between the familiar and warm and the cold and alien. Opening to the outside was also reflected through disappearing, unclear

¹⁰E. Cassirer, op. cit., p. 184.

edges of paintings and an increasingly open composition. The works of that period, particularly *Za daleko, za późno / Too Far, Too Late*, *Za oknem 36 / Behind Window 36*, *Taka dziwna historia / Such a Strange Story*, *Ciepło – zimno / Hot and Cold*, *Złoto i błoto / Gold and Mud*, were to some degree an effort to talk about a possibility or impossibility of mutual permeation of two spheres: the warm one, intimate and close, and the cold one, distant and common. I became fascinated by a clash of these distant zones, by their diversity, changeability, mutual permeation and overlapping.

The second change which occurred in my works of that time was the increased number of figures, and sometimes their multiplication. Despite the above-mentioned openness of composition and larger space, at that period my paintings became crowded. The most distinct examples are: *Santa Maria del Mar* from 2015 and *Ostatnie takie lato The Last of the Summers* from 2016, in which I painted multiplied figures of my family in bigger numbers than before. The aforementioned Yi-Fu Tuan says that “spaciousness and crowding are antithetical feelings. The point at which one feeling turns into another depends on conditions that are hard to generalize”¹¹. Analysing a specific transformation of one impression into another, I must perhaps point to shifted borders of intimacy caused by violation of private peace, and a shortened distance between people in a physical and emotional sense. Crowding, in a painting sense, occurred as a natural effect

¹¹ Y.-F. Tuan, op. cit., p. 51.

caused by gathering characters who, in the real world, were equivocal to me. On the other hand, openness and diversity of human temperaments gave me a hint to put certain painting accents differently than before.

The third element intensified at that time in my works was colour. Even more than before I wanted to focus on chromatics of paintings. Due to this fact, colour on my canvas became more intense. It was even more saturated and bright. In this way I wanted to demonstrate multi-directional light effects which I observed then in natural scenery and emphasise diversity of temperaments of the people I met.

Colour in my paintings created in 2016–2017: *Króla bije as / Ace Beats King*, *Arezzo*, *Poza kolejnością zdarzeń / Out of the Sequence of Events*, *Plac zabaw / Playground*, and in the cycle of drawings *From Roma with Love*, became more omnipresent and dominant than before. It was and has been until today the most important element characterising my paintings and building their composition and dynamics. In my works I wanted colour to subordinate all the remaining elements of the visual language. I started to use neon shades which placed directly on white made an impression of shining brighter than the white. However, when applied underneath they caused that subsequent layers of colours, even the dark ones by their nature, seemed to glow from the inside.

Sometimes intensive, saturated colour was accompanied by broken greys, blacks and simple whites.

In some fragments of those paintings I used a harmo-

nious arrangement of colours and in others I clashed them with one another randomly or in a way that was unpleasing to the eye. In this aspect I became interested in the ambiguous state between the colourful, bright and saturated, and the grey, faded and devoid of intensity. I was interested in what was revealed at the borderline between seemingly dissonant zones.

I value the function of intellectual elements in art, situated mainly in a line, shape or space. However, in my opinion the most important component is colour with its area belonging mainly to emotions and sensual sensitivity. Colour, having physico-chemical nature, is also a physiological and psychological phenomenon. Although my representations are figurative, I want colour to act by itself, in each of the above-mentioned aspects.

Jean-Jacques Wunenburger in his *Philosophie des images* wrote that the painting has mixed and confusing nature; it is situated between the concrete and the abstract, the real and the imagined, the sensual and the cognisable¹². In my painting deliberations I am very interested in a kind of suspension between these bipolar categories.

