

**Uniwersytet Radomski
im Kazimierza Pułaskiego
w Radomiu**

Wydział Sztuki

Katarzyna Dzikowska

Barchan. Malarska metamorfoza pejzażu pustyni

Promotor: dr hab. Łukasz Rudecki prof. URad.

Radom, 2024 r.

Spis Treści

Rozdział 1 - Dokumentacja prac zrealizowanych w ramach przewodu doktorskiego	5
Rozdział 2 - Dysertacja	67
1. Wstęp	68
2. Repetycja i rytm wizualny	70
2.1 Repetycja	
2.2 Repetycja w pracach artystycznych	
2.3 Rytm wizualny	
2.4 Rytm wizualny na podstawie wybranych dzieł sztuki	
3. Scena artystyczna Zjednoczonych Emiratów Arabskich w kontekście historycznym	88
4. Krajobraz pustynny jako motyw twórczości artystów współczesnych w Zjednoczonych Emiratach Arabskich	92
5. Miejsce artefaktu artystycznego - pomiędzy sztuką piękną a użytkową	95
5.1 Dzieło artystyczne	
5.2 Duchowość w twórczości	
6. Geneza i rozwój koncepcji cyklu „Barchan”	101
7. Studio i взгляды związane z produkcją prac	110
8. Opracowanie warsztatowe prac reliefowych na potrzeby projektu „Barchan. Malarska metafora pejzażu pustyni.”	113
9.1 Geneza koncepcji	
9.2 Cyfrowy proces produkcyjny zestawu prac artystycznych	
9.3 Dalsze prace nad cyklem „Barchan”	
9.4 Opis prac cyklu „Barchan”	
9. Podsumowanie	130
10. Bibliografia	132
11. Indeks prac	134
12. Indeks ilustracji	135

Rozdział 1
Dokumentacja prac zrealizowanych w ramach przewodu
doktorskiego

Trails and Cadence



Trails and Cadence 1
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

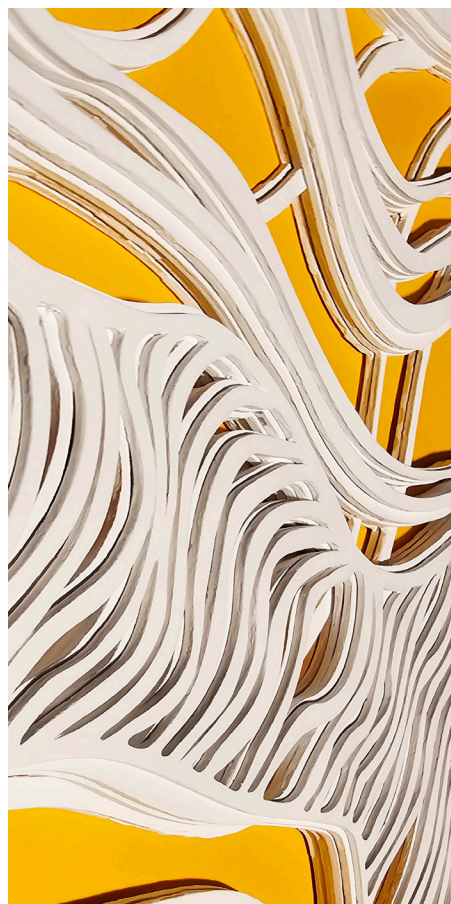


Trails and Cadence 1
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 2
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024



Trails and Cadence 2
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 3
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024



Trails and Cadence 3
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 4
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024



Trails and Cadence 4
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 5
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

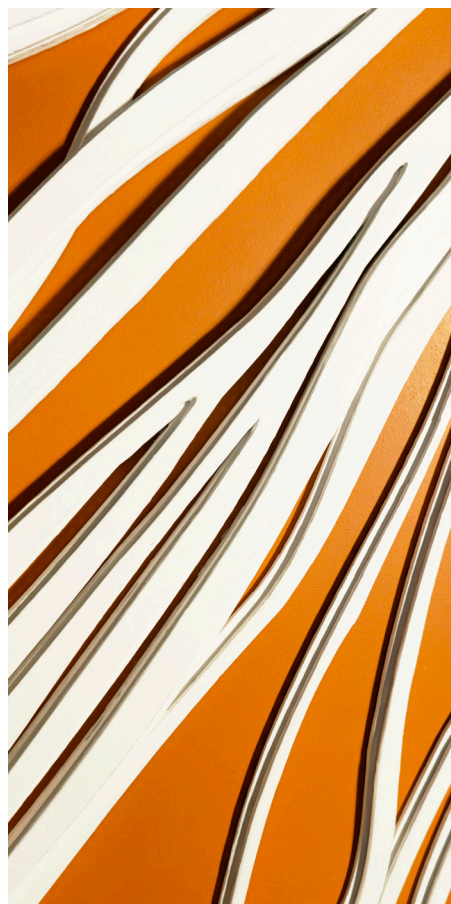
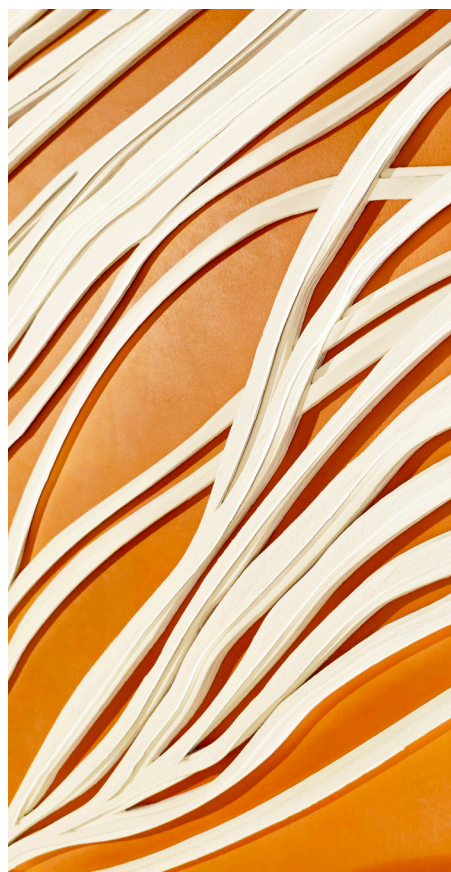
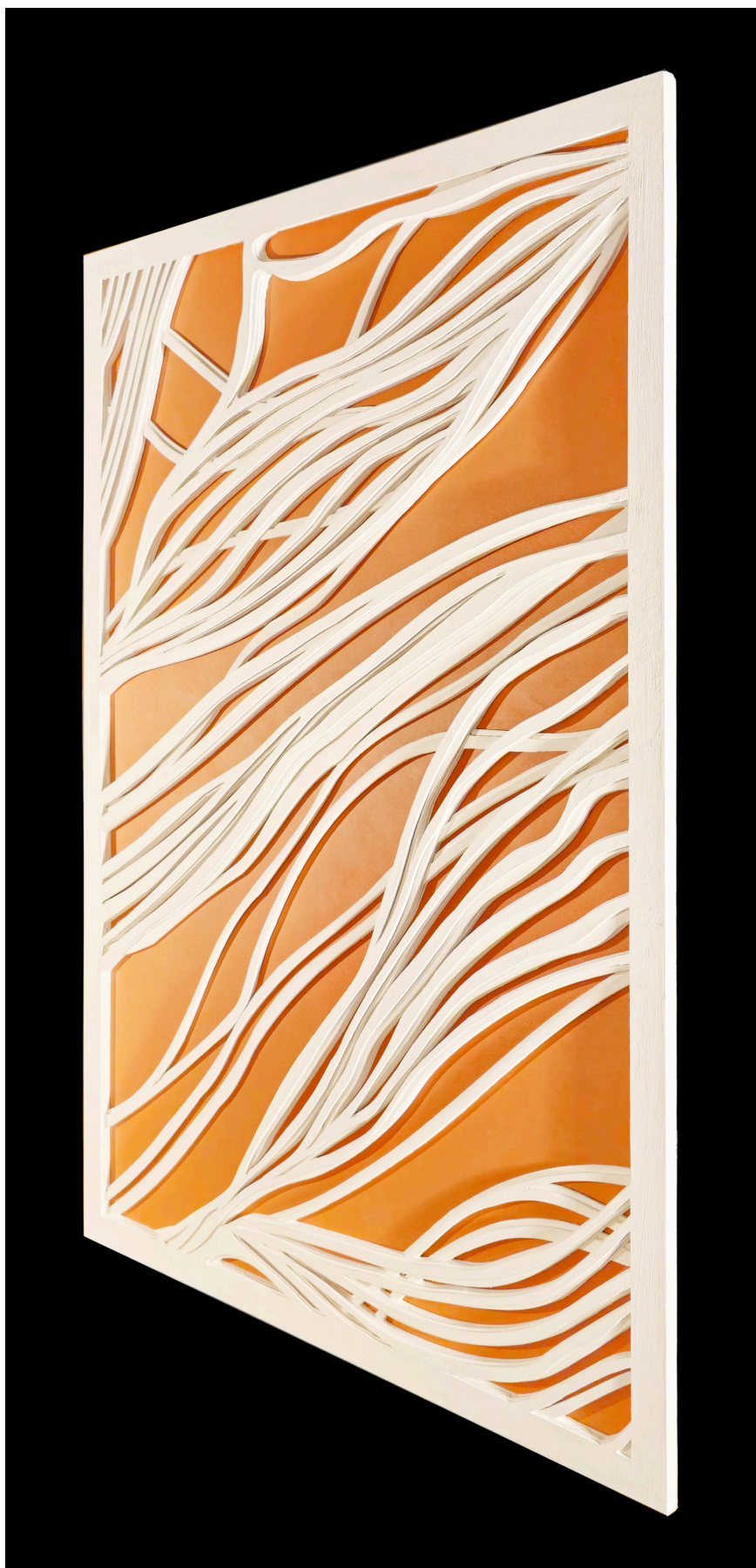


Trails and Cadence 5
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 6
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

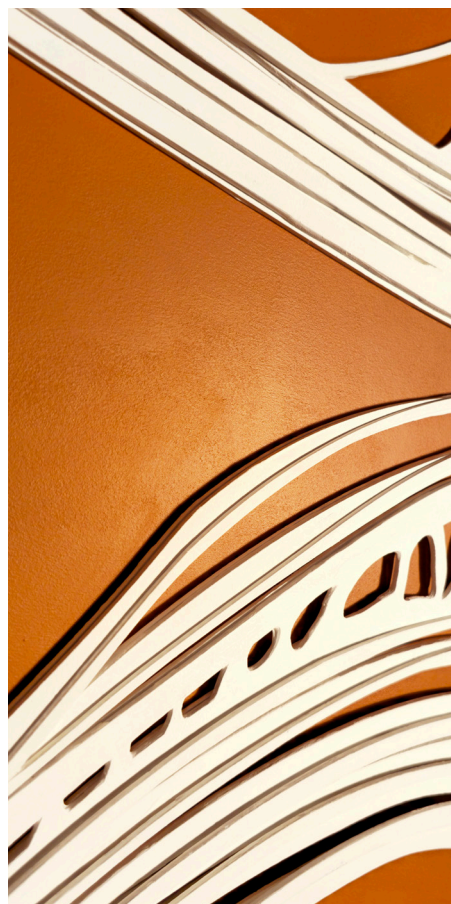


Trails and Cadence 6
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 7
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

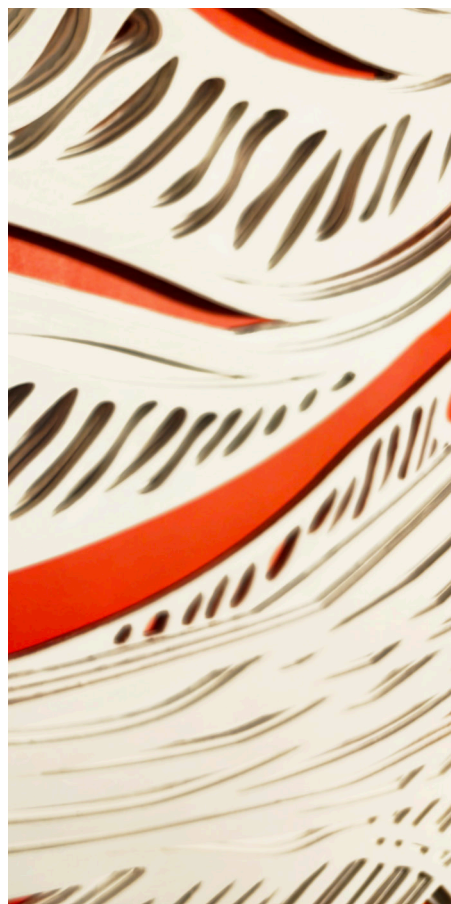


Trails and Cadence 7
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 8
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

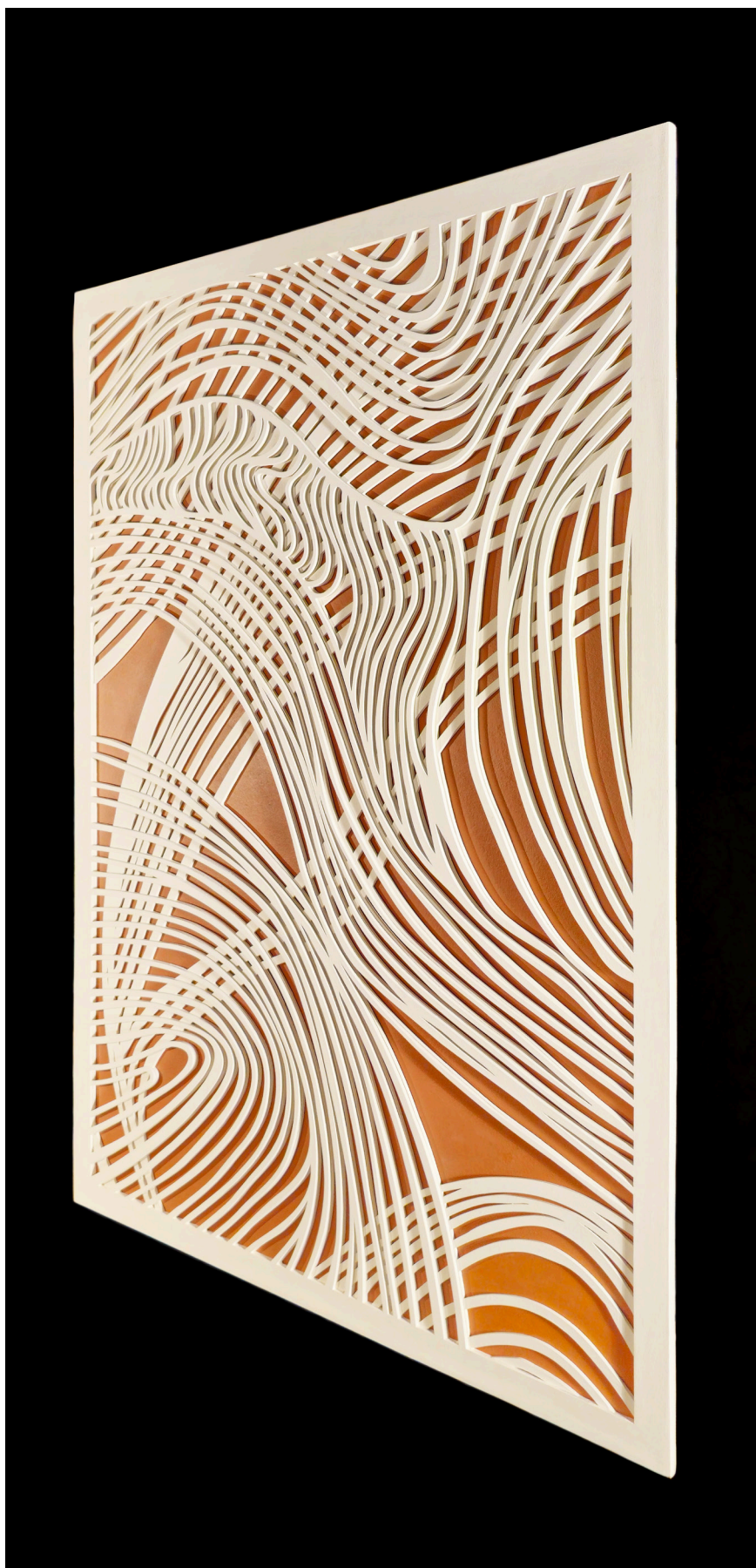


Trails and Cadence 8
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 9
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

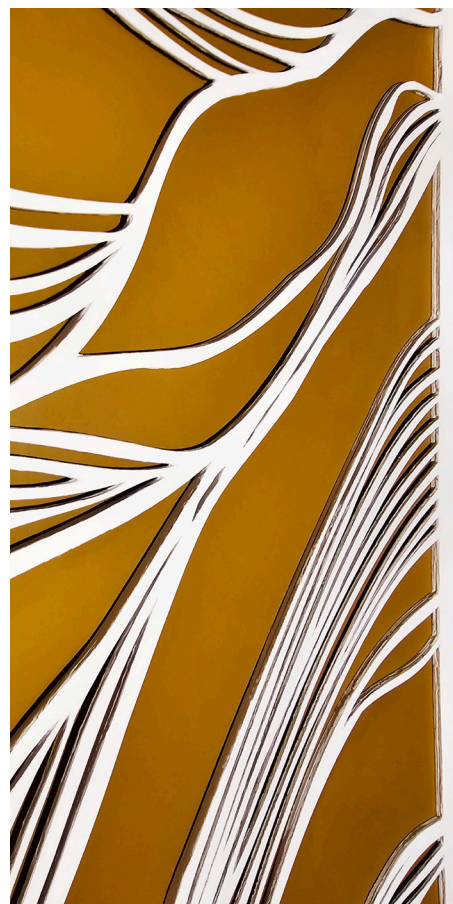
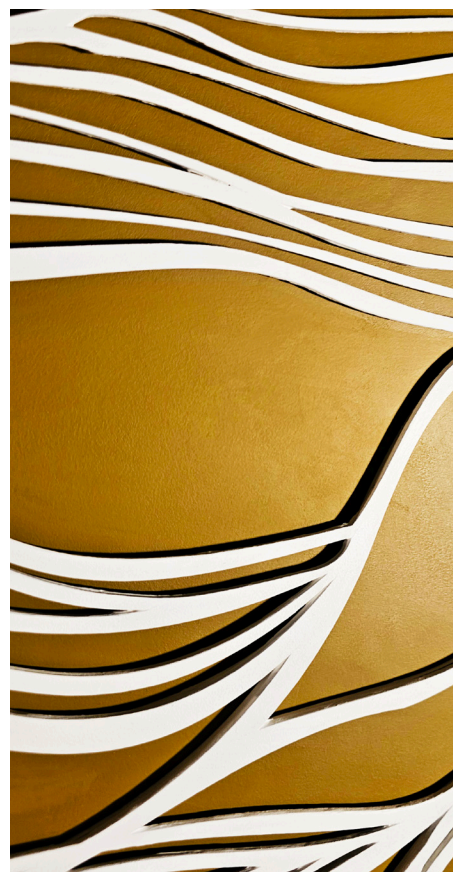


Trails and Cadence 9
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 10
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

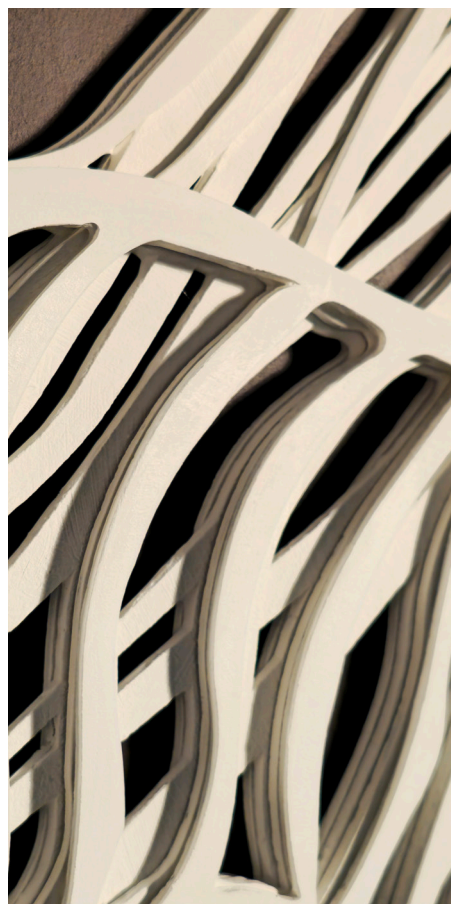


Trails and Cadence 10
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 11
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024



Trails and Cadence 11
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 12
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x3 cm
2024

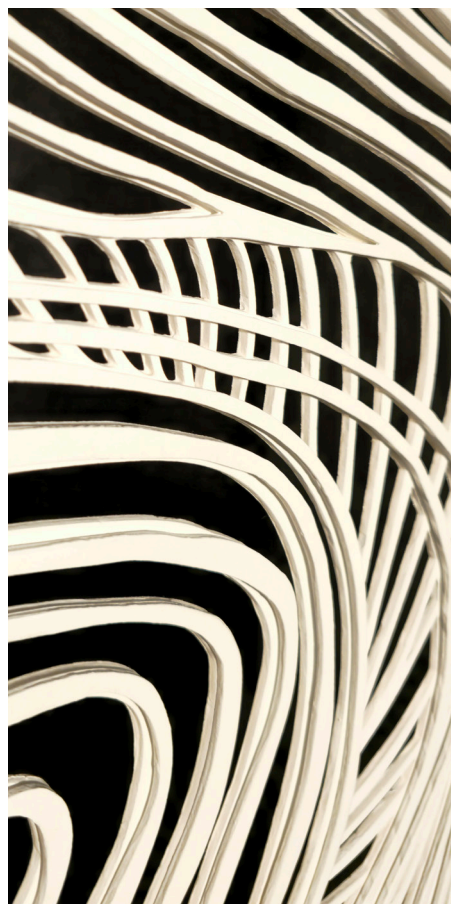
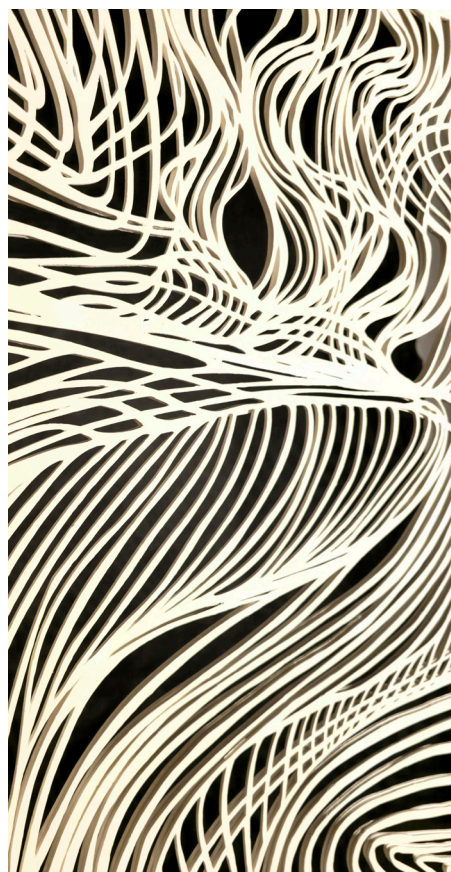


Trails and Cadence 12
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 13
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x2.5 cm
2024



Trails and Cadence 13
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence



Trails and Cadence 14
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x2.5 cm
2024



Trails and Cadence 14
Widok boczny i detale pracy
2024

Trails and Cadence

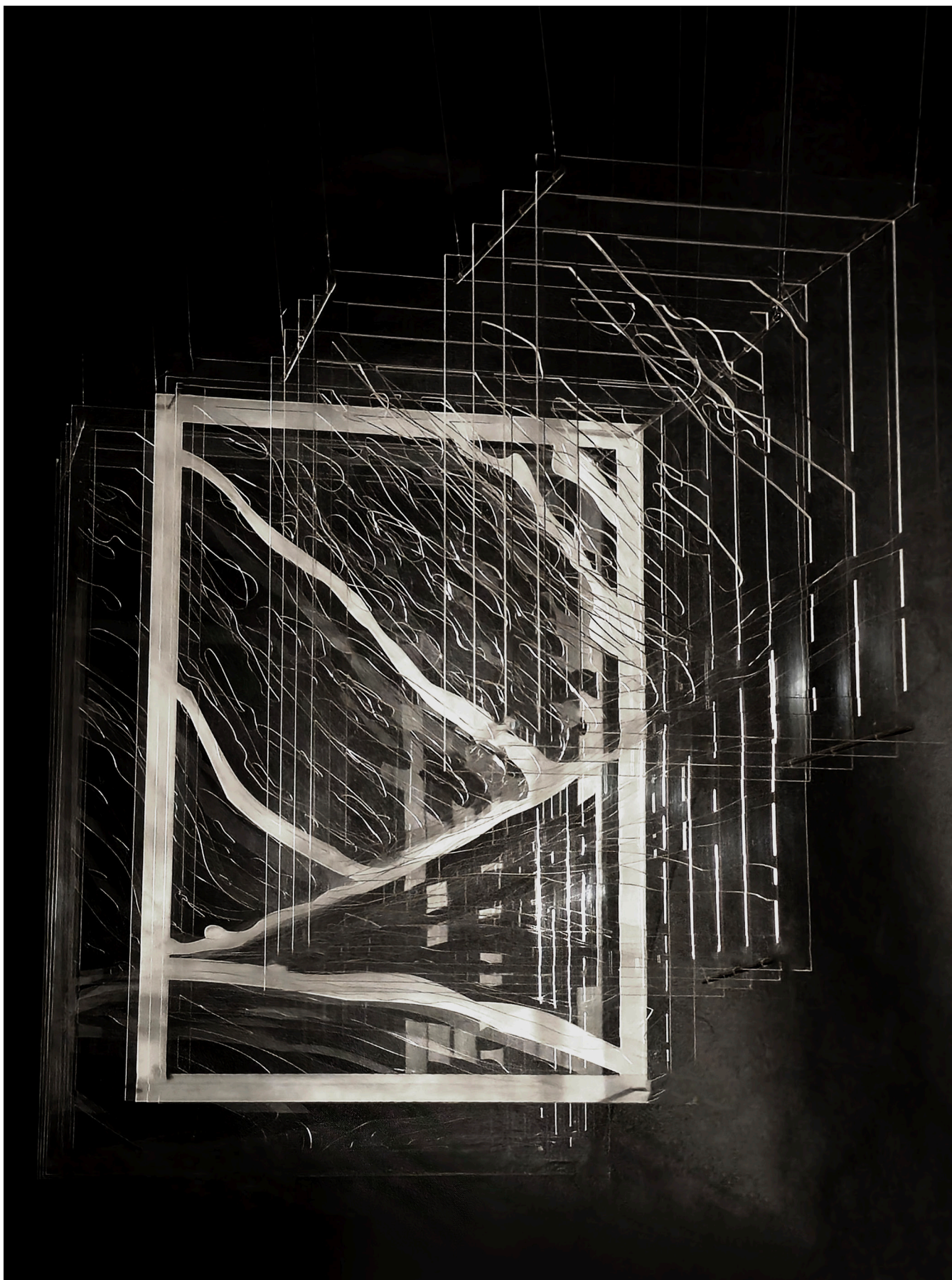


Trails and Cadence 15
Cięcie laserowe, płyta MDF,
farba akrylowa
100x70x2.5 cm
2024

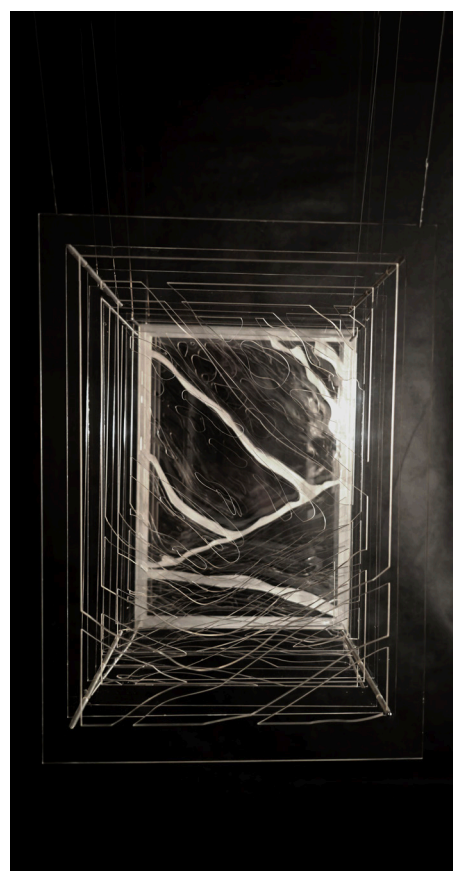
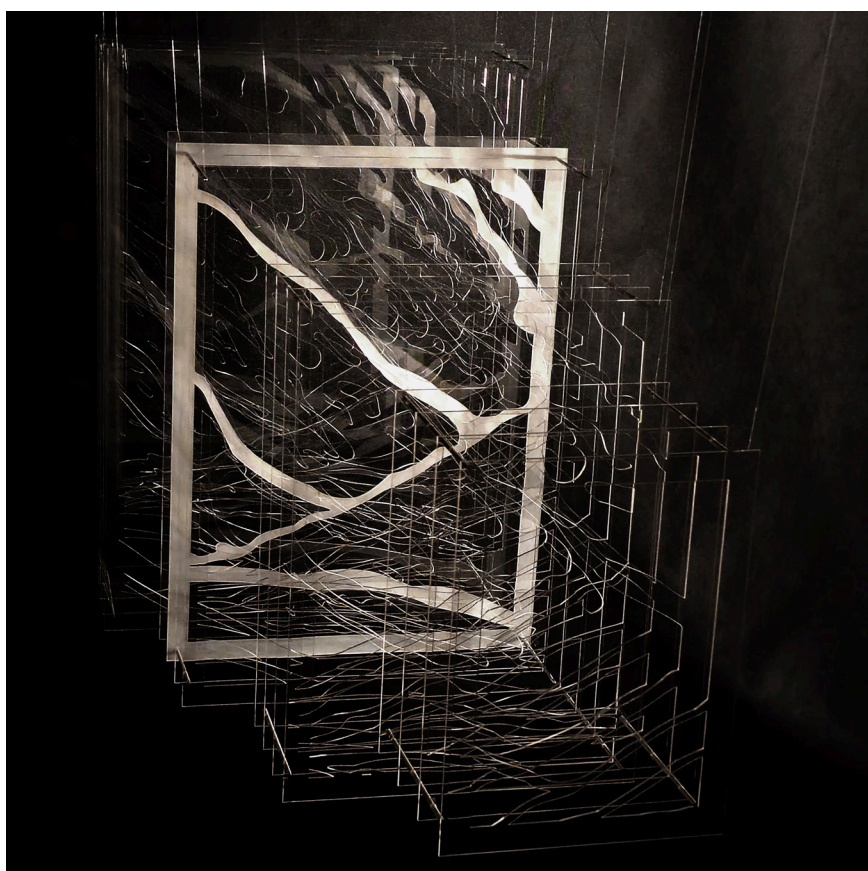
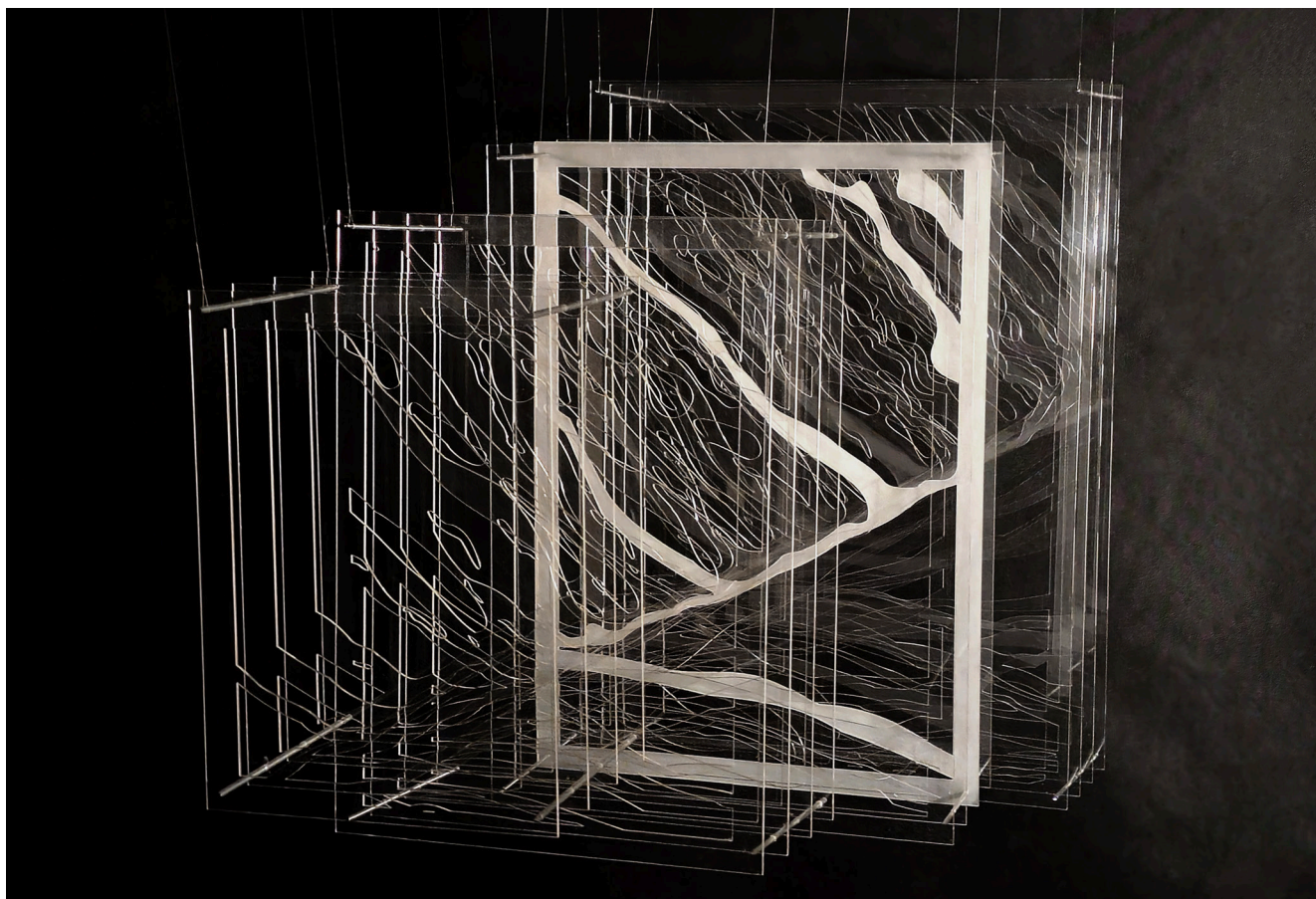


