

Jerzy Tomala

DĄB W OGRODZIE
Światło jako obiekt w malarstwie

‘OAK IN THE GARDEN’

Light as an object in art



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2017

Recenzent
dr hab. Anna Wysocka-Bogacka

Opracowanie redakcyjne i korekta
Janina Dubiel

Tłumaczenie
Julia Tomala-Brygidyn

Opracowanie techniczne i łamanie
Wojciech Pączek

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017

ISBN 978-83-7996-483-3

1459

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; ark. wyd. 6,1; ark. druk. 14,5; zlec. red. 16/2017
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Wprowadzenie

1. Konteksty artystyczne i antropologiczne

Mogłoby się wydawać (czasami jest to dość powszechne mniemanie), że malarstwo niefiguracywne ma mały związek z realnym światem, tym bardziej ze środowiskiem kształtującym i edukacyjnym człowieka. Jest to bowiem ten typ (rodzaj) malarstwa, który ma charakter abstrakcyjny, odwołuje się do relatywnych i pozaempirycznych wyobrażeń w umyśle odbiorcy. Należy jednak zauważyć, że te malarskie obiekty jako formy zmysłowe, umysłowe i przeżyciowe (emocjonalne) nie mogłyby się pojawić, gdyby nie miały swoich pierwowzorów w realnej rzeczywistości. Tej, która istnieje w postaci obiektów przyrodniczych i konwencjonalnych, wytwarzanych przez człowieka (obiekty materialne, formy użyteczne i artystyczne, a więc kształty figuratywne, formy geometryczne, przestrzenne itp.). Powstają one u twórcy i odbiorcy tej sztuki, umożliwiając zaistnienie u odbiorcy osobliwego związku intelektualno-emocjonalnego i znamiennej dla tego malarstwa transcendencję ludzkiego świata doświadczeń w stronę „nadrealnej” rzeczywistości.

Wydaje się, że uprawnione jest przypuszczenie, zgodnie z którym antropologiczny rozwój i wychowanie człowieka, zwłaszcza w okresie adolescencji, doprowadza do swoistej integracji naturalnych zdolności do tworzenia zintegrowanego obrazu świata „przyrodniczo-figuratywnego” i przestrzenno-wyobrażeniowego

w niesprzeczną całość. Ten doniosły fenomen rozwoju człowieka jest najczęściej w tym sensie niewystarczająco wykorzystany.

2. Próba wyjaśnień teleologicznych

Zawarty w malarstwie Jerzego Tomali rys formalny i kolorystyczny wyraża mało zauważaną i niedocenianą z punktu widzenia pedagogii antropologicznej perspektywę jedności przedmiotów realnych (ożywionych i nieożywionych) z ich intersubiektywną ekspresją malarską. Wykracza ona poza bezpośrednią obserwację otoczenia (przez dziecko i dorosłych), kierując się w stronę transcendentnej wyobraźni. Można więc uznać, że pojawiające się w umyśle dziecka formy geometryczne (kwadraty, prostokąty, trójkąty itp.) tworzą potencjalną gotowość do łączenia tych światów w niedookreśloną i holistyczną zarazem całość rozwojową na drodze harmonizowania zróżnicowanych, poznawczo antynomicznych odkryć umysłowych i doznań emocjonalnych.

W tym kontekście można orzec, że środowisko wychowania i rozwoju człowieka, ów *Dąb w ogrodzie* należy pojmować w uniwersalny, humanistyczny i antropologiczny sposób. Taki, który wykracza poza czysto empiryczne poznanie i reaktywne przeżycie. Jest to zjawisko głęboko ludzkie, część antropologicznego poznania rzeczywistości i nierze-

czywistości rozciągniętej pomiędzy różnymi, często niespójnymi sferami. Interesujące jest to, że w tym doświadczalnym i dyskursywnym, także figuratywno-intersubiektywnym zespalaniu świata w rozwoju człowieka – możliwe staje się świadome wykorzystanie figuratywnej sztuki. Malarstwo Jerzego Tomali może służyć poznawczo-emocjonalnemu poszerzeniu perspektywy rozwojowej „całej” samoświadomości człowieka, o jego empirycznej rzeczywistości, poszerzając jeszcze o symbole i myślenie abstrakcyjne, a nawet transcendentne. Ważne staje się to w obliczu dominacji upraszczanych obecnie modeli poznawczych świata, zwłaszcza w obszarze technologicznego (techno-informacyjnego) funkcjonowania człowieka. **Dąb w ogrodzie** jest metaforą malarską, intelektualną i emocjonalno-estetyczną, szczególnie wymowną w dobie postmodernistycznej dehumanizacji życia ludzkiego. Osobiście odczytuję ją jako oryginalną inwencję Autora, zmierzającą do fenomenologicznego przekraczania i łączenia zarazem antropologicznej, egzystencjalnej i intersubiektywnej strony ludzkiego świata.

Dla współczesnych pokoleń futurystyczne konstrukcje i geometryczne formy malarskie mogą stanowić atrakcyjną propozycję wizualizacji realnego świata w stronę figuratywnej abstrakcji. Może też być swoistym pomostem pomiędzy umysłowością pojętą w sposób naturalistyczny a cybernetyczną jej modyfikacją preferowaną w dobie postmodernistycznej. Natura umysłowości ludzkiej jest holistyczna, biologiczno-przyrodnicza i symboliczna zarazem. Cały świat w perspektywie epistemolo-

gicznej i wartościującej staje się coraz bardziej całokształtem przypadkowych spostrzeżeń i wyobrażeń, mniej zaś w pełni doświadczaną rzeczywistością. Omawiany kierunek malarstwa wraz z jego podłożem intelektualno-wyobrażeniowym próbuje te dylematy rozwiązywać.

3. Konkluzja

Uprawiane przez Jerzego Tomalę malarstwo, mimo radykalnie abstrakcyjnego charakteru, jest osobliwą transcendencją antropologiczną, dążeniem do przekraczania jedyne, naturalistycznego sposobu doświadczania i rozumienia świata. W intelektualno-wyobrażeniowym procesie rozwoju człowieka może rozbudzać prorozwojowe fascynacje swoistą syntezą różnych przestrzeni. Autorski tekst i obrazy ukazują specyficzną drogę twórczego odkrywania wyobrażeń antropologicznych i ontologicznych. Malarstwo Jerzego Tomali jest szczególnym zjawiskiem nawet w obrębie uprawianego przez niego gatunku artystycznego. Jest twórczością rozbudzającą intelekt i emocje, i w tym sensie jest wartością estetyczną i poznawczo-wyobrażeniową. Może wyzwalać niewyzyskiwane w pełni sfery abstrakcyjnego i symbolicznego rozwoju współczesnego człowieka, zorientowanego głównie na materialne kategorie swojego istnienia.

prof. zw. dr hab. Kazimierz Szmyd
Krosno, 3.12. 2016

1. Wstęp

Malarstwo diabeł wymyślił,
żeby wodzić człowieka za nos.
Jan Cybis

„Murarz domy buduje, krawiec szyje ubrania” – czytamy w wierszu Juliana Tuwima (*Wszyscy dla wszystkich*, 1938). Tu każdy robi to, co do niego należy. Malarz piszący o swoim malarstwie jest jak krawiec, który muruje dla siebie dom. Piszący malarz musi niejako wykazać, że jest mądrzejszy od siebie samego, a nie jest to sytuacja komfortowa ani dla malarza, ani dla piszącego. Znalazłem się oto w położeniu, które Kornel Makuszyński określiłby tak: „Robię to, czego by nie robił nikt, gdyby robił to, co ja robię”.

Napisałem dotąd (pod pseudonimem Jerzy Pomian) ponad dwadzieścia krótkich tekstów promujących twórczość różnych artystów. Były to najczęściej wstępy do katalogów, które towarzyszyły wystawom malarstwa, grafiki lub fotografii. Zawsze jednak uważałem, że jest to „szyfowa” praca, bo gdybym nie wiem jak sugestywnie pisał o tych obrazach, to ani jedna plama nie zmieni z tego powodu swego położenia, koloru, wielkości czy kształtu i niezależnie od tego, czy dzieło jest dobre czy złe, żadna opinia nie spowoduje, że stanie się ono jeszcze lepsze albo całkiem bezwartościowe. Historia sztuki zna wiele przypadków przedwczesnego ferowania „skazujących” bądź „unie-

1. Introduction

Malarstwo diabeł wymyślił,
żeby wodzić człowieka za nos¹.
Jan Cybis

‘A bricklayer builds houses, a tailor sews clothes’ – it is what we read in Julian Tuwim’s poem (*Wszyscy dla wszystkich*, 1938). Here, everybody does their job. A painter writing about his art is like a tailor, building a house for himself. A writing painter needs to show that he is as if smarter than himself, and this is not a comfortable situation neither for the painter nor for the writer. So, I found myself to be faced with a situation, Kornel Makuszyński would describe as: ‘I am doing something nobody would ever do, if he did, what I am doing’.

I have written (under the pseudonym Jerzy Pomian) over 20 short texts promoting the work of various artists. They were most often introductions to catalogues, which accompanied painting, graphic arts and photography exhibitions. I have always considered it to be ‘Sisyphean labour’, because no matter how suggestive I would write about these paintings, not even one spot would change its position, colour, size or shape and regardless of the work being good or bad, no opinion would make it better or utterly worthless. The history of art knows many cases of passing ‘convicting’ or ‘acquitting’

¹ *The devil invented painting to lead one by the nose.* Translation mine.

winniających” wyroków – od Michała Anioła począwszy, na Dorocie Nieznalskiej kończąc. Malarz sam jedynie może zadbać o swoją reputację i bronić swoich racji – i tylko przy sztaludze, a nie przy maszynie do pisania, komputerze czy mównicy. Niemniej podejmowałem się tego zadania, bo – po pierwsze – zawsze miałem (być może płonną) nadzieję, że moimi tekstami zainspiruję widza do głębszej refleksji, po drugie – sam mogłem (a nawet musiałem) baczniej przyjrzeć się pracom, o których miałem pisać, i – po trzecie – często działałem według maksymy, którą wymyśliła i której wierna była Gertruda Stein, a z nią Pablo Picasso: „Jeżeli rzecz da się wykonać, to w ogóle nie warto się do niej zabierać”.

judgements prematurely – from Michelangelo to Dorota Nieznalska. It is the painter himself who can look after his own reputation and fight for his rights – only by the easel, and not by a writing machine, computer or a rostrum. I took up this challenge as firstly, I have always had (perhaps faint) hope, that my texts may provoke the viewer to a deeper reflection, secondly, I myself was able (and even had to) take a closer look at the works I had to write about, and thirdly I often go by the motto created by Gertrud Stein and followed by Pablo Picasso: ‘If something is feasible it is not worth doing at all’.

2. Dlaczego abstrakcja?

Malując w 1975 roku temperą na papierze moje pierwsze po dyplomie obrazy abstrakcyjne, odkryłem, że ten rodzaj wypowiedzi malarskiej pozbawiony jest dwóch bardzo ważnych środków wyrazu dostępnych dla figuratywistów: deformacji i światłocienia.

Co do deformacji, to sprawa wydaje się oczywista i – jak sądzę – nie wymaga specjalnych wyjaśnień: przecież romb w obrazie to nie jest zdeformowany kwadrat, tylko czworokąt, którego wszystkie boki są równe, a kąty nie są proste, owal zaś nie jest zniekształconym czy spłaszczonym kołem. Zasada ta odnosi się w równej mierze do abstrakcji geometrycznej, jak i do *action painting*. Można zatem powiedzieć, że w malarstwie abstrakcyjnym kształty plam są takie, jakie są – i tyle!¹ W tym sensie malarstwo abstrakcyjne bliższe jest naturze (a tym samym prawdzie) niż jakiegokolwiek figuratywne – nawet hiperrealizm.

Światłocień zaś „to rozłożenie i wzajemne przenikanie światła i cieni w celu wydobywania efektu trójwymiarowości w tych częściach obrazu lub ryciny, w których przedstawione przedmioty ustawione są w kręgu źródła światła”². Zatem artyści wypowiadający się w języku

1 Podobnie traktujemy, albo powinniśmy traktować, formy wytworzone przez naturę: nie ma pięknych albo brzydkich kształtów liści, chmur czy kamieni w potoku górskim; one są takie, jakie są. *Piękno* - mówił Paul Klee - *odnosi się nie do przedmiotu, ale do ukształtowania plastycznego*.

2 S. Kozakiewicz [red.], *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, PWN, Warszawa 1976, s. 455.

2. Why abstraction?

In 1975 as I was painting my first abstract works after my graduation, I realized, that this type of artistic statement lacks two crucial means of expression for the figurative painter: deformation and chiaroscuro.

As for the deformation, it seems obvious, and as I believe does not need any special explanation: a rhombus in the painting is not a deformed square, but a quadrangle, with all sides equal, and the angles not being straight, an oval is not a distorted or flatten circle. This rule applies as much to geometrical abstraction as it does to *action painting*. You may say, that in abstract painting the shapes of spots are as they are – and that is it!² The abstract painting is closer to nature (and truth for that matter) in this sense, than even hyperrealism.

The chiaroscuro is ‘spreading and mutual merging of lights and shadows in order to emphasize the three-dimensional effect in these parts of a painting or drawing where the presented objects are situated in the source of the shadow’³. Hence, the artists using the language of abstraction, or being part of this current, who use the chiaroscuro, do not paint *de facto*

2 We treat in a similar way, or at least we should, forms created by nature: there are no beautiful or ugly shapes of leaves, clouds or stones in a stream, they are as they are. ‘Beauty – as Paul Klee says – relates not to the object itself, but to the artistic form’.

3 S. Kozakiewicz [edit.], *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, PWN, Warszawa 1976, p. 455.

abstrakcji, albo zaliczani do tego nurtu, a stosujący w swoich pracach światłocien, nie malują *de facto* obrazów abstrakcyjnych; światłocien czyni ich dzieła figuratywnymi³.

Przyjrzyjmy się w tym kontekście twórczości Zofii Artymowskiej: z powodu światłocienia jej obrazy z cyklu *Poliformy* nie mogą być uznane za abstrakcyjne, mimo iż – analogicznie rzecz ujmując – artystka postępuje podobnie jak rzeźbiarz, wykonujący swoje kompozycje z wypolerowanych metalowych rur; on jednakże z całą pewnością „robi abstrakcję”, a ona nie. Artystka zaliczana przez krytyków (ale też przez siebie) do nurtu konstruktywistycznego tak naprawdę maluje martwe natury przedstawiające chromowane lub niklowane walce. Sami konstruktywiści mówiliby o „maszynowym romantyzmie” jej dzieł.

Jeżeli uznamy, że Artymowska była przedstawicielką konstruktywizmu (rozumianego na ogół jako nurt sztuki abstrakcyjnej⁴), to bodaj jako jedyna malowała trójwymiarowe figury, posiadające objętość sugerowaną światłocieniem; jej poprzednicy zaś, kładąc na płótno całkiem płaskie plamy, uprawiali – jak by na to nie patrzeć – abstrakcję geometryczną⁵.

Tendencje do światłocieniowego „modelowania” plam geometrycznych – choć nie tak wyraziste i jednoznaczne jak w *Poliformach* Artymowskiej – możemy dostrzec m.in.

3 Adam Kotula i Piotr Krakowski stwierdzają kategorycznie: „Nie są abstrakcyjnymi obrazy, w których występuje trójwymiarowa przestrzeń”. [w:] *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1977, s. 11.

4 S. Kozakiewicz, dz. cyt., s. 10.

5 Kazimierz Malewicz (podobnie jak Iwan Kliun, Lubow Popowa, Fernand Léger, George Grosz i inni) malował wprawdzie obrazy, w których stosował masywne, zgeometryzowane formy przedstawione światłocieniowo (np. *Żniwa*, 1911, *Portret Iwana Kliuna*, 1913) – i to one być może inspirowały Zofię Artymowską, ale były to obrazy jawnie figuratywne o tematyce rodzajowej.

abstract works as the chiaroscuro makes them more figurative⁴.

Let us use this context to have a closer look at the works of Zofia Artymowska: because of the chiaroscuro her paintings from the cycle of *Poliformy* cannot be seen as abstract – even by analogy – the artist acts like a sculptor, making his compositions out of polished metal pipes, he surely ‘does abstract work’ and she does not. The artist considered by the critics (and also herself) as being part of the Constructivism, really paints still life presenting chrome or nickel-plated cylinders. The Constructivists themselves would speak of ‘machine romanticism’ of their works.

If we consider Artymowska as being the representative of Constructivism (seen mainly as part of abstract art⁵), she might be the only one painting three-dimensional figures that had the capacity suggested by chiaroscuro. Her predecessors, placing flat spots on the canvas used geometrical abstraction no matter how one would look at it⁶.

The tendency to use chiaroscuro to ‘modify’ geometrical spots—even though not as distinctive and ambiguous as in Artymowska’s *Poliformy* – may be seen in some of the works by Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Alensakndra Jachtoma or Julian Raczko – just to mention the Polish artists⁷.

4 Adam Kotula and Piotr Krakowski categorically state: ‘Paintings which have a three-dimensional space are not abstract’. [in:] *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1977, s. 11.

5 S. Kozakiewicz, see footnote 2, p. 10.

6 Kazimierz Malewicz (just as Iwan Kliun, Lubow Popowa, Fernand Léger, George Grosz,) used massive, geometrical forms created with chiaroscuro (e.g. *Żniwa*, 1911, *Portret Iwana Kliuna*, 1913) – maybe they were the inspirations to Zofia Artymowska, but they were figurative paintings of a genre subject.

7 It is mostly visible in the type of works, which titels refer to light phenomena, e.g.: Z. Gostomski, *Przedmiot optycz-*

w wybranych dziełach Stefana Gierowskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Aleksandry Jachtomy czy Juliana Raczko – by wspomnieć tylko polskich artystów⁶.

Tak więc malarz abstrakcjonista – żeby być abstrakcjonistą – musi odrzucić światłościę.

Odkrycie tych właśnie „ograniczeń” spowodowało, że abstrakcja stała się dla mnie, wówczas młodego (gniewnego) absolwenta Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, znacznie bardziej atrakcyjna niż malarstwo figuratywne.

Pokonywanie trudności wynikających z ograniczania środków wyrazu, nie tylko w dziedzinie malarstwa, wzmacnia nas, ale także powoduje, że stajemy się bardziej uważni i bardziej kreatywni w naszych poszukiwaniach. Stanisław Fijałkowski mówił, że „stwarzanie sobie przeszkód jest niezwykle podniecające – łatwa realizacja pomysłu może spowodować jego spływanie”⁷. To jest jak z przeszkodą na rzece: tama albo zwężenie koryta zwiększa jej potencjał i moc. Ograniczanie środków wyrazu do kilku, gdy mamy do wyboru kilkanaście czy kilkadziesiąt, może przyczynić się do tego, że nasz przekaz będzie bardziej konkretny, precyzyjny i wyrazisty. Bo przecież lepiej wiedzieć, co się mówi, a nie mówić, co się wie.

„W każdej sztuce – powiedział Walter Pater – pobrzmiewa nieustanna tęsknota za muzyką”, ponieważ ta jest najdoskonalszą ze sztuk. Artyści i teoretycy od dawna przeczuwali, że plastyka prędzej czy później będzie próbowała zbliżyć się do tego ideału. Muzyka – na co zwracali uwagę

6 Widać to szczególnie w tych pracach, których autorskie tytuły nawiązują do zjawisk świetlnych, np.: Z. Gostomski, *Przedmiot optyczny – XV*, 1963; A. Jachtoma, *Selen*, 1977; J. Raczko, *Cień*, 2005.

7 E. Dzikowska, *Artyści mówią*, Rosikon Press, Warszawa 2011, s. 94.

So, the abstract painter – to be one – needs to reject chiaroscuro.

The discovery of these 'limitations' caused abstraction becoming to me, then a young (restless) graduate of the Faculty of Fine Arts in Toruń, much more attractive than figurative painting.

Overcoming the obstacles caused by the limitation of means of expression, not only in the field of painting, makes us stronger, but also more focused and creative in our search. Stanisław Fijałkowski said 'that creating obstacles by ourselves is extremely exciting – an easy realization of an idea may only trivialize it'⁸. It is like an obstacle on the river: a dam or a narrowing only pushes its potential up. Limiting the means of expression to just a few, when we have a choice of many, may contribute to our statement becoming more precise, exact and clear. As it is better to know what one is saying than to say what one knows.

As Walter Pater said; 'In every form of art there is a constant longing for music', as it is the most perfect of all the arts. Artists and theoreticians have long felt that visual arts will try to get closer to the ideal. Music – which was emphasized by August Endell, Herbert Read, Gérard Schneider, František Kupka or Wasyl Kaudyński- is a universal message 'an absolute abstraction', that is why you can express everything through music. Musicians use sounds, which – apart from the human voice and percussion effects – do not exist in nature; they are created with the use of instruments designed by humans. A painter 'takes' everything from

zny – XV, 1963; A. Jachtoma, *Selen*, 1977; J. Raczko, *Cień*, 2005.

8 E. Dzikowska, *Artyści mówią*, Rosikon Press, Warszawa 2011, p. 94.

m.in. August Endell, Herbert Read, Gérard Schneider, František Kupka czy Wasyl Kandyński – jest przekazem uniwersalnym, „absolutną abstrakcją”, dlatego też poprzez muzykę można wyrazić absolutnie wszystko. Muzycy posługują się dźwiękami, które – z wyjątkiem efektów perkusyjnych i głosu ludzkiego – w przyrodzie nie istnieją; są wytwarzane za pomocą instrumentów zaprojektowanych i wykonanych przez człowieka. Malarz „bierze” z natury wszystko: kształty, barwę, fakturę, światło itd. I choć abstrakcyoniści mogą tylko zazdrościć muzykom doskonałości przekazu, to jednak w malarstwie abstrakcyjnym istnieje ogromny, ciągle potwierdzany przez wybitnych reprezentantów tego nurtu potencjał. Świadczy o tym także wielka różnorodność stylistyczna malarstwa abstrakcyjnego.

Nie wiem, czy abstrakcjonizm zbawił malarstwo, jak przewidywał Pierre Bonnard, ale w ciągu lat, wykonując kolejne obrazy abstrakcyjne, coraz bardziej rozumiałem i doceniałem zalety tego sposobu ekspresji artystycznej, szczególnie zaś jej uniwersalny charakter, dający przy tym możliwość dokładnego precyzowania wypowiedzi. Malarz Kazimierz Lasocki zwykł mawiać: „Kiedy maluje się psa w skoku, to psa można pominąć, ale skok musi być namalowany!” Malarstwo abstrakcyjne po to jest – jak sądzę – by ukazywać istotę rzeczy, a nie samą rzecz!

Po latach eksperymentów i doświadczeń mogę też powiedzieć, że najwartościowsza i najistotniejsza jest dla mnie ta możliwość kreowania nowej rzeczywistości. Leone Battista Alberti „wycinał” w ścianie okno, przez które widać było historię, którą miał przedstawić. Malarz abstrakcjonista bierze od Albertiego wycięty przez niego kawałek ściany i maluje na nim „historię”, której przez żadne okno zobaczyć nie można. Karl Kraus pisał ponad sto lat temu: „Sztuka jest tym, co światem się staje – a nie tym, czym świat jest”.

nature: shapes, colours, texture, light and so on. Despite the fact that abstract painters may only feel envious that the musicians have such a perfect means of expression, there still is a potential in the abstract paintings, emphasized by the eminent representatives of this trend as well as a great variety of abstract styles.

I do not know if abstractionism saved art as it was foreseen by Pierre Bonnard, but throughout the time that I was creating more abstract paintings I came to realize and appreciate this form of artistic expression through its universal character, which gives the opportunity to specify our statements. A painter, Kazimierz Lasocki would say: ‘When one is painting a dog jumping, you may omit the dog but not the jump!’ As I believe showing the true matter of things is the main goal of abstract art.

After many years of experiments and experience I can also say, that the possibility of creating the reality is the most valuable and important. Leone Battista Alberti would ‘cut’ a window in the wall which would overlook the history he was about to present. An abstractionist takes Alberti’s piece of wall and paints a ‘history’, which you will not see through any window. A hundred years ago Karl Kraus wrote: ‘Art is what the world becomes – not what the world is’.

3. „Dąb w ogrodzie”

W roku 2006 obroniłem na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu pracę doktorską na temat: *Sposoby sugerowania przestrzeni bezwymiarowej oraz jej możliwości wyrazowe*. Na dzieło składał się zestaw obrazów akrylowych o wymiarach 80 x 120 cm pod tytułem *Obraz z cyklu*, w których – rezygnując z perspektywy renesansowej i światłocienia – „zdefiniowałem” przestrzeń bezwymiarową. Całość malowana była w tonacji szarobłękitnej z użyciem bieli i czerni, a także (incydentalnie) czerwieni.

W malarstwie figuratywnym przestrzeń jest prawie zawsze wymiarowa, relatywna⁸. Punktem odniesienia w ocenie skali, proporcji i odległości są tutaj obiekty znane z otaczającej nas rzeczywistości, np. dom, koń lub krzesło, a ponieważ człowiek jest miarą wszystkich rzeczy, to one wyznaczają wszelkie skale w obrazie. Przestrzeń bezwymiarowa zaś to taka przestrzeń, której skali i wielkości nie można ocenić na podstawie jakichkolwiek znanych punktów odniesienia, ponieważ takich punktów – poza abstrakcyjnymi elementami kompozycji – tu nie ma. Wielkości namalowanych obiektów nie ma z czym porównać i do czego odnieść; będą one relatywne jedynie względem siebie.

Już pod koniec tamtej serii powstało kilka prac, w których nie występowały żadne figury geometryczne (kwadraty, prostokąty, trójkąty, pół-

⁸ Za wyjątkowe należy uznać obrazy w rodzaju *Poliform* Z. Artymowskiej; tam jest przestrzeń bezwymiarowa.

3. ‘Oak in the garden’

In 2006 in Toruń I gained the doctorate from the Faculty of Fine Arts. My doctoral dissertation was titled: *Sposoby sugerowanie przestrzeni bezwymiarowej oraz jej możliwości wyrazowe*. It was composed of a series of acrylic paintings 80x120 cm titled *Obraz z cyklu* – leaving the Renaissance perspective and chiaroscuro – I ‘defined’ the zero-dimensional space. It was painted with grey and blue tones using white and black, and also (occasionally) red.

In the figurative art, space is usually dimensional, relative⁹. Here, the point of reference in the matter of scale, proportion and distance are everyday objects such as; a tree, a horse or a chair, because a man is the measure of all things, they assign the scale in a painting. A zero-dimensional space is a type of space, which scale and size cannot be defined by any points of reference, as such points, apart from the abstract elements of a composition – do not exist. The size of painted objects cannot be compared to anything else – they remain relative only to one another.

A couple of works without any geometrical shapes (squares, rectangles, triangles, a quarter of a circle) were created at the end of that series, they were only ‘streaks’ of light. This is how I began to paint a series of canvas titled *Dąb w ogrodzie*¹⁰.

⁹ The paintings type of *Poliform* by Z. Artymowska should be perceived as exquisite; there is the non-dimensional space.

¹⁰ Mondo zen: The monk asked Zhao-Zhou: *What is the meaning of coming Bodhidharma to China?* Zhao-Zhou replied: *The oak tree in the garden.*

i ćwierćokręgi), ale wyłącznie „smugi” rozpraszającego się w przestrzeni światła. W ten sposób rozpocząłem malowanie serii płócien pod tytułem *Dąb w ogrodzie*⁹. „Nowe buduje się na wyuczonym” – powiedział Włodzisław Duch, odnosząc tę wypowiedź do pedagogiki. Jan Cybis określił kontynuację w sztuce następująco: „W malarstwie do końca się zaczyna. Każdy koniec jest początkiem”. Tak było i w moim przypadku.

Za Kandyńskim mógłbym powiedzieć, iż „uważam tytuł za zło konieczne, ponieważ tak samo jak przedmiot, zawsze ogranicza, zamiast poszerzać”. To tytuł, a nie treść moich obrazów był zapewne powodem włączenia ich przez Muzeum Okręgowe w Rzeszowie do cyklu imprez pt. *Ogród – pomiędzy naturą a kulturą* (2013-2014) i moja indywidualna wystawa *Dąb w ogrodzie* zamykała całe przedsięwzięcie.

W przypadku moich obrazów (tak jest zapewne z większością dzieł abstrakcyjnych) tytuł ma znaczenie raczej – lub jedynie – marketingowe i może tylko w niewielkim stopniu prowokacyjne. Widzowie są na ogół zaskoczeni, bo to, co czytają pod obrazem, nijak nie pasuje do jego treści albo do tego, jak sobie tę treść mogą wyobrazić. Zawsze jest tak, że gdy stajemy „oko w oko” z obrazem, to – czy chcemy tego czy nie – przyjmujemy jakąś postawę intelektualną. W tym przypadku konsternacja zaostża wyrazistość i wzbogaca paletę rozterek przeciętnego widza, co najczęściej prowokuje go do spontanicznych wypowiedzi oceniających, przeważnie negatywnych lub ironizujących.

Wszystkie obrazy z cyklu *Dąb w ogrodzie* mają wymiar 100 x 100 cm i malowane są far-

⁹ *Mondo zen: Mnich zapytał Zhao-Zhou: Jakie jest znaczenie przybycia Bodhidharmy do Chin? Zhao-Zhou odpowiedział: Dąb w ogrodzie.*

As Włodzisław Duch stated – ‘The new is built on the learned’ – but he said in reference to pedagogy. Jan Cybis described the continuity in art in the following way: ‘In painting you begin till the end. Every end is a new beginning’. That is how it was in my case.

Just like Kandinsky I would say that ‘a title is the necessary evil, because just as an object it limits instead of broadens’. I believe the title, and not the content of my works was the reason why they were made part of the event called *Ogród – między naturą a kulturą* (2013-2014) by the Museum in Rzeszow. My individual exhibition *Dąb w ogrodzie* closed the whole project.

In case of my paintings (as it probably is with the majority of abstract works), the title has just a marketing and merely provocative meaning. The viewers are very often shocked how little the title has to do with what can be seen or imagined through my painting. However, when we stand ‘eye to eye’ with the painting – whether we want it or not – we always adopt some intellectual attitude. In this case, consternation only sharpens the clarity and enriches the palette of the dilemmas of an ordinary viewer, which most often provokes spontaneous statements, usually negative or ironic.

All the paintings from the cycle *Dąb w ogrodzie* are 100 x100 cm , and they are created with the use of a brush and acrylic paints on a cotton and linen ground. Every painting is given a consecutive number (Roman numerals), which is consequent with the date of its creation. So far, I have painted over 170 works from this cycle. Light is the theme of my paintings.

The first decision I had to do was to resign from arcs, circles and parabolas. Only straight lines, simple geographic figures because light travels only in straight lines. The colouring how-

bami akrylowymi na podłożu bawełnianym lub lnianym. Każdy obraz oznaczony jest kolejnym numerem (cyfry rzymskie) wynikającym z chronologii jego powstania. Dotychczas namalowałem ponad 170 prac z tej serii. Tematem moich obrazów jest światło.

Pierwsza decyzja, jaką w związku z tym musiałem podjąć, to rezygnacja z łuków, okręgów, paraboli itp.; tylko linie proste, proste krawędzie geometrycznych figur, ponieważ światło, nawet ugięte, rozchodzi się wyłącznie w liniach prostych. Kolorystyka natomiast pozostała podobna jak wcześniej, z tą różnicą, że błękity z każdym prawie obrazem stawały się coraz bardziej złamane. Zdarzają się nawet *Dęby* niemal zupełnie achromatyczne.

Kolejna ważna decyzja dotyczyła sposobu nanoszenia farby na płótno: tylko pędzel. Stanisław Szukalski mówił, że „pomysł powstaje zawsze w proporcji do techniki wyrażania”. I tak Janusz Eysymont w podobnych kompozycjach, żeby pokazać rozpraszające się światło, korzystał z aerografu: rozpylał farbę cienką warstewką, zacierając granice plam barwnych. Tracił przy tym jeden z ważniejszych – moim zdaniem – środków wyrazu, a mianowicie fakturę, tutaj: fakturę płótna. Stefan Gierowski z kolei malował światło¹⁰ pędzlem, stosując technikę *sfumato*, lecz gradacja barwy czy jasności „jego” światła nie jest dość płynna, ale być może to właśnie stanowi o sile i indywidualnym charakterze tego malarstwa. „W sztuce prawdziwej nie ma pomyłek – pisał Jan Cybis. – Z każdego błędu potrafi zrobić coś ślicznego”.

