

Autoreferat

Natalia Wegner_Habilitacja

Autoreferat

Natalia Wegner_Habilitacja

Spis treści / Contents

Wykształcenie i zatrudnienie — str. 9
Education and career — p. 41

Tytuł osiągnięcia artystycznego — str. 10
The title of artistic accomplishment — p. 42

**Spis 24 obrazów stanowiących treść
dzieła habilitacyjnego** — str. 11
List of 24 paintings constituting the content
of the post-doctoral dissertation — p. 43

Z powietrza i z ziemi — str. 14
From air and ground — p. 47

Tylko przejazdem — str. 24
Just passing through — p. 57

Bibliografia — str. 38
List of references — p. 71

Obrazy — str. 72
Paintings — p. 72

Tylko przejazdem, obrazy — str. 119
Just Passing Through, paintings — p. 119

Tylko przejazdem, wystawy — str. 148
Just Passing Through, exhibitions — p. 148

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Malarstwa i Rysunku

NATALIA WEGNER

Autoreferat

Poznań, 2019

Natalia Wegner
ur. 1974 w Poznaniu

Wykształcenie:

- 1999 r.** Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby
Kierunek: grafika
Lata studiów: październik 1994 — czerwiec 1999
Magister sztuki w zakresie grafiki warsztatowej
Promotor: prof. Zbigniew Lutomski (Pracownia Drzeworytu i Linorytu)
Promotor pracy teoretycznej: prof. Alicja Kępińska
- 2001 r.** Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej
Ukończenie Studium Pedagogicznego
- 2011 r.** Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Malarstwa
Doktor sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne
Tytuł pracy doktorskiej: „Nokturny”
Promotor: prof. Ireneusz Domagała
Recenzenci: prof. Jan Pręgowski
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
prof. Andrzej Zdanowicz
(Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu)

Zatrudnienie:

- 1999—2004** Wyższa Szkoła Sztuki Stosowanej „Schola Posnaniensis”
asystentka w Pracowni Malarstwa i Rysunku
prof. Andrzeja Macieja Łubowskiego
asystentka w Pracowni Malarstwa Ściennego
prof. Andrzeja Macieja Łubowskiego
- 2003—2011** Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
asystentka w XII Pracowni Rysunku prof. Ireneusza Domagały
- 2011—dziś** Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
adiunkt w XII Pracowni Rysunku prof. Ireneusza Domagały
(od października 2016 do dziś pełni obowiązki Kierownika
XII Pracowni Rysunku)

Tytuł osiągnięcia artystycznego:

- > Tytuł osiągnięcia naukowego wynikającego z art.16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. W Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.): *Tylko przejazdem*
- > Obrazy stanowiące osiągnięcie naukowe prezentowane były na siedmiu wystawach indywidualnych:
- > „Malarstwo”, z cyklu Trzy miejsca, Galeria Miejska w Mosinie (10.XII.2016—8.I.2017),
(prezentacja obrazów: *Tylko przejazdem, Kopuła, Lancelot*)
- > „Wokół”, Galeria Na Piętrze, Gimnazjum w Sierakowie, Rawicz (29.VII.2017—10.IX.2017),
(prezentacja obrazu: *Pobocze*)
- > „Dostrzeżone w drodze”, Galeria 33 w Ostrowie Wielkopolskim (7.IX.2018)
(prezentacja obrazów: *Horyzont, Ulica Mickiewicza, Ostaniec, Wiadukt, Refleks, Bruzdy, Podmokły teren, Antonin. Widok na Lido, Bocznica, Droga na północ, Przejście, Hałda, Trakt, Zapomniana droga*)
- > „Pejzaże zatrzymane 3” Galeria ZPAP przy ulicy Piwnej w Gdańsku (11–30.IX.2018)
(prezentacja obrazów: *Horyzont, Ulica Mickiewicza, Kopuła, Lancelot, Ostaniec, Wiadukt, Refleks, Podmokły teren, Bruzdy, Wapiennik, Antonin. Widok na Lido, Trakt, Zapomniana droga*)
- > „Tylko przejazdem” Galeria Rotunda, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (29.X—8.XI.2018)
(prezentacja obrazów: *Ulica Mickiewicza, Ostaniec, Refleks, Hałda, Przejście, Bocznica, Wapiennik, Droga na północ, Bruzdy*)
- > „Tylko przejazdem” Galeria Innowacji, Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy w Bydgoszczy (19.XII.2018—6.I.2019)
(prezentacja obrazów: *Ulica Mickiewicza, Wiadukt, Horyzont, Jeszcze 5 godzin, Ostaniec, Lancelot, Refleks, Hałda, Przejście, Bocznica, Wapiennik, Droga na północ, Bruzdy, Antonin. Widok na Lido, Antonin skandynawski, Podmokły teren*)

- > *Obszary wspólne, Natalia Wegner, Krzysztof Ryfa, World Trade Center w Poznaniu* (7.III.2019—29.V.2019)
(prezentacja obrazów: *Zapomniana droga II, Tymczasem, Ulica Mickiewicza, Ostaniec, Refleks, Bruzdy, Wapiennik, Podmokły teren, Droga na północ, Antonin skandynawski*)
oraz dwóch zbiorowych:
- > „XI Międzynarodowy Plener Malarski Obraz IV Skoki 2018”, Pałac w Skokach (23.VIII.2018)
(prezentacja obrazu: *Na skrót*)
- > VII Międzynarodowy Przegląd Sztuki Alternatywy 33, Galeria 33 w Ostrowie Wielkopolskim (8.XII.2018—20.II.2019)
(prezentacja obrazu: *Tymczasem*)

24 obrazy, wraz z tekstem *Tylko przejazdem*, stanowiące treść dzieła habilitacyjnego:

- > *Ulica Mickiewicza*
200×140 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 czarne ramy aluminiowe z szybą, 2018
- > *Wiadukt*
110×194 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 srebrne ramy aluminiowe z szybą, 2018
- > *Tymczasem*
140×140 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 srebrne ramy aluminiowe z szybą, 2018
- > *Horyzont*
140×200 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 srebrne ramy aluminiowe z szybą, 2018
- > *Ostaniec*
140×140 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 czarne ramy aluminiowe z szybą, 2018
- > *Jeszcze 5 godzin*
70×200 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 2 srebrne ramy aluminiowe z szybą, 2017

- > *Pobocze*
140×200 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 czarne ramy aluminiowe z szybą, 2017
- > *Tylko przejazdem*
140×200 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 czarne ramy aluminiowe z szybą, 2016
- > *Lancelot*
140×140 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 srebrne ramy aluminiowe z szybą, 2016
- > *Kopuła*
140×140 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: 4 czarne ramy aluminiowe z szybą, 2016
- > *Refleks*
49×49 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: srebrna rama aluminiowa, 2018
- > *Bruzdy*
36×46 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: srebrna rama aluminiowa, 2018
- > *Podmokły teren*
24×42 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: srebrna rama aluminiowa, 2018
- > *Wapiennik*
25×37 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: srebrna rama aluminiowa, 2018
- > *Zapomniana droga*
30×30 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2018
- > *Zapomniana droga II*
29×32 cm., technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2019

- > *Trakt*
26×30 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2018
- > *Na skróty*
30×30 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2018
- > *Przejście*
14×14 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2017
- > *Hałda*
20×20 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: srebrna rama aluminiowa, 2017
- > *Droga na północ*
21×21 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2017
- > *Bocznic*
20×20 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2017
- > *Antonin skandynawski*
35×35 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2017
- > *Antonin. Widok na Lido*
20×20 cm, technika mieszana na papierze,
oprawa: czarna rama aluminiowa, 2016

Z powietrza i z ziemi¹

Jabłko [str. 72] Z okresu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu pamiętam moment, który okazał się zwrotny w działaniach twórczych. Krytyczne uwagi prof. Zbigniewa Lutomskiego, Kierownika Pracowni Drzeworytu i Linorytu, niezadowolonego z rezultatów mojej pracy, spowodowały przełom. Powstała dwuczęściowa praca pod tytułem *Jabłko*, linoryt o wymiarach 100×140 cm. z nieregularnym kształtem owocu. To była pierwsza, wielkoformatowa grafika. Kontur jabłka wykonałam tradycyjną metodą, wewnątrz zaś w technice monotypii, odbijając matrycę pokrytą warstwą przetartej farby. Zanikające smugi kontrastowały z twardym zadrukiem. Grafika otwarła nową drogę wskazując metodę pracy oraz sposób komponowania obrazów z kilku części. Kombinacja technik wynikająca z chęci przyspieszenia procesu charakteryzuje moje działania do dziś.

Po studiach nastąpiła przerwa. Praca w niepublicznej uczelni artystycznej, podjęta jesienią 1999 roku, zmobilizowała mnie jednak do działań. Potrzebowałam czegoś, co przyniesie szybsze rezultaty niż wieloetapowa, wymagająca cierpliwości grafika. Zwróciłam się ku malarstwu, które w ostatnich latach studiów odsunięte na drugi plan, wymagało pracy niemal od podstaw.

Nie porzuciłam jednak papierowego podobrazia. Pozwoliło na eksperymenty, na które nie miałabym odwagi w przypadku płótna. Format brystolu 100×70 cm. do dziś stanowi składową obrazów. Tempery łączyłam z pastelami, grafitem i kredkami. Powstawały kompozycje pejzażowe uwzględniające odległą linię horyzontu. Czasem na jej krawędzi majaczyła szpica, nawiązującą do krajobrazów Johna Constable'a, podobnych do widzianej z pól panoramy Czempinia z wieżą neogotyckiego kościoła.

[str. 73] Spora część obrazów skupiała się na środowiskach wodnych ukazujących pnie wyrastające z okrojonych łądów lub linie brzegowe. W poziomie kreskowanych taflach ujawniałam refleksy niewidocznych lub fragmentarycznie ukazanych obiektów. Ślady narzędzia nieco inaczej rozkładały się w obszarze ziemi, nawiązując do struktury zmierzwionej trawy. Rozcierając na papierze olejne kredki, wydobywałam melancholijność przedstawienia, dominującą w nieco późniejszych obrazach.

1 Tytuł rozdziału jest zarazem tytułem wystawy Natalii Wegner i Bogdana Wegnera *Z powietrza i z ziemi* prezentowanej w Galerii U Jezuitów w Poznaniu w 2011 roku.

[str. 74] Z tego okresu pochodzi praca ukazująca pomost nad wodą, jeden z ulubionych motywów, gdzie fragment łądu wdziera się w obszar wody.

Po pierwszych prezentacjach spotkałam się z opiniami, że nie powinnam była porzucić linorytu, w którym tak dużo udało mi się osiągnąć. W kontekście pracy dyplomowej był to regres, niemniej pojawiły się poszukiwania innego kadrowania, punktu widzenia.

[str. 75–77] Pod wpływem pejzażu ściśle związanego z miejscem zamieszkania (i nieprzerwanie mnie intrygującego), stworzyłam pierwsze kompozycje krzyżowe. Nie tytułowałam ich, tylko numerowałam. Aż do doktoratu stosowałam tę metodę, którą później uznałam za kłopotliwą wobec zamieniania poszczególnych części obrazów. Prace składały się z pięciu kwadratów 70×70 cm., oprawionych w osobne ramy z szybą i zestawionych w kształt krzyża greckiego. Ramiona mogły znamionować cztery strony świata, co zostało podkreślone umieszczeniem na ich krawędziach trójkątnego motywu dachu. Nie trzymałam się jednak logiki siatki powstałej z rozłożenia „pudełka nieba”, dowolnie łącząc szaroniebieskie skłębienia z czerwonymi łunami, dalekie spiętrzenia z kadłubami pierwszoplanowych obłoków.

Kompozycje zachowały odrębny porządek kolorystyczny. Nawiązywały do ulotności Turnerowskich mgławic lub geometrycznej syntezy. Zdarzało się, że obraz pojawiał się na wystawie w odmiennym, niż założyłam porządku. Ktoś wieszając, odwrócił jedną część. Segmentowość sugeruje dowolność, nawet losowość aranżacji, jednak decydowałam się łączyć moduły tak, by kierunki i formy przechodziły z kadru w kadr, tworząc zdecydowane napięcia kompozycyjne. Prace krzyżowe eksponuję dziś na ścianach, gdzie wśród innych formatów wydają się kotwicami spinającymi płaszczyznę. Ich ramiona mogłyby być skrzydłami otwartego ołtarza. W omawianym okresie eksperymentowałam z aranżacją. Często stawiałam je na stelażu, na podłodze².

Temat stanów nieba, ku którym zwróciłam się przed doktoratem, skłaniał do technologicznej swobody. Zachmurzenia w obrazach przybierały postać ziarnistych przetarć na laserunkowych podmalówkach lub tłustych smug, z których krawędzią noża zbierałam nakład,

2 W ten sposób kompozycje krzyżowe były prezentowane podczas wystawy Grupy Roboczej Remanent w Galerii U Jezuitów w Poznaniu w 2010 r. oraz podczas wystawy indywidualnej w Galerii Miejskiej w Mosinie w 2008 r. [str.78]

pozostawiając świetlisty ślad. Rozproszone w rysunku światło koncentrowało się na obrzeżu chmury, namacalnym jak ziemską materia. Pasteli olejnych używałam w malarski i rysunkowy sposób. Efekty przypominały studia, jakimi posługiwali się dawni malarze, przygotowując się do większych zamierzeń.

[str. 79–81] Wieloczęściowe obrazy oprawione w aluminiowe ramy składałam na różne sposoby. Jeden z nich, w formie wydłużonego prostokąta, zaprezentowałam w narożniku ścian.

[str. 84, 85] W kolejnych latach w obrazach zaczęła przeważać geometria. Kompozycje ograniczały się do kadrów ukazujących pusty, оголосony pejzaż sprowadzony do pasma ziemi i nieba z prostokątami dogajających łun. Horyzont mógł być jednocześnie krawędzią obiektów – ścian, chodników, okiennych framug. W ich granicach rozgrywały się świetlne i kolorystyczne zdarzenia. Pochylone płaszczyzny wywoływały uczucie niepewności - odnajdowałam je w najbliższym otoczeniu. Krawędzie blaszanego dachu, ogromniejącego letnim wieczorem, stały się przekątnymi wielu prac. Obszar nieba, wykrojony ścianami i gzym-sami, wiązany kredowymi nićmi samolotów, przenosiłam bardziej lub mniej świadomie jako zamysł kompozycyjny. Z kolei masywne i przeswitujące zarazem sylwety tui i jałowców, znalazły odzwierciedlenie w owalnych formach, które stosowałam od 2011 roku.

Czarne płaszczyzny utkane z gęstego, równoległego kreskowania, rozjarzały się czerwieniami i brązami, jakby w pobliżu otwały się szczeliny jasności. Przypominały powierzchnie drewnianych, lakierowanych parapetów. Błyskały draśnięciami. Interesował mnie charakter światła obserwowanego w pejzażu. Czerwona kula słońca bywa gęsta jak miód, kiedy indziej zdaje się płaska, matowa. Podczas zimowych dni, na karoseriach aut, słoneczna plazma osadza się jak rtęć.

W jednej z prac pojawiła się przerywana białymi pasami czerń asfaltu, zapowiedź obecnych wątków drogowych. Trójkąt błękitu, w każdej części w innym wariacie tonalnym, mógł zapowiadać zniebieszczenie nawierzchni pod bezchmurnym niebem. Kreślenie równoległe do krawędzi pasma, nasuwało widok umykającej drogi.

[str. 83, 86–89, 91] Odchylenia ujawniające w szczelinach gładź syntetycznego błękitu, jakże odległego od efemerycznych postaci nieba, zapowiadały cykl „Nokturnów” przeznaczonych na obronę doktoratu.

Istotnym ich zagadnieniem stała się linia styku, którą w toku obserwacji wyabstrahowałam z pejzażu. Nienaturalnie ostra, dzieliła zależne od siebie środowiska. Nieskazitelność „włoskiego” nieba, niemal jednolicie nasyconego, bywa obca tutejszej, krajobrazowej materii.

Włodzimierz Odojewski pisał o niebie „oleodrukowo niebieskim”³. Powietrze nie zmiękcza konturów, które zdają się cięte nożem. Wszystko wydaje się bliskie, na wyciągnięcie ręki.

Zielone, jadowite tło w obrazach Vladislava Radziviloviča, w zetknięciu z czarnymi sylwetami budynków, skrzy cienkim, czerwonym konturem, jakby następowało rozprężenie obu stref.

Powszechną praktyką jest poprawianie, ulepszanie zdjęć w kalendarzach ściennych. W dziennym widoku umieszcza się wieczorne zorze, dowolnie przedstawia słońce bez dbałości o kolorystyczno-świetlne konsekwencje otoczenia. Strefy ziemi i nieba tkwią obok siebie, nie tworząc powiązań.

Sztucznie zasklepienie niebo pojawiające się w moich obrazach określało ich nastrój. Mimo intensywnej kolorystyki, wąskie emanacje światła płynące z uchyleń nad horyzontem, nadawały mu melancholijnego wymiaru, właściwego porom granicznym.

Poświata schodząca z górnych partii pejzażu wywołuje uczucie straty, rezygnacji. Jakby słoneczny blask wiązał się z przywilejem. Przypominam sobie zimowy młyn Ruszczyca, dotknięty ostatnim promieniem oraz czerwony Giewont Wyczółkowskiego z szybującą, podobną lotni, sylwetką orła⁴.

Ksawery Pruszyński pisał: „Musiała już być blisko siódma, bo cała wieś i dolina Łężnej przeciągnięta była sinym, ostrym cieniem. Tylko dzwonnica i głowy lip osypywały się jeszcze rudawym złotem, i gościniec za mostem, gdzie biało wybiegał pod górę. Łężna w dole była stalowosina, nie błękitna, miała prawie czerń oksydowanej stali.”⁵

Porom przejściowym, związanym z cyklem dnia i nocy, towarzyszy płynność granic, niemożność ich sprecyzowania. W tekście rozprawy doktorskiej pisałam o momencie przed świtem, gdy niebo konstytuuje się, emitując pulsację spoza strefy kolorystycznych odniesień. Drzewo w ogrodzie, pokrywając się nalotem światła, nabiera formy. O tym, że jest zielone, bardziej wiem, niż mogę naocznie stwier-

3 W. Odojewski I poniosły konie, Twój Styl, Warszawa 2006, str. 204

4 F. Ruszczyca Młyn zimą, 1897, olej, płótno, 42,5×44, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu L. Wyczółkowski Giewont o zachodzie słońca (Giewont o zachodzie słońca z orłem), 1898, olej, płótno, 101×159, kolekcja prywatna.

5 K. Pruszyński Opowieści. Wybór, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, str. 281

dzić. Z kolei jego nocna, nieogarniona postać, w świetle latarni ujawnia tajemnicze zręby. Przejeżdżając przez Luboń widzę tuję rosnącą tuż przy czerwonej reklamie świetlnej. Jej czubek, osypany jaskrawym proszkiem, żarzy się jak rozpalone żelazo. Przyciąga wzrok odmiennym rodzajem świecenia.

Odbarwienia nieba obserwuję latem podczas zachodów słońca. Otaczająca je strefa charakteryzuje się bladością przestworu o niesprecyzowanym, rozwodnionym kolorze, jakby odessano z niego pigment.

Przekraczanie przez słońce linii horyzontu wiąże się z wyjątkową ceremonią. Interesujących obserwacji dokonuję w obszarze zabudowanym, gdzie w rozstępach, odbiciach widzę fragmenty zjawiska. Blask uwikłany w obręcz gałęzi wydaje się intensywniejszy w kolorze. Max Blecher pisał:

„Cofając się, ocean pozostawiał za sobą w zatoce tysiące wypełnionych wodą, wyżłobionych głęboko w piasku bruzd.

Zmierzch podpałał je swoją rudością, a wtedy jawiły się one na całej powierzchni niczym sieć krwi i ognia. Można by powiedzieć, że ziemię obdarto w tym miejscu ze skóry, aby odsłonić jej wewnętrzny krwioobieg, straszne płonące arterie, którymi spływały do środka rozpalone złoto i purpura. Była to chwila przeraźliwej, zapierającej dech wspaniałości.”⁶

[str. 83, zdj.1] W jednej z ówczesnych prac, w każdym z sześciu fragmentów, zastosowałam odmiennie odcienie błękitu. Fotograficzna rejestracja pokazuje związane z upływem czasu zmiany w natężeniu i kącie padania światła, które w toku obserwacji ciągłej byłyby niezauważalne. Cykl obrazów dopełniłam kolekcją zdjęć jednego miejsca o różnych porach dnia, nocy oraz roku. Był to widok z kuchennego okna ukazujący ogród z białym gospodarczym budynkiem.

Dziesiątki notacji przywodziły na myśl eksperymentowanie z wariantami oświetlenia na planie filmowym. Usytuowanie budynku zmieniało się, gdy „wyskakiwał” rozświetlonym prostokątem ściany lub zatapiał się w otoczeniu. Okna domu w oddali odbijały niewidoczną lunę zachodu, której schłodzony promień wdzierał się w głąb pomieszczenia. Poblask wiązał przypadkowe przedmioty we flamandzką martwą naturę.

Błękit znamionujący dal, przypisany powierzchni materialnej, zmylił mnie nie raz. Koloru kwiatów cykorii podróżnik, ulubionej rośliny obserwowanej przy torach i drogach, nie umiem przestrzennie

6 M. Blecher *Zabliźnione serca*, tłum. T. Klimkowski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, str. 107

osadzić. Jego mdlący odcień oddziałuje niemal fizjologicznie. Z kolei ręcznik suszący się na sznurku, na tle zarośli, wyglądał jak kadr, przez który widziałam kontynuację pogodnego nieba. Skropienie liściastym cieniem przywróciło mu materialny wymiar.

