

## Wnętrze, zewnątrz obrazu

**Streszczenie:** Wnętrze, zewnątrz, przestrzeń wspólna odnoszą do relacji naruszonych struktur obrazu i własnych doświadczeń w jej budowaniu i przekraczaniu. Potrzeba poszerzenia możliwości obrazu i zrozumienia doprowadziły do odcięcia się od tradycyjnego postrzegania obrazu i otwarcia jego płaszczyzny w sensie dosłownym, na wylot. Zjawisko otwierania płaszczyzny, choć widoczne już w twórczości przedstawicieli lat dwudziestych, odnoszą do *Concetto spaziale* Lucia Fontany, którego zamysłem było poprzez dziurawienie obrazu otworzenia przestrzeni przed i za obrazem.

Odnoszą się również do własnych przekroczeń płaszczyzny obrazu. Obrazy, choć ograniczone ramą, poprzez uwolnienie–przerwanie nitki wątku, odsłaniają przestrzeń za i przed, a tym samym wnętrze i zewnątrz obrazu. Powstała po cięciu (jak u Lucio Fontana) czy też wybraniu nitki (jak w moich przerwaniach) pusta przestrzeń otwiera się na znaczenia podziału relacji i interpretacji wnętrza i zewnątrz i przestrzeni wspólnej.

**Słowa kluczowe:** malarstwo, przestrzeń obrazu, naruszona struktura malarska

## The Interior, Exterior of the Painting

**Abstract:** I address the ideas of interior, exterior and common space by referring to the relationship of disrupted image structures and my own experiences in building and transgressing them. The need to expand the image capabilities and its understanding led to a break with the traditional perception

of the image and opened its plane literally 'right through'. The phenomenon of opening the plane, although already present in the works from the 1920's, is related to the *Concetto spaziale* of Lucio Fontana whose intention to puncture the image was to open the space in front of and behind the painting.

I also comment on my own methods of transcending the image plane. The paintings, though limited by the frame, thanks to freeing the space by removing the weft thread, reveal the space behind and in front and consequently the interior and exterior of the image. Created after slashing (like in Lucio Fontana) or removing a thread (like in my interruptions), the empty space opens to the various relations and interpretations of the interior and exterior and the common space.

**Keywords:** painting, picture space, destruction of the painting structure

## Wobec tradycji

Po 1945 roku pojęcie tradycyjnego obrazu zostało zdecydowanie zanegowane przez malarzy amerykańskich (np. Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Tom Wesselman). Ich dążenie do radykalnych innowacji, przejawiające się w odcięciu od historycznego balastu tradycji sztuki europejskiej, wymagało nowego zdefiniowania obrazu. Pierwszym krokiem do przewartościowania kondycji obrazu jest przetworzenie zhierarchizowanej kompozycji, czego konsekwencją staje się wyzwolenie formatu z kształtu prostokąta oraz naruszenie płaszczyzny obrazu. Mimo różnorodności postaw i motywacji artystów remontujących tradycyjną kompozycję, można wyróżnić jedną kwestię wspólną im wszystkim, a mianowicie fakt, że ich poczynania były motywowane potrzebą powrotu do pierwotnego stanu malarstwa.

Kulminację procesu otwierania obrazu stanowi naruszenie płaszczyzny, jako dotychczasowej wartości decydującej o tożsamości malarstwa i dającej podstawę zaistnienia iluzji. Otwarcie powierzchni obrazu przebiega dwutorowo: jako naruszenie jej rozciągłości poprzez ekspresyjny atak na nią, dokonywany przeważnie za pomocą ostrych narzędzi lub też jako wykalkulowany akt silniejszego skonstruowania blejtramu z przewidzianym w nim otworem. W obrazie

otwartym zasadniczą kwestią jest również obecność rzeczywistej przestrzeni funkcjonującej jako jego podstawowy element zyskujący w jego strukturze silną pozycję. W procesie otwierania obrazu równie istotną rolę, jak sztuka dawna, odgrywa także dorobek historycznej awangardy.

