

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Wydział Sztuki

Elżbieta Kuźniar

ROZPRAWA DOKTORSKA

AKWARERELE – KOLOR I KSZTAŁT.

MÓJ MALARSKI ALFABET

Promotor: prof. Grażyna Borowik - Pieniek

Kraków 2017

Akwarele – kolor i kształt. Mój malarski alfabet

Teza: Światłość i ciemność – kodyfikacja otaczającej rzeczywistości inspirowana biblijnym opisem stworzenia świata, esencjonalną wartością mojego malarskiego alfabetu.

Autor: Elżbieta Kuźniar

Tytuł: Akwarele – kolor i kształt. Mój malarski alfabet

Promotor: prof. Grażyna Borowik – Pieniek

Recenzenci: prof. Teresa Kotkowska – Rzepecka
z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie,
prof. Stanisław Sobolewski z Uniwersytetu
Pedagogicznego w Krakowie

Spis treści

Wstęp

Część I

I.	Światłość i ciemność kategorią postrzegania świata.....	9
II.	Kolor - kodyfikacja.....	11
III.	Kształt	17

Część II

I.	Proces twórczy	22
	Zakończenie	29

Część III

	Światłość i ciemność – kodyfikacja procesu twórczego.....	31
	Akwarele – instalacja malarska.....	46
	Bibliografia.....	52

W S T Ę P

„Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię. A ziemia była niekształtowana i próżna i ciemność była nad przepaścią, a Duch Boży unaszał się nad wodami. I rzekł Bóg: Niech będzie światłość; i stała się światłość. I widział Bóg światłość, że była dobra; i uczynił Bóg rozdział między światłością i między ciemnością. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą;”¹.

Powyższy biblijny cytat od wielu lat jest dla mnie wspaniałą inspiracją, dał możliwość artystycznych poszukiwań i zachęcił do otwarcia się na nowe płaszczyzny interpretacji. Stąd moim zamiarem jest przeanalizowanie założenia, iż światłość i ciemność, będąc kodyfikacją otaczającej rzeczywistości inspirowaną biblijną koncepcją stworzenia, stanowią esencjonalną wartość mojego malarskiego alfabetu.

Opis tej pierwotnej kreacji w Księdze Genesis zainicjował poszukiwanie i stawianie pytań o ontyczny sens naszego istnienia. W biblijnym prapoczątku odnalazłam źródło inspiracji do pracy artystycznej. Intryguje mnie opis tego pierwotnego mistycznego wydarzenia, w sposób jaki egzemplifikuje współistnienie rzeczywistości materialnej i duchowej. Szczególnie interesuje mnie interpretacja kolorystyczna i symboliczna zaistniałego połączenia (światła i ciemności). Moim zamiarem jest zbadanie symboliki kolorystycznej tych wartości, a także przełożenie jej na formę artystyczną.

Człowiek od początku swojego istnienia dąży do oswojenia otaczającej rzeczywistości poprzez kształtowanie pojęć, nazywanie poszczególnych jej elementów, tworząc swoisty symboliczny język, język znaczeń i kontekstów – kod kulturowy. Istotnym dla mnie obszarem poznania świata jest Genesis, zwłaszcza sam proces stworzenia jako ekspresji pierwotnej siły kreacji, siły powstawania i wynikania, prowokującej do wielokierunkowych rozważań i interpretacji. Kluczowymi zagadnieniami, oprócz pierwotnej kreacji i towarzyszących jej zjawisk, są zagadnienia osvajania otaczającej rzeczywistości, nazywania i opisywania jej poszczególnych elementów, kształtowania. Przedmiotem

¹ Biblia Starego i Nowego Testamentu, Warszawa 1975, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Pierwsze Księgi Mojżeszowe. Genesis, Rozdział I, w. 1-5

rozważań będą dwie najważniejsze dla mnie kategorie: kolor i kształt, dzięki którym będę chciała ukazać integralność opisu prapoczątku z kodyfikacją otaczającej rzeczywistości przyjętą w ciągu wieków oraz przedstawić je w formie plastycznej.

Kolor stanie się swoistym medium; nacechowany symboliką będzie wyrażał istotę zagadnienia, odegra ważną rolę w procesie materializacji niepoznawalnego, a w szczególności będzie dla mnie środkiem wyrazu artystycznego. Dopelnieniem pojęcia koloru poddawanych rozważaniom będzie kształt. Wyróżnię kształt koła będący swoistym archetypem, który na przestrzeni wieków poddawany był rozlicznym analizom. Koło (nacechowane symboliką) w mojej pracy (instalacji malarskiej) będzie miało charakter modułu, stanowiąc integralny element wielkoformatowego uporządkowanego obiektu. Uporządkowanie formy w instalacji ma odzwierciedlić uporządkowanie świata, który wyłonił się z chaosu, podobnie jak w obiekcie, który przed uporządkowaniem formy będzie abstrakcyjną płaszczyzną rozlicznych plam i kresek.

Nadając tytuł „Akwarele”, chciałam podkreślić bardzo ważną dla mnie kwestię udziału wody w procesie tworzenia. Wykonując pracę w technice akwareli oraz farbowania, zakładam efekt niepowtarzalności, przypadkowości jak i braku możliwości zmiany czy naniesienia poprawki na kolejnych etapach pracy. Jest to dla mnie działanie bardzo inspirujące i intrygujące, ponieważ wpisana jest w nie pewna tajemnica, ale może ono prowadzić do niezadowolenia i frustracji z powodu tego, że jego efekt końcowy będzie odmienny od wyobrazonego na etapie początkowym.

Myśląc o pierwotnym stworzeniu, wracam do biblijnego opisu chaosu, z którego w wyniku uporządkowania zaczęła wyłaniać się nowa rzeczywistość. Wydaje mi się, iż w obecnych czasach naznaczonych entropią coraz częściej pojawia się tęsknota za formą uporządkowaną i harmonią, stąd w mojej pracy pojawia się uporządkowana struktura. Posługuję się kształtem koła jednoznacznie kojarzącego się z doskonałością. Ważne dla mnie jest opisywanie rzeczywistości i komunikowanie się z otoczeniem za pomocą środków artystycznych w sposób lapidarny. Dlatego też moim zamysłem jest wykonanie realizacji w formie uporządkowanej, syntetycznej kompozycji, której poszczególne elementy są spójne i wynikają z siebie nawzajem. Zainteresowana strukturą, kształtem koła, pewnym usystematyzowaniem, jednocześnie skłaniam się ku formie nieuładzonej, zakładając pewną jej nieprzewidywalność i dążąc do wywołania efektu zaskoczenia. Chcąc wyjść naprzeciw temu doświadczeniu, w procesie tworzenia będę posługiwać się wodą

(wodą pochodzącą z różnych źródeł, np. morską, źródlaną) rozumianą w sposób symboliczny, obecną w procesie malowania akwarelami i farbowania.

Rozważając biblijny opis stworzenia, możemy wyciągnąć wniosek, iż immanentne czynniki biorące udział w dziele stworzenia tj. światłość i ciemność, stały się osobnymi kategoriami w postrzeganiu otaczającego świata. Przypisywano im określone wartości, szczególnie nacechowanie mistycyzmem. Zostaną wpisane w tradycję duchową i materialną człowieka. W poszczególnych rozdziałach autokomentarza będę odwoływać się do biblijnego opisu aktu stworzenia świata i obecnej w tym procesie wspomnianej dychotomii.