Zapowiedź nowej serii obrazów pojawiła się po obronie doktoratu. Obok kwadratów, prostokątów i greckich krzyży, pojawiły się koło i elipsa. Pierwszą pracą, w której zawarłam owal był „Orzech” z 2011 roku, sygnalizowany przez wcześniejszy obraz z chmurą. Jednak to „Zima” z 2012 roku w pełni ujawniła nowe koncepcje. Białe narożniki opisujące eliptyczny kształt kontrastowały z niebieskim tłem, innym w każdej kwaterze. Nowością było eksponowanie wklejonych fragmentów papieru, co wcześniej skrzętnie maskowałam. Przedstawiły pionowe podziały różnej szerokości. Pojawiły się dwa plany jak we włoskim renesansowym portrecie – pierwszy i odległy, tożsamy z kolorem podłoża. Z jednej ćwierci oderwałam duży fragment. Odsłoniłam ślady prowadzenia tuby z klejem. Efekt był na tyle ciekawy, że stał się jednym z częściej stosowanych środków budowania malatury, a przy okazji zainspirował tytuł obrazu. Mroźnemu iskrzeniu towarzyszyły drzewne refleksy, pęknięcia odsłaniające miążgę.

Technika, która cały czas ewoluowała, przeobraziła się w kombinację złożoną z podmalówki wykonanej na białym emulsyjnym gruncie, warstw papierów oraz tektur, rysowanych, drapanych, pokrytych farbą, z niewielkim dodatkiem gotowych materiałów takich jak folia, tkaniny, sznurki, bibuły. Nazywam ją mieszaną albo kolażem. Sama w sobie stanowi temat i inspirację. Przebudowując prace, odejmuję nakłady, żeby dostać się do podłoża znaczonego śladami pierwszych koncepcyjnych zamierzeń. Pozyskany materiał, przetrawiony, skryształizowany klejem, wykorzystuję do tworzenia nowych kompozycji.

Naklejanie na powierzchnię drobnych skrawków przypomina dotknięcia pędzla. Efekty reliefu pojawiły się wraz z zastosowaniem wielowarstwowej tektury. Technika sgraffita, z którą podczas pracy w pierwszej uczelni miałam do czynienia, mogła mieć tu istotny wpływ.

Rozdrobnienie i rozproszenie w obszarze obrazu wymaga zdyscyplinowania, chociażby w formie kolistej lub owalnej klamry dodatkowo zamykającej format stworzony z ram. Z kolei w kompozycjach otwartych, takich jak *Szeroki* [str. 94] rolę tę spełnia pasowy rozkład rozdzieleny pośrodku pionowym, odrębnie opracionym kadrem. Taki element wykorzystywałam w *Chłodnym czerwcu* z 2014 roku, by „chlorofilowym” rozstępem przełamać dominację czerwieni. Czasem, nad morzem, obserwuję szklisty miąższ w szczelinie rozbijającej się fali. Wieczorny

promień wdziera się w głąb świerku rozpalając jego rdzeń. Niebieskie igliwie kontrastuje z rozognionym wnętrzem.

Każda część modułowych obrazów powstaje osobno i mogłaby stanowić autonomiczną całość. Po zestawieniu koryguję rozbieżności pozostawiając niektóre uskoki, nieco inny odcień plamy kontynuowanej w sąsiednim kadrze oraz, na przykład, rodzaj wklejonego materiału. Korzystając z tych rozwiązań wspieram się codziennymi spostrzeżeniami. Obserwując ten sam widok, zastaję go po chwili innym. Spoglądanie raz jednym, raz drugim okiem przesuwając punkt widzenia, a i temperatura barwy może być różna, w zależności od uprzedniej ekspozycji oka na światło.

Oprawianie papierowych prac w ramy z szybą komplikuje nieco ich percepcję. Statyczny obraz powleka się ruchliwym mirażem. Widz na wystawie poszukuje lepszego punktu widzenia, bądź koncentruje wzrok na własnym odbiciu. Szkło, oprócz funkcji ochronnej, działa jak werniks, pogłębia ton malowidła, niwelując surowość malatury. Zmienia się wygląd obrazu, rozpostartego, frontalnie zakomponowanego, a jednocześnie wycofanego, spętanego obramieniami, przykrytego warstwami materiałów.

Podczas wystawy w Pile w 2014 roku, spotkałam się ze stwierdzeniem, że obraz pod szybą, szczególnie malarski, staje się zimny i w tej postaci jest nie do zaakceptowania. Jego zamknięcie pod szkłem może pozbawiać widza całokształtu doznań jaki oferuje malarstwo na płótnie. Kilkakrotnie próbowałam również na nim stosować papierową technikę, jednak proces realizacyjny jak i rezultat okazały się mniej ciekawe niż zakładałam. Odjęcie szklanej powłoki pozbawiło obraz tajemniczości.

Wpisane w kwadrat czteroczęściowe koła stały się wyzwaniem kompozycyjnym. Podziały srebrnych lub czarnych ram biegnące przez środek zachęcały do stosowania różnych rozwiązań. Obszar dzieliłam pionami (*Chiński*), prostokątami przypominającymi wspinające się zabudowania (*Miasto*, *Japoński śnieg*), by ostatecznie przejść do kompozycji koncentrycznych (*Oko*, *Kopuła*, *Pozytywka*, *Lancelot*, *Biegun kamienny*) oraz promienistych (*Zorza*). Ich wnętrza otwierałam błękitem, bądź zasklepiałam ciemnym lub wielobarwnym podziałem. W *Japońskim śniegu* w większej ilości użyłam kartonów. Pierwsze kompozycje oraz ostatnia stanowią fragmentaryczne ujęcia widoku. Pierścieniowe natomiast powołują obraz samym wykresem kadru, wytyczającym jego kierunki i organizację elementów.

Chiński [str. 96, 97]

Miasto, *Japoński śnieg*
[str. 105, 104]

Oko, *Kopuła*, *Pozytywka*,
Lancelot, *Biegun kamienny*
[str. 109, 143, 100, 142, 115]

Zorza [str. 114]

Zamiar stworzenia złotego obrazu, który poprzez użycie odpowiednich materiałów eksponowałby jego tektonikę, został zrealizowany połowicznie. W obrazie *Chiński* zastosowałam inkrustację z folii, tkanin, użyłam też złotej pasty wyodrębniającej krawędzie naklejonych papierów. Różny stopień połyskliwości materii, odwracałby uwagę od sugerowanej głębi obrazu, czyniąc go przedmiotem, niczym iskrzące o zachodzie słońca fronty dalekich blokowisk, przeistaczających się w bizantyjskie mozaiki. Pozostawienie odkrytych połączeń czerwieni, mającej służyć jako podkład dla złota, wywołała orientalne, dalekowschodnie skojarzenia. Poprzez kolorystyczną intensywność, obraz wyróżniał się na wystawach, dobrze zadziałał we wrocławskim Centrum Kultury Browar B, zamykając dłuższy odcinek położonej nad biblioteką galerii. Obok dwóch wcześniejszych, *Pergoli* oraz *Maku*, którego kolor w połączeniu z płynnością linii skojarzył mi się z plakatem Alfreda Lenicy do opery *Wozzeck*⁷, jest chyba najżywszym kolorystycznie obrazem z tego okresu.

Pergola, *Mak*
[str. 102, 103, 112]

Pozytywka [str. 100]

„Zobaczyć dźwięk”
[str. 101, zdj.2]

Galeria 33 [str. 101, zdj.1]

Połyskującą, „talerzową” obręcz współgrającą z intensywnym oranżem, rozbielonym różem oraz ugiem zawarłam w obrazie *Pozytywka*. Sąsiadujące pasmo znaczyły odpryski, zadrapania przypominające powłokę blaszanych bąków, które w wirze mamią barwami nieskazitelnej powierzchni. Odkryłam ciekawy rezultat farby przesączonej przez płótno, odcisniętej na ciemnym podkładzie.

Obraz pokazałam w Galerii Sztuki Współczesnej Profil w Poznaniu na wystawie „Zobaczyć dźwięk” towarzyszącej xv Międzynarodowemu Konkursowi Skrzypcowemu im. Henryka Wieniawskiego. Było to dla mnie ważne wydarzenie. Nigdy już nie zafunkcjonował tak dobrze jak tam, w nazbyt może jaskrawym świetle, w sąsiedztwie rzeźb Rafała Boettnera-Łubowskiego oraz nieżyjącego już Antoniego Walerycha. Jego późniejsza prezentacja w ostrowskiej Galerii 33 była rozczarowaniem. Obraz stracił wszelkie zalety. Być może wnęka ceglanej ściany, pokrytej przykurzoną bielą, stała się zbyt konkurencyjna dla jego stonowanej, w porównaniu z wcześniejszymi obrazami, kolorystyki. Sytuację tę, w kontekście nieprzewidzianych relacji między dziełem a przestrzenią, opisałam w projekcie badawczym pod tytułem „Trzy miejsca”.

7 Jan Lenica Wozzeck, 1964, plakat do opery Albana Berga, Teatr Wielki w Warszawie I. Skowrońska Jan Lenica. Wirtuoz plakatu [online]. Dostępny w internecie <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jan-lenica-wirtuoz-polska-szkola-plakatu/>, (dostęp: 21.02.2019)

Centrum [str. 111] Oprócz obrazu *Centrum*, który był przykładem fuzji kompozycji
Biały [str. 106] kolistej z krzyżową, powstał jeszcze jeden obraz krzyżowy - *Biały*. Po-
Trujący [str. 108] śród jego pastelowych pasów widniały czarne rozstępy, pozostałości
obrazu *Trujący*. Mroczna tonacja ustąpiła na rzecz rozbieleń odsłania-
jących w marginesach jaskrawe drzazgi. Po serii bardzo kolorowych
prac uspokoiłam tonację barwną. Obraz ten, mimo kolorystyczno-fak-
turowego pokrewieństwa ze ścianą, na której był pokazany (w Galerii 33
w Ostrowie Wielkopolskim), w przeciwieństwie do *Pozytywki*, zadziałał
lepiej. Dobrym zabiegiem było odsunięcie go od tła - strefa cienia stała
się komponentem dzieła. Monumentalne oddziaływanie kompozycji
zmieniło się podczas ekspozycji w Galerii Wspólnej w Bydgoszczy. Po-
kazana na różowej ścianie, w wysokim kamienicznym pomieszczeniu,
[str. 107, zdj.1, 2] stała się dekoracyjnym bibelotem.

Plenery malarskie, w których regularnie uczestniczę od 2015 roku przyniosły serię niewielkich obrazów. Konkretne miejsca, które je inspirowały stanowią punkt wyjścia do świata wewnętrznych przeżyć i wyobrażeń. Niewielka skala powoduje, że prace składane z fragmen- tów papieru, przeciąg lub nieopatrzny ruch ręką łatwo mogą zniweczyć. Wielokrotnie zdarzało się, że traciłam „ułożony” obraz. Przyklejając po- szczególne warstwy odsuwałam inne części, nie pamiętając potem ich miejsca. Tworzenie kolażowych kompozycji okazuje się czasochłonne.

W ośrodku wypoczynkowym w Antoninie odkryłam fantastyczną kolumnadę drzewną. Sosnowy las, z racji wzmożonego ruchu w sezo- nie, nie wykształcił poszycia. Stare letniskowe domki znaczą go paste- lowymi akcentami. Pejzaż ten urzeczywistnił wizję z moich obrazów i jest jednocześnie impulsem dla powstawania nowych.

Chłodny Antonin [str. 113] Stąd pochodzi praca *Chłodny Antonin*. Surowa biel papieru, na którym obraz był wyeksponowany, po usunięciu nieba, została odsło- nięta. Płat „wyrwanego z korzeniami” pejzażu zadziałał dramatycznie. W przyszłości chciałabym stworzyć cykl podobnych, otwartych prac, anektujących przestrzeń płaszczyzny. Myślę o ścianach muzealnych galerii znaczonych szczątkowymi korpusami średniowiecznych rzeźb.

Technika kolażu, którą długo wypracowywałam, po 2015 roku osiągnęła dojrzałą postać. Szczególnie efektownie działały kompozycje kolistę prezentowane na wystawach w zestawach potrójnych. Ich nad- mierna niekiedy dekoracyjność wzbudziła obawy, że dotychczasowa formuła tematyczna wyczerpała się, a jej kontynuacja grozi rutyną. Chęć określenia miejsca, w którym się znajdowałam i próby wyzna- czenia kierunku dalszych działań miał ułatwić projekt badawczy pod tytułem „Trzy miejsca”, podjęty w 2016 roku na Wydziale Malarstwa

i Rysunku. Podsumowywał intensywny okres, przypadający na lata 2015, 2016, kiedy powstało wiele obrazów, szczególnie w okresie jesien- no-zimowym, sprzyjającym skupieniu i zarazem najbardziej inspiro-ującym pod względem pejzażowych transformacji. Zamiarem projektu było umieszczenie powstałych prac w bardzo różnych przestrzeniach architektonicznych i zbadanie ich wzajemnych relacji. Kolejnym celem było skonfrontowanie wystaw z widzami, których opinie stanowią cenny komentarz, pozwalający w jakiejś mierze ulokować własne po- czynania. Cztery pokazy, w różnych zestawach i konfiguracjach, odbyły się w odmiennych wnętrzach: Galerii 33 w Ostrowie Wielkopolskim (dawny spichlerz i magazyn), Galerii Miejskiej w Mosinie (przebudo- wany gmach synagogi), Galerii Wspólnej w Bydgoszczy (wielopokojowe mieszkanie w kamienicy) i Galerii Na Piętrze w Rawiczu (frontowa, przeszklona część budynku szkolnego).

Wnioski z przeprowadzanych badań nie były może odkrywcze, lecz dla mnie miały ważne znaczenie. Obraz, jak i wnętrze, mają nie- zwykłe zdolności metamorfozy, potrafią ze sobą walczyć, współpracować, cytować się wzajemnie. W monografii podsumowującej projekt opisałam trudny moment rozstania z obrazem, gdy opuszcza pracow- nię, miejsce, które go uformowało i którego jest częścią. Jego dalsze funkcjonowanie, w innych lokalizacjach, wobec innych oczekiwań, jest niewiadomą. Jako niezależny twór, w zagadkowy sposób kształtuje i zarazem stwarza przestrzeń wokół siebie.

W trakcie realizacji projektu badawczego powstawały obrazy do nowej serii, której zamysł w naturalny sposób wyniknął z częstych podróży. Seria drogowa miała być eksperymentem, próbą zmierzenia się z zagadnieniami sygnalizowanymi w przeszłości. Duże obrazy te- stowałam podczas wystaw zbiorowych, mniejsze na plenerowych po- kazach. Technika, która bywała głównym sprawcą działań, podporząd- kowała się tematowi, zbliżając momentami do tradycyjnego sposobu malowania. Wizualny aspekt pejzażu widzianego z poruszających się pojazdów, auta i pociągu, stał się pretekstem do budowania obrazów w perspektywicznym porządku, zbieżnym i kulisowym, charaktery- zujących punkt widzenia pasażera.

Cykl „drogowy” pod tytułem „Tylko przejazdem”, wraz z tekstem stanowiącym treść dzieła habilitacyjnego, obejmuje dziesięć dużych i czternaście mniejszych realizacji.

„Tylko przejazdem”

Antonin skandynawski

[str. 130]

Droga na północ

[str. 135, zdj.2]

Prace plenerowe często poruszają wątek drogowy. Dojazd na miejsce zakwaterowania, gdy podróż jest wciąż intensywnym przeżyciem, wymaga odreagowania. Ujrzone w drodze motywy i zdarzenia nie raz nałożyły się na zastany pejzaż tworząc konglomerat widoków, odmienny od charakteru miejsca. Niektóre z nich ewoluowały w stronę odległych wyobrażeń jak w przypadku obrazu *Antonin skandynawski*, gdzie widok boiska sportowego, wyodrębnionego z otoczenia barwnym, graficznym uporządkowaniem, zafunkcjonował nagle w nadmorskim otoczeniu. Z kolei różowa ścieżka rowerowa w *Drodze na północ*, ujrza na pośrodku ulicy w Pont-à-Vendin, została przeszczepiona w krajobraz autostrady.

Rozbierając pejzaż na czynniki pierwsze, składam go ponownie według prostych, zaobserwowanych w otoczeniu zasad. Pozbywam się nadmiaru elementów, które mogłyby, w moim mniemaniu, naruszyć równowagę kompozycji, zostawiając ją w czystej, ascetycznej wersji. Wtedy, niejako same, wypełniają się powietrzem. Spory wpływ na rozkład elementów obrazu mają wewnętrzne, zakodowane w umyśle matryce, ukształtowane w procesie wieloletnich obserwacji, zabarwione dawnymi, wręcz pradawnymi wspomnieniami, gdy jawa i sen swobodnie się przenikały.

Będąc w podróży, często fotografuję pejzaż. Najważniejsze zdarzenia zwykle umykają. Towarzysząca im tajemnica nabrzmiewa w pamięci. Wspomnienie ścieżki świeżo wysypanej ceglanym tłuczniem, która zaskoczyła mnie w późnojesiennym pejzażu, może być trochę przesadzone. Jej jaskrawość porównuję do pręgi na skrzydłach rusałki admirał, późnym latem odwiedzającej ogród.

Inaugurując obraz, czasem posługuję się zdjęciem, przypominając sobie rozmieszczenie świeceń, rozplanowanie obiektów. Potem nie jest mi potrzebne, proces się rozpoczął, ślad na papierze rodzi następny.

Zjawisko zauważone w pejzażu osadza się w pamięci. Jego postać może być inna od tej, którą dojrzałam z okien auta czy pociągu. Być może już w momencie patrzenia, emocja i oczekiwania zakłócają widzenie. Jednak zasadnicze przeobrażenie następuje później, w pamięci, gdzie obrazy trawione przez czas, charakter i wrażliwość obserwatora, nawarstwiają się, mieszają, nabierając nowych kontekstów i znaczeń. Ewolując pod wpływem doznań, płynących z zewnątrz i z głębi roziskrzonych pamięci, tworzą zaczyn kształtujący malarską koncepcję.

Przywołuję obrazy, które powstawały w ciągu ostatnich lat, szczególnie serię kompozycji kolistych. W ich obwarowanych wnętrzach, rozpostartych pod szybą niczym preparaty, odmierzałam proporcje, kolorystykę, rozkład form. Przypominają plany ufortyfikowanych miast, geologiczne przekroje, w których poszczególne części ścierają się ze sobą w walce o lepszą pozycję.

Kopuła [str. 143]

Do habilitacyjnego dzieła włączyłam *Kopułę*, której tytuł sugeruje spojrzenie do wnętrza usianej kasetonami czaszy. Ciekawym spostrzeżeniem, jakie podsunęli widzowie, było wrażenie zawartego w niej ruchu, kojarzącego się z pasmami autostrad, gdzie auta przesuwają się z różną prędkością. Koło dzielone pierścieniami obraca się wokół centrum uwalniającego energię. Obraz ten został przez jednego z widzów pomyłony z grafiką. Papier pod szkłem, gdzie białe narożniki określają ciemny kształt, przypomina nieco plakat. Graficzny rodowód mojego malarstwa jest w tym przypadku szczególnie wyraźny.

Ostaniec [str. 125]

Ostatnie tondo (*Ostaniec*), w porównaniu z ornamentyką poprzednich, wydaje się uboższe w założeniach. Jego prostota odwołuje się wprost do krajobrazowego układu.

Będąc zamknięta w pojeździe, odgaduję pozawizualne parametry krajobrazu; fakturę, zapach, temperaturę. Prowadzi to do ciekawych spostrzeżeń. Temperatura, którą „czuje” oko niekoniecznie musi być bliska rzeczywistej, może wynikać z relacji zestawień kolorystycznych czy samej tekstury. Włodzimierz Odojewski pisał: „*Niebo miało barwę mleka, w którym rozpuszczono szczyptę ultramaryny, bez jednego obłoku, niestychnie odległe*”⁸. Widuję takie nieba zimą, przybierające nad horyzontem różowo-łososiowe odcienie smogu. Widok obserwowany z wnętrza klimatyzowanego pojazdu wydaje się idylliczny.

Skłanianie się w malarstwie ku rzeczywistości, która w serii drogowej została najmocniej wyrażona, jest wyrazem zachwytu nad rzeczywistością oferującą doznania przewyższające możliwości wyobraźni i kreacji. Czasami natykam się w pejzażu na jakąś nieregularność, dziwaczność, domagającą się wyjaśnienia. Nietypowy kąt widzenia, refleks wywołujący zjawiska w podróży niemożliwe do zweryfikowania. Przemijają szybko zmiecione przez fale następnych obrazów.

Obserwacja wraz z odczuciami stanowią pełnoprawny akt twórczy, który niekoniecznie wymaga poparcia w postaci malarskiej realizacji. Wiele zagadnień nie znajdzie odzwierciedlenia w obrazach,

8 W. Odojewski *Wyspa ocalenia, Twój Styl*, Warszawa 2008, str. 32

byłoby to niemożliwe, a nawet niepotrzebne. Docelowym miejscem wielu refleksji pozostanie umysł lub zapis tekstowy, stąd tyle miejsca w autoreferacie poświęcam spostrzeżeniom.