Faktura płótna znacznie zwiększa ekspresyjność malarstwa, szczególnie wtedy, gdy nakładamy farby cienką warstwą. Dlatego też,

ever, remains similar to the earlier one, with the difference that blue colours got more and more ‘broken’ with every painting. In the cycle, some works even are achromatic.

The way of applying paint on the canvas was another major decision: only the brush. Stanisław Szukalski said that: ‘an idea always develops in proportion to the technique of expression’. Janusz Eysymont in similar compositions, in order to show the light travelling, used an airbrush: he spread a thin layer of paint, to blur the spot edges. I believe that by doing so he lost one of the most important – in my mind – means of expression, mainly the texture, here: the texture of the canvas. On the other hand, Stefan Gierowski painted light¹¹ with a brush, using the technique called *sfumato*, but the colour gradation or the brightness of ‘his’ light is not very smooth, but perhaps this constitutes the power and individuality of this type of painting. As Jan Cybis wrote: ‘There are no mistakes in real art—something beautiful may come out of every mistake’.

The texture of the canvas greatly increases the expressiveness of painting, especially when we apply the paint with a thin layer. That is why, depending on the needs, we use two types of canvas: cotton (delicate and less regular raster) and linen (regular, clear texture). I almost do not use any impastos or surface texture, which is obtained by the differentiation of the intensity and the tone of the coloured spots as it was done by the Impressionists, for example. My spots (for now) are usually flat, clear and smooth. I concentrate more on the contrast (black and white or light and dark grey and blue), and the colour contrast (usually applying pink-red on the blue or near it). The way of applying the white

10 J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005, s. 76 i nast.

11 J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2005, p. 76 and the next.

w zależności od potrzeb, używam dwóch rodzajów podobrazy: bawełniane (raster delikatny i mało regularny) i lniane (faktura wyrazista, dość regularna). Prawie nie stosuję impastów ani faktury powierzchniowej uzyskiwanej poprzez różnicowanie natężenia i tonu plam barwnych, jak to robili np. impresjoniści. Moje plamy (jak na razie) są najczęściej jednolicie płaskie, czyste i gładkie. Koncentruję się raczej na kontraście walorowym (czern i biel lub jasny i ciemny szarobłękit) i kontraście barwnym (najczęściej nakładając różową czerwień na błękitny lub obok nich). Najważniejszy przy tym jest sposób nakładania bieli i – szczególnie we wcześniejszych obrazach omawianego cyklu – różowych czerwieni na błękitnym lub czarnym tle. Zawsze jest to plama zanikająca i zawsze jest tych punktów coraz mniej. Każda „smuga światła” zaczyna się „pełnym blaskiem”, a kończy pojedynczymi kropkami. Są to jakby łuny albo snopy światła; realne, ale niematerialne.

Zanim rozpocząłem malowanie *Dębów w ogrodzie*, wykonałem „pilotażową” serię ponad dwudziestu obrazów o wymiarach 20 x 20 cm pod tytułem: *Co to jest – to, co jest?*, które prezentowałem m.in. na *Bielskiej Jesieni* (2007) oraz na 7. i 8. *Triennale Małych Form Malarских* w Toruniu (2007 i 2010). Prócz tego realizowałem cykl jeszcze mniejszych obrazów (10 x 10 cm) pt. *Jeden Świat* (7. *Międzynarodowe Biennale Miniatury*, Częstochowa 2012). Wykonując te obrazy, chciałem wiedzieć, jak się sprawdzi koncepcja malarska serii *Dqb w ogrodzie* w mniejszych formatach oraz jak miniatury „zadziałają” na powierzchni jednego metra kwadratowego.

and – especially in the earlier works of the given cycle-pink-red on the blue or black background. It is always a vanishing point. Every ‘streak of light’ begins with ‘full glow’, and ends in single dots. They are as if glows or beams of light: real but non-material.

Before I began painting *Dqb w ogrodzie* I did a ‘trial’ cycle of more than twenty works 20x20 titled: *Co to jest – to, co jest?*, which I presented during *Bielska jesień* (2007) and on the 7th and 8th *Triennale Małych Form Malarских* in Toruń (2007 and 2010). Apart from that I made a cycle of smaller paintings (10x10cm) titled *Jeden Świat* (7 *Międzynarodowe Biennale Miniatury*, Częstochowa 2012). Working on these paintings I wanted to see how the concept of the cycle *Dqb w ogrodzie* will perform in smaller formats and how the miniatures will ‘work’ on the surface of one square meter.

4. Światło w malarstwie

Organizacja UNESCO (na wniosek ONZ) ogłosiła rok 2015 rokiem światła; 110 lat temu Albert Einstein ogłosił swoją Szczególną Teorię Względności, której znakiem rozpoznawczym jest słynne równanie: $E = mc^2$. Z tego wzoru wynika m.in., że nic nie może poruszać się z prędkością większą niż prędkość światła.

Światło to „ów pradawny i subtelny żywioł, tak ważny i tajemniczy, że przy pisaniu *Księgi Rodzaju* konieczne było ułożenie dla niego specjalnego aktu twórczego”¹¹. Na świetle oparł swoją koncepcję początków świata i początków życia Włodzimierz Sedlak¹², a słowa: „Bóg dokonuje się w nas kwantowo”, są kwintesencją jego teorii. I choć biologiczne postulaty Sedlaka środowisko biologów i fizyków przyjęło chłodno, to taki punkt widzenia należy uznać za interesujący, a jego wizję wszechświata i życia za bardzo inspirującą; inspirującą szczególnie dla artystów. W malarstwie przecież nie byłoby żadnego „aktu twórczego”, gdyby nie „ów pradawny żywioł”. „Najważniejszym i najbardziej zasadniczym problemem dla percepcji i ekspresji plastycznej – pisał Stefan Kościelecki – jest światło”¹³. Piotr Wit przypomniał zapisaną przez Pliniusza następującą legendę o Korze, córce grec-

11 R. P. Feynman, *Feynmana wykłady z fizyki*, T. 1.2, PWN, Warszawa 2007, s. 38.

12 W. Sedlak, *Teologia światła, czyli sięganie Nieskończoności*, Wydawnictwo Continuo, Radom 1977; tegoż, *Na początku było jednak światło*, PIW, Warszawa 1986.

13 S. Kościelecki, *Współczesna koncepcja wychowania plastycznego*, PWN, Warszawa 1977, s. 106.

4. Light in paintings

The UNESCO organization declared 2015 the year of lights; 110 years ago Albert Einstein published his theory of relativity, with the famous equation: $E = mc^2$. It states that one cannot travel faster than the speed of light.

Light, is the ‘primeval and subtle element, so important and mysterious, that a special creative act had to be arranged when writing the Genesis’¹². Włodzimierz Sedlak¹³ based his theory of the beginning of the world and life on light, and the words: ‘God is brought about in a quantum way’ are the essence of his theory. Despite the fact, that the biologists and physicists gave his theory a frosty welcome, his point of view should be given some credit, and his vision of the world and universe seen as inspiring, especially to an artist. There would be no ‘creative act’ if not for the ‘primeval element’ – the light. As Stefan Kościelecki wrote: ‘Light is the most essential and basic problem for the artistic perception and expression’¹⁴. Piotr Wit reminded a legend about Kora, the daughter of a Greek potter Dibutades: ‘At dawn she was saying goodbye to her sweetheart going to war. In the brightness, (...) the outline of his profile was seen on the wall.

12 R. P. Feynman, *Feynmana wykłady z fizyki*, V. 1.2, PWN, Warszawa 2007, p. 38.

13 W. Sedlak, *Teologia światła, czyli sięganie Nieskończoności*, Continuo Publishing, Radom 1977; *Na początku było jednak światło*, PIW, Warszawa 1986.

14 S. Kościelecki, *Współczesna koncepcja wychowania plastycznego*, PWN, Warszawa 1977, p. 106.

kiego garncarza Dibutadesa: „O świecie żegnała się z ukochanym wyruszającym na wojnę. W blasku jutrzienki i ogniska (...) na ścianę padał cień jego twarzy z profilu. Kora obwiodła ten profil konturem. Tak powstał pierwszy obraz”¹⁴. To tylko legenda, ale jakże... optyczna.

Światło jest promieniowaniem elektromagnetycznym, działającym nie tylko na oko ludzkie, ale na każde oko (i chlorofil), wywołującym wrażenia wzrokowe, ułatwiającym dostrzeganie i rozróżnianie przedmiotów, ich wielkości, kształtu, barwy i ruchu. Poprzez zmysł wzroku dociera do nas ponad siedemdziesiąt procent wszystkich informacji. Podobnie jak wiele bardzo różnych określeń używamy, opisując proces widzenia (sposstrzeganie wzrokowe)¹⁵, tak wiele „zastosowań” ma światło w określaniu zjawisk, zdarzeń, miejsc itp. Mówimy: światło rury wodociągowej, lufy armatniej, światło między literami i światło przeloty. Mówimy też, że coś lub ktoś rzuca światło na jakiś problem albo – można ukazać kogoś w dobrym lub złym świetle, a także: światło wiekuiste, szare światło poranka, światła długie i krótkie. Możemy ponadto włączyć światło lub dać komuś światło zielone, czyli otworzyć przed kimś możliwości rozwoju, przyznać specjalne przywileje. Mówimy też o świetle w tunelu, świetlanej przyszłości i światłych umysłach w czasach Oświecenia, itd., itp.

Tak jak nie ma wyraźnej granicy między człowiekiem a zwierzęciem, fauną i florą, materiążywioną i nieożywioną, tak nie ma oczywistej granicy między materią i energią. „Przyroda nie zna ostrych odgraniczeń – pisał Richard Feynman. – Nasze podziały nie obchodzą przy-

14 P. Wit, *Walki i cierpienia światła*, „Sztuka” 1976, nr 3/3, s. 48.

15 Patrzyć, widzieć, obserwować, oglądać, zobaczyć, postrzegać, ujrzyć, śledzić, zerkać, filować, zoczyć, gapić się, lustrować, wybałuszać lub robić oczy, itp.

Kora encircled this outline with a contour. This is how the first painting was created”.¹⁵ This is just a legend – but how... visual.

Light is an electromagnetic radiation which effects not only the human eye, but every eye (and chlorophyll), creating a visual sensation, which facilitates perception and distinguishing objects, their size, shape, colour and movement. Over seventy percent of all information is reached through the sense of sight. Many notions are used to describe the sight¹⁶, just as the light has a lot of use in identifying phenomenon, events, places and so on. We say: a drain intake, the oesophagus opening, the bore of a barrel. We also say that somebody throws light on something, or that somebody may be presented in a bad or good light, but also: perpetual light, main beam headlights or dipped headlights. We may also give somebody the green light, which means giving them the possibility of growth, or granting them privileges. We also speak about the light in the tunnel, a bright future, or enlightened minds etc.

As there is no clear limit between humans and animals, fauna and flora, the animate and inanimate matter, there is no clear line between matter and energy. Richard Feynman wrote – ‘There are no sharp limitations in nature. Our restrictions are not important for the nature and many interesting phenomena are just bridges between different fields’¹⁷. Physicists say that by looking in the depths of an atom, which is still a matter, we suddenly find ourselves in the world of energy¹⁸. The

15 P. Wit, *Walki i cierpienia światła*, „Sztuka” 1976, no 3/3, p. 48.

16 Look, see, observe, watch, notice, perceive, follow, gaze, peek, stare, and so on.

17 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 138.

18 J. Trefil, *Na progu nieznanego. 101 pytań, na które nauka nie zna jeszcze odpowiedzi*, Świat Książki, Warszawa 1999, p. 45 and the next.

rody i wiele ciekawych zjawisk – to pomosty między różnymi dziedzinami”¹⁶. Fizycy mówią, że zagłębując się w głąb atomu, który jest jeszcze materią, niepostrzeżenie znajdziemy się w świecie energii¹⁷. Świat postrzegany przez nas jest wrażeniem zmysłowym (impresją), do naszej bowiem świadomości poprzez wszystkie narządy zmysłów docierają jedynie informacje o świecie zewnętrznym i to, co powstaje w naszym umyśle, jest tylko „obrazem” świata, a nie samym światem. Współcześni uczeni potwierdzają domysły impresjonistów: postrzegany świat jest sumą naszych wrażeń. Prof. Włodzisław Duch z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu twierdzi nawet, że 90% wrażeń wytwarza nasz mózg (umysł), czyli około 90% wrażeń jest wytworem naszej wyobraźni¹⁸. „Mózg nie widzi przedmiotu – pisał Jan Cybis – mózg myśli przedmiot”. Feynman opisuje eksperymenty z mieszaniem barwnych światła dowodzące, że „można otrzymać spory zakres pięknych barw, które występują nie w samym świetle, (...) ale w naszych wrażeniach. Bez wątpienia widzimy wiele różnych barw, które są zupełnie niepodobne do barw »fizycznych« w wiązce”¹⁹. „Barwy – pisze w innym miejscu – nie są oczywiście niczym innym jak wrażeniami”. A wszystkie wrażenia są subiektywne i „nie musimy rozstrzygać, czy ktoś widzący coś zielonego odczuwa wewnętrznie to samo, co ktoś inny widzący coś zielonego; o tym nic nie wiemy”²⁰. Tak więc nie ma wyraźnej granicy również między światem rzeczywistym i wyobrażonym. Psycholodzy mówią ponadto,

16 R. P. Feynman, dz. cyt., s. 138.

17 J. Trefil, *Na progu nieznanego. 101 pytań, na które nauka nie zna jeszcze odpowiedzi*, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 45 i nast.

18 „Gazeta Wyborcza”, nr 128 (7251), 3 czerwca 2011.

19 R. P. Feynman, dz. cyt., s. 152.

20 Tamże, s. 142.

world perceived by us is an impression, because only the information about the outside world are reached through our senses, and what is created in our mind is just an ‘impression’ of the world, not the world itself. Contemporary scholars confirm the impressionists’ speculations: the world we perceive is the total of our impression. Professor Włodzisław Duch from the Copernicus University in Toruń claims, that even up to 90% of our impressions are created by our brain (mind), so about 90% of the impressions are just figments of our imagination¹⁹. Jan Cybis wrote – ‘The brain does not see the object – it ‘thinks’ the object’. Feynman describes experiments with mixing colourful lights showing that ‘we may obtain a wide range of beautiful colours, which are present not in the light itself, (...) but in our impressions. Without a doubt we see many different colours, which are not similar to the ‘physical’ colours in the beam’²⁰. ‘Colours – as he wrote – are nothing else than impressions’. All the sensations are subjective, and ‘we do not need to decide if a person seeing green feels exactly the same as another person seeing the given colour – we know nothing about it’²¹. Hence, there is no clear line between the real and imaginary world. Psychologists say, that to us, to our brain (mind) it has no meaning, if what we see happens ‘before our eyes’, on the screen, is just a visualization, a dream or – let us say – a painted canvas.

The information reaches our eyes, ears, nose etc. through electromagnetic waves (colour-eye), the air (the source of sound-ear, the scent-nose), and every time ‘delicate bioelectric products’²² are processed in our receptors. Next, these elec-

19 „Gazeta Wyborcza”, no 128 (7251), 3 June 2011.

20 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 152.

21 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 142.

22 S. Kościelecki, see footnote 13, p. 67.

że dla nas, dla naszego mózgu (umysłu) nie ma żadnego znaczenia, czy to, co postrzegamy, dzieje się „na naszych oczach”, na ekranie w kinie, jest naszą wizualizacją, snem albo – powiedzmy – obrazem namalowanym na płótnie.

Informacje docierające do naszych oczu, uszu, nosa, itd., przenoszone są za pomocą fal elektromagnetycznych (barwa → oko), powietrza (źródło dźwięku → ucho, źródło zapachu → nos) i za każdym razem w receptorach przetwarzane są na „delikatne produkty bioelektryczne”²¹, czyli zwyczajne fale elektromagnetyczne. Następnie te elektryczne impulsy przenoszone są nerwami, czyli splotami włókien o różnej grubości i długości, do właściwych ośrodków kory mózgowej. Tam poddane zostają odpowiedniej „obróbce” i dopiero na końcu, kiedy dotrą do ostatnich na swych drogach neuronów, powstają wrażenia barwy (światła), dźwięku czy zapachu²². Ale tylko światło (barwa) od początku do końca ma „postać” fali elektromagnetycznej.

Choć powstanie fotografii i fonografii nie jest efektem rozpoznania przez nas procesów przetwarzania informacji przez narządy zmysłów (te jeszcze długo pozostaną dla nas tajemnicą²³), to dzięki fotografii i fonografii łatwiej jest przeciętnemu człowiekowi zrozumieć te procesy. Jeżeli dowiemy się więcej o tym, w jaki sposób informacje zawarte np. w cząsteczkach zapachowych zamieniane są w receptorach węchu na impulsy elektryczne, wtedy być może będziemy mogli przesyłać zapachy przez telefon lub radio. Wszystkie wrażenia pojawiają się przecież w naszych umysłach w wyniku podobnych procesów jak wrażenia barwy czy dźwięku. Tak jest u wszystkich czujących istot.

21 Za: S. Kościelecki, dz. cyt., s. 67.

22 J. Trefil, dz. cyt., s. 236 i nast.

23 Tamże.

tric impulses are carried through our nerves, which are fibres of different thickness and length, to the cerebral cortex. There they undergo a special ‘treatment’ and when they reach the last neurons, an impression of a colour, sound or scent is created²³. However, it is only the light (colour) which has the ‘form’ of an electromagnetic wave from the beginning till the end.

Despite the fact that, the development of photography and phonography is not an effect of defining different ways of processing information by the sense organs (as they will remain a mystery for many years)²⁴, it is, in fact, thanks to photography and phonology, easier for an average person to understand those processes. If we learn more about how the information in, for example, olfactory molecules is changed into electric impulses in the smell receptors, than just maybe we would be able to send scents by the phone or the radio. All impressions are created in our minds as a result of similar processes as the impression of a colour or sound. It is common for all ‘feeling’ beings.

As I was working on the previous cycle I wondered, how one would paint light in the ‘objectless’ compositions, without making them realistic, so they would still remain abstractions? Louis Aragon said that Fernand Léger ‘dreamed of the ‘divorce’ of colour and form’ and that ‘he painted the word without any shadow’. I dream of ‘the divorce’ of light and object. I paint the world of light without the shadow and *chiaroscuro*; there are no objects in my paintings that would cast any shadows.

‘In the object painting – Kościelecki wrote – there is no work without the illusion of light’²⁵. This illusion first appeared as plasticity or chi-

23 J. Trefil, see footnote 17, p. 236 and the next.

24 J. Trefil, see footnote 17.

25 S. Kościelecki, see footnote 13, p. 106.

Już w trakcie pracy nad poprzednim cyklem zastanawiałem się, jak można namalować światło w kompozycjach bezprzedmiotowych, żeby ich nie urealistyczniać, aby w dalszym ciągu pozostawały abstrakcjami? Louis Aragon pisał, iż Fernand Léger „marzył o rozwodzie koloru i formy” oraz że „malował świat bez cienia”. Ja marzę o „rozwodzie” światła i przedmiotu. Maluję świat światła bez cienia i bez światłocienia; nie ma w moich obrazach przedmiotów, z którymi światło mogłoby się „skumać” i które mogłyby rzucać swoje cienie.

„W malarstwie typu przedmiotowego – pisał S. Kościelecki – nie ma obrazu bez iluzji światła”²⁴. Ta iluzja pojawiała się najpierw jako modelunek lub światłocień, ale też jako obiekt światło występowało w malarstwie od dawna. Najczęściej była to luna lub tęcza nad horyzontem, świetlisty nimb wokół głowy świętego, widok smugi czy snopa światła w obrazach przedstawiających np. Stwórcę przy pracy (W. Blake, *Bóg stwarzający wszechświat*, 1824), albo w świętych obrazkach w rodzaju „Jezu ufam Tobie”; zawsze jednak było to malarstwo figuratywne.

Bardziej racjonalnie do światła w malarstwie podchodzili twórcy rajonizmu (łuczyzmu, abstrakcji promienistej): Michaił Łarionow (*Rayonismus*, 1911) i Natalia Gonczarowa (*Koty*, 1912). Reprezentanci tego nurtu tworzyli obrazy, w których stosowali „rozbicie malowanego przedmiotu i barw na promieniste diagramy”²⁵. Podstawą rajonizmu było promieniowanie koloru przez odbicie światła od niewidzialnych przedmiotów. W manifestie z 1913 roku postulowali malarstwo dynamiczne, pozaczasowe i pozaprzestrzenne, mające jednakże stwarzać wrażenie „czwartego wymiaru”. Nie rozstrzygając teraz, czy rajonizm

aroscuro, but light as an object has long been present in painting. Most often it was a rainbow or a glow over the horizon, a beam of light in the works which presented e.g. the Maker working (W. Blake, *God creating the universe*, 1824), or in the holy paintings of the kind ‘In God we trust’; but it has always been figurative paintings.

The creators of rayonism (Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa) had a more rational attitude towards light in painting. The representatives of this current created works in which they used ‘splitting the painted object and the colours into radiant diagrams’²⁶.

The radiation of colour through reflecting light from invisible objects is the basis of rayonism. In the 1913 manifesto, they called for dynamic, timeless painting that would give the impression of the ‘fourth dimension’. I do not want to argue, if rayonism was ‘pure abstraction’ – as the representatives and art historians claim – or did it ‘catch’ some of the figurative art, I have to admit that its representatives had a scientific attitude to the notion of light and as a result they extended its ‘use’ in painting.

It is a bit different with the use of light in the spatial art, there is no illusion of light here, light is a material in the sense of paint put on the canvas. Just to name a few, the famous *Cathedral of light* by Albert Speer (Nuremberg, 1937), *9 promieni światła na niebie* by Henryk Stażewskiego (Wrocław, 1970), or the installation *8 świecących* by Bernar Venet (2000).

Another category are the type of paintings where the source light, either natural or artificial, is used. Ryszard Winiarski used light up candles to create a painting *W lesie*, 1988, Julian Jończyk used two shining fluorescent lamps instead of wooden chair legs (*Tym, którzy sidzą*, 1983), or

24 S. Kościelecki, dz. cyt., s. 106.

25 S. Kozakiewicz, dz. cyt., s. 391.

26 S. Kozakiewicz, see footnote 2, p. 391.

był „czystą abstrakcją” – jak chcieli twórcy tego nurtu i historycy sztuki – czy jednak „zahaczał” o figuratywność, przyznać należy, że jego przedstawiciele, prezentując naukowe podejście do zagadnień światła, znacznie poszerzyli zakres jego „zastosowań” w malarstwie.

Inaczej nieco jest z wykorzystaniem światła w przypadku prac przestrzennych w plastyce; tu nie ma iluzji światła, tu światło jest tworzywem, w takim samym sensie jak farba kładziona szpachlą na płótno. Spośród wielu znanych przykładów takich dzieł wymienić można choćby osławioną *Katedrę światła* Alberta Speera (Norymberga, 1937), słynną pracę Henryka Stażewskiego *9 promieni światła na niebie* (Wrocław, 1970) czy instalację *8 świecących* Bernara Veneta (2000).

Odrębną kategorię stanowią dzieła, w których wykorzystano fizycznie naturalne i sztuczne źródła światła. Tak wykonał swoją pracę Ryszard Winiarski, ustawiając w trawie zapalone znicze (*W lesie*, 1988), Julian Jończyk, wstawiając dwie świecące rury jarzeniowe w miejsce drewnianych nóg krzesła (*Tym, którzy siedzą*, 1983) czy Zbigniew Gostomski w pracach z cyklu *Dom*, montując w płótno neonowe rury emitujące niebieskie światło.

Wykorzystanie elektryczności „w malarstwie” niesie ze sobą jednak pewne łatwe do przewidzenia, niepożądane następstwa. W roku 2006 widziałem w warszawskiej Zachęcie wystawę *Malarstwo polskie XXI wieku* i gdyby w galerii zabrakło nagle energii elektrycznej, to – jak policzyłem – prace co najmniej dziesięciu artystów przestałyby istnieć; nie działałyby rzutniki multimedialne, monitory czy diody wmontowane w ich płótna. Podobny los mógłby spotkać Stażewskiego, Jończyka czy Gostomskiego.

Koniecznym jest także w tym miejscu wspomnieć twórczość malarzy, którzy przedstawiają na płótnie światło „samo w sobie”. Efekt

Zbigniew Gostomski w cyklu *Dom*, inserując neonowe rury emitujące niebieskie światło w płótno.

Użycie prądu elektrycznego w ‘malowaniu’ przynosi pewne oczywiste, niechciane rezultaty. W 2006 w Warszawie, widziałem wystawę o nazwie *Polish painting of the 21st century*, i zdałem sobie sprawę, że do dziesięciu dzieł sztuki przestałoby istnieć, gdyby nagle nastąpiła przerwa w dostawie prądu, ponieważ projektorzy, monitory czy diody w płótnie przestałyby działać. Mogłoby to zdarzyć się Stażewskiemu, Jończykowi czy Gostomskiemu.

Należy wspomnieć o dziełach artystów, którzy przedstawili ‘światło samo w sobie’ w swoich obrazach. Osiągnięcie tego efektu było możliwe dzięki wykorzystaniu mieszania kolorów optycznego lub przez przesłony.

Jedną z metod malowania opartych na optyce było dywizionizm, który powstał dzięki doświadczeniom Michaela E. Chevreul’a, podobnie jak Izaak Newton – rozłożył białe światło na kolory widmowe, ale dostrzegł inne wnioski i odkrył efekt powstania obrazów i kontrastu jednocześnie. Każdy malarz punktowy używał kolorów, które rozłożył na elementy widmowe, stosując je w małych, oddzielnych kropkach. Można powiedzieć, że ‘tworzyli’ kolory nie na paletach, ale w ‘okularach’ lub nawet w umyśle obserwatora.

Inną metodą ‘optycznego’ malowania jest stosowanie przesłony na jasnym tle z wykorzystaniem przesłony. Robert Delaunay namalował wiele z dzieł używając tej techniki (*The sun and the moon*, 1913), podobnie jak wielu jego uczniów np. Stanton

Macdonald – Wright (*Synchrony*, 1914) i Sonia Delaunay (*Prismes électriques*, 1914). Artystami takimi jak Mark Rothko (*Red, white and brown*, 1957), Sam Francis (*Saint Honoré*, 1957) czy Richard Anuszkiewicz (*Rozszczepiając czerwień*, 1967) osiągnęli pewne dobre efekty w tym zakresie. W sztuce polskiej podobne tematy były under-

blasku bijącego od obrazu osiągnęli oni, stosując optyczne (addytywne) mieszanie barw lub poprzez laserunki.

Jedną z metod malarskich opartych na optyce był dywizjonizm powstały dzięki doświadczeniom Michela E. Chevreula, który – podobnie jak Izaak Newton – rozbił wiązkę światła białego na barwy spektralne, lecz wysnuł z tego odmienne i dalej idące wnioski oraz odkrył kontrast jednoczesny i następczy. I tak, wszyscy pointyliści stosowali barwy rozłożone na części składowe widma, nakładane małymi, oddzielnymi plamkami; z farb robili kolory nie na palecie, lecz „w oku” czy raczej w umyśle obserwatora.

Inny sposób „optycznego” malowania blasku polega na laserunkowym nakładaniu farby na jasne tło. Tak namalował wiele obrazów Robert Delaunay (*Słońce i księżyc*, 1913) oraz jego naśladowcy, np. Stanton Macdonald-Wright (*Synchronia*, 1914) i Sonia Delaunay (*Prismes électriques*, 1914). Oryginalne w tym zakresie efekty osiągnęli artyści jak np. Mark Rothko (*Czerwony, biały i brunatny*, 1957), Sam Francis (*Saint Honoré*, 1952) czy Richard Anuszkiewicz (*Rozszczepiając czerwień*, 1967). W malarstwie polskim podobną problematykę podejmowali choćby: Roman Artymowski (*Światło III*, 1974), Wojciech Fangor (*E 19*, 1966), Stefan Gierowski (*Obraz CCCXXXVII*, 1979), Aleksandra Jachtoma (*Terab*, 1979), Kajetan Sosnowski (cykl *Obrazy puste*, 1964), Tadeusz Gustaw Wiktor (*Pelnia księżycowa*, 1989), Lech Wolski (*Przestrzeń scjentyczna*, 2003) i wielu innych.

Na przeciwnym biegunie tego rodzaju poszukiwań umieścić należy Ad Reinhardta, który dbał o to, aby ani jeden kwant światła nie odbił się od powierzchni jego płócien (*Nr 5*, 1962); bo jak bez ciszy nie byłoby dźwięku, tak bez ciemności nie byłoby światła.

taken by Roman Artymowski (*Światło*, 1974), Wojciech Fangor (*E 19*, 1966), Stefan Gierowski (*Obraz CCCXXXVII*, 1979), Aleksandra Jachtoma (*Terab*, 1979), Kajetan Sosnowski (*Obrazy puste*, 1964), Tadeusz Gustaw Wiktor (*Pelnia księżycowa*, 1989), Lech Wolski (*Przestrzeń scjentyczna*, 2003) and many others.

On the opposite side of this search we may find Ad Reinhardt, who did not want even one single photon reflect from the surface of his canvases (*No 5*, 1962); because as there would be no silence without the sound, there would be no light without the darkness.

5. Światło jako obiekt w malarstwie

Zanim obraz stanie się (w naszym umyśle) „koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą”, jest przede wszystkim światłem, falą elektromagnetyczną o określonej długości, częstotliwości i natężeniu odbitą od jego powierzchni.

Światło ma dwojaką naturę: w takim samym stopniu jest falą elektromagnetyczną, jak i cząsteczką, energią i materią. „Mechanice kwantowej właściwy jest dualizm falowo-korpuskularny: w pewnych sytuacjach wygodnie bywa uważać cząstki za fale, w innych zaś fale za cząstki”²⁶. Ten fakt ma znaczenie nie tylko dla astrofizyków, badających otchłanie wszechświata, ale także dla twórców sztuk wizualnych. Malarze także podejmują wyzwania, by zmierzyć się z tym „żywiołem”, wykorzystując światło jako środek wyrazu i tworzywo lub pisząc o nim. Więcej jednakże o poglądach artysty na rolę światła w malarstwie mówią nam obrazy np. Roberta Delaunaya niż opublikowany przez niego w 1913 roku tekst pt. *Światło*. Bo cóż nam po takich oto stwierdzeniach: „Jednoczesność w świetle to harmonia, rytm barw, z którego wyłania się Wizja Ludzka”, albo: „Staramy się widzieć”²⁷. Światło jest „dla oka”, więc rzeczywiście – lepiej oglądać malarstwo.

Tematem moich obrazów jest światło jako obiekt, rzecz, przedmiot poznania. Tak jak

5. Light as an object in art

Before a painting becomes (in our mind) a battle horse, a naked woman or any other anecdote, it is first and foremost light, an electromagnetic wave of a given length, frequency and intensity reflected from it.

The light has a dual nature: it is just the same an electromagnetic wave as it is a particle, energy or matter. ‘Wave – particle duality is typical for quantum mechanics: in certain situations it is easier to see particles as waves, in others waves as particles’²⁷. It has a meaning not only to the astrophysicists, who explore the depths of the universe, but also for the visual arts. Artists take up a challenge to face this ‘element’ using light as a means of expression or writing about it. However, more is said about the artist’s point of view on the light by his paintings than by what is written about it. That was the case with e.g. Robert Delaunay and the text *Light* published in 1913. There are many pointless statements such as: ‘Simultaneity in light is the harmony, the rhythm of colours, from which The Human Vision emerges’ or: ‘Let’s try to see’²⁸. The light is ‘for the eye’ so in fact, it is better to look at paintings.

Light as an object, a thing or a subject of cognition is the main theme of my works. As light is the material and a part of the spectacle in the laser show, to me it is an element of the paint-

26 S. Hawking, *Ilustrowana krótka historia czasu*, Zysk i S-ka, Poznań 1996, s. 75.

27 E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa 1977, s. 142.

27 S. Hawking, *Ilustrowana krótka historia czasu*, Zysk i S-ka, Poznań 1996, p. 75.

28 E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa 1977, p. 142.

w pokazach laserowych światło jest i tworzywem, i elementem spektaklu, tak dla mnie jest elementem w przestrzeni obrazu. Ma dla mnie takie znaczenie, jak dla malarza realisty jabłko w martwej naturze lub jabłoń w pejzażu. W tym wypadku wygodniej dla mnie jest traktować światło jak materię i uważać „fale za cząstki”.

