

Olga Lewicka

Malarka wielkich formatów – artystka w społeczeństwie kontroli

Czyli o polu sił malarstwa
w ujęciu multimedialnym

SPIS TREŚCI

I Wstęp

PROCESUALNOŚĆ, czyli ogólnie o moim sposobie pracy	11
<i>Proces analizy: self-abolishment w zglobalizowanym i postkolonialnym społeczeństwie kontroli – Proces krytyki: subwersja neoliberalizmu za pomocą neoliberalnych technik – Proces abstrakcji: działanie z wewnętrznymi obrazami</i>	

II Projekt *Chmuralność*, zgłaszany w niniejszym wniosku

II 1. CHMURALNOŚĆ, czyli chmura jako pryzmat, metoda działania i myślenia	17
<i>Konstelacje, zbiegi i przenikające się powierzchnie – Działania z kompozycją i rearanżacją: Książka artystyczna i wystawy – Wizualne formy myślenia teoretycznego – Malarstwo jako materiał: antymodernizm</i>	
II 2. KOŃ TROJAŃSKI, czyli o politycznych możliwościach malarstwa jako techniki postmedialnej	23
<i>Celowe nadużycie – Emancypacja – Obecność i partycypacja – Światło i kolor</i>	
II 3. KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA i KOLAŻ, czyli o multimedialnej wymianie między dyskursem kultury a obrazem malarskim	25
<i>Science-fiction – Obraz i tekst: strategia argumentacyjna – Nie dla katalogu: strategia autonomii – Nie dla oczywistości: strategia spowalniania – Nie dla <i>white cube</i>: strategia pop – Nie dla ilustracji: strategia performatywna</i>	

III Epilog

PROCESUALNOŚĆ W AKADEMII, czyli o programach moich pracowni oraz zajęć dydaktycznych na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie oraz o łączeniu procesu artystycznego z procesem dydaktycznym	
III 1. IX Pracownia Obrazu: Materiał-Postawa-Proces, prowadzona od października 2015r. do września 2018r.	30
III 2. Pracownia Kompozycji i Struktur Wizualnych, prowadzona od października 2018r.	31

Bibliografia	32
---------------------------	----

I

Wstęp

Podjęmowane przeze mnie podróże artystyczno-teoretyczne posiadają stały punkt odniesienia. Są testowane ze względu na kwestie i priorytety polityczne: dlaczego ważne jest – z uwagi na aktualną konfigurację władzy – przeprowadzenie tego właśnie działania, namalowanie tego właśnie obrazu, skonstruowanie tej właśnie pracy, podjęcie tych właśnie badań, napisanie [...] tej właśnie książki?

Griselda Pollock¹

PROCESUALNOŚĆ, czyli ogólnie o moim sposobie pracy

Procesualność mojego sposobu pracy wynika z rozumienia i traktowania sztuki jako narzędzia myślenia, odczuwania i działania. Sztuka jest dla mnie częścią procesu życia, imaginacji i pracy, którego określanie następuje na bieżąco w trakcie jego trwania. Swoją postawę rozumiem jako konceptualną; konceptualizację przeprowadzam jednak w różnych momentach i na różnych etapach oraz piętach pracy: wykonuję akt, a dopiero potem obserwuję, jak on istnieje w świecie i co się z nim dzieje. Częścią mojej pracy konceptualnej jest także podjęcie świadomej decyzji o niepodporządkowywaniu pracy artystycznej żadnej wybranej idei.

Niniejszym naszkicuję multimedialne konstelacje mojej dotychczasowej twórczości, w których realizował się mój najnowszy, zgłaszany w niniejszym wniosku projekt „Chmuralność”. Będą to konstelacje obrazów malarskich i fotograficznych, kolaży, teorii, rysunków, instalacji, fragmentów tekstów. Swoje malarstwo ukażę przy tym jako centralne *pole sił* tych konstelacji: jako dynamiczną inspirację, ruch myśli, gestów i materiałów.²