Wstęga drogi zwężająca się ku horyzontowi wydaje się żywym organizmem. Widok falującego oznakowania podkreślającego jej anatomię wprowadza w trans. Amerykańskie kino drogi, odrębny gatunek filmowy, bazuje na tym doświadczeniu. Jednak związane jest z o wiele większą przestrzenią, której samo istnienie staje się wyzwaniem, koniecznością. Podróż autem, motocyklem kojarzona jest z wolnością, ucieczką od siebie, nawet jeśli jest złudzeniem, szklistym mirażem drgającym nad szosą.

Tylko przejazdem
[str. 138, 139]
Na skróty [str. 141]

Dwóch niezależnych widzów, oglądając moje obrazy, określiło je mianem „amerykańskich”. Dotyczyło to pracy *Tylko przejazdem*, której tytuł stał się hasłem przewodnim cyklu „drogowego” oraz niedużej realizacji plenerowej *Na skróty* z 2018 roku, ze wznoszącym się polem. Zza jego krawędzi wystawał budynek. Upalna, sierpniowa scena dostrzeżona z drogi, przykuwała uwagę dziwną „niepolskością”. Przypomniała mi kadry z filmu Terrence’a Malicka „Niebiańskie dni”⁹ oraz samotne domy w obrazach Edwarda Hoppera. Obraz pojawił się tylko na jednej wystawie zbiorowej (został wypożyczony do zagranicznej galerii), niemniej postanowiłam włączyć go do serii „drogowej”. Porusza intrygujący problem obcości w pejzażu, jakby jego fragment został przeniesiony z innej strefy geograficznej.

Moje refleksje drogowe są spostrzeżeniami pasażera, nie jestem kierowcą. Mam jednak możliwość obserwowania świata zza przedniej szyby. Tak też postrzegam elementy infrastruktury drogowej, na przykład znaki, które traktuję w kategoriach estetycznych. Wypchnięte przez krajobraz, unoszą się jak opadłe liście, które nie zdążyły przywrzeć do podłoża. Interesują mnie owe obszary, które wraz z oznaczonym traktem, tworzą system oparty na intensywnej kolorystyce, kontraście i geometrycznych kształtach. Ciekawe są wzajemne ingerencje, wpływy owego świata i otoczenia; widok reklam wyrastających z łąk, niedokończonych dróg czy nawierzchni opalizujących odcieniami nieba.

Szybkość jazdy pozwala odczytywać asfalt jak zadrukowany zwój. Smoliste zygzaki urywają się znienacka, łaty, które w oddali przypominają litery, tuż przed kołami zaskakują wydłużonymi proporcjami.

9 *Niebiańskie dni*, tytuł oryginalny: *Days of Heaven* (1978). [film]
Reżyseria: T. Malick. Stany Zjednoczone: Paramount.

Lancelot [str. 142]

Kształty drogowskazów z uproszczonym kolorystycznie komunikatem traktuję jako kompozycyjną inspirację. Ich fasadowość i jednostronność nawiązują do specyfiki obrazu prezentowanego na ścianie. Obraz *Lancelot*, o tytule zaczerpniętym z filmu *Lancelot du Lac* Roberta Bressona¹⁰, odnosi się do tarcz i proporców rycerskich, eksponowanych w ściszym kolorystycznie planie. Użyłam pergaminowego papieru pokrywającego szeroki, zewnętrzny pierścień. Próbowałam w malarski sposób zbliżyć się do efektu wynikającego z nałożenia arkusza na barwną podmalówkę, ale nie udało się osiągnąć nieregularnej półprzejrzystości. Materia papieru w ciekawy sposób wzbogaciła strukturę obrazu.

Maszynowy ścieg terenów uprawnych włącza się w porządek infrastruktury drogowej. W obrazach Jacka Malczewskiego najbardziej intrygują partie pejzażu, w których można niemal dopatrzeć się śladów szos, nasypów kolejowych.

Połąć torowiska, rysowana zgrubiałymi od blasku szynami, przeobraziła się w wizję plaży, nieodmiennie zaskakującej, gdy wkracza się w jej obszar. Podobne wrażenia miewam stykając się z obrazami Edmunda Łubowskiego, jeziornymi, niemal sakralnymi wizjami zawieszonymi między realnością, a abstrakcją.

Horyzont [str. 123]

Prezentując *Horyzont*, miewam obawy, czy nie zbliżyłam się z nadmiarem do malarstwa ojca, Bogdana Wegnera, który poziomym rozplanowaniem zwykł kształtować swoje pejzaże. Obraz kojarzy mi się z nieznaną Bretanią, pojawiającą się w dziennikach Makowskiego oraz opowieścią kuzynki, którą po kontuzji kolana, w obawie przed przyływem, znajomi wynosili z plaży. Jego zwiastun pojawia się jakby w oddali. Nieregularny grunt znaczony jest rozstępami, progami, mogącymi być śladami morskich przybić. Wypust zakłócający linię graniczną, to z kolei wspomnienie horyzontu zapamiętanego z dzieciństwa, gdy podczas kolejnych dni wakacji mogłam obserwować rozplanowanie statków, ich liczbę i wielkość. Z odległości nie mogłam stwierdzić czym owe obiekty są, wierzyłam w to, co mówili rodzice. Kolor okrętów był z pewnością różnorodny, jednak przy słabszej ekspozycji stawał się identyczny z kolorem pogranicza wody, jakby to z niej wysuwały się owe przykuwające uwagę drobiny.

Horyzont prezentowałam na wystawie indywidualnej w Galerii przy Piwnej w Gdańsku. Jeden z widzów, zaintrygowany jego prze-

10 *Lancelot z jeziora*, tytuł oryginalny: *Lancelot du Lac* (1974).
[film] Reżyseria: R. Bresson. Francja, Włochy: Mara, ORTF,
Laser, Gerico Sound, Alfredo Bini

strzeżeniu, zażartował, że dziwna to rzecz, że ktoś z Poznania przywozi do Gdańska morze.

Oglądałam wiele filmów zarejestrowanych kamerami i telefonami pokazujących dewastację jaką niosła w 2011 roku japońska tsunami. Architektoniczny porządek rozbijany był przez brudną kipieli niosącą korpusy statków i aut. Przerazające było odrywanie się domów z ich fundamentów, rozstępowanie ścian i dachów. Widoki te musiały wpłynąć na moje malarstwo. Budynki, które pojawiają się w obrazach, zrobione są z fragmentów tektur, papieru. Zabudowania sklecone z odpadów obserwuję z pociągu na tyłach działek. Towarzyszące im śmieci, dopełniają obraz rozpadu. Bieleją, fosforyzują jak papierówki leżące w trawie. Tak „iskrzą” ślady po oderwanych papierach, gdy usuwam z malowidła niepotrzebne warstwy.

Ciało unieruchomione w fotelu właściwie nie uczestniczy w pokonywaniu przestrzeni. Zamknięte w kabinie, chronione obudową, jest przez pojazd niesione. Okno jest jak ekran emitujący przez szybę biegnące ku mnie obrazy, podczas gdy w kinie źródło projekcji jest za mną. Głębia rzutowanego obrazu staje się złudzeniem.

Światło zimowego słońca smagające asfalt blaskiem sprawia, że połączyć nieba wydaje się pociemniała. Widniejąca na nim chmurka może być jednocześnie opalizującym zabrudzeniem na szybie lub wytworem załamionego oka, przypominającym efekt z obrazu Wojciecha Weissa „Promienny zachód słońca”. Szklana przesłona chroniąca i zapewniając kierowcy najlepszą widoczność, pozorować ma nieobecność. Jednak z racji umiejscowienia, szybko pokrywa się osadem. Wzrok skupiony na drodze, natyka się na jej usytuowaną w przestrzeni przeszkodę.

Obecność barwnego filtra pod górną krawędzią wykorzystałam jako domknięcie obrazu *Wiadukt*. Czteroczęściowa praca, ukazująca łagodny zakręt, wymagała w górnej partii odpowiedzi dla rozdrobionych zagęszczeń ziemi. Przewór bladego nieba obejmował sporą część obrazu, poszerzając charakterystyczną dla okiennego wykroju perspektywę. Zamierzałam oddać aurę podróży do Kielc, gdy światło styczniowego dnia więdło przedwcześnie, ujawniając w oddali pastelowe sylwetki kominów. Po długiej walce z nadmiarem szczegółów, postawiłam na syntezę. Prawa strona działa zwężającym się pasmem ekranu, w lewej zastosowałam wodne otwarcie, które sprawiło, że między ziemią a niebem nawiązany został kolorystyczny dialog. Bruzdy na jezdni automatycznie nabrały konsystencji śniegowego błota.

Całość kompozycji ujęłam w często stosowaną formę poziomego owalu, być może podświadomie zaczerpniętego z obrazów Piotra

Potworowskiego. Innym tropem może być łukowaty ślad zostawiony na szybie przez wycieraczkę.

Obraz prezentowany był na kilku wystawach. W Galerii 33 w Ostrowie Wielkopolskim pojawił się między oknami na czarnej ścianie, niewiele szerszej od niego i sprawiał wrażenie zagłuszonego poświatą. Rozbicie w obszarze ziemi stało się wręcz drażniące. Przed wystawą w Galerii ZPAP przy ulicy Piwnej w Gdańsku został poprawiony. Tam, w sali oświetlonej sztucznym i dziennym światłem, funkcjonował lepiej. Jednak najciekawiej zaprezentował się w Galerii Innowacji Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy. Nieprzyjazna, wydawałoby się przestrzeń biurowego holu, z ciemnymi prostokątami drzwi, sprawiła, że kolory stały się intensywniejsze. Kolistą formą podtrzymująca lampy na suficie współgrała z łukiem w obrębie obrazu.

Ekran osłaniający drogi przypominają atrapy ulic z planu klasycznych westernów, gdzie bohaterowie, stojąc naprzeciwko siebie, sposobią się do pojedynku. Auto wkraczając na jezdnię, ustawia się na osi konfrontacji, gdzie wyzwaniem staje się dal. Sam wygląd samochodowej trasy wymusza kontynuowanie jazdy. Droga, której przebieg determinuje układ towarzyszącej jej zabudowy, jest ucieleśnieniem zasad perspektywy zbieżnej, stosowanej przez florenckich malarzy. Prędkość potęguje wrażenie, zmieniając obiekty w pulsujące pasma. Pomarańczowe smugi zamontowanych na polach siatek, niespodziewanie rozświetniają ponury pejzaż. Pasażer wchłania świat, który bezboleśnie promieniuje w jego stronę, rozstępując się wzdłuż niewidzialnej osi.

„Połykanie” drogi kojarzy mi się ze specyficznym transem towarzyszącym marszowi rozświetlonymi chodnikami. Kiedy skupi się wzrok na własnym cieniu, podłóżę, znaczone podziałami płyt, „samo” sunie pod nogami.

Przyspieszenie auta w terenie zabudowanym lub na zadrzewionej drodze powoduje gwałtowne narastanie obiektów, niemal zahaczających o karoserię. Pojedyncze sosny rosnące przy trasie w pobliżu Koła, przybrały formy śródziemnomorskich pinii. Wolne od leśnych formacji, wymuszających strzelistość sylwetki, rozrosły się tworząc fantazyjne formy. Ich znieruchomiałe korony przypominają obłoki konińskiej elektrowni, które z daleka wydają się przytwierdzone do kominów. Taką chmurę, wystającą ponad niebieskim pasmem, namalowałam tuż przed obroną doktoratu. Nie pamiętam, co zainspirowało obraz, może to on, wiele lat później, sprowokował ujrany widok? Przypuszczenie

Wiadukt [str. 120, 121].

[str. 86, 87]

dziwne, choć być może sytuacje, które przyciągają wzrok, są projekcją zjawisk uśpionych w pamięci?

Skarlały świat widziany w bocznym lusterku, wydaje się nierealny, jakby to nie on był przed chwilą mijany. Przeciwna strona nieba, obecna w zwierciadle, emituje odmienną poświatę niż ta, którą kierowca ma przed sobą. Wrażenie kolorystycznej różnicy może być też spowodowane skondensowaniem światła w niewielkim kadrze.

Mijane budynki odpływają, stając się przeszłością. Tkwią jednocześnie w terażniejszości przypisanego im czasu, odmiennie biegnącego niż ten, którego doświadczamy w drodze. Rzeczywistość utkana jest z mikroczasów, przynależnych obiektom, organizmom, w miarę możliwości subiektywnie odczuwanych.

Zapomniana droga
[str. 145]

Pasażer wysiadający z samochodu otaczany jest przez inne brzmienie powietrza, charakterystyczne dla rozległej przestrzeni inaczej kształtującej i rozprowadzającej dźwięki. *Zapomnianą drogę*, obserwujemy spoza auta. Ostrość rysunku świadczy o bezpośrednim zetknięciu z krajobrazem. Opuszczony trakt, który wiele znaczył tkwi na peryferiach, z dala od tętniących obwodnic. Obraz jest interpretacją widoku jezdni ujranej w Mokrej Wsi Władysława Podkowińskiego, gdzie odnaleziony staw prawdopodobnie nie jest już tym, który patykiem mącił namalowany chłopiec. Ścianę miejscowej szkoły zdobi ogromny mural będący wariacją słynnego obrazu¹¹.

Hałda [str. 135, zdj.1]

Hałdę zakomponowałam w kadrze ulicznego lustra. Temat ten interesuje mnie od jakiegoś czasu i chciałabym go rozwinąć. Lustrzana wizja, zniekształcona krzywizną zwierciadła, gdzie sylwetki aut i przechodniów wybałuszają się centralnie, by po chwili zniknąć w jego załomie, wydaje się baśniowa. Wyodrębnione z otoczenia historie nabierają cech literackiej noweli.

W kolistym wnętrzu przedstawiłam widok drogowego pobocza z koparką oraz charakterystyczną dla krajobrazu północnej Francji, hałdą. Dekoracyjny kształt spina prozaiczną, przydrożną scenę. „Japoński” charakter pracy, oprócz wzniesienia przypominającego sylwetką Fuji, podkreślił maszt z flagą firmy. Choć jest komponentem realnego widoku, może być kojarzony z odciskiem pieczęci na wschodnich grafikach.

Przejście [str. 128]

Drugą realizacją jaka powstała podczas pleneru w Pont-à-Vendin, jest również niewielkie rozmiarami *Przejście*, przedstawiające wiadukt

11 *W hołdzie Podkowińskiemu* [mural]. Realizacja: Gdańska Szkoła Muralu, miejsce: ściana Zespołu Szkół w Mokrej Wsi.

dla zwierząt rozpostarty nad autostradą. Mocny błękit w górnej partii, kontynuowany gdzieś za sylwetką mostu, w dalekim ujściu okazuje się zaskakująco świetlisty. W oczku kondensuje się poświata innego, wydawałoby się, przestworu. Rozerwane chmury odsłaniające w zenicie kobaltowy odcień, w oddali pokazują przesycony aerozolem seledyn. Pokrywa chmur uniemożliwia śledzenie przebarwień nieba, które „pobrane” z różnych otworów wydają się zbyt odległe w tonacji, aby mogły pochodzić z jednej połaci.

Błękity stosowane w obecnych obrazach, w odróżnieniu od dawnych, wnikliwych studiów nieba, wydają się ubogie, sprowadzone do wariantu nieboskłonu rozbielnego nad horyzontem. Sporządzane jako osobne podmalówki, zestawiam je z innymi fragmentami i oceniam ich wzajemne współlistnienie. Niebieskości o tonalnych przejściach, uspokajają tkankę ziemi, gdzie ciężar i zagęszczenia, wynikające ze wzmożonych eksperymentów fakturowych, muszą mieć odpowiednią przeciwwagę. Błękit kojarzony z przestrzenią najlepiej przejmuję tę rolę. Uwalnia obraz, który w kontekście powietrznej płaszczyzny, ulega usystematyzowaniu. Tonalne niebo odnajduję często w japońskich grafikach np. w XIX wiecznym horyzontalnym tryptyku *Śnieg, księżyc i kwiaty*. Księżyc nad Kanazawa autorstwa Utagawa Hiroshige, czy w miejskim pejzażu Utagawa Kunisada, z perspektywicznym zbiegiem ukrytym za chmurą kwitnącej wiśni przedstawionej w zaskakująco prosty, wręcz komiksowy sposób. Pasową kondensację błękitu pod górną krawędzią, obecną w japońskich przedstawieniach, zastosowałam w obrazie *Antonin skandynawski*. W grudniu obserwowałam rozstąpienie chmur w postaci świetlnej listwy rozciągającej się nad horyzontem długim pasem.

Ostaniec [str. 125]

Czteroczęściowy *Ostaniec*, zamknięty czarnym wykresem okularu, staje się fragmentem lustrowanego pobojuwiska. Obraz powstał pod wrażeniem wiatrołomów mijanych pod Paradyżem. Z rozległego karczowiska wystawały gdzieniegdzie wiotkie, zmaltretowane sosny. Złamany pień przeciwstawia się pasowej kompozycji nieba i ziemi. Horyzont od lewej osłoniłam prostokątem czarnej tektury pokrytej warstwą ultramaryny. Jej granat współgra z mocnym, rozjaśnionym u dołu błękitem. Myśli biegną ku obrazowi Jacka Malczewskiego *W tumanie*, ze zgeometryzowaną kurtyną drzew, ujawniającą w prześwitach kolejną. Świeżo przycięte w okolicach autostrad lasy, odsłaniają wrażliwe wnętrza. Słońce przenika je zapalając ogniki na korze. Podobne świecenia drgają w sosnach w obrazie Józefa Brandta *Potyczka ze Szwedami* z 1878 roku, który oglądałam podczas monograficznej wystawy

w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Pierwszy plan, w porównaniu z dalekimi rozjaśnieniami, zdaje się być objęty scenicznym światłem.

Cynobrowy odłamek, znaczący wierzchołek ostańca, wobec płaszczyzny nieba działa abstrakcyjnie, płasko, jakby nie znajdował w przestrzeni oparcia. Umieszczona w osobnej oprawie, dolna część słupa ma nieco inny charakter. Pojawia się jego cień, w logiczny sposób powiązany z perspektywicznie kształtowanym tłem ziemi. Jej bruzdy dzielone ramami nie zbiegają się idealnie. Uskoki różnicujące kadry mogą sugerować obserwowanie określonego fragmentu z różnych miejsc, na przykład z przemieszczającego się auta. Ostatnie ukazane jest z dwóch punktów. Również kolorystyka poszczególnych części jest inna. Jakby w trakcie obserwacji kąt padania i natężenie światła zmieniały się.

Pojedyncza chmura, nisko wisząca przy autostradzie obraca się jak monument mijany w mieście. W finale filmu *Play Time* Jacquesa Tati¹², autokar z amerykańskimi turystami objeżdża zatłoczone rondo. Paryż, w którym rozgrywa się akcja, rozpoznawalny jest w kilku zaledwie przeblyskach – między innymi podczas otwierania szklanych drzwi, gdy przez moment widzimy na ich taflach sylwetki Wieży Eiffla i Bazyliki Sacré-Cœur.

Skuta zlodowaciałym śniegiem arteria, którą maszeruję na dworzec, lśniła rybem srebrem. Koleiny zbiegające się u wylotu ulicy, poprzerywane były przecznicami progów. Obraz *Ulica Mickiewicza* przeniknięty jest zimnem wody. Planowałam poprowadzić go dalej, dążyć do uzyskania materii brudnego lodu. Jednak etap szkicu, z czytelnym konstruktem rysunku, zachęcił mnie, by zostawić pracę w obecnej postaci. Sieć linii powielających rytm fundamentów, płotów biegnie ku światłu. Poświata jest matowa, jakby zza lodowej tafli. Kontrastuje z transparentnością w obszarze ziemi, zagęszczoną gdzieś grubszym nakładem farby. Ślad szpachli podąża wzdłuż linii dynamizując kompozycję. To jedna z prac, które na wstępie zostały starannie zakomponowane, stworzyłam roboczy rysunek w skali 1:1, by przenieść go na podobrazie. Późniejszych, nie maskowanych poprawek (podniesienie linii horyzontu), dokonywałam bezpośrednio na nim.

Dobrym pomysłem było zaprezentowanie obrazu na wprost drzwi, w kolistym pomieszczeniu Galerii Rotunda. Poprzez jego wygląd, związany z zaakcentowaną perspektywą zbieżną, przechodnie zapraszani byli do wejścia.

12 *Play Time*, tytuł oryginalny: *Play Time* (1967). [film] Reżyseria: J. Tati. Francja: Specta Films, Jolly Film.

Widniejący na krawędzi trójkąt błyszczący jak kałuża lub kawałek blachy. Jest echem świecenia spoza terytorium obrazu, podobnego okiennym odbłaskom pochodzących z niewidocznych otwarć nad horyzontem. W malarstwie zabiegi tego typu stosowano w celu poszerzenia perspektywy, szczególnie w malarstwie niderlandzkim końca xv wieku. Puklerz Archaniola Michała w obrazie Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny* ukazuje panoramę wydarzeń, którą ma przed sobą, z niewidocznymi na obrazie motywami. Z kolei w złotej kuli powyżej, widzimy odbicie anioła widzianego z perspektywy górującego Chrystusa. Jan Białostocki, uzupełniając rękopis Michała Walickiego, pisał: „... *Była to magia lustrzanych odbić i refleksów światła, która stanowiła także o czarodziejskim działaniu sztuki Jana van Eycka. Słynne lustro w głębi komnaty Arnolfinich zawiera obraz zwierciadlany, który pokazuje nam coś więcej aniżeli przedmioty i osoby ukazane przez obraz: w odbiciu widzimy przecież nie tylko plecy małżonków lecz ponadto dwie postacie, które znajdują się jak gdyby w pozycji widza...*”¹³

Pasy jezdni pulsujące fantazyjnymi znakami w załomach karoserii, wyznaczają rytm i tempo podróży. Jej dźwiękowy aspekt znacznie wyrazistszy jest podczas przemieszczania się pociągiem. Szum o zróżnicowanym poziomie i stukot kół określają parametry pejzażu, jak choćby podwyższony dźwięk podczas przeprawy przez most. Szatkowany przesłami widok ukazuje akwen majestatycznie skanujący połączyć nieba. Spowolnienie biegu w obszarze wody kontrastuje z nerwowym migotaniem słupów trakcyjnych, których materia, przy tej prędkości staje się przejrzysta. Przypomina to powolny bieg taśmy filmowej ujawniający segmenty klatek.