CZĘŚĆ I

I. ŚWIATŁOŚĆ I CIEMNOŚĆ KATEGORIĄ POSTRZEGANIA OTACZAJĄCEGO ŚWIATA

Kulturotwórcza rola światłości i ciemności

Światłość i ciemność na zawsze zostały wpisane w krąg kultury materialnej i duchowej człowieka, co ukazują powstające nurty religijne (tj. manicheizm, luminizm), koncepcje filozoficzne oraz symbolika w sztuce. Mentorzy, filozofowie, teolodzy zgłębiali ich tajniki i tworzyli rozliczne teorie na ich temat. Na przestrzeni wieków wielu filozofów, ojców kościoła, a także artystów poświęcało wiele uwagi temu zagadnieniu.

Boska światłość, a także emanujące z niej światło jako wartość, były przedmiotem rozlicznych rozważań, dokonywano ich rozróżnień, wyliczano odmiany. Światło zawsze było kojarzone z czymś dobrym, z objawieniem i uosobieniem dobra, z emanacją najwyższego – Boga, z podłożem i tworzywem każdego istnienia, a występująca w opozycji do niej ciemność – z czymś złym, z brakiem owego dobra (światła). Metafizycy światła rozróżniali światło duchowe, które przejawia się we wszechświecie pod postacią dusz ludzkich czy aniołów. Postrzegane było ono jako element aktywny, nacechowany niekończącym się dążeniem do rozprzestrzeniania się. Jak twierdził Arystoteles, przez swą aktywną naturę światło jest warunkiem wielości i zmienności, a także formą, czyli drugim oprócz materii składnikiem wszystkiego, co istnieje.

Mani, perski apologeta światła, twórca manicheizmu, postawił sobie za cel uwolnić ludzi od materii i ciemności poprzez wyzwolenie w nich bożej iskry. Manichejska kosmogonia skupia się wokół dualnej zasady – dobra i zła; siła dobra zwana Ojcem Wielkości zamieszkuje Północ, obszar światłości, a południowy bezmiar ciemności jest siedzibą Króla Nienawiści i Konfliktu.

Apologia natury światła

Niewątpliwie jednym z najważniejszych badaczy światła, tego fizykalnego jak i duchowego, jest średniowieczny uczonec, franciszkanin, profesor Uniwersytetu Oksfordzkiego i biskup Lincoln – Robert Grosseteste. Wieloaspektowa problematyka

światła pochłonęła Grosseteste'a całkowicie. W swoich teoriach inspirował się myślami Arystotelesa czy Platona, szukał inspiracji w dziełach Augustyna, Pseudo-Dionizego Areopagity i Jana z Damaszku. Jego wizja rzeczywistości zakłada, iż światło jest unum radicale principium – jedyną pierwotną zasadą, a także podłożem i jednocześnie tworzywem całej rzeczywistości. Wspomniana teoria umożliwiła biskupowi odwoływanie się do zasad metafizyki przy jednoczesnym naukowym wyjaśnianiu zjawisk i faktów przyrodniczych. Twierdził on, iż we wszechświecie światło duchowe może przejawiać się w postaci ludzkich dusz oraz natury aniołów. Natomiast światło cielesne jest duchowym, tyle że przygaszonym, osłabionym elementem świata materialnego. Jest czynnikiem formalnym kształtującym materię i dlatego razem z formą współistnieje w nierozdzielalnym związku. Trzynastowieczny teolog spośród kilku odmian światła wyróżnił dwie najważniejsze, a mianowicie światło zwane *lux*, wyznaczające granice świata, oraz *lumen*, światło obecne poza wszechświatem. Z kolei św. Augustyn twierdził, że bez światła wszystko, co materialne, jest pogrążone w ciemności i nieznanie, co odzwierciedla myśl Jana Damasceńskiego, który poucza: „Zabierz światło, a wszystko pogrąży się w ciemności nierozpoznane i nie będzie mogło okazać swojej piękności”². Światło jest siłą działającą w materii, nadprzyrodzone światło jest formą istnienia wszystkich ciał, czyli, jak uważał trzynastowieczny filozof, teolog i mistyk Bonawentura, występuje w każdym ciele materialnym. Zależność wspomnianych wartości nurtowała także Giordano Bruno, dominikańskiego mnicha, uznającego światło za jedyną substancję abstrakcyjną i materialną zarazem. Dla Bruno Bóg, czyli światło, nie może być w pełni ogarnięty, człowiek może się do niego zbliżyć tylko cieniem, jak zbliżający się cień do światła, co ilustrują nam niektóre obrazy Caravaggia, realizujące przekonanie, iż gdyby nie było ciemności, to człowiek nie odczuwałby swojego „skażenia”, a gdyby nie było światła, nie miałby on nadziei na uleczenie, co opisał G. Herling-Grudziński w eseju o Caravaggiu – malarzu przeklętym. Rozważania dotyczące natury światła, a także jego braku, czyli ciemności, przez całe wieki kształtowały światopogląd ludzi, kierowały ich odbiorem otaczającej rzeczywistości. Pojawienie się nieskończonego światła, które nadało początek istnienia światła fizycznego, zapoczątkowało niekończącą się drogę w poszukiwaniu

² Mieczysław Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994, AKAPIT-DTP, s. 180.

jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o prawdziwą naturę światła. Co ciekawe, myśliciele reprezentujący naukowy punkt widzenia i zmysłowe postrzeganie świata nie wykluczali metafizyki i udziału siły wyższej w akcie powstawania zjawiska światła. Do grona tych myślicieli niewątpliwie można zaliczyć Roberta Grosseteste oraz urodzonego pod koniec XIX w. fizyka i teologa, Pawła Aleksandrowicza Floreńskiego. Obaj podkreślali czynnik światła jako esencjonalny w procesie materializacji lub reprezentujący aspekt formalny bytu.

II. KOLOR – KODYFIKACJA

Światłość i ciemność. Symbolika i interpretacja

Światłość i ciemność mają dla mnie znaczenie nadrzędne, a ich wartości od początków tworzenia się myśli symbolicznej skupiały na sobie uwagę i były podstawą różnorodnych teorii. Po przeanalizowaniu wielu tekstów kultury, materiałów źródłowych i zapoznaniu się z różnymi koncepcjami dotyczącymi systemów barw, okazało się, że od czasów starożytnych tajniki kolorów były nieustannie zgłębiane, zarówno pod kątem doświadczeń fizycznych jak i rozważań czysto teoretycznych.

Paweł Floreński uznał za nieuchwytnie przejście ze sfery zmysłowej do nadzmysłowej; twierdził, że wypowiadając takie słowa jak „światło”, „ciemność”, „kolor”, „materia”, nie jesteśmy w stanie ustalić, w jakim stopniu w danej chwili mamy do czynienia z czymś fizycznym, a w jakim – metafizycznym. „Rzeczywiście, opis współzależności między elementami świata fizycznego znajduje pełny odpowiednik we współzależności elementów bytu metafizycznego”. Dlatego też, kontynuuje Floreński, „ustanowione zostało symboliczne znaczenie w świecie nadzmysłowym tego, co stanowi rezultat współzależności pierwiastków bytu zmysłowego, to znaczy symbolika kolorów”³.