Analysing the creative process, I notice that really seldom do I design strictly the scope of my painting action before the beginning of work. Starting another cycle I do not state definitively what it will be about. Very frequently it only matures during work on a painting. An element of surprise is in my view an immanent, highly significant component of the creative process. Planning in the sense

of arbitrary assumption of visual and, in consequence, semantic results is not crucial to me and, therefore, I often discern a great power of painting in unpredictability. I usually create several paintings simultaneously. Originally they share something that I am not able to clearly define when I begin work. At a certain point in time in one of the paintings a kind of decoding takes place, which is a sign of concretisation of a given problem. This gives me a chance to lead narration more consciously and intentionally, and often induces changes in the original concept. For example, with a change of light a certain scene consolidates or, conversely, is decomposed. Colour changes and, in effect, the structure of my works becomes specifically stratified.

In the painting process my imagination is confronted with matter, paint and canvas, which translates into a real effort of transforming a vision into an artistic object. Therefore, in an obvious way I try to examine the area between form, content and the aesthetic outcome of imaging. The painting understood in this sense, in its final form is an exemplification of the relationship of what we can see and artistic creation.

¹² J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, translated by T. Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, p. 5.

The cycle *Wieloświat / Multiverse* comprises the following

Wieloświat / Multiverse

DESCRIPTION OF THE POST-DOCTORAL WORK

six paintings created in oil, gouache and acrylic: *Śródziemie / Mid-land*, *Horyzont zdarzeń / Event Horizon*, *Wieczna inflacja / Eternal Inflation*, *Proxima Centauri b*, *Obłok Oorta / Oort Cloud* and *Stan splątany / Quantum Entanglement*. My post-doctoral work also includes a set of ten drawings on paper, entitled: *Superasymetria / Superassymetry*, *Zimna fuzja / Cold Fusion*, *Spektrum osobliwości / Spectrum of Singularity*, *Powierzchnia ostatniego rozproszenia / Surface of Last Scattering*, *Trzy słońca / Three Suns*, *Trzecia od słońca / Third from the Sun*, *Supernowy / Supernovas*, *Czerwony Karzeł / Red Dwarf*, *Siódma podróż gwiazdowa / Seventh Star Voyage* and *Obraz widmowy / Spectral Image*.

I understand and examine the notion of the multiverse in two categories: scientific and philosophical. I shall try to emphasise their common aspects and also indicate their reflection in my paintings.

Scientists postulated the concept of the multiverse also as a method of analysing and solving basic problems connected with fundamental ideas of being, existence and the nature of the universe.

Quoting Wikipedia: "The multiverse is a hypothetical group of multiple universes including the universe in which humans live. Together, these universes comprise everything that exists: the entirety of space, time, matter, energy, the physical laws and the constants that describe them"¹³.

In a way, the scientific context of these considerations is for me significant due to my interest in cosmology and theoretical physics. Traces of this fascination are a key to decipher a certain denotational layer of the discussed works as they constitute the chosen context for my painting representations.

¹³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Multiverse> (retrieved: 30th August 2018).

Nonetheless, I would like to stress that I pursue my interest in physics as an amateur. This curiosity, however, allows me to open new, previously unknown areas of search and, apart from a pure satisfaction resulting from expanding my knowledge, gives me new artistic impulses.

Very briefly, I shall present the scientific outline of the multiverse. In accordance with the Big Bang theory, the universe is constantly expanding. At the same time it means that it possesses limits. This is why scientists are convinced that beyond its borders there is a lot more than we are able to imagine; one of the concepts of the contemporary theoretical physics is parallel universes. The theory of the multiverse assumes that our universe is not the only one, but it constitutes merely a portion of a considerably larger structure. Simply put, this hypothesis says that there may be an infinite number of such planets as Earth, star and planetary systems and galaxies, or even entire universes, and in each of the universes we can live in the same, a similar or completely different way. Although on the surface it sounds quite improbable, this concept is well-founded in science and at present it can be stated that it is based on a few main pillars: quantum physics, the string theory and observations of the cosmic microwave background. They all, independently from each other, provide arguments that we live in the multiverse.