Obraz *Trakt*, wykonany podczas sierpniowego pleneru w Skokach, ukazuje kanał, który pierwotnie był ocienioną drzewami drogą. Ślad powstały po usunięciu ich koron zasłoniłam latawcopodobnym baldachimem. Zawisając jak drapieżnik, stanowi lustrzane odbicie ukazanego w perspektywie strumienia.

Różnokolorowe pasma blachy, powielające dukt kominacyjnych szlaków, wrosły w strukturę pejzażu. Są prozaicznym echem monumentalnych kurtyn zawieszanych niegdyś, w różnych częściach świata, przez Christo. Efektem remontu trasy kolejowej, którą pokonuję do pracy, jest zasłonięcie widoków, które lubiłam obserwować. Pojawiły się natomiast nowe spostrzeżenia, czynione między innymi z peronu

Trakt [str. 140]

13 M. Walicki Hans Memling *Sąd Ostateczny*. Auriga, Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, str. 30

w Mosinie. Na wprost platformy, w ekranie, znajdują się zamknięte obecnie drzwi. Widać było przez nie wycinek rozjeżdżonej ciężarówkami ziemi, przypominający powstałe w latach 70-tych fotorealistyczne obrazy Andrzeja Macieja Łubowskiego. Ów kadr, porównany z widokiem ponad krawędzią przesłony, gdzie na tle nieba widzimy wierzchołki drzew, nie znajdował logicznego powiązania, jakby obraz w drzwiach przynależał innemu miejscu i perspektywie. Dezorientację spowodowało zasłonięcie obszernego fragmentu, w którym widoczne było osadzenie obiektów drugiego planu. Podobne obserwacje odnotowuję na drogach, porównując stan nieba nad tunelami i w ich ocienionych wylotach.

Bliskość ścian zamykających dostęp do rozległych widoków męczy oko. Niemniej zwróciłam uwagę na rzeczy wcześniej nie dostrzeżone, chociażby wystające ponad krawędzią wyszczerbione kominy domostw, odcięte od bazy, wykwitające jak grzyby na styku ekranu i nieba, przybierających w pochmurne dni identyczny stalowy odcień.

Podmokły teren [str. 144]

Cieki przecinające pejzaże Józefa Rapackiego, mogły stanowić jedną z wielu inspiracji obrazu *Podmokły teren*. Odważyłam się użyć zieleni w budowaniu struktury rozłogów, ale z obawy o surowość i powierzchność efektu zламаłam ją ugrem, oranżem i czerwienią na wzór kwitnień przebarwiających łąki.

Podobnie jak w *Trakcie*, i tu pojawia się wodne rozcięcie uspokajające pęd ziemi. Wystarczy przed nim lub na jego powierzchni ustawić pion, by zmienić wrażenie tempa przesuwania się pejzażu, paradoksalnie nadając mu płynności. Daleka chmura zapewniająca oparcie dla oka, jest śladem po usuniętym fragmencie papieru. Pojawiła się przypadkiem i niespodziewanie „zagrała” w klimacie polskiego malarstwa pejzażowego z przełomu XIX i XX wieku.

Odbity na szybie prostokąt okna z przeciwnej strony wagonu, nakłada się jasnym kadrem na ścianę umykającego lasu. Ścinające pnie nie zagrażają kuli słońca, która drży na wewnętrznej stronie szkła. Jazda sprawia, że ziemia rozdziela się na taśmy sunące wzdłuż torów z różną prędkością. Najbliższa, najbardziej zniekształcona, generuje ruch dwójakiego rodzaju. Horyzontalny, przeciwny do kierunku jazdy oraz pionowy, objawiający się nerwowymi podskokami raptem urywających się linii. Szybkość uniemożliwia rejestrację szczegółów. Niemniej ów szum, spleciony z różnobarwnych smug, można postrześć jako stabilną, nieruchomą powierzchnię. Oko przyzwyczaja się do takiego wariantu, skupiając się na uskokach i przemieszczeniach inspirujących malarskie kompozycje. Segmentowość prac może wiązać

się z charakterystyczną dla podróży etapowością, gdy nawet podczas pieszych wędrówek każdy zakręt, skrzyżowanie rozpoczyna nowy odcinek. W ten sposób codzienna trasa, którą muszę pokonać, poprzez jej umowny podział, wydaje się krótsza.

Ustępujące lasy otwierają rozległe widoki – boczne sale, w głębi których podróży może zajrzeć. Perspektywa kulisowa spotęgowana jest przez mgły odcinające obiekty od ich podstaw. Poczerniałe, płaskie sylwety, wyrastają tu i ówdzie z oparu. Kompozycje pierścieniowe, gdzie każdy krąg gromadził elementy odmiennej wielkości również nawiązują do „kolejowej” kulisowości krajobrazu.

Patrząc zza przedniej szyby auta z wyprzedzeniem widzę obiekty, które za jakiś czas będę mijać. Będąc w pociągu nie mam takiej możliwości, formy, zwłaszcza w pobliżu torów, przymykają gwałtownie.

Ciekawe są skupiska kominów fabrycznych, obserwowanych podczas jazdy. Ustawione blisko siebie, lecz w różnej od obserwatora odległości, mijają się w płynnej sekwencji niczym w kontredansie.

Wapiennik [str. 134]

Naraz dostrzegam w terenie ciekawy obiekt. Wpatrując się w niego sprawiam, że na moment tężeje, wyłącza się z biegu pejzażu. Taka sytuacja pojawia się w obrazie *Wapiennik*, gdzie w centrum wyodrębniłam zagadkowy element.

Konstruując z papieru świat moich pejzaży, podkreślam jego tymczasowość zarówno w sferze techniki, materiałów jak i sposobie budowania przedstawienia. Kształtując z płaskich fragmentów jego zręby, sugerujących głębię, zbliżam się do metody tworzenia teatralnej inscenizacji z właściwą jej fasadowością i iluzją. Sztuczność owego świata łączę z widokami domów widzianych z wysokości nasypu. Stają się architektoniczną makieta, której elementy można by wyjmować i oglądać z każdej strony. Z dystansu wydają się czystsze, sterylniejsze jakby wyszły spod ręki modelarza.

Zdarzyło się, że małe plenerowe realizacje z pewnej odległości mylone były z fotografią. W miarę zbliżania, wrażenie ulatniało się. Okazało się, że jest to zbiór ścinków przytwierdzonych do podłoża. Obraz, w zależności od odległości, z której jest oglądany, może działać figuratywnie lub abstrakcyjnie. Odjęcie kilku elementów powoduje jego rozpad. Nagle to, co było jeziorem, pniem traci tożsamość, stając się kawałkiem materiału. Z kolei wklejenie jednego pionowego paska może uaktywnić relacje przestrzenne w obrębie całego dzieła.

Skala plenerowych realizacji uwypukla ręczny, prymitywny charakter stosowanej techniki, mającej wiele wspólnego z wczesnoszkolnymi zadaniami plastycznymi, gdzie klej, nożyczki, farby i kredki stano-

wiły podstawę warsztatu. Stare obrazy wprowadzane są fragmentami w nowe, zapewniając ciągłość procesu.

Zagruntowany papier pokryty akrylem, pastelami oraz klejem, wiążącym warstwy w krystaliczną skorupę, staje się ciężki. Przekonałam się o tym przewożąc duże obrazy do sfotografowania. Zdjęcia wielosegmentowych prac dokumentowane są bez oprawy (refleksyjne właściwości szkła), a każda część fotografowana osobno. Następnie składa się je komputerowo. Przerwy oddzielające poszczególne partie malowidła to miejsca, w których przypada podział ramy, aluminiowej, srebrnej lub czarnej. Dokumentacja z wystaw pokazuje wygląd prac w oprawie.

Odrywając przyklejone warstwy, odsłaniam ślady po zderzeniach, czasem zabarwione pigmentem. Przy drogach widuję plansze z pozostałościami po reklamach. Intrygują zniszczonym wyglądem. Nie stanowią już komercyjnego przekazu, choć noszą jego ślady, nie są też obrazami. Wyłączone z infrastruktury drogowej, degradowane przez czynniki atmosferyczne, zasilają obszary niczyje, będące emblematami współczesnego pejzażu.

Przy drodze, między Poznaniem, a Ostrowem Wielkopolskim można zaobserwować pusty stelaż na reklamę. Złożony z cienkich, metalowych prętów mógłby ucieleśniać architektoniczny szkic planowanej inwestycji. Rama wykrawa fragment pejzażu, czyniąc jego treść wyjątkową. Jednak sytuację obserwowałam z jadącego auta, co sprawiło, że krajobraz w kadrze nieustannie przepływał.

Przy trasie A1, za Gdańskiem, w polu widnieje wyrwa. Traktory muszą omijać ją podczas pracy. Oplatana każdorazowo ścięciem bruzd, wygląda jak prehistoryczne sanktuarium, miejsce uświęcone. Zimą na pobliskich nasypach widziałam łąty śniegu. W miarę zbliżania ich formy rozciągały się jak guma. Obraz *Pobocze*, który potem powstał, skupił się na mocnym, nieco przesadzonym skrócie perspektywicznym, podkreślonym błyskiem krawędziowej linii. Pęd, który starałam się zasugerować kierunkiem oraz wykrojem form, klóci się z motywem żerdzi na wzgórzu, zbyt wyrazistych i statycznych w tym kontekście.

Pola orane prostopadle do kierunku jazdy, wydają się klawiaturą, po której przebiega oko. Słuch nie rejestruje brzmienia przestrzeni, zagłuszonego dźwiękami maszyny. Oko przejmuje funkcje innych zmysłów, w specyficzny sposób dopełniając kształtu obserwowanego świata. Dotyka go niczym reliefu o wyczuwalnych zgrubieniach. Nieużytki, łąki stają się miękkie jak sierść, a faktura uprawnej ziemi, utrzymującej w koleinach resztki śniegu, mieni się odcieniami torfu

Pobocze [str. 132, 133]

i palonego kakao. Prążkowany teren faluje, jakby ziemia przeciągała się pod spodem. Przetacza się mgławica dżdżu. Pociemniały grunt nie struna asfaltu. Wszystko to, widziane z okien pociągu, sprawia wrażenie ruchliwej, specjalnie dla widza tworzonej dekoracji. Gdy się przekrzywi głowę, pasmo gruntu przyspiesza jak kaskada. Kilka lat temu, w budynku poznańskiej Synagogi, obejrzałam video Katarzyny Kujawskiej-Murphy¹⁴. Obraz ukazujący pokonywanie drogi lotniczej, odwrócono i w miejscu nieba pojawiła się sunąca taśma betonu. Białe, wysuwające się z niej pasy zdały się przesywać głowę. Zmiana porządku, do którego przywykliśmy, spotęgowała wrażenie niepewności.

Dramatyczna egzystencja nieba w obrazie *Most* Andrzeja Bembenka¹⁵, ukazana z perspektywy kierowcy, przejawia się wtargnięciem czarnej, fizycznej chmury. Zagrożeniu towarzyszy przechyl kadru. Podobne, skrócone trajektorie widziałam w wiadomościach telewizyjnych nad Czelabińskiem.

Falujący krajobraz w Kujawsko-Pomorskiem ukazuje wznoszące się ściernisko. Na jego krawędzi widnieje sylwetka rowerzysty, friedrichowskiego podróżnika. Co widzi? Czy za wzgórzem pejzaż się zrekonstruuje, czy pokonawszy wzniesienie wystrzelimy prosto w nieboskłon?

Być „tylko przejazdem” może oznaczać obojętność wobec mijanych miejsc, może być jednocześnie tęsknotą za krajobrazami, których w pełni nie doświadczyć. A jeśli nawet, to czy będą tak fascynujące jak wtedy, gdy przemykały za oknem, dostrzeżone z wysokości drogi, kolejowego nasypu? Może owe miejsca istnieją tylko w mojej głowie, wykreowane przez światło i oczekiwania?

Doświadczenie drogi wywołuje uczucie straty i rezygnacji związane z nieustannym przepływem obrazów. Niosąca je energia przenika bierne, przykute do fotela ciało. Nie sposób ocenić ile udaje się zatrzymać, czas niespodziewanie wydobywa „nowe” wspomnienia. Jednak z tego zgromadzenia, nawarstwień czerpię wiedzę oraz siłę potrzebną do konstruowania własnej, malarskiej koncepcji świata. Budowanej z coraz większym, w porównaniu z poprzednimi latami, trudem. Obrazy przechowują minione doznania, które później, podczas wystaw ktoś, być może, rozpozna jako własne.

Natalia Wepner

14 K. Kujawska-Murphy Inner State, 2012, video.

15 A. Bembenek Most, 2014, 150×200, olej, płótno.

Bibliografia:

Blecher M., *Zabliźnione serca*, tłum. T. Klimkowski,
Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013

Fahr-Becker, G., *Japanese Prints*, Taschen, Köln 2007

Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974–1981*, Wydawnictwo Literackie,
Kraków 2009

Król A., *Wiatr halny. „Krajowidoki” i wrażenia z Tatr w malarstwie polskim XIX i XX wieku*, Fundacja Turleja, [b.r.]

Makowski T., *Pamiętnik*, tłum. J. Rogoziński,
Oficyna Wydawnicza Mireki, Kraków 2003

Odojewski W., *I poniosły konie*, Wyd. Twój Styl, Warszawa 2006

Odojewski W., *Wyspa ocalenia*, Wyd. Twój Styl, Warszawa 2008

Pruszyński K., *Opowieści. Wybór*, Państwowy
Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974

Walicki M., *Hans Memling Sąd Ostateczny*, Auriga,
Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe,
Warszawa 1990

Skowrońska I., *Jan Lenica. Wirtuoz plakatu* [online].
Dostępny w internecie

<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jan-lenica-wirtuoz-polska-szkola-plakatu/>, (dostęp: 21.02.2019).

Natalia Wegner
Born 1974 in Poznań

Education:

- 1999** Academy of Fine Arts in Poznań
Faculty of Painting, Graphic Arts and Sculpture
Specialisation: Graphic Arts
Period: October 1994—June 1999
Master of Arts in Graphic Arts
Advisor: Prof. Zbigniew Lutomski (Studio of Woodcut and Linocut)
Advisor for the theoretical part: Prof. Alicja Kępińska
- 2001** Academy of Fine Arts in Poznań
Faculty of Artistic Education
Teaching Methodology Course
- 2011** University of the Arts in Poznań, Faculty of Painting
Doctor of Arts in the artistic discipline of Fine Arts
Title of the doctoral dissertation: *Nokturny / Nocturns*
Advisor: Prof. Ireneusz Domagała
Reviewers: Prof. Jan Pręgowski
(Nicolaus Copernicus University in Toruń)
Prof. Andrzej Zdanowicz
(University of the Arts in Poznań)

Career:

- 1999—2004** Schola Posnaniensis, Wyższa Szkoła Sztuki Stosowanej
[Higher School of Applied Arts]
Teaching Assistant in the Studio of Painting and Drawing of
Prof. Andrzej Maciej Łubowski
Teaching Assistant in the Studio of Mural Painting of
Prof. Andrzej Maciej Łubowski
- 2003—2011** University of the Arts in Poznań
Teaching Assistant in Drawing Studio XII of Prof. Ireneusz Domagała
- 2011—today** University of the Arts in Poznań
Assistant Professor in Drawing Studio XII of Prof. Ireneusz Domagała
(since October 2016 acting as the Head of Drawing Studio XII)

The title of artistic accomplishment:

- > The title of academic accomplishment specified in Article 16 (2) of the Act of 14 March 2003 on Academic Degrees and Title and Degrees in the Arts (Dz. U. [Journal of Laws] of 2016, item 882 as amended in Dz. U. Of 2016, item 1311.): *Tylko przejazdem / Just Passing Through*.

The paintings comprising the academic accomplishment were presented at seven individual exhibitions:

- > *Malarstwo / Painting* from the cycle *Trzy miejsca / Three Places* at the Municipal Gallery in Mosina (10 Dec. 2016—8 Jan. 2017),
(Exposition of the paintings: *Tylko przejazdem / Just Passing Through*, *Kopuła / Dome*, *Lancelot*)
- > *Wokół / Round About* at the Gallery Na Piętrze, Middle School in Sierakowo, Rawicz (29 Jul. 2017—10 Sep. 2017),
(Exposition of the painting: *Pobocze / Side of the Road*)
- > *Dostrzeżone w drodze / Spotted on the way* at the Gallery 33 in Ostrów Wielkopolski (7 Sep. 2018)
(Exhibition of the paintings: *Horyzont / Skyline*, *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street*, *Ostaniec / Remnant*, *Wiadukt / Viaduct*, *Refleks / Reflection*, *Bruzdy / Furrows*, *Podmokły teren / Wetland*, *Antonin. Widok na Lido / Antonin. View of Lido*, *Bocznica / Spur Line*, *Droga na północ / Road to the North*, *Przeście / Passage*, *Hałda / Spoil Tip*, *Trakt / Highroad*, *Zapomniana droga / Forgotten Road*)
- > *Pejzaże zatrzymane 3 / Paused Landscapes 3* at the Gallery ZPAP, ul. Piwna in Gdańsk (11—30 Nov. 2018),
(Exposition of the paintings: *Horyzont / Skyline*, *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street*, *Kopuła / Dome*, *Lancelot*, *Ostaniec / Remnant*, *Wiadukt / Viaduct*, *Refleks / Reflection*, *Podmokły teren / Wetland*, *Bruzdy / Furrows*, *Wapiennik / Lime Kiln*, *Antonin. Widok na Lido / Antonin. View of Lido*, *Trakt / Highroad*, *Zapomniana droga / Forgotten Road*)
- > *Tylko przejazdem / Just Passing Through* at the Gallery Rotunda, University of the Arts in Poznań (29 Oct.—8 Nov. 2018),
(Exposition of the paintings: *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street*,

Ostaniec / Remnant, *Refleks / Reflection*, *Hałda / Spoil Tip*, *Przeście / Passage*, *Bocznica / Spur Line*, *Wapiennik / Lime Kiln*, *Droga na północ / Road to the North*, *Bruzdy / Furrows*)

- > *Tylko przejazdem / Just Passing Through* at the Galeria Innowacji, University of Science and Technology in Bydgoszcz (19 Dec. 2018—6 Jan. 2019);
(Exposition of the paintings: *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street*, *Wiadukt / Viaduct*, *Horyzont / Skyline*, *Jeszcze 5 godzin / 5 Hours to Go*, *Ostaniec / Remnant*, *Lancelot*, *Refleks / Reflection*, *Hałda / Spoil Tip*, *Przeście / Passage*, *Bocznica / Spur Line*, *Wapiennik / Lime Kiln*, *Droga na północ / Road to the North*, *Bruzdy / Furrows*, *Antonin. Widok na Lido / Antonin. View of Lido*, *Antonin skandynawski / Scandinavian Antonin*, *Podmokły teren / Wetland*)
- > *Obszary wspólne / Common Areas* Natalia Wegner and Krzysztof Ryfa, at the World Trade Center in Poznań (7 Mar. 2019—29 May 2019)
(Exposition of the paintings: *Zapomniana droga II / Forgotten Road II*, *Tymczasem / Meanwhile*, *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street*, *Ostaniec / Remnant*, *Refleks / Reflection*, *Bruzdy / Furrows*, *Wapiennik / Lime Kiln*, *Podmokły teren / Wetland*, *Droga na północ / Road to the North*, *Antonin skandynawski / Scandinavian Antonin*)

and two collective ones:

- > 11th International Outdoor Painting Workshops *Obraz IV Skoki 2018* at the Palace in Skoki (23 Aug. 2018),
(Exposition of the painting: *Na skróty / Shortcut*)
- > 7th International Art Review *Alternatywy 33* at the Gallery 33 in Ostrów Wielkopolski (8 Dec. 2018—20 Feb. 2019).
(Exhibition of the painting: *Tymczasem / Meanwhile*)

24 paintings, accompanied by a written part, *Tylko przejazdem / Just Passing Through*, constituting the content of the post-doctoral dissertation:

- > *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street*
200×140 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2018

- > *Wiadukt / Viaduct*
110×194 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2018
- > *Tymczasem / Meanwhile*
140×140 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2018
- > *Horyzont / Skyline*
140×200 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2018
- > *Ostaniec / Remnant*
140×140 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2018
- > *Jeszcze 5 godzin / 5 Hours to Go*
70×200 cm, mixed media on paper,
2 silver aluminium frames, glazed, 2017
- > *Pobocze / Side of the Road*
140×200 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2017
- > *Tylko przejazdem / Just Passing Through*
140×200 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2016
- > *Lancelot*
140×140 cm, mixed media on paper,
4 silver aluminium frames, glazed, 2016
- > *Kopuła / Dome*
140×140 cm, mixed media on paper,
4 black aluminium frames, glazed, 2016
- > *Refleks / Reflection*
49×49 cm, mixed media on paper,
silver aluminium frame, 2018

- > *Bruzdy / Furrows*
36×46 cm, mixed media on paper,
silver aluminium frame, 2018
- > *Podmokły teren / Wetland*
24×42 cm, mixed media on paper,
silver aluminium frame, 2018
- > *Wapiennik / Lime Kiln*
25×37 cm, mixed media on paper,
silver aluminium frame, 2018
- > *Zapomniana droga / Forgotten Road*
30×30 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2018
- > *Zapomniana droga II / Forgotten Road II*
29×32 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2019
- > *Trakt / Highroad*
26×30 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2018
- > *Na skróty / Shortcut*
30×30 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2018
- > *Przejście / Passage*
14×14 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2017
- > *Hałda / Spoil Tip*
20×20 cm, mixed media on paper,
silver aluminium frame, 2017
- > *Droga na północ / Road to the North*
21×21 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2017

- > *Bocznica / Spur Line*
20×20 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2017
- > *Antonin skandynawski / Scandinavian Antonin*
35×35 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2017
- > *Antonin. Widok na Lido / Antonin. View of Lido*
20×20 cm, mixed media on paper,
black aluminium frame, 2016

From air and ground¹

Jabłko / Apple [p. 72] From the time of my studies at the Academy of Fine Arts in Poznań I remember a moment which was a turning point of my artistic activity. Critical remarks of Prof. Zbigniew Lutomski, the Head of Woodcut and Linocut Studio, who was dissatisfied with the results of my work led to a breakthrough. I created a two-part work entitled *Jabłko / Apple*, a linocut sized 100×140 cm showing an irregular shape of a fruit. It was my first large-format graphic work. I made the contour of the apple using a traditional method, and the inside using the technique of monotyping, transferring the matrix covered with a layer of paint. Disappearing streaks contrasted with distinct print. Graphics opened for me a new way, indicating the method of work and the way of composing pictures of several parts. Combining techniques which results from desire to accelerate the process is characteristic of my actions also today.