Trails and Cadence 15
Widok boczny i detale pracy
2024

Interlocked Recurrence

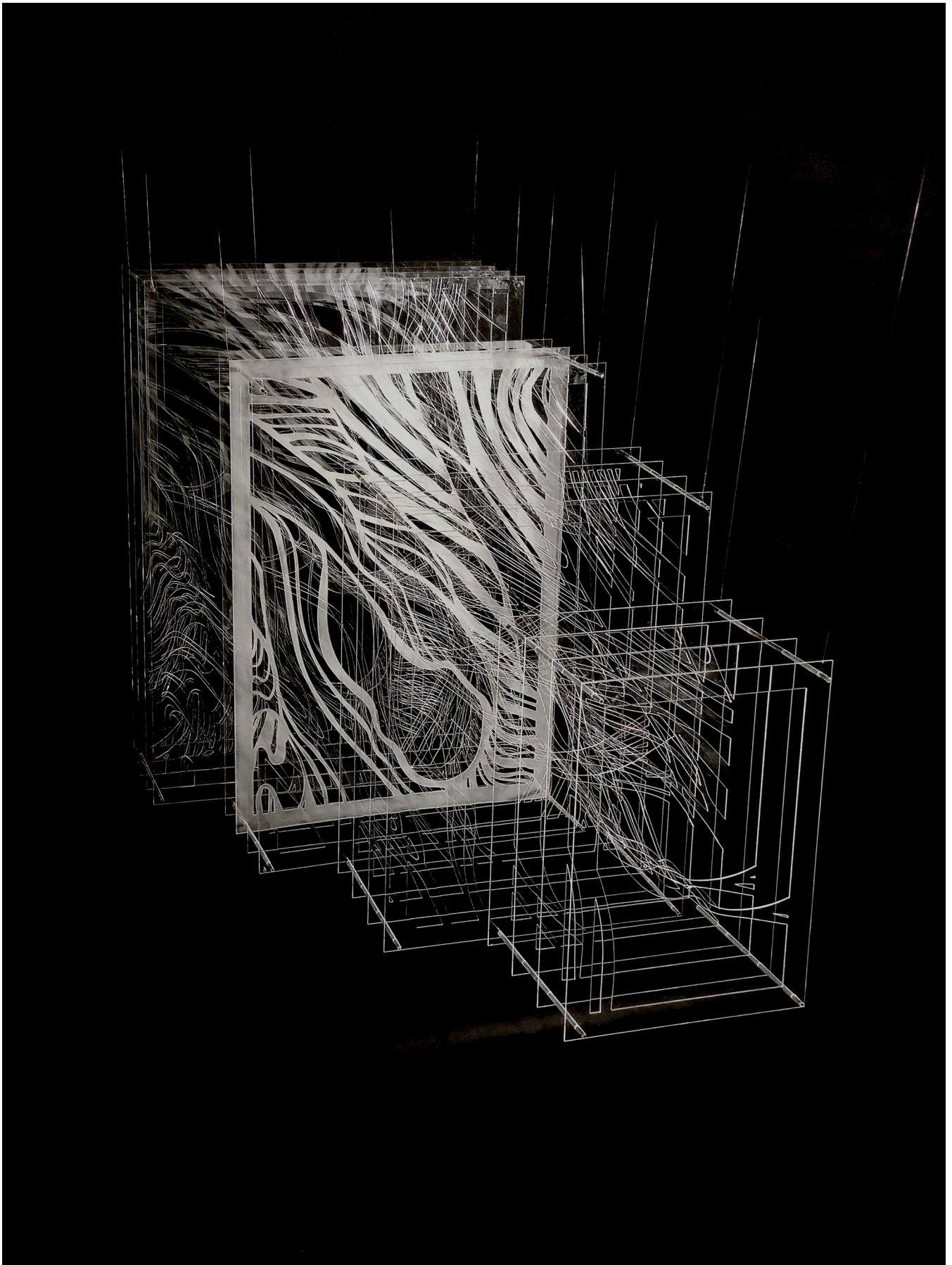


Interlocked Recurrence 1
Cięcie laserowe, plexyglass
50x70x130 cm
2024

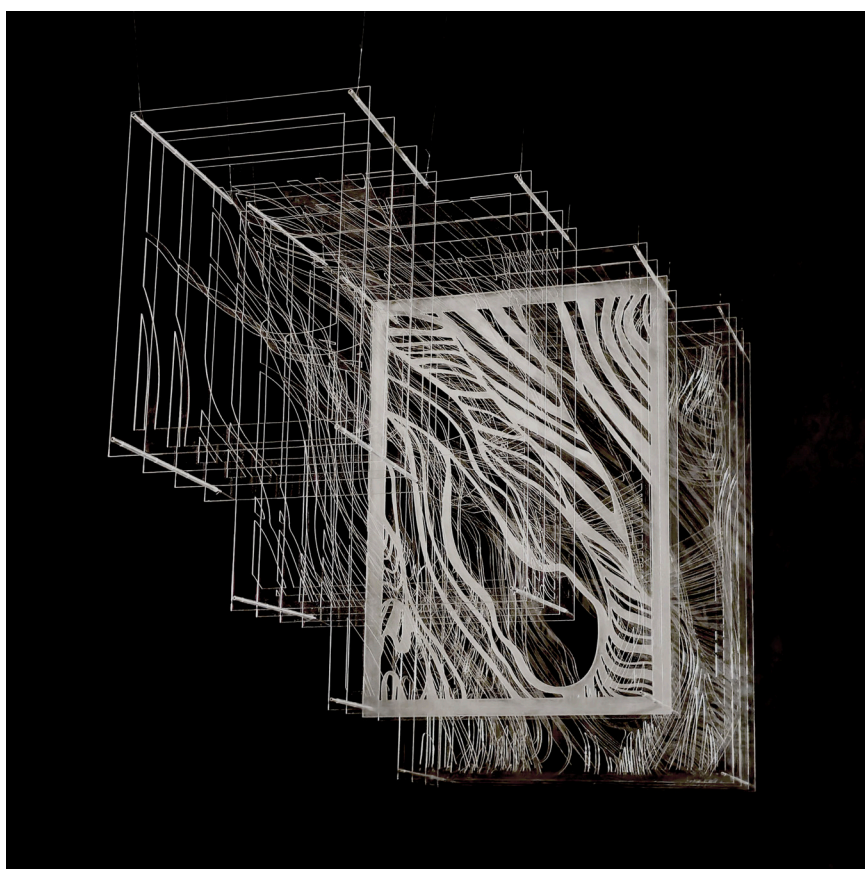
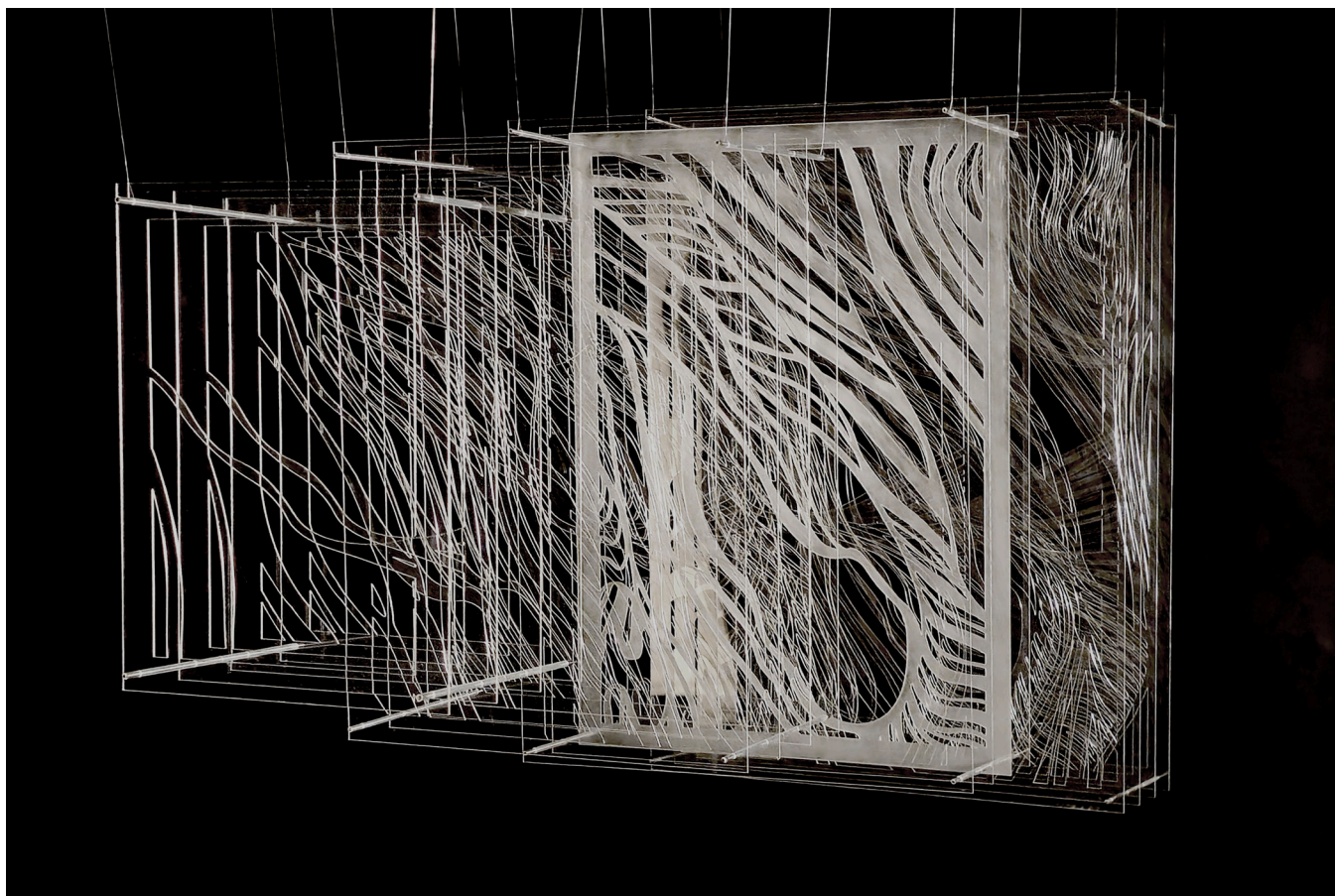


Interlocked Recurrence 1
Widok boczny i z przodu
2024

Interlocked Recurrence

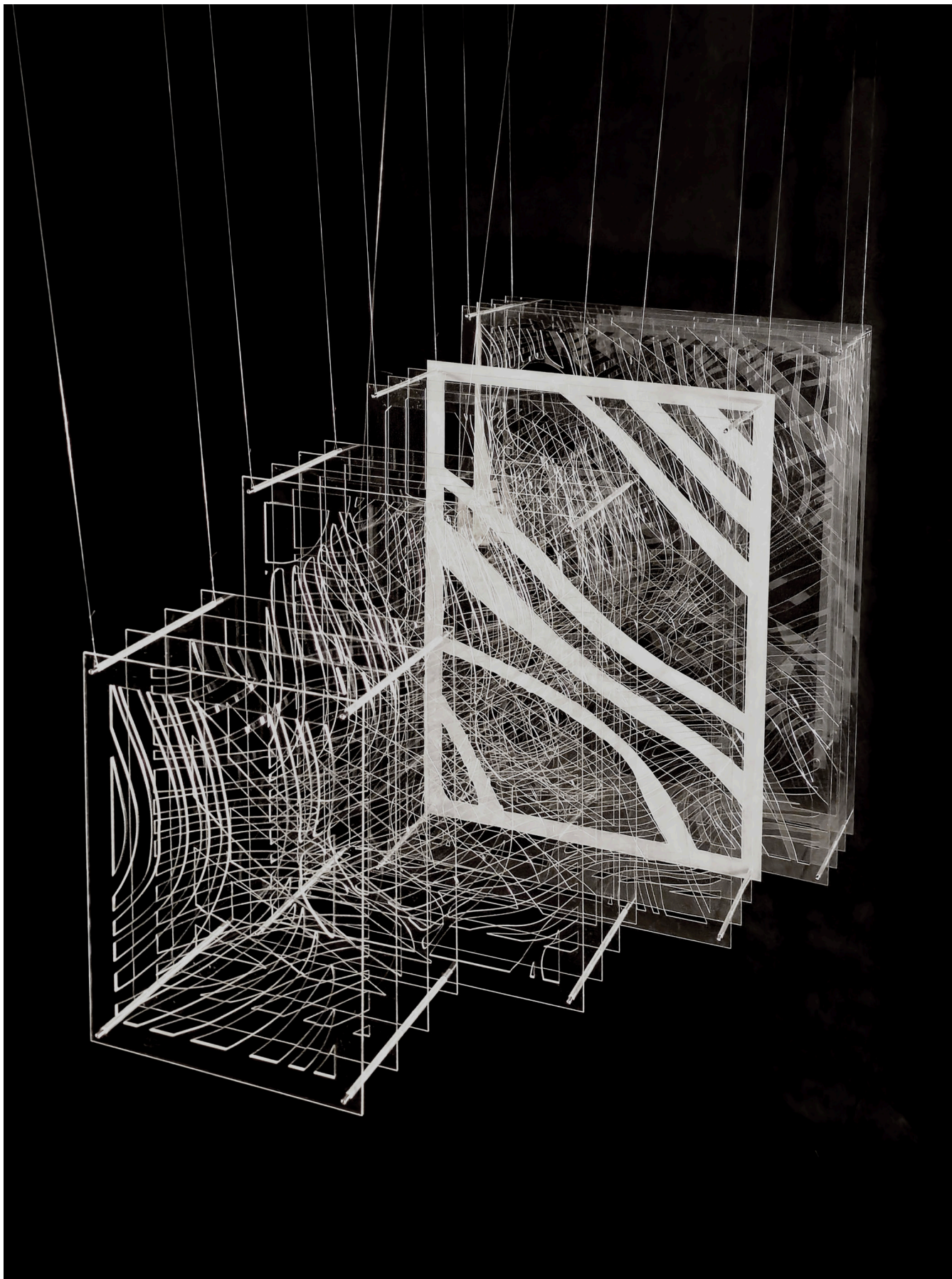


Interlocked Recurrence 2
Cięcie laserowe, plexyglass
50x70x130 cm
2024

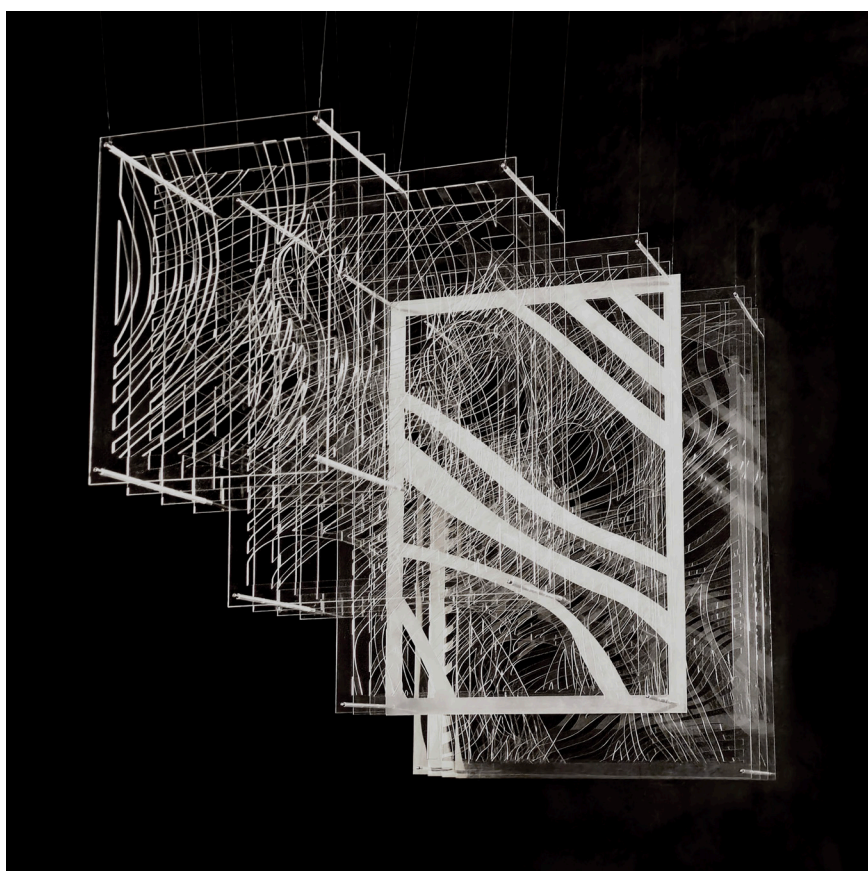
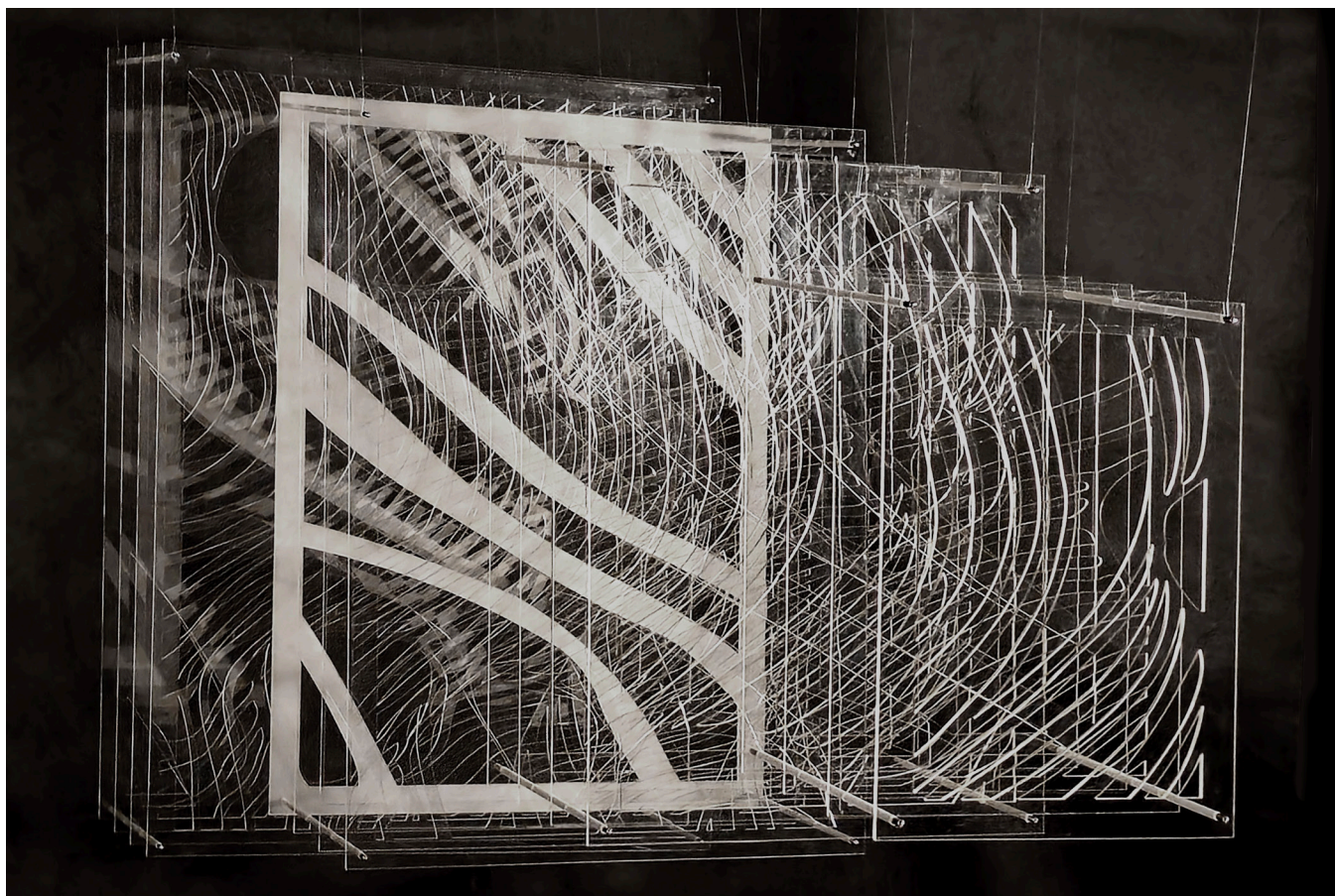


Interlocked Recurrence 2
Widok boczny i z przodu
2024

Interlocked Recurrence

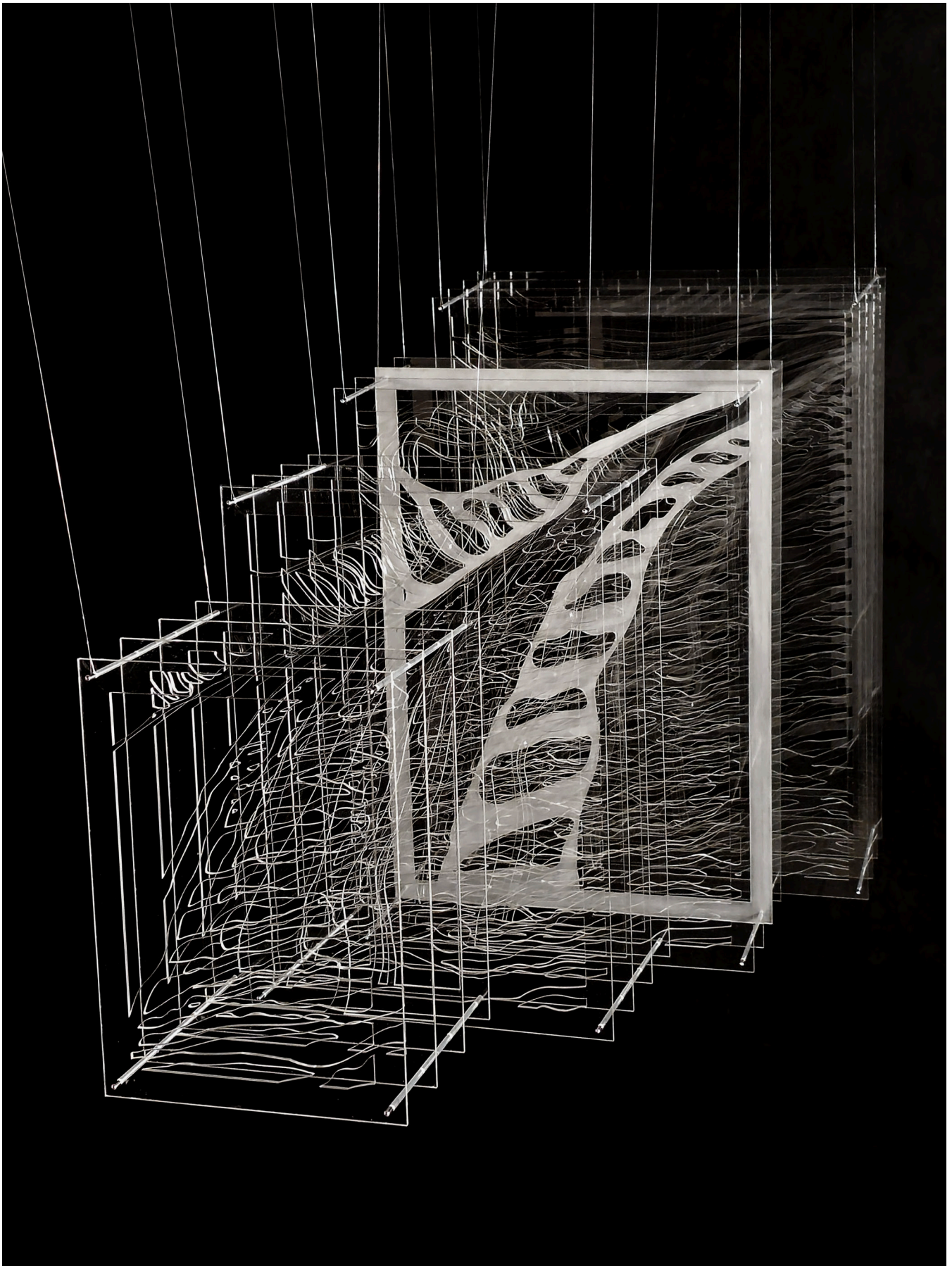


Interlocked Recurrence 3
Cięcie laserowe, plexyglass
50x70x130 cm
2024

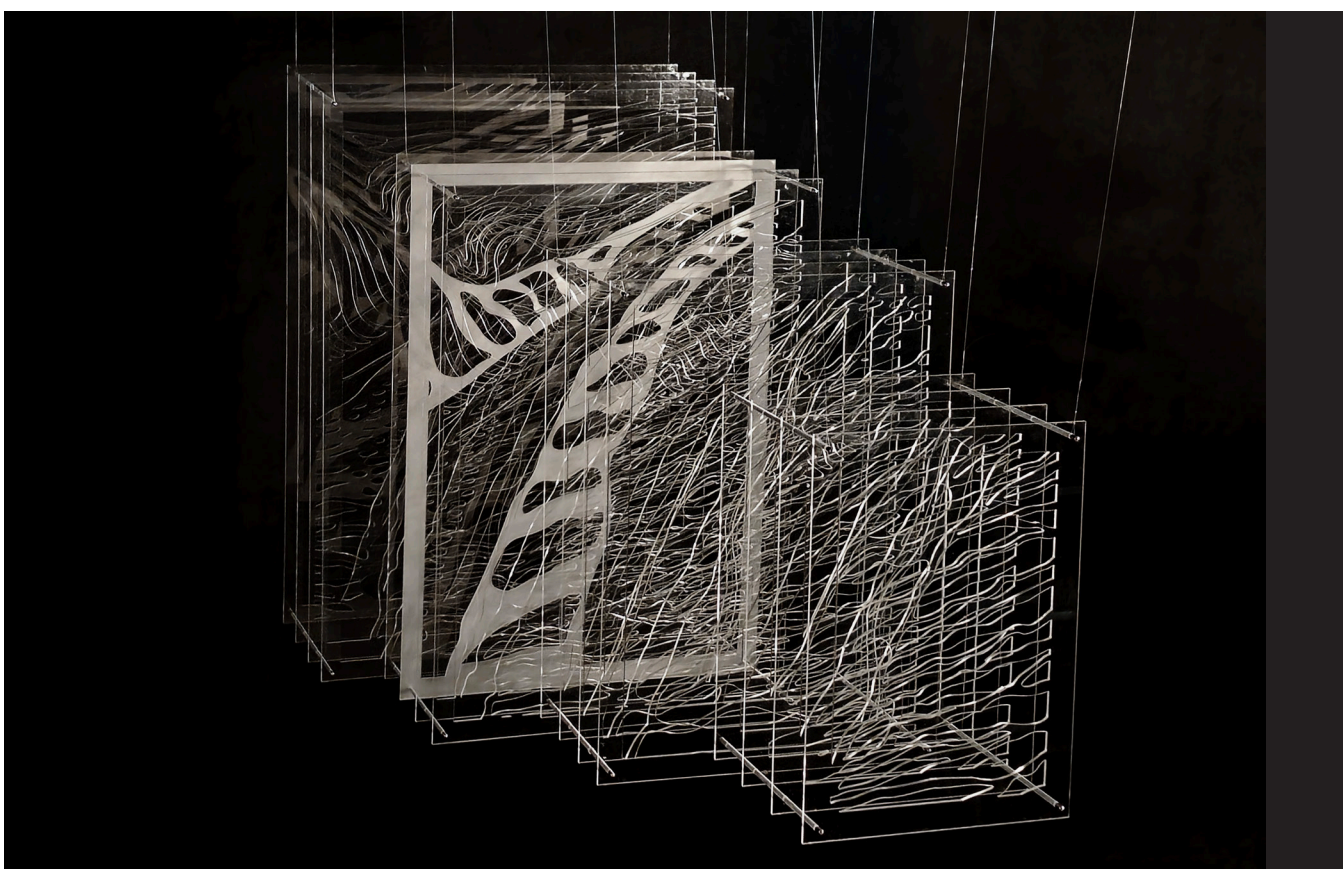
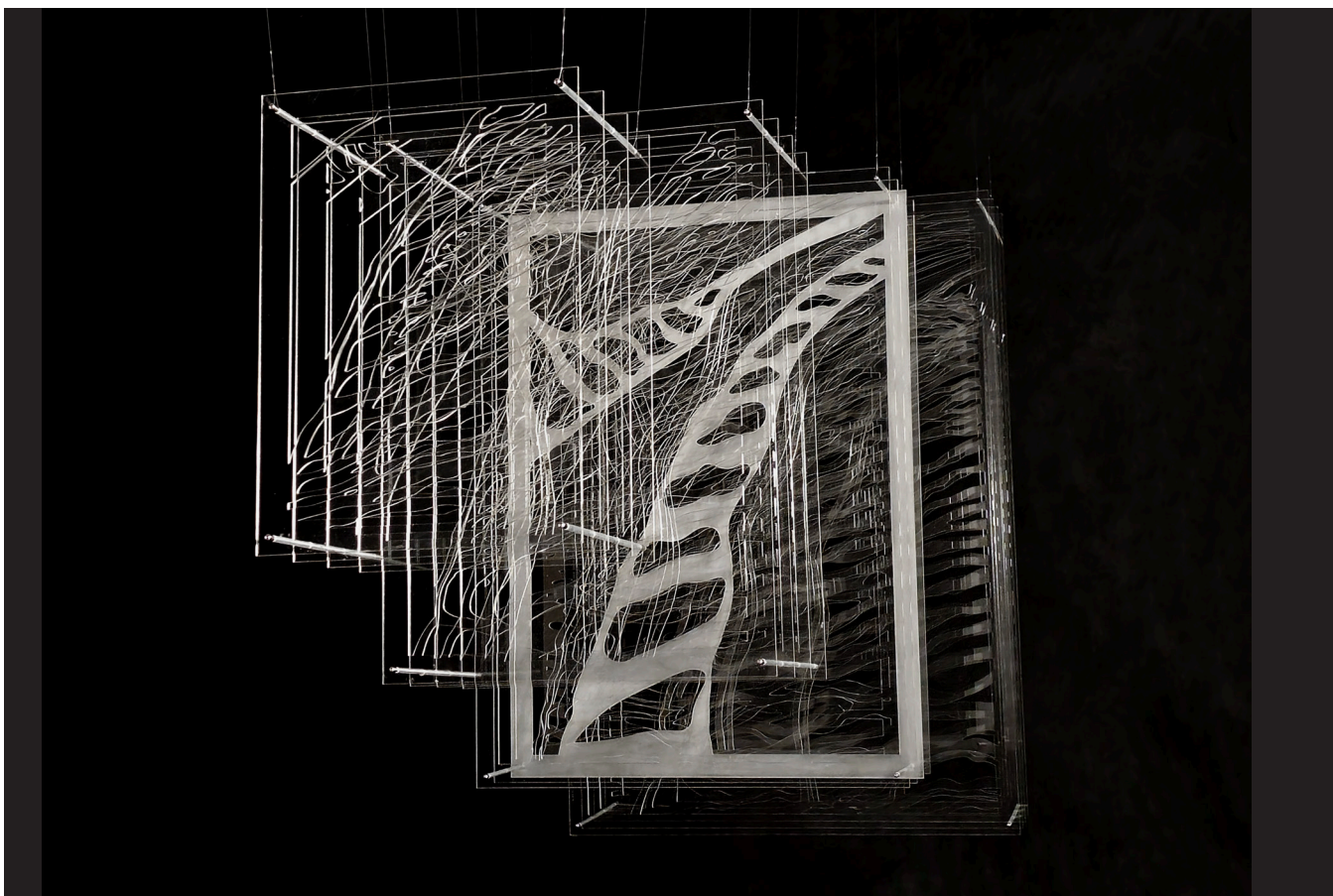