Plamy światła w moich obrazach mają zróżnicowane kształty geometryczne i wielkości. Raz są to łuny zajmujące prawie całą szerokość płótna, innym razem wąskie, wtapiające się w tło strumienie. Najczęściej jest to białe światło, malowane bielą tytanową. Bywa też czerwone i – szczególnie we wcześniejszych pracach z tego cyklu – niebieskie (prawie zawsze kobaltowe). Światło pojawia się na czerni, ciemnych i jasnych szarościach oraz błękitach zróżnicowanych pod względem tonu barwnego i nasycenia.

Jak już wspominałem, te smugi światła zawsze są rozproszone i stopniowo zanikają.

W środowisku „uporządkowanych” atomów (np. w kryształach) światło nie będzie się rozpraszać, „ponieważ – jak pisze Feynman – przy dodawaniu wielu wektorów o zmieniających się wciąż fazach wyjdzie wynik zerowy. Jeśli jednak atomy będą ustawione bezładnie (jak np. w gazie), to całkowite natężenie w każdym kierunku będzie sumą natężeń światła rozproszonego przez każdy atom”²⁸. Dzięki zjawisku rozpraszania światła nie tylko nasze niebo jest niebieskie, ale także cienie kładące się na ziemi nie są czarne, jak na Księżycu.

W przestrzeni kosmicznej (w próżni) światło nie ulega rozproszeniu, ponieważ nie spotyka na swej drodze żadnych przeszkód prócz ciał niebieskich i ich grawitacji. Dlatego też „ruchy atomów odległej gwiazdy mogą wywierać wpływ wystarczający na to, aby wprawić w ruch elek-

ing space. To me it has a meaning comparable to that of an apple in still life or an apple tree in the landscape for a realist. In this case, it is easier for me to treat light as matter and perceive ‘waves as particles’.

The spots of light have varied geometrical shapes and sizes in my paintings. On the one hand, they are glows stretching through the whole width of the canvas, on the other they are narrow beams merging into the background. Usually it is white light painted with titanic white. Sometimes it is red – and particularly in the earliest works of this cycle – blue (usually cobalt). The light appears on the black, dark and light grey or blue diversified depending on the tone and saturation. As I have already mentioned, the streaks of light are gradually fading.

In the environment of ‘organized’ atoms (e.g. crystals), the light will not be diffused, because as Feynman writes ‘when adding different vectors with constantly changing phases the result will always be zero. However, if the atoms will be placed chaotically (e.g. in a gas), than the total volume in any direction will be the sum of the volumes of light diffused by every atom’²⁹. Due to the phenomenon of light diffusion, the sky is blue, and the shadows on the ground are not black like on the moon.

In the outer space (vacuum), the light does not get diffused as it does not encounter any obstacles on its way apart from the gravity and celestial objects. Hence, ‘the atom movements of a distant star may have an influence on the electrons in our eyes. This way we learn something about the stars’³⁰ – Feynman writes. In exactly the same way, we learn about the paintings in museums or the frescos in the temples.

28 R. P. Feynman, dz. cyt., s. 101.

29 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 101.

30 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 39.

trony w naszym oku. W ten sposób dowiadujemy się czegoś o gwiazdach” – pisze Feynman²⁹. Dokładnie w taki sam sposób dowiadujemy się czegoś o obrazach w muzeum czy freskach na ścianach świątyń.

W próżni lub w czystej, niczym niezanieczyszczonej przestrzeni promieni światła nie widać, nawet gdyby to było mocne światło lasera. Podobnie zresztą jest z dźwiękiem; wszystkie odgłosy „gwiazdnych wojen” w filmowej przestrzeni kosmicznej są przekłamaniami. Żebyśmy mogli zobaczyć *9 promieni światła na niebie* Henryka Stażewskiego, nie wystarczy świecące w bezksiężycową noc reflektory lotnicze. Potrzebne jest jeszcze powietrze. Dodajmy, że tym bardziej efektywna będzie ta instalacja, im bardziej powietrze nasycone będzie parą wodną lub gęstą mgłą, unoszącą cząsteczki dymu, kurzu i spalin, tak charakterystycznych właściwości „atmosfery” wielkich miast. Nie do przecenienia może być czasem zwyczajny smog.

Zatem moje światło, to światło w ziemskiej atmosferze.

Malując rozpraszające się smugi, wykorzystuję fakturę płótna. Szerokim pędzlem nanoszę cienkimi warstwami niczym nierozrzedzoną biel tytanową na lekko wypukłe sploty włókien lnianych lub bawełnianych. Każda smuga ma swój początek i koniec. Początek najczęściej jest całkiem biały z prawie niewidoczną fakturą płótna. Czasem, ale bardzo rzadko nakładam w tym miejscu farbę impastami. Im dalej od „źródła światła”, tym więcej pojawia się miejsc niezamalowanych z widocznym kolorem tła. Najpierw są to małe ciemne plamki, potem coraz większe, a jeszcze dalej, u samych krańców tego pasma – pojedyncze białe punkty.

In the vacuum or in the pure, unpolluted space it is impossible to see light beams, even if it is a strong laser light. The same happens with sound, all the sounds of ‘star wars’ in the movie outer space are just a distortion. A floodlight on a moonless night is not enough for us to see *9 promieni światła na niebie* by Henryk Stażewski. What we also need is the air. Let’s add, that this installation will be more effective, if the air is saturated with water vapour or thick fog carrying parts of dust, smoke and smog which are so characteristic of a big city ‘atmosphere’. Sometimes, even simple smog may be a real asset.

Hence, my light is the light of the earth’s atmosphere. I use the texture of canvas painting diffused streaks. I use a wide brush to apply thin layers of titanic white on the slightly convex cotton or linen weaves. Every smear has its beginning and end. The start is usually white with almost invisible texture. Sometimes, however rarely, I use impasto to apply paint in these areas. The farther from the ‘source of light’, the more ‘unpainted’ spots appear with a visible background colour. First, they are small, dark spots, then they become bigger, and at the end, they transform into white dots. Their colour is just as full as at its ‘basis’ no matter if the light should be white, red or blue. They are as if single quantum or beams of light in the dark space. A place with an ‘averaged’ light intensity is of course, somewhere in the middle of his spectrum. It may also be said, that the ‘texture’ of light is also the texture of the canvas, one results from the other.

Because of the fact that these spots are becoming smaller and smaller, I seem to have a difficulty in reproducing my works. These tiniest spots fade somehow in the photographs, especially on the printout. I often hear on vernisages that more details are visible on the original works than on the reproductions attached

29 Tamże, s. 39.

Kolor tych punktów zawsze jest tak samo nasycony jak „u podstawy”, niezależnie od tego, czy światło ma być białe, czerwone czy niebieskie. To jakby pojedyncze kwanty czy cząstki światła w ciemniejszej lub całkiem czarnej przestrzeni. Jest oczywiście gdzieś pośrodku tego spektrum miejsce z „uśrednionym” natężeniem światła, rozproszonym w połowie. Można też powiedzieć, że faktura płótna jest „fakturą” światła; jedno wynika z drugiego.

Z powodu tych coraz mniej licznych i mniejszych punktów mam problem z reprodukowaniem moich prac. Na fotografiach, a tym bardziej na ich wydrukach giną gdzieś te najmniejsze plamki. Na wernisażach często słyszę, że w oryginałach widać znacznie więcej szczegółów niż na załączonej do zaproszenia reprodukcji. Jest to niby oczywiste, ale dla przeciętnego, nieobeznanego z technologią malarstwa widza – spore zaskoczenie. Ponadto oglądający reprodukcje sądzą, że to „zanikanie światła” wykonałem laserunkami, techniką sfumato lub wręcz aerografem – a tak nie jest. Fotografie i reprodukcje obnażają też wszelkie niedokładności w wielkościowym i ilościowym stopniowaniu (gradacji) białych plamek, szczególnie na ciemnym tle. Ale to dzięki fotografii właśnie mogę dokonywać korekt i retuszować zbyt widoczne błędy.

Siatkówka oka zbudowana jest z receptorów dwojakiego rodzaju. W samym środku, w żółtej plamce (w dołku) znajdują się wyłącznie czopki, które są wrażliwe na barwę, ale mało czułe; żeby zobaczyć kolor, światła musi być odpowiednio dużo. Im dalej od żółtej plamki, im bliżej krawędzi siatkówki, tym więcej jest znacznie czulszych receptorów zwanych pręcikami. Jednakże pręciki „nie widzą” barwy. Nocą „kątem oka” jesteśmy w stanie zobaczyć w oddali nawet bardzo słabe światło, ale nie zobaczymy jego barwy, a czopki w tym przypadku są bezużyteczne.

to the invitation. It is obvious, but for an average viewer who is unfamiliar with the painting techniques it might be a big surprise. Moreover, looking at these reproductions they assume that this 'light disappearance' was made with glazes, the sfumato technique or even aerograph – and this is not the case. Photos and reproductions expose all the imperfections in the gradation of white spots regarding the size and amount, especially in the dark background. However, I can correct and retouch the most visible flaws thanks to the photos.

The retina consists of two types of receptors. In the middle, in the yellow spot, we mostly have cones, which are sensitive to colours, but they are not sensitive enough to see the colours, there must be a sufficient amount of light. The farther from the yellow spot, the closer to the edge of retina, the more there is of sensitive receptors called rod cells. However, these rod cells cannot 'see' the colour. At night with 'the corner of our eye' we are able to see even very dim light in the distance, but we cannot see its colour, and the cones are useless in this case.

Such properties of receptors may be 'useful' in looking at the beams of light in my paintings. Władysław Strzemiński showed that a painter has the possibility of 'creation' with the viewer's eye while he is looking at the painting³¹. The 'plot' of the painting is created this way, and the history has its beginning and end. In the first place, if the recipient wants it or not, he or she looks at the most contrastive parts, no matter if this is the contrast regarding the quality or the size of the colour, the contrast of textures, sizes or shapes. Hence, looking at the light in my works begins with the 'basis' because there

31 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Takie właściwości receptorów mogą być „przydatne” w oglądzie smug światła w moich obrazach. Władysław Strzemiński wykazał, że malarz ma możliwość „kierowania” wzrokiem widza w trakcie oglądania płótna³⁰. Stwierdził, że w pierwszej kolejności odbiorca – czy tego chce czy nie – patrzy w miejsca najbardziej kontrastowe, niezależnie od tego, czy to jest kontrast ilościowy czy jakościowy barw, kontrast faktur, wielkości czy kształtów. W ten sposób tworzy się fabuła obrazu, a historia ma swój „początek” i „koniec”. Oglądanie światła w moich pracach rozpoczyna się więc od „podstawy”, tam bowiem kontrast z tłem jest największy, a w obrazach prawie achromatycznych podkreślony dodatkowo niewielką ilością czerwieni. Patrząc na białą jasną plamę, kątem oka postrzegamy równocześnie zanikające fragmenty smug światła; widzimy je przecikami, więc można powiedzieć, że są one widoczne lepiej niż wtedy, gdy wprost skierowalibyśmy na nie nasz wzrok. Dzięki wielkiej czułości pręcików na światło te plamki są jaśniejsze, jakby trochę prześwietlone. Zjawisko iradiacji, czyli optyczne rozprzestrzenianie się jednych wartości w stosunku do drugich sprawia z kolei, iż wydają się większe niż są. Widzimy tam po prostu „więcej światła”, niż jest go w rzeczywistości. Dzięki iradiacji – jak sądzę – trudniej jest też dostrzec w oryginałach braki w płynnej gradacji „kwantów” namalowanego przeze mnie światła.

I jeszcze jeden aspekt procesu spostrzegania, który jest być może nie bez znaczenia w przypadku oglądania moich prac.

Wiemy, że pierwszy etap przetwarzania danych przenoszonych przez światło następuje już w siatkówce oka. Wszystkie czopki i pręciki

the contrast with the background is the greatest, and in my painting it is even emphasized with a dose of red colour. Looking at a white spot with the corner of an eye we observe the fading fragments of the beams of light, we see them with the rod cells, so we may say, that they are seen more clearly, than if we looked at them directly. Due to a great sensitivity of rod cells, the spots of light are even brighter, as if overexposed. The irradiation illusion, which is the optical spreading of certain values in relation to others, makes them look bigger than they really are. We simply see 'more light' than there is in reality. Thanks to the irradiation illusion – as I believe – it is more difficult to spot, in the originals, the lacks in the quantum gradation of the painted light.

There is one more aspect of the perception process, which is quite meaningful in looking at my works. As we know, the first phase of processing data carried through light begins in the retina. All the cones and rod cells are arranged into two co-working layers. 'These cells are joined in such a way – James Trefil writes – that when they 'see' a bright spot with a dark lining, a strong impulse will reach a certain group of brain cells, otherwise the signal will be weak. Another group of cells sends a strong impulse, when it sees a dark spot with a bright lining, and a weak signal in the other case. Hence, the signal carried to the brain through axons is composed of impulses, which in fact, split the eyeshot into bright and dark spots'.³² We may compare it to the computer program Photoshop where the filters sharpen the photographic image: bright parts become a little brighter, and dark become darker.

The groups of receptors are prepared to 'see' the bright spots on the dark background and dark spots on the bright background, and this is how

30 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

32 J. Trefil, see footnote 17, p. 237.

„ułożone są” w dwóch współpracujących ze sobą warstwach. „Komórki te połączone są w taki sposób – pisze James Trefil – że gdy »widzą« one jasną kropkę z ciemną obwódką, do określonego zespołu komórek w mózgu dojdzie silny impuls, w przeciwnym wypadku zespół prześle słaby sygnał. Inny zespół komórek wysyła silny sygnał, gdy widzi ciemną plamkę z białą obwódką, a słaby sygnał w przeciwnym razie. Zatem sygnał dochodzący aksonami do mózgu składa się z impulsów, które w istocie rozbijają pole widzenia na szereg jasnych i ciemnych plamek”³¹. Można do tego mechanizmu porównać działanie filtrów wyostrzających obraz fotograficzny w komputerowym programie Photoshop: jasne punkty stają się odrobinę jaśniejsze, a ciemne – ciemniejsze.

Zespoły receptorów przygotowane są więc do „widzenia” jasnych plamek na ciemnym tle i ciemnych na jasnym, a ja tak właśnie „konstruję” moje smugi światła. Gdybym malował laserunkami, stosował sfumato czy rozpylał farbę aerografem, być może „utrudniałbym” sam sobie (i innym) budowanie obrazu świata zewnętrznego w mózgu (w umyśle) i scalanie elementów wizualnych postrzeganych w sposób opisany wyżej. Możliwe, że jest to wniosek zbyt daleko idący, ale chyba warto wspomnieć o tym aspekcie spostrzegania w kontekście malarstwa.

Zdarza się, że światło traktuję też jako energię; wygodnie jest mi od czasu do czasu „uważać cząstki za fale”.

W wielu obrazach z serii *Dąb w ogrodzie* namalowałem czarne trójkąty, kwadraty lub inne figury geometryczne. Jest to zawsze maksymalna czerń, jaką udaje mi się „wycisnąć” z farby akrylowej. Czarny kwadrat w obrazie Kazimierza Malewicza (*Czarny kwadrat*, 1915)

I ‘design’ my streaks of light. If I used glazes, sfumato or an airbrush, than perhaps I would make it harder for myself (and others) to build the outside world in the brain (mind) and to join the visual elements seen in the way previously described. Maybe, it is a farfetched conclusion, but this aspect is worth mentioning in the context of painting.

It happens that I treat light as energy as it is convenient for me, from time to time, to ‘perceive particles as waves’. In many works of the cycle *Dąb w ogrodzie* I painted dark triangles, squares and other geometric figures. It is always the most intensive black I am able to ‘get’ from an acrylic paint. The black square in the painting by Kazimierz Malewicz (*Czarny kwadrat*, 1915), may be ‘perceived’ as a black figure on the white background or a dark space closed in the white *passé-partout*. Both ways of ‘perceiving’ this subject are – in my opinion – eligible. In the paintings *Dąb w ogrodzie* dark figures are always black, unlimited spaces seen through a hole ‘cut’ in the face of the painting. Looking into a room through a keyhole and seeing only a part of its interior, we know that the hole does not limit the space we see in any way, it only limits our eyeshot. I usually paint a red glow on the dark background. In the catalogue for the exhibition *Mal’ba do štvorca – druhá výstava in Múzeum Modreného Umenia Andyho Varhola in Medzilaborcach* (Slovakia, 2010), prof. Michal Tokar wrote, that ‘it is as if fire from the extra-terrestrial smithy. The heat (...) creates geometric forms; it livens and humanizes its closest environment’.

However, black is the most important, and everything that happens around serves this colour. Black is like an interstellar space, dark matter, a cosmic vacuum, non-being-nothing. The absolute vacuum has an absolute energy – as

31 J. Trefil, dz. cyt., s. 237.

można „widzieć” jako czarną figurę na białym tle albo głęboką, czarną przestrzeń zamkniętą w białym *pas-partout*. Oba sposoby „widzenia” tego tematu są – moim zdaniem – uprawnione. W obrazach *Dqb w ogrodzie* czarne figury zawsze są czarnymi, niczym nieograniczonymi przestrzeniami widzianymi przez otwór „wycięty” w licu obrazu. Przecież zaglądając do pokoju przez dziurkę od klucza i widząc tylko fragment jego wnętrza, wiemy, że dziurka w żaden sposób nie ogranicza widzianej przez nas przestrzeni tylko pole naszego widzenia. Prawie zawsze na tle tej czerni maluję czerwoną poświatę. W katalogu do wystawy *Mal'ba do štvorca – druhá výstava* w Múzeum Modreného Umenia Andyho Varhola w Medzilaborcach (Słowacja, 2009) prof. Michal Tokar napisał, że „jest to jakby ogień z pozaziemskiej kuźni. Żar ten (...) tworzy geometryczne formy, ożywia ich najbliższą przestrzeń i ucłowiecza ją”.

Najważniejsza jest jednak czerń i wszystko, co dzieje się wokół, służy jej właśnie. Czerń jest tu jak przestrzeń międzygwiazdna, ciemna materia, kosmiczna próżnia, jak niebyt, nieistnienie – jak nic. Absolutna próżnia ma absolutną energię – mówią fizycy. Stanisław Lem twierdził, że „nie ma rzeczy bogatszej w możliwości od próżni”. Jednakże, jeśli czegoś nie ma, nie może mieć wielkości, kształtu ani koloru. Próżnia w moich obrazach jest jak wszechświat bez brzegów. To tylko koncept astrofizyków, ale gdyby taki wszechświat istniał, „byłby całkowicie samowystarczalny – pisze Stephen Hawking – i nic z zewnątrz nie mogłoby nań wpływać. Mógłby tylko BYĆ”³².

Im mniej światła, tym trudniej określić barwę przedmiotu, a gdy światła nie ma wcale, wszystko jest czarne, nawet biel. Francis Bacon mówił, że „wszelkie barwy są zgodne ze sobą

physics claim. Stanisław Lem said that ‘there is no item richer in possibilities than the vacuum’. However, when something does not exist, it cannot have any size, shape or colour. The vacuum in my paintings is like a universe without any sides. It is just an idea of astrophysics, but if such universe existed ‘it would be utterly self-sufficient – Stephen Hawking writes – and nothing from the outside world would have any influence on it. It could only BE’³³.

The less light, the more difficult it is to define the colour of an item, and when there is no light, everything is black, even the white. Francis Bacon said, that ‘all colours are compatible in the darkness’. The brightest known substance is the barium sulphate, which reflects almost 99% of light. The darkest is the carbon black, which almost completely absorbs light. So, the maximum quantity contrast can be achieved by setting barium sulphate with carbon black, but the paints we have to our disposal are always those, which do not reflect or absorb enough.

According to Barnett Newman, ‘the vacuum is not an easy thing. The problem is how to express it using paint’. One might use the experience of other painters, but Ad Reinhardt did not give the secret of his charismatic black away to anyone, and Alberti’s tip: ‘Do not put the white so light, that you may not use anything brighter’ is useful only to the figurative artists.

For the black to be ‘the most black’, one would have to ‘frame’ it in the streaks of white light. It is only the quantity contrast, which would intensify the depth.

Looking into the centre of a black figure, we see the white or light, grey-blue background with rod cells. The rod cells – as we remember – do not need much light to take up the ‘informative

32 S. Hawking, dz. cyt., s. 174.

33 S. Hawking, see footnote 26, p. 174.

w ciemności”. Najjaśniejszą znaną nam substancją jest siarczan baru (biel barowa), odbijający niemal 99 % padającego nań światła. Najciemniejszą substancją jest sadza, która pochłania niemal całkowicie światło. Zatem maksymalny kontrast ilościowy można byłoby osiągnąć, zestawiając biel barową z sadzą, ale mamy do dyspozycji tylko farby, które zawsze za mało odbijają i za mało pochłaniają.

Według Barnetta Newmana „pustka nie jest taką łatwą sprawą. Problem w tym, jak ją wyrazić posługując się farbą”. Można byłoby skorzystać z doświadczeń innych malarzy, ale Ad Reinhardt tajemnicy swoich charyzmatycznych czerni nikomu nie zdradził, a wskazówka Albertiego: „Nie kładź nigdy koloru tak białego, abyś nie mógł położyć jeszcze bielszego” dobra jest jedynie dla figuratywistów.

Żeby czerń była maksymalnie czarna, trzeba było ją „oprawić” w smugi białego światła. Tylko kontrast ilościowy mógł nadać głębi dodatkowej głębi.

Patrząc w środek czarnej figury, pręcikami postrzegamy otaczającą ją biel albo jasne, szarobłękitne tło. Pręciki – jak pamiętamy – nie potrzebują zbyt dużo światła, aby podjąć akcję informacyjną, a postrzeganą biel „widzą” jaśniejszą niż jest ona w rzeczywistości. W ten sposób czerń staje się ciemniejsza, a ciemność czarniejsza w naszym umyśle niż na obrazie.

Dużo miejsca kontrastowi poświęcił w swoich tekstach Jan Cybis, pisząc m.in.: „Kiedyż to malarze odkryli ten swój kontrast? Wtedy niewątpliwie, kiedy zapragnęli wyrazić światło i cień za pomocą koloru. Zdaje się, że już Grecy go znali. Zatem jest to kontrast prawie klasyczny”. Cybis kolorysta pisze tu o kontraście kolorystycznym, ja zaś wykorzystuję przede wszystkim kontrast bezbarwny, kontrast czerni i bieli.

action’, and they see the white as brighter than it really is. This way the black becomes darker in our mind than in the painting.

Jan Cybis wrote a lot about contrast in his texts, e.g. ‘When did the painters discover the contrast? It must have been, when the desired to express light and shadow with the use of paint. It seems that even the ancient Greeks knew it. Hence, we can say that the contrast is almost classical’. Cybis, the colourist, writes about the colouristic contrast, I on the other hand, use mostly the colourless contrast between black and white.

Without getting into details, let us just say that our eye enhances the difference between varied colourful spots, especially those white and black. At the joint of these two surfaces, we see a line, which splits those values and the contrast seems even more distinct. ‘The fact of intensifying contours has always been known – as R.P. Feynman writes – the outline, is only a sharp line between the light and darkness, or between one colour and the other (...). One may believe it or not, but it is untrue, that every object is limited with lines! In nature, there is no such line. It is just an outcome of our own psychological cosmetics’³⁴. Such phenomenon is defined as lateral inhibition.

In the Genesis we read that on the first day God created light and seeing it was good ‘separated it from the darkness, which was beyond the vast expanse of water’. God called the light day and the darkness night. On the fourth day, after creating the plants on the third day, God ‘made’ the sun and the moon. The sun would rule the day and the moon would rule the night. It was only on the fifth day that the animals were created’ specifically the birds and the fish.

34 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 168.

Nie zagłębiając się w szczegóły procesu postrzegania, powiedzmy tylko, że nasze oko wzmacnia różnice między odmiennymi jakościowo i ilościowo barwnymi plamami, szczególnie zaś między czernią a bielą. Na styku dwóch takich płaszczyzn widzimy wręcz linię, która te wartości oddziela i dzięki czemu kontrast wydaje się jeszcze większy. „Fakt wzmacniania konturów był znany od dawna – pisze R. P. Feynman. – Zarys, to tylko ostra granica między światłem a ciemnością, albo między jedną barwą a drugą. (...) Można wierzyć w to lub nie, ale nieprawda, że każdy przedmiot jest ograniczony linią! Takiej linii w przyrodzie nie ma. Jest ona tylko wynikiem naszej własnej kosmetyki psychologicznej”³³. Takie zjawisko określa się kontrastem brzegowym lub hamowaniem obocznym.

W *Księdze Rodzaju* czytamy, że pierwszego dnia, prócz nieba i ziemi Bóg stworzył światłość i widząc, że jest dobra, „oddzielił ją od ciemności, która była nad bezmiarem wód”. Światłość nazwał Bóg dniem, a ciemność nocą. Czwartego dnia, już po stworzeniu „roślin zielonych” (dzień trzeci) Bóg uczynił słońce i księżyc, żeby większe rządziło dniem, a mniejsze nocą. Dopiero piątego dnia przyszły na świat pierwsze zwierzęta: ptaki i ryby.

Możemy oczywiście rozumieć dosłownie zapisy w *Księdze Rodzaju*, ale wtedy brak tu będzie jakiejś elementarnej logiki. Oto pierwszego dnia Bóg stworzył niebo i ziemię, które „tonęły w ciemności”, co oznacza, że teź Bóg nie przewidział i pewnie taki stan rzeczy nie spodobał Mu się, więc stworzył światłość. Wiemy, że ta światłość nie była „generowana” przez jakiegokolwiek źródło światła, bo dopiero czwartego dnia Bóg dorzucił słońce i księżyc,

Of course, we can look at what is written in the Genesis very literally, but than we would lack elementary logics. On the first day, God created the sky and earth, which were ‘deep in the darkness’, which indicates that God did not foresee it and that the given state of affairs was not to his liking, so he created the light. We know, that this light was not ‘generated’ by any source of light, because it was not until the fourth day that God created the sun and moon, so that the day and night (existing from the very beginning) would be a ‘set’. Such interpretation leads to nothing.

‘The religious truth may be presented in an attractive way or through symbols’ – we read in the introduction of *Genesis*. Here ‘we come across a dynamic truth’³⁵. The result of this ‘truth’ is that the light and darkness that God separated, are not a notion from the field of physics or cosmology. They are more of a philosophical or even theological matter. I think it should be seen as distinguishing between knowledge and ignorance, wisdom from stupidity, enlighten from a benighted mind. However, it is possible, that it was about separating life from death, as according to religious beliefs the light is an eternal life after death, and death is the darkness.

No matter how we would interpret the first words of the *Genesis* one is certain: God ‘used’ contrast of light and darkness to influence our imagination and emotions. Nothing is as exciting for a person as differences and the conflicts rising from them. Psychologists, sociologists, politicians and artists know about this. Films about police officers and thieves, true sheriffs and monkey business are more popular than those about honest and compliant characters. ‘Good nature is not sexy’ – as Woody Allan says.

35 *Biblia Tysiąclecia*, Pallottinum, Poznań-Warszawa 1971, p. 20.

33 R. P. Feynman, dz. cyt., s. 168.

żeby stanowiły z dniem i nocą (istniejącymi od początku) komplet. Taka interpretacja do niczego nie prowadzi.

„Prawda religijna może być podana w sposób abstrakcyjny lub poprzez symbole” – czytamy we wstępie do *Genesis*. Tu „stykamy się z prawdą dynamiczną”³⁴. Z owej „prawdy dynamicznej” wynika więc, że ta światłość i ta ciemność, które Bóg od siebie oddzielił, to raczej nie są pojęcia z zakresu fizyki czy kosmologii. To są bardziej zagadnienia filozoficzne (ontologiczne) czy wręcz teologiczne. Prędzej jest tu mowa o rozdzieleniu wiedzy od niewiedzy, mądrości od głupoty czy być może umysłu oświeconego od nieoświeconego. Ale możliwe jest, że chodziło o oddzielenie życia od śmierci, bo przecież według wierzeń religijnych światłość to wieczne życie po śmierci (żywot wieczny), a ciemność to śmierć.

Jakkolwiek interpretowalibyśmy pierwsze zdania *Księgi Rodzaju*, jedno jest pewne: Bóg „zadziałał” kontrastem na naszą wyobraźnię i emocje, kontrastem: światłość \neq ciemność. Nic bowiem nie jest tak atrakcyjne dla człowieka jak przeciwieństwa i wynikające stąd konflikty. Wiedzą o tym psycholodzy, socjologowie, politycy, artyści itd. Większym przecież powodzeniem cieszą się filmy o policjantach i złodziejach, prawych szeryfach i lewych interesach niż historie ludzi wyłącznie porządnym i spolegliwym. „Pocziwość nie jest seksowna” – zwykł mawiać Woody Allen.

Wasył Kandyński napisał, że „dzieło sztuki odzwierciedla się na powierzchni świadomości”³⁵. Między czernią i bielą w moich obrazach nic nie ma, żadnej linii, żadnego koloru, żadnej

34 *Biblia Tysiąclecia*, Pallottinum, Poznań-Warszawa 1971, s. 20.

35 W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW, Warszawa 1986, s. 12.

Kandinsky wrote, that ‘a piece of art mirrors itself on the surface of consciousness’³⁶. There is nothing between the white and black in my paintings, there is no line, no colour, no empty space: there is the white and there the black! I think that here the decision is ‘made’ about what will appear on the surface of our consciousness. What there is – or maybe even more – what there is not, influences our imagination the most. Brother *Zdrówko*³⁷ said: ‘It happens that something is between – is and is not’.

Mark Rothko recalls how at the beginning of his career he had to decide if he wanted to be a surrealist or an abstractionist, and he chose abstraction. I have already written, why I have chosen the non-figurative painting. There is another reason, why I have decided to turn to geometry and not *action painting or informel* – mainly a chance for a ‘millimetre precision’³⁸ and a mathematical order in my paintings.

Someone said that if there were even one single atom more or less in this world, it would be a completely different world. If that is really the truth, then ONE would have to be the most important word. ‘Precision’ of geometry allows me to search order in the world and I have been looking for it, following painting. The alleged or real precision in my paintings gives the observer the possibility to ‘show empathy’ or even experience (with me) the perfect harmony of the universe. The world may seem good or bad, beautiful or ugly, but – as Sufi Chishty said –

36 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW, Warszawa 1986, p. 12.

37 The hero in *Jasminum*, directed by Jan Jakub Kolski, 2006.

38 In years 1982-1984 I created a series of drawings with the use of a ruling pen on a graph paper. Exhibition: Marian Stelmasik, Jerzy Tomala – *Mistrz i uczeń*, BWA Rzeszów, 1985.

pustej przestrzeni; dotąd jest białe, odtąd jest czarne. Kropka! Ale to tu „się decyduje” – jak sądzę – co pojawi się na „powierzchni” naszej świadomości. I to co tam jest, a raczej – czego tam nie ma, działa na naszą wyobraźnię najbardziej. Brat Zdrówko³⁶ mówił przecież: „Czasem coś mieści się między »jest« a »nie ma«”.

Mark Rothko wspominał, że w pewnym momencie swojej kariery musiał zdecydować, czy chce być surrealistą czy raczej abstrakcjonistą, i postawił na abstrakcję. Pisałem już, dlaczego wybrałem malarstwo niefiguratywne. Jest też osobny powód, dla którego wybrałem geometrię, a nie *action painting* czy zwyczajny *informel* – to szansa na „milimetrową” dokładność³⁷ i matematyczny ład w obrazach.

Ktoś powiedział, że gdyby w tym świecie był o jeden atom mniej lub jeden więcej, byłby to zupełnie inny świat. Jeśli rzeczywiście tak jest, to JEDEN należałoby uznać za najważniejsze słowo. „Dokładność” geometrii pozwala mi więc na skupione poszukiwanie ładu w świecie, a poszukuję go, podążając za malowaniem. Rzekoma czy rzeczywista precyzja moich obrazów daje też widzowi możliwość „współodczuwania” czy wręcz przeżywania (wraz ze mną) doskonałej harmonii wszechświata. Świat może się wydawać człowiekowi dobry albo zły, piękny albo brzydki, ale – jak mówił Sufi Chishti – „woda jest zawsze czysta niezależnie od tego, co się w niej znajduje”, a każdy brud na poziomie kwantowym jest czystą energią.

Tylko przeżycia – jak twierdzą pedagodzy i psycholodzy – są w stanie nas odmienić. A każde przeżycie możliwe jest tylko dzięki

36 Bohater filmu *Jasminum*, reż. Jan Jakub Kolski, 2006.

37 W latach 1982-1984 wykonałem serię rysunków kreślonych grafionem na papierze milimetrowym. Wystawa: *Marian Stelmasik, Jerzy Tomala – Mistrz i uczeń*, BWA Rzeszów, 1985.

‘water is always pure no matter what there is in it’. Every dirt is clean energy on the quantum level.