After university studies there came a break. However, work in a private artistic school, which I started in 1999, encouraged me to act. I needed something which would bring faster results than graphics – multi-stage and requiring patience. I turned to painting which in my last years of studies had been put in the shade and demanded from me almost a start from the basics.

However, I did not abandon paper supports. They enabled me to experiment, which I would not risk in the case of canvas. The board format of 100×70 cm also at present is a constituting element of my paintings. I connected tempera with pastels, graphite and crayons. I created landscape compositions with a distant skyline; sometimes on its edge one could discern a spire which was a reference to John Constable's landscapes, similar to the panorama of Czempin with its neo-Gothic church seen from the fields.

[p. 73] Many paintings focused on water environments, displaying tree trunks that grow from reduced land or shorelines. In horizontally striped water surfaces I revealed reflections of invisible or fragmentarily shown objects. Tool marks were differently distributed within the ground, bringing associations with the structure of ruffled grass. Rubbing oil crayons against paper I exposed the melancholy of

¹ The title of the chapter is also the title of Natalia and Bogdan's Wegner exhibition, *Z powietrza i z ziemi / From air and ground*, presented at the Gallery *U Jezuitów* in Poznań in 2011.

representation, dominant in slightly later paintings. In this period I created a work showing a pier, one of my favourite motives where a fragment of land breaks into water. [p.74]

After the first presentations I met with opinions that I should not have abandoned linocut in which I managed to achieve so much. In the context of my graduation work it was regression. Nonetheless, it was the time of searching for new framing and a new point of view.

Under the influence of landscape, closely linked to the place of living (and ceaselessly intriguing me), I created my first cross-shaped compositions. I gave them numbers rather than titles. Until my doctoral dissertation I had used this method which I later began to consider inconvenient in the context of exchanging particular parts of my paintings. The works consisted of five squares sized 70×70 cm, framed separately with an accompanying pane of glass and arranged in the shape of a Greek cross. The arms could denote cardinal points, which was emphasised by placing a triangular roof motive on their edges. However, I did not adhere to the logic of a grid created by opening “the box of the skies” and I freely connected grey-and-blue tangles with red glows, distant masses with the fronts of foreground clouds. [pp.75–77]

The compositions maintained a separate order of colours. They were a reference to the elusiveness of Turner’s nebulae or geometrical synthesis. There were cases when a painting was exhibited in a different arrangement than originally planned. Somebody hanging it, turned one of its parts. Modularity suggests arbitrariness or even randomness. However, I tried to arrange the modules so that the directions and forms would melt from one frame to another, creating a distinct compositional tension. At present I exhibit my cross-shaped works on walls, where among other formats they seem to be anchors which fasten the plane together. Their arms could be the wings of an open altar. In the discussed period I experimented with arrangement. I often placed my works on a stand on the floor².

The topic of sky states which I addressed before my doctorate encouraged technical freedom. Clouds in my paintings had a form of grained abrasions on laser underpainting or oily smudges from which I took away the paint leaving a luminous trace. The dispersed light in

2 In this way the cross-shaped compositions were presented during the exhibition of Grupa Robocza Remanent in the Gallery U Jezuitów in Poznań in 2010 and at the individual exhibition in the Municipal Gallery in Mosina in 2008. [p.78]

the drawing concentrated on the edge of a cloud which was as tangible as earth matter. I used oil pastels in a painting or drawing manner. The effects resembled study paintings which old painters made rehearsing for bigger challenges. [pp.79–81]

I assembled multi-part paintings framed in aluminium in various ways. I presented one of them, in the form of lengthened rectangle, in a wall corner. [pp.84, 85]

In the next years my painting started to be dominated by geometry. The compositions were limited to frames which showed an empty, denuded landscape reduced to a strip of land and skies with rectangles of burning out glows. The skyline could be at the same time the edge of objects: walls, pavements and window frames. Within their boundaries luminous and colour events occurred. Leaning planes evoked the feeling of uncertainty – I found them in my closest surroundings. The edges of a metal roof which grew larger during a summer evening became diagonals of many works. The area of the sky cut out with walls and cornices, tied by chalk strings of aeroplanes, was conveyed more or less consciously as a compositional concept. On the other hand, massive and at the same time transparent silhouettes of thujas and junipers were reflected in oval forms, which I had used since 2011.

Black planes woven from dense, parallel hatching glowed with reds and browns as if somewhere nearby a crevice of brightness had opened. They were similar to the surface of lacquered wooden window sills. Scratches flashed. I was interested in the character of light observed in landscape. The red sphere of the sun sometimes is as thick as honey and at other times is flat and matt. On cars on winter days the plasma of the sun settles like mercury.

In one of the works I placed the blackness of asphalt interfered with by white stripes – the herald of the present road threads. A triangle of blue, in each part in a different tonal variant, could forecast bluing of the surface under clear skies. Lines parallel to the edge of the strip brought to mind a road observed in motion.

Deflections which revealed in crevices the smoothness of synthetic blue, so distant from ephemeral forms of the sky, heralded the cycle *Nokturny / Nocturns* created for the purposes of my doctoral work. [pp.83, 86–89, 91]

The line of contact, which I abstracted from landscape in the process of observation, became an important issue. Being unnaturally sharp, it separated interdependent environments. Immaculateness of “Italian” skies, almost evenly saturated, appears to be alien to the matter of the local landscape. Włodzimierz Odojewski wrote about the

sky as “oleographically blue”³. The air does not soften the contours, which seem to be cut with a knife. Everything is close, at our fingertips.

The green, glaring background of Vladislav Radzivilovic’s paintings in contact with black silhouettes of buildings glitters with a thin, red outline as if decoupling of both zones took place.

Correction and enhancement of photographs in wall calendars is a common practice. Evening afterglow is set in daylight, the sun is freely presented without attention to colour and light consequences in the surroundings. The zones of earth and skies placed next to each other do not form any relationships.

Appearing in my paintings, artificially sealed skies determined their atmosphere. Despite intense colours, narrow emanations of light flowing from openings above the skyline gave it a melancholic dimension characteristic of the border between times of the day.

The afterglow coming down from the upper fragments of the landscape evokes the feeling of loss and resignation. As if sunshine was connected with a privilege. I recall Ruszczyk’s winter mill touched by the last sun ray and Wyczółkowski’s red Giewont with its gliding silhouette of an eagle, reminiscent of a hang-glider⁴.

Ksawery Pruszyński wrote: “It must have been nearly seven, because the whole village and the Łężna valley were shrouded in a grey-blue, sharp shadow. Only the bell tower and the tops of lindens were still shedding reddish gold, and the highroad behind the bridge was running upward in white. Łężna, down there, was steel-grey, not blue; it almost had the blackness of oxidated steel.”⁵

Transitional times, connected with the cycle of day and night, are accompanied by fluidity of borders and impossibility of defining them precisely. In the text of my doctoral dissertation I wrote about the moment before dawn when the sky is formed, emitting pulsation from beyond the zone of colour references. A tree in the

garden being covered with a coat of light begins to assume form. It is my knowledge that it is green rather than visual ability to state it. On the other hand, its nocturnal, inconceivable shape in street light uncovers mysterious contours. Travelling through Luboń I can see a thuja growing right next to an illuminated advertisement. Its top sprinkled with brilliant powder glows like burning iron. It attracts with an unusual kind of light.

During summer sunsets I observe discolouration of the sky. The zone that surrounds it is marked by paleness of the expanse of an indefinite, watered down colour as if its pigment was sucked out.

Crossing the skyline by the sun is connected with an exceptional ceremony. I make interesting observations in built-up areas where in gaps and reflections I can see fragments of the phenomenon. The glow tangled in the frames of tree branches seems to be most intense in colour. Max Blecher in his book wrote a description of the ocean leaving in its bay thousands of deep grooves in sand. At dusk they were burning with redness and seemed to be like a net of blood and fire. Earth became “skinned” so as to uncover its blood system of burning arteries with their flowing gold and purple producing a moment of horrifying and breathtaking grandeur.⁶

[p. 83, pic 1] In one of the works of that time, in each of its six fragments, I applied various shades of blue. Photographic recording shows changes in the intensity of light and its angle related to time flow. In the process of continuous observation such changes would be imperceptible. I complemented the cycle of paintings with a set of photographs of one place at different times of day, night and year. It was a view from a kitchen window showing a garden and its outbuilding.

Dozens of records brought to mind experimentation with lighting variants on film set. The location of the building changed as it “jumped out” as a lit rectangle of the wall or melted into the surroundings. The windows of a house in the distance reflected the invisible glow of the sunset whose cool ray was breaking inside. The gleam bound random objects in a Flemish still life.

Blue denoting distance and attributed to a material surface has confused me many times. I cannot spatially determine the colour of common chicory flowers, my favourite plant observed by railways and roads. Its queasy shade has almost a physiological effect. On the other

3 W. Odojewski *I poniosły konie*, Twój Styl, Warszawa 2006, p. 204

4 F. Ruszczyk *Młyn zimą / Mill in Winter*, 1897, oil on canvas, 42,5×44, Muzeum Górnośląskie in Bytom L. Wyczółkowski *Giewont o zachodzie słońca (Giewont o zachodzie słońca z orłem) / Giewont at Sunset*, 1898, oil on canvas, 101×159, in a private collection.

5 K. Pruszyński *Opowieści. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, p. 281

6 M. Blecher *Zabliżnione serca*, Translated by T. Klimkowski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, p. 107

hand, a drying towel on a string against the background of thickets looked like a frame through which I saw an extension of sunny skies. Sprinkling with a leafy shadow brought back its material dimension.

A sign of a new series of paintings appeared after defending my doctoral thesis. In addition to squares, rectangles and Greek crosses, there came circles and ellipses. The first work which included oval was *Orzech / Nut* from 2011, signalled by an earlier painting featuring a cloud. However, it was *Zima / Winter* from 2012 that fully unveiled new concepts. Its white corners circumscribing an elliptical shape contrasted with a blue background – different in each quarter. A new development was exposing pasted fragments of paper, which I had laboriously hidden until then. They showed vertical divisions of a different width. Like in Italian Renaissance portraits I used two zones – the foreground and the background which was identical with the colour of the substrate. I tore off a big fragment of one quarter and disclosed the path left after applying glue. The effect was interesting enough to become one of the most frequently used treatments of my painting, and at the same time it was an inspiration for the painting's title. Frosty glittering was accompanied by wooden reflections and cracks disclosing the cambium.

The technique, which had been all the time evolving, translated into a combination consisting of underpainting applied on a white emulsion primer, layers of paper and cardboard which were drawn, scraped, coated with paint, with small additions of ready-made materials such as foil, fabrics, strings or blotting paper. I call it a mixed technique or collage, and in itself it constitutes a topic and inspiration. Rebuilding my works I remove layers to reach the stratum marked with the first conceptual intentions. The regained materials, digested and crystallised with glue, are used for my new compositions.

Pasting small pieces onto the surface resembles touches of a brush. Relief effects appeared along with the use of multi-layered cardboard. It may have been influenced by the technique of sgraffito, which I had contact with during my first university work.

Fragmentation and dispersal within a painting requires introducing some discipline, for example in the form of circle or oval brackets additionally closing a format created from frames. On the other hand, in open compositions, such as *Szeroki / Wide*, the role is fulfilled by a striped distribution divided in the centre with a vertical, separately framed image. I used such an element in *Chłodny czerwiec / Cool June* from 2014 when with a “chlorophyll” gap I broke the domination of

red. Sometimes at the sea I observe a glassy flesh in the crevice of a disintegrating wave. An evening ray breaks into a spruce setting its inside on fire. Blue needles contrast with the burning inside.

Each part of modular paintings is created separately and could constitute an autonomous entity. After the arrangement of modules I correct incompatibilities leaving some fault planes, a slightly different hue of a patch which is continued in the adjacent frame, and, for example, a different kind of pasted material. Making use of these solutions I support myself with everyday observations. Watching the same view, after a while I find it different. Looking once with one eye and then with another shifts the viewpoint, and colour temperature may vary depending on the previous exposure of eyesight to light.

Putting paper works in glazed frames makes perception slightly more complex. A static image is coated with a moving mirage. The viewer at an exhibition searches for a better viewpoint or focuses on their own reflection. Glass, apart from its protective function, acts like varnish. It deepens the tone eliminating the roughness of a painting manner. It changes the appearance of a painting: spread out, frontally composed and at the same time withdrawn, chained with frames and covered with layers of materials.

During an exhibition in Piła in 2014 I met with a remark that a picture under glass, a painting in particular, becomes cold and in this form is unacceptable. Closing it under glass may rid the viewer of the entirety of sensations offered by painting on canvas. Several times I tried to use a paper technique. However, both the process of execution and the result turned out to be less interesting than I had expected. Removing glass surface deprived the painting of mystery.

Inscribed in a square, four-element circles became for me a compositional challenge. Divisions of silver or black frames running across the centre encouraged me to use various solutions. I divided the area with verticals (*Chiński / Chinese*), rectangles similar to cascading buildings (*Miasto / City*, *Japoński śnieg / Japanese Snow*), to finally end up with concentric (*Oko / Eye*, *Kopuła / Dome*, *Pozytywka / Musical Box*, *Lancelot*, *Biegun kamienny / Stone Pole*) and radial compositions (*Zorza / Aurora*). I opened their inside with blue, or closed with a dark or multicolour division. In *Japoński śnieg / Japanese Snow* I used cardboard in a bigger amount. The first compositions and the last one are fragmentary presentations of a view. The annular compositions, on the other hand, build the painting with the shape of an image itself as it determines its directions and organisation of elements.

Orzech / Nut [p. 82]
Zima / Winter [pp. 92, 93]

Chiński / Chinese
[pp. 96, 97]

Miasto / City,
Japoński śnieg / Japanese Snow
[pp. 105, 104]

Oko / Eye,
Kopuła / Dome,
Pozytywka / Musical Box,
Lancelot, *Biegun kamienny*
/ Stone Pole
[pp. 109, 143, 100, 142, 115]

Zorza / Aurora [p. 114]

Szeroki / Wide [p. 94]
Chłodny czerwiec / Cold June
[p. 95]

My intention of creating a golden picture which, by means of appropriate materials, would expose its tectonics was fulfilled only partially. In the work *Chiński/Chinese* I used an inlay of foil and fabrics. I also applied a golden paste emphasising the edges of glued scraps of paper. Various degrees of gloss would divert attention from the implied depth of the work making it an object similar to glittering facades of distant blocks of flats at sunset which transform into Byzantine mosaics. Leaving uncovered patches of red, which served as a base for gold, evoked oriental, Far-East associations. Due to its intensity of colour, the painting stood out at exhibitions. It had a good effect in Włocławek at Centrum Kultury Browar B, closing a long stretch of the gallery situated above the library. Apart from two earlier works, *Pergola* and *Mak/Poppy*, whose colour combined with fluidity of lines was for me reminiscent of Alfred Lenica's poster for the opera *Wozzeck*⁷, it is probably the most colouristically vivid painting of that period.

Pergola, Mak/Poppy
[pp. 102, 103, 112]

In the painting *Pozytywka/Musical Box* I placed a glistening, "plate-like" ring, harmonising with intense orange, whitened pink and ochre. The adjacent stripe was marked with chips and scratches resembling the coating of metal whirligigs which in their whirling motion deceive with colours on their spotless surface. I discovered an interesting effect of paint seeped through canvas and impressed on a dark base.

Pozytywka/Musical Box
[p. 100]

I showed the painting in the Gallery of Contemporary Art Profil in Poznań at the exhibition *Zobaczyć dźwięk/To See Sound* accompanying the 15th International Henryk Wieniawski Violin Competition. For me it was an important event. The work has never worked as well as at that place after that, in perhaps too bright light and next to Rafał Boettner-Łubowski's and late Antoni Walerych's sculptures. Its subsequent presentation in the Gallery 33 in Ostrów was disappointing. The painting lost its all qualities. Perhaps a brick wall niche covered with dusty white was too competitive for its subdued, compared to earlier paintings, colours. I described that situation in the context of unpredictable relations between a work of art and space in the research project *Trzy miejsca/Three Places*.

Zobaczyć dźwięk/To See Sound
[p. 101, pic 2]

Gallery 33 [p. 101, pic 1]

7 Jan Lenica *Wozzeck*, 1964, the poster for Alban Berg's opera, Teatr Wielki in Warsaw I. Skowrońska Jan Lenica. Wirtuoz plakatu [online]. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jan-lenica-wirtuoz-polska-szkola-plakatu/>, (retrieved on 21 Feb. 2019).

Centrum/Centre [p. 111]

Biały/White [p. 106]
Trujący/Poisonous [p. 108]

In addition to the painting *Centrum/Centre*, which was an example of a fusion of circular and cross compositions, I created another cross-shaped painting – *Biały/White*. Among its pastel stripes there were black gaps, the remnants of the painting *Trujący/Poisonous*. Dark tonation gave way to whitening which revealed bright splinters at the margins. After a series of very colourful works I calmed the tone of colours. This painting, despite the colour and texture affinity with the wall on which it was exhibited (Gallery 33 in Ostrów Wielkopolski), in contrast with *Pozytywka/Musical Box*, worked better. Moving it away from the background was a right treatment – the shade zone became a component of the work. The monumental influence of the composition changed at the exhibition at the Gallery Wspólna in Bydgoszcz. Exposed against a pink wall, in a high room of the old tenement building, it became a decorative trinket.

[p. 107, pic 1, 2]

Open-air painting workshops which I have regularly attended since 2015 resulted in a series of small paintings. Specific places which were inspiration for them served as a starting point for inner experiences and ideas. Small size causes that works assembled from pieces of paper can be easily spoiled by a careless hand movement or draught. It often happened to me that I lost the "arranged" work. Pasting particular layers I moved aside other elements, later forgetting their position. Creating collage compositions proves to be time-consuming.

In the leisure centre in Antonin I discovered a fantastic colonnade of trees. The pine forest because of a big number of tourists in the season had not developed undergrowth. Old summer houses mark it with pastel accents. That landscape made the visions from my paintings real and at the same time was an impulse to create new ones.

Chłodny Antonin
/Cool Antonin [p. 113]

The work *Chłodny Antonin/Cool Antonin* originated there. After removing the sky, the austere whiteness of paper, on which the painting was exposed, was revealed. A patch of "uprooted" landscape had a dramatic effect. In future I would like to create a cycle of similar, open works which appropriate the space of a plane. I have in mind the walls of museum galleries marked with fragmentary bodies of medieval sculptures.

The technique of collage, which I had developed for a long time, after 2015 assumed a mature form. Circular compositions displayed at exhibitions in three-part sets acted most effectively. Their sometimes excessive decorativeness caused a concern that the previous thematic formula had exhausted and its continuation ran the risk of being stuck in a rut. My desire to define the place in which I was situated and efforts

to determine the direction of further actions received support from the research project *Trzy miejsca / Three Places* undertaken in 2016 at the Faculty of Painting and Drawing. It summed up an intense period, of 2015 and 2016, when I created a lot of paintings, especially in the autumn-winter season, which contributed to concentration and at the same time was the most inspiring in terms of landscape transformations. The goal of the project was to place created works in diverse architectural spaces and examine their mutual relations. Another aim was to confront the exhibitions with viewers whose opinions bring valuable comments which, to a certain extent, locate our own actions. Four exhibitions in various sets and configurations took place in different interiors: the Gallery 33 in Ostrów Wielkopolski (an old granary and warehouse), the Municipal Gallery in Mosina (a converted synagogue), the Gallery Wspólna in Bydgoszcz (a multi-bedroom flat of an old tenement house) and in the Gallery Na Piętrze in Rawicz (the front, glazed part of a school building).