W kręgu artystów czynnych w dwudziestoleciu międzywojennym szczególnie ważną okazuje się postawa Hansa Arpa, Aleksandra Rodczeni, Pieta Mondriana, Francisa Picabii oraz Władysława Strzemińskiego, których koncepcje dają znaczący impuls do przewartościowania statusu obrazu w drugiej połowie XX wieku.

Malarstwo nieprzedstawiające drugiej połowy XX wieku, mimo własnej autonomii, jawi się jako swego rodzaju laboratorium, w którym dogłębnie i twórczo przeanalizowano zagadnienia istotne i inspirujące dla mediów sztuki postrzegane jako bardziej nowoczesne: chociażby w instalacji sztuki wideo. W twórczości poszczególnych artystów aspekty zjawiska otwierania obrazu pojawiają się w zależności od indywidualnej podstawy i rytmu rozwoju – np. naruszenie płaszczyzny dla jednych stanowi cel wyczerpany sam sobie, dla innych stanowi jeden z kolejnych kroków na drodze ku kontynuowaniu otwierania obrazu i nieprzerwanego pytania o jego kondycję. Otwarcie płaszczyzny obrazu było wynikiem zainteresowania artystów przestrzenią, ale również stanowiło jeden z aspektów szerszego zjawiska, którym było testowanie przez samo malarstwo własnych granic kondycji i statusu.

Bliżej ukazują znaczenie tych procesów na przykładzie *Concetto spaziale* Lucio Fontany i własnej koncepcji przestrzennej.

### Concetto spaziale<sup>1</sup>

Nacięcie i perforację powierzchni dzieła dokonane przez Lucia Fontanę w 1949 roku tradycyjni odbiorcy malarstwa potraktowali jako naruszenie świętości. Uznawano bowiem nienaruszalność płaszczyzny

---

<sup>1</sup> *Concetto spaziale* – koncepcja przestrzenna Lucia Fontany: „(...) w 1946 roku opublikował on w Buenos Aires *Manifesto blanco*, w którym opowiedział się przeciwko koncepcji przestrzeni wirtualnej (pozornej, iluzjonistycznej) w malarstwie, proponując zastąpienie

– powierzchni malarskiej, za jeden z podstawowych czynników identyfikacji medium. Do naruszenia płaszczyzny dzieł dochodzi już w latach dwudziestych u Francisa Picabii i u Hansa Arpa. Przez wykonane wycięcia w papierze, jak u Picabii, czy też w reliefach i papierach, na których maluje Hans Arp, po raz pierwszy odsłania się widok na to, co za płaszczyzną.

Rewolucyjne znaczenie otworu na płaszczyźnie malarskiej nadaje w swoim geście Lucio Fontana. W jego pierwszej realizacji naciągnięty na płótno biały papier zostaje przedziurawiony od tyłu. Krawędzie otworu wysunięte przed płaszczyznę płótna rzucają na jego otoczenie cień. Autor *Concetto spaziale*, naruszając płaszczyznę płótna, ma na celu wyeksponowanie zjawisk nieskończonej przestrzeni kosmicznej.

Celem Fontany jest uchwycenie natury pojmowanej jako ciągły ruch materii w czasie i przestrzeni Kosmosu. Artyście nie zależy na ukazywaniu jej przemijających obrazów, lecz poszukuje pierwotnych zasad oraz idei nieprzemijalności, objawiającej się w wiecznym ruchu. Pojęcia natury i przestrzeni są ważne.

Opisywane procesy polegają na przekraczaniu zamkniętych granic obrazu, na nowo definiując jego autonomię i samowystarczalność.