Interlocked Recurrence 3
Widok boczny i z przodu
2024

Interlocked Recurrence

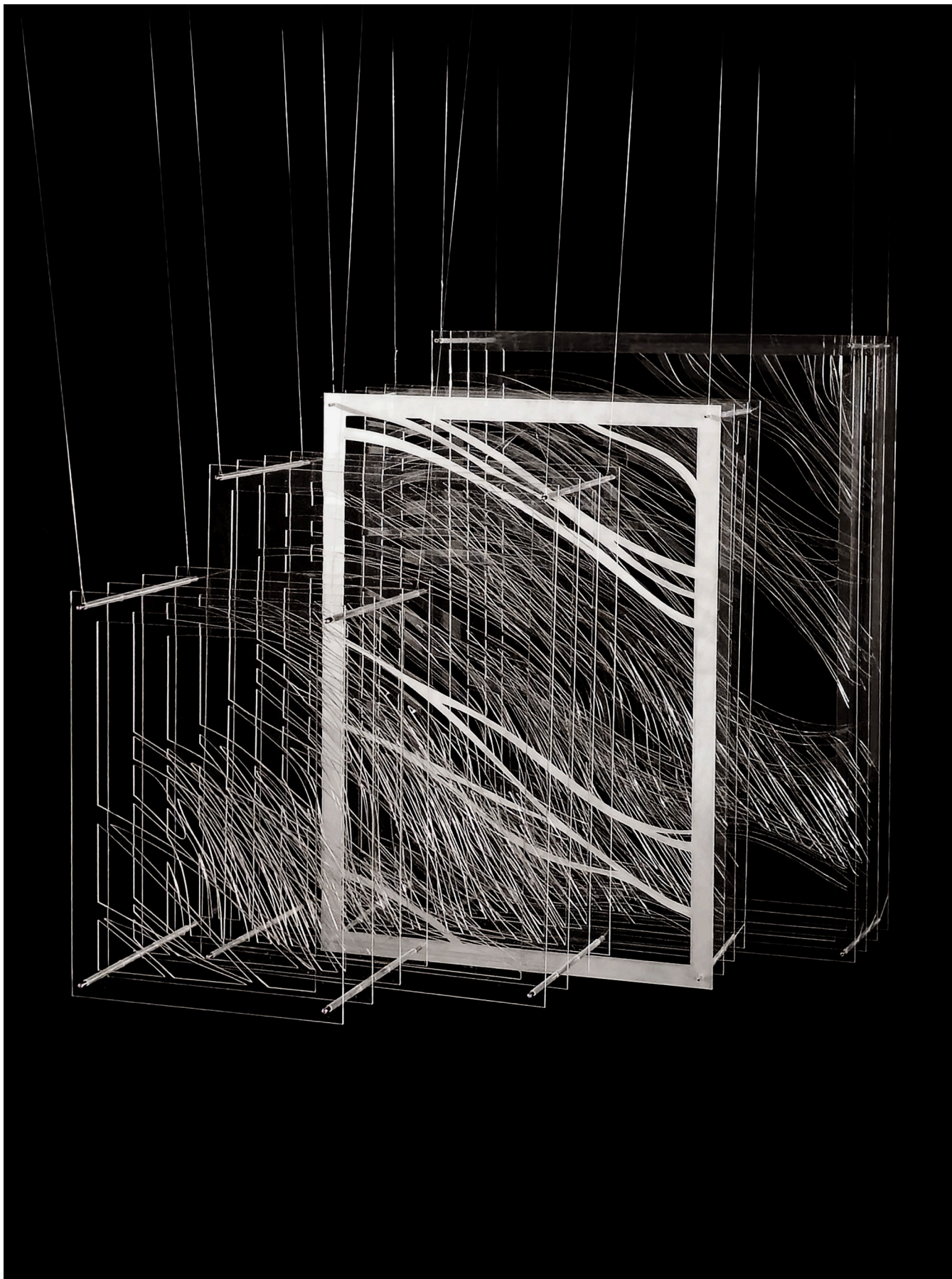


Interlocked Recurrence 4
Cięcie laserowe, plexyglass
50x70x130 cm
2024

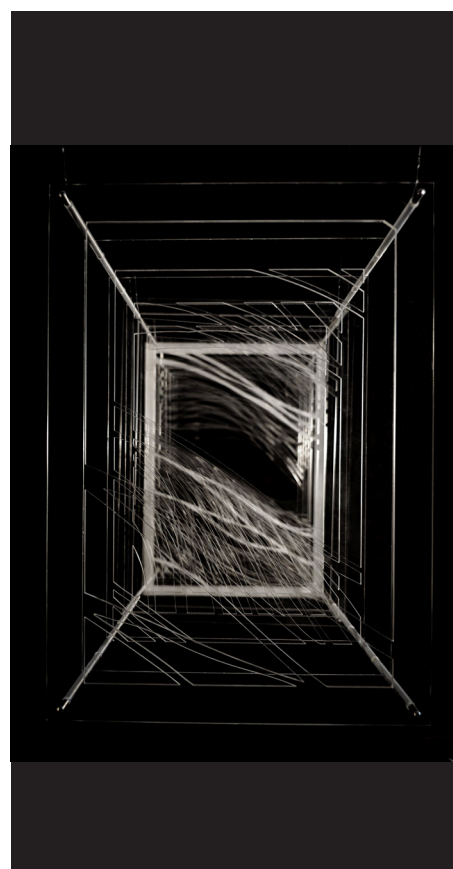
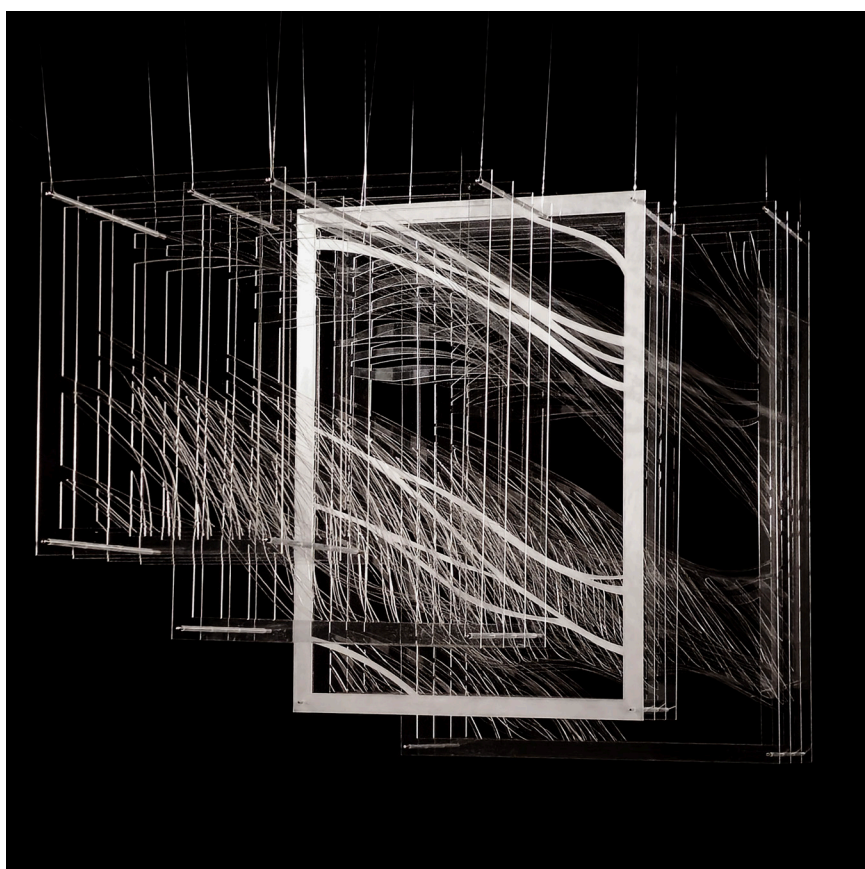
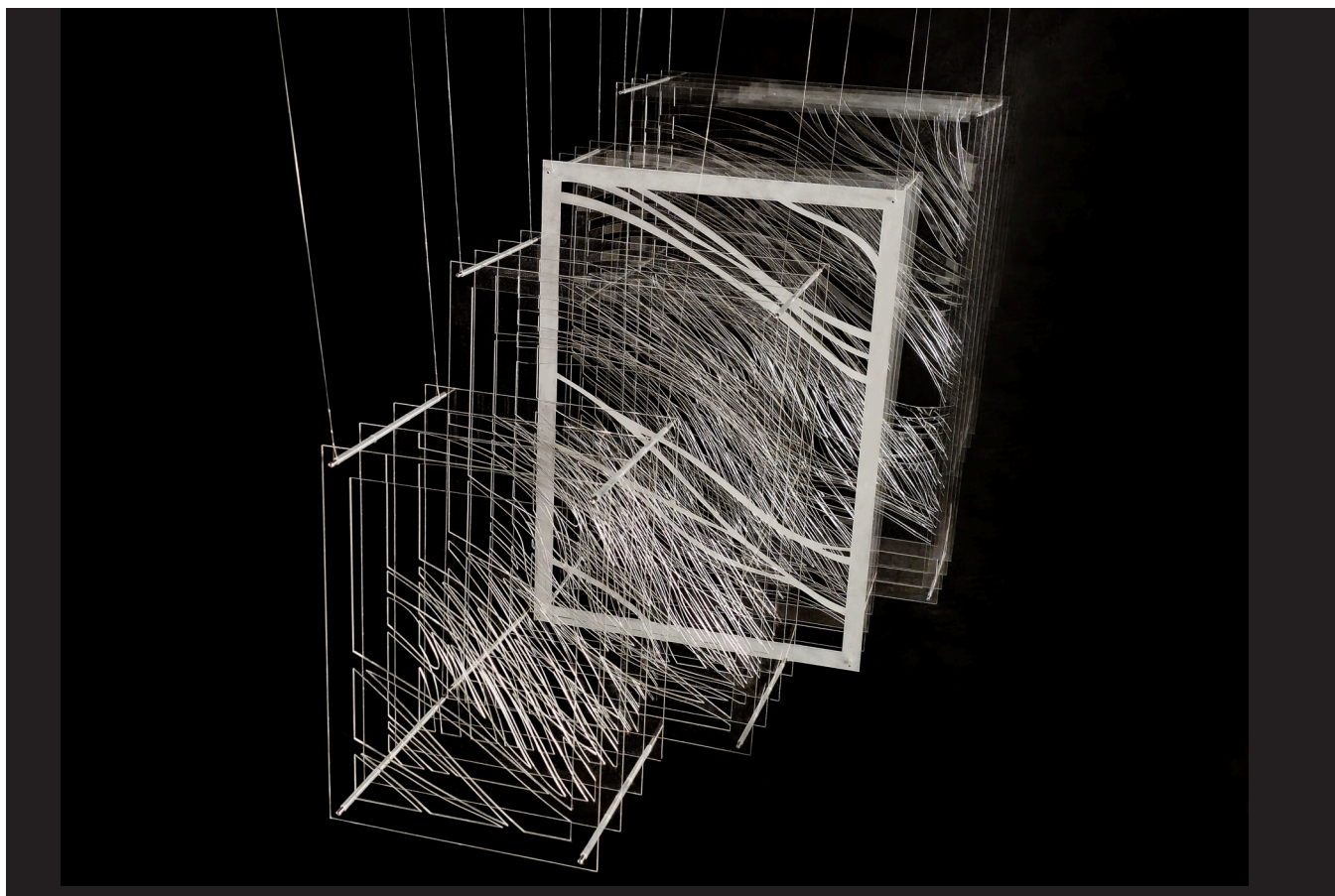


Interlocked Recurrence 4
Widok boczny i z przodu
2024

Interlocked Recurrence



Interlocked Recurrence 5
Cięcie laserowe, plexyglass
50x70x130 cm
2024



Interlocked Recurrence 5
Widok boczny i z przodu
2024

Soundless Memory



Soundless Memory 1
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 1

Widok boczny

2024

Soundless Memory



Soundless Memory 2
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 2
Widok boczny
2024

Soundless Memory



Soundless Memory 3
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 3

Widok boczny

2024

Soundless Memory



Soundless Memory 4
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 4
Widok boczny
2024

Soundless Memory



Soundless Memory 5
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 5
Widok boczny
2024

Soundless Memory



Soundless Memory 6
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 6

Widok boczny

2024

Soundless Memory



Soundless Memory 7
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 7

Widok boczny

2024

Soundless Memory



Soundless Memory 8
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 8

Widok boczny

2024

Soundless Memory



Soundless Memory 9
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 9

Widok boczny

2024

Soundless Memory



Soundless Memory 10
Cięcie laserowe, plexyglass,
wydruk cyfrowy
32x45x3 cm
2024



Soundless Memory 10

Widok boczny

2024

Rozdział 2

Dysertacja

1. Wstęp

Pustynia postrzegana jest konwencjonalnie jako monotony, jednostajny krajobraz, pozbawiony życia i różnorodności. Jednak moje doświadczenia wyniesione z wieloletniego pobytu na Bliskim Wschodzie zdecydowanie wpłynęły na zmianę postrzegania tamtejszej scenerii. Asymilacja ze środowiskiem naturalnym pozwoliły mi odkryć wieloaspektowość, kompleksowość i zmienność wydmowego krajobrazu. Ów aspekt rytmu i cykliczności pustynnej scenerii oraz związek lokalnej społeczności ze środowiskiem, w którym żyją, jest jednym z zasadniczych założeń moich artystycznych eksploracji w cyklu „Barchan. Malarska metafora pejzażu pustyni”.

Badania przeprowadzone w niniejszej rozprawie doktorskiej i towarzyszącej jej serii prac artystycznych są wielopłaszczyznowe. Obejmują zarówno studia dotyczące pustyni jako miejsca o charakterze symbolicznym o wielkim oddziaływaniu na jej mieszkańców jak i jej wizualnej interpretacji, w której dominuje powtarzalność i rytm. Powyższe aspekty stają się pretekstem do przetworzenia realistycznych motywów pustyni w minimalistyczną formę artystyczną. W pracach tych, synteza kształtów i motywów zmierza ku przedstawieniu abstrakcyjnemu. W ten sposób kieruję się w stronę fascynacji duplikacją, re-renderingiem i nawarstwianiem w ramach form ekspresji plastycznej, które można zauważyć w moich poprzednich cyklach artystycznych. Przejawia się to analitycznym spojrzeniem na abstrakcję, gdzie niezwykle istotne staje się wnikliwe badanie wybranego zagadnienia. Poszukiwanie repetycji, zmiany i stałych parametrów w metodyczny sposób prowadzi do znalezienia holistycznej i kompleksowej formy wizualnej.

Równie istotna w tym projekcie jest badanie korelacji między naturalnym krajobrazem, a twórcami rdzennymi regionu Zatoki Perskiej. Zazwyczaj przedstawiana przez pryzmat zachodnich naukowców i pod wpływem orientalizmu XIX-wiecznych artystów i odkrywców, głównie pochodzenia brytyjskiego i francuskiego. Prezentuje nieobiektywne i tendencyjne postrzeganie i rozumienie tego tematu. Nie oddaje jednak jego pełnego kontekstu. Dlatego też zależy mi na wyeksponowaniu głosu twórców Khaleeji (rdzennych mieszkańców regionu Zatoki Perskiej, obejmującego Bahrajn, Kuwejt, Oman, Katar, Arabię Saudyjską i Zjednoczone Emiraty Arabskie)¹, a tym samym poszerzeniu ogólnego zrozumienia kulturowego kontekstu i wskazania wpływu pejzażu pustyni na rdzennych mieszkańców z uwzględnieniem perspektywy artystów.

Cykl „Barchan” odnosi się do naturalnej pustynnej scenerii i jej bezsprzecznym wpływie na twórczość artystów Bliskiego Wschodu. Poruszam w nim aspekt bezmiaru i ascezy tej przestrzeni w kontekście artystycznym, bazując na wiedzy, perspektywie artystów Khaleeji oraz kwestii przełamania homogeniczności powtarzalności formy i przełożenia obrazu pustyni jako ikony na obraz abstrakcyjny.

Tytuł rozprawy doktorskiej i towarzyszącej jej cyklu prac „Barchan - malarska metamorfoza pustynnego krajobrazu” łączy w sobie elementy dwóch obszarów badań. Po pierwsze dotyczy ograniczenia środków wizualnych za pomocą unifikującej dynamiki repetycji i rytmu w sferze szeroko pojętego malarstwa. Po wtóre poszukiwania związku repetycji i rytmu z naturalnym

¹ (Hanieh 2010 s.35-76)

pejzażem pustynnym. Tytuł wykorzystuje dwojakie znaczenie słowa barchan, które w języku polskim oznacza rodzaj piaszczystej wydmy o profilu półksiężyca, uformowanej przez naturalną siłę wiatru w suchym klimacie² oraz rodzaj ciepłej tkaniny bawełnianej (w języku angielskim zwanej fustian), wykorzystywanej w takich elementach odzieży jak bielizna czy stroje robotnicze³.

Powyższe dwa niezwykle istotne aspekty są reprezentowane w moim projekcie. Pospolity charakter pustynnego krajobrazu w Zjednoczonych Emiratach Arabskich oraz jego duchowo-kulturowy wpływ na khaleejskich artystów. Aspekt geograficzny odnosi się do przemijania i zmienności a idąc dalej do fizycznej energii wiatru oraz powiązanego z nim rytmu i cykliczności, odzwierciedlonych w procesie powstawania i aranżacji prac. Obie definicje łącznie nawiązują do zachodzących zmian w tradycyjnym pustynnym kraju i jego gwałtownej modernizacji, która wpływa na lokalne środowisko twórcze.

² (Drabik <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/barchan;3874354.html>)

³ (Drabik <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/barchan;3874354.html>)

2. Repetycja i rytm wizualny

2.1 Repetycja

Zgodnie z encyklopedią PWN, repetycja to:

1. „powtórzenie czegoś, zwłaszcza przerobionej lekcji; też: przepytywanie uczniów z przerobionego materiału”
2. „wielokrotne użycie tego samego wyrazu lub zwrotu dla nadania wypowiedzi ekspresji, lub wzmocnienia rytmu”
3. „powtórzenie części wykonywanego utworu muzycznego, oznaczonej w nutach znakiem w postaci dwóch podwójnych linii pionowych z kropkami; też: sam ten znak”⁴

W teorii muzyki powtórzenia odgrywają znaczącą rolę w melodii, budując segmentację i ułatwiając postrzeganie brzmień jako zgranej kompozycji dzięki tworzeniu wątków, które ujednolicają i ukierunkowują uwagę⁵. W teorii afektu, która odnosi się do uczuć i emocji, nacisk jest skierowany z dala od reprezentacji, koncentrując się na relacjach między fragmentami muzycznymi, a nie na samych fragmentach. Powielanie wiąże się z ponownym zaangażowaniem fragmentu i tworzeniem wariacji, które zawierają podobne, choć nie identyczne komponenty, a zmiany uwydatniają relację między starymi i nowymi segmentami⁶. Wykorzystanie powtórzeń w języku wizualnym można interpretować w podobny sposób; elementy plastyczne, w których wprowadzono niejednorodność, harmonizują dzieło i skupiają wzrok odbiorcy, unikając schematycznej monotonii całkowitej repliki. Organiczne kreski, kształty i znaki w pracach Cy Twombly'ego, które bez wysiłku naśladowują siebie nawzajem, są wyraźnym przykładem zasugerowania emocji przez użycie repetycji.



Il. 1 CY TWOMBLY (1967) *Untitled* [Olej i kredka na płótnie]. Guggenheim Museum, New York, USA Źródło: <https://www.guggenheim.org/artwork/14074> (dostęp: 25.01.2024)

⁴ (Bralczyk <https://sjp.pwn.pl/sjp/repetycja;2574001.html>)

⁵ (Thompson 2014 s.953-954)

⁶ (Thompson 2014 s.24-25)

Rozszerzając definicję repetycji, Umberto Eco w swoim eseju z 2005 roku sugeruje, że powtarzalność jest równoznaczna z brakiem kreatywności i jako taka wiąże się raczej z rzemiosłem i praktycznym projektowaniem niż ze sztuką piękną, przypisując powtarzalne podejście do satysfakcji wywodzącej się z konsumpcji środków masowego przekazu⁷. Pozycja ta niewątpliwie ma uzasadnienie, kiedy odnosi się do powielania motywów i koncepcji zapożyczonych od innych artystów, jednakże nie uwzględnia wszystkich zagadnień związanych z wykorzystaniem repetycji. Eco wprowadza również dystynkcję pomiędzy repetycją, która jest powtórzeniem, kopią tych samych cech, a seryjnością, która jest ciągiem podobnych atrybutów, niekoniecznie będących dokładną kopią⁸. W ten sposób Eco akceptuje pozycję seryjności w sztukach pięknych. Tym samym przyznaje, że seryjność nie jest antagonistyczna wobec twórczej innowacji i może być źródłem istotnej wartości artystycznej.

Warto wspomnieć, iż inni kluczowi teoretycy, tacy jak Steven Connor, Jacques Derrida czy Gilles Deleuze, prezentowali swoje poglądy na temat powtórzeń, uznając je w swoich pismach za istotny element języka artystycznego. Connor postrzegał repetycję jako istotnego przeciwnika i gwaranta oryginalności, która od niej zależy. Powielanie jest głównie postrzegane w kulturze zachodniej w negatywnym świetle, dlatego Connor pyta: „Jak można mieć oryginał, którego nie da się przedstawić lub powielić?”⁹. Kwestionuje to niepożądane postrzeganie powtórzeń.

Deleuze klasyfikuje repetycję na dwie odmienne kategorie: czystą, mechaniczną repetycję, która dotyczy prostego renderowania tego samego, oraz repetycję dynamiczną, w której niewielkie zmiany i wariacje są wprowadzane stopniowo na przestrzeni czasu¹⁰. Owa „modyfikacja” definiuje kwintesencję różnicy w stosunku do czystej replikacji¹¹. W kontekście artystycznym Deleuze uosabia powtórzenia jako fundament sztuki jako takiej, ponieważ „sztuka jest symulacją, odwraca kopie w symulakry”¹². Takie podejście sprawia, że powtórzenie staje się centralnym elementem sztuki, czy to reprezentacyjnej, konceptualnej czy abstrakcyjnej, ponieważ bez repliki i odniesienia do elementów znanych odbiorcy, wizualny przekaz byłby niemożliwy do rozszyfrowania.

⁷ (Eco 2005 s.192)

⁸ (Eco 2005 s.194)

⁹ (Connor 2006 s.3)

¹⁰ (Deleuze, Patton 2004 s.27)

¹¹ (Angelucci 2014 s.375-382)

¹² (Deleuze, Patton 2004 s.293)



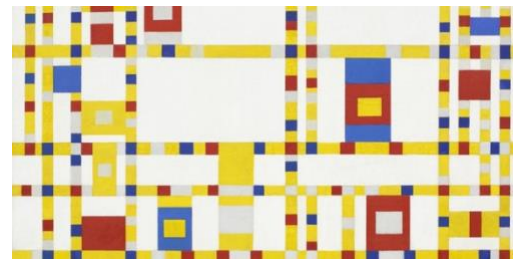
Il. 2 KAZIMIR MALEVICH, 1912. *Morning in the Village* [Olej na płótnie]. Guggenheim Museum, New York, USA Źródło: <https://www.guggenheim.org/artwork/2598> (dostęp: 25.01.2024)



Il. 4 PABLO PICASSO (1910) *Girl With Mandolin* [Olej na płótnie]. The Alfred H. Barr, Jr. Galleries, MoMA, New York, USA Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/80430> (dostęp: 20.2.2024)



Il. 3 SOL LEWITT, 1986. *Arcs* [Farba akrylowa na betonie]. Źródło: LeWitt, S. et al. (2006) Sol LeWitt: wall drawings allo Studio G7. Bologna, Italy: Damiani



Il. 5 PIET MONDRIAN (1942-43) *Broadway Boogie Woogie* [Oil on canvas] MoMA, New York, USA Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/78682> (dostęp: 20.2.2024)

W dwudziestym wieku, wraz z szybko zmieniającymi się ideami artystycznymi oraz z dynamiką wielu ruchów artystycznych współistniejących w tym samym czasie i oddziałujących wzajemnie na siebie, zniknął imperatyw reprezentacji w sztukach pięknych, co stało się możliwe dzięki ewolucji medium fotograficznego oraz intensywnym poszukiwaniom swobody ekspresji artystycznej¹³. Dzięki temu wizualna repetycja zyskała szerszą akceptację odbiorców i twórców. Artyści z pierwszej części ubiegłego wieku, jak choćby Malewicz, Picasso, LeWitt czy Mondrian, z powodzeniem wykorzystywali repetycję z wyraźnym wycuciem osobistym i twórczym.

Zwiększone zastosowanie repetycji i duplikacji w formach wizualnych towarzyszyło modernizacji i mechanizacji, wywołując krytykę Waltera Benjamina, eseisty i krytyka kulturalnego, dotyczącą tempa i powtarzalności wynikających bezpośrednio z postępu technologicznego, który eliminuje „aurę”, wyjątkowość w czasie i przestrzeni¹⁴. Mimo to powstają imponujące i wartościowe dzieła sztuki wykorzystujące powtarzanie lub powielanie, na przykład serie sitodruków Warhola lub obrazy Mondriana, by przytoczyć zaledwie dwa przykłady. W kontrapozycji do tego argumentu

¹³ (Krauss 1981 s.48-66)

¹⁴ (Benjamin 2019 s.226-243)

Kant w swojej „Krytyce osądu” znajduje sposób na uznanie powielania. Stworzył on ideę estetyki, która jest intencjonalna, ale bez określonego celu, oparta na uniwersalnych właściwościach, ale jednocześnie nie jest obiektywna¹⁵. Bazując na tej teorii, Melissa McMahon przedstawia piękno, które można odnaleźć w powtórzeniu, jako opierające się na seryjności procesu tworzenia i odtwarzania, które prowadzi do doświadczenia satysfakcji¹⁶.

Przy wystarczającym zróżnicowaniu wariantów repetycji istnieje możliwość stworzenia nowej koncepcji artystycznej. Powtórzenia mogą przyjąć formę odniesień i powrotów, insynuujących powiązanie, przy jednoczesnym stworzeniu czegoś całkowicie nowego¹⁷. Jeżeli rozpatrujemy to z perspektywy komunikacji, czy to wizualnej, słuchowej czy językowej, repetycja jest fundamentalnym składnikiem pojmowania, jako że wymagamy zrozumiałych „składników” aby stworzyć przekaz, który będzie możliwy do zdekodowania przez odbiorców. Tak więc, na podstawowym poziomie, repetycja jest konieczna, do zrozumienia pracy twórczej i zmusza do korzystania z uniwersalnej struktury wyjściowej, stosowanej i utrwalonej w przeszłości. W języku używamy słów i struktur gramatycznych do przekazania treści; używamy słów, które były już wcześniej wykorzystane, a wraz z tym akceptujemy uniwersalność przekazu tego słowa i retrospektywne konotacje, wynikające z jego zastosowania w przeszłości, a które już uprzednio poznaliśmy. W muzyce nuty i skale są zasadniczymi „składnikami”, a ich organizacja w pasażach i motywach dźwiękowych nawiązuje do samych siebie i do poprzedzających je opracowań melodycznych. W sztukach pięknych linia, kształt, kolor, ton, tekstura, przestrzeń i czas są budulcem dzieła sztuki, których połączenie pozwala stworzyć pracę wizualną, będącą czymś oryginalnym, ale równocześnie opartą na zrozumieniu wcześniejszych dokonań.

Biorąc pod uwagę powszechne upodobanie i szerokie zastosowanie repetycji w obrębie dyscyplin wizualnych, w tym sztuk pięknych, a także osobistą preferencję dla powracających motywów i wielokrotnego renderowania konkretnego wizerunku, znacząco skłaniam się ku przekonaniom Deleuze'go, Eco i Kanta. Klasyfikacja mechanicznych i dynamicznych powtórzeń pozwala uznać i uniknąć negatywnych powiązań zakorzenionych w naszej kulturze wizualnej; czy to przez nawyk, czy wcześniejsze ujęcia teoretyczne, a nawet, niekiedy, przez kształcenie wizualne. Fluktuacje w powielaniu umożliwiają podejście bardziej empiryczne, zarówno u twórcy, jak i widza. Repetycja, a co za tym idzie jeden z jej atrybutów - rytm - odgrywa kluczową rolę w tworzeniu harmonii w sztuce, wzmacniając spójność porządku wizualnego oraz łącząc elementy wizualne w dziele sztuki.

2.2 Repetycja w pracach artystycznych

Powtarzalność motywu, seryjność i wielokrotne powracanie do tematu wykorzystywane były w różnym zakresie przez wielu artystów na przestrzeni epok. Twórcy z zasady korzystają z podobnych środków ekspresji artystycznej czy elementów kompozycji plastycznej dlatego można

¹⁵ (Kant, Bernard 2015 s.109-115)

¹⁶ (McMahon 2002 s.43-48)

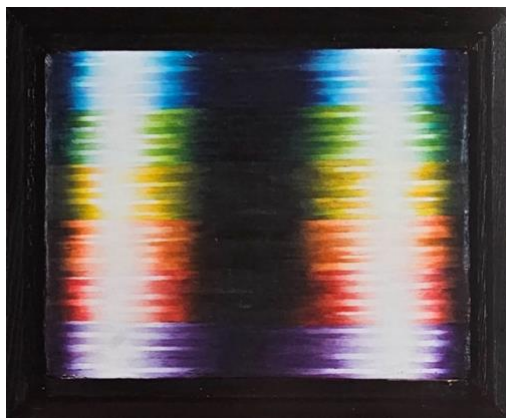
¹⁷ (Gunderson 2017 s.118-121)

argumentować, że wszelka twórczość posługuje się swego rodzaju powtarzalnością. Z tego też powodu chciałabym omówić szerzej kilka przykładów dotyczących sztuk plastycznych, które zostały wybrane pod kątem zastosowania repetycji w charakterystyczny dla siebie sposób. Przedstawione poniżej prace stanowią zaledwie wizualny wycinek spośród niezliczonej liczby możliwych przykładów, a ich celem jest zobrazowanie różnych form powtarzalności.



II. 6 PAUL MANES (2016) *Curfew* [Olej na płótnie]. Cris Worley Fine Arts, Dallas, USA Źródło: <https://www.paulmanes.art/paintings-1/sfs4wybaxardoh3t54jc3yoo5yiwzk> (dostęp: 13.02.2024)

Poprzez kreowanie podobieństw można zbudować harmonijne otoczenie; kierując, skupiając i przykuwając uwagę poprzez kontrast na wybrane elementy, które będąc do siebie podobnymi, pozostają różnorodne. Dobrym przykładem takiego podejścia jest obraz Paula Manesa „Curfew”, gdzie powtarzalność owalnych mis dominuje w przestrzeni. Wypełniające go regularnie rozmieszczone owalne kształty, w stonowanych i neutralnych barwach stają się głównym elementem kompozycyjnym. Ponieważ są one podobne do siebie pod względem kształtu, tonu, formy, koloru oraz zastosowania farby, jednocześnie nie będąc dokładnymi kopiami, tworzą harmonijne tło, gdzie elementy o silnych barwach i odcieniach przyciągają uwagę. Obraz zawiera dużą liczbę podobnych do siebie elementów, przez co wydaje się dynamiczny i pełen ruchu, a powtórzenia podobnych, aczkolwiek nie identycznych elementów, wzbudzają poczucie rytmu.



II. 7 APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI (2001) *Rozmowy ciszy* [Akryl na płótnie]. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, Polska Źródło: Kowalska, Bożena. (2016) *Język geometrii. Półwiecze przemian*

Na skutek fluktuacji, zmian i rytmu można stworzyć środowisko, w którym powtarzalność przyjmie rolę nośnika dla głębszego połączenia z duchową stroną tematyki. W niektórych przypadkach replikacja przybiera wręcz formę medytacji, oddając modlitewne wyciszenie i zrozumienie, które przynosi ukojenie. Podobnie jak w przypadku powtarzających się cyklicznie słów różańca lub chorału, jednolitość słów nieznacznie zmienia się przy każdym odtworzeniu, otwierając drogę do rozpoznania złożoności dyskutowanego zagadnienia. Tę formę bezdźwięcznego połączenia można zobaczyć w medytacyjnych rysunkach Apolonia Węglowskiego, z serii Kompozycje¹⁸, które wykorzystują oszałamiającą mnogość krótkich, zbitych linii, przywołujących na myśl repetycję jako środek do zobrazowania niemożliwych do uchwycenia emocji. Proces twórczy Węglowskiego inicjowany jest kontemplacją, po której koncepcje przekładają się na niewielkie szkice, na podstawie których planuje on skalę, formę i organizację obrazu. Tylko wtedy i tylko z wizerunkami, w pełni zdefiniowanymi, przystępuje on do pracy nad ostatecznym dziełem¹⁹. Tym sposobem wykształcił własny, unikalny i rozpoznawalny styl, w którym ograniczył ekspresję za pomocą starannie wybranych kolorów i kształtów.



Il. 8 Jasper Johns (1981) *Usuyuki [Sitidruk]*. The Metropolitan Museum of Art, New York, USA Źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336773> (dostęp: 23.02.2024)

Wykorzystanie wizerunku ready-made jako elementy kompozycji plastycznej, seryjność znanego motywu charakteryzuje prace Jaspiera Johnsa. Wielokrotnie powracał do wyгоды znanych już motywów, takich jak flaga amerykańska, tarcza strzelnicza czy cyfry. Umożliwiało mu to głębszą analizę fizycznych aspektów farby i farby jako powierzchni²⁰. Przyciągała go „niewidzialna strefa wewnętrzna” obiektu²¹. Decyzja o odtwarzaniu pospolitych obiektów wiąże się z zagadnieniem ogólnej idei danego obiektu oraz poszukiwaniem jego prawdziwej natury tak przez twórcę, jak i widza. Optyczna płaskość motywów kontrastuje z bogatą, wręcz rzeźbiarską fakturą farby zastosowanej w połączeniu z enkaustycznym spoiwem, tworzącym reliefową strukturę, umieszczającą pracę w strefie pośredniej między malarstwem a rzeźbą.