Moje działania twórcze wynikają z obserwacji i potrzeby zrozumienia porządków i konstrukcji społecznych, politycznych, kulturowych, w które jestem uwikłana. Interesuje mnie znalezienie w tych porządkach własnego miejsca. Owo szukanie własnego miejsca w istniejących strukturach wiedzy i władzy jest dla mnie równoznaczne z zadawaniem pytań o rolę przypisywanych mi kulturowo i społecznie znaczeń, imion i funkcji, w tym też podmiotu, aktora ludzkiego³, istoty żywej, kobiety, nauczycielki i artystki, a konkretniej artystki wizualnej. Przez swoją sztukę zadaję zatem także pytania o polityczne funkcje obrazu i obrazowania. Świadomie i celowo sięgam przy tym do obrazu malarskiego. Malarstwo jest jednym z najstarszych mediów wizualnej komunikacji i jako takie moim zdaniem bardzo dobrze nadaje się do przemyślenia historycznych i wynikających z nich aktualnych problemów. Malarstwo to dla mnie narzędzie analizy oraz integrowania historii, materialności i analogowego myślenia w nasze posthumanistyczne, neoliberalne i cyfrowe myślenie.

Jednocześnie moje działania są próbami WSKAZANIA NA TO, CO NIEOBLICZALNE – lecz nie jego zilustrowania. I choć efektem końcowym, czyli tym oddawanym do rąk publiczności, są w moim przypadku zazwyczaj właśnie obrazy malarskie, to są one wynikiem eksperymentów z różnymi mediami. Działam performatywnie, rysuję, piszę, instaluję, dysku-

¹ Griselda Pollock, „Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki”, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (wyd.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, Antologia „Artium Questiones”, Poznań 2009, s. 663. Słowa nie zaznaczone kursywą wprowadzone przeze mnie, OL.

² Pojęcia „pole sił” używam w oparciu o rozważania Th. W. Adorna w kontekście eseju jako formy artystycznej, zob. Th. W. Adorno, „Esej jako forma”, [w:] *Sztuka i sztuki, Wybór esejów*, Warszawa 1990, s. 90.

³ Zob. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010, s. 5f.

tuję, maluję, cytuję, sprawdzam, dokumentuję, rozcinam, układam kolaże. I znowu maluję. Teoria i praktyka artystyczna są przy tym dla mnie nierozdzielnie ze sobą związane. Susanne Prinz w następujący sposób nazywa jeden z nadrzędnych celów tego procesu:

„Ostatecznie każdy z obrazowych i tekstowych kolaży Lewickiej jest próbą wyzwolenia spojrzenia z zakotwiczonych w XIX wieku okowów reguł jego egzegezy oraz dotarcia do pojęcia rzeczywistości i sztuki, zgodnego z duchem czasu“.⁴

**Proces analizy:
self-abolishment w zglobalizowanym i postkolonialnym społeczeństwie kontroli**

Historia jest dla mnie kluczowym źródłem inspiracji, zarówno na poziomie konstrukcji wiedzy, wyobraźni i pamięci, w tym też źródła dowodów na przygodność wszelkich konstrukcji, jak i na płaszczyźnie zapisu genetycznego oraz epigenetycznego, czyli materialnej, świadomej i nieświadomej (jeszcze) pamięci ciała. Za Walterem Benjaminem powiedziałabym, że przyszłość mnie nie interesuje, ponieważ jest czasem pustym, a jej konstrukcje są dowolne i sprzyjające powstawaniu ideologii⁵. Prawdziwą pamięcią jest pamięć nie ta dowolnie skonstruowana, lecz materialna, zapisana w tym, co już istnieje i co jest dostępne tu i teraz. Swoją praktyką staram się tę pamięć ożywiać. Moim zdaniem, wszelka krytyczna wizja przyszłości dotyczyła będzie zawsze tylko aktywnej, historycznie świadomej obecności w teraźniejszości. Malarstwo stanowi dla mnie możliwość subiektywnego, materialnego rozszczepienia zastanej rzeczywistości, przeniknięcia jej wyobraźnią i wpisania w nią śladów własnego, żywego, nieobliczalnego strumienia obrazów. Interesuje mnie docieranie za pomocą malarstwa do zapomnianych i wypieranych sfer rzeczywistości, kultury, egzystencji. W tym samym stopniu, co ślad ekspresji, nigdy do końca obliczalnego, fizycznego procesu pracy ręki i całego ciała, interesuje mnie stwarzanie możliwości racjonalnego pojęcia tegoż procesu pracy, strumienia wyobraźni, sposobu prezentowania się alternatywnej rzeczywistości: przez fakt bycia obrazem, przed którym się stoi, a w którym się nie jest, obraz malarski zawsze pozostaje znakiem i wprowadza do percepcji abstrakcyjny dystans oraz metaforyczny, nie dosłowny porządek. To mnie fascynuje.