Psychologists and pedagogues say that only our experiences can change us. Every single experience is only possible when we are able to identify with a hero, action or phenomenon; this is the condition *sine qua non*. The only reason why we remember things from the distant past is that they involved emotions. ‘Emotions, uncertain situations – Włodzisław Duch says – force our brain to be more neuro-plastic, to remember what moved us’. So, the viewer, to share my point of view on the order of the universe, should notice, and even appreciate this order and ‘precision’ in my paintings. Why is that possible? We should seek the answer in science.

Discussing the further secrets of the process of perception Feynman writes, that a painting almost monochromatic (in this case) may even be seen as more colourful than it really is and explains it the following way: ‘The more a scene resembles a real situation, the easier it is for the eye to compensate the fact, that the light is only pink’³⁹. Piotr Francuz said that our brain possesses a huge ‘library’ of images, which are used to fill in the problematic images, so that it suits our experience, ideas and expectation.

I think that this way my paintings may seem to be ‘made’ with great precision. I often hear that they are mathematical. Of course, it is just an illusion resulting from drawing figures with the use of a straight edge, and the components of my composition seem ‘counted’ and there is as if not enough of. What is more, there is the uniform ‘aple’ and ‘binary’ contrast... It all makes the viewer feel as if he communes or even gets into the world of mathematics, which is art

39 R. P. Feynman, see footnote 11, p. 154.

naszej zdolności do identyfikacji z bohaterem, akcją czy zjawiskiem; to jest warunek *sine qua non*. Wydarzenia z naszej nawet najdalszej przeszłości pamiętamy dlatego, że wiązały się one z przeżyciami. „Emocje, niepewne sytuacje – mówi Włodzisław Duch – zmuszają mózg do większej neuroplastyczności, by zapamiętać to, co nas poruszyło”. Zatem widz, żeby podzielać mój pogląd na temat powszechnego ładu we wszechświecie, powinien dostrzec, a dobrze byłoby, gdyby też docenił ten ład i „dokładność” w moich obrazach.

Dlaczego jest to możliwe? Odpowiedzi znowu powinniśmy poszukać w nauce.

Omawiając kolejne tajemnice procesu postrzegania, Feynman pisze, że obraz niemal monochromatyczny (w omawianym przypadku różowy) może się niekiedy wydawać bardziej kolorowy niż jest naprawdę i wyjaśnia ten fenomen następująco: „Im bardziej scena przypomina rzeczywistą sytuację, tym bardziej oku udaje się skompensować fakt, że całe światło jest właściwie tylko różowe”³⁸. Piotr Francuz mówi, że mózg dysponuje potężną „biblioteką” obrazów, którymi w razie potrzeby uzupełnia problematyczne widoki tak, żeby odpowiadały naszemu doświadczeniu, wyobrażeniom i oczekiwaniom.

Myślę, iż w podobny sposób moje obrazy mogą sprawiać wrażenie „zrobionych” bardzo precyzyjnie. Słyszę często, że są wręcz matematyczne. To oczywiście złudzenie wynikające z tego, że do kreślenia figur używam liniału, a elementy moich kompozycji wydają się „policzony” i jest ich jakby za mało. Do tego jeszcze te jednolite „aple” i „zerojedynkowy” kontrast... Wszystko razem sprawia, że obserwator ma wrażenie obcowania czy wręcz zagłębiania się w świat matematyki, która sama w sobie jest

itself. Such ‘organized’ paintings are desired. It is because we have an inner need to organize and improve, what is – in our mind – imperfect. The rule of closing (a good figure)⁴⁰, in the notion of perception is the best example.

The arrangement, size and proportion of a geometric figure in my paintings I do not list, I also do not use any rules of composition. What I trust is my intuition, and even if a square or triangle was bigger or smaller, placed closer or farther from the edge of the canvas – the viewer would think that this is exactly how it is supposed to be! This way he ‘compensates’ the fact of not knowing the ‘right’ size, inclination, proportion or distance. Paining is made in a quantum way.

38 R. P. Feynman, dz. cyt., s. 154.

40 The element)(when arranged in a longer line becomes)()()()()()()(), then we see it as a layout: ().

sztuką. Takie „uporządkowane” obrazy odpowiadają nam, a nawet są przez nas pożądane. Mamy bowiem w sobie potrzebę porządkowania i doskonalenia tego, co jest – jak nam się wydaje – niedoskonałe. Zasada zamykania (dobrej figury)³⁹ „obowiązująca” w procesie spostrzegania jest tego najlepszym dowodem.

Rozmieszczenia, wielkości i proporcji figur geometrycznych w moich obrazach oczywiście nie wyliczam i nie stosuję żadnych szczególnych reguł kompozycyjnych. Ufam tylko swojej intuicji i nawet gdybym któryś z trójkątów lub kwadratów namalował większy lub mniejszy, zwiększył jego pochylenie względem podstawy obrazu o kilka czy kilkanaście stopni albo umieścił bliżej lub dalej od krawędzi płótna – i tak widz miałby wrażenie, że to musi być tak i tylko tak! W ten sposób obserwator „kompensuje” sobie fakt, że tak naprawdę nie wie, czy to „właściwa” wielkość, nachylenie, proporcje i odległość. Malarstwo dokonuje się w nas kwantowo.

39 Taki układ elementów:)(ułożony w dłuższy ciąg:)000000000(, widzimy jako układ następujący: 0

6. Zakończenie

Dzięki zasadzie podobieństwa, stałości i jedności spostrzeżeń, kilka abstrakcyjnych plam i kresek narysowanych pospiesznie pędzlem na papierze można odczytać jako scenę rodzajową, pejzaż lub martwą naturę, pod warunkiem, że te plamy i kreski „ułożą się” na tyle prawdopodobnie, aby uruchomić mechanizmy percepcji odpowiedzialne za rozpoznawanie różnorodnych zjawisk i obiektów w otaczającym nas świecie. Jeśli układ przypominać będzie w najmniejszym choćby stopniu rzeczywistą sytuację, to „oku uda się skompensować fakt”, że to jest tylko zestaw abstrakcyjnych znaków i „zobaczy” tam jakieś odzwierciedlenie realnej rzeczywistości. Nasz mózg, działający zawsze według zasady maksymalnej oszczędności energii, dopowie sobie całą resztę, urealistyczniając obraz jeszcze bardziej (bo tak będzie dla niego ekonomiczniej), a my dzięki temu będziemy się czuli wyjątkowo komfortowo. Wielu świętych w tak „cudowny” sposób ukazywało się na szczytowych ścianach przedwojennych kamienic czy na sękatych deskach w płocie. Hermann Rorschach rozpoznał te „zdolności” umysłu i skonstruował w 1921 roku test projekcyjny złożony z dziesięciu plam atramentowych, pozwalający psychologom i psychiatrom zaglądać w niedostępne (w inny sposób) zakamarki naszej osobowości.

Już impresjoniści znali prawie wszystkie zasady spostrzegania i po mistrzowsku umieli je wykorzystywać, wypełniając ulice tłumem Paryżan, a przecież kładli na płótna niemal abs-

6. Summary

Due to the notion of similarity, solidity and the unity of observation, a few abstract spots and lines on a piece of paper may be considered as landscape or still life, on condition that these spots and lines ‘will be placed’ in a probable way, so that it triggers the mechanism of perception responsible for identifying various phenomena and objects in the surrounding world. If the system resembles, in even the tiniest part, a real situation it is than possible for the eye to ‘compensate’ for the fact that it is only a set of abstract signs and to ‘see’ a resemblance of a real situation. Our brain, which runs by the rule of maximum energy economy will get the rest by making the image more realistic (as it will be more economical), and we will feel more comfortable. Many saints would ‘emerge’ in this mystical way on the walls of pre-war townhouses or knobby planks in the fence. Herman Rorschach identified these ‘abilities’ of the mind and designed in 1921 a ‘projection test’ composed of ten ink spots, allowing psychologists to get into the otherwise unavailable corners of our personality.

The impressionists knew almost all the methods of perception and mastered using them, filling the streets with the citizens of Paris, and all they did was placing abstract spots on the canvas (e.g. Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873). If we look closer at the paintings of Jan Matejko, we will also see abstract spots, sometimes even painted in the *action painting* style. Just as a digital photo is composed of tiny mon-

trakcyjne plamy (np. Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873). Zresztą, gdy przyjrzymy się z bardzo małej odległości obrazom np. Jana Matejki, też zobaczymy tylko abstrakcyjne plamy, czasem namalowane nawet w stylu *action painting*. Tak jak fotografia cyfrowa złożona jest z maleńkich jednobarwnych kwadracików zwanych pikselami, które zobaczyć można jedynie w bardzo dużym powiększeniu, tak obraz realistyczny jest sumą małych abstrakcji.

Alicja Kuczyńska⁴⁰ wykazała, że wszystko, co malarz abstrakcjonista jest w stanie namalować, można zobaczyć w otaczającym świecie. Niekiedy wystarczy uważnie popatrzeć pod nogi, by znaleźć listek z „fragmentem obrazu” Arshile Gorky’ego (*Obraz złotobrunatny*, 1943) lub kamyk „dłuta” Hansa Arpa (*Metamorfoza*, 1935). Czasem jednak trzeba użyć teleskopu albo mikroskopu elektronowego, ale zawsze takie poszukiwania muszą skończyć się konstatacją: abstrakcji nie ma.

Jeżeli tak jest rzeczywiście, to suma dzieł abstrakcyjnych może stać się dla nas realnym – by nie powiedzieć realistycznym obrazem świata. Czy można zatem traktować abstrakcję jako sztukę nieprzedstawiającą? Czy jest w ogóle coś takiego jak malarska abstrakcja w takim rozumieniu, jak abstrakcja muzyczna? Czy raczej miał Jackson Pollock, mówiąc: „Malarstwo abstrakcyjne jest – abstrakcyjne”?

Podobno tak samo trudno udowodnić istnienie, jak i nieistnienie Boga. Ktoś piszący o istnieniu bądź nieistnieniu sztuki abstrakcyjnej byłby w podobnym położeniu. Ponadto żeby udowodnić jedno albo drugie i tak będzie musiał pisać o abstrakcji. A tak naprawdę dla malarza nie ma znaczenia, do jakiego stylu zaliczy swoje malar-

ochromatic squares called pixels, which are visible only in magnification, the painting is a sum of little abstractions.

Alicja Kuczyńska⁴¹ showed that everything an abstract painter is able to create is present in the world. Sometimes all we need to do is look closer down to find a leaf with a ‘part of a painting’ by Arshile Gorky (*Obraz złotobrunatny*, 1943) or a stone ‘chiselled’ by Hans Arp (*Metamorfoza*, 1935). Occasionally, we need to use a telescope or an electron microscope, but such search always ends with the statement: abstraction does not exist.

If this is the truth, the sum of abstract works may become the real – not to say realistic image of the world. Hence, may we treat abstraction as non-depicting art? Is there something like abstraction in painting in the sense of a musical abstraction? Was Jackson Pollock right saying: ‘The abstract art – is abstract’?

Apparently, it is as difficult to prove that God exists, as it is to disprove it. Someone writing about the existence or non-existence of abstract art would be in the same place. Moreover, in order to prove one or the other one would have to write about abstraction. It really does not matter for a painter, what style he would classify his art to be, or others will do it for him. It is important for a painter to know what he wants to say, to choose such means of expression to achieve his goal, even if it is difficult to verbalize it. Barnett Newman said: ‘Aesthetics for an artist is like ornithology for birds’.

Last digression:

In 1608 Dutch opticians, Zacharias Janssen and Hans Lippershey invented the telescope. In

40 A. Kuczyńska, *Piękno – mit i rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

41 A. Kuczyńska, *Piękno – mit i rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

stwo (albo inni zrobią to za niego). Dla malarza ważne jest, by wiedział, co chce powiedzieć, wybrał spośród istniejących takie środki wyrazu i tak je użył, żeby zrealizować założony cel, nawet gdyby tego celu nie potrafił zwerbalizować. Barnett Newman powiedział: „Estetyka jest tym dla artysty, czym ornitologia dla ptaków”.

I na koniec jedna dygresja:

W roku 1608 optycy holenderscy Zacharias Janssen oraz Hans Lippershey wynaleźli i opatentowali teleskop. W tym też czasie swój teleskop skonstruował Galileusz i to on pierwszy skierował go w niebo na Księżyc, Słońce, Wenus i inne ciała niebieskie. To, co zobaczył, opisał i opublikował, spowodowało na niego w 1616 roku gniew inkwizycji; odwołał więc wszystko w obawie przed stosem. Dziś teleskop uznawany jest za najbardziej rewolucyjny i wywrotowy instrument badawczy w historii.

Rolę takiego teleskopu w dziejach sztuki odegrał – jak sądzę – „wynalazek” kubizmu, a właściwie *Panny z Awinionu* (1907) Pabla Picassa, będące zapowiedzią tej rewolucji. To „one” wywiodły malarzy z głębokiego i ciemnego wąwozu, którym podążali tłumnie jeden za drugim przez stulecia aż do początku XX wieku. To *Panny z Awinionu* wyprowadziły artystów na rozległą, jasną równinę i pokazały, jak wielki potencjał istnieje w malarstwie: można pójść w dowolnym kierunku, zawsze będąc artystą tworzącym prawdziwe arcydzieła. Sztuka abstrakcyjna, jedna z „córek” *Panien z Awinionu*, jest tylko udoskonalonym teleskopem zwierciadlanym umieszczonym na orbicie okołozemskiej; z jej perspektywy widać znacznie więcej i znacznie lepiej.

that time, Galileo designed his first telescope, which he pointed at the Moon, the Sun, Venus and other celestial bodies. He described and published what he saw, and in 1616 he brought upon himself the wrath of the Inquisition; he withdrew everything out of fear of death. Today, the telescope is considered one of the most revolutionary and subversive instruments in history.

I think, the role of a telescope in the art world was performed by cubism, mostly *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1907) by Pablo Picasso, which were the introduction to this revolution. ‘They’ broke the painters out of a deep and dark ravine, which they followed till the beginning of the 20th century. This painting moved the artists on a bright plain and showed the huge potential of art: one may go any direction, being an artist who creates masterpieces. The abstract art, one of the ‘daughters’ of *Alger*, is a perfected telescope placed on the Earth’s orbit; everything is much clearer from its perspective.

Translated by Julia Tomala-Brygidyn

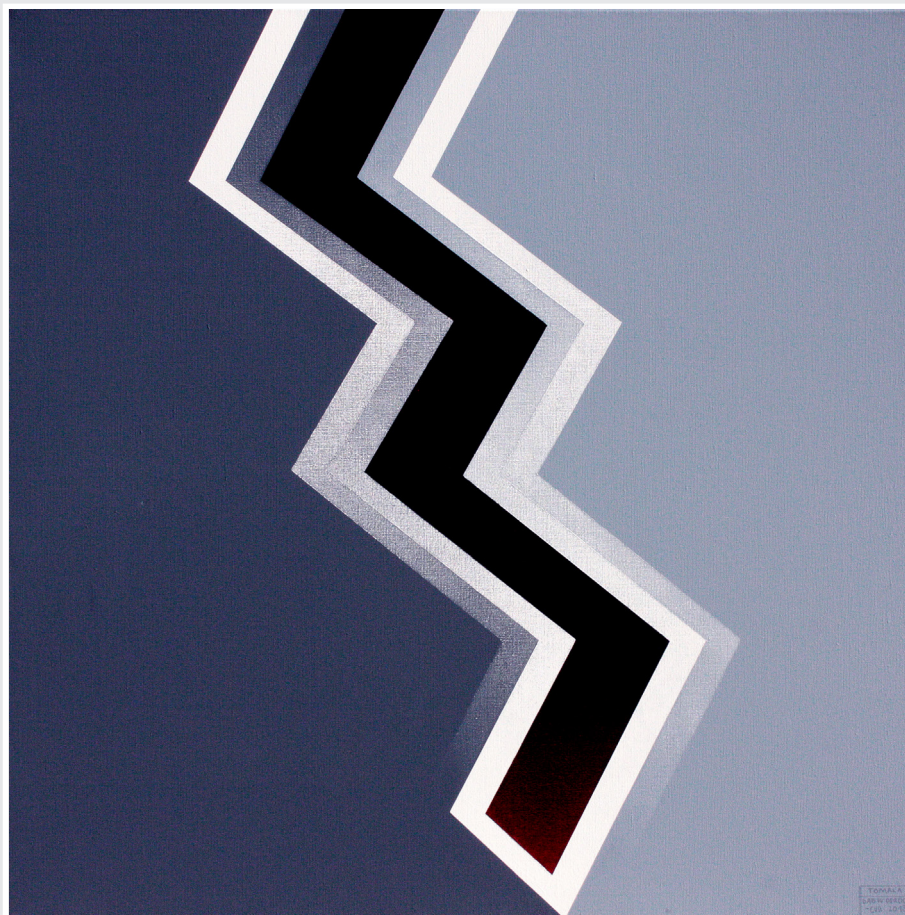
Dąb w ogrodzie, 2007–2013

Dąb w ogrodzie – LXXI, 2011



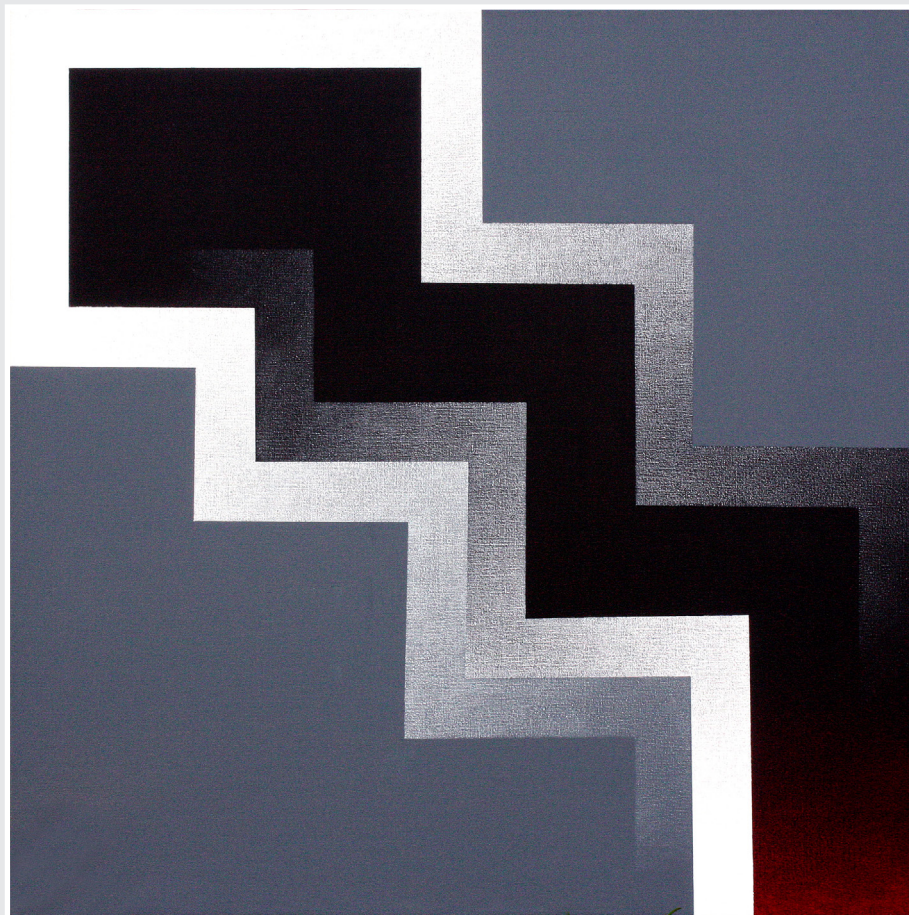
- 24. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, Szczecin 2012
- *Nowe Otwarcie. Wystawa w setną rocznicę powstania ZPAP*,
Dom Artysty Plastyka, Warszawa 2012

Dąb w ogrodzie – CVII, 2013



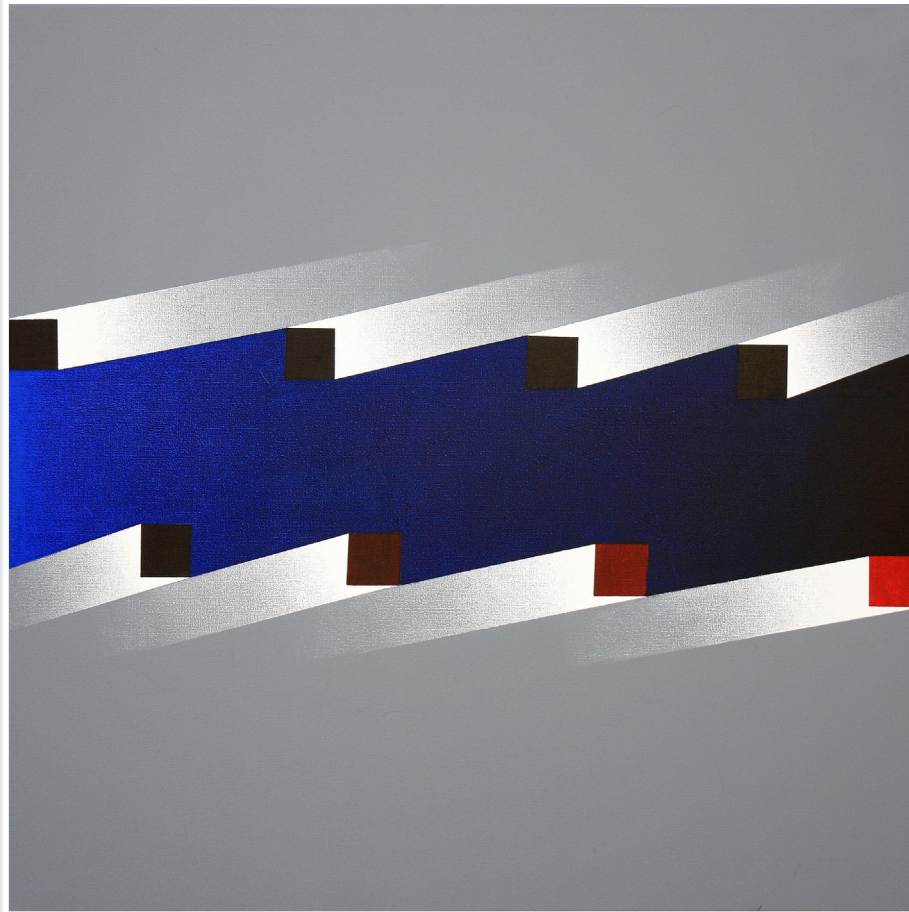
- *Konkurs im. Leona Wyczółkowskiego*, BWA, Bydgoszcz 2014
- *Senior Art*, Galeria ZPAP „r_z”, Rzeszów 2015

Dąb w ogrodzie – CIV, 2013



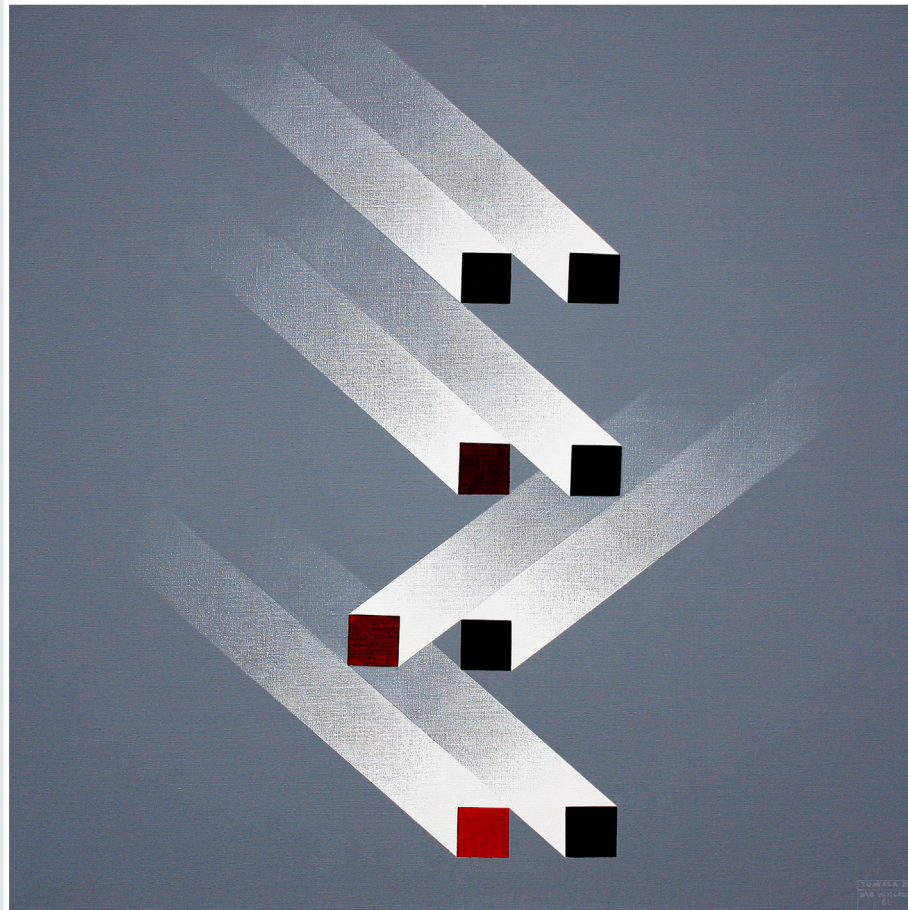
- *Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej,*
Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia 2013

Dąb w ogrodzie – XCIX, 2013

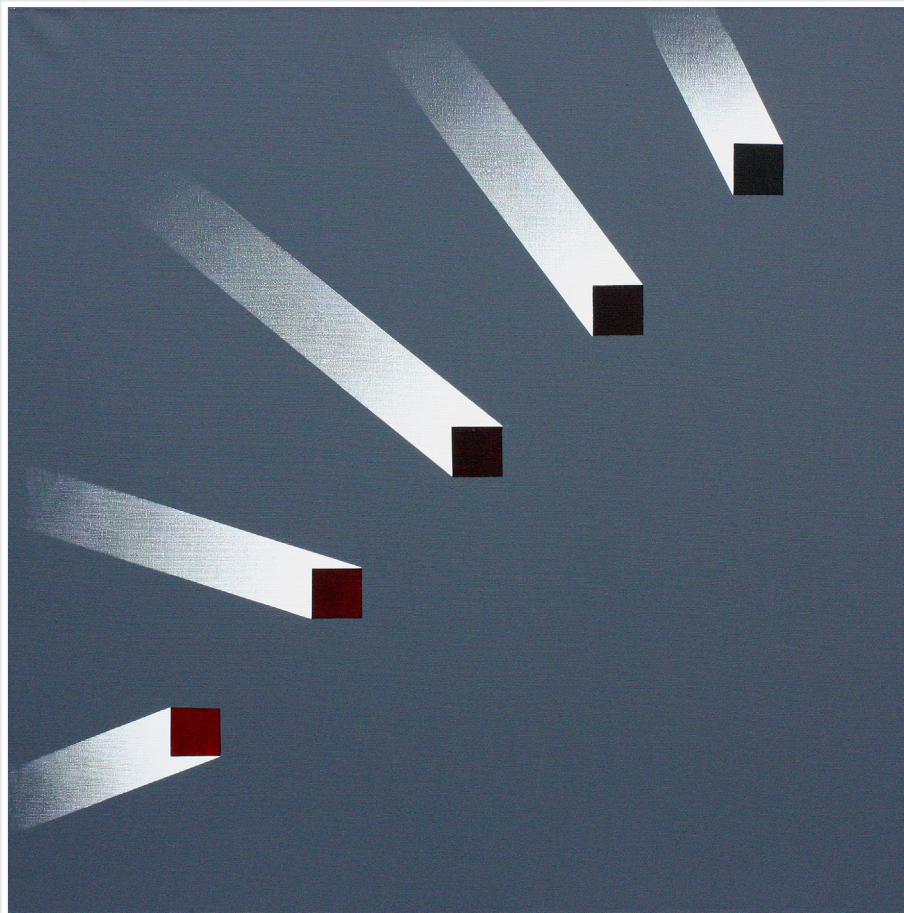


- *Biennale ZPAP*, BWA Rzeszów, 2013
- *Kontrasty – Energia dla życia*, EXPO 2015, Mediolan, Włochy 2015
- *Artefakty. Realizm w abstrakcji*, Galeria Sztuki Współczesnej, Przemyśl 2017

Dąb w ogrodzie – CI, 2012

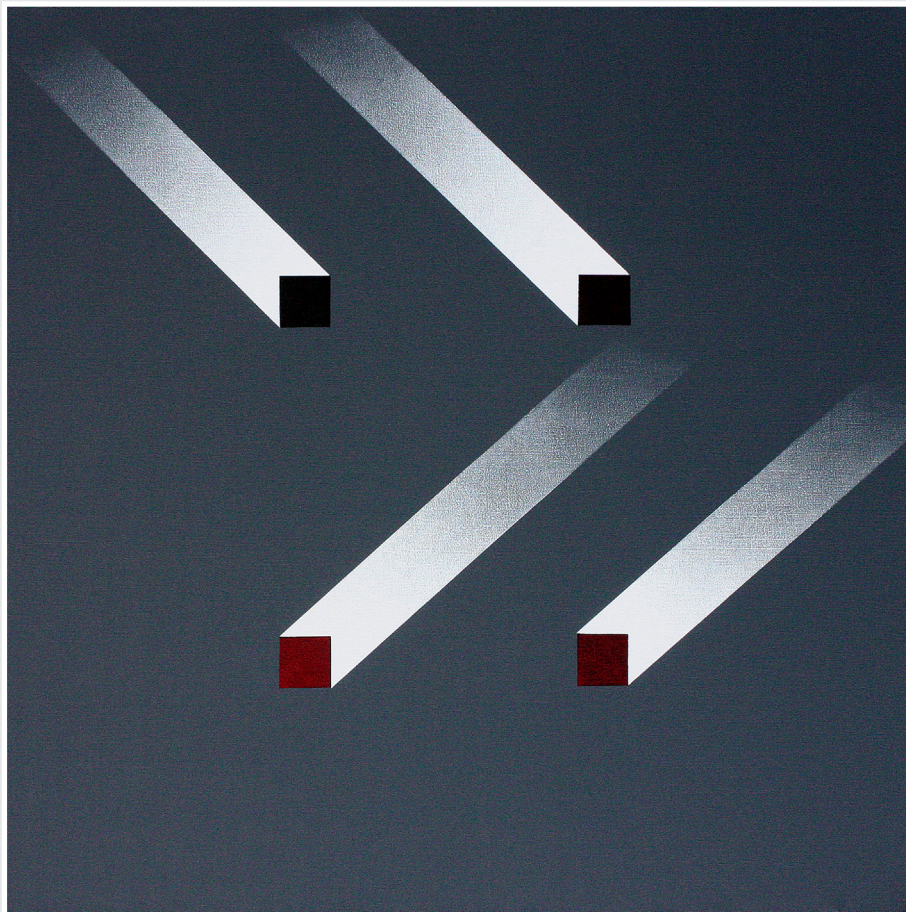


Dąb w ogrodzie – XCIII, 2012



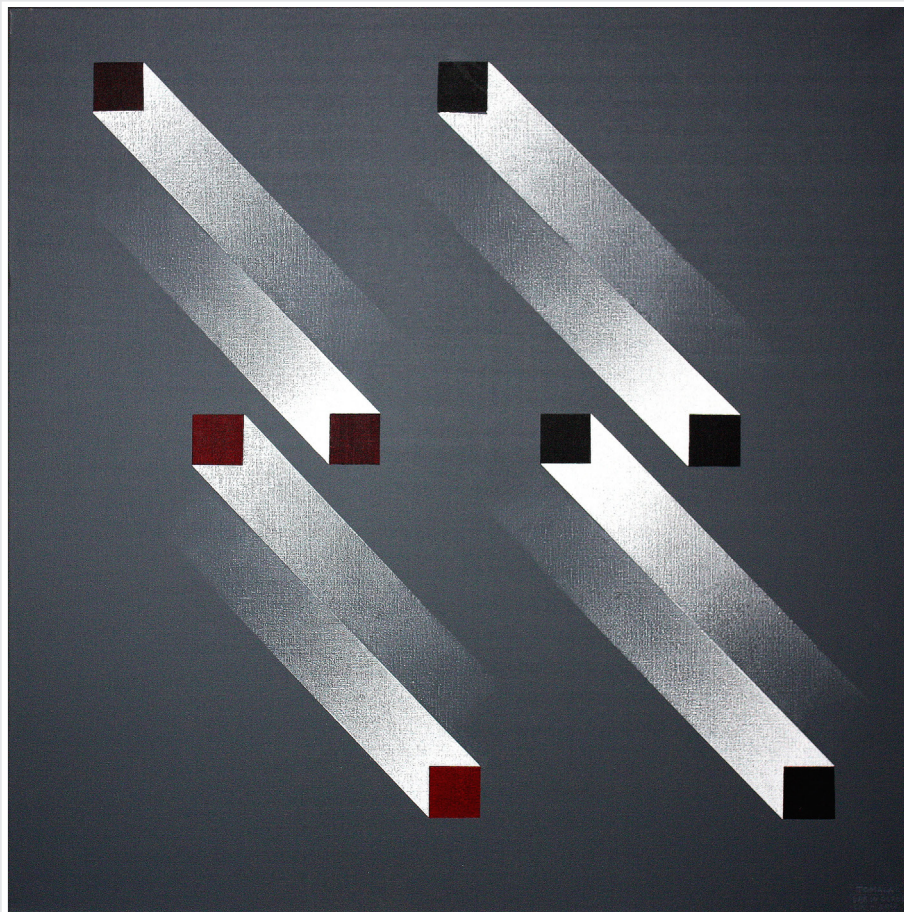
- *Wystawa Artystów Rzeszowa i Podkarpacia – Termopile '2012,*
Termopile, Grecja 2012