¹⁸ (Hlebowicz <https://www.galeriatest.pl/wystawy/apoloniusz-weglowski-portret-artysty-odslona-xiv/>)

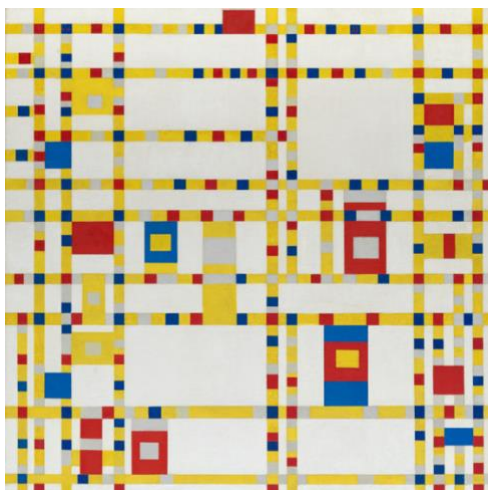
¹⁹ (Mosingiewicz 2013 s.34-37)

²⁰ (Arnason, Mansfield 2013 s.462-463)

²¹ (Sontag 1989 s.115)

W późniejszej serii „Dancers on a Plane” Johns używa układu krótkich pociągnięć pędzla w podstawowych kolorach, zgrupowanych blisko siebie. Poprzez celowe ograniczenie ekspresji artysta stara się ukryć swoje emocje i osobowość, otwierając pracę na możliwości interpretacyjne odbiorcy, a także wzbogacając przekaz formy plastycznej poprzez rytmiczną zmianę kierunku linii i koloru²². Inspiracja z obszaru muzyki, między innymi Johna Cage'a, regularnie pojawia się w dziełach wizualnych Johns'a. Traktuje on sztukę jako ćwiczenie intelektualne. Tworząc dzieła wykorzystuje własne zasady i schematy organizujące ich konstrukcję²³.

Replikacja pospolitych, codziennych obiektów pozwala na wewnętrzne rozmowy artysty i widza, które przebiegają oddzielnie i bez wzajemnego wpływu na siebie. Johns bada własne emocje poprzez akt tworzenia pracy; publiczność doświadcza ich na drodze interakcji z dziełem sztuki. Akt wycofania osobistych emocji z dzieła i ukrycie ich w powtarzających się elementach plastycznych jest czymś, do czego odnoszę się w mojej twórczości, gdyż niezwykle istotne są dla mnie emocje odbiorców.



II. 9 PIET MONDRIAN (1942-43) *Broadway Boogie Woogie* [Oil on canvas] MoMA, New York, USA Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/78682> (dostęp: 20.02.2024)

Piet Mondrian, jeden z założycieli De Stijl, a następnie neoplastycyzmu, wykorzystywał nie tylko powtarzalność w minimalistycznych formach abstrakcyjnych, jak również pracował cyklami, zgłębiając ideę w wielokrotnych adaptacjach. Wysoce uporządkowane siatki i proste schematy kolorystyczne w abstrakcjach Pieta Mondriana wynikają z potrzeby wypracowania uniwersalnej estetyki wywodzącej się z pragnienia przejrzystości, pewności i ładu²⁴. Rezultatem tych poszukiwań są prace o dużym uporządkowaniu i ograniczeniu elementów wizualnych, w których linie i kształty są przedstawiane w różnych konfiguracjach, przez co Mondrian dąży do osiągnięcia zbalansowanej, asymetrycznej kompozycji, co z kolei przekłada się na dążenie do uniwersalnego piękna, uwolnionego od reprezentacji²⁵. Mondrian stosuje repetycję jako środek do osiągnięcia fundamentalnej harmonii w malarstwie, starając się zrównoważyć znaczenie koloru i przestrzeni, aby osiągnąć wizualną równowagę.

²² (Sontag 1989 s.129-130)

²³ (Sontag 1989 s.26-27)

²⁴ (Arnason, Mansfield 2013 s.263-266)

²⁵ (Stokstad, Cothren 2016 s.529)



Il. 10 Rekonstrukcja paryskiego studia Pieta Mondriana (2014) Tate Liverpool, UK Źródło: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/mondrian-and-his-studios> (dostęp: 20.02.2024)

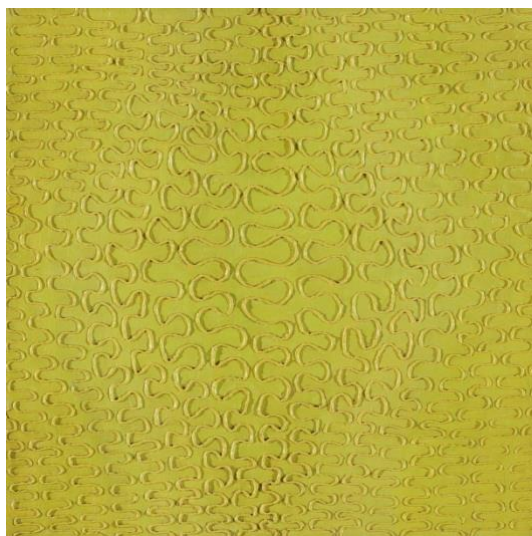
Mondrian pracował i żył w otoczeniu, które ilustrowało ideę abstrakcji De Stijl jako nadrzędnego wizualnie kryterium dla nowoczesnego stylu egzystencji²⁶. Artystyczne formy z obrazów Mondriana są odzwierciedleniem celowych restrykcji i ograniczeń, które malarz wprowadził w swoim domu/pracowni czy w swojej codziennej rutynie, w poszukiwaniu porządku i harmonii²⁷. Paryskie studio artysty było urządzone spartańsko, przy użyciu prostokątów w barwach żółci, czerwieni i błękitu²⁸ na tle białych ścian, pozbawionych jakichkolwiek zbytecznych elementów. Jego sposób życia był niezwykle minimalistyczny, wyprzedzając o wiele lat współczesny trend usuwania nadmiaru przedmiotów z wnętrza mieszkalnych. Podejście to nawiązywało do poszukiwania ładu i unifikacji zarówno w sztuce, jak i w życiu osobistym, dzięki syntezie i redukcji zbędnych czynników. Ponadto Mondrian, podobnie jak Johns, czerpał inspirację z muzyki, w tym przypadku jazzowej. Nawracające pasáže muzyczne są odzwierciedlone na jego płótnach i są szczególnie widoczne na późnych dziełach, stworzonych już po wyjeździe do Nowego Jorku.

Kluczowym aspektem dążenia przez Mondriana do osiągnięcia równowagi wizualnej jest wykorzystanie powtórzeń, ewidentnych w jego kompozycjach opartych na siatce oraz w ograniczeniu palety kolorystycznej do kolorów podstawowych. Celem takiego podejścia artysty jest wyrażanie kompleksowych zagadnień przy pomocy pozornie prostego wizualnego języka, zgodnie z jego wizją uniwersalnej harmonii i transcendentalnej ekspresji. Oddanie idei abstrakcji i minimalizmu Mondriana wyszło poza samą technikę; obejmowało również jego filozofię sztuki. Odzwierciedla się to w duchowym i uniwersalnym aspekcie jego prac, które do dziś są istotne i wywierają wpływ na artystów.

²⁶ (Arnason, Mansfield 2013 s.263)

²⁷ (Manacorda 2022 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/mondrian-and-his-studios>)

²⁸ (Arnason, Mansfield 2013 s.267)



II. 11 WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI (1934) *Kompozycja unistyczna (13)* [Olej na płótnie]. Muzeum Sztuki w Łodzi, Polska Źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/3489> (dostęp: 12.03.2024)

Repetycja to element o kluczowym wymiarze w twórczości Władysława Strzemińskiego, tak w teorii, jak i w praktyce unizmu. Badał on purystyczną abstrakcyjną formę i artefakt artystyczny bazujący na barwie, harmonii i jedności, w których każda część obrazu jest jednakowo istotna, a kontrast między elementami wizualnymi jest niwelowany. U podstaw unizmu leży założenie repetycji oraz stworzenie uniwersalnego przekazu plastycznego. Twórca wykorzystywał rekurencję oraz wizualną oszczędność, aby całkowicie odsunąć się od dynamiki reprezentacji, poszukując estetycznego ładu w postaci czystej abstrakcji²⁹. Pod tym względem jego prace czerpią z neoplastycyzmu, traktując ideę abstrakcyjnej harmonii z niezwykłą surowością. Można zdecydowanie rozpoznać relacje łączące De Stijl i neoplastycyzm z dorobkiem Strzemińskiego i artystów z jego otoczenia, takich jak Katarzyna Kobro w relacji z Theo van Doesburgiem, jednym ze współtwórców holenderskiego nurtu abstrakcji. Przykładem jest historyczna „Sala Neoplastyczna” zaprojektowana przez Strzemińskiego w 1946 roku, a której rekonstrukcję można oglądać w Muzeum Sztuki w Łodzi³⁰.

Rygor, puryzm i zamiłowanie do czystej abstrakcji w działalności artystycznej Strzemińskiego wiodły go w jedną stronę, konsekwentnie kierując ku wyczerpaniu estetycznego przekazu formy plastycznej. Jako że czysta unifikacja może być osiągnięta tylko poprzez kompletną eliminację elementów, co samo w sobie pozbawia obiekt artystyczny cech narracyjnych i przez to czytelnych dla odbiorcy. Dotyczyło to również całkowitego oderwania się od realizmu, filozofii czy światopoglądu i skoncentrowania wyłącznie na harmonii optycznej³¹. Strzemiński definiował sztukę prekubistyczną jako sztukę napięcia dramatycznego, w której kompozycja, kolor, linia i kształt oddziałują na siebie na zasadzie kontrastu. Zaproponował w zamian koncepcję, w której wszystkie elementy pracy są sobie równorzędne w ekspresji za sprawą unifikacji³². To radykalne

²⁹ (Strzemiński 1928 s.6-16)

³⁰ (Ładnowska 1991 s.329-336)

³¹ (Gołaszewska 2001 s.65)

³² (Strzemiński 1928 s.10-11)

i nowatorskie na tamte czasy podejście dość prędko dotarło do kresu drogi, jako że idea unizmu narzucała ograniczone ramy ekspresji wizualnej, wymagając jednocześnie pełni abstrakcyjnego ujęcia. To właśnie z tego powodu najlepsze prace artysty pochodzą z lat 20. i 30. ubiegłego wieku, a późniejszym dziełom brakuje już nowatorstwa.

Niemniej jednak, mimo wyczerpania możliwości eksploracji, twórczość i artystyczne teksty Strzemińskiego nie tracą na aktualności. Jego podejście do repetycji i kreowania uniwersalnej komunikacji wizualnej przekracza swój czas i ma istotny wpływ na sztukę współczesną oraz uosabia nieprzemijający urok abstrakcji i minimalizmu.



Il. 12 SOL LEWITT (1982) *Fragment Wall Drawing #370* [instalacja na ścianie z 2018 roku] *The Metropolitan Museum of Art, New York, USA* Źródło: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/sol-lewitt> (dostęp: 12.03.2024)

Na podobnej zasadzie Sol LeWitt wykorzystywał repetycję i wzór za pomocą serii projektów o intelektualnym wymiarze. Jego monumentalne „Ścienne rysunki”, wykonane w oparciu o detaliczne szkice i wytyczne artysty, stosują starannie określone systemy³³. Są to systemy, które spinają wizualność w ściśle określone powtórzenie, które daje kreatorowi absolutną kontrolę wynikającą z mechanicznej automatyzacji. LeWitt pracował w cyklach, zgłębiając założenia związane z repetycją za pośrednictwem określonych, ujednolicających założeń, takich jak równoległość linii czy superimpozycja³⁴ formy.

³³ (Yale University Art Gallery 2010 s.127)

³⁴ (Barry, Alberro et al. 2001 s.113-114)



Il. 13 MARINA ABRAMOVIĆ, ULAY (1986) *Night Sea Crossing* [performance w macLYON]. Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Lyon, Francja Źródło: <https://www.cnap.fr/exposition-marina-abramovic-et-uly> (dostęp: 22.02.2024)

W sferze performansu artystycznego należy wspomnieć, iż Marina Abramović regularnie wykorzystuje cykliczny charakter działań w swoich pracach. W „Night Sea Crossing”, serią stworzoną razem z Ulayem pomiędzy 1981 a 1987 rokiem, Abramović używa repetycji jako nośnika do analizy cykliczności działań. Pracę tę zrealizowała dwudziestodwukrotnie³⁵ w przeróżnych miejscach, odtwarzając statyczne napięcie pomiędzy siedzącymi w bezruchu i milczeniu dwojgiem osób³⁶. Przez powielanie bierności, para zagłębiała się w teraźniejszość, a inspiracją do tych działań były ich doświadczenia i relacje zaczerpnięte od aborygeńskich nomadów.



Il. 14 MARINA ABRAMOVIĆ (1997) *Balkan Baroque* [performance] Źródło: https://arthive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque (dostęp: 22.02.2024)

³⁵ (Richards 2018 s.105)

³⁶ (Abramović 2023 <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3124>)

W pracy zatytułowanej „Balkan Baroque”, prezentowanej na Biennale w Wenecji w 1997 roku, artystka bada bezcelowość i wyjaślenie emocji za pomocą mechanicznych czynności. Zastosowała dźwiękowe powtórzenia w postaci melodii z własnego dzieciństwa. Każdego dnia wykorzystywała zaledwie jedną z tych pieśni, nadając jej charakter mantry lub modlitwy śpiewając ją w sposób ciągły przez sześć godzin. Równocześnie ubrana w biel siedziała na stertach zakrwawionych, bliźniaczo podobnych do siebie bydłych kości, a jej strój ubrudziły nadaremne próby usunięcia krwi i chrząstek z resztek trupich szczątków³⁷. Powielanie czynności, dźwięków i fizycznych obiektów współgra ze sobą, tworząc sugestywne przesłanie. Abramović używa ich w sposób bardzo świadomy i powściągliwy, co jest charakterystyczne dla całego jej dorobku.

Warto nadmienić, że repetycja stanowi nie tylko element wizualny, lecz odnosi się także do szerszego pojęcia powtarzalności tematyki prac, zwłaszcza jeśli są nacechowane intensywnymi emocjami. Często ma to związek z traumą, tak jak w przypadku brutalnych obrazów Artemisii Gentileschi przedstawiających akty agresji ze strony pokrzywdzonych kobiet wobec swoich oprawców. Malarka ewidentnie nawiązuje do jej własnych przeżyć związanych z traumą oraz społeczną presją związaną z jej nieudanym małżeństwem. Jest to przyczyną wielokrotnego powrotu do motywu kobiety pozbawiającej głowy mężczyznę³⁸.

Repetycja tematyczna w tym kontekście działa na zasadzie osobistego spoiwa z traumą, które pozwala na powtórne przeżywanie przeszłości, równocześnie umożliwiając, aczkolwiek nie zawsze skutecznie, rekompensatę i adaptację w danym kontekście poprzez „przywołanie pamięci” wraz z subtelными modyfikacjami, zachodzącymi w umyśle przy każdym przywołaniu wspomnienia³⁹.

Oglądając prace powtarzające określony temat poruszany przez artystę, można doświadczyć kompleksowości tegoż artysty w stosunku do tematu. Za przykład może posłużyć wielokrotne użycie tego samego zagadnienia w pracach Jenny Saville, która maluje w pełni obnażone, korpulentne sylwetki kobiet, eksponując realistyczne ujęcie oraz naturalny stan ciała, cielesności i fizycznych pragnień dzięki eksploracji niewyidealizowanej kobiecej nagości⁴⁰.

Również Vincent Van Gogh powracał do tematów poruszanych w obrazach, z których najbardziej znane to „Listonosz”, „Le Berceuse” i „Sypialnia”. Wielokrotnie opracowywał w atelier motywy powstałe w plenerze lub w ramach obserwacji z natury. Celem takiego podejścia dla Van Gogha było samodoskonalenie, techniczny rozwój i ograniczenie emocjonalnego aspektu jego malarstwa. Ten aspekt twórczości szczegółowo przedstawiono podczas waszyngtońskiej wystawy z 2013 roku, zorganizowanej we współpracy The Phillips Collection i The Cleveland Museum of Art⁴¹.

³⁷ (Richards 2018 s.115-116)

³⁸ (Jones 2020 s.16-29)

³⁹ (Myers, DeWall 2014 s.202)

⁴⁰ (Meyers 2012 s.160-170)

⁴¹ (Rathbone, Robinson et al. 2013 s.11)

Powyżej znajduje się tylko kilka przykładów skutecznego zastosowania repetycji w twórczości artystycznej jako kluczowego komponentu wizualnego. Choć powtarzalność bywa postrzegana jako wtórna i nieciekawa, repetycja może stanowić silne narzędzie ekspresji artystycznej, potęgując zamierzony efekt i wzbogacając dzieło, jak choćby w przypadku Johnsa, Van Gogha, Strzemińskiego czy Węglowskiego. Dzieje się tak dlatego, iż powtarzalność motywu, elementu wizualnego lub tematu jest od dawna przyjętą metodą na osiągnięcie jedności estetycznej dzieła plastycznego.

2.3 Rytm wizualny

W dziedzinie sztuk plastycznych rytm wizualny można zdefiniować jako:

„... zasadę tworzenia opartą na powtórzeniach. Repetycja, jako element wizualnej jedności, jest w ten czy inny sposób manifestowana przez prawie każde dzieło sztuki. Jednakże rytm wiąże się z wyraźnym powracaniem elementów, które są identyczne lub jedynie nieznacznie zmodyfikowane”⁴².

Lub

„... ciągłość, przepływ lub poczucie ruchu osiągnięte przez powtarzanie kontrolowanych elementów wizualnych; wykorzystanie wyważonych akcentów”⁴³.

Rytm, wraz z powtarzaniem elementów plastycznych w kompozycji, takich jak kolor, faktura, linia i tym podobne, jest środkiem służącym do osiągnięcia harmonii, a przez to spójności w formie i treści. Jako termin powszechnie rozpoznawany w słownictwie muzycznym, kojarzy się z metrum, ruchem i powtarzalnym przepływem, czy to równomiernym, czy bardziej nieregularnym⁴⁴. Definicja rytmu w muzyce ukształtowała się już w starożytności i była przedmiotem badań Baccheios’a Starszego, Phaedrus’a i Aristoxenus’a. Według nich rytm jest ściśle związany z czasem i miernikami czasowymi, sugerując ruch i wzbudzając poczucie porządku⁴⁵. Kojarząc się z postępem na osi czasu utworów melodycznych, użycie powtórzeń rytmicznych może sugerować dynamizm i zmieniającą się energię w aranżacji plastycznej⁴⁶. Przy przetwarzaniu i tworzeniu rytmu umysł wykorzystuje niemal modularne podejście⁴⁷. Rytm, wizualny lub melodyczny, jest oparty na repetycji, jednakże nie ma konieczności, by elementy składowe były jednakowe; w istocie wiele dzieł sztuki, charakteryzujących się rytmem, zawiera nieznaczne odchylenia w obrębie powracających komponentów, zwiększając tym samym wizualne walory pracy. Także i w

⁴² (Pentak, Lauer 2016 s.114)

⁴³ (Ocvirk 2002 s.341)

⁴⁴ (Thompson 2014 s.961)

⁴⁵ (Williams 2009 s.24-26)

⁴⁶ (Thaut 2008 s.3)

⁴⁷ (Thompson 2014 s.963)

tym kontekście rytm wiąże się z ruchem lub upływem czasu⁴⁸, czy to sugerując go wizualnie, czy też wykorzystując poszczególne części kompozycji, aby wpłynąć na kierunek obserwacji odbiorcy, prowadząc jego wzrok poprzez kompozycję.

W sztuce rytm może przyjmować różnorodne formy, będąc mocno zorganizowanym, jak ma to miejsce w rytmie regularnym, naprzemiennym i progresywnym, bądź też zdecydowanie bardziej organicznym i energicznym tak jak w rytmie chaotycznym lub płynnym⁴⁹. Zupełnie jak w przypadku muzyki, poszczególne rodzaje rytmu wywołują odmienne wrażenia wizualne oraz wpływają na poszczególne elementy wizualne. Oczywiście, rytm powiela elementy, ale z pewnymi wahaniami i zmianami, niewielkimi rozbieżnościami, które nadają mu bardziej elastyczny, naturalny wygląd. Z tego względu rytm nie jest w pełni przewidywalny, a przez to budzi ciekawość i jest bardziej absorbujący wizualnie aniżeli prosta replikacja. Wykorzystywany przeważnie w połączeniu z innymi regułami, rytm przybierał wiele form i kształtów, a kilka przykładów, które przemawiają do mnie najbardziej, przedstawiam poniżej.

2.4 Rytm wizualny na podstawie wybranych dzieł sztuki



Il. 15 BRIDGET RILEY (1965) *Untitled [Fragment 3/11]* [Screenprint on Perspex]. Tate, Londyn, UK Źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-untitled-fragment-3-11-p07106> (dostęp: 22.02.2024)

W swojej op-artowskiej pracy „Bez tytułu (fragment 3)” Bridget Riley stosuje delikatne przesunięcia zygzakowatych czarno-białych linii, tworząc rosnące i malejące tempo, sugerujące trójwymiarowy aspekt na dwuwymiarowej powierzchni. Podobnie w pracy pt. „Upadek”, rytmiczne zmiany łuków linii sprawiają iluzję ruchu, rozbudowując wrażenie mocnej sensoryczności w odczuciach odbiorcy. Dr Frances Follin zauważa, że oglądając „Upadek”,

⁴⁸ (Thompson 2014 s.962)

⁴⁹ (Pentak, Lauer 2016 s.114-121)

„widzimy niestabilny, poruszający się obraz, który wydaje się unosić w przestrzeni między nami a płótnem”⁵⁰. Prace te opierają się na subtelnych zmianach rytmu w ograniczonym i ściśle zorganizowanym użyciu, wykorzystując jego właściwości do zabawy z percepcją widza i sugestii dynamiki ruchu w statycznym obrazie. Riley do mistrzostwa doprowadziła wykorzystanie repetycji i rytmu w swojej praktyce twórczej, z powodzeniem stosując je w linii i kolorze w malarstwie, rysunku i rzeźbie. Chociaż dla widza z XXI wieku prace te mogą wydawać się proste i optycznie agresywne w swojej kompaktowej formie, spowodowane jest to wykorzystaniem technik op-art w następujących po nich latach oraz ich zastosowaniem w grafice i sztuce dekoracyjnej jako źródła inspiracji. Analityczność i skrupulatne planowanie dzieła przez Riley’a są dla mnie źródłem inspiracji do przygotowania własnego kreatywnego podejścia do procesu twórczego. Wykorzystanie rytmu w jej pracach jest zorganizowane i matematyczne, regularne i ugruntowane.



Il. 16 STANISŁAW DRÓŻDŹ (1977/2004) *Między* [instalacja]. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Polska Źródło: <https://www.mocak.pl/miedzy> (dostęp: 12.03.2024)

Wizualizacje poezji konkretnej Stanisława Dróżdża posługują się wyrazistym, starannie uregulowanym rytmem o niekiedy progresywnych aspektach. Graficzne, solidne litery, zebrane w proste słowa, nazywane przez artystę „pojęciokształtami”, żyją w obszarze pomiędzy wizualnością a lingwistyką, działając bez określonego kontekstu, bez liryczności tradycyjnego poematu⁵¹. Litery i słowa działają w ograniczonym kontekście wizualnym, pozwalając widzowi na subiektywną interpretację, opartą na jego własnej znajomości języka. Dzięki powściągliwości w ekspresji i rytmicznej organizacji prace artysty są intrygujące i mocne, szczególnie podczas ekspozycji wielkoformatowej, jak podczas Biennale w Wenecji w 2003 roku, gdzie artysta wykorzystał tysiące kostek do gry, wypełniając nimi ściany przestrzeni wystawienniczej. Metryczność w pracach Dróżdża, zarówno od strony wizualnej, jak i językowej, jest celowa. Działa jako sygnał dla widza, by rozpocząć proces subiektywnej refleksji, a przez to odbierać, analizować i interpretować dzieło sztuki poprzez własne, indywidualne rozumienie⁵².

⁵⁰ (Sexton, Follin 2017 s.30)

⁵¹ (Culture.pl 2016 <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-drozdz>)

⁵² (Dróżdż 1968 s.73)



Il. 17 WASSILY KANDINSKY (1919) *Musical Overture. Purple wedge* [Olej na płótnie]. Tula Regional Art Museum, Tula, Russia
 Źródło: <https://www.wassilykandinsky.net/work-630.php> (dostęp: 22.02.2024)

Wassily Kandinsky oparł własne zrozumienie roli rytmu o świat muzyki. W swojej wędrówce od malarstwa reprezentacyjnego do abstrakcji dostrzegł zapotrzebowanie na interdyscyplinarne podejście⁵³, jednakże zamiast próby powielenia efektów muzycznych, dążył do znalezienia fundamentalnych zastosowań, które będą uniwersalnie oddawać istotę rzeczy⁵⁴. Według jego opinii przeniesienie koncepcji z jednej formy artystycznej do drugiej powinno przebiegać subtelnie i być oparte na rzetelnym poznaniu przez twórcę oryginalnego zastosowania, aby podstawowa koncepcja została wprowadzona i wykorzystana do stworzenia nowej formy wyrazu⁵⁵. Kandinsky wykorzystał rytm dźwiękowy do zastosowania kolorów i kształtów, co wynikało z dążenia do zarejestrowania ruchu w statycznym obrazie.



Il. 18 MARCEL DUCHAMP (1911) *Nude Descending a Staircase (No. 1)* [Olej na kartonie]. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, USA Źródło: <https://philamuseum.org/collection/object/51448> (dostęp: 26.02.2024)



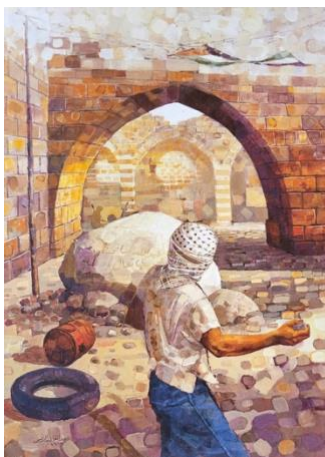
Il. 19 GIACOMO BALLA (1912) *Dynamism of a Dog on a Leash* [Oil on canvas]. Albright-Knox Art Gallery, New York, USA Źródło: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-dynamism-of-a-dog-on-a-leash-1912-giacomo-balla-1781174.html> (dostęp: 26.02.2024)

⁵³ (Kandinsky 2015 s.7)

⁵⁴ (Kandinsky 2015 s.11)

⁵⁵ (Kandinsky 2015 s.59)

W pierwszej dekadzie XX wieku zarówno Marcel Duchamp, jak i Giacomo Balla, podjęli próby wizualizacji ruchu w swoim dziele⁵⁶. Poprzez formę plastyczną odbiorca otrzymał możliwość odczytania poruszającego się obiektu dzięki regularnie rozmieszczonym formom obrazującym przebieg ruchu. Kształty te zastosowane są w regularny, rytmiczny sposób rejestrując kolejne etapy podejmowanej akcji, niewątpliwie nawiązując do studiów nad lokomocją przeprowadzonych przez Eadwearda Muybridge'a wykorzystujących technikę chronofotografii pod koniec XIX wieku. Obie prace, Duchampa „Nude Descending a Staircase” i Belli „Dynamism of a Dog on a Leash”, dążą do oddania pozorów ruchu, kreując iluzję tegoż w statycznym obrazie. Aby to uzyskać, zastosowane zostały rytmiczne interwały zmian pozycji w trakcie schodzenia ze schodów bądź energicznego spaceru znajdując odzwierciedlenie w kompozycji prac poprzez kształty, kąty i dystanse. Tym samym nie tylko odtwarzają lub utrwalają ruch, jak na fotografiach Muybridge'a, lecz poprzez analizę bazują na jego podstawach i dzięki rytmowi wprowadzają sedno tej koncepcji do formy wizualnej. W ten sposób obydwaj artyści znajdują się pod oddziaływaniem filozoficznym Kandinsky'ego, pomimo że wciąż operują przedstawiającym obrazowaniem.



Il. 20 ABDUL QADER AL RAIS (1989) *Al-Intifada* [olej na płótnie]. Źródło: Al Qassimi, Maisa (2018) *Abdul Qader Al Rais 50 Years of art*



Il. 21 ABDUL QADER AL RAIS (2016) *Serenity series* [akwarela na papierze]. Źródło: Al Qassimi, Maisa (2018) *Abdul Qader Al Rais 50 Years of art*

Również artyści Khaleeji, którzy pochodzą z rejonu Zatoki Arabskiej, z sukcesem posługują się rytmem. Abdul Qader Al Rais wzbogaca swoje prace o wizualne akcenty wzorowane na „nuqats”, czyli akcentach arabskiego pisma. Posługuje się nimi w większości swoich prac, tak abstrakcyjnych, jak i realistycznych, a zmiany i wibracje prostokątnych kształtów stały się znakiem rozpoznawczym jego sztuki⁵⁷. Prostokątne kształty pojawiające się w jego sztuce tworzą scalającą pulsację wzbogacającą kompozycję. Na przestrzeni lat przechodzą subtelny transformację, od gęsto rozmieszczonych jednolitych kwadratowych plam farby do wyrafinowanych romboidalnych kształtów, odgrywających rolę akcentu w strukturze obrazu.

⁵⁶ (Levin, Roald et al. 2019 s.281)

⁵⁷ (Al Qassimi, Bin Safwan et al. 2018 s.12)



II. 22 MATTAR BIN LAHEJ (2013) *Spread Language* [stal nierdzewna] Źródło: Ball-Lechgar, Lisa (2015) *The Art of the Emirates*

Mattar bin Lahej wykorzystuje rytm w swoich pracach malarskich i rzeźbiarskich, by uzyskać jednolitą, płynną i naturalistyczną przestrzeń, swobodnie łączącą się z krzywiznami i łukami, sprawiając wrażenie ruchu. Jego dorobek prezentuje świadomą redukcję elementów wizualnych. Wysoka staranność technicznej strony pracy z medium charakteryzuje się płynnym rytmem linii jako elementu, który jest zawsze obecny⁵⁸. W jego pracach rytm dedykowany jest podkreśleniu ruchu, przy jednoczesnym poszukiwaniu dynamicznej, pełnej energii kompozycji. Reprezentatywne prace bin Lahej'a odzwierciedlają jego praktykę jako kaligrafa, odzwierciedlając wzloty i spadki pozycji linii w skrypcie języka arabskiego.

⁵⁸ (Ball-Lechgar, Seaman et al. 2015 s.92)

3. Scena artystyczna Zjednoczonych Emiratów Arabskich w kontekście historycznym

Z kulturowego punktu widzenia kraje Zatoki Perskiej wykazują wiele cech wspólnych, jako że społeczeństwa tych krajów składają się z dwóch odrębnych, a jednocześnie komplementarnych frakcji: beduińskich plemion pustynnych oraz mieszkańców nadmorskich osad, których głównym rzemiosłem było poławianie pereł, rybołówstwo i handel. Tradycyjnie, z powodu tranzytowego trybu życia wymuszonego przez trudne środowisko naturalne oraz zajęcia związane z pasterstwem bądź ochroną żeglugi, tutejsi mieszkańcy nie angażowali się w sztuki wizualne, kierując wysiłki twórcze ku formom prostszym w eksporcie, takim jak narracja i poezja. Z tego względu, nawet do dnia dzisiejszego, lokalne dialekty arabskie są wyraźnie zarysowane i obfitują w wyrafinowane słownictwo i sztukę słowa. Wysoko cenione i tradycyjne materialne artefakty pełniące nie tylko funkcje praktyczne, ale także estetyczne, charakteryzowały się stosunkowo skromnymi gabarytami i skupione były wokół biżuterii, broni i przedmiotów codziennego użytku, ograniczając tym samym artystyczne wysiłki do kultury materialnej, aniżeli sięgając do sfery sztuk wizualnych. Rozwój produkcji ropy naftowej w latach 70. rozpoczął szybką modernizację i budowę nowej infrastruktury, co z kolei przyniosło duże projekty rozwojowe i pierwsze projekty artystyczne finansowane ze środków publicznych⁵⁹.

Rozwój ten doprowadził do pojawienia się środowisk artystycznych o nieformalnym charakterze. Dokumentacja wczesnego rozwoju sceny artystycznej w tym regionie jest jednak enigmatyczna, a istniejące materiały są często dostępne jedynie w języku arabskim. Na terenie Zjednoczonych Emiratów Arabskich wyłoniły się skupiska artystów, pisarzy i poetów tworzących sztukę współczesną w ramach współpracy na gruncie prywatnym.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku doszło do szybkiego rozwoju działalności kulturalnej, dzięki utworzeniu stowarzyszeń artystycznych w Bahrajnie, Katarze i Omanie⁶⁰. W tym samym dziesięcioleciu w Sharjah powstało Emirates Fine Art Society, które publikowało pierwszy magazyn poświęcony sztuce w ZEA, „al-Tashkeel”⁶¹, podejmując próbę udostępnienia sztuki współczesnej szerszemu gronu odbiorców; jednodniowa wystawa w Al Mureijah Art Atelier w Sharjah, była pierwszą próbą ekspozycji sztuki konceptualnej w Zjednoczonych Emiratach Arabskich⁶², i była rezultatem wyłaniającej się wspólnoty skierowanej przeciwko artystycznemu establishmentowi, wspieranej przez twórców, którzy zetknęli się ze sztuką nowoczesną podczas podróży zagranicznych⁶³.