Zainteresowanie światłem i ciemnością oraz możliwą ich interpretacją kolorystyczną (niezależnie od wiary czy religii) wynikało z przekonania o zależności przeznaczenia od sił ukrytych w niebie. W czasach starożytnych poszczególne nazwy barw posiadały znaczenie

³ Paweł Floreński, *Ikostas i inne szkice*, Warszawa 1981, Wydawnictwo PAX, s. 233.

osadzone w obyczajowości i były archetypami, reprezentując tzw. świadomość zbiorową. W starożytnym Egipcie symbolika kolorów dotyczyła tylko czterech z nich, tj. bieli, czerni, ochry i błękitu (błękit reprezentował ciemność jako pochodną ciemnego nieba). Greckie słowo *leukon* o łacińskim odpowiedniku *lux*, czyli światło, oznacza biel, natomiast *melan* jest synonimem cienia, czerni, ciemności, kojarzonej z pojęciem brudu i zmętnienia. Maria Rzepińska w swoim wszechstronnym opracowaniu zatytułowanym „Historia koloru” podkreśla: „Bardzo ważny jest fakt, że Grecy nie odróżniali pojęć bieli-czerni od pojęć jasności-ciemności, były to dla nich synonimy”⁴. Arystoteles w swoich rozważaniach uznał, że wszystkie barwy powstają z bieli i czerni, a więc światła i ciemności. W traktacie „O barwach” wyróżnił powietrze i wodę, uznając je za „z przyrodzenia białe”⁵, gdyż według niego wszystkie ciała przejrzyste (i pozbawione barwy) były uważane za białe. Czytamy dalej w wymienionym traktacie: „Cień natomiast zjawia się jako następstwo braku światła”, a barwę czarną formułuje w następujący sposób - „Albowiem czarne jest z przyrodzenia albo to, co nie jest w ogóle widziane, albo te przedmioty, od których żadne w ogóle światło nie przenosi się do oczu. Jako czarne zdają się nam również wszystkie te przedmioty, od których odbija się nikłe i bardzo słabe światło. Dlatego też cienie sprawiają wrażenie czerni. Podobnie też i woda, gdy jest wzburzona, jak na przykład pomarszczenie morza. Gdy bowiem w następstwie wzburzenia powierzchni dociera [do oczu] nikła ilość promieni i światło ulega rozproszeniu, odcień wydaje się czarny. Z tego samego powodu również obłok, gdy jest bardzo gruby, [miewa odcień czarny]. W ten sam sposób zaś [zachowują się] i woda i powietrze, gdy światło prześlizguje się nie całkiem swobodnie”⁶. Nauki Arystotelesa ugruntowały późniejsze przekonania i dywagacje odnoszące się do teorii światła i ciemności oraz przyporządkowania ich poszczególnym barwom. Wspomniany przeze mnie wcześniej średniowieczny uczyony Grosseteste potwierdzi te myśli, konstatując: „Światło więc jasne i bogate w promienie staje się w czystym ośrodku białą. Z kolei w ośrodku nieczystym jest czernią”⁷. Również dla Albertiego, słynnego humanisty, architekta, poety i filozofa ten temat okazał się frapujący. Alberti podobnie

⁴ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, Wydawnictwo Literackie, s. 83.

⁵ Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1993, PWN, s. 275

⁶ Tamże, s. 277.

⁷ Mieczysław Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994, AKAPIT-DTP, s. 153.

identyfikował biel i czerń z jasnością i ciemnością (światłem i cieniem). Był przekonany, że „malarz bowiem nie znajdzie nic poza bielą, aby przedstawić najwyższy blask światła, i podobnie nic prócz czerni, aby ukazać najgłębsze ciemności”⁸. Dla Albertiego biel jest najwyższym stopniem jasności, a czerń ciemności. Także Leonardo czerpał z traktatów Arystotelesa i Albertiego. Mimo iż czasy renesansu programowo zaczęły odcinać się od średniowiecza, to u Leonarda także możemy wyróżnić przyporządkowanie wartości poszczególnych barw żywiołom: biel będzie u niego odpowiadać światłu, żółć – ziemi, zieleń – wodzie, a błękit – powietrzu; ciemność będzie czarna. Sprawa barw intrygowała Da Vinci, który doszedł do wniosku, że być może zestawienia takie jak: biel-czerń, światło i cień nie są jednoznaczne.

Świat czarno-biały

Wiek XVI, zajmując się relacją światła i cienia w sztuce, odegrał szczególną rolę, kontynuując myśli na temat fizykalnego i teologicznego wymiaru światła, powołując do istnienia kierunek malarstwa zwany tenebryzmem. Jego głównym celem było przedstawienie światła i cienia z nieznaną dotychczas dynamiką. Płaszczyzny barwne w obrazie ustąpiły miejsca symbolice cienia. Światło i cień stały się jak nigdy dotąd przedmiotem symbolicznej gry i jak zauważył W. Strzemiński, rozpoczął się nowy sposób obrazowania rzeczywistości, prowadząc do wyższej świadomości, do tzw. światłocieniowej świadomości wzrokowej. Biel i czerń jak nigdy wcześniej w malarstwie europejskim stały się symbolicznymi środkami ekspresji.

Rozpoczął się okres intensywnych badań nad światłem (optycznym rozszczepieniem światła) prowadzonych między innymi przez Isaaca Newtona, Kartezjusza, Thomasa Harriota, Roberta Fludda.

William Blake, odnosząc się do newtonowskiej modyfikacji tradycyjnej koncepcji Boga jako światła, stwierdził, że to dzięki Newtonowi zaczęto postrzegać światło przede wszystkim w kategorii koloru.

Znanymi kontynuatorami wyżej wymienionych teorii byli romantycy: J.W. von Goethe i Otto Runge. W swoich badaniach i teoriach romantycy wyprzedzali swoją epokę w sposobie postrzegania barw. Goethe oprócz czysto fizycznych badań prowadził także te

⁸ L.B. Alberti, *O malarstwie*, [w:] M. Rzepińska, *Historia koloru...*, dz. cyt., s. 244.

dotyczące wpływu barw na psychikę, a jego model kołowy barw nabrał wymiaru artystycznego i psychologicznego. Runge dzięki swoim obserwacjom, inspiracjom i malarskiemu doświadczeniu stworzył schemat barwny w kształcie kuli ziemskiej, tworząc pierwszy model barw do użytku naukowego i estetyczno-artystycznego. Połączenia barw były dla niego tajemnicą i dostrzegał w nich znaczenie symboliczne. Jego zdaniem światło jako biel symbolizuje dobro, a ciemność symbolizuje zło. Był zgodny ze stanowiskiem Goethego o duchowym (psychicznym) oddziaływaniu barw na człowieka. Należy też wspomnieć o J. M. W. Turnerze, słynnym kolorysty, ze względu na sposób operowania światłem uznanego za prekursora impresjonizmu. Turner korzystał z koła barw Mosesa Harrisa, inspirował się walorową funkcją koloru, czyli światła i ciemności, dnia i nocy. Zainspirowany symbolicznymi atrybutami kolorów stworzył serię obrazów, z których za najbardziej znane uważa się „Cień i ciemność: Wieczór potopu” oraz „Światło i kolor (teoria Goethego): Ranek po potopie – Mojżesz piszący Księgę Rodzaju”.