The conclusions from the conducted research perhaps were not revealing, but for me were of a real importance. Both paintings and interiors possess exceptional properties of metamorphosis. They clash, cooperate or quote each other. In the monograph which summed up the project I described a difficult moment of parting with the painting after leaving the studio – the place which shaped it and whose element it is. Its further life, in different locations and against different expectations, is uncertain. As an independent being, in a mysterious way it shapes and creates the space around itself.

During the research project I made paintings for a new series whose concept was a natural result of my frequent journeys. A road series was meant to be an experiment, an attempt to deal with issues which I addressed separately in the past. I tested large paintings during collective exhibitions, and small ones at plein-air expositions. Technique which had tended to be the main driving force behind my actions subordinated to the topic, at times drawing closer to the traditional way of painting. The visual aspect of landscape seen from vehicles in motion, a car and a train, became a pretext for constructing paintings with the use of linear and overlapping perspective, characteristic of a passenger's viewpoint.

The "road" cycle *Tylko przejazdem / Just Passing Through* with the accompanying text being a part of the post-doctoral dissertation comprises ten large and fourteen small works.

Tylko przejazdem / Just Passing Through

My plein-air works very often depict the theme of a journey. And if a journey to the site of a workshop is an intense experience, it requires releasing emotions. Motives and events observed on the way often overlap with the landscape of the site creating a conglomeration of views which is different than the character of that place. Some of them evolved into distant images like in the case of *Antonin skandynawski / Scandinavian Antonin*, where a sports pitch separated from its surroundings by colourful, graphical ordering suddenly found itself in a seaside environment. Also the pink bike path from *Droga na północ / Road to the North*, seen on the street in Pont-à-Vendin, became transplanted to the landscape of a motorway. Taking a landscape to pieces, I assemble it again in accordance with simple rules, observed in the surroundings. I dispose of the excess of elements which could, in my view, disturb the equilibrium of composition, and leave a pure, ascetic version. Then in a sense by themselves, paintings become filled with air. A significant influence on the way the elements of a painting are distributed is exerted by internal matrices, coded in the mind, shaped in the process of long-term observations, and tinged with old or even ancient memories, when reality and dreams freely interpermeated.

When I am travelling I often take photographs of landscape. The most important events are usually fleeting and a mystery which accompanies them grows in memory. The recollection of a path freshly covered with crushed bricks, which surprised me in a late-autumn landscape, might be a little exaggerated. I compare its brightness to the band on a red admiral's wings visiting a garden in the late summer.

Beginning work on a painting I sometimes use a photograph, recalling distribution of light or arrangement of objects. Later on, the photograph is not necessary any more as the process has already commenced and one mark on paper leads to another.

Phenomena noticed in landscape stick in memory. Their form may be different than the one seen from a car or train. Perhaps already at the moment of looking, emotions and expectations disturb seeing. However, fundamental transformation occurs later, in the mind, when images processed by time, personality of an observer and their sensitivity accumulate, mingle, and assume new contexts and meanings. Evolving under the influence of sensations, coming from the outside and from the depth of vibrant memory they become the source which

Antonin skandynawski
/ Scandinavian Antonin
[p. 130]

Droga na północ
/ Road to the North
[p. 135, pic 2]

shapes a painting concept.

I recall my paintings created in recent years, especially a series of circular compositions. In their fenced interiors, hidden under a pane of glass like preparations, I measured proportions, colours, distribution of forms. They resemble plans of fortified cities, or geological sections in which particular elements clash in the fight for a better position.

Kopuła / Dome [p. 143]

My post-doctoral work includes *Kopuła / Dome* whose title may suggest looking into a coffered hemisphere. Some viewers once offered a very interesting observation about the painting. They saw in it the sensation of movement, associated with motorway lanes where cars move at a different speed. The circle divided by rings revolves around the centre which releases energy. One of the viewers mistook this painting for graphics. Paper under glass where white corners surround a dark shape resembles a poster. In this case the graphic origin of my painting is particularly noticeable.

Ostaniec / Remnant [p. 125]

The last tondo (*Ostaniec / Remnant*), in comparison with ornamentation of the previous ones, seems to be simpler in its assumptions. Its lack of complexity refers directly to the layout of landscape.

Being closed in a vehicle I am guessing non-visual landscape parameters: texture, smell, temperature. It leads to interesting observations. The temperature “felt” by the eye does not have to be similar to the real one; it may result from relations between colours or from texture itself. Włodzimierz Odojewski wrote: “The skies had the colour of milk with a pinch of ultramarine dissolved in it, not a single cloud, immensely distant”⁸. I can see such skies in winter with pink and salmon shades of smog above the horizon. The view observed from the inside of an air-conditioned vehicle appears idyllic.

My painting’s inclination towards reality, which in the road series was expressed most strongly, is a manifestation of fascination with reality which offers sensations that excel the capabilities of imagination and creation. Sometimes looking at a landscape I encounter an irregularity, a peculiarity which requires explanation. An unusual angle of sight or a reflection result in phenomena which are impossible to be verified during a journey. They quickly vanish being swept by a new wave of images.

Observation along with sensations constitute a fully-fledged, creative act which does not need to be supported by means of a painting.

8 W. Odojewski *Wyspa ocalenia, Twój Styl*, Warszawa 2008, p. 32

Many issues will not find their reflections in paintings – it would be impossible or even unnecessary. The mind or a written record will remain to be the target destination of many thoughts. This is why I devote so much space in this summary to observations.

The ribbon of a road narrowing towards the skyline seems to be a living organism. The view of undulating road markings emphasising its anatomy induces a trance. The American road movie, a separate film genre, is based on this experience. However, it is connected with much larger space whose existence itself becomes a challenge, a necessity. A journey by car or motorcycle is associated with freedom and escape from oneself, even if it is only an illusion, glassy mirage quivering above the road.

Tylko przejazdem / Just Passing Through [pp. 138, 139]

Two independent viewers looking at my paintings defined them as “American”. It referred to the work *Tylko przejazdem / Just Passing Through*, whose title became a motto of the road cycle, and a small piece of art from a 2018 plein-air workshop (*Shortcut*). It featured an upsloping field with a building protruding from beyond its edge. The scene on a boiling August day noticed from the road drew attention by its strange “non-Polishness”. It resembled the frames from Terrence Malick’s film *Days of Heaven*⁹ and the lonely houses of Edward Hopper’s paintings. The painting was shown only at one collective exhibition (it was loaned to a foreign gallery). Nonetheless, I decided to include it in the road series. It addresses an intriguing problem of strangeness in a landscape as if its fragment came from a different geographical zone.

Shortcut [p. 141]

My road reflections are a passenger’s observations; I am not a driver. However, I have a possibility of looking at the world through the windscreen. In this way I perceive the elements of road infrastructure, for instance road signs which I treat in aesthetic categories. Pushed out by the landscape they float like fallen leaves which did not manage to settle on the ground. I am interested in such areas which along with a marked route create a system based on colours, contrast and geometrical shapes. What is interesting is their mutual interference, the influence of the world and their surroundings; advertisements growing out of meadows, unfinished roads stopped in fields or surfaces opalescing with the shades of the sky.

The speed of driving enables reading asphalt as an overprinted

9 *Days of Heaven* (1978). [film] Directed by T. Malick. US: Paramount.

Lancelot [p. 142]

meander. Tarry zigzags vanish all of a sudden; patches which from a distance resemble letters right in front of the wheels surprise by their lengthened proportions. I treat signpost shapes with their colouristically simplified messages as a compositional inspiration. Their superficiality and one-sidedness allude to the specific character of a painting displayed on the wall. The painting *Lancelot*, whose title is taken from Robert Bresson's film *Lancelot du Lac*¹⁰, refers to knightly shields and pennants exposed against a colouristically subdued plane. I used greaseproof paper covering a wide, external ring. In a painting manner I wanted to achieve the effect similar to fitting a sheet on a coloured underpainting, but I did not achieve irregular semi-transparency. The paper matter in an interesting way enriched the structure of the painting.

The machine stitch of arable land integrates with the order of road infrastructure. In Jacek Malczewski's paintings I am most intrigued by the fragments of landscape in which I could almost discern the traces of roads and railway embankments. The railway tract drawn by glare-swollen tracks transformed into the vision of a beach, invariably surprising when one enters it. I tend to have similar impressions in contact with Edmund Łubowski's paintings: lacustrine, almost sacral visions suspended between reality and abstractness.

Presenting *Horyzont*
/*Skyline* [p. 123]

Presenting *Horyzont / Skyline*, I am concerned whether I have not come too close to the painting art of my father, Bogdan Wegner, who tended to shape his landscapes by means of horizontal layout. The painting brings to my mind unfamiliar Brittany from Makowski's diaries and my cousin's story who after a knee injury was carried by her friends away from the beach for fear of high tide, which is heralded in the painting in the distance. Irregular priming is marked by gaps and thresholds which could be the traces of rising tides. The projection disturbing the borderline is in turn a memory of the skyline from my childhood when on consecutive holiday days I could observe the layout of ships, their number and size. From a distance I was not able to determine what those objects really were. I believed in what my parents told me. The colour of the ships was definitely varied. However, with worse light exposure it became identical with the colour of the neighbouring water as if those attention-drawing particles emerged from it.

I presented *Horyzont / Skyline* at an individual exhibition in the

10 *Lancelot du Lac* (1974). [film] Directed by R. Bresson. France, Italy: Mara, ORTF, Laser, Gerico Sound, Alfredo Bini.

gallery at Piwna Street in Gdańsk. One of the viewers joked, intrigued with its space, that it was strange that somebody from Poznań had brought the sea to Gdańsk.

I have seen many films recorded with video cameras and mobile phones showing the destruction caused by tsunami in 2011 in Japan. The architectural order was smashed by dirty billows carrying ships and cars. It was terrifying to see houses being removed from their foundations, walls and roofs disintegrating. Those views must have affected my art. The buildings which appear in my paintings are made from fragments of cardboard and paper.

Travelling by train, at the back of garden plots I observe buildings that are patched together from scraps. The accompanying rubbish complements decomposition. It turns white and phosphoresces like white transparent apples lying in grass. The traces of torn-off paper "spark" this way when I remove unnecessary layers from a painting.

The body immobilised in a car's seat in fact does not participate in covering a distance. Closed inside a car, protected by its bodywork it is carried by the vehicle. The windshield is like a screen emitting oncoming images through its glass. On the other hand, in the cinema the source of projection is situated at the back. The depth of projected images becomes an illusion.

Winter sunlight touching asphalt with its brightness causes that a patch of the sky seems to be darkened. A cloud on this patch may be simultaneously an opalescent dirty mark on the windscreen or a product of the watery eye resembling the effect from Wojciech Weiss' painting *Promienny zachód słońca / Radiant Sunset*. The glass screen protecting and offering the driver the best visibility is meant to feign its absence. However, due to its placement it is quickly covered with dirt. Eyes focused on the road stumble across an obstacle situated on its surface. I used a colour filter under the top edge as a closing element of the painting *Wiadukt / Viaduct*. The four-piece work, showing a gentle curve, required an analogue for fragmented concentrations of land in the upper part. The expanse of pale skies encompassed a large fragment of the painting, broadening the perspective characteristic of the windscreen shape. I intended to convey the aura of my journey to Kielce when the light of a January day was prematurely fading, revealing pastel silhouettes of chimneys in the distance. After a long struggle with the overabundance of details I opted for synthesis. The right side features a narrowing band of a noise barrier. On the left side I used a water opening which resulted in creation of a dialogue of colours be-

Wiadukt / Viaduct
[pp. 120, 121]

tween the ground and the sky. As a matter of course, the grooves on the road assumed the texture of slush. For the whole composition I applied a commonly used form of horizontal oval, perhaps subconsciously taken from Piotr Potworowski's paintings. Another characteristic element could be an arched mark left by windscreen wipers.

The painting has been exhibited at a number of expositions. In the Gallery 33 in Ostrów Wielkoposki it was displayed between windows on a black wall, which was only slightly wider, and gave the impression of being toned down by afterglow. Disintegration within the land fragment was even irritating. Before the exhibition in the Gallery ZPAP at ul. Piwna in Gdańsk it had been corrected. At that place, in a room lit by artificial and day light, it had a better effect. However, it acted best in the Galeria Innowacji of the University of Science and Technology in Bydgoszcz. The unfriendly space of the office hall, as it had appeared, with dark rectangles of doors caused that the colours became more intense. The circular form supporting ceiling lamps harmonised with the arch in the painting.

Noise barriers along roads resemble life-size street models from classical western movies where the heroes facing each other are preparing for their duel. A car pulling out onto the road places itself on the axis of confrontation – the distance becomes a challenge. The appearance of the road on its own forces continuation of driving. The road, whose routing is determined by the arrangement of adjacent buildings, is materialisation of the rules of linear perspective used by Florentine painters. Speed intensifies impressions turning objects into pulsating bands. Orange streaks of nets mounted along fields unexpectedly light gloomy landscapes. The passenger absorbs the world, which painlessly radiates towards them coming apart along an unmarked axis.

“Swallowing” the road brings to my mind a specific trance accompanying marching on lit-up streets. When we focus our eyes on our shadow, the ground, marked by divisions of paving slabs, is moving on its own under our feet.

Acceleration in a built-up area or on a wooded road produces a sharp accumulation of objects which almost touch the car. Single pine trees growing along the road near Koło assumed the form of Mediterranean stone pines. Freed from forest stands, which impose slender shapes, they spread and created imaginative forms. Their motionless crowns are similar to the clouds coming from the Konin power station and from a distance seem to be attached to its chimneys. I painted such

[pp. 86, 87] a cloud projecting above a blue strip right before defending my doctoral

thesis. I do not remember what was the inspiration for the painting. Or maybe it was the painting that, many years later, provoked the observed view. It is a weird assumption. However, perhaps the situations which attract our attention are projections of the phenomena that are hidden in our memory.

A dwarfed world seen in a wing mirror seems to be so unreal that it is difficult to believe that it is the world that has just been passed. The opposite side of the sky reflected in the mirror emits a different glow than the one at the front. The impression of different colours could also be caused by condensation of light in a small frame.

The buildings we leave behind drift away and become the past. Simultaneously they stick in the present of their time that elapses differently than the time we experience on the road. Reality is woven from micro-times belonging to objects – subjectively sensed organisms.

The passenger getting out of the car becomes surrounded by another sound of air, characteristic of a vast space that differently shapes and distributes sounds. We observe *Zapomniana droga / Forgotten Road* from outside. Sharpness of the drawing is a proof of direct contact with the landscape. A once-important, abandoned highroad is stuck on the periphery, away from bustling ring roads. The painting is an interpretation of the view of a road seen in Władysław Podkowiński's *Mokra Wieś*, where the discovered pond probably is not the one which was roiled with a stick by the boy from his painting. The wall of the local school is decorated with a huge mural which is a variation of the famous work¹¹.

Zapomniana droga
/ Forgotten Road [p. 145]

Hałda / Spoil Tip
[p. 135, pic1]

I composed *Hałda / Spoil Tip* in the frame of a traffic mirror. I have been interested in this topic for some time and I would like to develop it further. A mirror image, deformed by the curvature where shapes of cars and passers-by raise centrally to disappear after a moment in the edge, seems to be fairytale-like. Stories taken from the surroundings gain the character of a novella. In a circular interior, I presented a roadside with a digger and a spoil tip characteristic of the landscape of northern France. The decorative shape is an integrative element for a prosaic, roadside scene. The “Japanese” character of the work, apart from an elevation resembling Fuji, was emphasised by a mast with a company flag. Although it is a component of a real view it could

11 W hołdzie Podkowińskiemu / Tribute to Podkowiński [mural].
Painted by Gdańska Szkoła Muralu, Site: a wall of the school
complex in Mokra Wieś.

also be associated with a stamp imprint common in oriental graphics.

Another work which was created during the plein-air workshop in Pont-à-Vendin is *Przejscie / Passage*, also small in size, showing a wildlife crossing spread over a motorway. Intense blue in the upper part, continued somewhere behind the silhouette of a bridge, from a bigger distance turns out to be astonishingly fulgent. It seems that the afterglow of another expanse is condensed in the “eye”. The torn apart clouds revealing a cobalt shade at the zenith in the distance show aerosol-saturated celadon. The cloud cover prevents watching sky discolourations which, “taken” from various apertures, seem to be too distant in their tone to come from one space.

Blue colours of contemporary paintings, as opposed to old, laborious studies of the sky, seem to be simple and reduced to a variant of the sky whitened above the horizon. I create separate underpaintings, juxtapose them with other fragments and assess their coexistence. Blue colours of tonal transitions soothe the tissue of the ground, whose weight and condensations, resulting from intensive textural experiments, must have an appropriate counterbalance. Blue associated with space fulfills this role best. It frees a painting which, in the context of an airy plane, becomes systematised. I often find tonal skies in Japanese graphics, e.g. in the 19th century triptych *Snow, Moon and Flowers. Full Moon at Kanazawa* by Utagawa Hiroshige or in Utagawa Kunisada’s urban landscape with a vanishing point hidden behind a cloud of cherry blossoms presented in a surprisingly simple, even comics manner. I used a striped condensation of blue under the upper edge, common in Japanese representations, in the painting *Antonin skandy-nawski / Scandinavian Antonin*. In December I observed coming apart clouds which formed a long, luminous strip spread above the skyline.

The four-part painting *Ostaniec / Remnant*, closed by a black shape of an eyepiece, becomes a fragment of an examined disaster area. It was created under the impression of wind-fallen trees near Paradyż. Flimsy, damaged pine trees stuck out here and there across a vast clearing. The broken trunk opposes the striped composition of the sky and the ground. From the left side I shielded the horizon with a black cardboard rectangle coated with a layer of ultramarine. Its navy blue harmonises with strong sky-blue, whitened at the bottom. My thoughts turn to Jacek Malczewski’s painting *W tumanie / In the Dust Storm*, with its geometric forest curtain whose clearings unveil another curtain. Freshly pruned forests in the vicinity of motorways uncover their sensitive interior. They are penetrated by the sun which

light sparkles on their bark. A similar kind of light is quivering in the pines of Józef Brandt’s painting *Potyczka ze Szwedami / Skirmish with the Swedes* from 1878, which I saw at the monographic exhibition in the National Museum in Poznań. The foreground, in comparison with distant illumining, seems to be encompassed by stage lighting.

The vermilion fragment, marking the top of the remnant, against the plane of the sky had an abstract, flat effect as if it did not find a support in the space. The bottom part of the post, placed in a separate frame, has a slightly different character. We can see its shadow, in a logical way related to the backdrop of the ground shaped according to perspective. The grooves in the ground, divided by frames, do not converge ideally. The fault planes, differentiating the parts, may suggest observation of a particular fragment from various places, for example from a moving car. The remnant is shown from two points. Also, colours in particular parts are different, as though in the process of observation the angle and intensity of light were changing.

A single cloud, hanging low at the motorway is revolving like a statue in a city when we are going past. At the end of Jacques Tati’s film *Play Time*¹² a coach with American tourists drives around a congested roundabout. Paris, where the film is set, is recognisable only in several flashes – for example while opening a glass door when for a second we can see on its surface the silhouettes of the Eiffel Tower and Sacré-Cœur.

An artery with icy snow along which I was marching to the railway station was glittering with fish-like silver. Ruts converging at the end of the street were divided by transverse thresholds. The painting *Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street* is filled with the coldness of water. I planned to carry it further and aimed at obtaining the substance of dirty ice. However, the sketching phase, with a readable construct of the drawing, encouraged me to leave the work in its present form. The network of lines repeating the rhythm of foundations and fences is running towards the light. The afterglow is matt, as if from behind an icy surface. It contrasts with transparency in the fragment of the ground, in places condensed by a thicker layer of paint. A palette knife trace is visible along the lines making the composition dynamic. This is one of the works which at the beginning was carefully composed; I created a working drawing in scale 1:1 in order to transfer it onto

Ulica Mickiewicza / Mickiewicza Street
[p. 119]

12 *Play Time*, (1967). [film] Directed by J. Tati. France: Specta Films, Jolly Film.

a painting support. Subsequent, unmasked corrections (raising the skyline) were made directly on it. Displaying the painting opposite the door, in a circular room of the Gallery Rotunda, was a good idea. Its appearance, with the accentuated linear perspective, invited the passers-by to enter.

The triangle on the edge shines like a puddle or a piece of sheet metal. It echoes the shining coming from beyond the painting and resembles window reflections which result from invisible acts of opening windows above the skyline. Such treatments have been applied in painting to broaden perspective, especially in Dutch painting of the late 15th century. The buckler of Michael the Archangel in Hans Memling's painting *Last Judgement* shows a panorama of events which he sees ahead of him, including the motives which are invisible in the painting. Also, in the gold sphere above we can see a reflection of the Angel observed from the perspective of towering Christ. Jan Białostocki, complementing Michał Walicki's manuscript wrote: "It was the magic of mirror reflections and reflexes of light which was also the basis of magical effects of Jan van Eyck's art. The famous mirror in the Arnolfini chamber contains a mirror image that shows us more than just the objects and figures presented in the painting: because in the reflection not only can we see the backs of the couple, but additionally two figures placed as if in the position of the beholder."¹³

Road lanes pulsating as fantasy signs in the unevenness of car bodies determine the rhythm and speed of the journey. Its sonic aspect is much more distinct on a train. The hum of a varied degree and the sound of wheels define landscape parameters, e.g. the high-pitched sound of travelling over a bridge. The view shredded by bridge supports shows a reservoir that is majestically scanning a patch of the sky. Slowing down near the water contrasts with nervous flickering of railroad pylons whose matter at such speed becomes transparent. It resembles the slow motion of cine-film that reveals frame segments. The painting *Trakt/Highroad*, created during an August plein-air workshop in Skoki, pictures a canal which originally was a tree-shaded road. I covered the mark produced after removing their crowns with a kite-like canopy. Hanging like a predator it serves as a mirror image of a stream portrayed in perspective.