⁵⁹ (Allison, Kattan et al. 2017 s.17)

⁶⁰ (Allison, Kattan et al. 2017 s.18)

⁶¹ (Lenssen, Rogers et al. 2018 s.443)

⁶² (Al Qasimi 2020 s.143)

⁶³ (Allison, Kattan et al. 2017 s.25)



II. 23 EMIRATES FINE ARTS SOCIETY (1985) *Al-Tashkeel* no.3 [magazine cover] Źródło: Lenssen, Anneka (2018) *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku powstało Muzeum Sztuki oraz Biennale Sztuki w Sharjah⁶⁴, wysuwając ten emirat na przewodnią pozycję w rozwoju sztuki w tym kraju. Równolegle rozwijały się praktyki konceptualne w prywatnych środowiskach, w tym pustynne spotkania artystów i intelektualistów w „Piaskowym Pałacu”, z dwoma ważnymi punktami zgromadzeń: Satwa House of Hassah Sharif w Dubaju i biblioteką Khor Fakkan wokół Ahmeda Rashida Thaniego w Fuarah. Artyści z tego kręgu jako pierwsi twórcy z Emiratów zaprezentowali swoje prace w Europie na grupowej wystawie zorganizowanej przez Josa Clevers’a w holenderskim mieście Sittard⁶⁵.



II. 24 HASSAN SHARIF Hassan Sharif in his studio Źródło: <http://www.hassansharif.com/> (dostęp: 18.03.2024)

⁶⁴ (Al Qasimi 2020 s.215)

⁶⁵ (Allison, Kattan et al. 2017 s.123-131)

W latach dziewięćdziesiątych XX w. i dwutysięcznych nowocześni artyści pochodzący z Emiratów Arabskich borykali się z trudnościami publikacyjnymi i wystawienniczymi głównie z trzech przyczyn. Po pierwsze, napotykali na opór związany z próbą zerwania z tradycyjnymi formami sztuki, po drugie, ze względu na brak możliwych przestrzeni wystawienniczych, i po trzecie, niechęć społeczności i władz wobec konceptualnych form artystycznych⁶⁶. Godnymi uwagi artystami opisującymi rzeczywistość wyzwań sceny artystycznej ZEA sprzed 2008 roku są Nujoon Alghanem i Mohamed Ahmed Ibrahim⁶⁷, którzy analizowali realia sztuki konceptualnej poprzez teksty artystyczne.



Il. 25 EL SEED (2014) Declaration Źródło: Bint Maktoum, Lateefa (2018). Reference Point: A History of Tashkeel and UAE Art



Il. 26 BUDYNEK MARAYA ART CENTRE Źródło: <https://www.artinresidence.it/properties/maraya-art-centre/> (dostęp: 18.03.2024)

Od połowy pierwszej dekady XXI wieku sztuka w Zjednoczonych Emiratach Arabskich rozrastała się wraz ze wzrostem infrastruktury artystycznej. W roku 2005 otwarto galerię The Third Line, a Flying House stał się dedykowaną przestrzenią wystawienniczą dla emirackich artystów. Abu Dhabi rozpoczęło prace nad projektami muzealnymi, New York University Abu Dhabi został otwarty w 2010 roku, a gazeta „The National” została założona z sekcją poświęconą scenie artystycznej⁶⁸. W 2008 roku Lateefa bint Maktoum założyła Tashkeel w Dubaju, aby zapewnić przestrzeń studyjną otwartą dla lokalnych i międzynarodowych artystów mieszkających w emiracie oraz stworzyć dla nich miejsce do produkcji wystawienniczych projektów artystycznych. Tashkeel zaoferował też rezydencje dla międzynarodowych artystów, w tym między innymi dla Al Seeda w 2013 roku⁶⁹. Art Dubai i Abu Dhabi Art rozpoczęły działalność w 2007 roku, otwierając region na komercyjne galerie i kolekcjonerów. Sharjah także rozszerzyło swoją ofertę wystawienniczą, zwłaszcza dzięki otwarciu Maraya Arts Centre i Barjeel Art Foundation⁷⁰. Rozpoczęło to proces rozpoznawania sztuki wizualnej przez instytucje rządowe oraz rozwój, inwestycje i szersze uznanie dla sztuki w Emiratach.

⁶⁶ (Allison, Kattan et al. 2017 s.66)

⁶⁷ (Allison, Kattan et al. 2017 s.119)

⁶⁸ (Gronlund 2022 s.140)

⁶⁹ (Bint Maktoum 2018 s.23, 110)

⁷⁰ (Gronlund 2022 s.142)



II. 27 WAREHOUSE421 (2017) SEAF Cohort 4 installation Źródło: Gronlund, Melissa (2022). Art of the Emirates II

Tendencja rozwojowa w sztuce przybrała na sile w 2010 roku. W Dubaju powstało Alserkal Avenue i Alserkal Arts Foundation w dzielnicy przemysłowej Al Quoz. W Abu Dhabi ponownie otworzono Fundację Kulturalną, New York University Abu Dhabi uruchomił Galerię Sztuki NYUAD, a wraz z nią Centrum Sztuki NYUAD. Manarat Al Saadiyat, obszerne centrum ekspozycyjne, zainaugurowało działalność niekomercyjnych wystaw, a Louvre Abu Dhabi został otwarty w 2017 roku. Powyższe przedsięwzięcia wywarły silny wpływ na rozwój świadomości estetycznej⁷¹. W stolicy miał również miejsce intensywny rozwój przestrzeni o charakterze lokalnym, a BAIT15 i Warehouse421 przyczyniły się do rozwoju lokalnej sceny artystycznej.

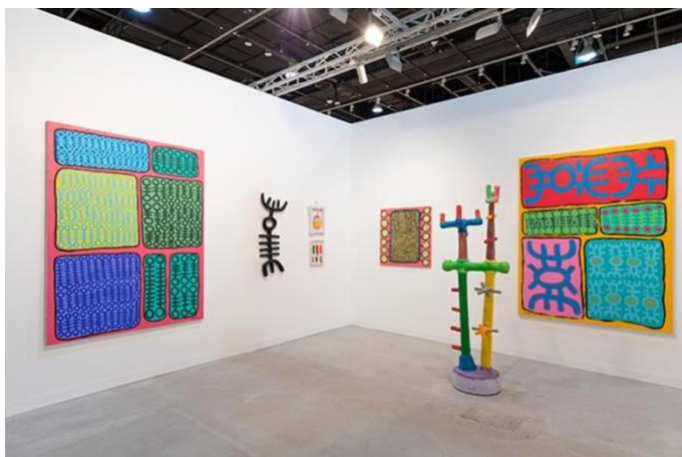
Lata dwudzieste XXI wieku to kontynuacja trajektorii ewolucji sztuk plastycznych, a branża kreatywna jest jednym z głównych obszarów strategicznej ekspansji na szczeblu państwowym⁷². Szybki rozwój obszarów kreatywnych, zarówno instytucjonalnych, jak i pochodzących z ruchów społecznych, w państwie, które dopiero rozwija swój własny język kultury wizualnej, sprawia, że scena artystyczna Zjednoczonych Emiratów Arabskich jest miejscem dynamicznym i stymulującym z artystycznego punktu widzenia. Pomimo tego, że wciąż istnieją ograniczenia dla artystów, jak niewielka ilość przestrzeni eksperymentalnych, to jednak dzięki nowatorskiemu podejściu do europejskich i amerykańskich wzorców oraz nieposiadaniu ciężaru wynikającego z wcześniejszych pokoleń twórczych, Zjednoczone Emiraty Arabskie kształtują unikalne założenia koncepcji poprzez niekonwencjonalne podejście i podążanie za nowymi formami sztuki. Jednym z najciekawszych aspektów, związanych z latami dwudziestymi XXI wieku, jest czołowa pozycja kobiet na scenie artystycznej Khaleeji, zwłaszcza wśród artystek, historyczek sztuki i kuratorek nowego pokolenia, które zdominowały tę branżę.

⁷¹ (Gronlund 2022 s.143)

⁷² (UAE Government 2023 <https://u.ae/en/about-the-uae/strategies-initiatives-and-awards/strategies-plans-and-visions/finance-and-economy/national-strategy-for-the-cultural-and-creative-industries>)

4. Naturalny krajobraz jako motyw twórczości artystów współczesnych w Zjednoczonych Emiratach Arabskich

Krajobraz naturalny stanowi kluczowy temat w sztuce wielu kultur na przestrzeni wieków, i chociaż we współczesnych dziełach odgrywa mniej istotną rolę, to wciąż jest integralną częścią twórczych poszukiwań a Zjednoczone Emiraty Arabskie pod tym względem nie są wyjątkiem. We współczesnej przestrzeni lokalnej krajobraz przyjmuje rolę odnośnika do tradycji i przeszłości, stanowiąc odniesienie do czasów sprzed modernizacji i okresu Beduinów, plantatorów daktyli i poławiaczy pereł. Można wskazać na kilku aktualnych twórców działających w sferze krajobrazu.



Il. 28 MOHAMMED AHMED IBRAHIM (2023) *Elevation* [Instalacja na Abu Dhabi Art] Źródło: https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mohamed_ahmed_ibrahim_elevation/ (dostęp: 18.03.2024)

Mohammed Ahmed Ibrahim, artysta tworzący w nurcie sztuki ziemi, tworzący głównie instalacje, jest silnie powiązany z środowiskiem przyrodniczym Khor Fakkan, regionu położonego na wschodnim wybrzeżu Emiratów Arabskich. Jego prace, zawierające aspekt krajobrazowy, zgłębiają psychologiczny wymiar miejsca oraz transkulturową funkcję artysty w społeczeństwie⁷³. Po części jego twórczość stanowi reprezentację wewnętrznego, subiektywnego dialogu artysty z naturą, co jest echem jego introspektywnego podejścia, wynikającego z wykształcenia w dziedzinie psychologii⁷⁴. Stworzył on piktorialne symbole, czytelne i pierwotne wręcz na wzór plemienny, przenikające całą jego twórczość. Znaki te nie są zamierzone jako narracja; reprezentują one intymną konwersację między artystą a jego otoczeniem oraz są wyrazem dialogu między twórcą a tworzywem. Za pośrednictwem obrazów i artefaktów z masy papierowej Ibrahim przekazuje esencję Khor Fakkan, odizolowanego terytorium otoczonego górami i morzem, oraz jego ludność ukształtowaną na skutek relacji z tym otoczeniem⁷⁵.

⁷³ (Allison, Kattan et al. 2017 s.129)

⁷⁴ (Ball-Lechgar, Seaman et al. 2015 s.115)

⁷⁵ (Ibrahim, Allison 2022 s.16)



II. 29 ABDUL QADER AL RAIS (2012) *Memories series* [akwarela na papierze]. Kolekcja prywatna artysty Źródło: <https://www.abdulqader-alrais.com/earthsky?pgid=jvks6i0q-29c1313c-5bc2-46a8-9a61-09e51104cf25> (dostęp: 20.03.2024)

Kolejnym artystą, który ewidentnie czerpał inspirację z pejzażu pustynnego jest akwarelista Abdul Qader Al Rais, który zasłynął na arenie międzynarodowej jako twórca drobiazgowo ilustrujący emirackie scenerie i architekturę. Widoki z serii „Earth and Sky”, powstałej w połowie 2010 roku, są niezwykle wyrafinowane technicznie, zawierają precyzyjne detale. Wyjątkowo sugestywnie ukazują tutejszą kolorystykę pejzażu. Pomimo tego, nie są one precyzyjnym odwzorowaniem istniejącego miejsca, jak ma to miejsce w obrazach olejnych Johna Constable’a, ale są wyidealizowanym wyrazem tęsknoty za minionym czasem, realistycznym zobrazowaniem umiłowanego wspomnienia⁷⁶. Krajobrazy Al Raisa reprezentują poszukiwanie duchowej więzi i wewnętrznego spokoju oraz tęsknotę za otwartymi, rozległymi przestrzeniami⁷⁷.



II. 30 AZZA AL QUBAISI (2011) *Signature Chair 1* [gałęzie palmowe i stal nierdzewna]. Źródło: Ball-Lechgar, Lisa (2015) *The Art of the Emirates*

Azza Al Qubaisi rzeźbiarka i projektantka biżuterii, bazuje na lokalnej przyrodzie, przekształcając ją w abstrakcyjną formę. Prace artystki są eksploracją przestrzeni i zwyczajów minionego pokolenia Emiraczyków, ich sposobu życia, który już nie istnieje, a także jej interpretacji ówczesnego życia poprzez łączność z naturą⁷⁸. Jej prace są bogato stylizowane, zazwyczaj

⁷⁶ (Al Qassimi, Bin Safwan et al. 2018 s.81)

⁷⁷ (Al Qassimi, Bin Safwan et al. 2018 s.5)

⁷⁸ (Ball-Lechgar, Seaman et al. 2015 s.55)

realizowane przy użyciu metalu i obejmują zarówno delikatną biżuterię, jak i wielkoformatowe rzeźby. Motyw palmy powraca w jej pracach, często wyabstrahowany, zwielokrotniony i przerysowany.



Il. 31 HASHEL AL LAMKI (2022) *Kinda Mexico* [oil on cotton bedsheet]. Tabari Artspace, Dubai, United Arab Emirates Źródło: Al Lamki, Hashel (2022) *Sensu Lato* [exhibition catalogue]

Hashel Al Lamki wykonuje obrazy w oparciu o jego rodzinne rejony Al Ain, posługując się mieszanką naturalnych pigmentów i tradycyjnych środków malarskich. Tematem jego prac są realne miejsca Al Ain, miasta o niskiej zabudowie, oraz dominującej nad nim góry Jebel Hafeet, traktując je jako punkt początkowy dialogu między człowiekiem a naturą. Charakter prac jest bardzo ekspresyjny i osobisty, pomimo wieloetapowego procesu, w którym płótno poddawane jest barwieniu naturalnymi metodami, a następnie rozciąganiu i malowaniu. Linie i barwy są tworzone w pośpiechu, sprawiają wrażenie, jakby powstawały w pół śnie, pół podświadomości, przy czym niektóre fragmenty dzieł są dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, a inne zaledwie muśnięte farbą⁷⁹.

⁷⁹ (Al Lamki 2022 s. 11-16)

5. Miejsce artefaktu artystycznego - pomiędzy sztuką piękną a użytkową

5.1 Dzieło artystyczne

Pojęcie dzieła sztuki możemy zdefiniować jako dzieło artystyczne, które ma wartość estetyczną⁸⁰. Co za tym idzie, posiada ono różnorodne cechy; może być dwu- lub trójwymiarowe, bezczasowe lub temporalne, statyczne lub kinetyczne, materialne lub konceptualne. Będąc jednocześnie dziełem artystycznym i obiektem zdolnym do niesienia wiedzy o osobach, które je stworzyły oraz o ich kulturze, może także stanowić przedmiot z pogranicza antropologii oraz sztuki. Sztuka może być tworzona w celu zapewnienia satysfakcji z obserwowania natury obiektu, wywoływania uczuć albo jako komentarz do kwestii z przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości. Jako takie, dzieło sztuki nie ogranicza się tylko do sfery sztuk pięknych, ale rozciąga się na różne dziedziny kultury, takie jak architektura i sztuka dekoracyjna.

Sztuki plastyczne to domena obiektów fizycznych, które mają być przede wszystkim postrzegane poprzez zmysł wzroku, prezentując wyrafinowanie oraz jakość artystyczną⁸¹. W tym sensie są zgodne z kantowskim rozumieniem estetyki, sformułowanym na podstawie rozumienia „sztuki” ustanowionego w renesansie. To właśnie wtedy pozycja artysty jako twórcy awansowała go z anonimowego mistrza do rangi znanego i wybitnego twórcy, godnego uprawiania indywidualnej twórczości⁸². Oczywiście nie byłoby to możliwe bez wpływów, jakie przyniosła ekspansja i kolonizacja kolejnych lądów oraz ustanowienie nowych szlaków handlowych do Azji⁸³, jak też admiracji dla antycznej harmonii i piękna przez władców, myślicieli i twórców XV-wiecznej Florencji⁸⁴. Z biegiem czasu istotność sztuki pięknej nabierała coraz większego związku z koneserstwem potrzebnym do jej głębokiego odbioru, zaś wyższą wartość zyskiwały obiekty stworzone wyłącznie do kontemplacji, takie jak malarstwo czy rzeźba, niż te, które wciąż miały praktyczne zastosowanie, co klasyfikowano jako mniej istotną dziedzinę⁸⁵ oraz określano na podstawie ich użyteczności, na przykład metaloplastyki czy mebli dekoracyjnych. W XX wieku współczesne pojmowanie sztuk pięknych odeszło od wizualnego doświadczenia estetycznego i zwróciło się w stronę działań artysty⁸⁶, przy czym na pierwszy plan wysunęły się ready-made, abstrakcyjny ekspresjonizm i sztuka konceptualna. Sposób, w jaki postrzegamy i kategoryzujemy sztukę, ewoluował tak długo, jak długo ona istniała. Jednak estetyka i zdolność do komunikacji znaczenia pozostają niezmiennie.

⁸⁰ (Kant, Bernard 2015 s.186-187)

⁸¹ (Harpring 2010 s.2)

⁸² (Burt 2013 s.9)

⁸³ (Burt 2013 s.8)

⁸⁴ (Białostocki 2001 s.17)

⁸⁵ (Errington 1998 s.83-84)

⁸⁶ (Gombrich 1995 s.15)

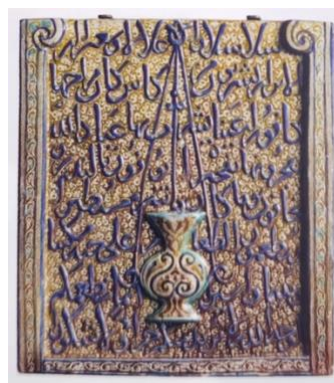
Według europejskich krytyków i historyków sztuki istnieje silne rozgraniczenie pomiędzy sztuką piękną a sztuką użytkową. Pomimo tego, że sztuka użytkowa jest sztuką wymagającą talentu, piękną wizualnie i zdolną do niesienia przesłania, jest ona postrzegana jako mniej wartościowa poprzez swoje użytkitarne cechy. Włókiennictwo, koszykarstwo, witrażownictwo czy ceramika potrafią wykreować cenny obiekt artystyczny i tak właśnie było przez stulecia, jednakże ich odbiór, badania, kolekcja czy wycena nigdy nie cieszyły się taką samą estymą jak obrazy Pietera Bruegla Starszego, czy rzeźby Michała Anioła. Jest to związane z preferencją płci, jako że większość „sztuk pięknych” w Europie zdominowana była przez mężczyzn, podczas gdy sztuka użytkowa stanowiła dyscyplinę, w ramach której kobiety mogły rozwijać się twórczo⁸⁷. Patrząc szerzej, perspektywa ulega pewnym zmianom, jako że kultury wschodnie, afrykańskie i północnoamerykańskie nie posiadały tak wyraźnego rozróżnienia między „sztuką” a „przedmiotem użytkowym”, traktując z takim samym szacunkiem obraz malowany tuszem, pojemnik z laki czy też wazę.

Należy dodać, że podział między obydwojema rodzajami sztuki nie jest tak oczywisty, jak mogłoby się początkowo wydawać. Jeśli przyjmujemy stanowisko, że sztuka dekoracyjna posiada użyteczność, to dlaczego klasyfikujemy arcydzieła ołtarzowe, takie jak „Święty Mateusz i Anioł” Caravaggia w San Luigi dei Francesi w Rzymie, jako sztukę piękną? Stworzono je w celu pełnienia funkcji ołtarza dedykowanego modlitwie, zatem ich przeznaczenie powinno klasyfikować je jako sztukę użytkową, jednak nie tak je postrzegamy. Jeśli próbujemy zdefiniować granicę na podstawie techniki lub materiału, to dlaczego klasyfikujemy tekstylia Magdaleny Abakanowicz lub ceramikę Graysona Perry'ego jako obiekty sztuki pięknej? We współczesnej przestrzeni twórczej, kiedy tak wielu artystów działa w przestrzeni conceptualnej dostosowując środki wyrazu do własnych intencji, podział na sztukę piękną i użytkową wydaje się zbędny. Moc idei, jej znaczenie, emocje i kunszt są o wiele istotniejsze dla skuteczniejszej oceny twórczości artystycznej.

5.2 Duchowość w twórczości



Il. 32 Female figurine [malowana terakota] (6000-5100 p.n.e.). Syria Źródło: Charnier, Jean-François (2018) *Louvre Abu Dhabi: The Complete Guide*



Il. 33 Tablica w formie mihrabu, fragment [powlekana szkliwem ceramika] (1250-1350 n.e.). Azja centralna Źródło: Charnier, Jean-François (2018) *Louvre Abu Dhabi: The Complete Guide*

⁸⁷ (Gell 1998 s.73)

Od niepamiętnych czasów sztuka odpowiadała na transcendentne potrzeby człowieka. Starożytne figurki przedstawiające płodność i malowidła jaskiniowe dowodzą nieprzerwanego powiązania między sztuką a duchem już od najwcześniejszych dni ludzkości; rzeźby i malowidła pochodzące z licznych systemów wyznaniowych ozdabiają sakralne obiekty, i to nawet w przypadku takich systemów wierzeń jak Islam, gdzie geometryczne motywy ozdobne wykorzystywane są w miejscach religijnych w celu pobudzenia medytacyjnej atmosfery⁸⁸.

Na Zachodzie sztuka średniowieczna była głównie poświęcona kwestiom religijnym, ze względu na dominującą pozycję Kościoła katolickiego w Europie co miało również wpływ na sztukę. Renesans zaowocował wzrostem mecenatu świeckiego oraz inspiracją starożytnością, podczas gdy barok eksplorował wyszukane i dramatyczne formy, a neoklasycyzm i romantyzm zgłębiały tematy oraz wątki historyczne, literackie i te z życia codziennego. Niemniej jednak wszystkie odnoszą się do wewnętrznych myśli i uczuć, wymagając doży emocjonalnego związku w tworzeniu i odbieraniu sztuki.



II. 34 MARC QUINN (1991) *Self 1991* [krew artysty, stal nierdzewna, perspex i sprzęt chłodniczy] Źródło: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> (dostęp: 21.03.2024)

Sztuka współczesna, wyzwolona z ograniczeń realistycznego przedstawienia, tkwi także w głębokiej duchowości. To co wewnętrzne, osobiste i emocjonalne było integralną częścią twórczości artystycznej od Mondriana przez Rothko po Quinna. Surrealiści sięgali do podświadomości, szukając nowego znaczenia w zderzeniach i odrealnieniu; artyści koncepcyjni eksplorują zamyśł i stojące za nim emocje. Patrząc holistycznie na dowolną formę ekspresji artystycznej, uczucia, świat wewnętrzny i emocje wynoszą dzieła ze statusu doskonałości rzemieślniczej do rangi sztuki wizualnej, a choć na przestrzeni wieków relacja między duchowością a sztuką przybierała różne formy i ukierunkowania, niezmiennie jest to, że istniała od zawsze.

⁸⁸ (Charnier 2018 s.39,121)



Il. 35 Full citation WASSILY KANDINSKY (1939) *Towards the Blue* [olej na płótnie] Źródło: <https://www.wassilykandinsky.net/work-379.php> (dostęp: 22.03.2024)

Dla niektórych artystów proces twórczy jest sposobem na refleksję i medytację. Kandinsky opisuje prawdziwą sztukę jako „karmiącą ducha”, obrazując duchowość twórcy i zdolną poruszyć widza⁸⁹. Jego twórczość nie koncentrowała się na formie jako takiej. O wiele istotniejsze dla niego było wewnętrzne przesłanie dzieła. Kandinsky’emu skutecznie udało się przekroczyć granicę oddzielającą muzykę od malarstwa; przełożył on doznania dźwiękowe na formę wizualną⁹⁰. Dokonał tego przez zastosowanie rytmu, nadając elementom plastycznym w swojej malarskiej twórczości wrażenia melodyjności⁹¹. Duchowość była istotna dla jego poglądu na rolę sztuki; z całkowitym przekonaniem odrzucił elitarną koncepcję „sztuki dla sztuki”, uznając taką postawę za próżną i ograniczającą. Literatura, muzyka i sztuka były bastionami duchowości i sposobem wpływania na wewnętrzne przemiany⁹². Obrazy Kandinsky’ego były efektem wewnętrznej potrzeby, kreowanej w odwołaniu do osobistych emocji.



Il. 36 MARK ROTHKO (1958) *Black on Maroon* [farba olejna, farba akrylowa, klej temperowy i pigment na płótnie] Źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031> (dostęp: 15.03.2024)

⁸⁹ (Kandinsky, Sadleir 2015 s.12-18)

⁹⁰ (Kandinsky, Sadleir 2004 s.7-9)

⁹¹ (Kandinsky, Sadleir 2004 s.52)

⁹² (Becks-Malorny 1999 s.60)

Kolejnym znaczącym artystą poszukującym duchowości w swojej twórczości jest Mark Rothko. W warstwie treści posługiwał się oszczędnymi płaszczyznami wyrafinowanych plam barwnych, których celem było oddziaływanie na emocjonalne przeżycia odbiorcy. Stanowiło to centralny element jego poglądu na relację między dziełem a widzem, którą opisywał jako „prawdziwe zespolenie umysłów”⁹³. Artysta posługiwał się kolorem jako środkiem do uchwycenia esencji obrazu oraz do wywołania specyficznego stanu psychicznego⁹⁴. Nierzadko obrazy te oscylują wokół mrocznej strony ducha, a z upływem lat przybierają charakter przynębiający, co odzwierciedla stan ducha samego artysty, który borykał się z depresją, której ostatecznie poddał się w 1970 roku⁹⁵. Zamiarem Rothko nie jest oddanie treści narracyjnej, lecz raczej wykreowanie atmosfery czy też poczucia sublimacji, które mogą prowadzić do skupienia i introspekcji.



II. 37 STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1918) *Portret Kobiety* [rysunek w pasteli] Źródło: Jakimowicz, Irena (1978). *Witkacy Chwistek Strzemiński myśli i obrazy*

Stanisław Ignacy Witkiewicz, powszechnie nazywany Witkacym, sformułował koncepcję Czystej Formy, kładącej nacisk na wewnętrzną istotę zagadnienia oraz jego metafizyczny rdzeń, nie zaś na estetykę dzieła⁹⁶. Twórczość Witkacego, odchodząca od realizmu w stronę fantasmagorycznego ujęcia przedmiotu, oddaje zmagania wrażliwego umysłu z brutalnością rzeczywistości. Powykręcane sylwetki i scenerie ujęte zostały w czystych, kontrastujących ze sobą barwach, a ekspresja portretowanych osób przesycona jest intensywnymi emocjami, przekształcając oblicze na kształt euforycznej maski. Witkacy zrezygnował z realizmu, zachował jednak elementy reprezentacyjne w malarstwie, traktując je jako konieczne elementy struktury, wokół których artysta manifestuje swoją indywidualność⁹⁷. Wywodzące się z natury choć zdeformowane elementy kompozycji odzwierciedlają przeżycia wewnętrzne artysty.

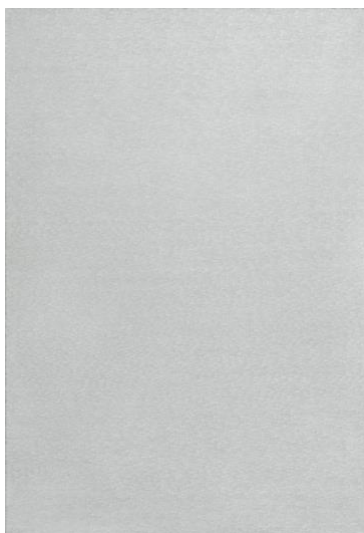
⁹³ (Rothko, Wick et al. 2001 s.23)

⁹⁴ (Rothko, Anfam 1998 s.84)

⁹⁵ (Rothko, Anfam 1998 s.95-98)

⁹⁶ (Jakimowicz 1978 s.10)

⁹⁷ (Jakimowicz 1978 s.13)



Il. 38 ROMAN OPAŁKA *Opałka 1965/1-∞, Detail 3970847 – 3996081 [olej na płótnie]* Źródło: <https://starakfoundation.org/pl/kolekcja/f/20/81,0> (dostęp: 15.03.2024)

Monumentalne prace Romana Opałki nacechowane są duchowością. Cykl zatytułowany OPALKA 1965/ 1- ∞, w którym artysta zapisuje i analizuje upływ czasu, jest unikalnym przykładem głębokiej refleksji dotyczącej przemijania i śmiertelności. We wspomnianym progresywnym projekcie artysta stopniowo maluje i odlicza kolejne liczby od 1 do nieskończoności, sukcesywnie wypełniając obraz coraz jaśniejszym odcieniem szarości przeplatany białymi cyframi. Obrazom towarzyszą nagrania dźwiękowe oraz fotografie twórcy, ukazujące proces starzenia się poprzez kolejne 45 lat pracy nad cyklem, które Opałka traktuje jako jednolite dzieło⁹⁸. Poświęcenie artysty dla jednej idei twórczej z pewnością wymagało niezwyklej cierpliwości i determinacji, a ciężar utrwalenia nieodwracalnego upływu czasu emocjonalnie przytłaczający. To dzieło imponuje swoją okazałością, szczególnie gdy prezentowane jest wieloczęściowo, tak jak podczas wystawy Oktagon / 1- ∞, z 2010 roku w Starym Browarze w Poznaniu ⁹⁹. Jednakże istotnym elementem koncepcji wydaje się umysłowa relacja między artystą a sztuką, gdzie akt tworzenia stanowi centrum tego co ważne, wkraczając w przestrzeń medytacji ku osiągnięciu wewnętrznego zrozumienia.

⁹⁸ (Rorimer 2010 s.27-33)

⁹⁹ (Kolczyńska 2010 <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18498>)

6. Geneza i rozwój koncepcji cyklu „Barchan”

Od dłuższego czasu pustynia jako motyw artystyczny stanowi dla mnie źródło inspiracji. Jest wyrazem mojej wewnętrznej tęsknoty za bliskością z naturą, która w Zjednoczonych Emiratach Arabskich dostępna jest zaledwie w ograniczonym wymiarze z uwagi na gorące i trudne warunki klimatyczne. Niemniej jednak, pomimo sentymentu do rozległego i majestatycznego pustynnego krajobrazu, do tej pory unikałam poruszania tego tematu w praktyce artystycznej. Podyktowane było to nadmiernym zastosowaniem tego motywu w pracach o charakterze dekoracyjnym i użytkowym, tak w regionie Zatoki Perskiej, jak i na arenie międzynarodowej. Pustynia bywa zazwyczaj przedstawiana stereotypowo, nawiązując do ascetyki prac orientalistycznych, takich jak obrazy Eugène Delacroix’a i Jeana-Léona Gérôme’a, popularnych w sztuce zachodniej w drugiej połowie XIX wieku¹⁰⁰. Wspomniane wyżej tendencje występują w sztuce regionalnej do dnia dzisiejszego i chociaż są popularne zarówno na lokalnej scenie artystycznej, jak i wśród kolekcjonerów, realistycznie ukazany pejzaż pustynny nie porusza symbolicznego i duchowego wymiaru pustyni jak również nie wnosi istotnych idei we współczesnym dyskursie twórczym. Po kilku latach pobytu w Emiratach i wraz z przyzwyczajeniem się do tutejszego krajobrazu, w mojej świadomości ukształtowała się klarowna koncepcja reprezentacji tego miejsca w abstrakcyjnej formie, zwłaszcza przy pracy nad „Fluid Resistance” - serią prac wizualnie opartą na charakterystyce wody i wizualizacji ruchu w cieczy utrwalonego w postaci zakłóceń.



II. 39 KASIA DZIKOWSKA (2022) Widok pustyni z rejonu Abu Dhabi [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Wtedy też pojawiła mi się wizja abstrakcyjnego określenia pustyni z uwzględnieniem jej wizualnych rytmów. Zamiast skupiać się na powierzchowności tego pejzażu, postanowiłam opracować malarską alegorię wrażenia, jakie może wywoływać pustynia. Bazę wizualnych odniesień stworzyłam gromadząc zdjęcia i video naturalnych obszarów pustynnych, co posłużyło jako punkt wyjścia dla tego przedsięwzięcia. Gromadzenie materiałów uwydatniło fakt, że choć pustynny krajobraz z pozoru prezentuje się homogenicznie, to jednak po wnikliwej obserwacji zauważalne stają się subtelne zmienności i niuanse, uwydatnione dzięki ukształtowaniu terenu,

¹⁰⁰ (Bernard 1971 p.123-127)

upływowi czasu i wahaniom pogody. Te zmiany nieustannie łączy jeden czynnik - ich natura charakteryzuje się rytmicznością i powtarzalnością, które obejmują rozległe połacie krajobrazu. Od tego momentu koncepcja eksploracji rytmu w krajobrazie staje się istotną częścią rozwoju całego cyklu.