Dla Pawła Floreńskiego światło jest „tym czymś”, co nie zawiera żadnej ciemności, „albowiem wszystko jest w nim jasnością i wszelka ciemność od wieków została przewyciężona, pokonana i rozjaśniona. W odniesieniu do kolorów światło nazywamy bielą”⁹. Biel nie stanowiła pozytywnego określenia, „lecz jedynie wskazówkę, że coś nie zawiera żadnych domieszek, że nie mamy do czynienia z takim czy innym kolorem, lecz wyłącznie z samym, pozbawionym wszelkich zanieczyszczeń, światłem. Biały kolor stanowi jedynie oznaczenie światła jako takiego, jest czysto analitycznym podkreśleniem jego wartości. Jest on światłem, Bogiem, pełnią, nie ma w nim żadnego ukierunkowania. Wszelkie bowiem ukierunkowanie jest bowiem wynikiem ograniczenia”¹⁰.

Antynomia czerni i bieli dla wielu artystów stała się doskonałym środkiem wyrażania ich wizji rzeczywistości, a także komunikacji ze światem zewnętrznym.

Zredukowanie palety do dwóch barw nie ograniczało artysty, czasami wręcz przeciwnie, umożliwiało wypowiedź artystyczną, podkreślając jej intencję i walory artystyczne (Hokusai, osiemnastowieczny malarz japoński wyróżniał sześć rodzajów czerni w malarstwie).

⁹ Paweł Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 233.

¹⁰ Tamże, s. 233.

Czasy impresjonistów (a dokładnie badania Chevreula i Hemholtza) dowiodły, iż nie możemy mówić o kolorystyce czarno-białej w ujęciu dotychczasowym, ponieważ barwy te zostały uznane za „niekolor”. Impresjoniści „nie widzą bieli w naturze”¹¹.

Maria Rzepińska przypomina, iż używanie czerni i bieli jako farb „prosto z tuby” weszło w powszechne użycie w wieku XX, głównie w malarstwie abstrakcyjnym, któremu nadano miano malarstwa konkretnego. Sebastiao Salgado, tworząc swój fotograficzny cykl zatytułowany Genesis (określony przez *Suddeutsche Zeitung* mianem najbardziej ambitnego projektu w historii fotografii), będący jego hołdem dla Matki Ziemi, posługiwał się techniką czarno-białą, podkreślając piękno i majestat dzieła stworzenia.

Wielki błękit

Spośród wszystkich rozważań dotyczących tematyki barw, z którymi zetknęłam się, przygotowując moją pracę, najbardziej zaskoczyła mnie i zaintrygowała teoria odnosząca się do barwy niebieskiej. Realizując pracę, zakładałam możliwość udziału barwy niebieskiej jako symbolu wody ściśle powiązanej z terminem „akwarele”, jak i reprezentującej czynnik technologiczny, wspomagający i kształtujący sam proces twórczy. W toku moich poszukiwań okazało się, że niektórzy myśliciele i filozofowie przedstawiają barwę niebieską w ujęciu syntetycznym jako wynik połączenia zjawiska światłości i ciemności.

W starożytnym Egipcie barwa niebieska symbolizowała nowe życie. Właśnie taki kolor miało mieć niebo przed świtem – ponownym narodzeniem się słońca – oraz woda zmywająca brud przed ponownym narodzeniem się boga. Kolor ów miał symbolizować również boskość, prawdę i integralność. Aby podkreślić związek z niebiosami, często malowano świątynne sklepienia na niebiesko. Tenże kolor był również przez Greków utożsamiany z najważniejszym bogiem, mianowicie Zeusem.

W 1858 r. William Gladstone opublikował dzieła zebrane Homera, który w odniesieniu do kolorów przeważnie posługiwał się kategorią jasne-ciemne, a kategoria barwy niebieskiej wiązała się prawie zawsze z pojęciem ciemności.

Kurt Badtjeden, jeden z najważniejszych niemieckich historyków sztuki XX w., podjął się próby prześledzenia historii koloru i wskazał dualistyczną naturę niebieskiego, będącego

¹¹Maria Rzepińska, *Historia koloru...*, dz. cyt., s. 545.

barwą pokrewną zarówno ze światłem jak i ciemnością. We wczesnym średniowieczu niebieski był postrzegany jako pokrewny ciemności. Egzemplifikacją tego przekonania jest przedstawienie sceny z aniołami z bazyliki S. Apollinare Nuovo w Rawennie: postać w czerwonych szatach znajdująca się wśród owiec reprezentuje płomienną naturę „dobrych aniołów”, natomiast niebieska postać po stronie kozłów – ciemnego anioła, tożsamego z żywiołem powietrza. Patrik Reutersward w swojej pracy pt. „Jakiego koloru jest Boże światło?” odkrywa, że może ono być zarówno czerwone, jak i niebieskie. Wczesnym przykładem ukazującym wykorzystanie koloru niebieskiego w sztuce jest scena ukrzyżowania na okładce Kodeksu Ariberta ze skarbcza katedralnego w Mediolanie, w której krzyż i mandorla Chrystusa znajdująca się nad nim występują w dwóch odcieniach błękitu, a z Chrystusem związany jest napis *Lux Mundi* (Światło Świata). Wczesne średniowiecze, jak zauważa John Gage, często przyporządkowywało barwę niebieską ciemności, natomiast rozwój witrażownictwa, filozofii oraz metafizyki światła opata Sugera pozwoliły na przesunięcie skali w kierunku jasności.

Podobną myśl w odniesieniu do błękitu kontynuuje renesans. Barwa błękitna dla Leonarda nie była barwą zasadniczą, ponieważ „błękit złożony jest ze światła i ciemności, jak np. błękit nieba, czyli najdoskonalszej czerni i najdoskonalszej bieli”¹². Prawdopodobnie inspiracją do powyższych rozważań humanisty były teksty Arystotelesa i obserwacja wysokich szczytów alpejskich. Obserwacje te zostały spisane w Kodeksie Leicester. Arystoteles czerpał swoje inspiracje z wnikliwej obserwacji przyrody, czyniąc następującą uwagę na temat powietrza: co prawda samo w sobie jest ono bezbarwne, ale „wielka jego masa jest niebieska, ponieważ światło i ciemność są tu pomieszane”¹³.

Wassily Kandinsky twierdził, że błękit jest typowym kolorem niebiańskim. Jeśli jest głęboki, ciągnie człowieka w nieskończoność, skłania do postawy czystości i budzi pragnienia metafizyczne. Jest kolorem nieba i natychmiast ukazuje się nam, gdy usłyszymy słowo „niebo”. Odmiennego zdania był Kazimierz Malewicz, twierdząc że, „błękit nieba został pokonany w systemie suprematystycznym, został złamany i wchodzi biel jako prawdziwa, realna koncepcja nieskończoności, tym samym wyzwolona z kolorowego tła nieba... Żeglujmy naprzód! Biel, wolna otchłań, nieskończoność jest przed nami”¹⁴.

¹² M. Rzepińska, *Historia koloru...*, dz. cyt., s. 245.