Dąb w ogrodzie - XCIV, 2012



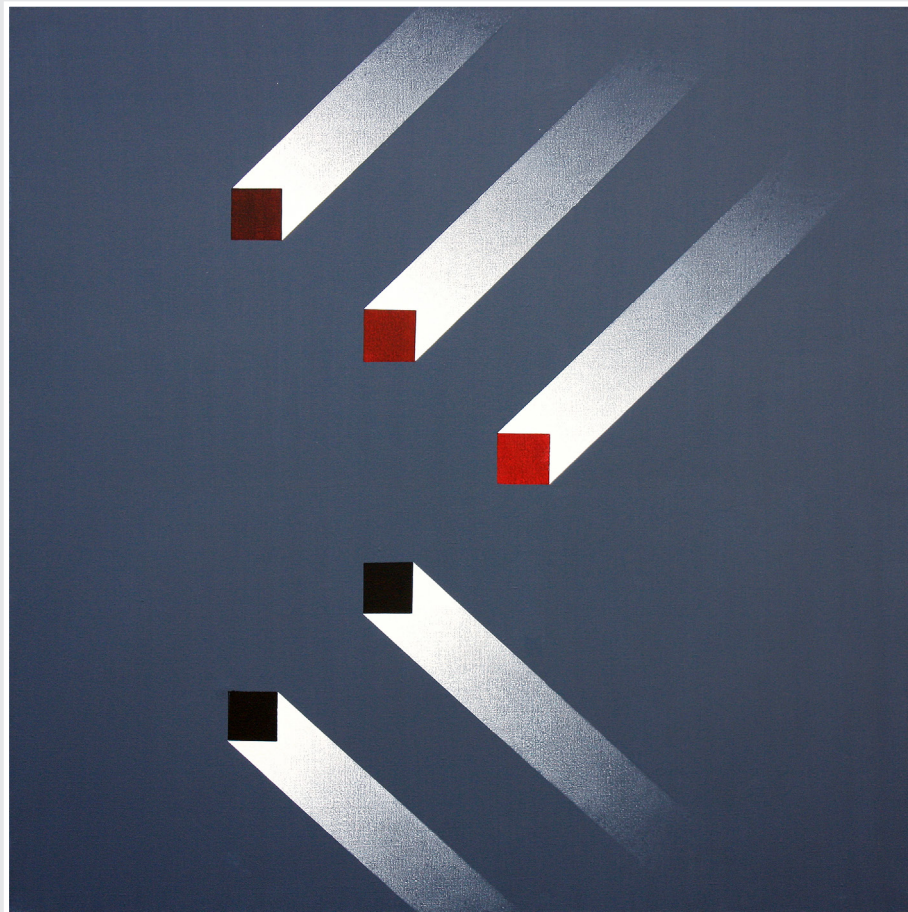
• 24. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2012*

Dąb w ogrodzie - CIII, 2012



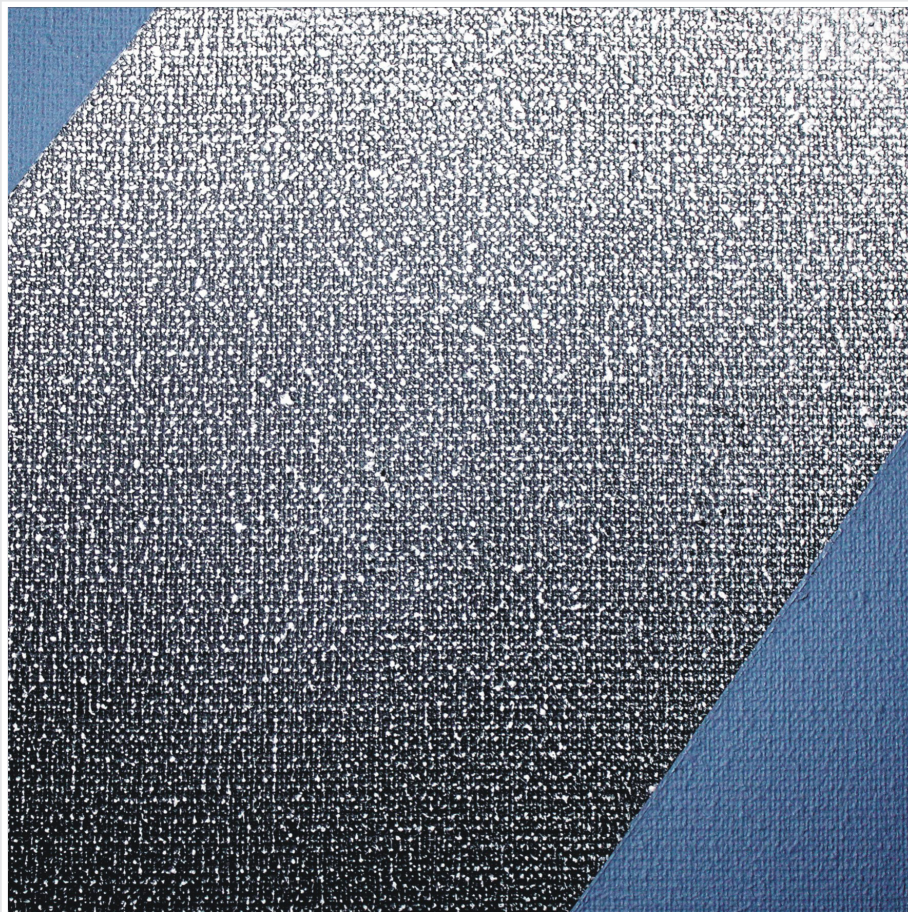
- *Senior Art*, Galeria ZPAP „r_z”, Rzeszów 2015
- *Artefakty. Realizm w abstrakcji*, Galeria Sztuki Współczesnej, Przemyśl 2017

Dąb w ogrodzie – XCVI, 2012

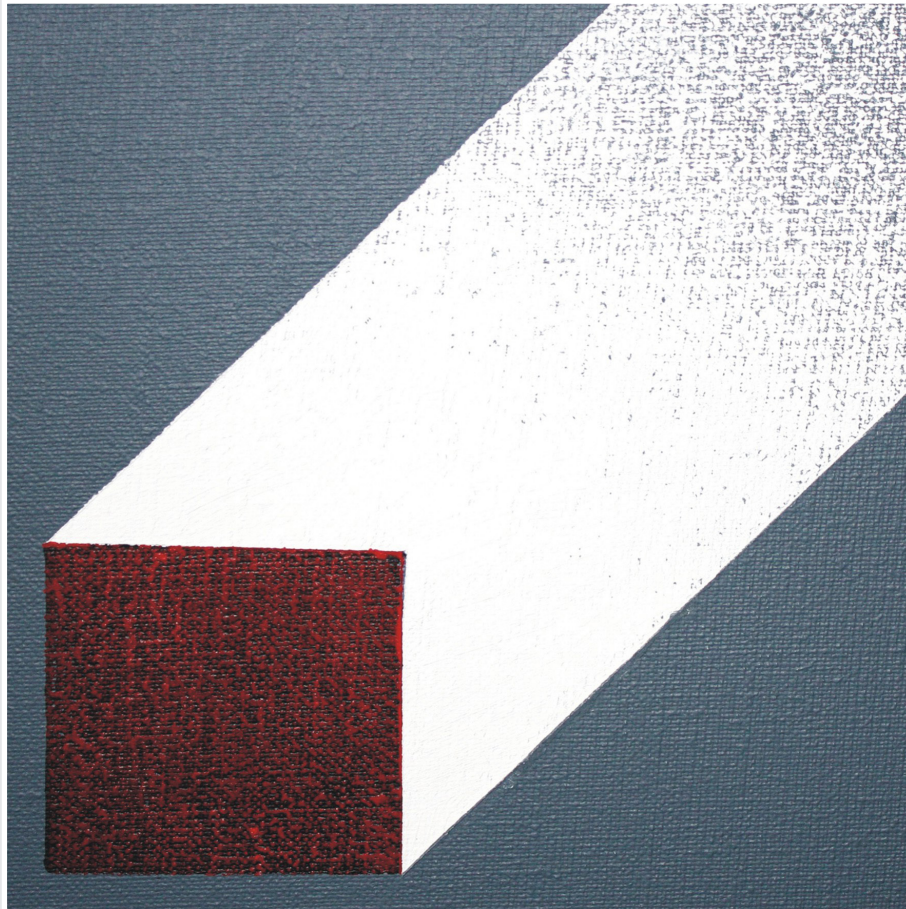


- *Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej*,
Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia 2013

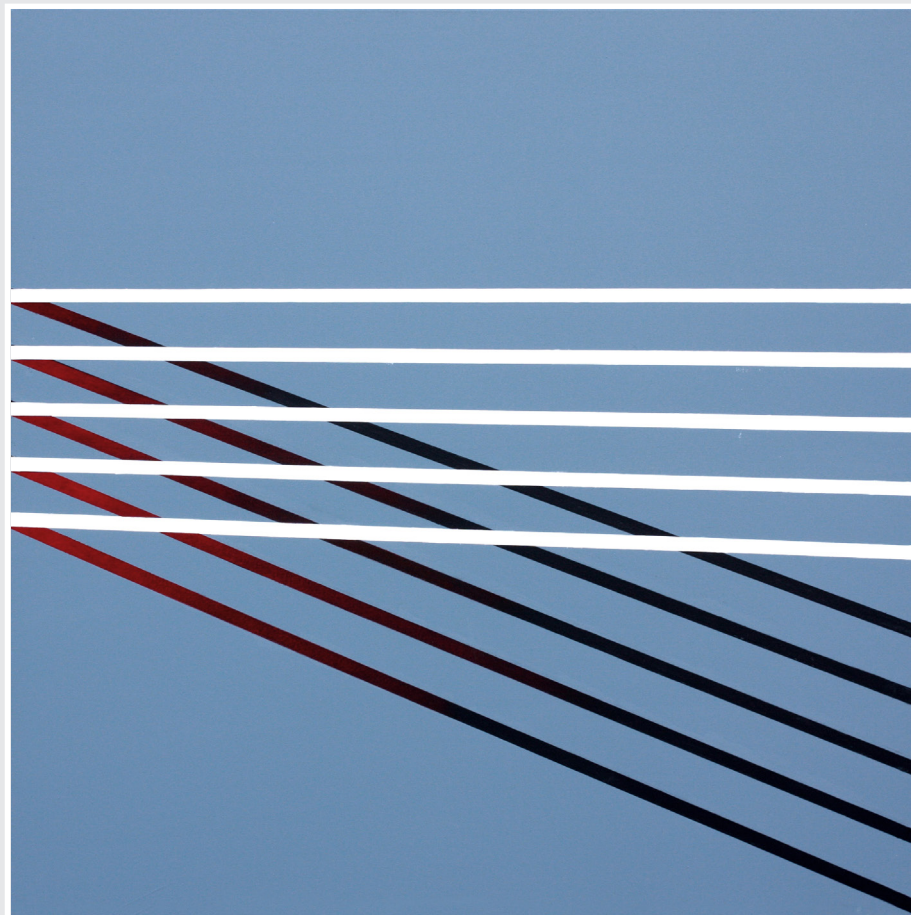
Dąb w ogrodzie – LXXXVIII, 2012 (detal 1 : 1)



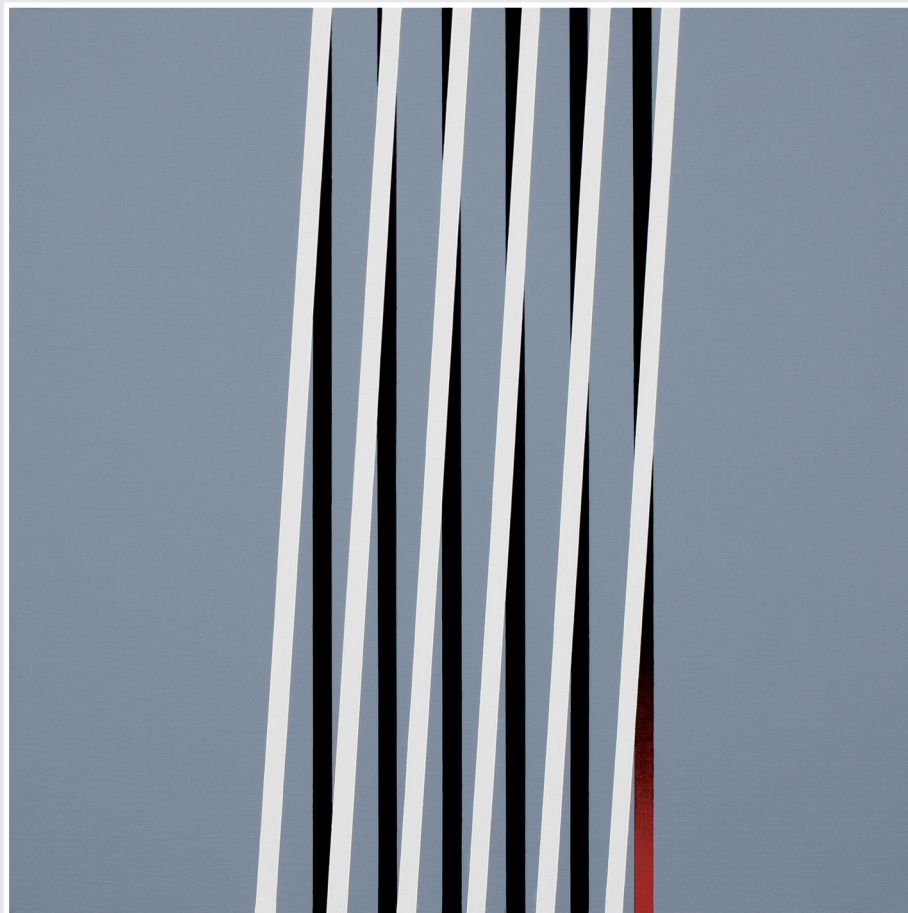
Dąb w ogrodzie – CII, 2012 (detal 1 : 1)



Dąb w ogrodzie – XLVI, 2011



Dąb w ogrodzie – XXXVIII, 2010



Dąb w ogrodzie – XXXVI, 2010



Dąb w ogrodzie – IX, 2009



- *Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat "Srebrny Czworokąt", Przemyśl 2009*

Dąb w ogrodzie – LIV, 2010



Dąb w ogrodzie – XVI, 2010



- *II Międzynarodowe Biennale obrazu - Quqdro art, Łódź 2009*
- *2. Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje”, Rzeszów 2010*

Dąb w ogrodzie – XX, 2009

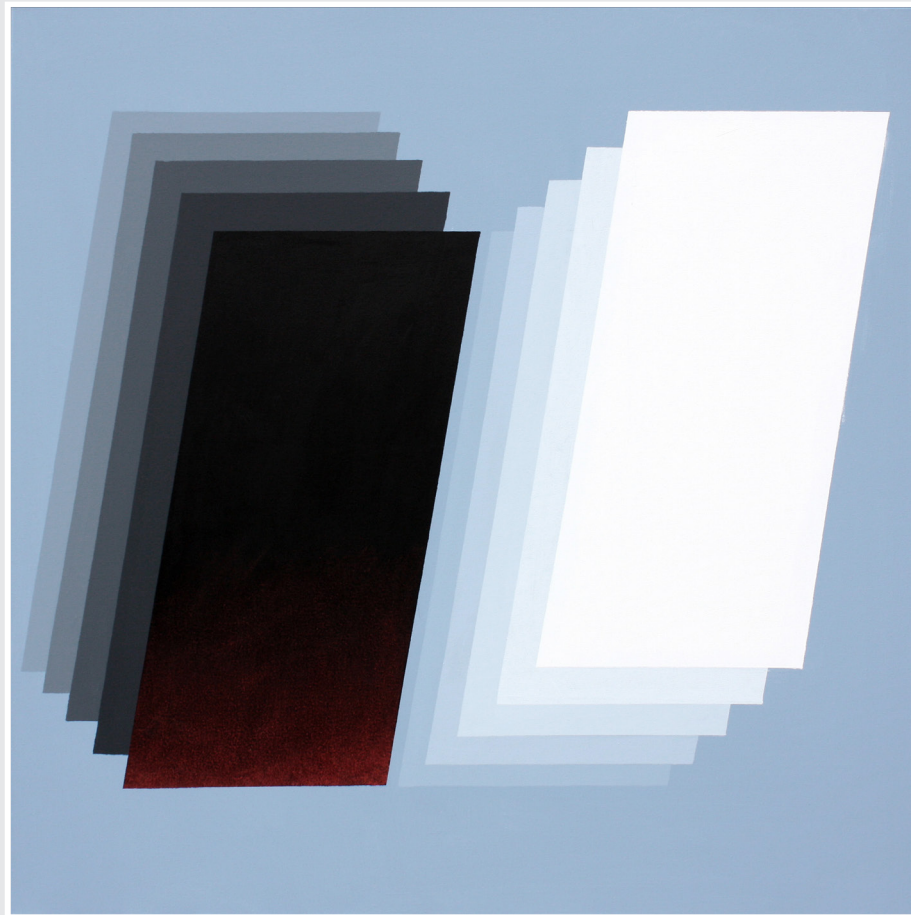


- *Biennale ZPAP*, BWA Rzeszów, 2010
- *Rzeszów w Satu Mare*, Satu Mare, Rumunia 2010

Dąb w ogrodzie – LIII, 2010

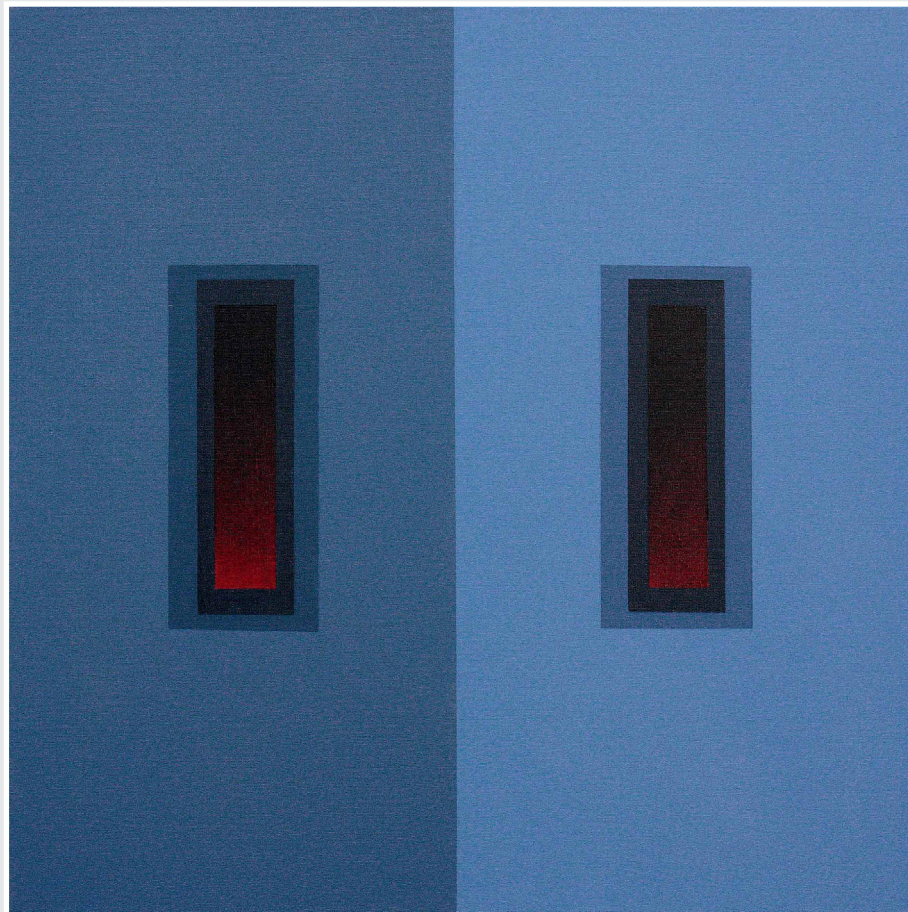


Dąb w ogrodzie – XXXIX, 2010

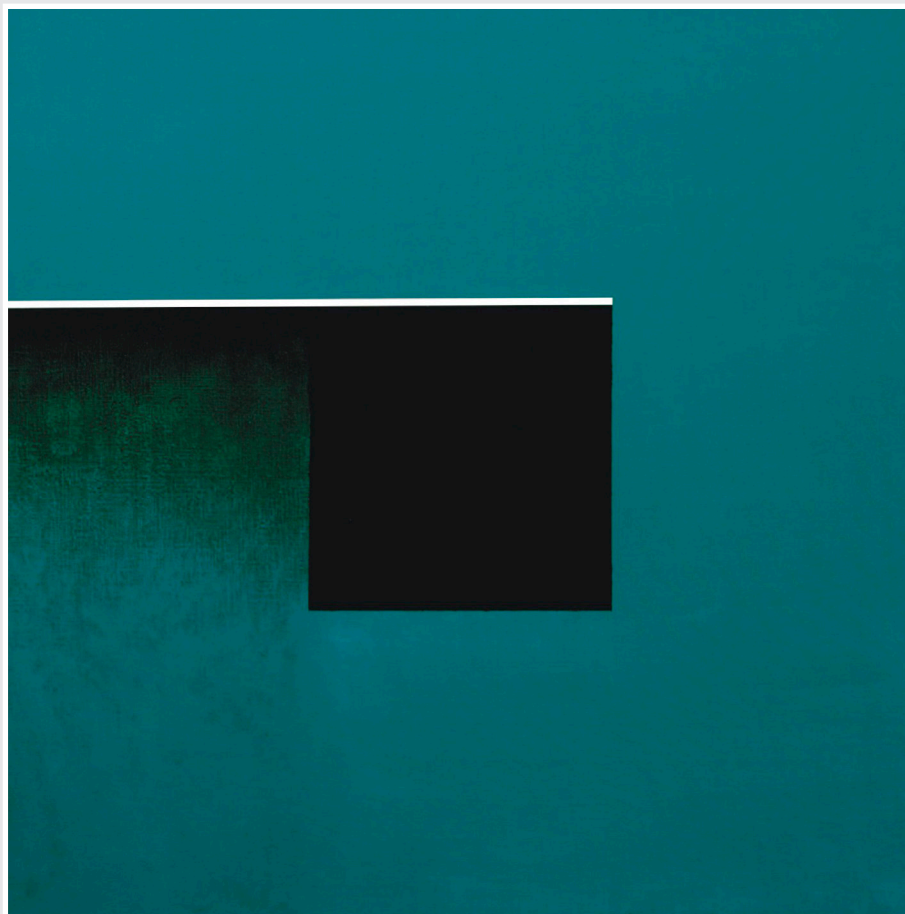


• *Tapyba, Grafika, Skulptura*, ARKA Galerija, Wilno, Litwa 2011

Dąb w ogrodzie – CXIII, 2013



Dąb w ogrodzie – LXI, 2011

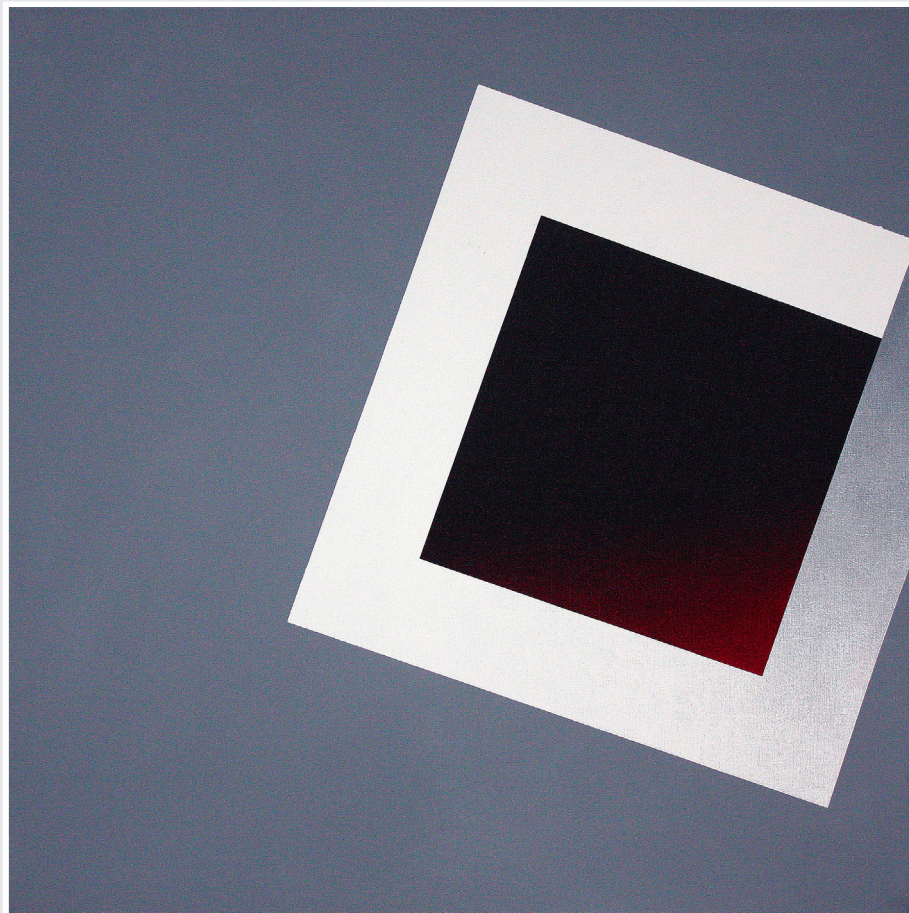


- *Interpretacje Przestrzeni*, Bolestraszyce 2015
- *Pol'ské Umenie, Tvorcovia v zajatí Arboréta v Bolestrszyciach*, Snine, Slovakia 2017

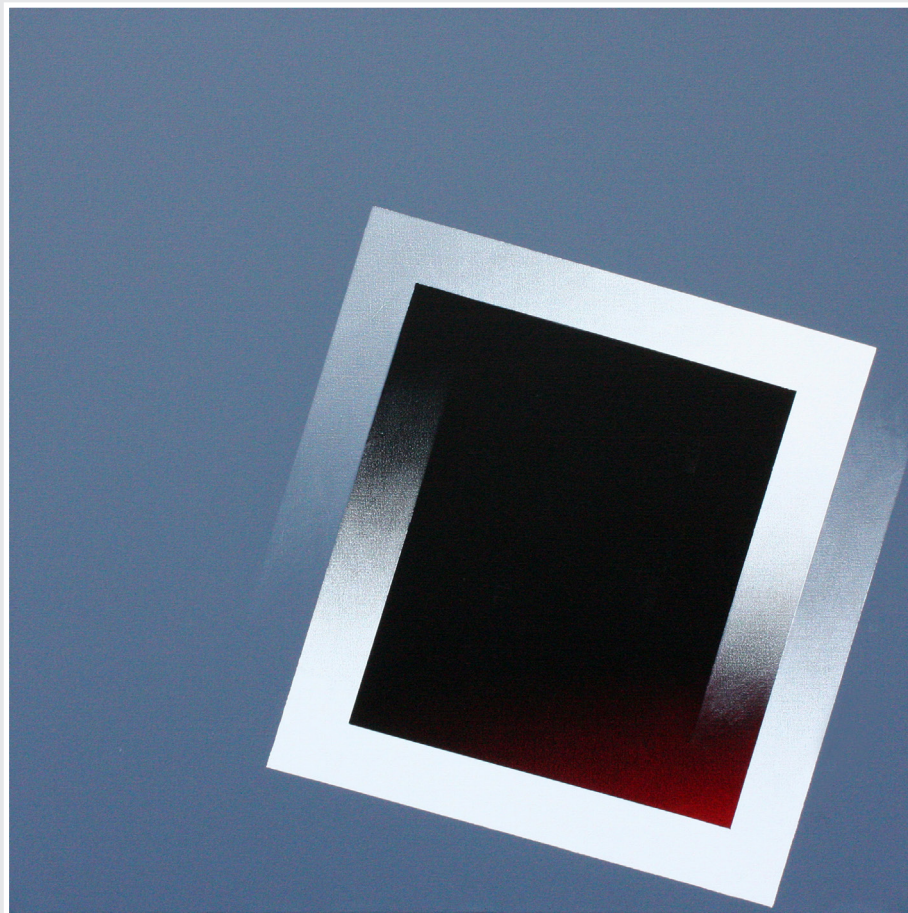
Dąb w ogrodzie – XLV, 2011



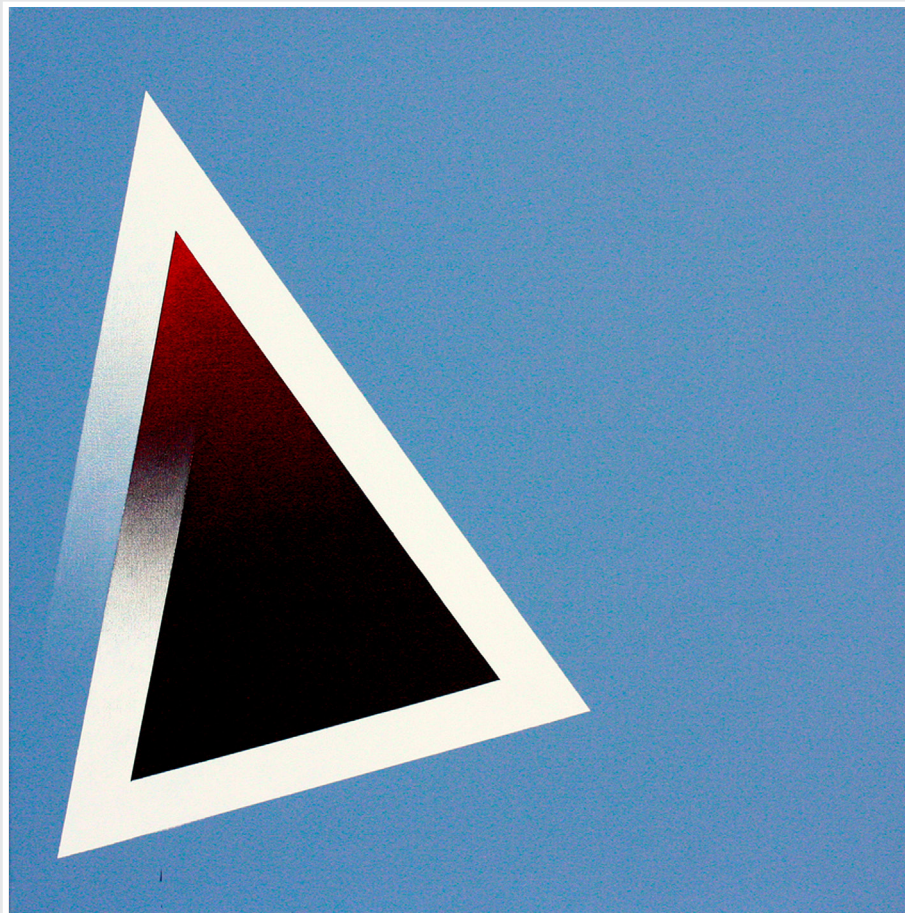
Dąb w ogrodzie – LXXIX, 2012



Dąb w ogrodzie – LXXXIX, 2012



Dąb w ogrodzie – LXXXIII, 2012



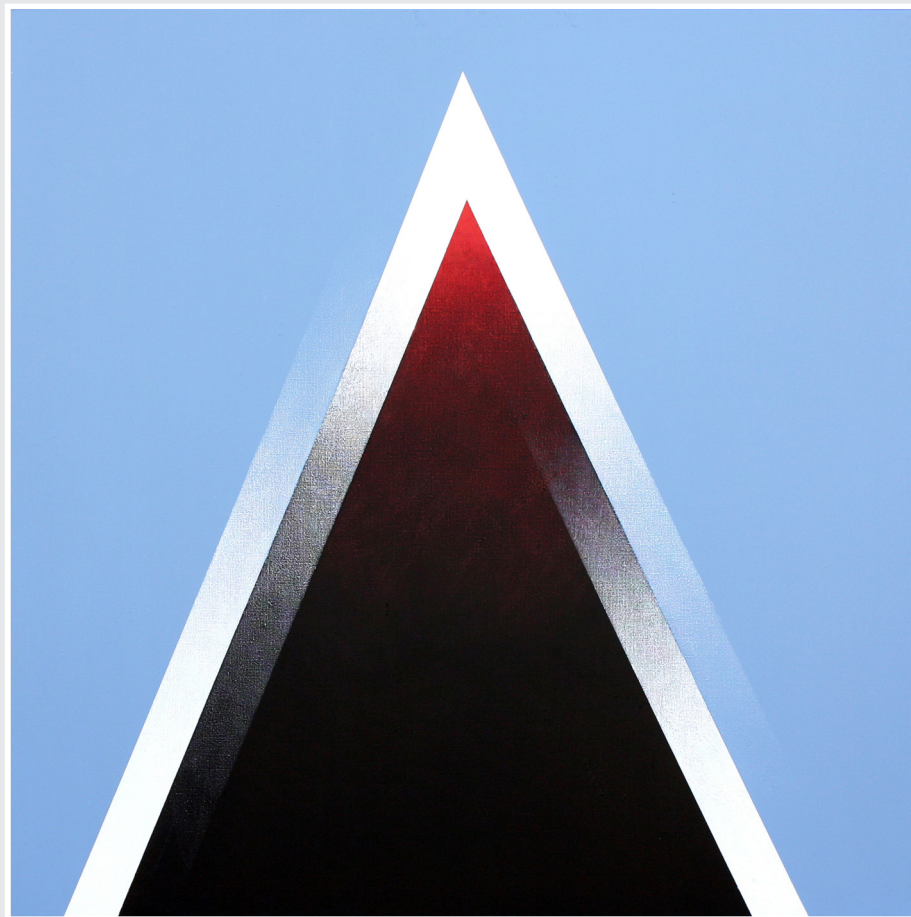
• *Biennale ZPAP*, BWA Rzeszów, 2013

Dąb w ogrodzie – I, 2008



- 9. Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki,
BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2008