Rytm wydm o charakterze organicznym oraz powtarzalny charakter formacji różnej wielkości drobin piasku, wytworzonych przez naturalne siły wiatru charakteryzował się zmiennością. Jednocześnie poprzez płynność linii i kształtów w sposób zharmonizowany stawał się całościowy i spójny, lecz również różnorodny, niemal bezpośrednio przywołując teorię rytmu Władysława Strzemińskiego, którą eksplorował w swojej twórczości w latach 20. XX wieku. Jego malarstwo olejne z lat trzydziestych XX wieku wykorzystuje płynny rytm organicznych kształtów, tworzonych przez liniowe zamknięcia wykonane fakturalną warstwą farby. Jest to próba zaangażowania całej powierzchni obrazu z równą wagą i naciskiem¹⁰¹. Synteza formy plastycznej i powściągliwość w użyciu tylko jednego starannie dobranego koloru współbrzmiało z moim podejściem do estetyki. Koncepcja restrykcji i limitu wyznaczyła kierunek poszukiwań artystycznych, które zdecydowałam się podjąć i skierowała mnie na drogę redukcji i uproszczenia formalnych elementów wizualnych, poprzez ograniczenie koloru i szczegółu, co doprowadziło do syntezy i redukcji formy wizualnej. Powyższe założenie umożliwiło skoncentrowanie się na minimalistycznych elementach a także na duchowym wymiarze tego miejsca i jego kluczowej symboliki. To działanie można odnieść do wcześniejszych realizacji, w szczególności do „Fluid Resistance”, w którym analizowałam ciche i niedoceniane wysiłki kobiet, niewidocznie, lecz jednocześnie oczekiwane od nas przez społeczeństwo niezależnie od tego skąd pochodzimy. Tam również występował silny element redukcji zarówno w formie, jak i kolorze.



Il. 40 JOHN FRANZEN (2017) *Each Line One Breath* [tusze na papierze] Źródło: <https://www.johnfranzen.com/each-line-one-breath?pgid=kv9ekyr0-f9d89676-3f46-4731-a8e5-83b876fd0a54> (dostęp: 13.02.2024)

Eksplorując ograniczenia wizualne i szukając optymalnej, minimalistycznej formy plastycznej, postanowiłam skupić się na wydłużonych, smukłych i pofalowanych liniach, sugerujących swoim

¹⁰¹ (Strzemiński 1928 s.11)

kształtem energię stojącą za tworzeniem pustynnego krajobrazu - siłę wiatru. Wiatru, który nieustannie formuje ogrom piasku tworząc misterne płaskorzeźby. Przywołało to wspomnienie medytacyjnej pracy Johna Franzen'a „Each Line One Breath”¹⁰², w ramach której poszczególne kreski wykonywane są półautomatycznie, zgodnie z oddechem artysty. Podobnie jak we wspomnianej serii prac, moim celem było wyciszenie, skupienie się na detalu i sięgnięcie po duchowość, zredukowanej, powtarzalnej i zmiennej przestrzeni.

W ostatnich latach moje poszukiwania artystyczne były związane z wielokrotnym renderowaniem inspiracji, badaniem rytmu i powtarzalności za pomocą różnych kreatywnych mediów. Doprowadziło to do powstania kompozycji subtelnie wykorzystujących elementy języka wizualnego, tworząc ekspresję opartą na wizualnym ograniczeniu i redukcji formy i koloru. Poniżej chciałbym opisać niektóre z cech mojej wcześniejszej praktyki, które przyczyniły się do rozwoju konceptualnego, technologicznego i estetycznego podejścia do sztuki, które prezentuję w pracy artystycznej towarzyszącej niniejszej dysertacji.



II. 41 KASIA DZIKOWSKA (2016) *Passing Through*, seria [akwarela na papierze] Źródło: kolekcja artysty

¹⁰² (Franzen 2022 <https://www.johnfranzen.com/each-line-one-breath>)



II. 42 KASIA DZIKOWSKA (2020) *Fluid Resistance*, wystawa w Promenade Gallery, Abu Dhabi [farba akrylowa i cięcie laserowe]
Źródło: kolekcja artysty

Jako pierwsze ukazuję duchowe i społeczno-kulturowe powiązania wewnętrznej symboliki rutynowych i powszechnych aspektów życia. Skierowane do wewnątrz, skupienie się na powtarzalności i powrót do pojedynczego motywu są celowe, ponieważ umożliwiają mi, jako twórcy, głębsze zrozumienie podstawowego znaczenia tematu, działania i uczucia z nim związanego. Jest to świadome badanie i obserwacja tego, co powtarzalne i przyziemne, cykliczny powrót do punktu wyjścia oraz widzenie zmian i rytmów tworzonych przez powtarzające się myśli i działania. Jest to zauważalne w poprzednich seriach, takich jak „Passing Through” czy „Fluid Resistance”. Nawiązanie narracyjne do codzienności jest wyraźnie związane z poszukiwaniem wewnętrznej harmonii na poziomach zarówno samej koncepcji jak i realizacji. Ma to dwojaki aspekt; jest katartyczne dla twórcy, a zarazem stanowi poszukiwanie ekspresji wizualnej, mającej zdolność wywoływania emocji i refleksji u widza, w konsekwencji próbując wzbudzić uniwersalne doświadczenie emocjonalne poprzez celowe wykorzystanie elementów wizualnych.

Niepozorny urok codziennych, zwyczajnych motywów wymaga uważności oraz wnikliwej analizy by stać się twórczą inspiracją. Gwałtowne zmiany gospodarcze, społeczne i kulturowe zachodzące we współczesnym świecie nie sprzyjają takiej refleksji. Z pewnością jednak, traktując język wizualny jako formę komunikacji, a sztuki piękne jako wizualizację wewnętrznego głosu społeczności, będącą w awangardzie krytycznego dyskursu, istnieje wiele istotnych kwestii, które są warte eksploracji. Istnieje również utrzymujące się instytucjonalne zainteresowanie sztuką, kwestionującą ustalone ramy i będącą wyzwaniem dla struktury politycznej i kulturowej. Ten rodzaj sztuki ma silne oddziaływanie w warstwie emocjonalnej i jest zdecydowanie istotnym elementem globalnego dyskursu.

Konstatując uważam, że w dzisiejszej rzeczywistości, w której globalizacja, tempo życia oraz błyskawiczny przepływ informacji determinują życie ludzi istnieje wysoka potrzeba zwrócenia się w stronę transcendencji, którą reprezentuje sztuka ze swym refleksyjnym, krytycznym i medytacyjnym charakterem.



Il. 43 KASIA DZIKOWSKA (2022) *Inside/outside: Reveries, seria* [techniki mieszane i cięcie laserowe] Źródło: kolekcja artysty

Drugą ważną dla mnie kwestią poruszaną w mojej twórczości jest techniczna specyfikacja realizacyjna. Połączenie i wzajemne uzupełnianie się tradycyjnych narzędzi z nowymi technologiami jest dla mnie kluczowym aspektem. Wykorzystanie metod nowoczesnej produkcji nie jest celem samym w sobie; przypomina raczej cyfrowe abstrakcje Ouyoli¹⁰³ inspirowane sztuką epoki baroku. Jest to synteza tradycyjnych pojęć z zakresu sztuki, komputeryzacji i produkcji przy wykorzystaniu współczesnych technologii. Decyzja użycia cyfrowego lub manualnego podejścia jest przemyślana na każdym etapie dzieła i ma na celu wyeksponowanie jego warstwy estetycznej. Wybór ten jest również powiązany z zamiarem nadania procesowi twórczemu znaczenia równorzędnego stworzonej pracy. Miętkość ręcznie rysowanej linii wzbogaca płynność rytmu obrazu, a czystość laserowego cięcia zapewnia ujednolicenie elementów składowych pracy. Eksploracja wykorzystania zarówno materiałów i technik tradycyjnych, jak i tych z zakresu nowych technologii oraz poszukiwanie harmonii w połączeniach wizualnych stanowi cel rozwoju koncepcji pogłębiających procesy twórcze.

Trzecim aspektem równie dla mnie istotnym jest osiągnięcie optymalnej formy wizualnej wykorzystującej techniczne i przemysłowe tworzywo. Wynika to głównie z chęci zwrócenia szczególnej uwagi na codzienne obszary ludzkiego życia, co z kolei, dzięki uszlachetnieniu samego surowca, ma na celu podkreślenie wagi tematu. Intencjonalny wybór prostych i niedrogich

¹⁰³ (Catricala, Samman 2021 s.69-71)

tworzyw i ich obróbka techniczna przypomina podniesienie do rangi sztuki tekstyliów przez Abakanowicz, które wcześniej były postrzegane jedynie jako rękodzieło. Wybór materiałów przeze mnie jest ściśle związany z istotą dzieła sztuki, badaniem tego, co zwyczajne pozornie mniej wartościowe w codziennym życiu.

Ostatnim elementem całości jest dokumentacja i wielokrotnie powracanie do tych samych zagadnień, które stają się częścią procesu twórczego. Pozostają w obszarze moich zainteresowań od dawna, a w ciągu ostatnich lat nabrały jeszcze większego znaczenia. Nawroty i rzetelne dokumentowanie traktuję jako integralną część całego procesu twórczego, pozwalającą mi na zgłębienie istoty tematu, połączenie się z nim i uzyskanie bliskości duchowej. Przypomina to praktykę medytacyjną wprowadzającą w stan transu, w którym jednostajność powtórzeń skupia uwagę na aspektach związanych z transcendencją. Odnosząc się do koncepcji twórczości Romana Opałki, który stworzył dzieło jednorodne i całościowe również w swoim cyklu staram się stworzyć dzieło, które w pełni może zafunkcjonować w ujęciu całościowym jako spójny układ działający poprzez skalę i obecność w przestrzeni.

Środowisko naturalne pustyni i formowane przez nie struktury od dłuższego czasu budziły we mnie zainteresowanie. Wykreowane przez przyrodę wzory były dla mnie atrakcyjne, po części poprzez kojące uczucie organizacji i porządku w organicznych kształtach stworzonych przez siły natury, takich jak zakłócenia spowodowane ruchem ryb w wodzie, reorganizację liści przez wiatr, drobne i perfekcyjnie uformowane ziarenka piasku odsiane przez przybrzeżne kraby, czy też migotliwe wzory na skrzydłach motyli. Podziwiając je, doświadczamy satysfakcji wynikającej z wrażenia więzi z naturą oraz efektu zatrzymania biegu czasu. Dzięki ukierunkowaniu spojrzenia i refleksji w stronę pojedynczego detalu, pozwalamy umysłowi na pogłębioną analizę, uwalniając go tym samym od codziennych trosk i otwierając przestrzeń do głębszej kontemplacji.

Monumentalny i intrygujący pejzaż pustyni przyciągał moje zaciekawienie regularnie od momentu przybycia na Bliski Wschód w 2013 roku. Początkowo z obawą przed jej surowym środowiskiem i tęsknotą za szumem wierzb, rozrzuconych po wiejskim otoczeniu polskiej wsi, a z czasem z zaciekawionym okiem przybysza, powoli uczącego się drobnych różnic między poszczególnymi zakątkami Zjednoczonych Emiratów Arabskich. Z upływem lat, zaczęłam doceniać i zżywać się z lokalnym krajobrazem, dostrzegając przejawy życia w spalonym słońcem otoczeniu, poznając i doceniając piękno w pozornie nieurodzajnej scenerii. Otwartość i przyjemność obcowania z nieznaną dotąd naturą pozwoliła mi ugruntować się w kraju, który dla wielu jego mieszkańców jest jedynie tymczasowym przystankiem w podróży do kolejnego celu. Dzięki pustyni i jej surowemu i majestatycznemu pięknu, moje rozumienie tutejszej społeczności wzrosło, co z kolei zachęciło mnie do dostrzeżenia i zbadania miejscowej sztuki, zwłaszcza tej progresywnej, wykraczającej poza schematy obrazowania przedstawiającego.

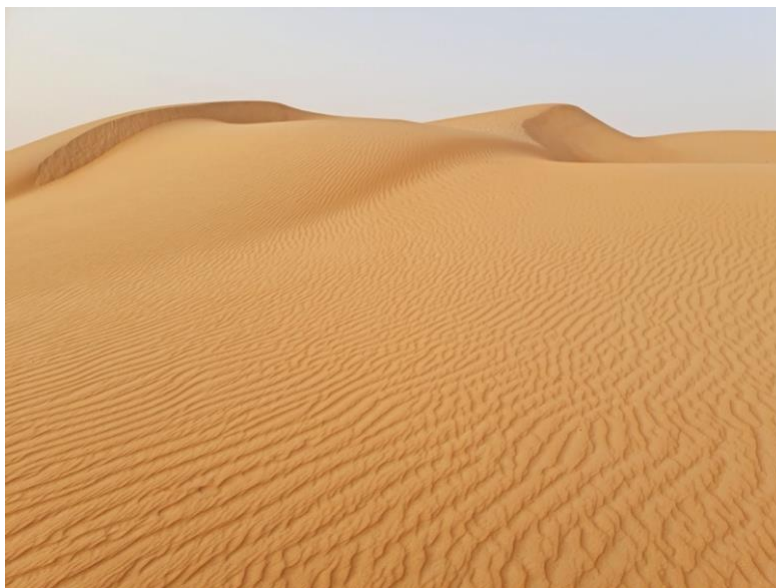
Pustynia, aczkolwiek od samego początku istotna, nie stanowiła elementu mojej praktyki twórczej w pierwszych latach spędzonych w Emiratach Arabskich. Po części z uwagi na już zastany kanon jej przedstawienia w sztukach wizualnych, zwłaszcza ten ugruntowany w okresie orientalizmu wieku XIX, wszechstronnie już zbadany i zobrazowany, redukujący tematykę do romantycznego wizerunku koczowniczej krainy, pocztówkowej, banalnej winiety

wykorzystywanej jako ozdóbki lub umoralniające tło. Będąc osobą z zewnątrz, na początku mojego pobytu w Emiratach nie uwzględniałam pustyni jako tematu w moich pracach. O ile fascynacja miejscem istniała od samego początku, o tyle każda podejmowana próba jej przedstawienia okazywała się banalna i nieautentyczna.

W czasie pomiędzy projektami eksplorowałam inną tematykę, powoli oddalając się od ekspresyjnego malarstwa przedstawiające, przechodząc do coraz szerszych technik mieszanych, eksplorując nowe technologie i wykorzystanie mediów cyfrowych oraz skupiając się na obrazowaniu emocji i przeżyć wewnętrznych. Powoli moja praktyka stała się coraz mniej realistyczna i zaczęła zmierzać w stronę abstrakcji. Zredukowana w formie ekspresji i intencjonalnie uproszczona. Stopniowo proces twórczy przekształcił się w cel nadrzędny, a na pierwszy plan wybijał się medytacyjny sens długiego procesu i wszechstronne badanie zagadnienia. Wraz z tą zmianą, w mojej praktyce pojawiła się chęć zachowania pojedynczej idei czy też myśli poprzez odtworzenie jej jako obiektu artystycznego. To wtedy poszerzyłam zakres moich zainteresowań o naturę Emiratów Arabskich, uciekając od pośpiechu i napięcia współczesnego życia w mieście i czerpiąc z ogromu i siły jej środowiska. Wizerunek wydmy jest cichy i rytmiczny, skłaniający do wyciszenia i refleksji nad samym sobą. Pozornie nieruchomy pulsuje ruchem piasku, przedstawia harmonię poprzez niezliczone kontury miękkich krzywizn i zredukowaniem palety barwnej. Skala krajobrazu, limitacja i kontemplacyjna natura były genezą projektu prac „Barchan”.

W początkowej fazie projektu niezwykle istotne były dla mnie podróże do naturalnych miejsc w Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Poszukiwałam przestrzeni, która rezonowała ze mną emocjonalnie, jak również kolekcjonowałam wizualne wspomnienia powiązane z lokalnym krajobrazem. Chociaż projekt od początku przewidywał abstrakcyjną formę, kluczowe było wniesienie do niego osobistych doświadczeń, wspomnień i motywów oraz wydestylowanie sedna tematu poprzez redukcję formy i zastosowanie rytmu optycznego w interpretacji prac. W latach 2018-2021 odwiedziłam wiele lokalizacji wydmy w Abu Zabi, Ras Al Khaimah, Fujairah, Liwa i Al Ain, z których każda miała nieco odmienne cechy, zarówno w sensie naturalnym, jak i zagospodarowania terenu przez człowieka.

Emirat Ras Al Khaimah charakteryzuje się szeregiem formacji wydmych z gruboziarnistym piaskiem o czerwonym odcieniu spowodowanym wysoką zawartością żelaza, a także malowniczymi, jałowymi i potężnymi górami Hajar, których znaczna część jest dostępna tylko dla doświadczonych piechurów. Emirat Fujairah, zdominowany przez to samo pasmo górskie, charakteryzuje się trudnym terenem: jego szczyty i wąwozy uległy ostatnio przekształceniu w związku z budową autostrady i uprzemysłowieniem. Region Liwa, znajdujący się w emiracie Abu Zabi, położony w północnej części Rub' al Khali – Pustego Kwartęła - jest imponujący ze swoimi olbrzymimi wydmy, aczkolwiek ze względu na odległość nie jest łatwo dostępny dla częstych wizyt koniecznych dla głębszej duchowej relacji. Oaza Al Ain, również w Abu Dhabi, z soczystymi plantacjami daktyli stworzonymi dzięki pomysłowym systemom nawadniania i unikalnemu mikroklimatowi, była z kolei zbyt zaludniona.



II. 44 KASIA DZIKOWSKA (2022) Widok pustyni z rejonu Al Sout [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Ostatecznie jako główne źródło inspiracji zdecydowałam się na odosobniony obszar Al Sout w emiracie Abu Dhabi. Ta oddalona o dziewięćdziesiąt minut od miasta część pustyni charakteryzuje się rozległymi, dziewiczymi obszarami, niskim zaludnieniem złożonym głównie z kilku gospodarstw pasterskich oraz wystarczająco dobrym systemem dróg, które umożliwiają dostęp do niej w dowolnej chwili. Miejsce to jest popularne wśród entuzjastów obserwacji gwiazd i pozostaje w zasadzie nienaruszone przez modernizację. Obszar Al Sout jest czule nazywany „Punktem Drogi Mlecznej” przez niektórych lokalnych entuzjastów przyrody, z powodu łatwości obserwowania gwiazd naszej galaktyki dzięki stosunkowo niskiemu poziomowi zanieczyszczenia świetlnego. O wyborze tego obszaru zdecydowało również położenie na uboczu i wyeliminowanie ruchu drogowego w pobliżu, co dało mi szansę na doświadczenie pustyni w jej najbardziej nietkniętej i niezakłóconej formie. Ponadto obszar ten jest oddalony od jakichkolwiek osad, z bardzo minimalnym zanieczyszczeniem światłem i zanieczyszczeniami przemysłowymi, co podczas wielodniowych wizyt w tej lokalizacji potęgowało doświadczenie czystego połączenia z naturą. Moim celem było zebranie różnorodnych zdjęć referencyjnych zarówno krajobrazu jako całości, jak i specyficznych, naturalnych wzorów tworzonych przez wiatr w różnych warunkach świetlnych i pogodowych.

Kilkakrotne podróże do tego zakątka miały duży wpływ na wczesne etapy pracy nad projektem. Tylko nieliczni z nas mają przywilej doświadczenia nietkniętej natury w ciszy i spokoju samotności. Większość z nas, szczególnie pochodzących z wysoce uprzemysłowionej i rolniczej Europy, może co najwyżej odkryć półdzikie tereny w otaczającym nas krajobrazie, spróbować szczęścia w samotnym spacerze w rezerwacie przyrody lub doświadczyć wspaniałości natury dzięki jednemu z filmów dokumentalnych Davida Attenborough. Niestety, nawet te możliwości stają się coraz mniej dostępne z upływem kolejnych dekad, a to ze względu na zanikanie naturalnych przestrzeni wywołane działalnością człowieka jak i zmianami klimatycznymi.

Czyste przeżycie surowości pustyni i wspaniałości jej zakresu dobrze ilustrują słowa francuskiego fotoreportera i dokumentalisty Raymonda Depardon'a:

„The desert is flat and without water, it is difficult to get one's bearings, [...] You have the impression of being the first man on Earth, or the last, depending on what you came up. [...] Walking, reflecting in the desert allows you to become conscious of the things that are really essential in your life, things that maybe you have put aside or have turned away from.”¹⁰⁴

„Pustynia jest płaska i bez wody, trudno tu się zorientować, [...] Ma się wrażenie bycia pierwszym człowiekiem na Ziemi, albo ostatnim, w zależności od tego, z czym się przyszło. [...] Wędrówka, refleksja na pustyni pozwala nam uświadomić sobie rzeczy, które są naprawdę istotne w naszym życiu, rzeczy, które być może odłożyliśmy na bok lub od których się odwróciliśmy”.

Gromadząc materiał źródłowy, badałam rozmaite ujęcia i podejścia, przeskakując między bezkresem krajobrazu a intymnością jej detalu. Znaczna część tego procesu zawierała kontemplację i introspekcję miejsca oraz moją wewnętrzną reakcję na przestrzeń. Czasami łączyłam się z otoczeniem szybko i bez wysiłku rejestrując znaczną ilość materiału referencyjnego, czasami zanurzając się w przestrzeni i ostrożnie wykonując jedno lub dwa zdjęcia, a czasami badając odporny ogrom i jedność pustyni wracałam nie z obrazem, ale z myślami, słowami i uczuciami. Od samego początku transcendentna relacja między człowiekiem a pustynią była ważniejsza niż wizualny aspekt miejsca, a każdy kadr reprezentował wspomnienie uczucia i myśli, będąc dokumentacją wewnętrznego dialogu, kotwicą doznania, pozwalającą później powrócić do tego konkretnego momentu. Ascetyczność obrazu miała mniejsze znaczenie niż zapis doświadczanego stanu wewnętrznego. Z zamiarem dekonstrukcji i destylacji wracałam do tego samego obszaru przez rok, gromadząc zasoby wizualne i angażując się w kontemplację miejsca.

¹⁰⁴ (Thesiger 2000 s.15)

7. Studio i względy związane z produkcją prac

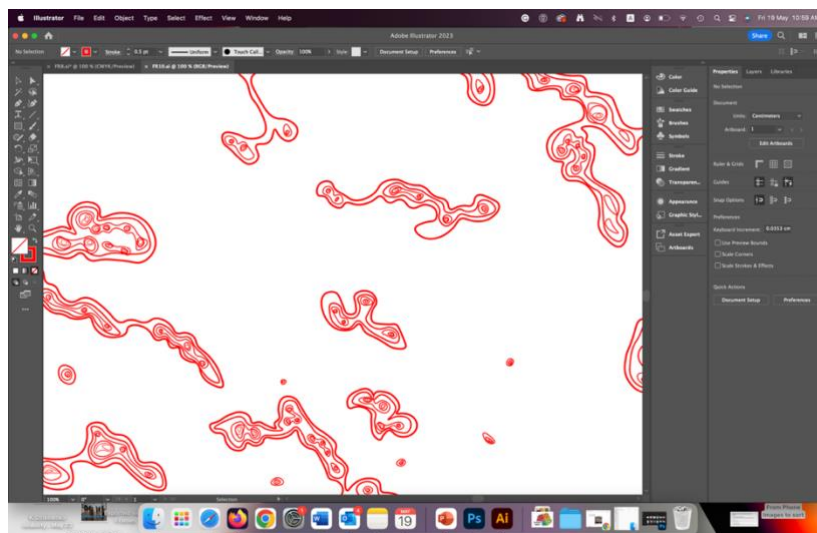
Przez ostatnie pięć lat w mojej praktyce artystycznej łączę tradycyjne malarstwo z techniką cyfrową i produkcją wspomaganą komputerowo. Wszystkie wymienione metody twórcze rozwijały się równolegle, wpływając na siebie wzajemnie. Ze względu na elastyczność zastosowania i łatwość podczas przenoszenia się z miejsca na miejsce, stopniowo porzuciłam farby olejne na rzecz akrylu, który, choć nie tak plastyczny i delikatny jak oleje, oferuje wystarczającą siłę wyrazu plastycznego oraz pozwala pracować bardziej wyraziście. Wraz z redukcją, dokumentacją i seryjnym podejściem do procesu produkcyjnego, zastosowanie farb akrylowych pozwoliło na wykorzystanie różnych powierzchni i szybsze tempo tworzenia, co sprawdziło się w mieszanym procesie produkcji. Jednocześnie bardziej znaczące stało się użycie cyfrowego zapisu wektorowego za pomocą programu Adobe Illustrator, co miało wpływ na dążenie do syntezy, zwłaszcza użycia geometrycznych, owalnych i zakrzywionych elementów o wyraźnie zdefiniowanych krawędziach. Moje doświadczenie zdobyte w temacie grafiki wektorowej i opracowaniu cyfrowym dało możliwość korzystania z wycinarek laserowych, które wymagają specjalnie przygotowanych plików do zaprogramowania maszyny. Wykorzystanie wycinarek laserowych pozwoliło mi zrealizować założoną koncepcję artystyczną z większą precyzją i wyrafinowaniem, odchodząc od ograniczeń płaskiej powierzchni do oddziaływania plastycznego lekko wzniesionego reliefu.



II. 45 KASIA DZIKOWSKA (2024) Studio artysty [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Komfortowe warunki w mojej pracowni odzwierciedlają charakter wykonywanej praktyki i obejmują zróżnicowane obszary, które pozwalają na realizację poszczególnych procesów, zarówno manualnych, jak i cyfrowych. Znacząca przestrzeń jest dedykowana pracy manualnej, ze sztalugami, wielkogabarytowym stołem, a nawet podłogą umożliwiającą przygotowanie powierzchni, malowanie i szlifowanie. Chociaż kieruję się w stronę redukcji i wykorzystania maszyn laserowych, wciąż cenię sobie tradycyjne rzemiosło malarskie; proces poszukiwania koloru i jego relacji z otoczeniem, swobodę tekstury impasto i delikatny dotyk przezroczystości nadawany przez farbę. Odbywa się to na eksperymentalnym etapie projektu, a tylko elementy

wybrane, będące efektem procesu twórczego oraz świadomego wyboru, są wykorzystywane w końcowej realizacji. To samo dotyczy technicznego aspektu pracy, przygotowania powierzchni, wyboru i zastosowania farb i pędzli. Wkład manualny w cały proces technologiczny jest dla mnie niezwykle istotny. Odręczny gest człowieka w mojej opinii uszlachetnia i uzupełnia zakres prac wykonywanych przez maszynę nadając im bardziej emocjonalny i indywidualny charakter.



II. 46 KASIA DZIKOWSKA (2023) Zrzut ekranu podczas pracy nad *Fluid Resistance* [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Część mojej praktyki obejmuje digitalizację i obróbkę cyfrową, dlatego do pracy niezbędny jest komputer z dedykowanym oprogramowaniem. Szkice i wykonane tuszem rysunki skanuję i przygotowuję w programie Adobe Photoshop, a grafikę wektorową i fotografię poddaję obróbce, by odzwierciedlały zamierzony efekt wizualny. Do przygotowania plików do wycinarki laserowej zdecydowałem się pozostać w środowisku Adobe i użyć programu Illustrator, ponieważ pozwala mi on z łatwością poruszać się między plikami plotowania do produkcji maszynowej a wizualizacją obrazu. Choć nie jest przeznaczony wyłącznie do projektowania wspomagane komputerowo, a zatem ma pewne ograniczenia. Jednak dzięki intuicyjnemu interfejsowi pozwala na uzyskanie bardziej kreatywnego i indywidualnego efektu niż oprogramowanie dedykowane CAM, w języku angielskim oznaczające Computer Aided Manufacturing.



II. 47 KASIA DZIKOWSKA (2022) Makers Lab studio [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Kolejnym, istotnym i nieocenionym miejscem niezbędnym w całym procesie twórczym jest pracownia laserowa. Jest to przestrzeń, którą dzielę z innymi twórcami, artystami, wykładowcami i studentami, i gdzie odbywa się produkcja oparta na plikach cyfrowych. Z uwagi na założenia artystyczne, w których relief tworzą delikatne, kolejne warstwy tworzywa pracuję głównie z papierem, pleksi, MDF i drewnem. Każda z materii wymaga innego podejścia technicznego, z nieustannym dostosowywaniem specyfikacji maszyny w zależności od rodzaju materiału, grubości, a nawet wielkości produkcji. Niektóre bardziej skomplikowane projekty wymagają przytwierdzenia materiału powierzchniowego do łoża maszyny, a czasem ponownego uszczelnienia powierzchni, aby zapobiec utracie próżni wytworzonej w przestrzeni cięcia.

Wycinarka laserowa posługuje się skoncentrowaną wiązką światła w celu wypalenia cięcia lub graweru na powierzchni materiału, dlatego kluczowe jest określenie odpowiednich parametrów prędkości głowicy laserowej i intensywności wiązki, nie tylko w celu zapewnienia odpowiedniej produkcji, ale także w celu uniknięcia ryzyka podpalenia materiału. Ponieważ ta część tworzenia odbywa się we wspólnej przestrzeni pracowni, a miejsce doświadcza ruchliwych i cichych okresów, wcześniejsze planowanie, przestrzeganie procedur BHP i właściwa organizacja są niezbędne, ponieważ pozwalają na szybkie i zoptymalizowane wykorzystanie zarezerwowanego terminu i unikają przestojów spowodowanych niewłaściwym użytkowaniem maszyn lub brakiem materiałów źródłowych.

8. Opracowanie warsztatowe prac reliefowych na potrzeby projektu „Barchan. Malarska metafora pejzażu pustyni.”

8.1 Geneza koncepcji

Charakter i estetyka pustyni stały się inspiracją zastosowania warstw i podłużnych, płynnych kształtów jako kluczowych elementów plastycznych w cyklu stanowiącym artystyczną część pracy doktorskiej. Wyrafinowany rysunek miękkiej krzywizny wydmowych grzbietów, piękny i elegancki w swej prostocie i dostojności, stanowił punkt wyjścia dla uproszczeń i wykorzystania płynnego rytmu jako instrumentu tworzącego harmonię. Zdecydowałam się na odrzucenie perspektywy powietrznej i odejście od realizmu rozpoznawalnej scenerii. Równocześnie włączyłam do kompozycji motywy o mniejszej skali, wprowadzając w ten sposób zróżnicowanie linii. Piaskowe desenie stanowiły szczególnie ciekawy aspekt wizualny, gdyż wraz ze zmianą warunków pogodowych ich wygląd zmieniał się na tle rozległego krajobrazu. Uwzględniając powyższe, powstał szereg wstępnych szkiców kompozycyjnych. Rysunki powyższe odzwierciedlały etap poszukiwania i eksperymentu z formą plastyczną, sposobem obrazowania i odniesienia się do przestrzeni. Ostatecznie zdecydowałam się na ekspresyjną interpretację formy pejzażu, nie zaś odtwarzanie rzeczywistości. Zastosowałam format wertykalny, zamiast horyzontalnego, tradycyjnie bardziej typowego dla pejzażu. Był to świadomy wybór mający na celu odejście od klasycznego podejścia do pejzażu w sztuce na rzecz interpretacji zmierzającej w stronę pewnej stylizacji formy plastycznej.



II. 48 KASIA DZIKOWSKA (2024) Wstępne szkice [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

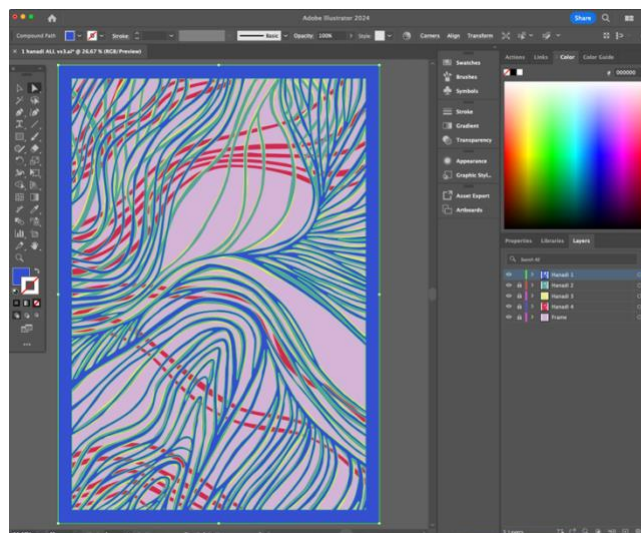
Na tym etapie powstała koncepcja realizacji pracy artystycznej. Uznałam, że najwłaściwszą transpozycją obrazu pustyni na formę plastyczną będzie stworzenie linearnej kompozycji z wykorzystaniem wycinarki laserowej, w sposób warstwowy i reliefowy. W związku z tym badałam szereg technik rysunkowych w szkicach koncepcyjnych, eksperymentując z długopisami, markerami, ołówkami i rysunkiem cyfrowymi. Najbardziej odpowiednim medium okazał się tusz do kaligrafii zastosowany na kalce architektonicznej. Dzięki tej technice uzyskałam satysfakcjonującą płynność linii wykonanych pędzlem, powodując korelację z naturalnym charakterem linii wydm i oferując wyrazisty kształt konturu, co ułatwiło proces digitalizacji. Transparentność kalki kreślarskiej ułatwiła jednoczesną realizację kolejnych warstw. Cięcie poszczególnych warstw rysunku linearnego wynikało ze wzajemnego komplementarnego oddziaływania całości. Pierwotnie cała kompozycja została zaplanowana na cztery odrębne i uzupełniające się warstwy. Jednak w fazie końcowej założenie uległo weryfikacji na podstawie analizy oddziaływania poszczególnych kompozycji. Dlatego w niektórych przypadkach konieczne wydało się zredukowanie jednej warstwy po to, aby uzyskać bardziej harmonijny i czytelny przekaz.