In addition to the scientific aspect of the multiverse, it can be understood differently through the prism of fasci-

nation with people and their individuality. This idea may also be examined as a philosophical, sociological or social phenomenon – as a multitude of single human realities, a mosaic of real and imagined worlds, diversity of perceptions, ways and methods of achieving goals and, finally, a multitude of truths.

Describing the anthropomorphic perspective I look at the idea of the multiverse through the human. In this context I find representation of the multiverse in some artistic attitudes – primarily in the art of Hieronymus Bosch, Maurits Cornelis Escher and Herman Braun-Vega.

I understand the multiverse, in a painting sense, as a certain impossibility manifesting itself in iconographically complex scenes and improbable encounters situated in unreal spaces. This is a painting vision of a utopian reality, where nothing is impossible and everything is potential and relative.

In Bosch's art, existence of all figures and situations perhaps seems to be equally probable due to a certain equivalence of all elements of representations. Human, animal and hybrid forms are often situated in an equal visual location. To a certain extent, it is perhaps caused by colour and light evenly applied by the painter, with the same intensity both in the foreground and background of paintings. However, this hybrid form of reality itself seems to be an even more significant element. All creatures, dwelling both in the Garden of Eden and in depths of hell, coexist, experiencing bliss and suffering, which in the artist's vision seem to have elements of infinity.

In this peculiar multiverse, in the cosmic perspective,

each being and time function parallelly having the same power of existence.

Alan Guth, the author of the cosmological inflationary theory which shows that the multiverse exists, says that "in an eternally inflating universe, anything that can happen will happen; in fact, it will happen an infinite number of times"¹⁴. In my opinion, Bosch's works could be a painting representation of this statement.

Maurits Cornelis Escher's works are, in my interpretation, a form of specific multiverse: superimposition of many parallel dimensions – spaces and times. His graphics mainly seem to reflect subjectivity and relativity of human perception. Escher's art, showing duality of the surrounding world and us, is full of contradiction; it is a fantasy kept in line by the rules of mathematical logic. Hence, in his works we can find repeatability but at the same time unpredictability, order and chaos, shown through certain logical limitations.

Escher's imaginary world forces the viewer to abandon their habits, asking them a question how much they can trust their own senses. His art seems to say that reality may look totally different than it appears to us. I think that Escher's art is a portrayal of consecutive curtains coming down. After each one, it turns out that what we took for granted was only an illusion.

In a sense, contemporary science puts forward theses similar to Escher's. Our perception and comprehension

of the world and its phenomena are changing and developing very dynamically these days. New scientific discoveries do not let us remain confident about what really surrounds us and how it looks. Technological advancement and, as a result, deeper knowledge about the structure of the universe, every now and then throw new light on different, so far unexplored areas and revalue perception of this universe. Today, many scientists, starting with recently deceased Stephen Hawking, believe that it is the concept of the multiverse that may be the last step on the long way of transformation of our perception of the cosmos.

Returning to art, in his paintings Herman Braun-Vega performs another kind of mystification. His artistic concept is also in some sense something which could be defined as a painting multiverse. Zygmunt Bauman, analysing his art in the light of the philosophy of liquid modernity, says: "Everything is possible, indeed unavoidable, once life and death, [and being and nonbeing] have lost the distinction that bestows on them their meaning", and no being can boast of a guarantee of survival"¹⁵.

Braun-Vega's paintings, on one hand being a kind of painting covers, are on the other hand another relative vision of impossibility. Surprising encounters in his paintings occur in places known from works of old masters as well as in open spaces of contemporary landscapes and streets. Some painting zones use perspective, while

¹⁴ Quoted in: Y. Nomura, *The Quantum Multiverse*, Scientific American June 2017, p.30.

¹⁵ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, p. 10–11. with an excerpt from Z. Bauman, *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge 2005, p.65.

others escape it and are only defined by a line, abstract drawing or expressive brush mark. The meeting point of these heterogeneous configurations produces the feeling of imbalance and insecurity in relation to the space where the representation is set.