¹³ Tamże, s. 245.

¹⁴ K. Malewicz, *Non-objective creation and Suprematism 1919*, [w: John Gage, *Kolor i znaczenie*, Kraków 2010,

Rozważania dotyczące kolorystyki, zwłaszcza wspomnianego wcześniej błękitu, poprzez swoją złożoność i czasami niejasność mogą sprawiać wrażenie, że odciągają od istoty rzeczy. Janusz Krupiński w tekście napisanym do cyklu czarno-białych fotografii Andrzeja Pawłowskiego zatytułowanego *Genesis*, zwraca uwagę, że aby ujrzeć prawdę *Genesis* w czerni i bieli, trzeba przestać widzieć w kolorze.

„Kolor jako jakość wrażeniowa odpowiada raczej naszemu położeniu niż temu, na co patrzymy. Niebieski na przykład kolorem nieba wcale nie jest”¹⁵. Autor zgodził się z myślą P. Floreńskiego, że niebo objawia się jako światło, czyli blask, a nie jako kolor.

III. KSZTAŁT

Proces formowania

Moja atencja dla biblijnego opisu pierwotnej kreacji świata wynika z podziwu dla tej sprawczej siły tworzenia i nadawania kształtu. Dlatego bardzo ważną kategorią w mojej pracy, oprócz koloru, będzie kształt - rozumiany przeze mnie jako efekt finalny procesu formowania, zakładający nieustającą zmianę, dający określony rezultat. Kształt to także dla mnie forma, która umożliwi mi sposób porozumiewania się z otaczającym światem, percepcję rzeczywistości i przełożenie myśli na język sztuki.

Od najdawniejszych czasów, kiedy pojawiło się malarstwo jaskiniowe i próba tworzenia pierwszych form przestrzennych (wykonanych z materiałów naturalnych), człowiek, chcąc kreować rzeczywistość odchodzącą od natury, był niejako zmuszony do wypracowania języka znaków wizualnych, znaków symboliczno-abstrakcyjnych. Znaki te można uznać za sposób przekazywania myśli; pełniły one funkcję informacyjną. W późniejszym czasie pojawiły się wytwory o cechach magicznych, świadczące o intencjonalności twórców, materializacji idei i kształtowaniu rzeczywistości, dowodzące wreszcie celowości ich działania. Niewątpliwie dzieło artystyczne jest sposobem komunikowania się. Posiada ono wielowymiarową strukturę, w której warstwa semantyczna (przedstawieniowa) obrazuje treści poznawcze wyrażone poprzez uproszczenie bądź deformację, abstrakcyjność i symbolikę. Drugą warstwą tej struktury jest tzw. warstwa formalna, jak opisuje ją

Universitas, s. 246.

¹⁵Janusz Krupiński, *Intencja i interpretacja – „Genesis” Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2001, ASP, s. 62.

Stanisław Popek, „budowana za pomocą języka, owego plastycznego alfabetu, poprzez środki wyrazu (linię, plamę, światło, cień, fakturę, bryłę), konstrukcją kształtu formy, kompozycją formy, kolorystykę”¹⁶. W konsekwencji istnienia wyżej wymienionych warstw zakładających oryginalność, nowość i generatywność powstaje warstwa trzecia dzieła – aksjologiczna, czyli wartość kreacyjna wytworu.

Włoski hermeneutyk, Luigi Pareyson, zajmujący się teorią formatywności, uznawał słowo *formativita* za związane z potocznym doświadczeniem, a także narzędziem twórcy, i za pomocą tego jednego wyrażenia określał swój zamysł. Na termin formatywność składają się takie pojęcia jak forma, formowanie, uformowanie, przywołujące obrazy jakiegoś „dziania się” poszczególnych elementów, wiedzę o ich powstaniu, o zmianach. Umberto Eco, –przybliżając tok myślenia Pareysona w swoim eseju o sztuce, podkreślał, że dla filozofa całe ludzkie życie jest inwencją i tworzeniem form. „Cała działalność ludzka w dziedzinie moralności, myśli teoretycznej czy sztuki, rodzi formy organiczne, skończone, dające się zrozumieć i obdarzone autonomią: są to formy wytworzone w wyniku ludzkiego działania, teoretyczne konstrukcje, instytucje kulturalne, codzienne sprawy oraz przedsięwzięcia techniczne, takie jak obraz lub wiersz”¹⁷. Zastanawiając się nad procesem formowania doszłam do wniosku, iż jest to bardzo ciekawy i inspirujący moment sam w sobie, czasami zaskakujący i nieprzewidywalny. Dlatego chętnie zacytuję ulubioną myśl Pareysona, że „w sztuce osoba [...] formuje wyłącznie po to, by formować, oraz myśli i działa po to, by formować i móc formować”¹⁸.

Eco, rozważając teorie Benedetto Croce i Paula Valery’ego na temat formatywności, uznał, iż według tej estetyki „artysta, formując, faktycznie wymyśla całkowicie nowe prawa i rytmy, jednak ta nowość nie rodzi się z niczego, jest owocem swobodnego rozwiązywania szeregu sugestii, które kulturowa tradycja i świat fizyczny zaproponowały artyście”¹⁹.

Realizując wyobrażenie w formie artystycznej, zagadnienie procesu formowania oraz pojawiające się pojęcie kształtu są próbą przywoływania biblijnego obrazu pierwotnej kreacji. Gdy myślę o kształcie w kontekście pracy malarskiej, ukazuje mi się koło, co być

¹⁶ Stanisław Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 1999, UMCS, s. 49.

¹⁷ Umberto Eco, *Sztuka*, Kraków 2008, Wydawnictwo M, s.11

¹⁸ Tamże, s. 12

¹⁹ Tamże, s. 15

może jest wynikiem postrzegania rzeczywistości w kategoriach prasympolu nazwanego przez Junga archetypem bądź też jest kantowską formą aprioryczną.

KSZTAŁT KOŁA

Koło jest symbolem Boga, tego, co idealne, nieskończone, absolutne, wieczne, doskonałe. Oznacza jedność i harmonię. Od czasów starożytnych koło symbolizuje niebo; jako kształt idealny, pełen równowagi reprezentuje także pewną jedność, ciągłość i cykliczność. Symbolizuje pierwiastek duchowy. Motyw koła jest obecny w kulturze od początku dziejów człowieka; możemy go odnaleźć w prehistorycznych rysunkach naskalnych. Stał się też obiektem praktyk rytualnych związany z kultem, a także symbolem służącym wyjaśnieniu początków świata i życia. Koło stało się elementem rytuału związanego ze sferą sacrum, a jego zadaniem było wzbudzanie określonych odczuć i emocji. W wyniku inspiracji tym kształtem powstała forma zwana dziś powszechnie mandalą, czyli dosłownie magicznym kołem. Mandala stanowi jeden z najpotężniejszych symboli ogólnoludzkiej kultury, której kolisty kształt i koncentryczna budowa odzwierciedlają strukturę wszechświata i poczucie wewnętrznej doskonałości. Odgrywa ona istotną rolę zarówno w sztuce Wschodu, jak i w sztuce chrześcijańskiej. Jest mapą wszechświata i wewnętrznej rzeczywistości kierującą wewnętrznym rozwojem i świadomością ducha. Mandala tybetańska ma stanowić wizualną pomoc w czasie medytacji, podczas dokonywania duchowych odkryć. W Indiach i Chinach jako znak *tai-chi* będzie symbolem uniwersalizmu zakładającego „pierwszy początek”, stan pierwotny wszechświata, na który składają się dwie działające siły: siła ciemna, *yin*, i siła jasna, *yang*, które się już od siebie oddzieliły, ale zawsze ze sobą współistnieją i zawierają się w sobie (stąd biały punkt znajduje się w ciemnym półkolu i ciemny w białym).