Podstawą tych procesów jest próba dotarcia do źródłowej kondycji malarstwa i jego pierwotnych form. W efekcie prowadzi to do poszukiwania i doświadczeń technicznych i estetycznych. W malarstwie tradycyjnym obraz był materialnym odpowiednikiem pola widzenia. Obraz, dzięki przebijającym płótno otworom, staje się obrazem otwartym. Granice jego nie muszą przypadać tam, gdzie do tej pory ujmowały go ramy, lecz mogą sięgać poza obraz. Przestrzeń zewnętrzna określana przestrzenią przed obrazem to relacja odbiorcy stojącego przed płótnem i przestrzeń wewnętrzna to iluzja przedstawiona na płótnie. Otwarcie obrazu ujawnia przestrzeń za obrazem. *Concetto spaziale* ujawnia realną przestrzeń, odkrytą w wyniku naruszenia płaszczyzny. Zatraca się granica między wnętrzem a zewnętrzem obrazu. Naruszona płaszczyzna staje się elementem wspólnym, łączy i dzieli

---

jej przestrzenią realną, możliwą do stworzenia dzięki związaniu sztuki z nauką i wykorzystaniu zdobytczy nowoczesnej techniki (...)", w: *Słownik sztuki XX wieku*, s. 586.

przestrzeń na przestrzeń przed i przestrzeń za powierzchnią płótna w odniesieniu do obecności odbiorcy obrazu.

Można wyróżnić trzy drogi otwierania obrazu: *primo* – przez działanie materii malarskiej i faktury; *secundo* – poprzez wprowadzenie przestrzeni i światła do wnętrza obrazu; *tertio* – przez zniesienie realnej granicy obrazu wskutek nieograniczonych wizualnych relacji, które sięgają poza obraz.

Zgodnie z koncepcją Rudolfa Arnheima (*Sztuka i percepcja wzrokowa*) zadaniem dzieła sztuki jest odzwierciedlenie dynamicznych stanów ludzkiej egzystencji za pomocą uporządkowanej, zrównoważonej i centralnej formy. Kolejnym warunkiem generowania znaczeń przez dzieło jest ograniczenie pola wizualnego i zamknięcie go w ramach, gdyż struktura nieograniczona przestaje być sensotwórcza. W prawdziwej sztuce nie chodzi o pomnażanie konwencji i etycznych zdarzeń. Chodzi o to, by znaleźć się w miejscu, w którym jest się samemu wobec Uniwersum i potrafić coś powiedzieć w obliczu tego Uniwersum.

## Przerwana struktura płótna<sup>2</sup>

Przestrzeń moich poszukiwań to świat znaków, form i kształtów, które uwidaczniają się już w wyniku przerwanej struktury płótna. Znaków intensywnych w swoim uproszczeniu, działaniu nieiluzjonistycznym przy równoczesnym traktowaniu koloru jako wartości dodanej.

Moją praktyką jest budowanie obrazu. Zapomniane już często w dzisiejszych czasach budowanie ram i podobrazia, które napinam ze starych płócien i worków jutowych. Przygotowuję również składniki podobrazia na podstawie dawnych technik malarskich.

Prowadzę dyskurs z tradycyjnie pojmowanym obrazem. Podłoże wykonuję samodzielnie, trzymając się regularnego formatu obrazu, zamkniętego w tradycyjnym prostokącie. Żmudnie wytwarzam wszystkie elementy klasycznego obrazu, aby naruszyć strukturę płótna.

---

<sup>2</sup> Przerwana struktura płótna – określenie własnej koncepcji przestrzennej obrazu, opartej na przzerwaniu płótna, a tym samym płaszczyzny obrazu, która dokonuje się już na etapie budowania obrazu.

Miejsca przerwania zostają zachowane, a nowe otwarcia są wprowadzone w płótnie jutowym niczym uwalnianie. Nieharmonijność prac, przy założeniu, że treść jest nieodłącznie związana z formą, ujawnia się już na poziomie odrzucenia tradycyjnej kompozycji. Traci ona rację bytu już w momencie stosowania gestu napinania płótna na blejtram. Decydującym środkiem wypowiedzi staje się wówczas struktura materii i dokonany na niej gest. Nie ma więc warunków sprzyjających powstaniu iluzji, która została wyparta przez intensywną narzucającą się obecność faktury płótna oraz jego naruszenie. Efekt ten wspomagają widoczne w wielu miejscach nitki wychodzące z obrazu często w trzeci wymiar, powstając przez wyprowadzenie w sensie dosłownym. Takie efekty są zamierzonym zabiegiem powstałym wskutek rozsunięcia osnowy i wątku. Nitki wychodzące w trójwymiar zawsze pozostają w ścisłym odniesieniu do płaszczyzny malarskiej zamkniętej w ramie.