Braun-Vega employs collage which may be used as a tool enabling presentation of a multitude of spaces and moments in one painting where, thanks to specific time travel, every impossible encounter becomes real, even with the self. The fourth dimension in Braun-Vega's paintings intertwines and goes back, travelling in a specified space-time loop. In the Peruvian artist's works I can find a correlation with the vision of Stanisław Lem from *The Seventh Voyage of The Star Diaries*. Ijon Tichy, falling repeatedly into gravitation vortices which cause strong space-time curvature, meets himself – the one from the past and the one from the future. It is significant that in no way is he able to communicate with himself so as to solve the problem.

Aforementioned Bauman, interpreting Braun-Vega's painting, stimulated me to reflect upon the fact that the multiverse as a notion connected with astrophysics, and also philosophy, could be a manifestation of the era of dynamic development and change happening in every aspect of life of the 21st century. Both the philosophy of liquid modernity in its sociological dimension and contemporary science, quantum physics in particular, often revolve around similar ideas. Insecurity, variability, potentiality and, above all, relativism seem to be their

common denominator. All these features can be ascribed, however, in a slightly different sense, also to a work of art, which nowadays seems to more and more frequently escape clear categorisation.

MY INTERPRETATION OF MULTIVERSE IN PAINTING

Both during work on a painting and at the moment of analysing it I do not adhere to a specified scientific or philosophical theory. I endeavour to draw from various concepts. I seek things which most stimulate my imagination in the process of creation, as rigid obedience to scientific rules would surely imply certain logical limitations.

In art they have never applied and, therefore, it seems that in this field, in some sense, a lot more is allowed.

As I would like to refer to the notion of the multiverse in my painting, I shall analyse a few of its basic aspects which I also focused on describing my previous works. However, I intend to stress certain differences related to a changed role of perspective, multiplication of figures, and colour in the discussed set of works.

The starting point of analysing the cycle *Wieloświat / Multiverse* was a question about multiplication asked anew – what meaning does this treatment have or could it have for me at that time? The moment I started to answer this question I decided to follow the way determined by the painting, its form, content, sign, meaning, and only in

a general sense I followed what science suggested. The original reason for multiplication of figures in different or similar arrangements in my previous, above-described works was the feeling of crowding and accumulation in my consciousness of an increasing number of people who were equivalent to me, as well as my fascination with their vitality and temperament. In this context, moreover, in the case of *Wieloświat / Multiverse* I began to consider issues connected with time and space, and more specifically with the idea of Einstein's four-dimensional space-time. At that moment, multiplication of figures acquired for me another meaning. By means of multiplication of figures I aim to explain the issue of temporality in a two-dimensional, motionless painting. Painting figures, not only do I seek their common space and light, but also I perform a specific "cutting out" and "gluing" them onto other, separated places, which should underline artificiality or even impossibility of a given arrangement. I want to intensify the impression of incoherence of painting zones and times. Paradoxically, however, all the time I have to keep in mind painting coherence in imaging. I often paint figures superimposed in the overlapping perspective in an unnatural aggregation. Mostly, they are pushing against each other, competing for being in the foreground. Sometimes I treat them as an object of a study, thus suggesting their affiliation with familiar to me, multi-colour and three-dimensional reality. At other times I simplify their images to achieve coloured or black-and-white flat signs, leaving only two spatial dimensions.

At some moments I aim to create a sensation of depth, but more often I question the logic of perspective, breaking it, using flattening and distorting proportions of elements. As a result, space is often reduced and levelled in one painting zone. To achieve such an impression I mostly use colour which is as intensive and saturated in the foreground as in the background. I apply it increasingly often as wide planes, which causes that everything tends to become equivalent, taking into account both painting zones and meaning. In such a presentation different beings become uniform, and separate dimensions exist parallelly or overlap in a single painting. Therefore I can metaphorically say that painting offers me an opportunity to show an impossible multiverse – several parallel, adjacent universes.