II. 49 KASIA DZIKOWSKA (2024) Rysunek tuszem na kalce [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Kolejnym kluczowym aspektem podczas projektowania poszczególnych prac było odpowiednie redukcowanie elementów linearnych i kolorystycznych koncentrując się na wyeksponowaniu rytmiczności całej kompozycji.

By osiągnąć ten cel, eksperymentowałam z zestawieniami kolorystycznymi w ograniczonej paletce, inspirowanej pustynią oraz jej barwami zaobserwowanymi o różnych porach dnia i w nocy. Wnikliwa obserwacja krajobrazu pustyni w zróżnicowanym naturalnym oświetleniu pozwoliła stworzyć mi autorską paletę ziemistych kolorów odzwierciedlających indywidualną i symboliczną syntezę kolorów pustyni. Już na wczesnym etapie tekstura została wyeliminowana, a pierwotny pomysł by linie prac odzwierciedlały zabarwienie piasku, został zmieniony na rzecz czystej bieli. Neutralność tytanowej bieli i jej siła kontrastowania z kolorem w znacznym stopniu dosyconym uwypukliła zamierzoną relację między rytmem linii a jej przestrzenią.

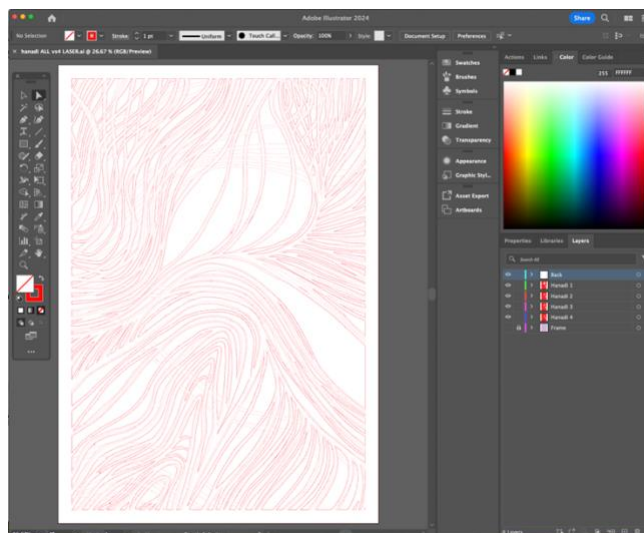


II. 50 KASIA DZIKOWSKA (2024) *Cyfrowa kopia szkicu w programie Adobe Illustrator [fotografia]* Źródło: kolekcja artysty

8.2 Cyfrowy proces twórczy produkcji oraz opracowanie końcowe serii Barchan

Na kolejnym etapie pracy rysunek koncepcyjny został zdigitalizowany i zamieniony na wektory w programie Adobe Illustrator. Zeskanowane obrazy zostały przekształcone w ścieżkę wektorową, a negatywna przestrzeń usunięta z pliku. Następnie poszczególne warstwy składające się na obraz zostały zmienione w jeden plik, a każda z nich otrzymała kod kolorystyczny w celu ułatwienia cyfrowej obróbki. Wszelkie niedoskonałości formy plastycznej, które pozostały po zeskanowaniu szkiców tuszem zostały na tym etapie usunięte w programie Illustrator poprzez uproszczenie linii, zmniejszając liczbę punktów kontrolujących kierunek i krzywiznę ścieżki wektorowej przy jednoczesnym zachowaniu jej oryginalnego kształtu. Następnie wprowadziłam ręczne korekty ścieżki, zarówno w celu dalszego ulepszenia pliku, jak i dostosowania projektu w celu odzwierciedlenia koncepcji, według której linie na konsekwentnych warstwach zmieniają się nieznacznie. Są do siebie podobne ale nie identyczne, wprowadzając rytm wizualny. Na tym etapie zmieniałam niektóre warstwy, aby udoskonalić i uprościć kompozycję.

Aby zapewnić spójność całej struktury pracy, na którą składa się kilka warstw, położonych jedna na drugiej, dodałam 30-milimetrowe obramowanie wokół układu linearnego. W celu stworzenia solidnej konstrukcji pracy po jej połączeniu, liniowy wzór wierzchniej warstwy został naniesiony na strukturę znajdującą się bezpośrednio pod nią, a proces ten został powtórzony z kolejnymi warstwami. Dzięki temu delikatne, cienkie linie zyskały powierzchnię, na której mogły oprzeć się a konstrukcja obiektu stała się wytrzymała i stabilna.



Il. 51 KASIA DZIKOWSKA (2024) Cyfrowa kopia szkicu przygotowana do programowania laseru [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

W zależności od producenta i typu urządzenia tnącego, informacje o ścieżce, czyli de facto o przygotowanym w wersji elektronicznej rysunku linearnym należy przygotować tak, aby laser mógł je odczytać i zastosować. Zazwyczaj jako pewnego rodzaju przewodnika do cięcia używany jest czysty czerwony kolor i linie wektoru o niewielkiej grubości, a czysty niebieski i czarny kolor są zarezerwowane do grawerowania i znakowania. W bardziej zaawansowanych modelach laserów, stosowanych w wyspecjalizowanej produkcji, istnieje większa elastyczność w zakresie używanego koloru. W procesie cięcia laserowego plik wektorowy z przygotowaną ścieżką zostaje przekazany do maszyny produkcyjnej, gdzie jest wykorzystywany do kierowania ścieżką suwnicy, na której zamontowana jest głowica laserowa. Energia elektryczna kierowana jest do głowicy lasera zawierającej kryształ, który poprzez ładunek elektryczny uwalnia fotony tworzące promień światła, potęgowany i skupiany w wiązkę przez otaczające go lustro. Termin „laser” pochodzi od angielskiego skrótu tego procesu, który oznacza Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation. Wiązka lasera kierowana jest na materiał leżący pod spodem na łożu produkcyjnym, gdzie w zależności od jej siły wykorzystywana jest do cięcia lub grawerowania. Proces ten przebiega wzdłuż wszystkich ścieżek wektorowych, wysłanych w celu zaprogramowania maszyny.



II. 52 KASIA DZIKOWSKA (2024) Ustawienia maszyny laserowej [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

W tej części realizacji pracy zastosowałam maszynę laserową CO2 KERN LaserCELL klasy 2, wykorzystywaną do profesjonalnego użytku. Pole użytkowe urządzenia wynosi 130x130 cm co było dla mnie wystarczającym wymiarem. Maszyna posiada w pełni dostępny interfejs oprogramowania, pozwalający na precyzyjną regulację prędkości, intensywności i docisku łoża, a także szeroką regulację wysokości głowicy lasera. Urządzenie można zaprogramować przy użyciu 9 różnych kolorów linii wektorowej, co pozwala na tworzenie złożonych instrukcji cięcia i grawerowania. W tym projekcie używam ścieżkę o standardowym czystym czerwonym kolorze i grubości 0,001 punktu do programowania cięcia i ręcznie dostosowanych parametrów dla siły i prędkości. Parametry używane podczas całego procesu cięcia to: prędkość 48, intensywność 98, wzmacnienie startu 4, docisk powietrzny 10, jako że w wyniku wstępnych eksperymentów określiłam je jako najbardziej odpowiednie dla wybranego materiału, biorąc pod uwagę rozmiar, złożoność projektu i grubość pracy. Plik wektorowy został przygotowany w programie Adobe Illustrator jako plik wielowarstwowy, którego każda warstwa odpowiadała osobnemu arkuszowi materiału bazowego, umożliwiając jego cięcie jeden po drugim w tej samej przestrzeni łoża lasera.



II. 53 KASIA DZIKOWSKA (2024) Próby materiału w MDF [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Wykonałam serię prób na niewielkim fragmencie projektu i przetestowałam go na różnych materiałach. Zależało mi na stworzeniu pracy, która będzie stosunkowo cienka po całościowym zespoleniu elementów, ponieważ moją intencją było, aby światło wpływało na warstwy w delikatny sposób, kierując się zasadą wizualnego ograniczenia; a subtelna trójwymiarowość dzieła, wynikająca z połączenia warstw w całość była kolejnym, łączącym elementem plastycznym, odgrywającym jednak w dziele mniejsze znaczenie.

Konstrukcję przetestowałam na przezroczystych i nieprzezroczystych arkuszach akrylu, które zapewniały ostre i precyzyjne linie, jednakże sprawiały zbyt mechaniczne i ostatecznie sztuczne wrażenie co w mojej ocenie nie oscylowało z przyjętym przeze mnie założeniem plastycznej wizualizacji krajobrazu pustynnego. Następny test uwzględniał sklejkę, która sprawdzała się w małej skali jednak przy powiększeniu obiektu uwidoczniła problemy z deformowaniem się pod wpływem kleju do drewna. Ostatecznie, po przeprowadzeniu prób z różnymi grubościami materiału, zdecydowałam się na płytę pilśniową o średniej gęstości i grubości 3 mm. Płyta okazała się wystarczająco cienka, by odzwierciedlić założenie płaskiego reliefu, a także wymagała krótszego czasu na wycięcie złożonego projektu. Poza tym dobrze współpracowała zarówno z klejem do drewna, jak i farbą. Dodatkową zaletą tego materiału była jego powszechna dostępność, jako że jest używany do produkcji mebli i elementów wykończeniowych. Korespondowało to z uniwersalną naturą pustynnego krajobrazu w Zjednoczonych Emiratach Arabskich oraz moją intencją do wykreowania wyrafinowanego artystycznie obiektu z prostego, powszechnego materiału. Chociaż można było użyć bardziej szlachetnego materiału bazowego, poetyka wykorzystania płyty MDF, która jest po części wykonana z drewnianych odpadów oraz przekształcenia jej w wizualny artefakt, wiązała się z zamiarem wykorzystania pustyni, krajobrazu stworzonego z jałowego, zwykłego piasku i często pojawiającego się w kiczowatych realizacjach, i przekształcenia go w wizualny symbol eksplorujący ideę jego wnętrza.

Z uwagi na subtelny charakter linii, często podłużnych, cienkich i delikatnych, aby wizualnie współgrały z siłą negatywnej przestrzeni tła, przeprowadziłam serię dalszych prób i ustaliłam minimalną ich szerokość na 4 mm. Miało to na celu zabezpieczenie elementów przed uszkodzeniem jeszcze przed połączeniem w całość.



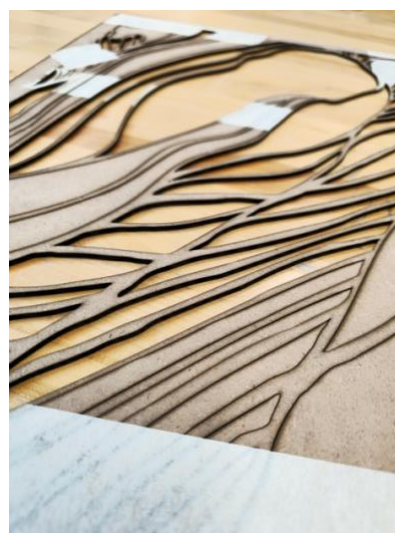
II. 54 KASIA DZIKOWSKA (2024) Próba wyciętych warstw MDF [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Wraz z ustaleniem kompozycji, przygotowaniem plików cyfrowych oraz wyborem i przetestowaniem materiału nadszedł czas na realizację na urządzeniu laserowym. Pomimo użycia wysokowydajnej maszyny, ukończenie cięcia każdej z warstw było czasochłonne z powodu zastosowania skomplikowanej ścieżki wektorowej, zawierającej wiele punktów zakotwiczenia, w niektórych przypadkach sięgających ponad trzech tysięcy. To z kolei przekładało się na czas pracy maszyny wynoszący od dwudziestu do dziewięćdziesięciu minut dla każdej warstwy. Czas ten wydłużał się z każdą kolejną warstwą, ze względu na dodatkowe elementy z warstw poprzedzających, co skutkowało bardziej skomplikowanym układem z liczniejszymi punktami zaczepienia.

Złożoność rysunku dolnych warstw pracy oraz niewielkie rozmiary poszczególnych cięć stanowiły wyzwanie techniczne, po przejściu ze stosunkowo niewielkich rozmiarów próbek testowych do pełnej skali pracy. Teoretycznie proces cięcia laserowego nie wymaga mocowania materiału do łoża lasera, ponieważ między jego głowicą, zamontowaną na suwnicy a materiałem przeznaczonym do cięcia znajduje się przestrzeń. Dzięki temu obiekt pozostaje nieruchomy na łożu podczas całego procesu cięcia. Jednocześnie strumień powietrza jest wydmuchiwany z wylotu zamontowanego obok głowicy lasera, co odgrywa techniczną rolę w procesie cięcia, zapobiegając niekontrolowanemu pożarowi i usuwając dym. Jednak podczas pracy ze spodnią warstwą o znacznie skomplikowanej strukturze linearnej, stworzonej z plątaniny indywidualnie wyciętych kształtów o szerokości zaledwie 5 milimetrów i znacznie zróżnicowanej długości linii, zasysane powietrze stanowiło problem. Po wycięciu tak wielu małych przestrzeni z materiału niektóre z nich zostały usunięte przez silny strumień powietrza.

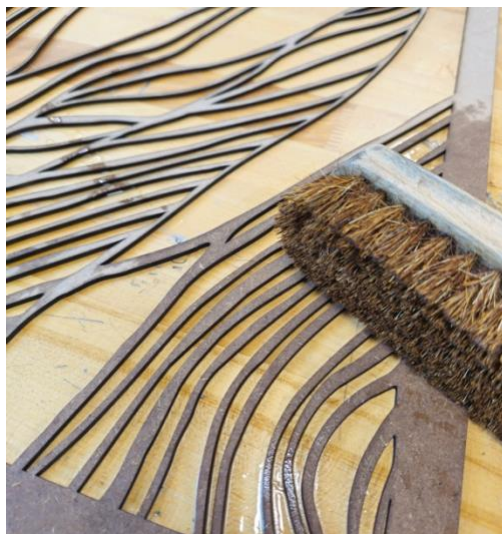


Il. 55 KASIA DZIKOWSKA (2024) Laser podczas cięcia płyty MDF [fotografia] Źródło: kolekcja artysty



Il. 56 KASIA DZIKOWSKA (2024) Warstwa wycięta laserem [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Niewielka grubość płyty MDF stanowiła istotne utrudnienie w procesie cięcia. Niektóre elementy zakleszczały się między osłoną a głowicą lasera, co z kolei uniemożliwiało zachowanie odstępu między laserem a materiałem. Skutkowało to tym, że wykrojony element blokował się w wyciętych przestrzeniach pomiędzy materiałem a głowicą lasera, zahaczając o materiał i przeciągając go z pozycji na pozycję, co powodowało wykonanie cięcia w nieprawidłowej pozycji, ostatecznie niszcząc projekt. By rozwiązać ten problem musiałam wykonać następujące czynności. Po pierwsze przykryłam całe łóżko maszyny papierem gazetowym, który uszczelnił przestrzeń między metalową siatką, tworząc w ten sposób próżnię. To wyeliminowało siłę skierowaną w dół, która oddziaływała na obiekt. Po drugie, użyłam taśmy malarskiej, stopniowo zakrywając górne partie wycinanego elementu pracy, co zamknęło szczeliny powstałe w wyniku cięcia. Dzięki temu strumień powietrza z suwnicy nie wydmuchiwał elementów do góry. Procedura oklejania górnej części pracy wymagała cyklicznych powtórzeń, w zależności od projektu, co pięć do dwunastu minut. Czas potrzebny na wykonanie procesu został znacznie wydłużony, ale dało to pewność prawidłowo wykonanego cięcia. Dodatkową korzyścią z zastosowania taśmy malarskiej była ochrona górnej powierzchni wzoru przed nadmiernymi śladami przypalenia. Po zakończeniu każdej z sekcji taśma była usuwana, dzięki czemu warstwa była gotowa do kolejnego etapu obróbki.



Il. 57 KASIA DZIKOWSKA (2024) Czyszczenie sokiem z cytryny [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

W procesie cięcia i wypalania na materiale drewnopochodnym powstaje czarna, podobna do sadzy, tłusta powłoka. Konieczne jest jej usunięcie przed przystąpieniem do prac malarskich. Do tego celu użyłam koncentratu kwasu cytrynowego i wody oczyszczonej. Każda z warstw została dokładnie czyszczona szczotką o średniej miękkości, a niewielkie otwory dodatkowo pędzlem z delikatnego włosia końskiego. Pracowałam odcinkami delikatnie czyszcząc całość bawełnianą szmatką by uniknąć zawilgoceniu płyty MDF, co mogłoby spowodować jej wygięcie. Przygotowane warstwy pozostawiłam do wyschnięcia na płaskiej powierzchni na czterdzieści osiem godzin.



Il. 58 KASIA DZIKOWSKA (2024) Fragment pomalowanej warstwy [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Dalsze techniczne przygotowanie podłoży z płyt MDF opierało się na moim doświadczeniu malarskim. Wycięte obiekty bazowe zostały uszczelnione klejem na bazie wody i zagruntowane Gesso. Ponieważ boki wycięć różniły się kształtem i rozmiarem, ręczne malowanie całej pracy uniemożliwiło osiągnięcie pożądanej gładkości wykończenia. Z tego względu zbudowałam

kuwetę, w której warstwy mogły być zanurzone na płasko w uszczelniaczu, w tym przypadku żelatynie, pozwalając jej równomiernie wnikać we wszystkie szczeliny. Następnie praca została przeniesiona do specjalnie zaprojektowanych przeze mnie skrzyń, które usprawniły proces suszenia i równomiernego rozproszenia uszczelniacza na poszczególnych obiektach bazowych. Po wyschnięciu wszelkie niedoskonałości powierzchni zostały przeszlifowane papierem ściernym.

Nakładanie farby odbywało się w taki sam sposób, jak w przypadku żelatyny. By uzyskać odpowiednią konsystencję farby konieczne okazało się jej rozcieńczenie roztworem wody z medium do farb akrylowych. Każdy element został zanurzony dwukrotnie w kuwecie z farbą, aby uzyskać jej równomierne rozłożenie na całej powierzchni obiektu zawierającego misterną płataninę wyciętych linii. Następnie farba z przedniej i tylnej części płyty MDF (przestrzeni, które będą ostatecznie klejone ze sobą) została usunięta za pomocą szlifierki elektrycznej ze 100-gramowym papierem ściernym. Front pracy finalnie został pomalowany ręcznie przy użyciu wałka i pędzla, a następnie przeszlifowany drobnoziarnistą gąbką ścierną, w celu uzyskania gładkiej i jednolitej powierzchni.



II. 59 KASIA DZIKOWSKA (2024) Studia koloru [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Równolegle pracowałam nad kolorami tła. Powróciłam do moich początkowych poszukiwań kolorystycznych wybierając odpowiednie odcienie. Dodatkowe próby doprowadziły mnie do stworzenia palety farb opartej na gamie żółtej ochry, żółcieni i czerwieni kadmowej, czerwieni chinakrydonowej oraz palonej umbry i ochry, z żółcią cytrynową, cyjanem procesowym i błękitem ftalowym użytymi do przełamania czystości koloru i przyciemnienia tonu. W wyniku przeprowadzonych prób i badań powstała ciepła paleta barwna, która odzwierciedlała wysoką temperaturę i światło pustyni. W połączeniu wszystkich elementów powstało interesujące wizualne napięcie między płasko nałożonym tonem barwnym, krzywizną czystych białych linii a dynamicznym napięciem między nimi. Zależało mi również na tym, aby wybrane barwy oddawały istotę zmian zachodzących na pustyni w zależności od pory dnia.

Kojarzona z wiecznym upałem pustynia prezentuje się bardzo odmiennie w cyklu dobowym. Wczesny poranek jest przyjemny, z utrzymującą się wilgocią nocy i niskim położeniem słońca. Między rozbielonym niebem a łagodnymi liniami wydm zanurzonych w emanującej ciszy panuje niezwykła harmonia. Ta pora dnia wydaje się subtelna, jakby ukrywająca surową rzeczywistość nadchodzących ekstremalnych temperaturowo godzin. Południe jest upalne i przytłaczające pulsowaniem żaru w powietrzu. Miejsce wydaje się niemal zanurzone we wszechogarniającej ciszy i bezruchu. Ten stan wydaje się permanentny i odnosi się wrażenie zatrzymania w czasie. Po długich godzinach żaru zachód słońca jest niemal zaskoczeniem. Zmiana światła przynosi niezwykle bodźce wizualne, najpierw podkreślając fale piasku, a następnie szybko spłaszczając krajobraz wraz ze zniknięciem słońca za horyzontem. W przeciwieństwie do innych środowisk naturalnych, noc na pustyni przynosi ulgę. Świat przyrody ożywa korzystając z godzin wytchnienia. Obecność na pustyni w nocy, zwłaszcza na tyle oddalonej od ludzkich siedzib, by nie być narażoną na zanieczyszczenie światłem, jest sama w sobie doświadczeniem niemal metafizycznym. Ta ogromna przestrzeń wypełnia się tajemniczym, naturalnym światłem i przejrzystością nocnego nieba podkreślając linearny rysunek półksiężycowych wydm.

Powyższe wrażenia i obserwacje pory dnia wpłynęły na wybór konkretnych kolorów, które zostały wykorzystane w pracy artystycznej. Żółcienie o średnim nasyceniu określają delikatność poranka. Pełnia dnia została przedstawiona za pomocą nasyconych czerwieni odzwierciedlając gorący charakter temperatury koloru w dosłownym i symbolicznym ujęciu. Natomiast zmierzch i noc przybrały głębokie, szarawe brązy. Po wyborze palety i przypisaniu znaczenia każdemu z kolorów, stworzyłam cyfrową wizualizację, aby przyporządkować kolory na poszczególne prace.

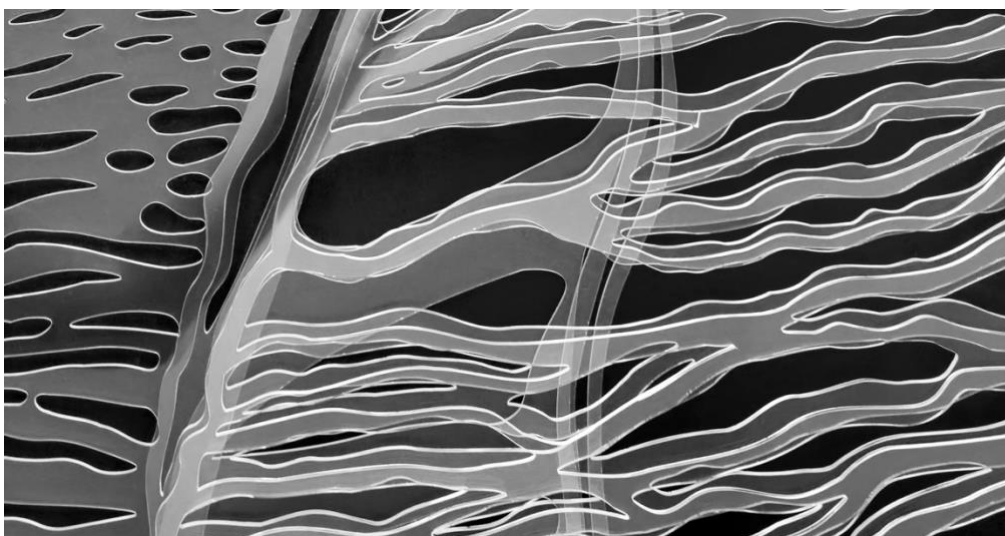


II. 60 KASIA DZIKOWSKA (2024) *Trails and Cadence, wariacje warstw* [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Zespolenie wszystkich składowych pracy wymagało ode mnie wnikliwej analizy i odpowiedniego zestawienia ze sobą poszczególnych elementów. Zwłaszcza dopasowanie wzajemne ażurowych warstw zawierających zróżnicowany rysunek oraz przyporządkowanie odpowiedniego koloru tła. Niekiedy prace wymagały zredukowania jednego z elementów bądź znajdujących się w nim nadmiaru linii po to, aby uzyskać bardziej spójną i czytelną formę. Finalny efekt stał się znacznie bardziej zunifikowany, odzwierciedlając moją koncepcję wizualnej harmonii i jedności. Otrzymany rezultat był satysfakcjonujący, ale uznałam, że wciąż jest w nim miejsce na dalsze rozważania nad relacją linii, płaszczyzny i przestrzeni.

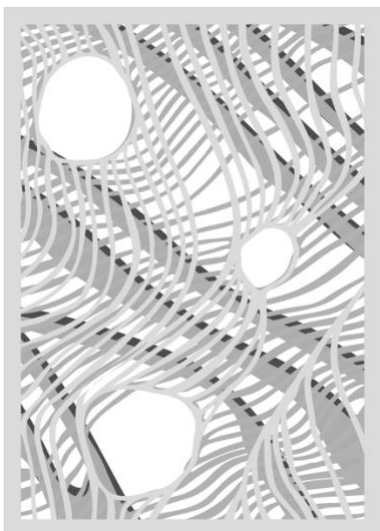
8.3 Dalsze prace nad serią Barchan

Rozważając uzupełnienie kolekcji prac artystycznych powróciłam do moich początkowych poszukiwań odpowiedniego materiału i ponownie sięgnęłam po przezroczyste wycięcia z pleksiglasu. Zrezygnowałam z ich wykorzystania w pracy reliefowej jednak zauważyłam potencjał plastyczny tkwiący w delikatnych liniach połączonych z transparentnością materii. Właśnie owa przezroczystość stała inspiracją i punktem wyjścia do kolejnych działań artystycznych. Podążyłam w dwóch kierunkach jednocześnie. W jednym badaniu skupiłam się na wizualnej grze przezroczystej siatki w układzie przestrzennym; w drugim zaś na oddziaływaniu przezroczystości ze światłem i obrazem.



Il. 61 KASIA DZIKOWSKA (2024) Fragment pracy w pleksiglasie [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Na tym etapie powróciłam do szkiców, tworząc nowe rysunki tuszem. Proces twórczy został powtórzony jednak sama materia i jej plastyczne oddziaływanie zdeterminowały zakres podjętych działań. Oprócz zastosowania miękkiej linii jako środka plastycznego pojawiły się także nieregularne plamy barwne. Proces skanowania, opracowywania plików wektorowych i produkcji był taki sam z dwiema różnicami; materiał pleksi nie wymagał zabezpieczenia podczas procesu cięcia, ponieważ większa waga pleksi w porównaniu do MDF zapobiegała przesuwaniu się wyciętych elementów. Ponadto praca została przewidziana jako transparentna, nie było więc konieczności by ją uszczelniać ani malować.



Il. 62 KASIA DZIKOWSKA (2024) Szkic przekształcony na wektor [zrzut ekranu] Źródło: kolekcja artysty

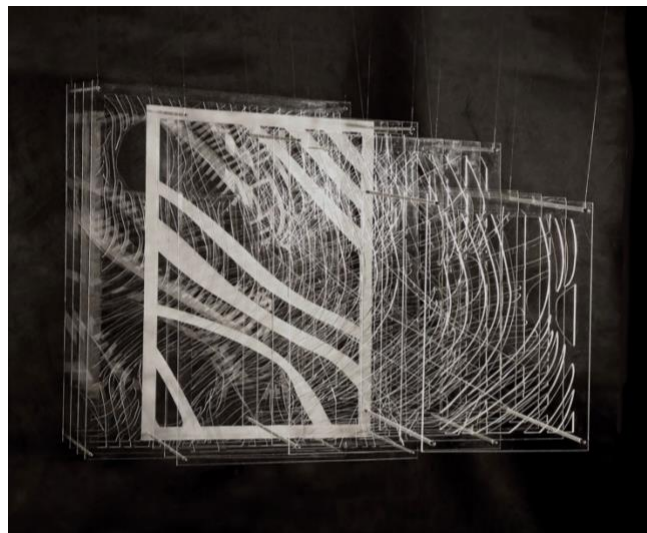


Il. 63 KASIA DZIKOWSKA (2024) Obiekt wycięty w pleksiglasie [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Nadrzędnym celem w tej pracy stało się badanie przestrzeni i relacji przestrzennych między poszczególnymi elementami. Praca z płytą MDF zgłębiała ten temat w ściśle kontrolowany sposób. Wznoszące i opadające linie między warstwami, ich strukturalne interakcje były celowo minimalistyczne, odzwierciedlając syntezę wizualną i powtarzalność jako główny cel tego cyklu. Chciałam podkreślić fizyczną obecność linii w przestrzeni, przenosząc je z płaskiego reliefu w postać trójwymiarowego obiektu. Choć linie posiadają podobieństwa w obu przypadkach, zmiana materiału i oddzielenie ich w przestrzeni nadały im całkowicie odmienną dynamikę oddziaływania. Forma instalacji uwolniła linię od sztywno określonej interpretacji wydm, ze starannie zaaranżowaną relacją kolor/linia/głębokość. W pleksi, linie zostały zawieszone w przestrzeni na oddzielnych płaszczyznach, a ich oddziaływanie zostały określone przez pozycję widza, który może przemieszczać się i zmieniać perspektywę patrzenia.



Il. 64 KASIA DZIKOWSKA (2024) Przykład instalacji [fotografia] Źródło: kolekcja artysty



Il. 65 KASIA DZIKOWSKA (2024) Instalacja „Interlocked Recurrence” [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Adekwatna prezentacja prac stanowiła dla mnie ważną kwestię. Początkowo planowałam ekspozycje wszystkich elementów zawieszonych oddzielnie w przestrzeni, lecz nie doprowadziło to do zadowalającego rezultatu. Elementom tym brakowało ukierunkowania wzroku widza. Ponadto, kompozycja miała zdecydowanie lepszy efekt wizualny, kiedy warstwy były idealnie wyrównane, co okazało się trudne w przypadku podwieszenia bezpośrednio pod sufitem. Aby temu zapobiec, zdecydowałam się na połączenie poszczególnych warstw pleksiglasowych w przestrzenne obiekty, których celem było skierowanie wzroku odbiorcy ku środkowi. Każda dodatkowa sekcja warstw zwielokrotniała poprzednią, ale zawierała tylko centralną część poprzedniego układu. Powtórzenie zastosowane w tym zabiegu zintegrowało projekt i nadało mu więcej masy i fizycznej obecności. Obiekty były montowane w partycjach, a każda z nich zawieszona była niezależnie pod sufitem. Zapewniało to ukierunkowanie, przyciągając uwagę do centrum i kierując wzrok przez całość, niczym korytarz płaszczyzn powtarzający się w perspektywie ustawionych w jednej linii luster. Jest to szczególnie odczuwalne, kiedy praca jest oglądana pod kątem i w ruchu, a odbiorca powoli układa elementy wizualnie zgodnie z własną percepcją.

Podczas prób z rozmieszczeniem i układem poszczególnych warstw, postanowiłam zaburzyć ich jednostajny efekt poprzez dodanie niewielkiego dysonansu w warstwach. Wprowadzony został akcent nieprzezroczystości. Jedna warstwa z drugiej co do wielkości sekcji została delikatnie zeszlifowana droбноziarnistym papierem ściernym, zmniejszając jej przezroczystość. Delikatny, kolisty ruch 600-gramowego papieru ściernego stworzył gładką mleczność, która nadała pracy dodatkowego charakteru. Efektem tego było stworzenie celowego punktu zainteresowania podczas podróży oka przez warstwy, dzięki czemu te warstwy stały się bardziej widoczne poprzez modyfikację. Jednocześnie praca zyskała warstwę o zmniejszonej przezroczystości, wprowadzając zainteresowanie i punkt centralny. Ten element powtarzał się w całej serii instalacji.

Kolejny zestaw prac, które zrealizowałam w ramach przygotowywanej pracy doktorskiej opierał się na intymności i wewnętrznej więzi emocjonalnej pomiędzy człowiekiem a jego środowiskiem. Prace z drewna, stworzone jako pierwsze, oraz instalacje z pleksiglasu charakteryzowały się większym formatem, odpowiednim do przedstawienia pustyni w kontekście rozległego, imponującego krajobrazu. Rozmiar, ograniczenie abstrakcyjnego podejścia i kolorystyka sugerowały całościowy przekaz artystyczny, ponieważ poprzez uproszczenie i powtarzalność mogłam osiągnąć bezstronność ekspresji. Patrząc na oba cykle przedstawione razem, brakowało w nich kameralnego podejścia. Dlatego też zależało mi na tym, aby pokazać pustynię w bardziej indywidualnym, węższym wymiarze. Nadal interesowała mnie przezroczystość materiału, w którym wycięte zostały linie, podobnie jak w przypadku wielkoformatowych prac „Barchan: Interlocked Recurrence” stworzonych z pleksiglasu, optycznie połączonych z otoczeniem, włączając go jako element wizualny i zmieniając dzieło w zależności od jego otoczenia. W mniejszej skali efekt ten był znikomy, a rezultat wymagał dodatkowego elementu równoważącego kompozycję.



II. 66 KASIA DZIKOWSKA (2024) *Exsperyment z podświetleniem LED* [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Z tego powodu powróciłam do obrazów źródłowych i zaczęłam pracować nad pomysłem zintegrowania obrazów pustyni z przezroczystą pracą linearną. Początkowo korzystałam z realistycznych obrazów w połączeniu ze źródłem światła LED jako integralną częścią dzieła. Zaowocowało to interesującym wizualnie obiektem plastycznym; jednak mimo to całość wyglądała dość sztucznie, rozpraszając uwagę od podstawowego znaczenia dzieła. Podejście lightbox, z obrazem oświetlonym od tyłu, wyglądało atrakcyjnie, ale banalnie i ostatecznie zdecydowałam się go nie stosować. Ponadto realistyczny obraz pustyni był zbyt dosłowny i dominował w dziele. W procesie eliminacji zdecydowałam się na stworzenie reliefowej pracy z płasko nałożonych warstw przezroczystego pleksiglasu, z mocno edytowanymi zdjęciami piasku z pustyni Al Sout umieszczonymi pod spodem. Zastosowane fotografie są realistycznie, ale obraz jest zinterpretowaną, skręconą i rozmytą kompozycją zdjęć, edytowaną w celu podążania, wzmacniania i uwydatniania łuków przezroczystych kształtów. Świadomie w pierwszym ujęciu nie jest to widoczne i wymaga bliższej i wnikliwej obserwacji pracy.