13 M. Walicki Hans Memling *Sąd Ostateczny*. Auriga, Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, p. 30

Multi-colour strips of sheet metal, imitating the traffic routes, grew into the structure of the landscape. They are a prosaic echo of monumental curtains once hung in different parts of the world by Christo. Improvement works on the railroad which I use commuting to work brought out covering the views which I liked to observe. However, new observations appeared, made for example at the railway station in Mosina. Opposite the platform in a noise barrier, there is a door which is currently closed. You could see through it a fragment of the ground with ruts left by lorries. It recalled Andrzej Maciej Łubowski's photorealistic paintings from the 1970s. That frame, compared to the view above the diaphragm where we can see treetops against the sky, did not have any logical reference as if the image in the door belonged to another place and perspective. Obscuring a large fragment of the painting in which background objects were placed caused disorientation. I make similar observations on roads, comparing the sky above tunnels and in their shaded openings.

Proximity of the walls closing access to vast views strains the eye. Nevertheless I took notice of the things which I had not discerned earlier, such as chipped house chimneys protruding above the edge, severed from their base, emerging like mushrooms at the line of contact between the sky and the noise barrier, assuming on cloudy days an identical, steel shade.

The streams cutting through Józef Rapacki's landscapes might have been one of many inspirations for the painting *Podmokły teren/Wetland*. I found the courage to use green for building the structure of offsets, but for fear of starkness and superficiality of the effect, I broke it with ochre, orange and red modelled on efflorescences altering the colours of meadows. Like in *Trakt/Highroad*, also here appears a water scission which softens the rush of the ground. It suffices to put a vertical on its surface or in front of it to change the speed of landscape motion, paradoxically giving it fluidity. The distant cloud providing support for the eye is a mark after a removed fragment of paper. It appeared accidentally and unexpectedly "acted" in the atmosphere of Polish landscape painting from the turn of the 19th and 20th century.

The window rectangle from the opposite side of the carriage, reflected in another window, is superimposed on the wall of the running forest producing a bright frame. Cutting tree trunks are not a threat to the sphere of the sun which is trembling on the inner side of the window. Movement causes that the ground is divided into bands flowing across the tracks at different speeds. The closest one, most

deformed, generates movement of two kinds. Horizontal, opposite to the direction of movement, and vertical, manifesting itself by nervous leaps of suddenly terminating lines. The speed makes recording of details impossible. However, the noise woven from multi-colour trails can be perceived as a stable, motionless surface. The eye accommodates to this situation and focuses on plane faults and displacements, inspiring painting compositions. Modularity of the works may be related to stages of a journey, as even during walking trips each curve or crossroads begins a new section. Thus, my everyday way, because of its imagined division, seems to be shorter.

Forests retreat and open new views – side rooms into which a traveller can peek. Overlapping perspective is intensified by fog which cuts objects from their foundations. Blackened, flat silhouettes grow here and there from fumes. Annular compositions where each ring gathers elements of different sizes also allude to the railway-like overlapping perspective of landscape.

Being inside a car and looking through the windscreen I can see objects which I am about to pass in advance. On a train I do not have such a possibility; shapes, especially near railway tracks, appear and terminate abruptly.

Observed in motion, aggregations of factory chimneys are intriguing. Positioned close to each other but at a different distance from the observer they pass each other in a smooth sequence like in the contredanse.

Suddenly I notice an interesting object. Staring at it, for a moment I make it freeze and remove from the landscape. Such a situation appears in the painting *Wapiennik / Lime Kiln*, where in the centre I isolated a mysterious element.

Building the world of my landscapes from paper, I emphasise its temporariness in the aspect of technique and materials, and in the way of constructing representation. Shaping its foundations from flat fragments that suggest depth, I am close to the method of building theatrical staging with its inherent artificiality and illusion. I connect unnaturalness of this world with the views of houses seen from a railway embankment. They become an architectural model whose elements can be removed and watched from each side. From a distance they appear cleaner and more sterile as though they were made by a modeller's hand. It happened once that small plein-air works from a certain distance were mistaken for photographs. But the shorter the distance, the more that impression was disappearing. It turned out that it was

a collection of snips fastened to the surface. The painting, depending on the distance at which it is looked at, may act figuratively or abstractly. Detaching a few elements causes its disintegration. Suddenly, what a moment ago was a lake, or a trunk, loses its identity and becomes a piece of material. On the other hand, pasting one vertical stripe may activate spatial relations within the whole work.

The scale of plein-air works highlights the manual, primitive character of the applied technique which has a lot in common with early-school art works, where glue, scissors, paints and crayons were the foundation. Old paintings are incorporated by fragments in new ones, ensuring continuity of the process. Primed paper, covered with acrylic, pastels and glue which binds the layers to form a crystalline crust, becomes heavy. I learned about it when I was transporting paintings to have them photographed. The photos of multi-segment works are documented without framing (reflexive properties of glass) and each part is photographed separately. Then they are assembled in a computer. The gaps separating particular parts of a painting are places where an aluminium frame, silver or black, is situated. Documentation from exhibitions presents the appearance of works in framing.

Stripping glued layers, I uncover the traces of tearing at times coloured with pigments. Along roadsides I sometimes see boards with remains of advertisements. Their appearance intrigues me. They do not form a commercial message any more, but they carry its traces. Also, they are not pictures. Excluded from road infrastructure, degraded by atmospheric factors, they feed into nobody's areas becoming emblems of contemporary landscape.

By the road between Poznan and Ostrów Wielkopolski it is possible to see an empty advertising frame. Composed of thin, metal bars, it could embody an architectural sketch of planned investment. The frame cuts out a fragment of the landscape, making its content unique. However, I observed the situation from a moving car, which caused that the framed landscape was continuously flowing.

At the A1 motorway near Gdańsk, there is a hole in the field. Working tractors have to drive around it. Each time entwined with the stitch of furrows, it looks like a prehistoric sanctuary – a sacred place. In winter on nearby embankments I could see patches of snow. As I was approaching them, their form stretched like rubber. The painting *Pobocze / Side of the Road*, which was created afterwards, focused on strong, slightly exaggerated foreshortening, emphasised by the brightness of the edge line. The speed, which I intended to imply by

Pobocze / Side of the Road
[pp. 132, 133]

Wapiennik / Lime Kiln
[p. 134]

the direction and shape of forms, clashes with the motive of poles on a hill, in this context too distinct and static.

Fields ploughed perpendicular to the direction of driving look like a keyboard flashing in front of your eyes. Hearing does not record the sound of space, drowned out by the machine. Sight takes over functions of other senses, in a peculiar way complementing the shape of the observed world. It touches the world as if it were a relief of detectable thickenings. Wasteland and meadows become soft as fur, and the texture of arable land with snow residues in its furrows is glistening with the shades of peat and roasted cocoa. The striped land is undulating as though it was moving underneath. The darkened ground is cut by a string of asphalt. This all seen through windows of a train gives the impression of a mobile decoration, specially made for the viewer. When you tilt your head, the stripe of land accelerates like a cascade. Several years ago in the building of the Poznań Synagogue, I watched Katarzyna Kujawska-Murphy's video¹⁴. It shows a runway from the perspective of a taking-off plane. The picture was turned upside down and in place of the sky we can see a band of concrete. Moving forward, white lines seem to pierce the head. Reversing the order to which we are accustomed intensifies the sensation of uncertainty.

Dramatic existence of the sky in Andrzej Bembenek's painting *Most/Bridge*¹⁵, shown from a driver's perspective, is manifested with the intrusion of a black, physical cloud. The danger is accompanied by a tilted frame. I could see similar turned trajectories in TV news above Chelyabinsk.

A waving landscape in the Kujawy-Pomerania region displays upsloping stubble. At its edge a cyclist's silhouette, a Friedrichean wanderer. What can he see? Will the landscape behind the hill continue or will we be shot straight into the sky having climbed the hill?

"Just passing through" may denote indifference to the places I go past. At the same time it may be a longing for the landscapes which I will not fully experience. And even if I will, will they be as fascinating as at the time when they were running away behind the window, discerned from a road or railway embankment? Maybe these places exist only in my head and are simply created by light and expectations.

Being on the move produces the feeling of loss and withdrawal connected with the unceasing flow of images. The energy carrying

14 K. Kujawska-Murphy Inner State, 2012, video.

15 A. Bembenek Most / Bridge, 2014, 150×200, oil on canvas.

them penetrates the passive body immobilised in a seat. It is impossible to assess how much we manage to retain since time unexpectedly brings back "new" memories. However, these aggregations and layers are for me the source of knowledge and power necessary to construct my own, painting concept of the world – compared to the past built with increasing difficulty. The paintings store past experiences which later, during exhibitions, somebody might recognise as their own.

Natalia Wepner

List of references:

Blecher M., *Zabliźnione serca*, translated by T. Klimkowski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013

Fahr-Becker, G., *Japanese Prints*, Taschen, Köln 2007

Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009

Król A., *Wiatr halny. „Krajowidoki” i wrażenia z Tatr w malarstwie polskim XIX i XX wieku*, Fundacja Turleja, [b.r.]

Makowski T., *Pamiętnik*, translated by J. Rogoziński, Oficyna Wydawnicza Mireki, Kraków 2003

Odojewski W., *I poniosły konie, Twój Styl*, Warszawa 2006

Odojewski W., *Wyspa ocalenia, Twój Styl*, Warszawa 2008

Pruszyński K., *Opowieści. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974

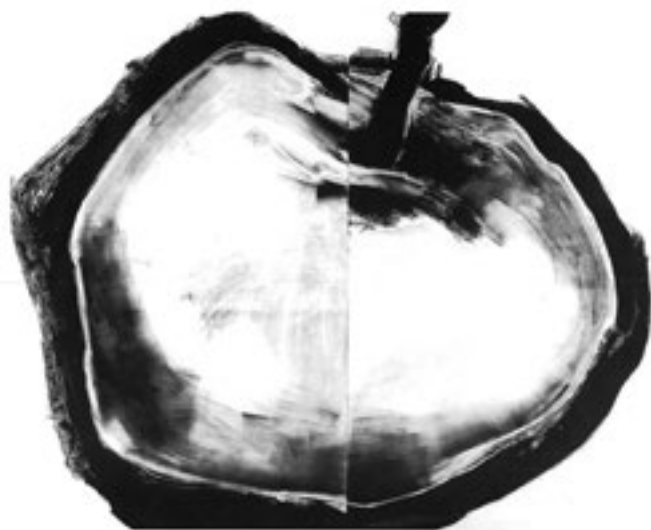
Walicki M., *Hans Memling Sąd Ostateczny, Auriga, Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe*, Warszawa 1990

Skowrońska I., Jan Lenica. *Wirtuoz plakatu* [online]. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jan-lenica-wirtuoz-polska-szkola-plakatu/>, (retrieved on 21 Feb. 2019).

Natalia Wegner

1. JABŁKO, linoryt,
2x100x70 cm, 1997

Urodzona w 1974 r. w Poznaniu. Studia w Akademii Sztuk Pięknych
w Poznaniu, dyplom w Pracowni Linorytu u prof. Zbigniewa
Lutoskiego w 1999 r. Udział m. in. w I Biennale Grafiki
Studenckiej w Poznaniu w 1999 r.



Natalia Wegner
JABŁKO, linoryt, 2x100x70 cm, 1997

17

Jabłko 100x140 cm., linoryt, 1997

(praca wyróżniona na VII Quadriennale Drzeworytu
i Linorytu Polskiego, Olsztyn'99)

Katalog VII Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego,
Olsztyn'99, str. 17

ISBN 83-909707-4-0



Pejzaż bez tytułu, 60x80 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2000



Molo, 60×80 cm.,
tempera, grafit, pastele olejne na papierze, 2001



Kompozycja krzyżowa I, 210×210 cm.,
tempera, grafit, pastele olejne na papierze, 2004



Kompozycja krzyżowa II, 210 × 210 cm.,
tempera, grafit, pastele olejne na papierze, 2004



Kompozycja krzyżowa III, 210 × 210 cm.,
tempera, grafit, pastele olejne na papierze, 2004



Bez tytułu, z cyklu *Niebo*, 70×70 cm.,
tempera na papierze, 2006

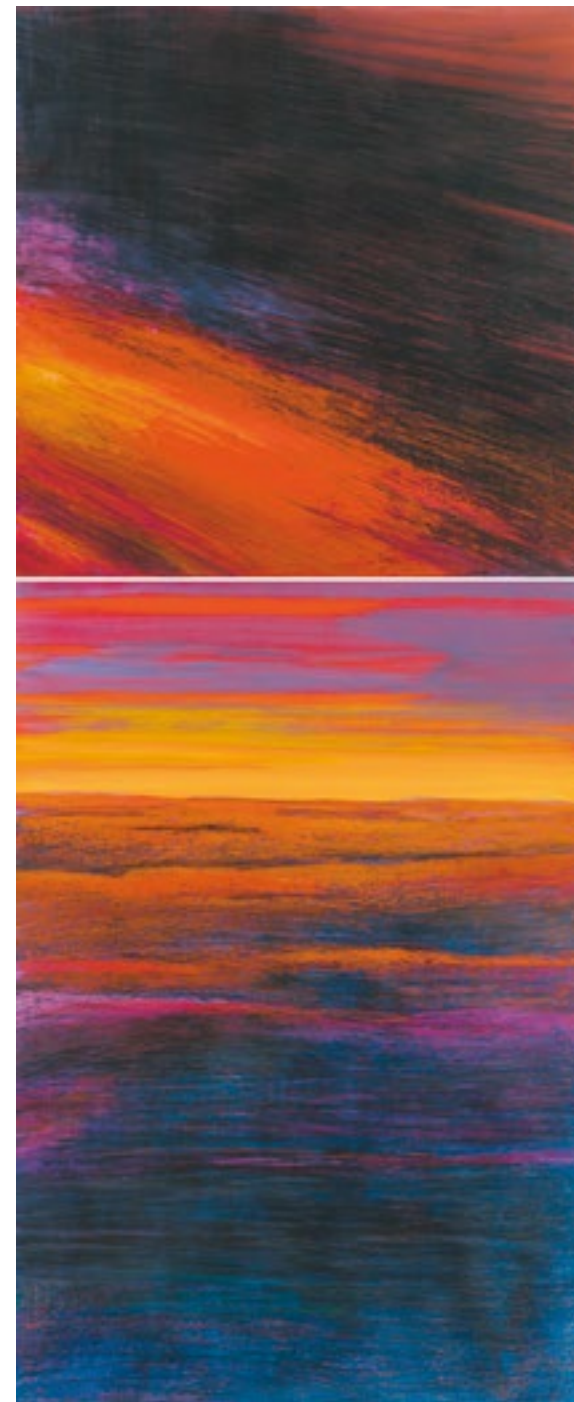
< Kompozycja krzyżowa V, 210×210 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2008
(wystawa indywidualna "Rysunek i malarstwo",
Galeria Miejska w Mosinie, 2008)



Bez tytułu, z cyklu *Niebo*, 100×70 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2006



Bez tytułu, z cyklu *Niebo*, 170×70 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2006





Orzech, 221×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2011



Kompozycja IX, 140×210 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2009



Kompozycja XII, 140×210 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2009



Kompozycja bez tytułu, 70 × 300 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2006

< *Kompozycja bez tytułu*, 70 × 300 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2006
(Ośrodek Formacji Duchowo-Artystycznej „Sztuka i Myśl”
w Szamotułach, wystawa *Przestrzenie Rysunku*
Katedry Rysunku ASP w Poznaniu, 2007)



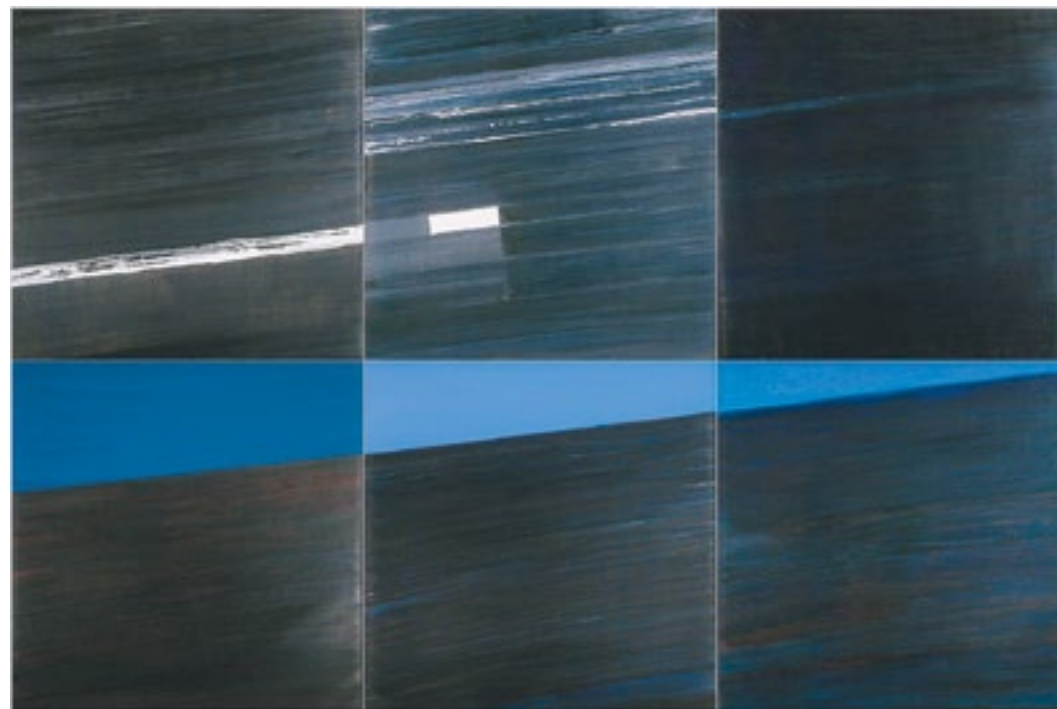
Kompozycja podłużna, 140×300 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2010



Kompozycja XIII, 140×210 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2010



Kompozycja kwadratowa, 140×140 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2010



Kompozycja X, 140 × 210 cm.,
tempera, pastele olejne na papierze, 2010

str. 92–93

Zima, 140 × 200 cm.,
technika mieszana na papierze, 2012 >





Szeroki, 140×212 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016

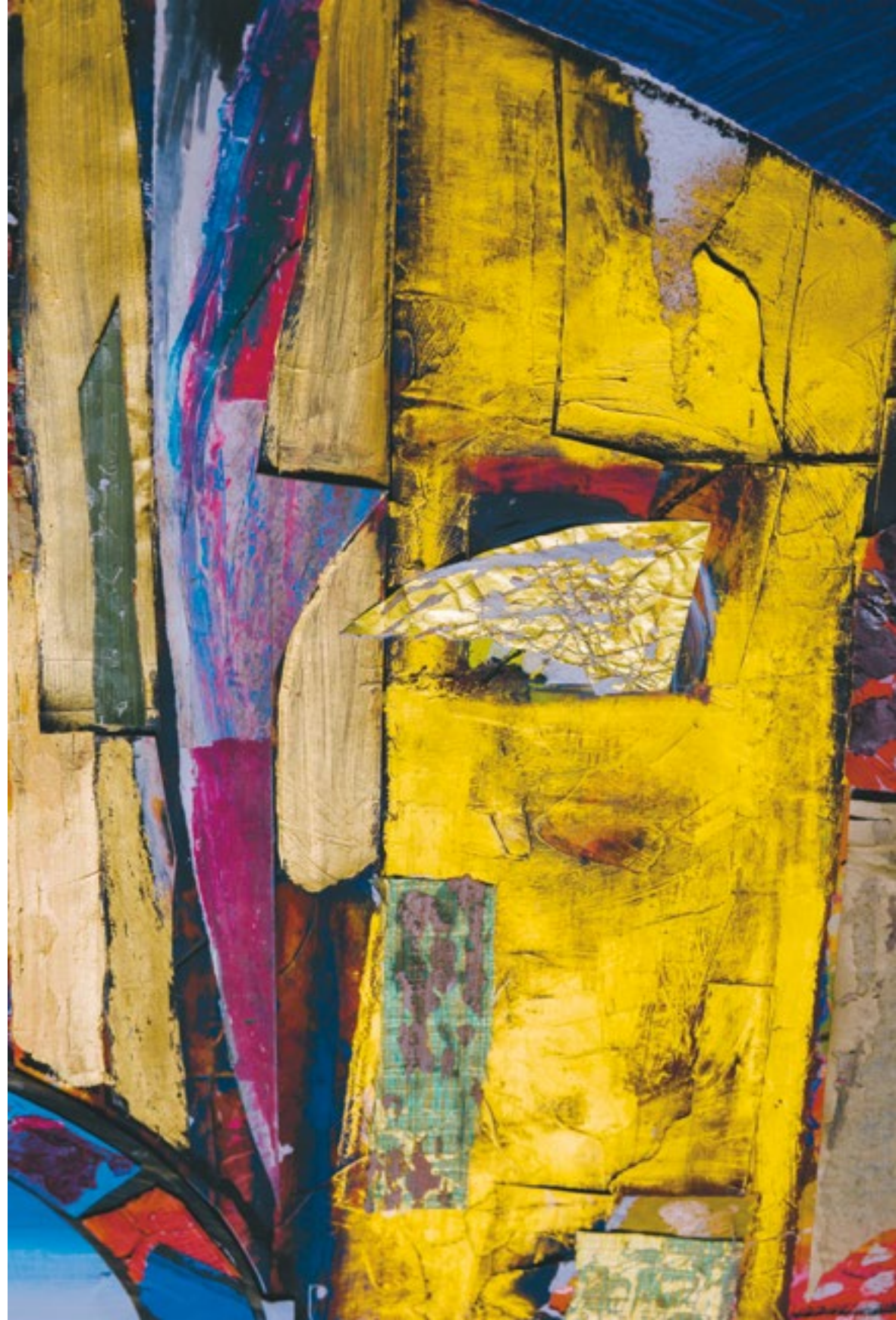


Chłodny czerwiec, 140×212 cm.,
technika mieszana na papierze, 2014



Chiński, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016

Chiński, fragment obrazu >





Chiński
(wystawa "Pejzaże zatrzymane 2" w Galerii Antresola
w Centrum Kultury Browar B we Wocławku, 2018)



Zdj.1: *Pozytywka* (wystawa zbiorowa „Alternatywy 33”,
Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2016).