Mandala jako forma wyrażania i stwarzania określonych stanów mentalnych pojawiła się także w Europie. Przykładami chrześcijańskich mandali mogą być np. rozety w gotyckich katedrach czy układane w nich przy wejściu posadzki tworzące wzór kolistych labiryntów. Mandalą posługiwała się także Hildegarda z Bingen, pragnąc przekazać swoje rozumienie Boga, objawione w mistycznych wizjach.

Urodzona w XI w. chrześcijańska zakonnica i mistyczka, chcąc uświadomić człowiekowi jego relacje z Bogiem, a także relacje między Bogiem a dziełem stworzenia, posługiwała

się obrazami, najważniejszymi dla niej symbolami koła, okręgu czy kuli, ponieważ „jak koło zawiera w sobie wszystko, co w nim ukryte, tak również Święty Bóg zawiera w sobie wszystko bez granic i wszystko przekracza”²⁰. W swojej księdze zatytułowanej „Księga dzieł Bożych” napisała, iż „Bóg jest nieskończony, podobny do koła. Wszystko On stworzył, on chce dobra i wypełnia je”²¹. W „Księdze zasług życia” Hildegarda, chcąc przybliżyć wszechobecność Boga i uniknąć personifikacji, znów odwoływała się do symbolu koła, pisząc, że „Bóg w swym przewidywaniu i działaniu, podobnie jak koło, jest całością, której nie można podzielić w żaden sposób, ponieważ Bóg nie ma ani początku, ani końca, i przez nikogo nie może być pojęty, gdyż istnieje poza czasem. I tak jak koło zamyka w sobie to, co w nim ukryte, tak też Święta Boskość zamyka w sobie nieskończoną całość i przewyższa wszystko”²².

Zdaniem Junga mandala była narzędziem medytacyjnym i miała służyć zintensyfikowaniu przeżyć wewnętrznych, prowadząc do pewnego ich uporządkowania. Kształt koła w mandali jest odzwierciedleniem jaźni jako ramowej przestrzeni.

Zagadnieniem kształtu koła zajmował się także Kandinsky, wspomniany przeze mnie przy okazji omawiania problematyki barw. Rozważając istotę punktu, uznał go za abstrakcyjnie pomyślany lub wyobrażony oraz nieskończenie mały i idealnie okrągły. „Jest on w zasadzie najmniejszym kołem. Materializując się, punkt może przybierać najrozmaitsze kształty: może to być koło zaopatrzone w maleńkie ząbeczki, mogą to być inne formy geometryczne lub zupełnie nieregularne”²³. Dla Kandinskiego istnieje geometryczne oznaczenie punktu O = origo, jednoznaczne z początkiem lub źródłem. „Symbolicznie punkt oznacza praelement”, a „punkty widzenia geometrii i malarstwa pokrywają się”²⁴.

²⁰ Stanisław Popek, *Barwy i psychika*, dz. cyt., s. 176.

²¹ Otto Betz, *Hildegarda z Bingen*, Kraków 2007, Austeria, s. 26.

²² Tamże, s. 23.

²³ Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 27.

²⁴ Tamże, s. 29.

CZĘŚĆ II

I. PROCES TWÓRCZY

Od inspiracji do interpretacji

W biblijnym prapoczątku odnalazłam źródło inspiracji do pracy artystycznej. Intryguje mnie opis tego pierwotnego mistycznego wydarzenia inicjującego materię, a także egzemplifikującego współistnienie rzeczywistości materialnej i duchowej. W pracy teoretycznej zawarłam swoje przemyślenia za pomocą symboliki kształtu i koloru, chcąc przedstawić połączenie między przeżywaniem świata a jego interpretacją w formie malarskiej.

W swojej twórczości od wielu lat podejmuję tematykę nacechowaną duchowością. Opis biblijnego prapoczątku jest dla mnie bogatym źródłem inspiracji, tekstem wielokrotnie przeze mnie interpretowanym w różnorodnych formach i technikach. Realizując projekt „Akwarele – kolor i kształt. Mój malarski alfabet”, ponownie chciałam się zmierzyć z pracą o dużych wymiarach i problematyką zmaterializowania niepoznawalnego, pozazmysłowego – ze sferą sacrum. Taką możliwość miałam kilkanaście lat temu przy okazji tworzenia dyplomowej pracy magisterskiej, zatytułowanej „Duch i materia”.

Tym razem dokonałam próby materializacji sfery niewidzialnej, wychodząc od opisu pierwotnego stworzenia świata, przywołującego dynamiczne i abstrakcyjne obrazy kreacji świata, która w wyniku formowania i uporządkowania doprowadziła do powstania pewnej całości. Wzorem biblijnego opisu chciałam podkreślić proces formowania się, zmagania materii, dążyłam do odkrycia na nowo pewnej pierwotności, do wskazania na żywioły i nastroj panujący w trakcie aktu kreacji świata. Pracę malarską zrealizowałam w formie obrazu abstrakcyjnego, który finalnie stał się uporządkowaną, rygorystyczną i modułową formą.

Moją uwagę zwróciła możliwość symbolicznego wypowiedzania myśli będącej wyrazem romantycznej wizji świata, w ramach której symbol ma charakter subiektywny – jest tworzony z uczucia, wrażenia i osobistego przeżycia. Jest również łącznikiem między światem zmysłowym a boską wiecznością. Następnie znaki te na drodze ewolucji nabrały charakteru ogólnego, stały się powtarzalne i niejednokrotnie stanowiły formy magiczne.

Stosowanie wody w technice akwareli w procesie twórczym daje efekt niepowtarzalności, przypadkowości oraz uniemożliwia wprowadzenie zmian czy naniesienie poprawek, które są możliwe w przypadku niektórych innych technik malarskich.

Obserwowanie nieprzewidywalności procesów malarskich i podążanie za nimi było bardzo inspirujące i intrygujące. Jednakże pojawiający się element zaskoczenia mógł również prowadzić do pewnego rodzaju frustracji z powodu niemożności osiągnięcia wcześniej zakładanych efektów.

WODA

Motyw wody stanowił w mojej pracy wyjątkową inspirację; woda brała czynny udział w procesie pierwotnego stworzenia oraz w procesie technologicznym powstawania pracy (farbowanie, malowanie). Woda ze swoją uporządkowaną strukturą wprowadza harmonię, oczyszcza. Jest ona dla mnie kwintesencją prapoczątku.