II. 67 KASIA DZIKOWSKA (2024) *Soundless Memory 9* [fotografia] Źródło: kolekcja artysty

Techniczny proces projektowania i produkcji wspomaganej komputerowo podążał ścieżką poprzednich działań. Tym razem zwróciłam się ku jednolitemu rytmowi linii oddziałujących na siebie poprzez kolejne warstwy, sugerując ruch zainicjowany przez powiew wiatru nad wydrami, co również wpłynęło na wybór zdjęć i kadrów. Wszystkie prace w tym zestawie zostały zamontowane w białych drewnianych ramach, obejmujących kompozycję.

8.4 Opis prac cyklu „Barchan”

Wykonany techniką mediów mieszanych cykl zatytułowany „Barchan”, stanowiący praktyczną część przygotowywanej pracy doktorskiej, jest kontynuacją moich wcześniejszych zainteresowań twórczych, związanych z refleksją w odniesieniu do niepozornych z pozoru kwestii analizy i interpretacji otaczającej rzeczywistości. Cały projekt składa się z 3 charakterystycznych części: 15 reliefowych obrazów, w których głównym elementem kompozycji i ekspresji plastycznej jest linia i kolor, 5 przezroczystych instalacji i 10 niewielkich w formie obiektów, które składają się z fotografii i wyciętych w pleksiglasie rysunków linearnych. Razem tworzą one 30-częściowy zbiór prac, ściśle ze sobą powiązanych poprzez przedmiot badań.

Prace powyższe są plastyczną konwersacją na temat alegorycznego znaczenia pustynnego krajobrazu, jego symboliki i perspektywy rozległej jednostajności otwartej przestrzeni naturalnej. Założenie artystyczne poprzez sam proces tworzenia kieruje odbiorcę w stronę swoistej medytacji, mają na celu wprowadzenie go w intymną przestrzeń osobistą, zdystansowanie od spraw współczesnego życia i skłonienie do kontemplacji natury chwili obecnej. Realizacja tego celu odbywa się poprzez zastosowanie rytmu w abstrakcyjnym otoczeniu, dążąc do osiągnięcia zrównoważonej harmonii w organicznych liniach i formach. W warstwie inspiracyjnej obrazuje to spojrzenie na więź, jaką rdzenni mieszkańcy mają z lokalnym krajobrazem. Zapisuję ją w analityczną formę mającą na celu wywołanie emocji dotyczących kontekstu obcowania ze środowiskiem naturalnym.

Jako pierwsze powstało 15 prac tworzących „Barchan: Trails and Cadence”, które nawiązują do przesunięć pozycji wydmy i zmian zachodzących w codziennym cyklu pustyni. Są one ujednolicone pod względem formatu, który wynosi 70x100 centymetrów. Linearna praca w czystej bieli eksploruje płynność ruchu tworzonego przez siły wiatru. Cienkie i delikatne struktury kratowe są rozmieszczone na delikatnych warstwach nośnych MDF, czasem ograniczone do pojedynczej warstwy, a czasem przedstawione wielokrotnie przez ich ponowne pojawienie się w strukturze. Duplikacja nie jest dokładna; w rzeczywistości niewielkie, ostrożne zmiany są celowo wprowadzone, sugerując ruch i nieuchwytną przemijającą naturę krajobrazu wydmy. Linearne warstwy nakładają się na siebie i nieznacznie zmieniają, zachęcając widza do wnikliwej obserwacji detalu. Kolor tła, który stosuję ma znaczenie symboliczne. Chociaż odnosi się do rzeczywistych tonacji, które można zaobserwować na pustyni Al Sout, jego głównym celem jest wyrażenie emocji, uczuć i natury poszczególnych części dnia na pustyni. Kolor nie sugeruje przestrzeni, zastosowany został jako płaska powierzchnia, aby nie odwracać uwagi od dialogu kontrastu między czystymi białymi liniami a nasyconym polem kolorów za nimi. Ostatnie 3 prace zostały wykonane bez tła, tym samym redukując kolor co podkreśliło ich reliefowe, przestrzenne i graficzne wrażenie. Poza względami natury estetycznej istotne dla mnie było również odniesienie do

pustyni w warstwie poetyckiej i symbolicznej. To co mnie ponadto inspiruje w pustynnym pejzażu to pozorny bezruch i skala tej potężnej naturalnej przestrzeni.

Kolejna część pracy to 5 instalacji z pleksiglasu o nazwie „Barchan: Interlocked Recurrence” dotyczących relacji między obserwatorem a przestrzenią pustynną. W tym przypadku całkowicie zrezygnowałam z koloru, a przezroczysty materiał pozwolił na dynamiczną interakcję między odbiorcą, obiektem sztuki i jego otoczeniem. Linearna kompozycja inspirowana pustynnym krajobrazem została podzielona na warstwy, powielane poprzez coraz mniejsze powtórzenia motywu. Jej konfiguracja, w której obiekty są wyrównane względem siebie, patrząc z pozycji centralnej frontalnie, tworzy ogniskowy obraz zawieszony w przestrzeni, mający na celu nakłonienie odbiorcy do obserwacji dzieła z każdej ze stron przestrzeni a poprzez to doświadczenia odbioru wizualnego w ruchu. Nadrzędną ideą tej pracy jest wzajemne oddziaływanie statycznego i dynamicznego percypowania obrazu. Obiekty te mają subtelną formę, a jej wygląd zmienia się w zależności od otoczenia ekspozycji, ponieważ przezroczystość materiału włącza środowisko w strukturę dzieła. Wprowadzenie jednego półprzezroczystego elementu jest celowym zabiegiem skupiającym uwagę i wzrokowe zaczepienie, pozwalając strukturze na bardziej określoną formę.

Instalacje powyższe zostały wyeksponowane w przestrzeni, a każdy z obiektów został połączony konstrukcją ze stalowych prętów i przezroczystych gumowych tub. W zależności od miejsca prezentacji, każda z prac ma około 50x70x130 centymetrów średnicy, przy czym każdy obiekt dzieła zmniejsza się proporcjonalnie pod względem szerokości i długości, osiągając kolejno 50x70x20, 40x60x20, 32x45x20, 22x31x20 centymetrów.

Ostatnią część mojej artystycznej pracy doktorskiej stanowi 10 prac o nazwie „Barchan: Soundless Memory”, wykonanych w technice obrazu cyfrowego i plexiglasu o wymiarach 32x45 centymetrów. Prace te prezentowane są w tradycyjnie jako obrazy w ramach, a ich niewielka skala odzwierciedla duchowe podejście do tematu pustyni. Linie w tych obrazach są miękkie a kolorystyka ciepła; laserowo wycięte elementy umożliwiają oglądanie obrazu piaszczystych wzorów niemal w całości. Cyfrowe kompozyty ziarnistego piasku, przekształcone w celu uwydatnienia linearności form przed nimi, wahają się w ograniczonym zakresie barw monochromatycznych, a wzory piasku są pokazane w dyskretny sposób. Rezultat prac jest delikatny w wyrazie, z niskim kontrastem między elementami i powtórzeniami linearnej struktury zarówno w drukowanych obrazach, jak i przezroczystych wycięciach. Ta seria prac jest stonowana w wyrazie plastycznym, co podkreśla cichą eksplorację intymnej, osobistej chwili z naturą. W ten sposób chciałam nawiązać do związku między rdzennymi twórcami a pustynią, związku, który choć łączy się z szerszą populacją na głębszym poziomie, jest bardzo intymny i wyjątkowy dla każdej indywidualnej osoby.

9. Podsumowanie

Przewodnią myślą moich badań artystycznych podczas realizacji pracy doktorskiej było znalezienie najodpowiedniejszej formy plastycznej, która wizualizowałaby symboliczny aspekt pejzażu pustyni. Rezygnacja z formy przedstawiającej na rzecz konceptualnej interpretacji tematu osadzała się na zastosowaniu rytmu i powtórzeń w formie wizualnej, wywodzących się z moich wcześniejszych cykli prac, a tym samym z mojego zainteresowania ich wykorzystaniem jako elementu równoważącego kompozycję. W tym celu dokonałam kontekstualnego przeglądu tego, w jaki sposób oba te elementy zostały wykorzystane w efekcie artystycznym i jakie jest ich miejsce w sferze estetyki.

Jako, że scena artystyczna w Zjednoczonych Emiratach Arabskich, gdzie mieszkam, dynamicznie się rozwija, a oficjalny i nieformalny kontekst twórczych poszukiwań znajduje się w stanie formalizacji, kluczowe było przybliżenie perspektywy środowiska, w którym powstała moja twórczość, a zwłaszcza zwrócenie uwagi na współczesne i konceptualne prace lokalnych artystów, które czerpią z relacji ze środowiskiem naturalnym. Jednocześnie ważnym elementem rozważań był duchowy aspekt tworzenia i więź istniejąca między artystą a jego dziełem, zwłaszcza spojrzenie na akt tworzenia jako narzędzie refleksji i medytacji.

Praktyczna praca doktorska w dużej mierze opierała się na interpretacji pustyni, zarówno jako wizualnej inspiracji, jak i katalizatora do spojrzenia w głąb siebie. Kluczową inspiracją nie był bezpośredni i reprezentatywny krajobraz, ale poszukiwanie alegorii, uniwersalnego związku między człowiekiem a środowiskiem naturalnym. Ogrom otwartej panoramy w porównaniu ze skalą pojedynczego człowieka jest sam w sobie kontemplacyjny, zwłaszcza gdy spojrzysz na niego z perspektywy współczesnego stylu życia pełnego szybkich zmian i wyzwań.

Podejście do tego tematu w obiektywny, wolny od stereotypów i autentyczny sposób nie było łatwym zadaniem. Jako kobieta spoza Emiratów, która nie została wychowana w duchu pustyni jako integralnej części narodowej mentalności nieustannie zdawałam sobie sprawę z niebezpieczeństwa powierzchownej eksploracji tematu. Zminimalizowałam to ryzyko, jasno określając swoją pozycję wyjściową i zakotwicząc się w emirackim dyskursie twórczym i artystycznym. To podejście towarzyszyło mi przez cały czas trwania projektu, a to, czego brakowało w zakresie źródeł pisanych, udało mi się zgromadzić dzięki rozmowom z emirackimi artystami, zanurzając się w imponującym zasobie sieci absolwentów Uniwersytetu Zayed, która dała mi dostęp do współczesnych twórców i ich punktów widzenia.

Powstałe w ten sposób prace są złożonym zobrazowaniem pustyni jako idei, badającym jej istotę jako punkt wyjścia i siłę fundamentalną. W równym stopniu opiera się na podstawowych formalnych elementach języka wizualnego, jak i na lokalnej scenie artystycznej i artystycznym zrozumieniu w całkiem nowym kraju, w którym poszukiwania twórcze są stosunkowo nowe i wywodzą się z pozaeuropejskiej kultury materialnej i wizualnej. Praca bada temat trójnasób: jako symbol wizualny, w kontekście przestrzeni i relacji człowieka z przestrzenią oraz jako intymną rozmowę z przestrzenią.

Pomimo tego, że „Barchan” jest dziełem skończonym, pojawiają się perspektywy dalszych badań pustyni jako symbolu i tematu oraz jako kontynuacji tego przedsięwzięcia, analizując temat z różnych ujęć i przez dalsze poszukiwania również technicznych możliwości realizacyjnych. Część instalacyjna jest rozwojowa i mam nadzieję, że uda mi się ją rozwinąć na większą skalę skupiając się na wzajemnym oddziaływaniu transparentności i nietransparentności. Ponadto, osobiste dialogi z lokalnymi twórcami okazały się bardzo inspirujące, dlatego rozważam bardziej dogłębne zbadanie tej kwestii w przyszłości.

10. Bibliografia

- ABRAMOVIĆ, M., 2023. Marina Abramović and ULAY. *Nightsea Crossing/Conjunction*. 1981-1987. Źródło: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3124> [dostęp: 05.11.2023].
- AL LAMKI, H., 2022. *Sensu Lato [exhibition catalogue]*. Dubai: Tabari Artspace.
- AL QASIMI, H., 2020. *Hassan Sharif: I am the single work artist*. Sharjah: Sharjah Art Foundation.
- AL QASSIMI, M., BIN SAFWAN, S., AL ABDAN, A., MOHAMMED, S., AL QASSIMI, S. and YOUSEF AIDABI, Y., 2018. *Abdul Qader Al Rais 50 Years of art*. Abu Dhabi: Department of Culture and Tourism.
- ALLISON, M., KATTAN, B. and EDRIS, A., 2017. *But we cannot see them: tracing a UAE art community 1988-2008*. Edinburgh, United Kingdom: Akkadia Press.
- ANGELUCCI, D., 2014. Repetition. *Deleuze Studies*, nr 8(3).
- ARNASON, H.H. and MANSFIELD, E., 2013. *History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*. 7 edn. Upper Saddle River: Pearson Education.
- BALL-LECHGAR, L., SEAMAN, A. and HOAR, K., 2015. *The Art of the Emirates*. Abu Dhabi: Abu Dhabi Music and Arts Foundation.
- BARRY, R., ALBERRO, A. and NORVELL, P., 2001. *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, by Patricia Norvell*. Berkeley: University of California Press.
- BECKS-MALORNY, U., 1999. *Wassily Kandinsky (1866-1944). Droga ku abstrakcji*. wyd. 1. Warszawa: Taschen/Muza.
- BENJAMIN, W., 2019. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. wyd 1. Routledge.
- BERNARD, C., 1971. *Some Aspects of Delacroix's Orientalism*. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, nr 58(4).
- BIAŁOSTOCKI, J., 2001. *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BINT MAKTOUM, L., 2018. *Reference Point: A History of Tashkeel and UAE Art*. Dubai: Tashkeel.
- BRALCZYK, J., Słownik Języka Polskiego PWN. Źródło: <https://sjp.pwn.pl/sjp/repetycja;2574001.html> [dostęp: 26.10.2023].
- BURT, B., 2013. *World art: an introduction to the art in artefacts*. London: Bloomsbury.
- CATRICALA, V. and SAMMAN, N., 2021. *Quayola: re-coding*. Milan: Skira.
- CHARNIER, J., 2018. *Louvre Abu Dhabi: The Complete Guide*. Paris: Éditions Skira Paris.
- CONNOR, S., 2006. *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*. Aurora: The Davies Group Publishers.
- CULTURE.PL, 2016. Stanisław Dróżdz. Źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-drozdz> [dostęp: 01.11.2023].
- DELEUZE, G. and PATTON, P., 2004. *Difference and repetition*. London: Continuum.
- DRABIK, L., Encyclopedia PWN. Źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/barchan;3874354.html> [dostęp: 28.10.2023].
- DRÓŻDZ, S., 1968. *Pojęciokształty*. Odra.
- ECO, U., 2005. *Innovation & Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics*. Cambridge, Mass : Daedalus.
- ERRINGTON, S., 1998. *The Death of Authentic Primitive Art And Other Tales of Progress*. wyd. 1. California: University of California Press.
- FRANZEN, J., 2022. John Franzen Art. Źródło: <https://www.johnfransen.com/each-line-one-breath> [dostęp: 21.12.2023].
- GELL, A., 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford; Clarendon Press.
- GOŁASZEWSKA, M., 2001. *Estetyka współczesności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GOMBRICH, E., 1995. *The story of art*. wyd. 16. New York: Phaidon.
- GRONLUND, M., 2022. *Art of the Emirates II*. Abu Dhabi: Abu Dhabi Music Arts Foundation.
- GUNDERSON, E., 2017. *Repetition*. Ramus, nr 46(1-2).
- HANIEH, A., 2010. Khaleeji-Capital: Class-Formation and Regional Integration in the Middle-East Gulf. *Historical materialism: research in critical Marxist theory*, Randburg: Porcupine Press.
- HARPRING, P., 2010. *Introduction to controlled vocabularies: terminology for art, architecture, and other cultural works*. wyd. 1. Los Angeles, Calif: Getty Research Institute.
- HLEBOWICZ, A., 2022. Apoloniusz Węglowski – Portret Artysty (odslona XIV). Źródło: <https://www.galeriatest.pl/wystawy/apoloniusz-weglowski-portret-artysty-odslona-xiv/> [dostęp: 28.10.2023].

IBRAHIM, M.A. and ALLISON, M., 2022. *Mohamed Ahmed Ibrahim: between sunrise and sunset: works, 1986-2022*. Abu Dhabi, UAE: National Pavilion UAE La Biennale di Venezia.

JAKIMOWICZ, I., 1978. *Witkacy Chwistek Strzemiński myśli i obrazy*. Warsaw: Arkady.

JONES, J., 2020. *Artemisia Gentileschi*. London: Laurence King Publishing.

KANDINSKY, W., 2015. *Kandinsky*. wyd. 1. New York: Parkstone International.

KANDINSKY, W. and SADLEIR, M., 2015. *Wassily Kandinsky*. wyd. 1. New York: Parkstone International.

KANDINSKY, W. and SADLEIR, M., 2004. *Concerning the Spiritual in Art*. Project Gutenberg.

KANT, I. and BERNARD, J.H., 2015. *Kant's Critique of Judgement*. Project Gutenberg.

KOLCZYŃSKA, P., 2010. *O wystawie Romana Opalki Oktagon*. Źródło: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18498> [dostęp: 10.04.2024].

KRAUSS, R., 1981. *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*. October, nr 18.

ŁADNOWSKA, J., 1991. *Sala Neoplastyczna - z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*. Miejsce sztuki: Museum-Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile. Łódź: Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi.

LENSEN, A., ROGERS, S. and SHABOUT, N., 2018. *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. New York: MOMA.

LEVIN, K., ROALD, T. and FUNCH, B.S., 2019. *Visual Art and the Rhythm of Experience*. The Journal of aesthetics and art criticism, nr 77(3), s. 281-293.

MANACORDA, F., 2022. *Mondrian and his studios*. Źródło: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/mondrian-and-his-studios> [dostęp: 26.09.2023].

MCMAHON, M., 2002. *BEAUTY: Machinic repetition in the age of art*. London: Routledge.

MEYERS, D., 2012. *Jenny Saville Remakes the Female Nude: Feminist Reflections on the State of the Art*. Bloomington: Indiana University Press.

MOSINGIEWICZ, T., 2013. *Pomiędzy faktem a ideą. Malarstwo, rzeźba, grafika*. Kutno: Kutnowski Dom Kultury.

MYERS, D.G. and DEWALL, C.N., 2014. *Psychology in everyday life*. New York: Worth Publishers.

OCVIRK, O.G., 2002. *Art fundamentals: theory and practice*. wyd. 9. Montreal Quebec: McGraw-Hill.

PENTAK, S. and LAUER, D., 2016. *Design basics*. Boston: Cengage Learning.

RATHBONE, E., ROBINSON, W. and STEELE, M., 2013. *Van Gogh repetitions*. New Haven; Washington, D.C.: Yale University Press; in association with the Phillips Collection and the Cleveland Museum of Art.

RICHARDS, M., 2018. *Marina Abramović*. Milton: Taylor & Francis Group.

RORIMER, A., 2010. *Roman Opalka in the Context of Conceptual Art: Why Counting Counts*, w R. OPALKA, ed, *Roman Opalka: Oktagon/ 1- ?* Poznań: Art Stations Foundation.

ROTHKO, M. and ANFAM, D., 1998. *Mark Rothko: the works on canvas: catalogue raisonné*. New Haven: Yale University Press.

ROTHKO, M., WICK, O. and CIUHA, D., 2001. *Mark Rothko: Fondation Beyeler: exhibition, 18 February-29 April 2001*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

SEXTON, P. and FOLLIN, F., 2017. *Seurat to Riley: The Art of Perception*. Compton Verney: Compton Verney Publications Limited.

SONTAG, S., 1989. *Cage, Cunningham, Johns - Dancers on a Plane*. New York: Knopf.

STOKSTAD, M. and COTHREN, M., 2016. *Art: A Brief History*. wyd. 7. South Dakota: Pearson.

STRZEMIŃSKI, W., 1928. *Unizm w malarstwie*. Warszawa: Biblioteka Praesens.

THAUT, M., 2008. *The Structure of Rhythm: The Essence of Time in Music*. London: Routledge.

THESIGER, W., 2000. *The desert*. New York: Thames & Hudson.

THOMPSON, W.F., 2014. *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. wyd. 1. Thousand Oaks: SAGE Publications, Incorporated.

UAE GOVERNMENT, Sep 05, 2023-last update, National Strategy for the Cultural and Creative Industries. Available: <https://u.ae/en/about-the-uae/strategies-initiatives-and-awards/strategies-plans-and-visions/finance-and-economy/national-strategy-for-the-cultural-and-creative-industries> [Nov 12, 2023].

WILLIAMS, C.F.A., 2009. *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, 2010. *Sol Le Witt and Conceptual Art. Bulletin - Yale University Art Gallery*, New Heaven: Yale University Art Gallery.

11. Indeks prac

Trails and Cadence 1
Trails and Cadence 2
Trails and Cadence 3
Trails and Cadence 4
Trails and Cadence 5
Trails and Cadence 6
Trails and Cadence 7
Trails and Cadence 8
Trails and Cadence 9
Trails and Cadence 10
Trails and Cadence 11
Trails and Cadence 12
Trails and Cadence 13
Trails and Cadence 14
Trails and Cadence 15

Interlocked Recurrence 1
Interlocked Recurrence 2
Interlocked Recurrence 3
Interlocked Recurrence 4
Interlocked Recurrence 5

Soundless Memory 1
Soundless Memory 2
Soundless Memory 3
Soundless Memory 4
Soundless Memory 5
Soundless Memory 6
Soundless Memory 7
Soundless Memory 8
Soundless Memory 9
Soundless Memory 10

12. Indeks ilustracji

- Il. 1 CY TWOMBLY (1967) Untitled [Olej i kredka na płótnie]. Guggenheim Museum, New York, USA, Źródło: <https://www.guggenheim.org/artwork/14074> (dostęp: 25.01.2024)
- Il. 2 KAZIMIR MALEVICH, 1912. Morning in the Village [Olej na płótnie]. Guggenheim Museum, New York, USA, Źródło: <https://www.guggenheim.org/artwork/2598> (dostęp: 25.01.2024)
- Il. 3 SOL LEWITT, 1986. Arcs [Farba akrylowa na betonie], Źródło: LeWitt, S. et al. (2006) Sol LeWitt: wall drawings allo Studio G7. Bologna, Italy: Damiani
- Il. 4 PABLO PICASSO (1910) Girl With Mandolin [Olej na płótnie]. The Alfred H. Barr, Jr. Galleries, MoMA, New York, USA, Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/80430> (dostęp: 20.2.2024)
- Il. 5 PIET MONDRIAN (1942-43) Broadway Boogie Woogie [Oil on canvas] MoMA, New York, USA, Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/78682> (dostęp: 20.2.2024)
- Il. 6 PAUL MANES (2016) Curfew [Olej na płótnie]. Cris Worley Fine Arts, Dallas, USA, Źródło: <https://www.paulmanes.art/paintings-1/sfs4wybaxardoh3t54jc3yoo5yiwzk> (dostęp: 13.02.2024)
- Il. 7 APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI (2001) Rozmowy ciszy [Akryl na płótnie]. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, Polska, Źródło: Kowalska, Bożena. (2016) Język geometrii. Półwiecze przemian
- Il. 8 Jasper Johns (1981) Usuyuki [Sitidruk]. The Metropolitan Museum of Art, New York, USA, Źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336773> (dostęp: 23.02.2024)
- Il. 9 PIET MONDRIAN (1942-43) Broadway Boogie Woogie [Oil on canvas] MoMA, New York, USA, Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/78682> (dostęp: 20.02.2024)
- Il. 10 Rekonstrukcja paryskiego studia Pieta Mondriana (2014) Tate Liverpool, UK, Źródło: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/mondrian-and-his-studios> (dostęp: 20.02.2024)
- Il. 11 WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI (1934) Kompozycja unistyczna (13) [Olej na płótnie]. Muzeum Sztuki w Łodzi, Polska, Źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/3489> (dostęp: 12.03.2024)
- Il. 12 SOL LEWITT (1982) Fragment Wall Drawing #370 [instalacja na ścianie z 2018 roku] The Metropolitan Museum of Art, New York, USA, Źródło: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/sol-lewitt> (dostęp: 12.03.2024)
- Il. 13 MARINA ABRAMOVIĆ, ULAY (1986) Night Sea Crossing [performance w macLYON]. Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Lyon, Francja, Źródło: <https://www.cnap.fr/exposition-marina-abramovic-et-ulay> (dostęp: 22.02.2024)
- Il. 14 MARINA ABRAMOVIĆ (1997) Balkan Baroque [performance], Źródło: https://arthive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque (dostęp: 22.02.2024)
- Il. 15 BRIDGET RILEY (1965) Untitled [Fragment 3/11] [Screenprint on Perspex]. Tate, Londyn, UK, Źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-untitled-fragment-3-11-p07106> (dostęp: 22.02.2024)
- Il. 16 STANISŁAW DRÓZDŹ (1977/2004) Między [instalacja]. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Polska, Źródło: <https://www.mocak.pl/miedzy> (dostęp: 12.03.2024)
- Il. 17 WASSILY KANDINSKY (1919) Musical Overture. Purple wedge [Olej na płótnie]. Tula Regional Art Museum, Tula, Russia, Źródło: <https://www.wassilykandinsky.net/work-630.php> (dostęp: 22.02.2024)
- Il. 18 MARCEL DUCHAMP (1911) Nude Descending a Staircase (No. 1) [Olej na kartonie]. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, USA, Źródło: <https://philamuseum.org/collection/object/51448> (dostęp: 26.02.2024)
- Il. 19 GIACOMO BALLA (1912) Dynamism of a Dog on a Leash [Oil on canvas]. Albright-Knox Art Gallery, New York, USA, Źródło: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-dynamism-of-a-dog-on-a-leash-1912-giacomo-balla-1781174.html> (dostęp: 26.02.2024)
- Il. 20 ABDUL QADER AL RAIS (1989) Al-Intifada [olej na płótnie]. Źródło Al Qassimi, Maisa (2018) Abdul Qader Al Rais 50 Years of art
- Il. 21 ABDUL QADER AL RAIS (2016) Serenity series [akwarela na papierze]. Źródło: Al Qassimi, Maisa (2018) Abdul Qader Al Rais 50 Years of art
- Il. 22 MATTAR BIN LAHEJ (2013) Spread Language [stal nierdzewna], Źródło: Ball-Lechgar, Lisa (2015) The Art of the Emirates
- Il. 23 EMIRATES FINE ARTS SOCIETY (1985) Al-Tashkeel no.3 [magazine cover], Źródło: Lenssen, Anneka (2018) Modern Art in the Arab World: Primary Documents

- II. 24 HASSAN SHARIF Hassan Sharif in his studio, Źródło: <http://www.hassansharif.com/> (dostęp: 18.03.2024)
- II. 25 EL SEED (2014) Declaration, Źródło: Bint Maktoum, Lateefa (2018). Reference Point: A History of Tashkeel and UAE Art
- II. 26 BUDYNEK MARAYA ART CENTRE, Źródło: <https://www.artinresidence.it/properties/maraya-art-centre/> (dostęp: 18.03.2024)
- II. 27 WAREHOUSE421 (2017) SEAF Cohort 4 installation, Źródło: Gronlund, Melissa (2022). Art of the Emirates II
- II. 28 MOHAMMED AHMED IBRAHIM (2023) Elevation [Instalacja na Abu Dhabi Art], Źródło: https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mohamed_ahmed_ibrahim_elevation/ (dostęp: 18.03.2024)
- II. 29 ABDUL QADER AL RAIS (2012) Memories series [akwarela na papierze]. Kolekcja prywatna artysty, Źródło: <https://www.abdulqader-alrais.com/earthsky?pgid=jvks6i0q-29c1313c-5bc2-46a8-9a61-09e51104cf25> (dostęp: 20.03.2024)
- II. 30 AZZA AL QUBAIS (2011) Signature Chair 1 [gałęzie palmowe i stal nierdzewna]. Źródło: Ball-Lechgar, Lisa (2015) The Art of the Emirates
- II. 31 HASHEL AL LAMKI (2022) Kinda Mexico [oil on cotton bedsheet]. Tabari Artspace, Dubai, United Arab Emirates, Źródło: Al Lamki, Hashel (2022) Senu Lato [exhibition catalogue]
- II. 32 Female figurine [malowana terakota] (6000-5100 p.n.e.). Syria, Źródło: Charnier, Jean-François (2018) Louvre Abu Dhabi: The Complete Guide
- II. 33 Tablica w formie mihrabu, fragment [powlekana szkliwem ceramika] (1250-1350 n.e). Azja centralna, Źródło: Charnier, Jean-François (2018) Louvre Abu Dhabi: The Complete Guide
- II. 34 MARC QUINN (1991) Self 1991 [krew artysty, stal nierdzewna, perspex i sprzęt chłodniczy], Źródło: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> (dostęp: 21.03.2024)
- II. 35 Full citation WASSILY KANDINSKY (1939) Towards the Blue [olej na płótnie], Źródło: <https://www.wassilykandinsky.net/work-379.php> (dostęp: 22.03.2024)
- II. 36 MARK ROTHKO (1958) Black on Maroon [farba olejna, farba akrylowa, klej temperowy i pigment na płótnie], Źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031> (dostęp: 15.03.2024)
- II. 37 STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1918) Portret Kobiecy [rysunek w pastelii], Źródło: Jakimowicz, Irena (1978). Witkacy Chwistek Strzeżniński myśli i obrazy
- II. 38 ROMAN OPAŁKA Opałka 1965/1-∞, Detail 3970847 – 3996081 [olej na płótnie], Źródło: <https://starakfoundation.org/pl/kolekcja/f/20/81,0> (dostęp: 15.03.2024)
- II. 39 KASIA DZIKOWSKA (2022) Widok pustyni z rejonu Abu Dhabi [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 40 JOHN FRANZEN (2017) Each Line One Breath [tusze na papierze], Źródło: <https://www.johnfranzen.com/each-line-one-breath?pgid=kv9ekyr0-f9d89676-3f46-4731-a8e5-83b876fd0a54> (dostęp: 13.02.2024)
- II. 41 KASIA DZIKOWSKA (2016) Passing Through, seria [akwarela na papierze], Źródło: kolekcja artysty
- II. 42 KASIA DZIKOWSKA (2020) Fluid Resistance, wystawa w Promenade Gallery, Abu Dhabi [farba akrylowa i cięcie laserowe], Źródło: kolekcja artysty
- II. 43 KASIA DZIKOWSKA (2022) Inside/outside: Reveries, seria [techniki mieszane i cięcie laserowe], Źródło: kolekcja artysty
- II. 44 KASIA DZIKOWSKA (2022) Widok pustyni z rejonu Al Sout [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 45 KASIA DZIKOWSKA (2024) Studio artysty [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 46 KASIA DZIKOWSKA (2023) Zrzut ekranu podczas pracy nad Fluid Resistance [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 47 KASIA DZIKOWSKA (2022) Makers Lab studio [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 48 KASIA DZIKOWSKA (2024) Wstępne szkice [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 49 KASIA DZIKOWSKA (2024) Rysunek tuszem na kalce [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 50 KASIA DZIKOWSKA (2024) Cyfrowa kopia szkicu w programie Adobe Illustrator [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 51 KASIA DZIKOWSKA (2024) Cyfrowa kopia szkicu przygotowana do programowania lasera [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 52 KASIA DZIKOWSKA (2024) Ustawienia maszyny laserowej [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 53 KASIA DZIKOWSKA (2024) Próby materiału w MDF [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 54 KASIA DZIKOWSKA (2024) Próba wyciętych warstw MDF [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 55 KASIA DZIKOWSKA (2024) Laser podczas cięcia płyty MDF [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 56 KASIA DZIKOWSKA (2024) Warstwa wycięta laserem [fotografia], Źródło: kolekcja artysty

- II. 57 KASIA DZIKOWSKA (2024) Czyszczenie sokiem z cytryny [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 58 KASIA DZIKOWSKA (2024) Fragment pomalowanej warstwy [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 59 KASIA DZIKOWSKA (2024) Studia koloru [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 60 KASIA DZIKOWSKA (2024) Trails and Cadence, wariacje warstw [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 61 KASIA DZIKOWSKA (2024) Fragment pracy w pleksiglasie [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 62 KASIA DZIKOWSKA (2024) Szkic przekształcony na wektor [zrzut ekranu], Źródło: kolekcja artysty
- II. 63 KASIA DZIKOWSKA (2024) Obiekt wycięty w pleksiglasie [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 64 KASIA DZIKOWSKA (2024) Przykład instalacji [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 65 KASIA DZIKOWSKA (2024) Instalacja „Interlocked Recurrence” [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 66 KASIA DZIKOWSKA (2024) Eksperyment z podświetleniem LED [fotografia], Źródło: kolekcja artysty
- II. 67 KASIA DZIKOWSKA (2024) Soundless Memory 9 [fotografia], Źródło: kolekcja artysty