Zdj.2: *Pozytywka* (wystawa zbiorowa „Zobaczyć dźwięk”,
Galeria Sztuki Współczesnej Profil w Poznaniu, 2016).

Pozytywka, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016

Str.102–103
Pergola, 140×210 cm.,
technika mieszana na papierze, 2014







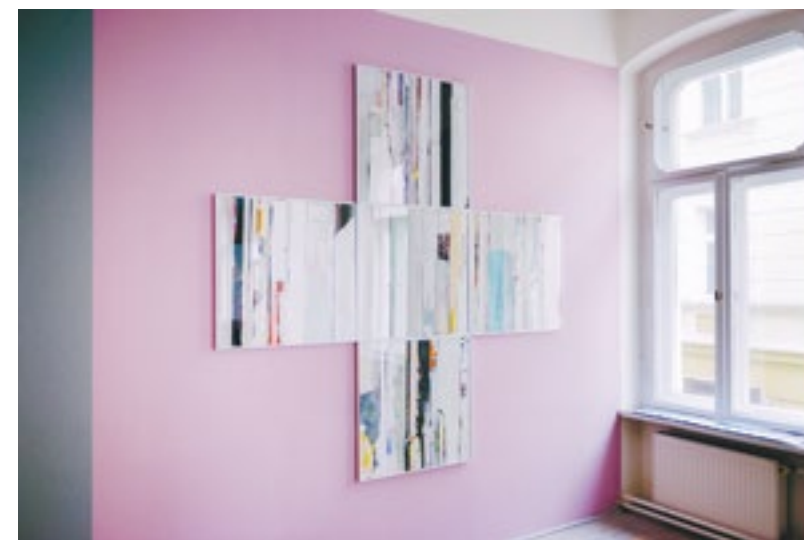
Japoński śnieg, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Miasto, 140×140,
technika mieszana na papierze, 2015



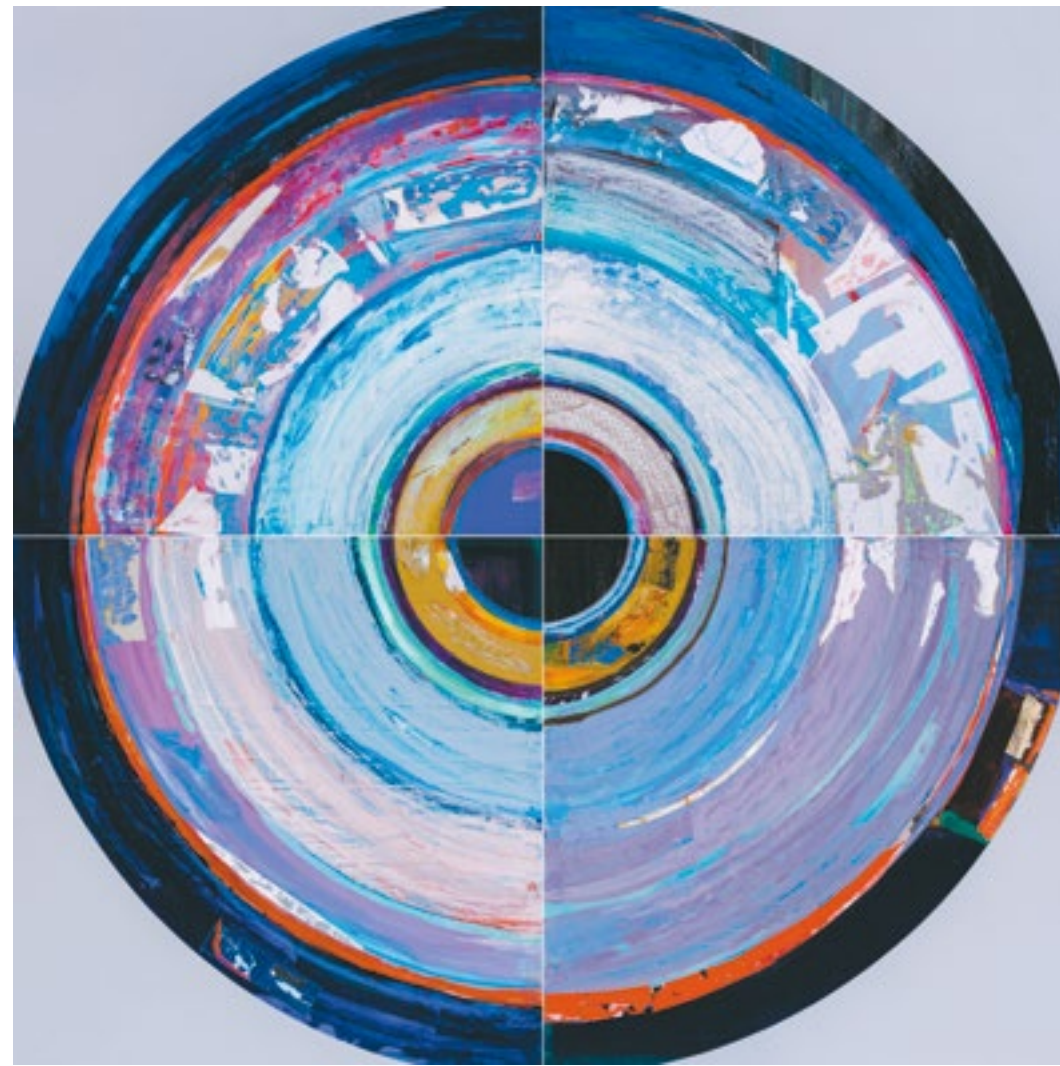
Biały, 210×210 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Zdj.1: *Biały* (wystawa indywidualna "Malarstwo" z cyklu "Trzy miejsca", Galeria 33 w Ostrowie Wielkopolskim, 2016)
Zdj.2: *Biały* (wystawa indywidualna "Malarstwo" z cyklu "Trzy miejsca", Galeria Wspólna w Bydgoszczy, 2017, zdj. Zuzanna Straszewska)



Trujący, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2013



Oko, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2015



Antonin. Lido, 18×18 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Centrum, 210×210 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Mak, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2014



Chłodny Antonin, 50×50 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017



Zorza, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Biegun kamienny, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016

Tylko przejazdem

Obrazy

Just Passing Through

Paintings



Ulica Mickiewicza, 200×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Wiadukt, 110×194 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Tymczasem, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Horyzont, 140×200 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Zapomniana droga II, 29×32 cm.,
technika mieszana na papierze, 2019



Ostaniec, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



*Jeszcze 5 godzin, 70×200 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017*



Przejscie, 14×14 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017



Bruzdy, 36×46 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Antonin skandynawski, 35×35 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017



Antonin. Widok na lido, 20×20 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016

str.132–133 >
Pobocze, 140×200 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017





Wapiennik, 25×37 cm,
technika mieszana na papierze, 2018



Zdj.1: *Halda*, 20×20 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017



Zdj.2: *Droga na północ*, 21×21 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017



Refleks, 49×49 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Bocznicą, 20×20 cm.,
technika mieszana na papierze, 2017

str.138–139 >
Tylko przejazdem, 140×200 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016





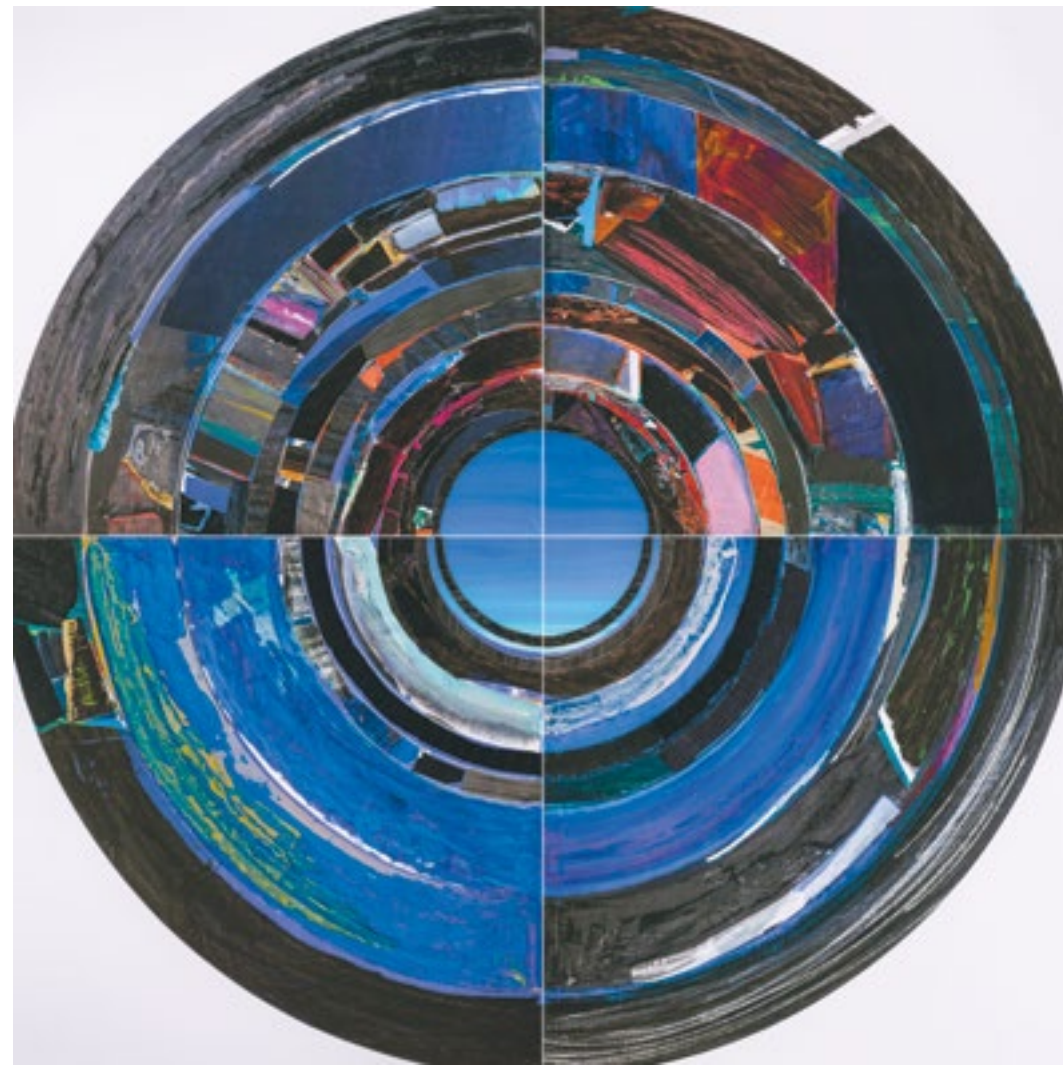
Trakt, 26×30 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Na skróty, 30×30 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Lancelot, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Kopuła, 140×140 cm.,
technika mieszana na papierze, 2016



Podmokły teren, 24×42 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018



Zapomniana droga, 30×30 cm.,
technika mieszana na papierze, 2018

Tylko przejazdem

Wystawy

Just Passing Through

Exhibitions

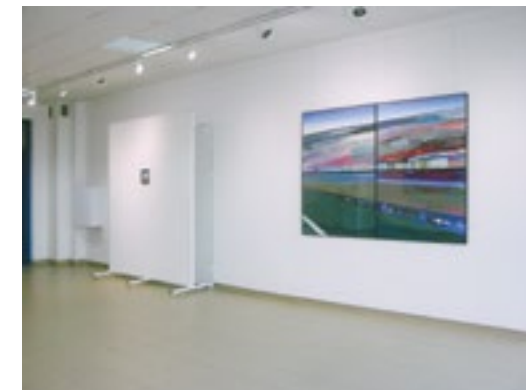
Galeria Miejska w Mosinie

„Malarstwo” z cyklu Trzy miejsca, wystawa indywidualna
w Galerii Miejskiej w Mosinie (10.XII.2016–8.I.2017)



Galeria Na Piętrze, Rawicz

„Wokół”, wystawa indywidualna w Galerii Na Piętrze,
Gimnazjum w Sierakowie, Rawicz (29.VII.2017—10.IX.2017)



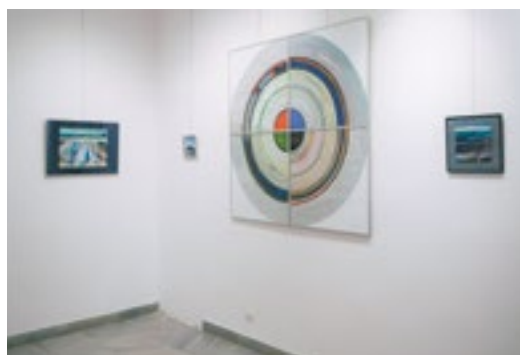
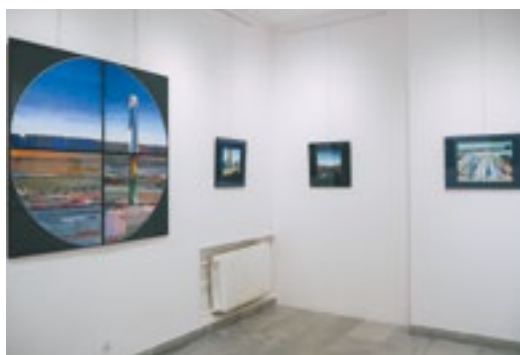
Galeria 33, Ostrów Wielkopolski

„Dostrzeżone w drodze”, pokaz towarzyszący wykładowi
„Pejzaże zatrzymane. Obrazy z drogi” w Galerii 33
w Ostrowie Wielkopolskim (7.IX.2018)



Galeria ZPAP, Gdańsk

„Pejzaże zatrzymane 3”, wystawa indywidualna w Galerii ZPAP przy ulicy Piwnej w Gdańsku (11–30.IX.2018)



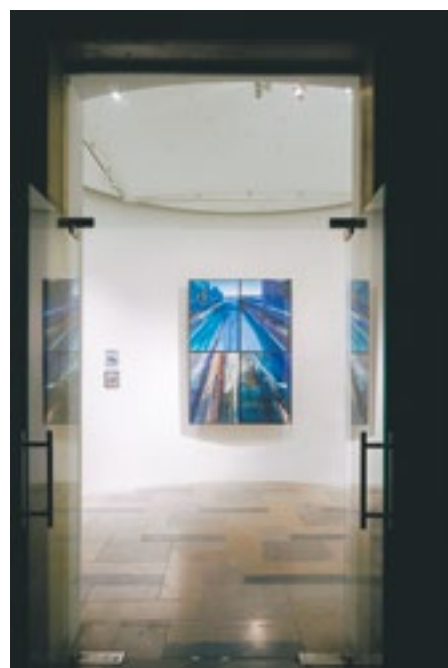
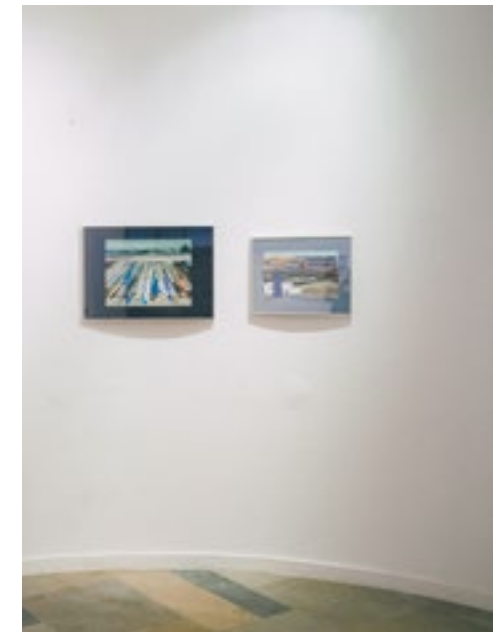
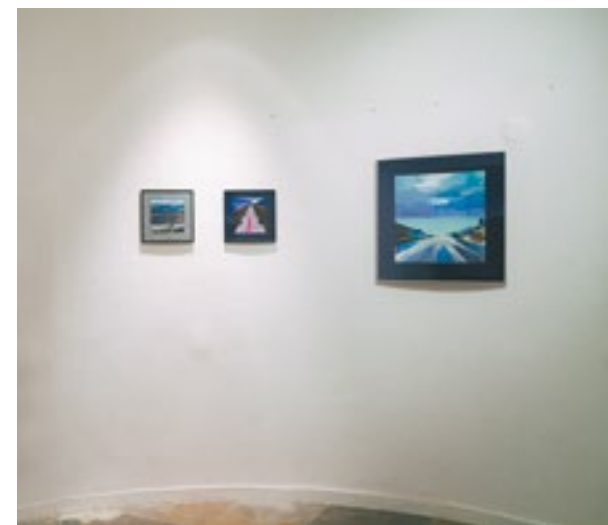
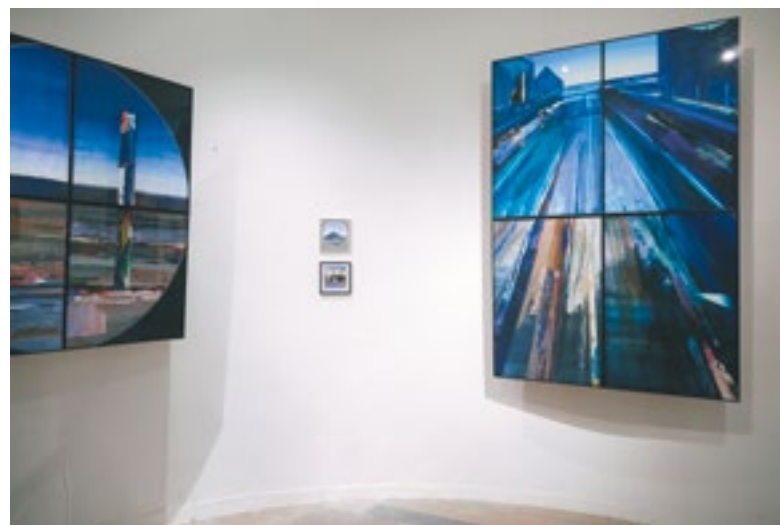
Galeria Innowacji, Bydgoszcz

„Tylko przejazdem”, wystawa indywidualna w Galerii Innowacji,
Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy w Bydgoszczy
(19.XII.2018—6.I.2019)



Galeria Rotunda, UAP Poznań

„Tylko przejazdem”, wystawa indywidualna w Galerii Rotunda,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (29.x—8.xi.2018)



Plener Malarski, Skoki

„XI Międzynarodowy Plener Malarski Obraz IV Skoki 2018”,
wystawa zbiorowa w Pałacu w Skokach (23.VIII.2018)



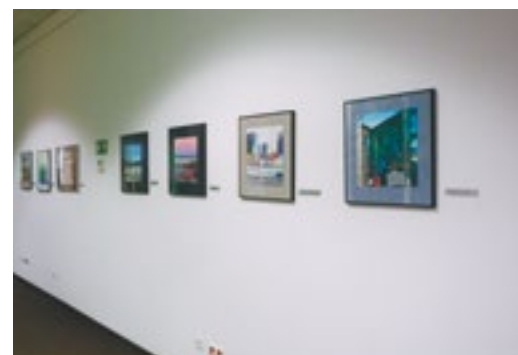
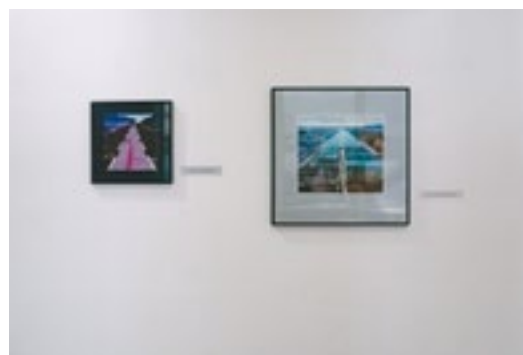
Galeria 33, Ostrów Wielkopolski

VII Międzynarodowy Przegląd Sztuki Alternatywy 33,
wystawa zbiorowa w Galerii 33 w Ostrowie Wielkopolskim
(8.XII.2018—20.II.2019)



World Trade Center w Poznaniu

„Obszary wspólne, Natalia Wegner, Krzysztof Ryfa”,
wystawa w siedzibie World Trade Center w Poznaniu
(7.III.2019—29.V.2019)



Natalia Wegner