Dąb w ogrodzie – XXXI, 2010

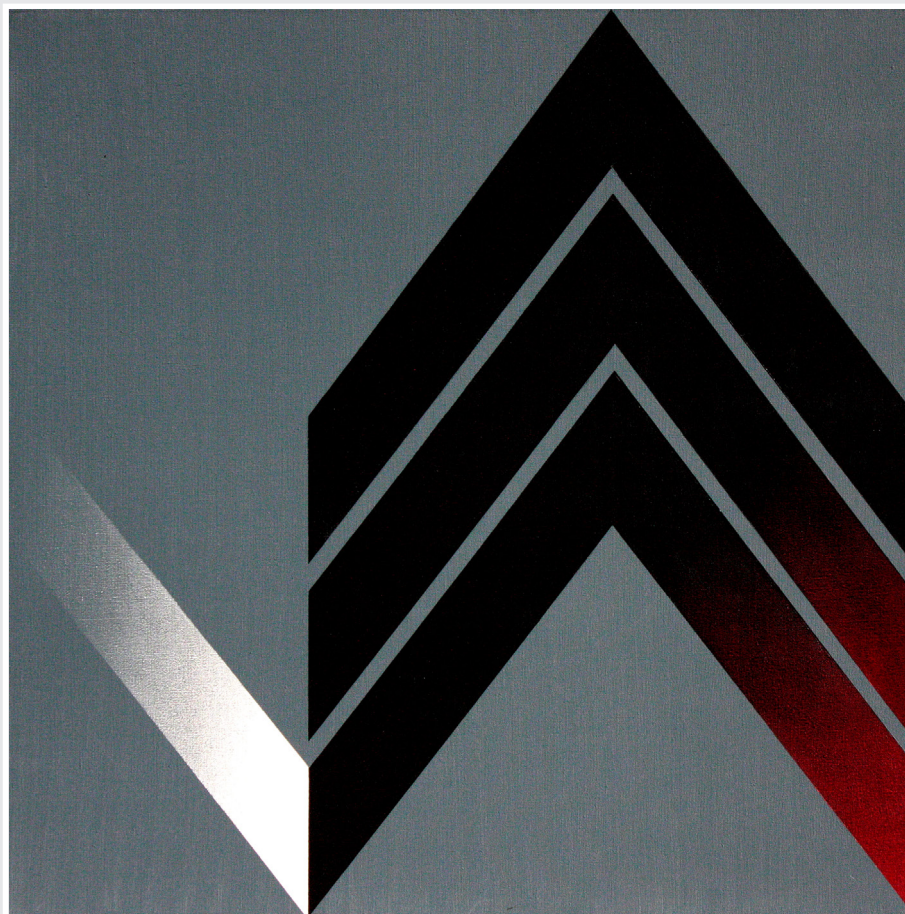


- *X Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki*,
BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2010

2010 Dąb w ogrodzie – LII, 2010



Dąb w ogrodzie – CXI, 2013



- *12. Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki*,
BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2014

Dąb w ogrodzie – II, 2009



- *Wielka Wystawa ZPAP w Rzeszowie. W setną rocznicę powstania ZPAP,*
BWA Rzeszów, 2011

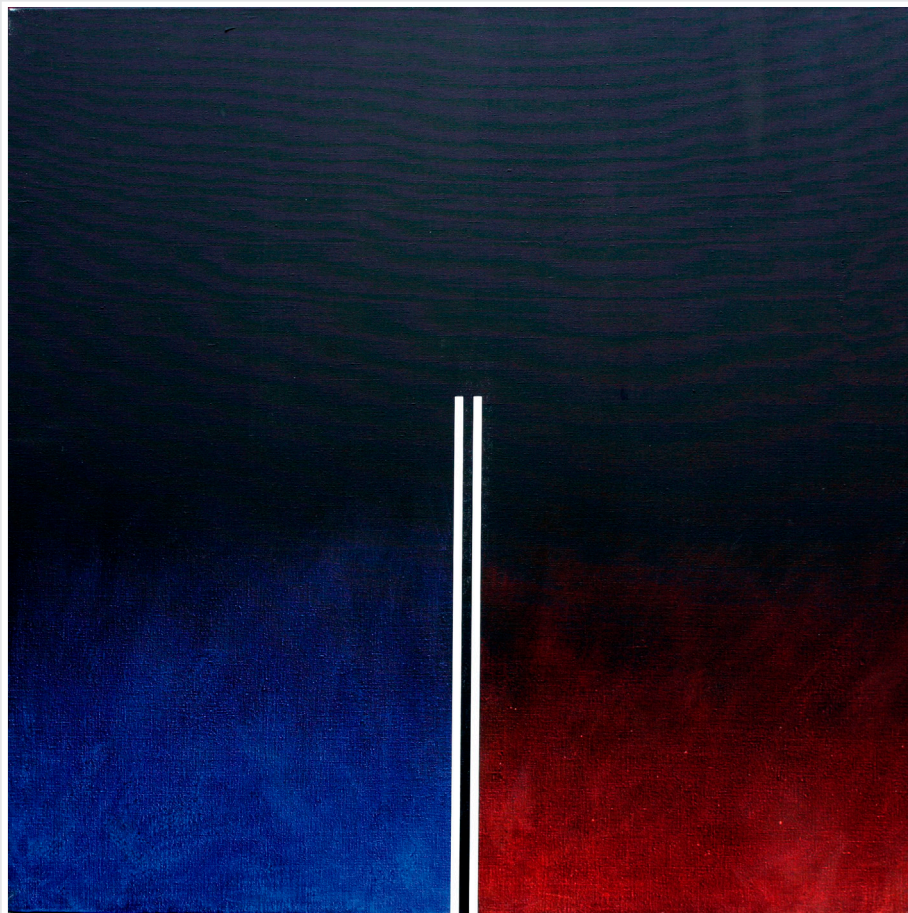
Dąb w ogrodzie – XLII, 2009



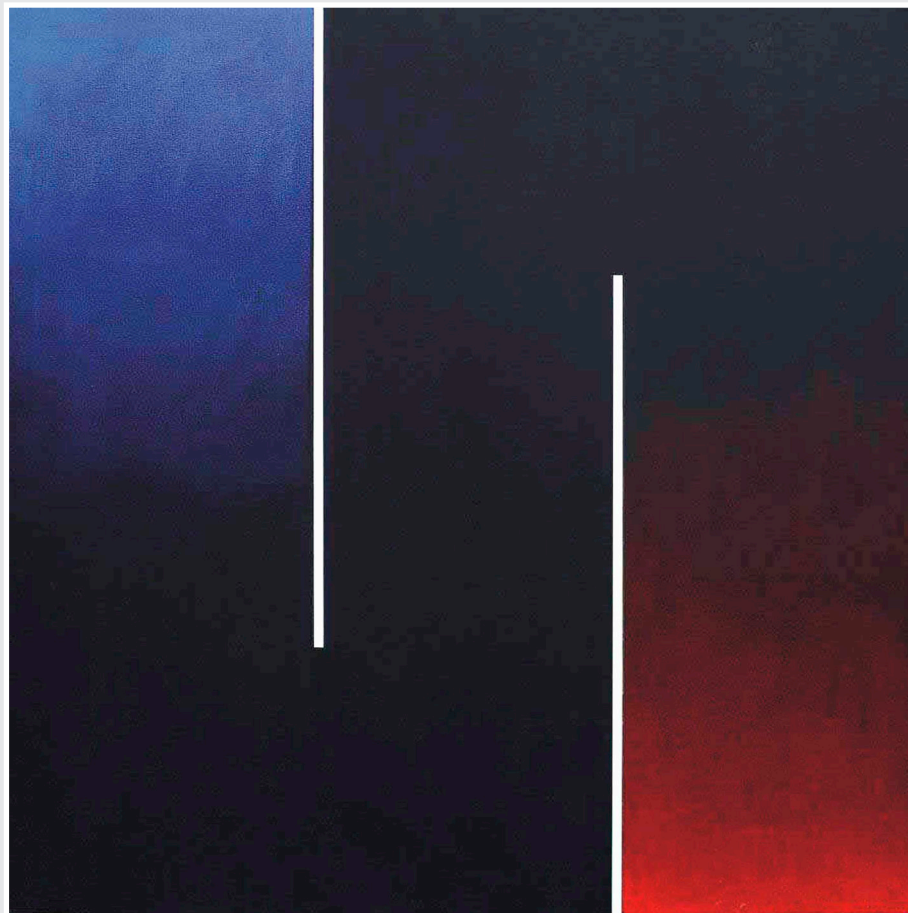
Dąb w ogrodzie – LXV, 2011



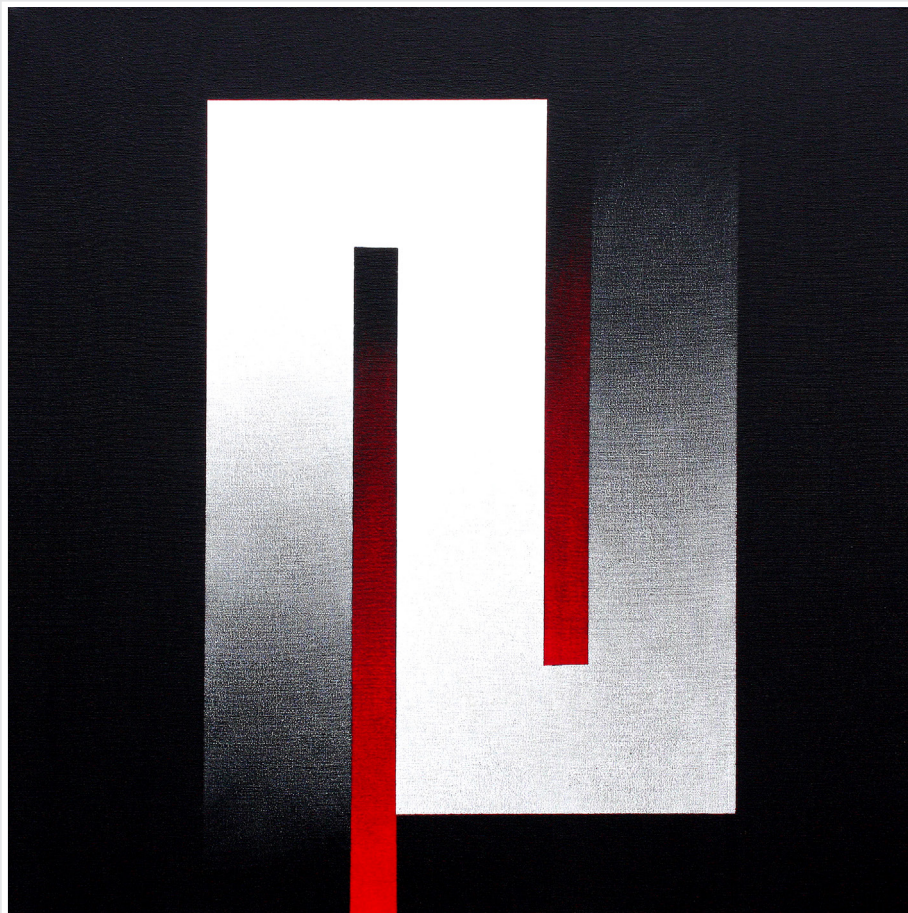
Dąb w ogrodzie – XXVII, 2009



Dąb w ogrodzie – XL, 2010



Dąb w ogrodzie – LXIII, 2011



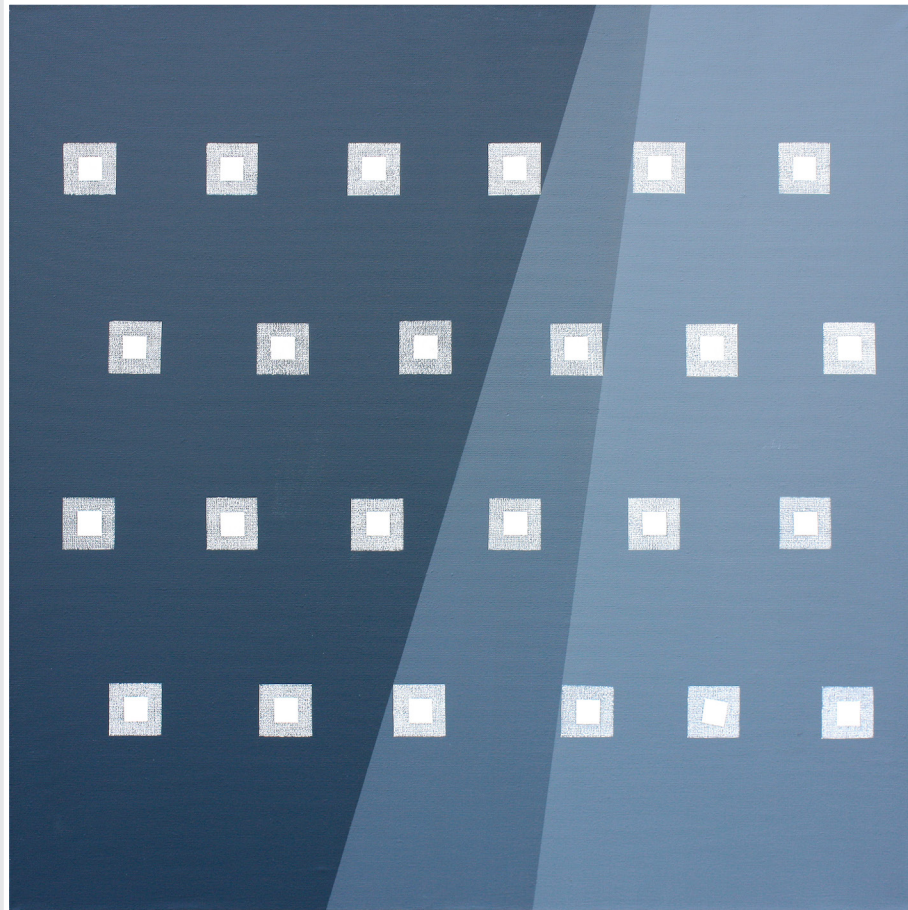
Dąb w ogrodzie – CXVI, 2011



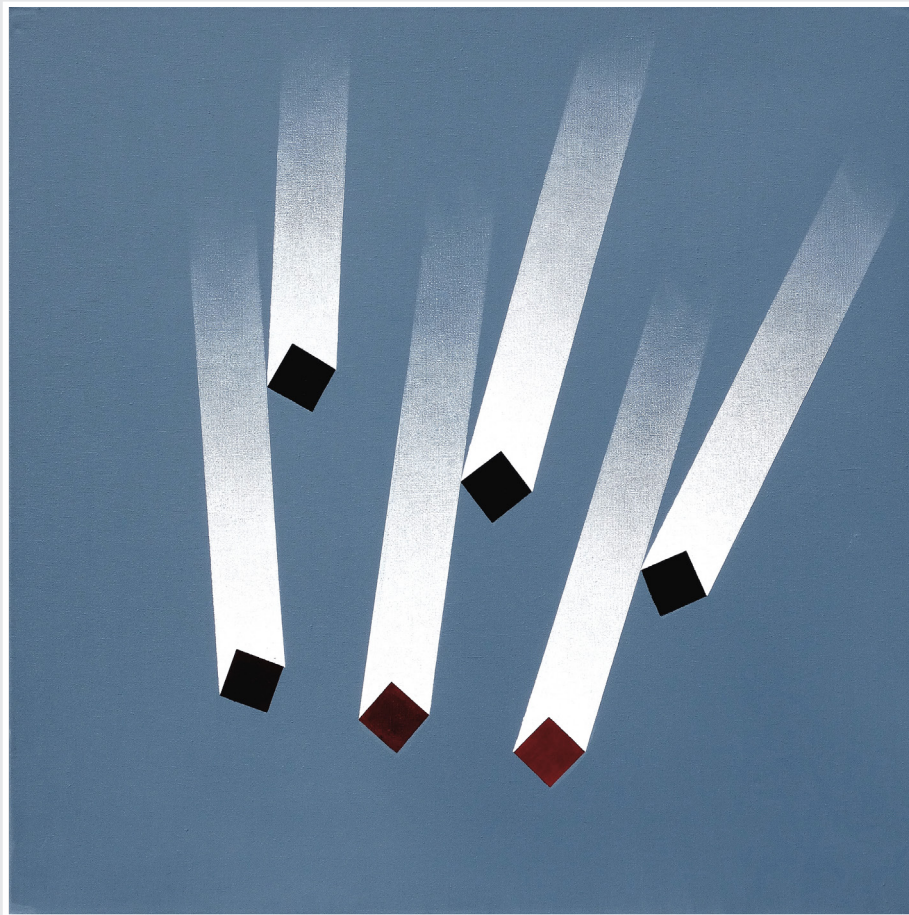
- *III Międzynarodowe Biennale obrazu - Quqdro art,*
Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2011

Dąb w ogrodzie, 2014–2017

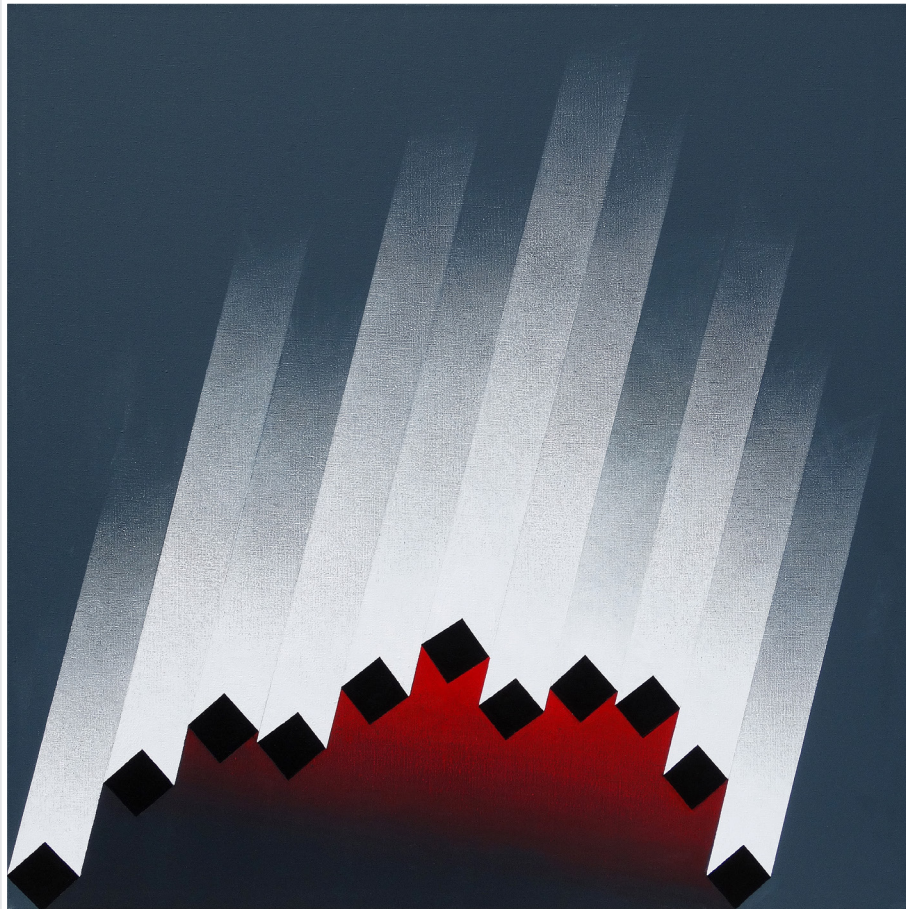
Dąb w ogrodzie – CL, 2016



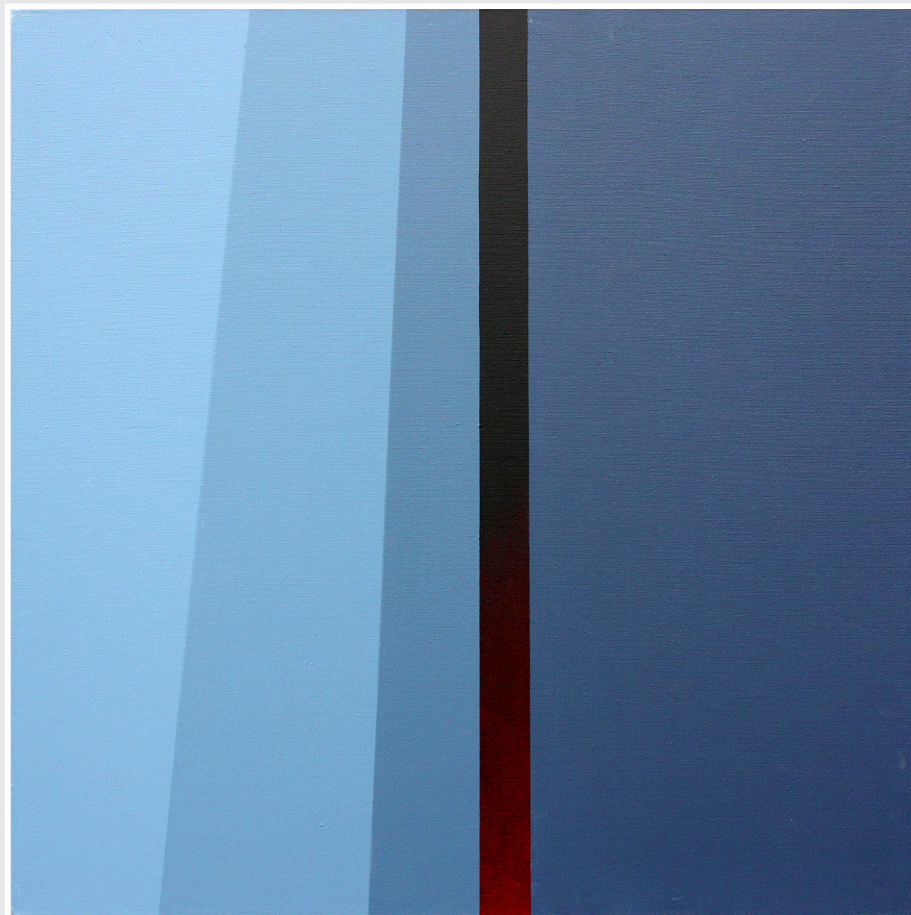
Dąb w ogrodzie – CXXI, 2015



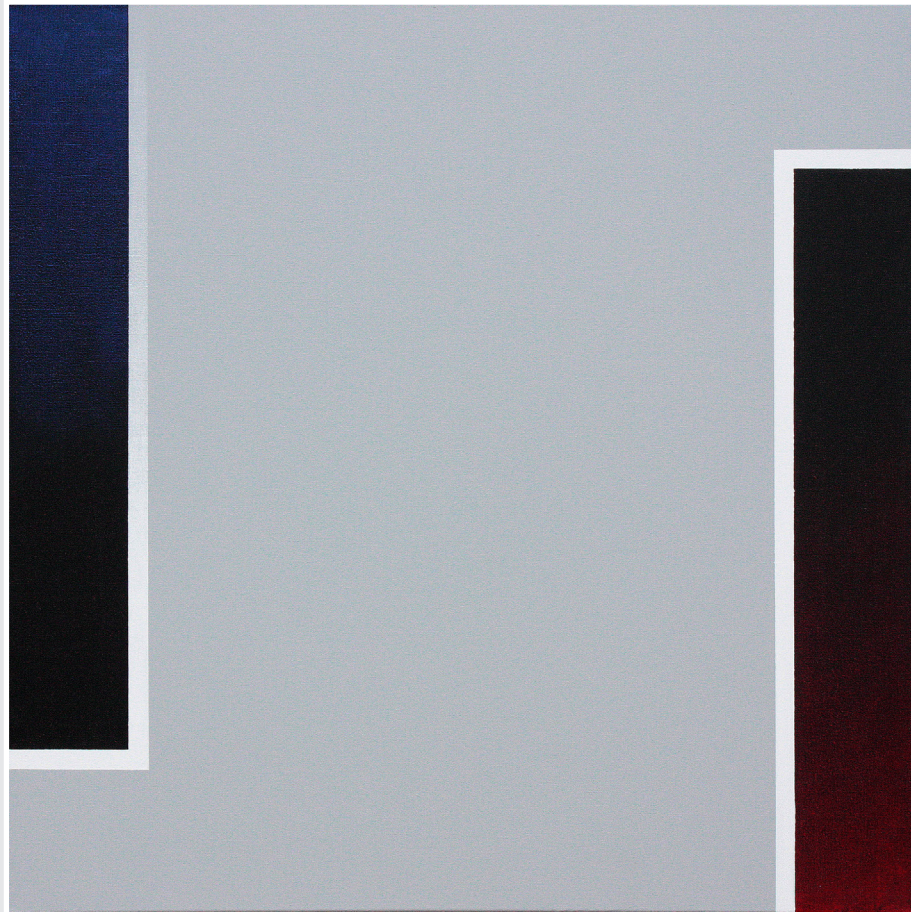
Dąb w ogrodzie – CXIX, 2015



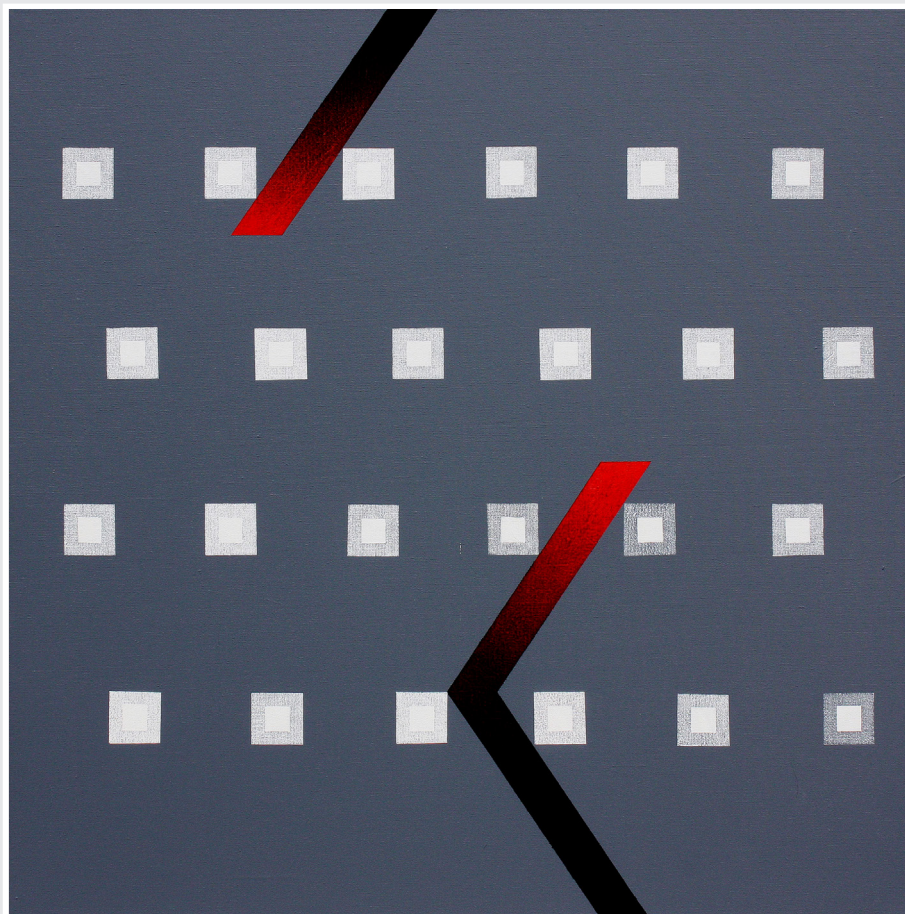
Dąb w ogrodzie – CXIII, 2014



Dąb w ogrodzie – CXVIII, 2014

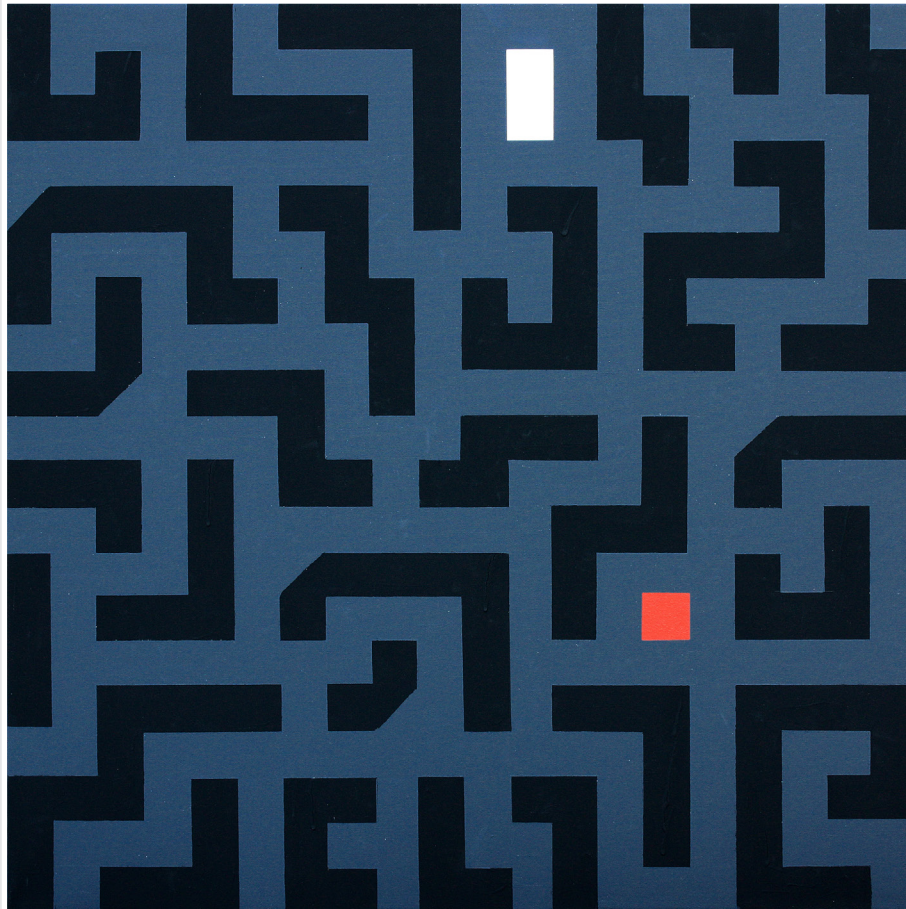


Dąb w ogrodzie – CXL, 2014



- *13. Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki,*
BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2016