HUMAN IN COSMIC PERSPECTIVE

"The cosmic perspective flows from fundamental knowledge. But it's more than about what you know. It's also about having the wisdom and insight to apply that knowledge to assessing our place in the universe. [...] The cosmic perspective is humble"¹⁶.

When I think about the road as a life cycle, it appears to me as a natural and, at the same time, amazing process. I started my artistic quest from a single human – a portrait. With time, when my approach expanded and in my painting the number of people increased, the focus shifted from an individual to a group. The cycle

¹⁶ N. deGrasse Tyson, *Astrophysics for People in a Hurry*, W.W. Norton & Company, New York 2017, p.98.

Wieloświat / Multiverse, filled with multiplied figures, lets me reflect on the condition of a human seen both as an individual and unique being, and an element of a huge, cosmic system.

With such an approach I think about a human as a link in the eternal chain of life and death. This time again it is the painting that proves to be the best, visual exemplification of things which go beyond human confidence, assumption, desire or even imagination.

I perceive experience connected with the multiverse and the examined context of travel as an area which still lends itself to further exploration. In this sense, what matters is being on the move, understood as a process that offers new, creative experience, as well as the destination, i.e. representation of the road in a painting.

TEACHING

I started work at the University of the Arts in Poznań (formerly the Academy of Fine Arts) in 2008 from teaching assistant practice in Painting Studio XI of Prof. Marek Przybył. At that time I also ran an art studio at the occupational therapy workshop of the association for children with special needs [*Stowarzyszenie Przyjaciół Dzieci Specjalnej Troski*] in Swarzędz.

Conducting simultaneous teaching activities in such different fields was for me a very valuable experience constituting the foundation for my later work as a teacher. Contact with disabled people, particularly at the beginning, was mainly based on observation and sensing mutual needs, expectations and possibilities. For me,

asa young teacher, it was to a large extent a lesson of empathy and openness to various artistic attitudes and types of sensitivity. This work convinced me of the power of intuition in the creative process – both in my own painting quest and in activities with students. It also made me realise the importance of determination or at times even stubbornness in pursuit of one's own concepts.

As a teacher I feel responsible for shaping artistic awareness of my students through accompanying them in their creative process from first sketches to accomplishment of a task. Each time a special moment in the process comes when transformation of a vision into an artistic object begins through giving form to the idea. For this act to occur it is necessary to set visual imagination in motion. Therefore, I believe that one of the most important elements of the didactic process, perhaps even the most vital, is stimulating and shaping this imagination as it determines any creation.

Shaping visual imagination is inextricably connected with acquiring manual skills. These, coupled with emotional and intellectual development, transfer to the growth of artistic awareness. This way, a specific alphabet of the language of visual arts is built. In my view, it constitutes a basis for creating any kind of message – from a study of still life or a nude, through tasks addressing a specified topic, to creating one's own artistic concepts, irrespective of them being a figurative or non-representational piece of art. Understanding and enriching the abstract language of signs and any forms of drawing and painting

surface also in many other branches of art: from graphic arts, through animation and scenography, to designing objects and architecture. I think awareness of the role of drawing and painting for other disciplines is indispensable, especially when a studio educates students of various artistic and design specialisations.

A studio is a meeting place for people of different temperaments and each individual represents a separate and unique set of features, sensitivity, predispositions and interests. It is also space for dialogue and exchange of experiences. I think that in such relations it is necessary to stay alert. It is important, in my opinion, to find balance in teaching – between giving advice and shaping, and listening but also provoking questions or doubts. Bearing in mind differences resulting from a profile of studies and students' level of proficiency, I treat each of them individually. The statement seems obvious, but this attitude can indeed be witnessed in private talks, of which each one has a distinct intensity and emphasis, and often requires a language with different signs and ideas. Therefore in the studio, me and Prof. Marek Przybył use mainly individual corrections, but also a few times a year we hold group reviews and discussions. Such confrontations shape in students skills of verbalising their views and specifying their artistic concepts, which provokes necessary self-analysis. Discussing works together also helps to build young people's awareness of functioning in a social context.