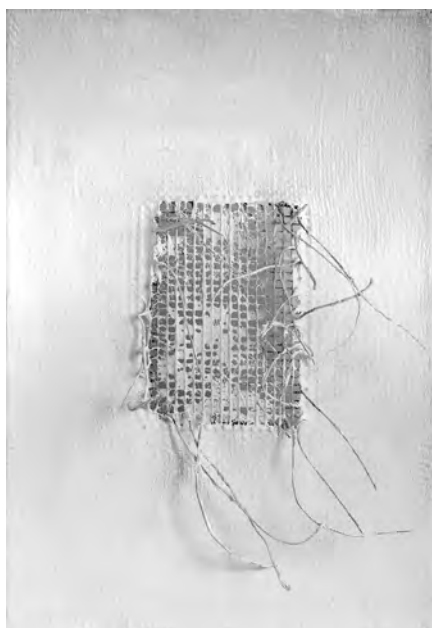
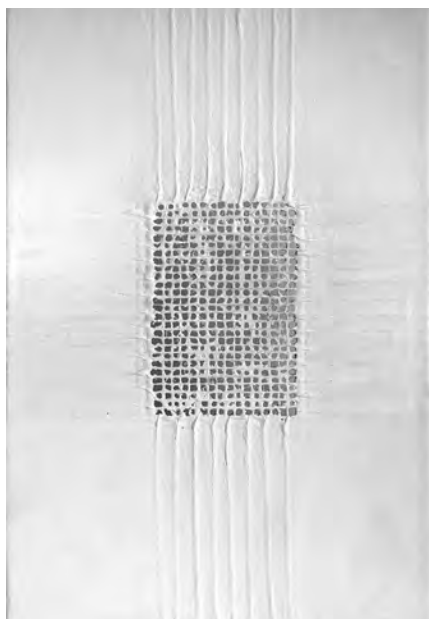
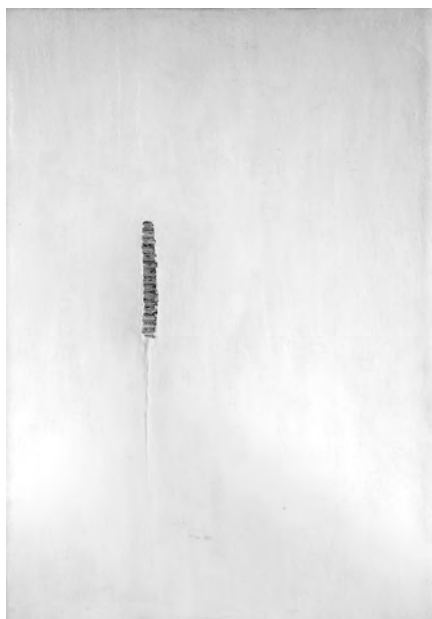
Centralnym punktem mojego malarstwa jest przekroczenie, przerwanie. Przekroczenie płaszczyzny obrazu poprzez przerwanie nitki wątku i osnowy. Otwarta płaszczyzna płótna ujawnia przestrzeń za obrazem. Czy jest to przestrzeń zewnętrzna czy też wewnętrzna? Z jednej strony jest ona za obrazem, ale widzimy ją wewnątrz obrazu. Przyzwyczajeni do konwencji odbierania wnętrza obrazu jako iluzyjności, która wciąga spojrzenie w głąb wykreowanej barwą przestrzeni, napotykamy jednak przestrzeń w sposób materialny i rzeczywisty. Przestrzeń za obrazem jest jednocześnie wnętrzem i zewnętrzem obrazu. Tak wykreowana przestrzeń wciąga nas w to, co dzieje się za obrazem, będąc jednocześnie przed nim. Konsekwencją takiego sposobu definiowania przestrzeni jest status ściany, uwidaczniający się w przerwanej płaszczyźnie obrazu. Jest to miejsce, w którym ogniskują i ścierają się najistotniejsze kwestie związane z przewartościowaniem statusu obrazu. Ściana, dzięki naruszeniu integralności płaszczyzny i jej uwidocznieniu, aspiruje do rangi jednego z elementów struktury wewnątrzobrazowej zintegrowanego z całością obrazu. Nie jest już jedynie tłem dla figury, lecz zostaje włączona. Naruszenie integralności płaszczyzny i otwarcie jej na przestrzeń prowadzi do powstania paradoksalnego w swej