Dąb w ogrodzie – CLVI, 2016



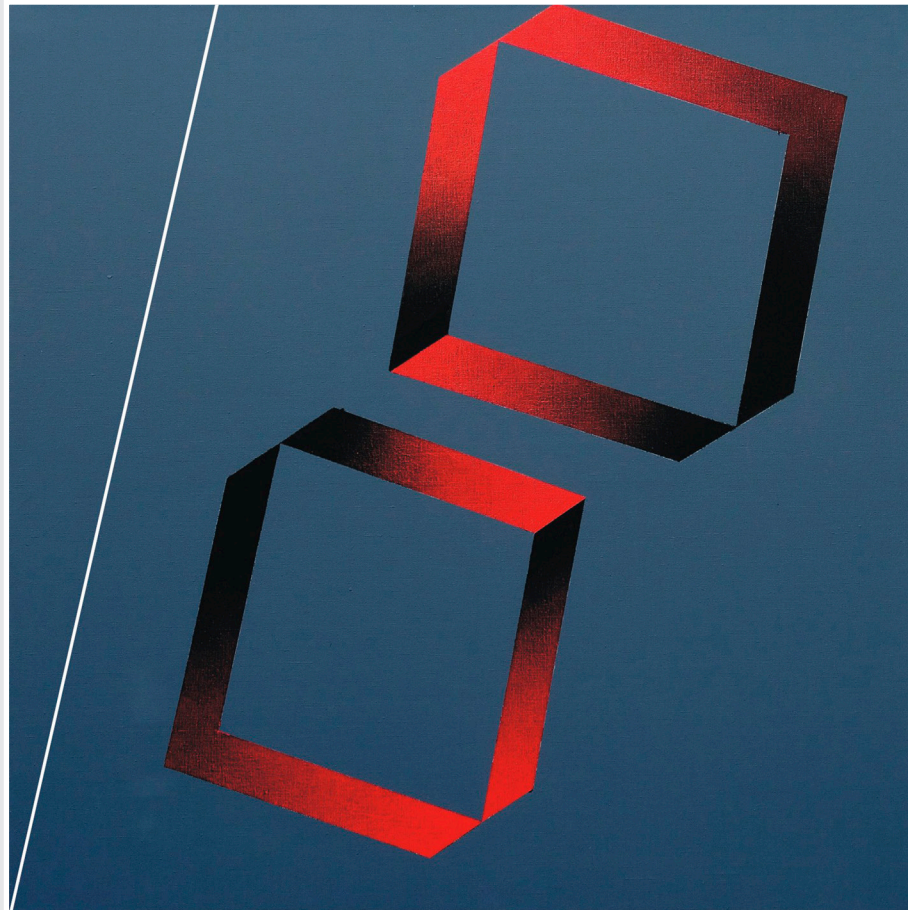
• *Biennale ZPAP*, BWA Rzeszów, 2017

Dąb w ogrodzie – CXLVII, 2016



- 4. Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje”, Rzeszów 2016

Dąb w ogrodzie – CXXXIX, 2016



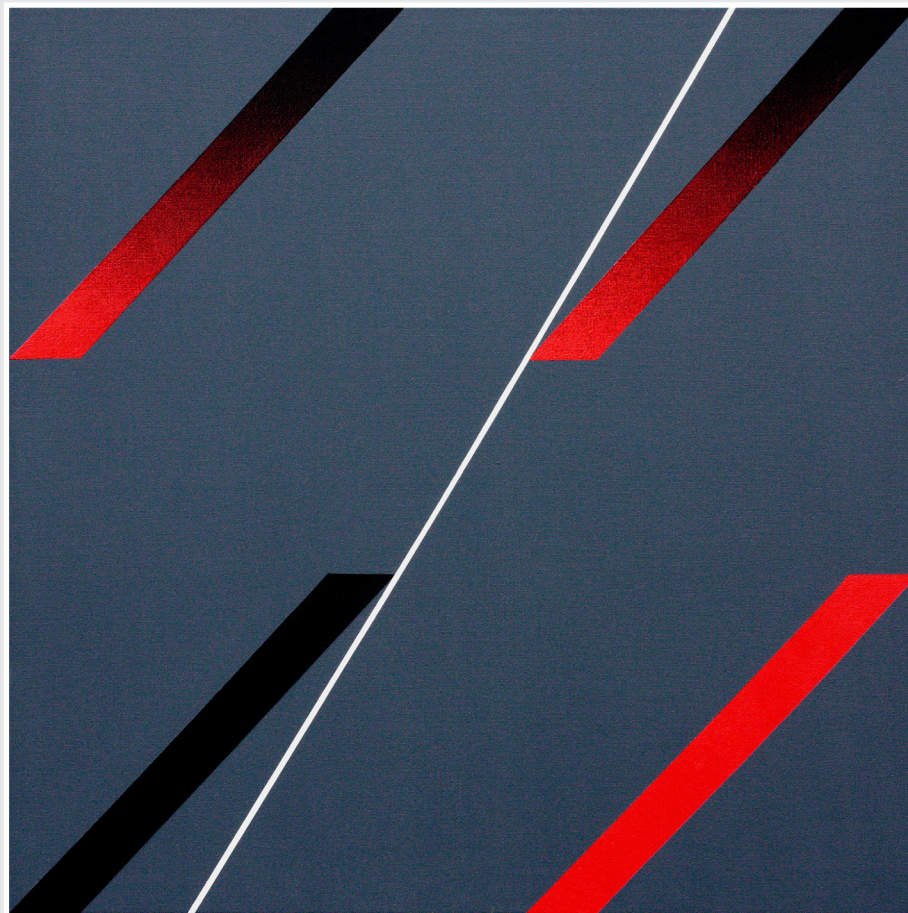
- 5. Międzynarodowe Biennale obrazu – *Quqdro art*, Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2016

Dąb w ogrodzie – CXXXI, 2016



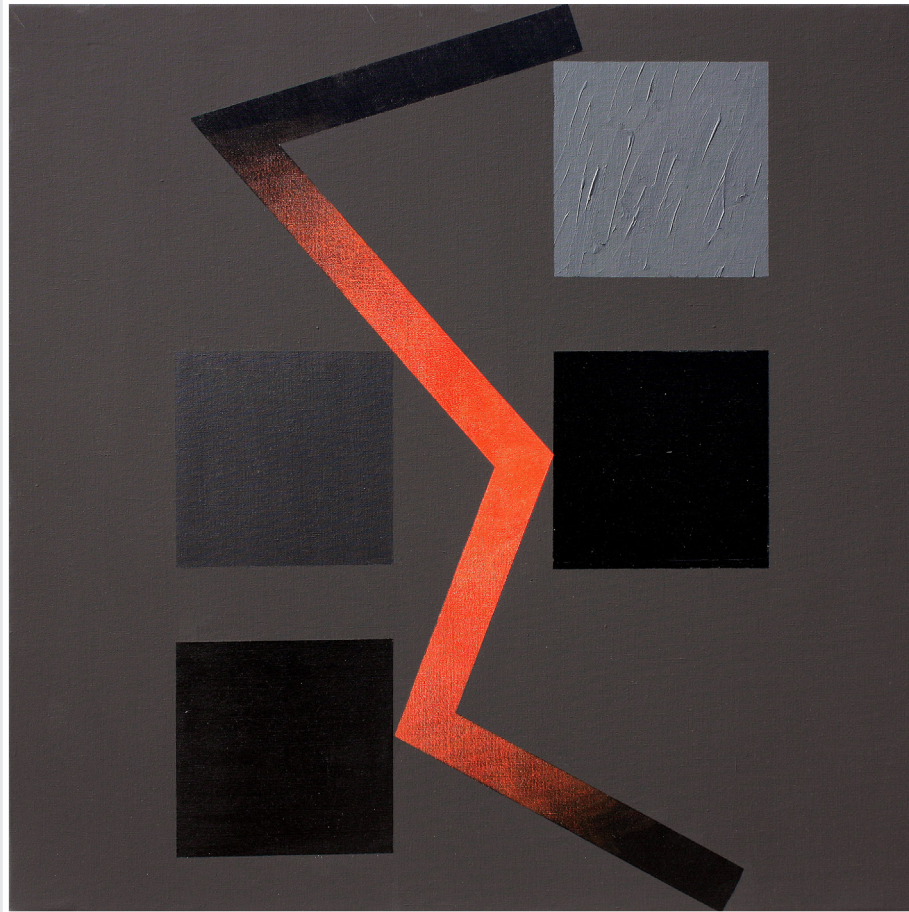
• 25. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2016*

Dąb w ogrodzie – CXXXVII, 2016



• 25. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2016*

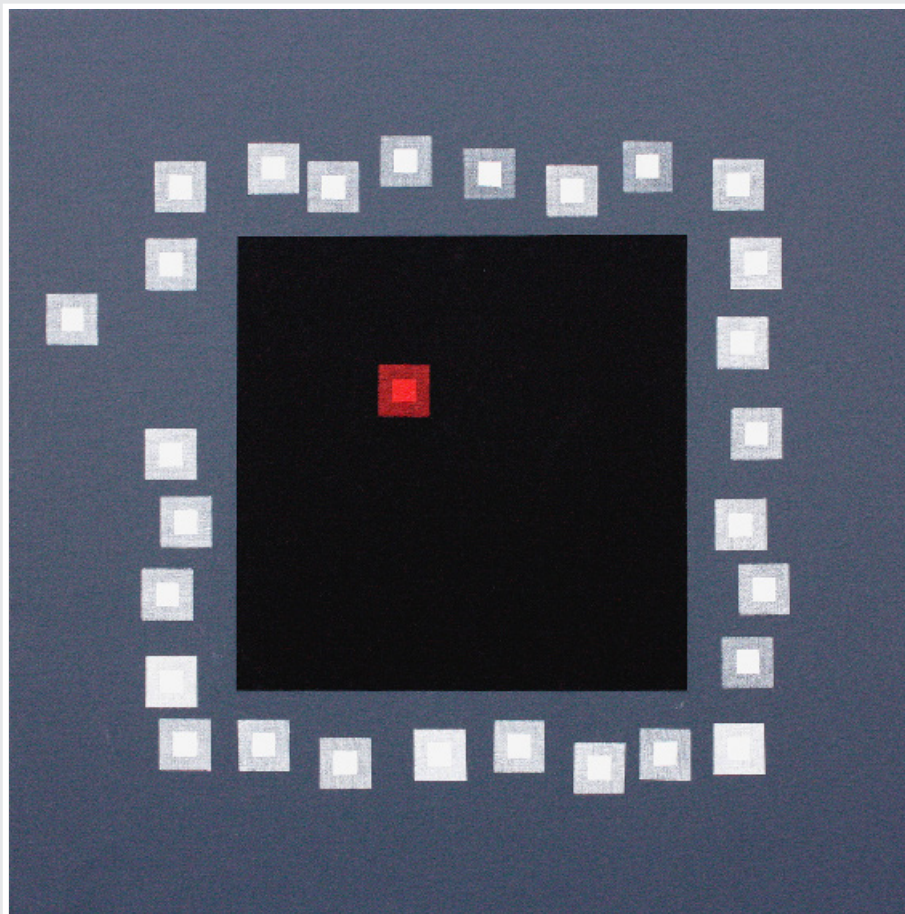
Dąb w ogrodzie – CLVII, 2017



Dąb w ogrodzie – CLXIV, 2017

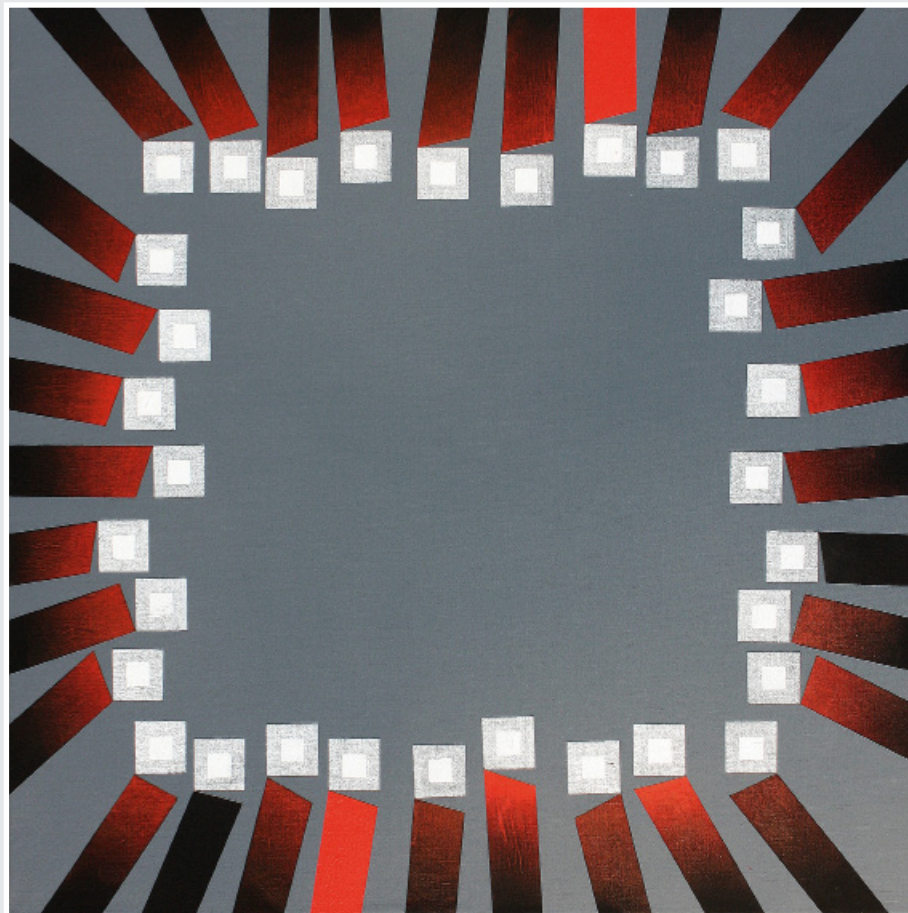


Dąb w ogrodzie – CLIX, 2017

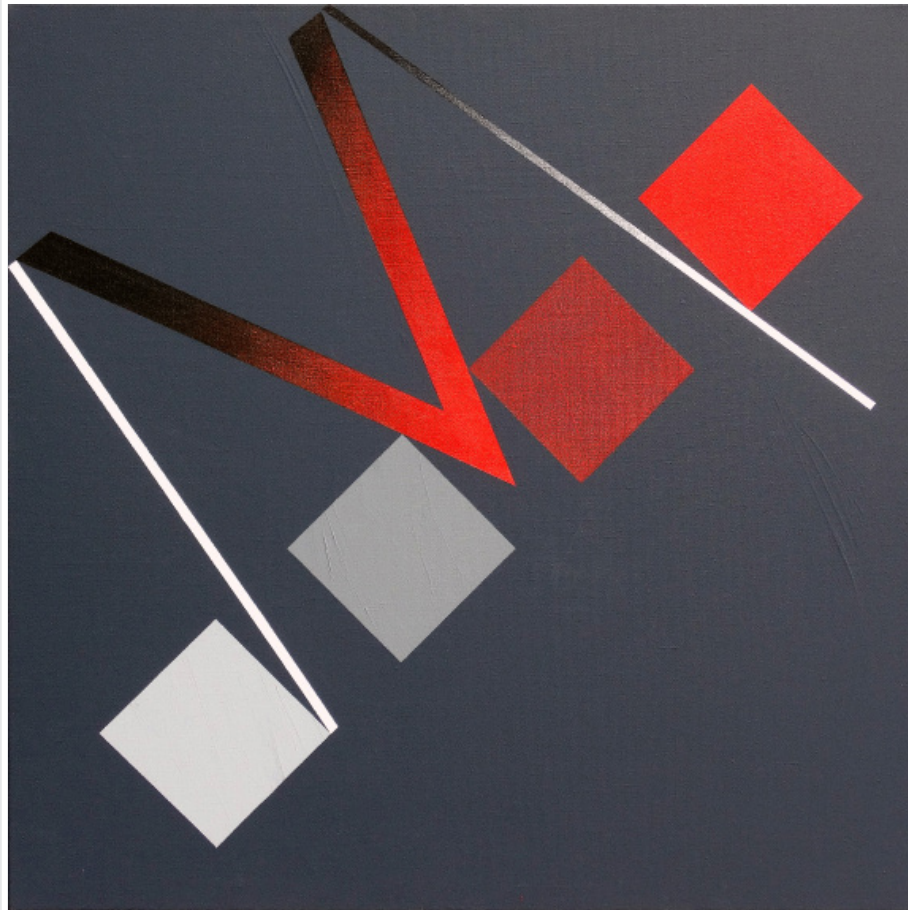


• *Biennale ZPAP*, BWA Rzeszów, 2017

Dąb w ogrodzie – CLIV, 2016



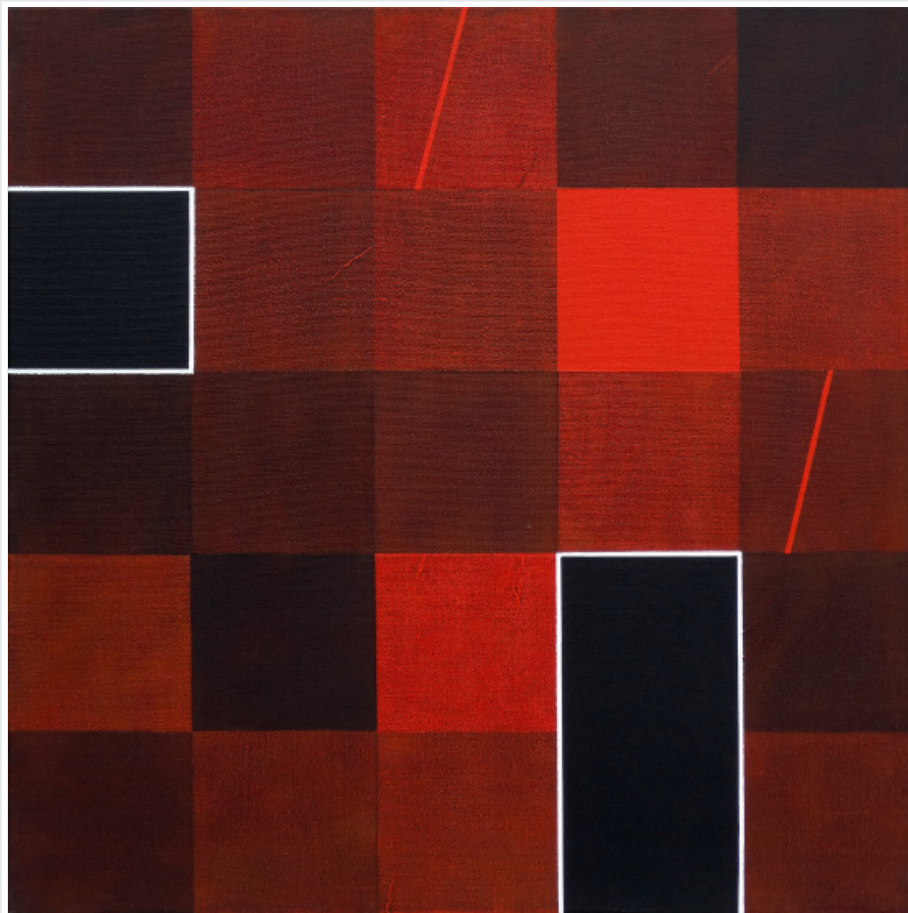
Dąb w ogrodzie – CLXV, 2017



Dąb w ogrodzie – CLXIII, 2017



Dąb w ogrodzie – CLXVII, 2017



Dąb w ogrodzie

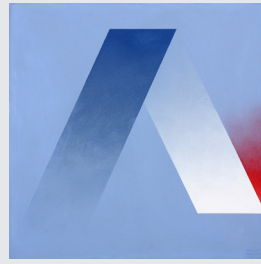
(w porządku chronologicznym – wybór)