Masaru Emoto jest japońskim myślicielem współpracującym z naukowcami, który prowadził badania poświęcone wodzie, zajmując się odkrywaniem jej prawdziwej natury. W swojej książce pt. „Tajemnice wody i jej wpływ na człowieka i naszą planetę” opisywał aspekty fizyczne i metafizyczne wody, przypominając, iż nasze życie zaczyna się w łonie matki i że składamy się w 99 procentach z wody. Wraz z procesem dojrzewania i starzenia się udział wody w masie naszego ciała zmniejsza się, mimo tego jednak i tak przez całe życie woda stanowi większą jego część. Masaru Emoto zauważył również, iż chaos jako stan zamętu i nieuporządkowanej materii istniejący jeszcze przed stworzeniem kosmosu staje się naszą rzeczywistością i codziennością. Stąd na podstawie badań potwierdzających bezpośredni wpływ psychiki na ciało przedstawił teorię, według której im lepiej rozumiemy, jakie znaczenie i pochodzenie ma woda, tym głębiej wnikamy w zagadkę naszego istnienia. Emoto podkreślał jej zdolność do zapisywania i zapamiętywania informacji: woda oceaniczna przechowuje pamięć o żyjących w niej stworzeniach, a w zamrożonej wodzie lodowców zapisane są miliony lat historii planety. Woda jest symbolem życia. Jej zdolność do rozpuszczania innych substancji sprawia, że zaopatruje ona oceany w niezbędne składniki umożliwiające życie. To siła, która stwarza i daje życie; woda zapoczątkowała chaos na Ziemi, ale też zrodziła ład. W ujęciu

symbolicznym jest ona reprezentacją przeobrażenia, zmienności, oczyszczenia, dobra i zła oraz wspomnianego już wcześniej chaosu.

AKWARELE

Tytułowe „Akwarele” to malarski zapis opowieści o kolorze i kształcie inspirowany prapoczątkiem. To również artystyczne ujęcie przemyśleń na temat próby oswojenia i uporządkowania otaczającej rzeczywistości. W mojej pracy termin „akwarele” symbolizował żywioł wody, reprezentował wodę jako medium w procesie twórczym i technikę malarską.

Akwarele, jak podaje oksfordzki leksykon sztuki, to termin stosowany w odniesieniu do farby wodnej, w której pigment jest związany spoiwem rozpuszczalnym w wodzie (zwykle gumą arabską).

Tę samą nazwę nosi też technika malarska powszechnie stosowana od starożytności. Posługiwano się nią na zwojach papirusu w starożytnym Egipcie, na jedwabiu i kości słoniowej w krajach Wschodu, a także w średniowiecznej Europie. Specyfiką tej farby jest to, że tworzy ona cienką, przezroczystą warstwę, przez którą przebija kolor podłoża, a jaśniejsze tony otrzymuje się przez rozcieńczenie farby wodą. Akwarelą nazwiemy też typ obrazu malowanego farbami wodnymi lub rysunek wykonany w technice sepii, tuszu, a następnie lawowanego farbą akwarelową. Istnieją przykłady wykonania akwareli przez takich artystów jak np.: A. Dürer i J. van Dyck. Jednak największy rozwój akwareli jako samodzielnej techniki nastąpił dopiero w drugiej połowie XVIII w. w Anglii, głównie w malarstwie pejzażowym. Początkowo stanowiła ona niejako wypełnienie wcześniej przygotowanej konstrukcji rysunkowej. Dopiero ok. 1800 roku nastąpiła zmiana i zaczęto doceniać samodzielne zastosowanie farby. Mistrzostwo w technice klasycznej osiągnęli angielscy malarze Alexasnder Cozens i Thomas Girtin, natomiast niezrównane bogactwo efektów i siłę ekspresji w posługiwaniu się tą techniką osiągnął Turner oraz syn A. Cozensa, John Robert Cozens. To oni oderwali barwę lokalną od konstrukcji rysunkowej. Szczególne zasługi dla techniki akwareli ma A. Cozens, który zastąpił przede wszystkim jako wynalazca innowacyjnej metody kleksomanii. Miała ona pomóc w pokonaniu trudności kopiowania przyrody, w lepszym oddaniu pejzażu i utrzymaniu świeżości kompozycji. Cozens umiejętnie i celowo zastosował *blot* (ang. kleks, plama),

będący początkowo wynikiem przypadku, w którym niewiele jest zamierzonej konstrukcji. Korzyść tej metody autor widział w możliwościach zróżnicowanego odbioru nieokreślonej formy kleksa pobudzającej inwencje twórczą. Z czasem zaczęły powstawać szkoły akwarelistów, zaczęto malować *alla prima* i stosować technikę „mokre na mokrym”, czyli malować na mokrym papierze. Szeroko rozumianą techniką akwareli posługiwali się: P. Cézanne, G. Grosz, P. Klee. Akwarela jest techniką trudną, stwierdza Werner, ponieważ wymaga szybkiej decyzji dotyczącej kładzenia kolorów; przy jej stosowaniu nie można sobie pozwolić na jakikolwiek błąd lub niezdecydowanie, o czym wspominałam wcześniej w odniesieniu do mojej realizacji. Trudnością jest też nieodwracalność procesu kładzenia koloru: gdy pomalujemy powierzchnię farbą, będzie to proces nieodwracalny. Spoiwo rozpuszcza się i farbę rozcieńcza wodą.

Materializacja – realizacja zamysłu

Materializacja to dla mnie pewnego rodzaju zapis określonych treści, które nie zawsze są poznawalne i wykraczają poza świat zmysłowy. Możliwość podjęcia próby materializacji treści niepoznawalnych pojawia się wtedy, kiedy można sięgnąć do bogactwa symboliki otaczającej rzeczywistości i stworzyć swój własny zapis w pracy artystycznej.

Zbadanie natury światła opisane w poprzednim rozdziale doprowadziło mnie do przemyśleń, które chciałam wyrazić w swojej pracy twórczej. To światło stanowi podstawową energię życia, powodując ruch materii, jest właściwością całego otaczającego świata, emanacją świata duchowego i materialnego.

Opis biblijnego prapoczątku ukształtował moją drogę pracy artystycznej i jednoznacznie ukierunkował ją na wyeksponowanie koloru – czerni, bieli, błękitu. Aby podkreślić symbolikę barw, a także transcendentalność treści Biblii do realizacji dzieła jako moduł wybrałam kształt koła. Z kolei jako medium służące wyrażeniu treści wybrałam malarstwo, które, jak uważał Jacob Bronowski, „kieruje myśl od tego co widzialne, ku temu, co można wywnioskować i odgadnąć. I tak jest w gruncie rzeczy w każdym przypadku malarstwa. Przy całej jego wspaniałej wyrazistości, płaski obraz znaczy coś dla oka

dlatego, że myśl wypełnia go ruchem i przestrzenią, rzeczywistością wywnioskowaną, której nie widzimy, lecz którą sobie wyobrażamy”²⁵.

Realizację pracy zaczęłam od stworzenia prototypu, lecz przekonałam się, iż ta droga nie jest właściwa, ponieważ wyklucza pewnego rodzaju pierwotność procesu twórczego, nastawionego na żywe, nieskrępowane działanie i zakłóca podążanie za procesem twórczym i „słuchanie” materiału.

Głównym założeniem mojej pracy było wykonanie obrazu na podłożu z naturalnego białego lnu oraz – na końcu – ręczne wycięcie z powstałego płótna modułu w kształcie koła. Do swojej realizacji chciałam zastosować jak najwięcej elementów pochodzenia naturalnego i w czasie procesu tworzenia mieć możliwość przebywania (choćby częściowo) w przestrzeni przyrody.