Swoją sztuką próbuję uchwycić oddziaływanie wyobraźni (tego, co „wyobrażeniowe”⁶) zglobalizowanego i postkolonialnego społeczeństwa kontroli, zrozumieć jego spektakularne komercyjne powierzchnie, jego kulturę popularną, jego euforyczne wizje – w tym samym stopniu co te najciemniejsze i najokrutniejsze. „Utarczki i bijatyki salonowe jako procesy malowania – lub też odwrotnie – są punktem wyjścia dla poruszających abstrakcyjnych obrazowych światów Olgi Lewickiej”, pisał o moich obrazach⁷ w 2008r. Gunter Reski w tekście kuratorskim⁸ do wystawy grupowej w *Kienzle Art Foundation* w Berlinie:

⁴ Susanne Prinz, tekst kuratorski do wystawy „Cloud Studies – Mapping a Prospective All-Embracing Structure #2”, L40 – Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2012, <http://www.rosa-luxemburg-platz.net/olga-lewicka-cloud-studies/> (dostęp 22.10.2018), tłum. OL.

⁵ Por. Walter Benjamin, „O pojęciu historii”, [w:] *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012 (fragm. XII).

⁶ Używam pojęcia „wyobrażeniowe” za Lacanem, zob. dla przykładu Jacques Lacan, *Imiona-Ojca*, Warszawa 2013, s. 15f.

⁷ Zob. poz. 3 w mojej załączonej do niniejszego wniosku „Dokumentacji pozostałych dzieł o międzynarodowym lub krajowym zasięgu z lat 2003-2016”.

⁸ Gunter Reski, „Nackt- und abgasfarben”, tekst kuratorski do wystawy o tym samym tytule, Kienzle Art Foundation, Berlin, 2018, <https://www.kienzleartfoundation.de/nackt-abgasfarben/> (dostęp 10.07.2018), tłum. OL.

„Przyspieszenie, złożona organizacja obrazu, jego niejednorodna polimorficzność, iluzyjne klawiatury dobrych i złych pociągnięć pędzla odważnie się na siebie nakładają. Obrazy Lewickiej, podążając śladami Bad Painting, ale w nowym obuwii, sprawiają, że sam Kandinsky nieco blednie i jawi się bosy. Wyzwolone, zasadnicze, abstrakcyjne elementy malarskie, eksplozja ...”⁹

Obserwacji poddaję swoje własne sny, złudzenia, halucynacje i powidoki. Jako zjawiska wymykające się porządkowi nazywania i (cyfrowej) kontroli są one dla mnie, powiem za Baudrillardem¹⁰, początkiem możliwości radykalnej krytyki zastanych struktur. Interesują mnie przy tym sposoby istnienia i wzajemnego przenikania różnorodnych form tworzenia się znaków i znaczeń, w tym też dominacji i władzy: od widocznych praktyk kontroli i inscenizacji władzy, poprzez jej anonimowo, w ukryciu lub rozproszeniu działające struktury, aż po ledwie zauważalne praktyki osobistej samokontroli.

Takie poszukiwania miejsca na własną subiektywność, na działania z założenia intuicyjne, bez z góry założonego celu i żywo reagujące na ograniczenia, wymogi i możliwości otoczenia w neoliberalnych czasach, gdy cybernetyka zaczyna zastępować politykę, a cyfrowa kontrola globalnej komunikacji utrudnia refleksję własnej materialnej pojedynczości i tożsamości, rozumiem jako na wskroś polityczne. Poszukiwania takie są w moim rozumieniu stawianiem materialnego oporu wobec oczekiwania bycia obliczalnym i przewidywalnym w aktualnym społeczeństwie informacyjnym, reakcją na wymogi bycia elastycznym i na proklamowaną ciągłą konieczność przejmowania odpowiedzialności za siebie samego. Sztuka jest dla mnie narzędziem do manifestacji materialnego oporu i jednoczesną próbą znalezienia alternatywnych sposobów uczestniczenia i patrzenia w świecie: opartych na wykorzystaniu zmysłowego poznania przy jednoczesnej świadomej nieustającej analizie otoczenia i autoanalizie – oraz, w konsekwencji, „self-abolishment”¹¹: czyli podawania w wątpliwość wszelkich konstrukcji podmiotów, pod których postacią zmuszana jestem lub chcę ujawniać się w różnych kontekstach społecznych. Najistotniejszą w tym kontekście próbą, od której zaczęły się wszystkie moje dalsze poszukiwania, była instalacja-performance, którą wygrałam VII edycję Konkursu im. E. Gepperta¹². „Lewicka mówi o idei wizerunku”, tak Anda Rottenberg:

„Mamy zatem lustro, mamy też kostium, który wskazuje na tradycyjną ideę portretu. Portretu damy. Wkraczamy w dyskurs estetyczny i filozoficzny, spleciony z problemami osobistymi. Lewicka – artystka i kobieta staje wobec lustra w kostiumie, który zakrywa jej dzisiejszą tożsamość i konfrontuje ją z klasyką gatunku, w której kobieta jest przedmiotem, nie zaś podmiotem działań twórczych. Artystka włącza się też w dyskurs na temat funkcjonowania sztuki w świecie. Stąd tak znaczące są papiery leżące na podłodze, przyduszone konkretnymi przedmiotami. Dekonstruuje nie tylko pojęcie powierzchni obrazu, ale także status artysty, a szczególności kobiety jako artystki.”¹³

⁹ Tamże. Oryginalna wersja tekstu operuje niemożliwymi do ekwiwalentnego przetłumaczenia metaforami i brzmii następująco: „Die Saalschlacht als Malprozess oder andersrum ist ein Ausgangspunkt der bewegten abstrakten Bildwelten von Olga Lewicka. Beschleunigung, komplexe Bildorganisation, disparate Vielteiligkeit, die vermeintliche Klaviatur guter und schlechter Pinselattitüden werden beherzt aufeinander losgelassen. In den Fußstapfen eines konzertierten Bad Painting, aber mit neuem Schuhwerk, wird auch Kandinsky locker geschultert, vielleicht auch barfuss. Die substantiellen, also abstrakten Malerei-Elemente im freien Knall ...“.

¹⁰ Zob. Jean Baudrillard, *Pakt jasności, O inteligencji zła*, Warszawa 2005, s. 17f.

¹¹ Pojęcia „self abolishment” używam według definicji Mariny Vishmidt, zob.: „ACTIVATED NEGATIVITY: AN INTERVIEW WITH MARINA VISHMIDT”, [w:] *Makhzin*, Issue 2 „FEMINISMS” (April 1st, 2016), <http://www.makhzin.org/issues/feminisms/activated-negativity> (dostęp 01.07.2018).

¹² Zob. poz. 10-12 w mojej załączonej do niniejszego wniosku „Dokumentacji pozostałych dzieł o międzynarodowym lub krajowym zasięgu z lat 2003-2016“.

¹³ Anda Rottenberg, „Obraz jako image. Rozmowa z Andą Rottenberg, przewodniczącą komisji 7. Konkursu im. Eugeniusza Gepperta”, *format*, nr 48 (4/2005), s. 65.

Proces krytyki: subwersja neoliberalizmu za pomocą neoliberalnych technik

Mediów staram się używać krytycznie, tzn. uwzględniając każdorazowo ich społeczne funkcje i historię ich ukształtowania. Używam ich częściowo na przekór aktualnym tendencjom obiegu sztuki, wykorzystując ich popkulturowe siły i tradycję. W ostatnim projekcie „Chmuralność” pracowałam przede wszystkim z książką artystyczną i malarstwem.