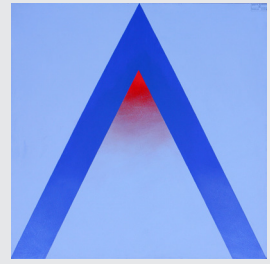
I



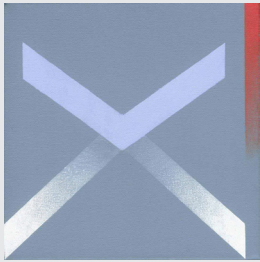
II



III



IV



V



VI



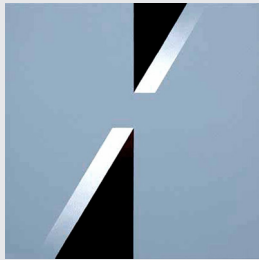
VII



VIII



IX



XIV



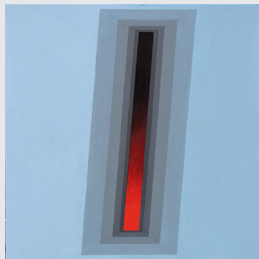
XV



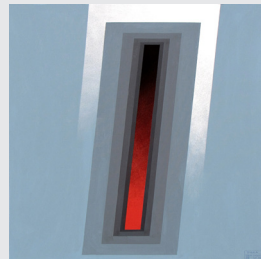
XVI



XVII



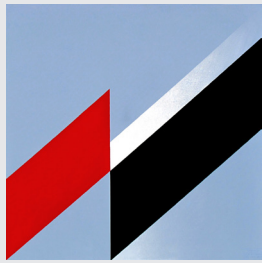
XVIII



XIX



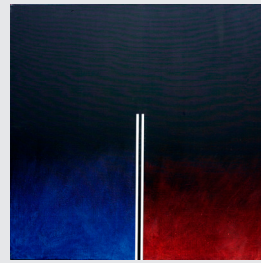
XX



XXII



XXIII



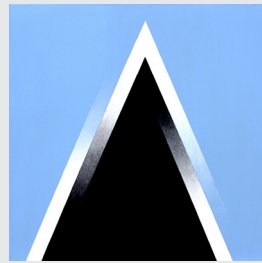
XXVII



XXVIII



XXIX



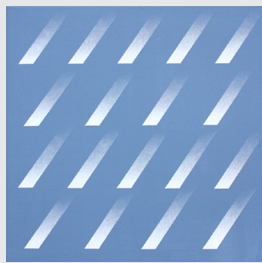
XXX



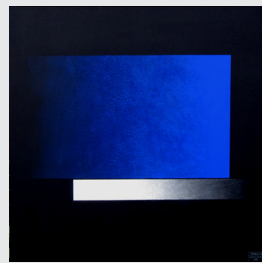
XXXI



XXXIII



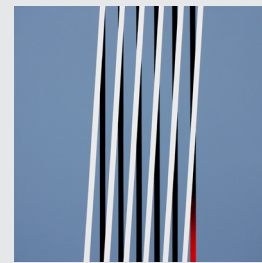
XXXIV



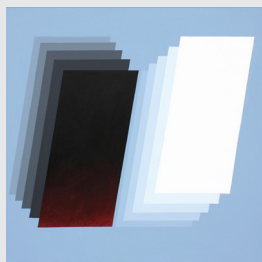
XXXV



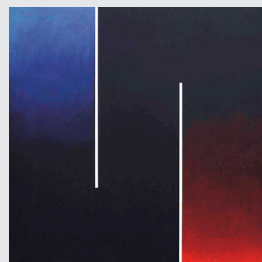
XXXVI



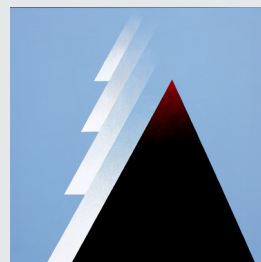
XXXVII



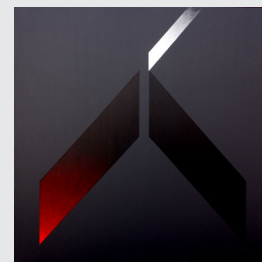
XXXIX



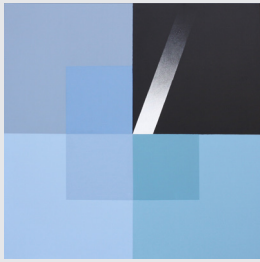
XL



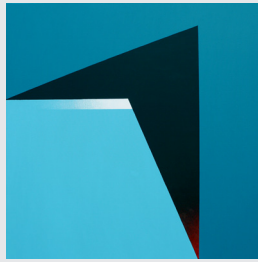
XLI



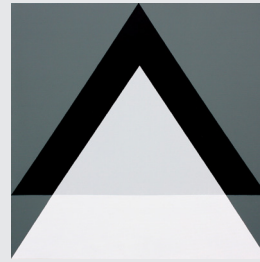
XLII



XLIII



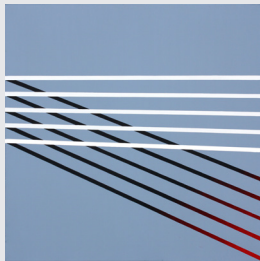
XLIV



XLV



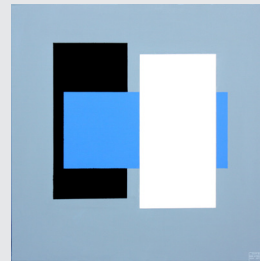
XLVI



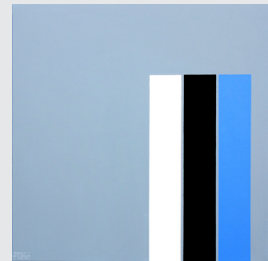
XLVII



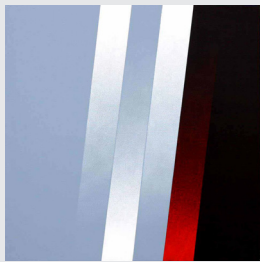
XLVIII



XLIX



L



LI



LII



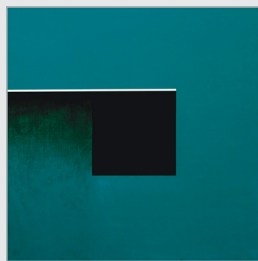
LIII



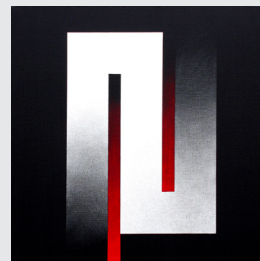
LIV



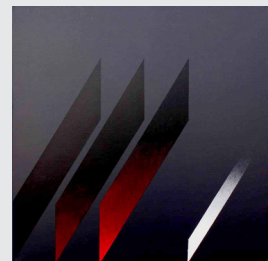
LVI



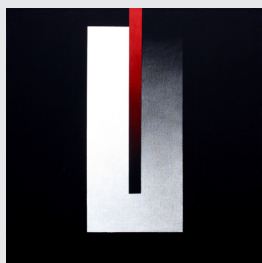
LXI



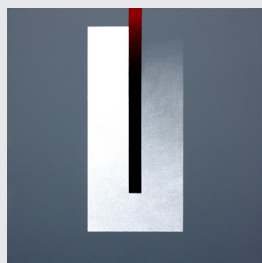
LXIII



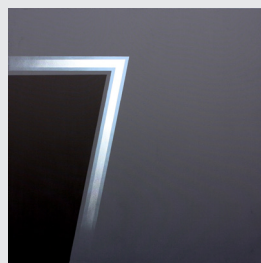
LXV



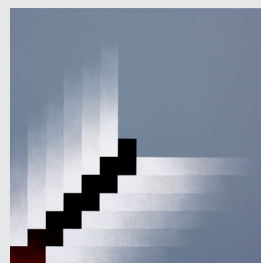
LXVI



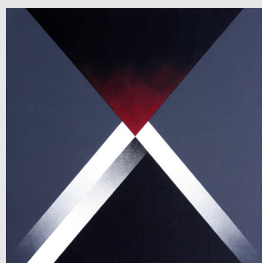
LXVIII



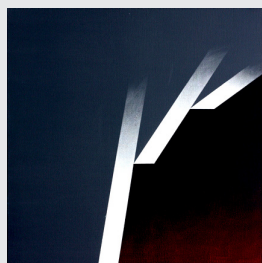
LXIX



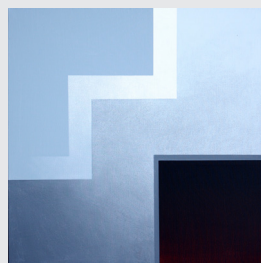
LXX



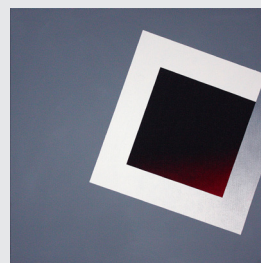
LXXI



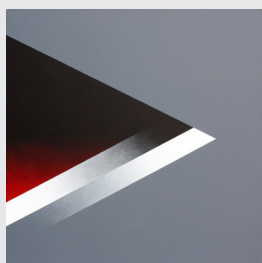
LXXII



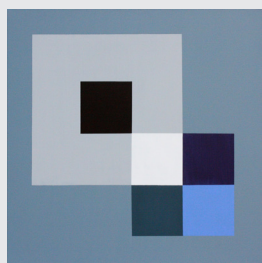
LXXV



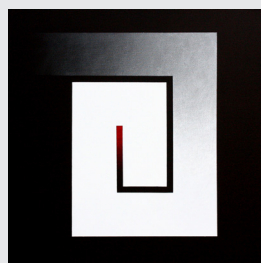
LXXIX



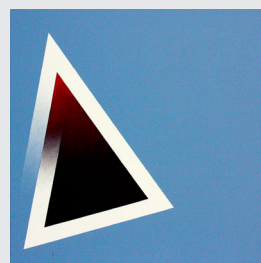
LXXX



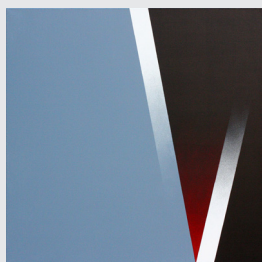
LXXXI



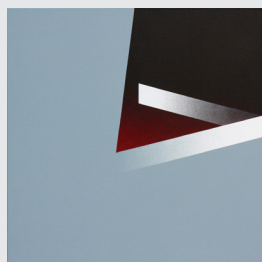
LXXXII



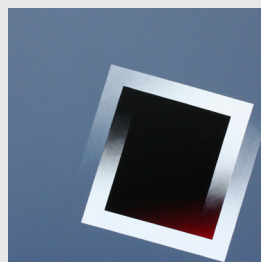
LXXXIII



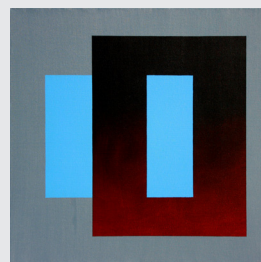
LXXXV



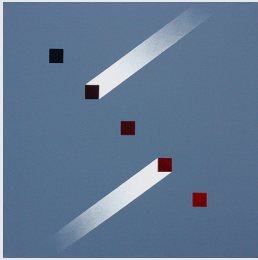
LXXXVII



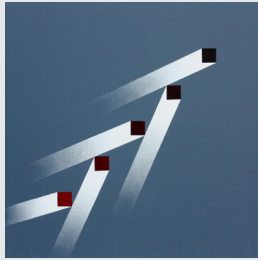
LXXXIX



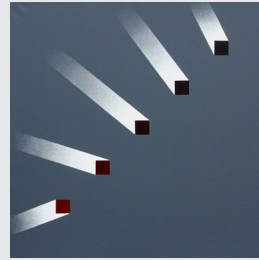
XC



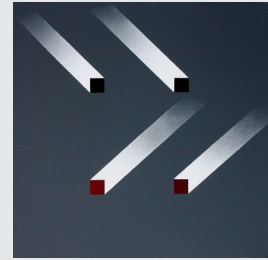
XCI



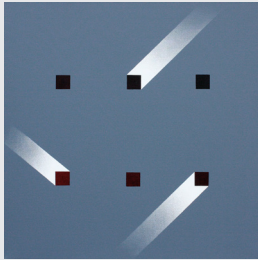
XCII



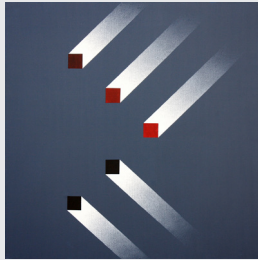
XCIII



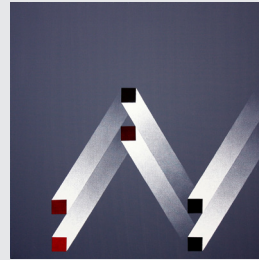
XCIV



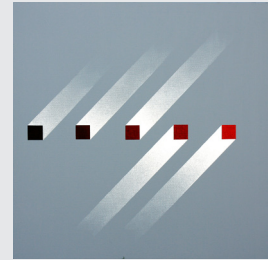
XCV



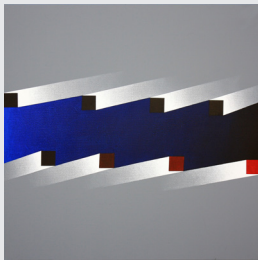
XCI



XCVII



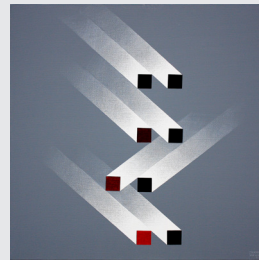
XCVIII



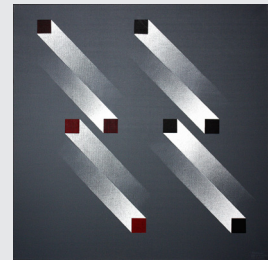
XCIX



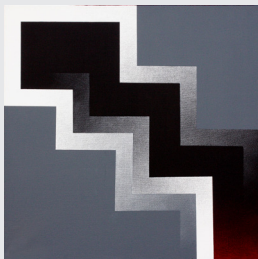
C



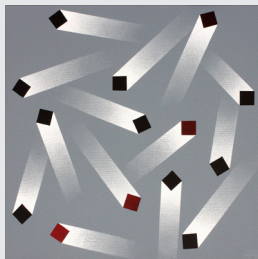
CI



CIII



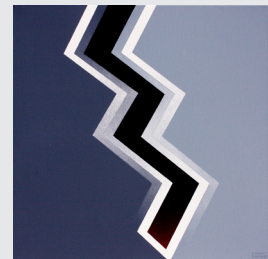
CIV



CV



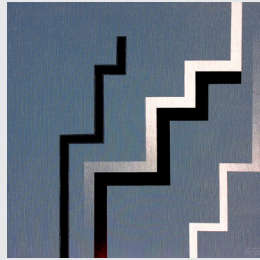
CVI



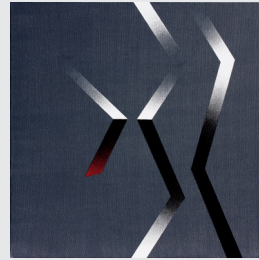
CVII



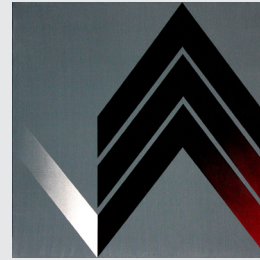
CVIII



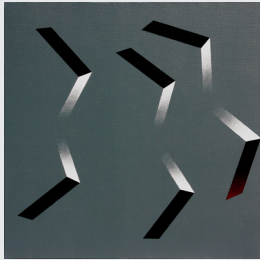
CIX



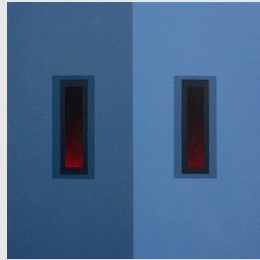
CX



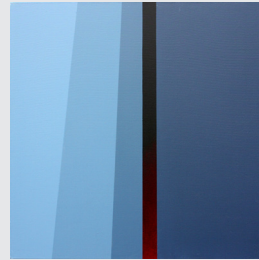
CXI



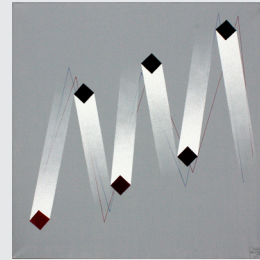
CXII



CXIII



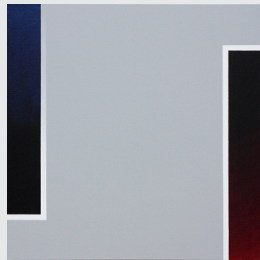
CXV



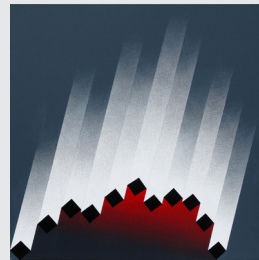
CXVI



CXVII



CXVIII



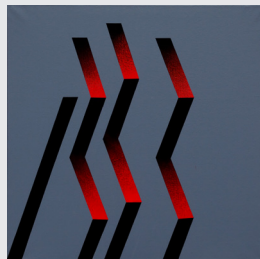
CXIX



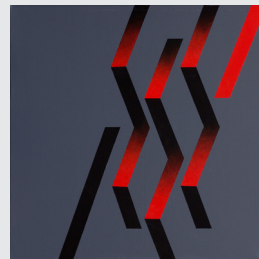
CXXI



CXXIX



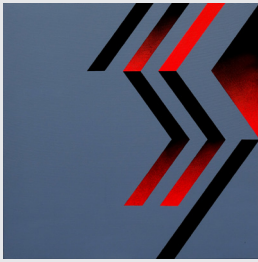
CXXX



CXXXI



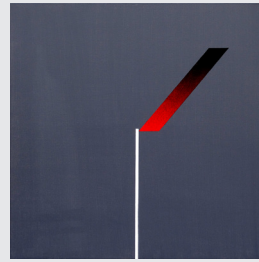
CXXXII



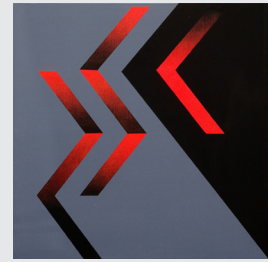
CXXXIII



CXXXIV



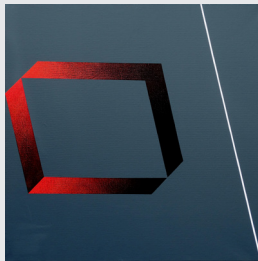
CXXXV



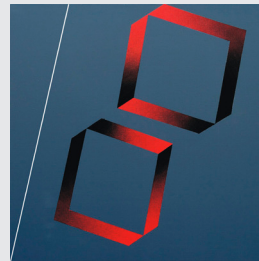
CXXXVI



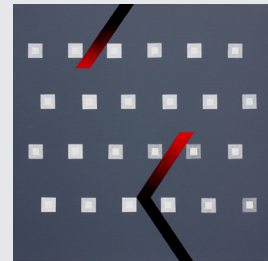
CXXXVII



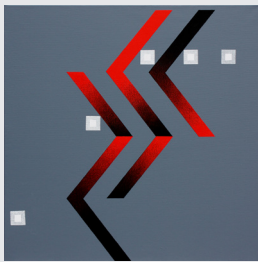
CXXXVIII



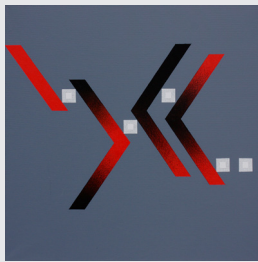
CXXXIX



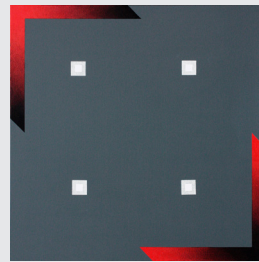
CXL



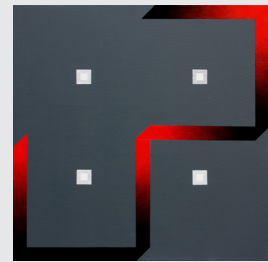
CXLI



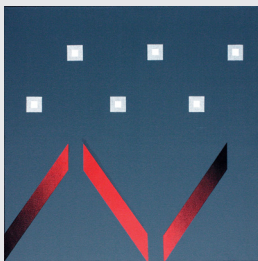
CXLII



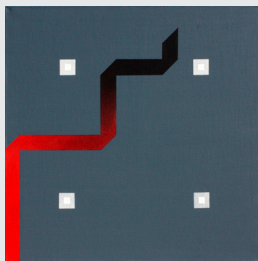
CXLIII



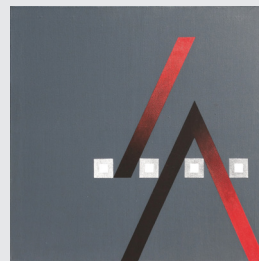
CXLIV



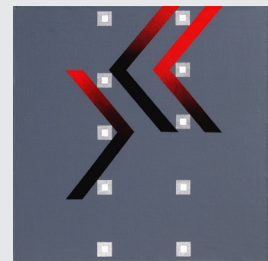
CXLV



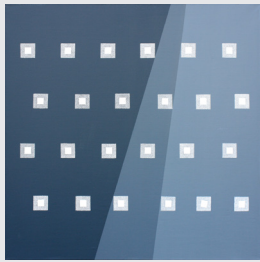
CXLVI



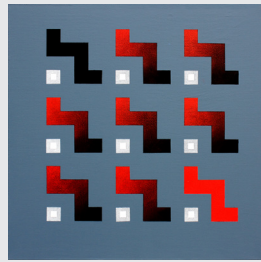
CXLVII



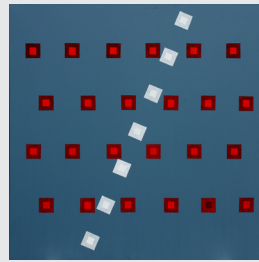
CXLIX



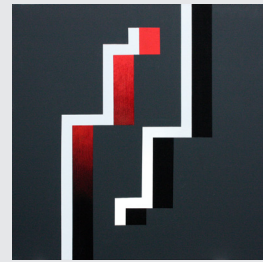
CL



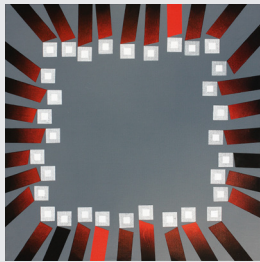
CLI



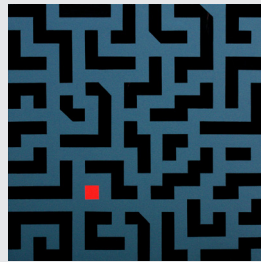
CLII



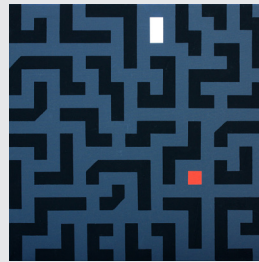
CLIII



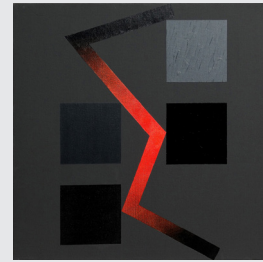
CLIV



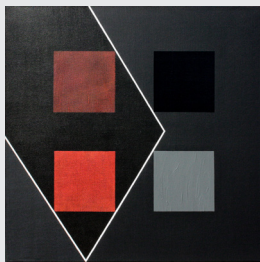
CLV



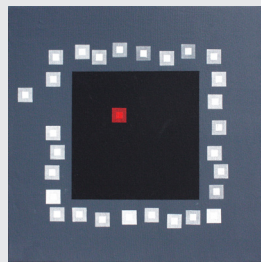
CLVI



CLVII



CLVIII



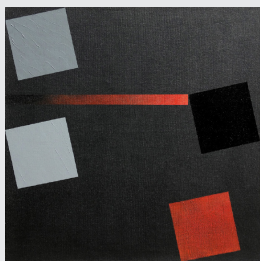
CLIX



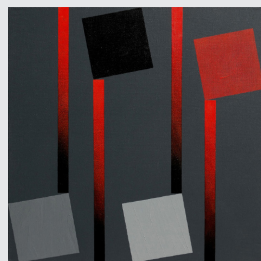
CLX



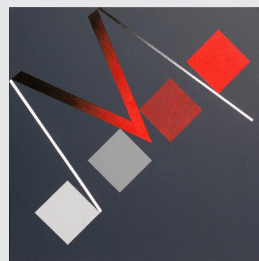
CLXI



CLXII



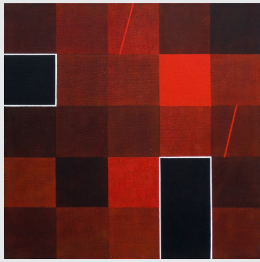
CLXIII



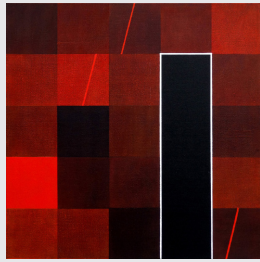
CLXV



CLXVI



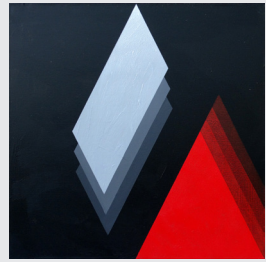
CLXVII



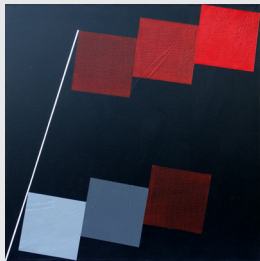
CLXVIII



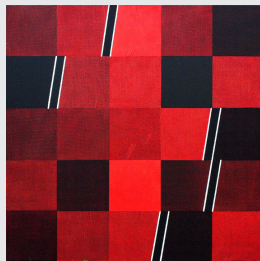
CLXIX



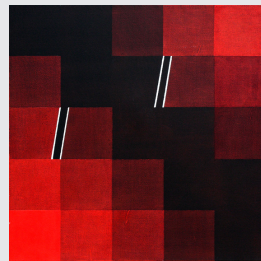
CLXX



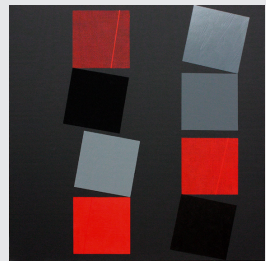
CLXXI



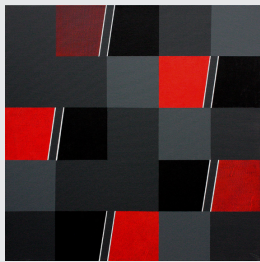
CLXXIII



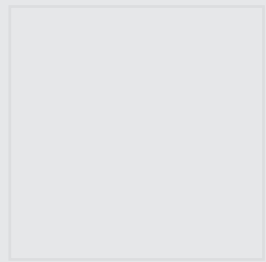
CLXXIV



CLXXV



CLXXVI



Nota biograficzna

Jerzy Tomala urodził się w 1951 r. w Jaszczowie. W roku 1970 ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Mieczysława Wiśniewskiego oraz praca magisterska *Wystawa sztuki polskiej w Moskwie w 1959 roku*, promotor: prof. Janusz Bogucki w 1975 r. Doktorat w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplina: sztuki piękne w zakresie malarstwa na UMK w Toruniu w 2006 (temat: *Sposoby sugerowania przestrzeni bezwymiarowej i jej możliwości wyrazowe*, promotor: prof. dr hab. Lech Wolski). Habilitacja: kwiecień 2016, UMK Toruń. W latach 1975-1977 – nauczyciel rysunku i malarstwa w PLSP w Lublinie i Nowym Wiśniczu. Od roku 1977 na WSP w Rzeszowie. Obecnie profesor nadzwyczajny na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Udział w ponad 130 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. Francja, Węgry, Grecja, Słowacja, Hiszpania. Ok. 40 wystaw indywidualnych.

Działalność artystyczna

Ważniejsze wystawy indywidualne:

- *I wystawa indywidualna malarstwa*, Galeria „Fakt”, Nowy Wiśnicz 1976.
- *Malarstwo i rysunek*, BWA Przemyśl, 1980.

- *Wernisaż. Wystawa rysunku*, BWA Rzeszów, 1980.
- *Mistrz i uczeń. Wystawa malarstwa Mariana Stelmasika i rysunku Jerzego Tomali*, BWA Rzeszów, 1985.
- *Fotografia*, „Galeria Mała”, BWA Rzeszów, 1990.
- *Obrazy z cyklu*, Galeria „Forum”, Toruń 2006.
- *Malarstwo*, Galeria „W Ratuszu”, Sławno 2007.
- *Obrazy*, Instytut Muzyki UR, Rzeszów 2007.
- *Mal'ba*, Wystawna sień Univerzitetnej knižnice PU, Prešov 2007, Słowacja.

W latach 2008-2014 – 18 wystaw p.t. *Malarstwo do kwadratu* (obrazy z cyklu *Dąb w ogrodzie*), m.in. Medzilaborce i Prešov (Słowacja), Lwów (Ukraina), Rzeszów, Łuków, Kraków, Toruń, Siedlce, Włocławek, Szczecin, Sławno, Łańcut i Bolestraszyce.

Wystawy zbiorowe, na których prezentowano obrazy z cyklu *Dąb w ogrodzie* oraz: *Co to jest – to, co jest* (20 x 20 cm) i *Jeden świat* (10 x 10 cm):

- 38. *Biennale Malarstwa „Bielska Jesień”*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2007 (*Co to jest – to, co jest?* – VI, XIII, XV, XVI i XIX).
- *Wystawa Poplenerowa „Arlamów”*, Galeria „De Facto”, Bielsko-Biała 2007 (*Co to jest – to, co jest?* – XI, XV).

- 7. *Biennale Małych Form Malarzkich*, Galeria „Wozownia”, Toruń 2007 (*Co to jest – to, co jest?* – I i VII).
- 9. *Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki*, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2008 (*Dąb w ogrodzie* – I, VIII, XI).
- *II Międzynarodowe Biennale Obrazu „Quadro Art.”*, Galeria „Na Piętrze”, Łódź 2009 (*Dąb w ogrodzie* – XVI).
- *Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat – „Srebrny Czworokąt”*, Przemysł 2009 (*Dąb w ogrodzie* - IX).
- *Rzeszów w Lamii. Wystawa Malarstwa*, Lamia, Grecja 2009 (*Dąb w ogrodzie* – VI, XVII).
- 23. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, Szczecin 2010 (*Dąb w ogrodzie* – XXVIII).
- 2. *Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje”*, BWA Rzeszów, 2010 (*Dąb w ogrodzie* – XVI).
- 10. *Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki „Homo Quadratus Ostroviensis”*, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2010 (*Dąb w ogrodzie* – XXXI, XXXIII).
- *Biennale ZPAP*, BWA Rzeszów, 2010 (*Dąb w ogrodzie* – IX, XIX, XX,).
- *Rzeszów w Satu Mare*, Satu Mare, Rumunia 2010 (*Dąb w ogrodzie* – XIV, XIX, XX).
- 8. *Triennale Małych Form Malarzkich*, Galeria „Wozownia”, Toruń 2010 (*Co to jest – to, co jest?* – XIII i XV).
- *III Międzynarodowe Biennale Obrazu „Quadro Art.”*, Galeria „Na Piętrze”, Łódź 2011, (*Dąb w ogrodzie* – LVI, Grand Prix).
- *Tapyba, Grafika, Skulptūra*. „Arka” Galerija, Wilno 2011, Litwa (*Dąb w ogrodzie* – XXXIX, XLIII, XLVII).
- *Wielka Wystawa ZPAP w Rzeszowie. W setną rocznicę powstania ZPAP*, BWA Rzeszów, 2011 (*Dąb w ogrodzie* – II).
- *Salon Wielkopolski 2011*, Czarnków 2011 (*Dąb w ogrodzie* – XXXIII, XLVIII, wyróżnienie).
- 24. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, Szczecin 2012 (*Dąb w ogrodzie* – LXXI, XCIV).
- *Salon Wielkopolski 2012*, Czarnków 2012 (*Dąb w ogrodzie* – XCI, XCV).
- 7. *Międzynarodowe Biennale Miniatury*, Galeria Ośrodka Promocji Kultury „Gaude Mater”, Częstochowa 2012 (*Jeden Świat* – III i V).
- *Nowe Otwarcie*, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 2012 (*Dąb w ogrodzie* – LXXI).
- *Wystawa Artystów Rzeszowa i Podkarpacia „Termopile 2012”*, Termopile, Grecja 2012 (*Dąb w ogrodzie* – XCII, XCIII).
- *Międzynarodowe Biennale Malarstwa i Tkanki Unikatowej*, Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia 2013 (*Dąb w ogrodzie* – XCVI, CIV).
- *Biennale ZPAP*, BWA, Rzeszów 2013 (*Dąb w ogrodzie* – XLIX, LXXXIII, XCIX).
- 12. *Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki*, BWA, Ostrowiec Świętokrzyski 2014 (*Dąb w ogrodzie* – CVIII, CXI).
- *Konkurs im. Leona Wyczółkowskiego*, Galeria BWA, Bydgoszcz 2014 (*Dąb w ogrodzie* – CVII).
- *Interpretacje przestrzeni*, Bolestraszyce 2015 (*Dąb w ogrodzie* – LXI).
- *Kontrasty – Energia dla życia*, EXPO 2015, Mediolan, Włochy (*Dąb w ogrodzie* – XCIX).
- *Senior Art*, Galeria „r_z”, Rzeszów 2015 (*Dąb w ogrodzie* – CIII, CVII).
- 25. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, Szczecin 2016 (*Dąb w ogrodzie* – CXXXI, CXXXVII, CXXXVIII, nominacja do nagrody).
- 13. *Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki*, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 2016 (*Dąb w ogrodzie* – CXL, CXLI, CXLII).

- *4. Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje”*, BWA Rzeszów, 2016 (*Dąb w ogrodzie – CXLVII*).
- *Pol'ské Umenie, Tvorcovia v zajatí Arboréta v Bolestrzszyciach*, Snine 2017, Słowacja (*Dąb w ogrodzie – XLI*).
- *Biennale ZPAP 2016-2017*, BWA Rzeszów, 2017 (*Dąb w ogrodzie – CLV, CLVI, CLIX*).
- *Artefakty. Realizm w abstrakcji*, kurator Piotr Wójtowicz, Galeria Sztuki Współczesnej, Przemysł 2017 (*Dąb w ogrodzie – XCIX, CIII*).
- *II Międzynarodowe Biennale Malarstwa „Srebrny Czworokąt”*, Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej, Przemysł 1996.
- *Obraz-Grafika-Rysunek-Rzeźba Roku*, BWA Rzeszów, 1997 [II nagroda].
- *Przełom Wieków*, BWA Rzeszów, Krosno 2000, 2001.
- *Georg Trakl – Fotografia, malarstwo, rysunek inspirowane twórczością austriackiego poety Georga Trakla*, Galeria Fotografii Miasta Rzeszowa, Rzeszów 2007, Szczecin 2010, Tarnobrzeg 2011.
- *Tylko jedno zdjęcie*, Galeria „Rynek 6”, Jarosław 2009.
- *XXII Ogólnopolskie Biennale Fotografii – Zabytki 2010*, Galeria Fotografii „Ratusz”, Zamość 2010 [wyróżnienie].
- *Wielka Aukcja Charytatywna*, Fundacja Podkarpackie Hospicjum dla Dzieci, Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów 2011.
- *Impresje Świętokrzyskie – Międzynarodowy Plener Malarski*, Galeria Sztuki Miejskiego Ośrodka Kultury, Dębica 2013.
- *VII Międzynarodowy Plener Malarski – Wiśniowa Pachnąca Malarstwem*, ICN Polfa, Rzeszów 2014.
- *Poplenerowa Wystawa Malarstwa – Gola-szewo 2015*, Galeria „Suszarnia”, Browar B, Włocławek 2015.
- *Rolnicze Rozmowy*, Galeria Fotografii Miasta Rzeszowa, Rzeszów 2015 (fotografia czarno-biała oraz filmy 16 mm: *Rolnicze rozmowy, Późna jesień, Lutcza Środek*).
- *Metafizyka pejzażu*, Galeria „To Tu”, Rzeszów 2015.
- *Barwy morza*, Galeria „Dar Pomorza”, Gdynia 2016.

Inne wystawy zbiorowe (wybór):

- *Klub Absolwentów* (Kolo Młodych Związku Polskich Artystów Plastyków), BWA Lublin, 1975.
- *Wystawa Prac Plastyków z Nowego Wiśni-cza*, BWA Tarnów, Dębica 1977.
- *Młodzi `77*, RCK Mielec, 1977 [nagroda].
- *Obraz-Grafika-Rysunek-Rzeźba Roku*, BWA Rzeszów, 1981.
- *A Polska istnieć będzie – w 70-lecie Niepod-ległości*, Galeria Sekcji Plastycznej Klubu Inteligencji Katolickiej, Rzeszów 1988.
- *Sztuka młodych. Rzeszowskie spotkania mło-dej plastyki*, Galeria Teatru im. W. Siemaszkowej, Rzeszów 1988.
- *Bóg-Wiara-Świadectwo, Ogólnopolska Wy-stawa Plastyki Współczesnej*, Galeria Sekcji Plastycznej Klubu Inteligencji Katolickiej, Rzeszów 1989.
- *Okręgowa Wystawa Plastyki ZPAP Rze-szów `90*, BWA Rzeszów, 1990.
- *Obraz-Grafika-Rysunek-Rzeźba Roku*, BWA Rzeszów, 1991.
- *Okręgowa Wystawa Plastyki ZPAP Rze-szów `94*, BWA Rzeszów, 1994.
- *Wystawa Plastyki Rzeszowskiego Okręgu ZPAP „Stan d`Art”*, BWA Rzeszów, 1996.

Udział w wystawach zbiorowych za granicą (wybór):

- *Jeune Peinture, Jeune Expression*, Paryż, Francja 1982.
- *Les Baque c`est les Antres*, Toulon, Francja 1986.
- *A Quarter of Century*, Toulon, Francja 1987.
- *5^e échanges internationaux de poésie contemporaine*, Galántai ARTPOOL Budapeszt, Węgry 1988.
- *Hommage a Joseph Beuys*, Toulon, Francja 1988.
- *A Hincz Gyula Állandó Gyűjtemény tisztelettel meghívja Önt*, Galántai ARTPOOL Budapeszt, Węgry 1989.
- *23. Биенале на хумора и сатирама в изкуството*, Габрово 2017, Bułgaria.

Ważniejsze publikacje:

- *Realizacja celów dydaktycznych i wychowawczych na lekcjach plastyki*, [w:] A. Meissner, J. Tomala (red.) *Problemy wychowania przez sztukę*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1987.
- *Analiza merytoryczna materiałów metodycznych dla nauczycieli*, [w:] J. Kida (red.) *Rozwój twórczej aktywności dziecka*, WSP Rzeszów, 1994.
- *Czarnej barwy nie ma - Malarstwo Antoniego Nikla*, „Głos Rzeszowa”, nr 11, 1994 (Jerzy Pomian).
- *Anna Justyna Hubert*, „Głos Rzeszowa”, nr 12, 1994 (Jerzy Pomian).
- *Józef Gazda*, „Głos Rzeszowa”, nr 2, 1995 (Jerzy Pomian).
- *Stanisław Jachym*, „Głos Rzeszowa”, nr 4, 1995 (Jerzy Pomian).
- *Jerzy Wygoda: Elektrofotografie*, wstęp do katalogu wystawy fotografii, 1996 (Jerzy Pomian).

- *Barbara Bokota: Malarstwo = Malarstwo*, wstęp do katalogu wystawy malarstwa, Rzeszów 1999 (Jerzy Pomian).
- *Impresje Amerykańskie – Polonia Wschodniego Wybrzeża*, wstęp do katalogu wystawy fotografii Jerzego Wygody, Rzeszów 2000 (Jerzy Pomian).
- *Pejzaże zza horyzontu*, wstęp do katalogu wystawy rysunku Barbary Bokoty, Rzeszów 2004 (Jerzy Pomian).
- *Moniki kwiaty Ostrowskiej*, wstęp do katalogu wystawy malarstwa Moniki Ostrowskiej, Lublin 2004 (Jerzy Pomian).
- *Między wschodem a zachodem słońca*, wstęp do katalogu wystawy malarstwa Barbary Bokoty, Świnoujście 2005 (Jerzy Pomian).
- *Typy lekcji plastyki w kształceniu zintegrowanym. Wybrane zagadnienia*. [w:] I. Scholtzová (red.), *Priprava ucitelov elementaristov a europsky multikulturny priestor*, Prešov 2005, Słowacja.
- *Od ekspresji spontanicznej do spontaniczności ekspresji*, wspólnie z Martą Uberman, [w:] W. Limont, K. Nielek-Zawadzka (red.), *Dylematy edukacji artystycznej*, T. II, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2006.
- *Fotografie*, wstęp do katalogu międzynarodowej wystawy fotografii Leonarda Bańasa, Gabriela Grunda, Marka Hallady i Jerzego Wygody, Rzeszów – Bystre 2007 (Jerzy Pomian).
- *Drzeworyty*, wstęp do katalogu wystawy grafiki Michała Tokára, Rzeszów 2007 (Jerzy Pomian).
- *Poezją zaszyfowaną nazwał...*, wstęp do katalogu wystawy fotografii, rysunku i malarstwa *Georg Trakl*, Galeria Fotografii Miasta Rzeszowa, 2007 (Jerzy Pomian).
- *Wychowanie przez sztukę ostatniego trzylecia w Polsce (głos w dyskusji)*, [w]:

- E. Laska (red.), *Nauczyciel wobec edukacji wczesnoszkolnej dziecka*, Rzeszów 2007.
- „Ptaki” i „Pejzaże”, wstęp do katalogu wystawy grafiki Michała Tokára, Limanowa 2007 (Jerzy Pomian).
 - *Przestrzeń bezwymiarowa w malarstwie*, [w.]: *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego, Seria Pedagogiczna, Pedagogika i psychologia*, nr 4, pod red. K. Szmyda, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008.
 - *Sacrum w malarstwie*, [w.] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego, Seria Pedagogiczna, Pedagogika i psychologia*, nr 4, pod red. K. Szmyda, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008.
 - *Jerzy Gotycki Wygoda*, [w.] J. Wygoda, *Mówię... Wołam do was!!! – retrospektywna wystawa fotografii w 72 rocznicę urodzin*, Rzeszów 2008 (Jerzy Pomian).
 - *Adam Faglio, malarz z Wiśnicza*, wstęp do katalogu wystawy malarstwa, Dębica 2008 (Jerzy Pomian).
 - *Wielotypie*, wstęp do katalogu wystawy malarstwa Haliny Cholewki, Siedlce 2011 (Jerzy Pomian).
 - *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski Południowo-Wschodniej*, A. Meissner, K. Szmyd (red.), Wydawnictwo UR, Rzeszów 2011 (trzydzieści pięć biogramów – Jerzy Pomian).
 - *Encyklopedia Rzeszowa*, J. Draus (red.), Wydawnictwo MITEL, Rzeszów 2011 (trzy hasła – Jerzy Pomian).
 - *Cele dydaktyczne i wychowawcze realizowane na zajęciach wczesnoszkolnej edukacji plastycznej*, [w:] Dolata E., Pusz S., (red.), *Wczesna edukacja dziecka. Implikacje do praktyki pedagogicznej*, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2013.
 - *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski południowo-wschodniej. Suplement*, A. Meissner, K. Szmyd (red.), Wydawnictwo UR, Rzeszów 2015 (jedenaście biogramów – Jerzy Pomian).
 - *Zdzisław Kubik*, wstęp do katalogu wystawy rzeźby i malarstwa, BWA Krosno, 2015 (Jerzy Pomian).
 - *Nie dać, zawsze jest co*, wstęp do katalogu wystawy *Rolnicze rozmowy*, Galeria Fotografii Miasta Rzeszowa, Rzeszów 2015 (Jerzy Pomian).
 - *Rysunek z pamięci*, wstęp do katalogu wystawy rysunku *Niś Ariadny – nr 1* Kazimierza Jałowczyka, Toruń 2016.
 - *Grafiki Kazimierza Babkiewicza*, wstęp do katalogu wystawy, Darłowo 2017 (Jerzy Pomian).
 - *Moje Bolestraszyce*, wstęp do katalogu wystawy fotografii Barbary Bokoty-Tomali, Bolestraszyce 1017 (Jerzy Pomian).

Spis treści

Wprowadzenie	3
1. Wstęp / 1. Introduction.	5
2. Dlaczego abstrakcja? / 2. Why abstraction?	7
3. „Dąb w ogrodzie” / 3. ‘Oak in the garden’	11
4. Światło w malarstwie / 4. Light in paintings	15
5. Światło jako obiekt w malarstwie / 5. Light as an object in art.	22
6. Zakończenie / 6. Summary	35
Dąb w ogrodzie, 2007–2013	39
Dąb w ogrodzie, 2014–2017	79
Dąb w ogrodzie (w porządku chronologicznym – wybór)	99
Nota biograficzna	111