I believe that studying is to a great extent a process of self-education. This is a period of experiments, taking

risk and often first independent artistic decisions which not always turn out to be right. It seems that the only possibility of testing them is artistic experience which encompasses acquiring manual skills, broadening artistic awareness as well as making mistakes and drawing conclusions from one's own work.

The studio, bringing together a range of individual attitudes, constitutes a specific spectrum of personalities. It is displayed in highly rated bachelor's masters works, and also end-of-year exhibitions which show very diverse works in terms of form and meaning. It is also reflected in successes of our students in many national and foreign competitions, and in involvement of many of them in work at the university after graduation.

Besides regular teaching I engage in a number of activities connected with work for the university. I am a member of the council of the Faculty of Painting and Drawing. Moreover, I organise various events of the faculty (outdoor painting workshops for students of the Faculty of Painting and Drawing, workshops as part of the Science and Art Festival, artistic integration workshops for students and disabled people, open door events, etc.) and actively participate in them.

In addition, since 2012 I have been engaged in several research projects where I build academic collaboration with students and teachers from many Polish and European artistic universities, organising and taking part in international symposiums, workshops and exhibitions in Poland and abroad. This kind of activities is described

in detail in the list of achievements: *Neighbourhood, Baraja Miradas, Korespondencja I / Correspondence I and Korespondencja II. Dialogi i kreacje / Correspondence II. Dialogues and Creations*.

In addition to carrying out research tasks I encourage students to cooperate. The thing that is of particular interest to me is projects involving young people representing various universities, different countries and cultures. Both for students and for me, as a teacher, artist and researcher, these are very often significant, unique and developing experiences, connected for instance with comparative analysis of education systems and exchange of knowledge in the field of art and teaching. What is more, many months of work, frequently in big international teams have taught me how to act in a group while simultaneously stressing my artistic individuality.

Since 2014 I have also organised the national painting competition *Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie*. In 2014 and 2015 I was the Secretary of the competition, and since 2016 I have been its Chair. Each year this event gains grows in popularity both among its addressees, i.e. students and graduates of painting, and also art critics, curators and artists representing many academic and artistic centres of whole Poland. The contest, except for being frequently the first serious artistic verification for students, is additionally a valuable didactic tool. It shows an overview of diverse tendencies and directions of development in the contemporary education system in the field of painting at all Polish artistic universities and academies. During my work at the university I have been a reviewer of six bachelor's and two master's papers. I am also

a supporting supervisor of the doctoral program at the Faculty of Painting and Drawing of UAP. I co-edited several publications popularising art created by the Faculty of Painting and Drawing such as: *Nagroda Artystyczna Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie* in 2014–2017, *Correspondence 2. Dialogues and creations, Projekcje włoskie*, malarstwo in 2017 and *Korespondencja/Correspondence* in 2016. I was a curator of a few collective, international exhibitions in Poland and abroad as part of the above-mentioned projects.

I treat didactics as an activity which in an obvious way puts me in the role of a teacher, advisor and sometimes partner. At the same time, broadly understood visual arts education, being a dynamic and often surprising process, is for me also an important complement to my own artistic work.

BIBLIOGRAPHY:

Ryszard Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Zygmunt Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

Zygmunt Bauman, *Wasted Lives*, Polity Press, Cambridge, 2004.

Wiesław Juszczak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Wydawnictwo Zamek Królewski, Warszawa 1995.

Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, translated by T. Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

José Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, translated by R Kalicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993.

Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.

Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Doubleday Anchor Books, New York 1956.

Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.

Yasunori Nomura, *The Quantum Multiverse*, Scientific American June 2017

Neil deGrasse Tyson, *Astrophysics for People in a Hurry*, W.W. Norton & Company, New York 2017.