Jako nowoczesne medium malarstwo zaczęło się kształtować wraz z systemem kapitalistycznym w Renesansie. Można powiedzieć, że malarstwo to medium systemu kapitalistycznego: w nim kapitalizm się przegląda, na nim zostawia swoje ślady od samego początku. Podobnie medium książki towarzyszy początkom globalizującego się kapitalizmu. Książka artystyczna jest natomiast neoliberalnym medium sensu stricto: od końca lat 90-tych XX wieku, wraz z rosnącą popularnością komputerowego programowania i software’u zaopatrującego projektantów w możliwości błyskawicznych, atrakcyjnie wyglądających projektów, publikacje artystyczne stały się wśród artystów bardzo pożądane, pozwalały bowiem na szybkie i skuteczne spopularyzowanie własnej twórczości i uczynienie z nich doskonałego narzędzia rywalizacji.

Żyjemy w czasach radykalnie przyspieszonych. Rozczepiających podmiot na coraz drobniejsze części. Trudno o złożoną refleksję. „Można się tym przerażać, można żywić nadzieję, ale nie o to chodzi. Należy poszukiwać nowej broni”, pisał Gilles Deleuze w swojej precyzyjnej i już klasycznej, w obiegu sztuki jednak wciąż jeszcze niewystarczająco obecnej analizie „Postscriptum o społeczeństwach kontroli”¹⁴.

Gdzie takiej broni szukać? Jeśli już, to uważnie skanując i odczuwając samych siebie. Dziś, w czasach neoliberalnej rządomyślności¹⁵, regulowanej stricte przez mechanizmy rynkowe, obywatele nie są już zarządzani przez innych, lecz zarządzają samymi sobą. Kontrolują samych siebie. Jedną z głównych technologii siebie jest uodpowiedzialnianie, nakazujące każdemu w pełni odpowiadać za siebie i w nieskończoność dążyć do optymalizacji samego siebie, czyli do bycia coraz bardziej efektywnym, elastycznym, kreatywnym i wytrzymałym na porażki. Medium Internetu umożliwia nieograniczony, na pierwszy rzut oka tani, szybki i powszechny dostęp do wszystkich potrzebnych informacji, umożliwia, jak pisał Deleuze, „permanentne kształcenie”¹⁶, podając jednocześnie w wątpliwość opłacalność i skuteczność wysiłku samodzielnego myślenia; zamieniając społeczeństwo w globalne przedsiębiorstwo, które wprowadza „w imię zdrowego współzawodnictwa, czynnik niezbędnej rywalizacji, doskonałą motywację, która rodzi konflikt między jednostkami i przenika do wewnątrz każdej z nich, również tam dokonując podziałów”¹⁷. Łatwo sobie wyobrazić, że w społeczeństwie tak spenetrowanych kontrolą i w nieskończoność mierzonych i dzielonych jednostek, wszelka krytyka systemu już per definitionem zawsze będzie jego częścią.

¹⁴ Gilles Deleuze, „Postscriptum o społeczeństwach kontroli”, w: Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*. Wrocław 2007, s. 184.

¹⁵ Pojęcia „neoliberalna rządomyślność” używam za Michelelem Foucault, który rozwinął je w swoich wykładach poświęconych biopolityce w College de France w latach 1978-1980 i które wydane zostały po raz pierwszy w 2004r. pod tytułem „Naissance de la biopolitique”, zob. Michel Foucault, *Narodziny biopolityki*, Warszawa 2011.

¹⁶ Gilles Deleuze, „Postscriptum o społeczeństwach kontroli”, w: Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*. Wrocław 2007, s. 185.

¹⁷ Tamże, s. 185.

Ta rzekoma niemożność wyjścia na zewnątrz systemu kapitalistycznego¹⁸ przypomina odwieczny problem metafizyki, po raz pierwszy sformułowany przez Kanta: rzecz, którą poznajemy za pomocą rozumu, jest tego rozumu własną konstrukcją. Kontekst ten pozwala wyobrazić sobie neoliberalną rządomyślność jako pewien sposób myślenia, z którego nie tylko trudno zrezygnować, lecz który także nieustannie ewoluuje oraz potencjalnie jest w stanie zintegrować w swoje struktury i uczynić swoim wszystko, co obce. Aktualnie wyjścia poszukiwane są aktywnie w ramach założeń nowego realizmu i nowego materializmu, a także posthumanizmu, których motywacją jest doprowadzenie nas do doświadczania świata spoza ludzkich struktur. W swoich dotychczasowych projektach, w tym także w projekcie „Chmuralność”, zastanawiałam się jednak przede wszystkim nad wewnątrzsystemowymi możliwościami subwersywnej krytyki. Nad innymi sposobami myślenia. W ferworze poszukiwania wyjścia ze społeczeństwa kontroli nazbyt często zapomina się o dzisiejszym problemie zdefiniowania w ogóle granic społecznej kontroli, jako że jej „numeryczny język”¹⁹ ciągle je przesuwają. Za pomocą „Chmuralności” szukałam takiego rodzaju subwersji, czyli odwracania znaczeń i jakości (np. obliczalnych chmur danych, pojęć opisujących stany skupienia chmur i narzędzi mierzących ich składy chemiczne), które doprowadziłyby do uświadamiania ukrytych struktur społecznej kontroli i otwierania ich na destabilizujące je inne kulturowe znaczenia oraz, w konsekwencji, na zmysłowe, radykalnie estetyczne doświadczenie.