istocie obrazu tradycyjnego, którego specyfika nie stanowi dowodu na śmierć malarstwa, lecz wręcz przeciwnie – uzmysławia nowe możliwości i wytycza kierunki ekspansji podejmowane wciąż w obrębie tego medium.

Obrazy oparte na przerwaniu struktury płótna nawiązują relacje z otoczeniem i stają się zjawiskiem sytuacyjnym, zależnym od konkretnych okoliczności, w których znajdują się w danym momencie. Obrazy te wchodzą bowiem w interakcje z kontekstem przestrzennym i zmieniają się w zależności od pozycji widza czy też kąta patrzenia. Symbioza z otoczeniem wydobywa i potęguje za każdym razem inne ich cechy, a cały proces odbywa się w realnej przestrzeni. Przebieg procesu widzenia czyni z obrazu fenomen w wielu aspektach wirtualny i uruchamia to, co niewidzialne, jako jeden z najistotniejszych elementów obrazu.

## Podsumowanie

Stopniowe zainteresowanie przestrzenią zaczęło wymykać się z ustalonych ram. Malarze zaczęli testować granice i kondycję malarską. Choć dla niektórych początkowo łamanie granic mogło być odbierane jako destrukcja, to jednak naruszenie płaszczyzny obrazu nie było tylko celem samym w sobie, lecz zmierzało w kierunku uzyskania nowych możliwości. Jedną z nich jest ujawnienie przestrzeni i nadanie jej dominującej roli. Przestrzeń w naruszonym obrazie nabiera innego znaczenia, przekształcenia związanego ze zmianami punktu widzenia. Dla stojącego przed obrazem widza w dziurach, nacięciach, przerwaniach na płaszczyźnie obrazu pojawia się przestrzeń, która w rzeczywistości jest przestrzenią za obrazem, ale stanowi teraz element jego wnętrza. Otaczająca przestrzeń i ściana stają się elementami współkształtującymi obraz, nie pełnią już tylko funkcji tła, lecz stają się jego częścią. Zatarła się granica podziału między zewnątrz a wnętrzem obrazu, zewnątrz weszło do wnętrza, a wewnątrz wyszło na zewnątrz. Elementem wspólnym obu przestrzeni, „miejscem ich spotkania” jest płaszczyzna obrazu.



Il. 1,2,3,4. *Przerwana struktura płótna* (technika własna, format: 21 × 30 cm, rok: 2018)



## Bibliografia

- Berdyszak Jan, *Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962–1995*, oprac. Maria Berdyszakowa, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, Katowice 1996.
- Czas Przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2009.
- Fertała-Harlander Beata, *Obraz przestrzeń – moje struktury malarskie*, praca doktorska, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2015.
- Frutiger Adrian, *Człowiek i jego znaki*, d2d.pl, Kraków 2010.
- Husakowska-Szysko Maria, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja Sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Kowalska Bożena, *Fangor. Malarz Przestrzeni*, WAI F, Warszawa 2001.
- Smolińska Marta, *Otwieranie obrazu. Dekonstrukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalgowym II połowy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.