Proces abstrakcji: działanie z wewnętrznymi obrazami

Moje procesualne podejście do tworzenia inspirowane jest programami wczesnej awangardy z końca XIX i początku XX wieku, zwłaszcza Mondriana, Kandinskiego i af Klint – oraz ich związkami z wykluczaniem do tej pory z historii sztuki wpływami dalekowschodnimi i buddyjskimi, w których czołową rolę odgrywało zespolenie dzieła sztuki z życiem, a nie wyobcowanie go za pomocą zewnętrznie na niego nakładanej idei. Wpływy te wymagałyby moim zdaniem aktualnie zarówno teoretycznej, jak i artystycznej rewizji, w ramach nadrabiania zaległości związanych z krytyką postkolonialną. Po części widzę swoją aktualną pracę jako kontynuację porzuconych (przez oficjalne historiopisarstwo i potem przez kapitalistyczny obieg sztuki) wątków awangardowych myślenia o autonomii artysty i dzieła, poszukiwania związku pomiędzy nimi (czyli analizy tzw. estetyki produkcji, nie recepcji²⁰). Kultura neoliberalna przesiąknięta jest aktualnie niezliczonymi motywami i technikami dalekowschodnimi (prawie każda korporacja oferuje swoim pracownikom jogę, trening autogenny, trening wzmożonej uwagi itp.) i uważam, że najwyższy czas wpływy te krytycznie przemyśleć i świadomie, analitycznie wykorzystać je także w sztuce. Na początku XX wieku wielu abstrakcyjnie pracujących artystów czerpało inspiracje płynące z dalekowschodnich filozofii i religii, dokumentowało je i wykorzystywało w swoich obrazach. Większość technik i impulsów medytacyjnych jednak nie została przemyślana i zrealizowana w procesie twórczym, a zaist-

¹⁸ Por, Luc Boltanski, Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londyn/Nowy Jork 2007, s. 57ff.

¹⁹ Gilles Deleuze, „Postscriptum o społeczeństwach kontroli”, w: Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*. Wrocław 2007, s. 184.

²⁰ W aktualnym kontekście obrazowania pojęcia te zostały przekonująco zdefiniowane przez Georgesa Didi-Hubermana w wywiadzie „Refusing Prestige”, *Texte zur Kunst*, 3/2014, s. 120f.

niała jedynie jako ilustracje²¹. W skrócie rzecz ujmując: Kandinski, af Klint, Arp dokumentowali przede wszystkim to, co można zobaczyć, gdy się medytuje. Mnie w moich obrazach nie interesuje ilustrowanie tego, co się widzi, czy też tego, co w trakcie procesu medytacyjnego można zobaczyć, lecz raczej sama praca i pośrednie (nie bezpośrednio) działanie z wewnętrznymi obrazami – oraz doświadczenie, że dokądś mnie one prowadzą. Obrazy najnowszego cyklu „Chmuralność” są po części zapisem procesu medytacji²².

²¹ Por. analizę porównawczą strategii medytacyjnych Pieta Mondriana i Wasyla Kandinskiego: Maurice Tuchman, (wyd.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1895-1985*, Nowy Jork 1986, s. 231ff.

²² Zob. poz. 9 i 31 w załączonej do niniejszego wniosku „Dokumentacji dzieł wchodzących w skład osiągnięcia artystycznego, o którym mowa w art. 16 ust. 2 ustawy”.