Realizacja powstała na tkaninie z białego lnu o wymiarach 215 cm x 270 cm. Praca malarska miała się zacząć od wstępnego procesu farbowania barwnikami pochodzenia naturalnego. Następnym krokiem miało być malowanie akwarelami, a potem farbowanie i poddrukowywanie lub podmalowywanie farbą olejną/akrylową. Podobnie jak ma to miejsce w przypadku akwareli do farbowania i malowania korzystałam z pigmentów startych na proszek. W technice akwarelowej do malowania stosuje się papier, ale ten tradycyjny najlepszej jakości – czerpany – okazuje się, był wytwarzany ze szmat lnianych o powierzchni ziarnistej, groszkowanej i posiadał charakterystyczny nierówny, celowo nieobcinany brzeg.

Pierwszą fazą tworzenia było wywiezienie tkaniny do Turcji i farbowanie jej w Morzu Egejskim. Farbowanie w morzu miało na celu oddanie obrazu żywiołu, wielkiej uporządkowanej struktury wody, która uczestniczyła w procesie wyłaniania się świata. Podejmując to działanie, chciałam doświadczyć przypadkowości działania wody jako żywiołu, a także jako medium w procesie farbowania. To doświadczenie poprowadziło mnie do otwarcia się na sam proces farbowania jako dialogu z kolorem i nakazało obserwację zapisu malarskiego na tkaninie, a także do podążania za powstałym obrazem. Przypomniały mi się wtedy słowa Bridget Riley, że malarstwo to medium, które zaskakuje, a jego najpiękniejszą cechą jest to, iż jego pokłady są niewyczerpane. Malowanie to pewnego rodzaju dialog z medium, w który trzeba wejść. To proces, którego nie można zaplanować, tylko trzeba w niego wejść. Nieustająco poddawałam się temu procesowi

²⁵ Jacob Bronowski, *Potęga wyobraźni*, Warszawa 1988, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 54.

dialogu z warstwą symboliczną i malarską realizacji. Obserwowałam pojawiające się obrazy, podążałam za nimi, a także poddawałam procesowi kształtowania.

Podczas prac malarskich musiałam podejmować rozliczne decyzje natury technicznej, jak i zastanawiać się nad warstwą semantyczną pracy i przyjętymi przez siebie założeniami. Zastana rzeczywistość pojawiała się w opozycji do moich własnych wyobrażeń i projekcji. Myślę, że B. Riley bardzo trafnie opisała to doświadczenie, stwierdzając że najbardziej irytującą rzeczą związaną z malowaniem obrazu „, kiedy się za tym tęskni, aby użyć swego intelektu, okazuje się, że nie można tego zrobić w sposób, w jaki się normalnie go używa. To co się w tym procesie wydaje wykonalne, nagle przestaje być tym o co chodzi.”²⁶

Zachodzące zmiany w obrazie w czasie procesu tworzenia były czasami trudne do przyjęcia, może nawet wzbudzały niepewność. Były wyzwaniem w stosunku do rozlicznych wyobrażeń. Malowanie było pracą nad nieustającą zmianą i złożonością powstającego dzieła przy jednoczesnym dążeniu do uproszczonej jednolitej formy. W procesie farbowania i malowania obrazu najważniejszy był kolor i sposób, w jaki zaistniał on na podłożu w danym momencie. John Ruskin opisał ten proces w sposób następujący: „O ile forma ma charakter określony (...) kolor jest względny. Każdy odcień w całym twoim dziele zależy od każdego dotknięcia pędzla, jakie poczynisz w innym miejscu (...)”²⁷.

Obserwując efekty dokonującej się zmiany, proces dyfuzji kolorów, a także czasami wręcz kontemplując dzieło, prowadziłam dokumentację fotograficzną, aby w kadrze zatrzymać poszczególne etapy powstawania pracy, będące procesem nieodwracalnym. Kiedy interpretacja kolorystyczna zjawiska światłości i ciemności osiągnęła moment wzajemnego przenikania się tych dwóch żywiołów przy równoczesnym ich oddzieleniu się, stanęłam w centrum obrazu i wykreśliłam koło. Zazaczyłam swoją obecność w centrum dzieła, chcąc tym samym do swojej pracy przenieść wartość symboliczną kształtu koła.

Kolejnym i ostatnim etapem pracy było zamienienie powstałej formy na strukturę modułową składającą się z kółek o średnicy 4 cm. Wycięte ręcznie z płótna koła zostały ustrukturyzowane i powieszono na płaszczyźnie ściany, tworząc uporządkowaną formę. Obraz zmienił swoją formę, ale nie zmienił treści, którą w niego wpisałam. Z barwnego, pozornie nieuporządkowanego przedstawienia powstał scalony, rygorystycznie

²⁶ E. H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, Universitas, Kraków 2011, s. 163

²⁷ Tamże, s. 164.

uporządkowany układ składający się z 3 tysięcy abstrakcyjnych kótek – małych obrazów będących jedną całością.

ZAKOŃCZENIE

Moją uwagę zwróciła możliwość symbolicznego wypowiedania myśli w zgodzie z romantyczną wizją świata, w ramach której symbol ma charakter subiektywny – jest tworzony z uczucia, wrażenia i osobistego przeżycia. Symbol jest również łącznikiem między światem zmysłowym a boską wiecznością. Od czasów malarstwa jaskiniowego człowiek, tworząc rzeczywistość odchodzącą od natury, był zobligowany do wypracowania języka znaków wizualnych, symboliczno-abstrakcyjnych. Pełniły one funkcję informacyjną, służyły przekazywaniu myśli. Następnie znaki te na drodze ewolucji nabrały charakteru ogólnego, stały się powtarzalne i niejednokrotnie stanowiły formy magiczne.

Przy realizacji pracy malarskiej niejednokrotnie odwoływałam się do symbolicznego wymiaru otaczającej rzeczywistości. Moim zamiarem było ukazanie, jak dokonanie syntezy świata zewnętrznego i sprowadzenie go do języka symbolu może być inspirujące, prowadząc do przedstawienia treści symbolicznych w zapisie malarskim. W tym celu skupiałam się na przedstawieniu biblijnego opisu, akcentując jego wartości kolorystyczne i problematykę kształtu. Wymiar metafizyczny i niepoznawalny aktu stworzenia chciałam sprowadzić do formy materialnej. Desygnatami tej translacji były barwy (czerni, biel, błękit), kształt koła i najważniejszy czynnik symboliczno-formalny procesu tworzenia – woda.

Powyższe rozważania chciałabym podsumować myślą Stanisława Popka: „Przedstawiona w syntetycznym ujęciu wiedza o symbolicznym znaczeniu barw jest faktem kulturowym funkcjonującym w społecznej informacji i wartościowaniu. Mimo pewnych sprzeczności jest rzeczywistością niezaprzeczalną. Jedno jest faktem niezaprzeczalnym: barwy na całym świecie pełnią takie same funkcje ogólne, służą do określania treści symbolicznych o charakterze informacyjnym, regulacyjnym i aksjologicznym”²⁸.

²⁸ S. Popek, *Barwy i psychika*, dz. cyt., s. 79.

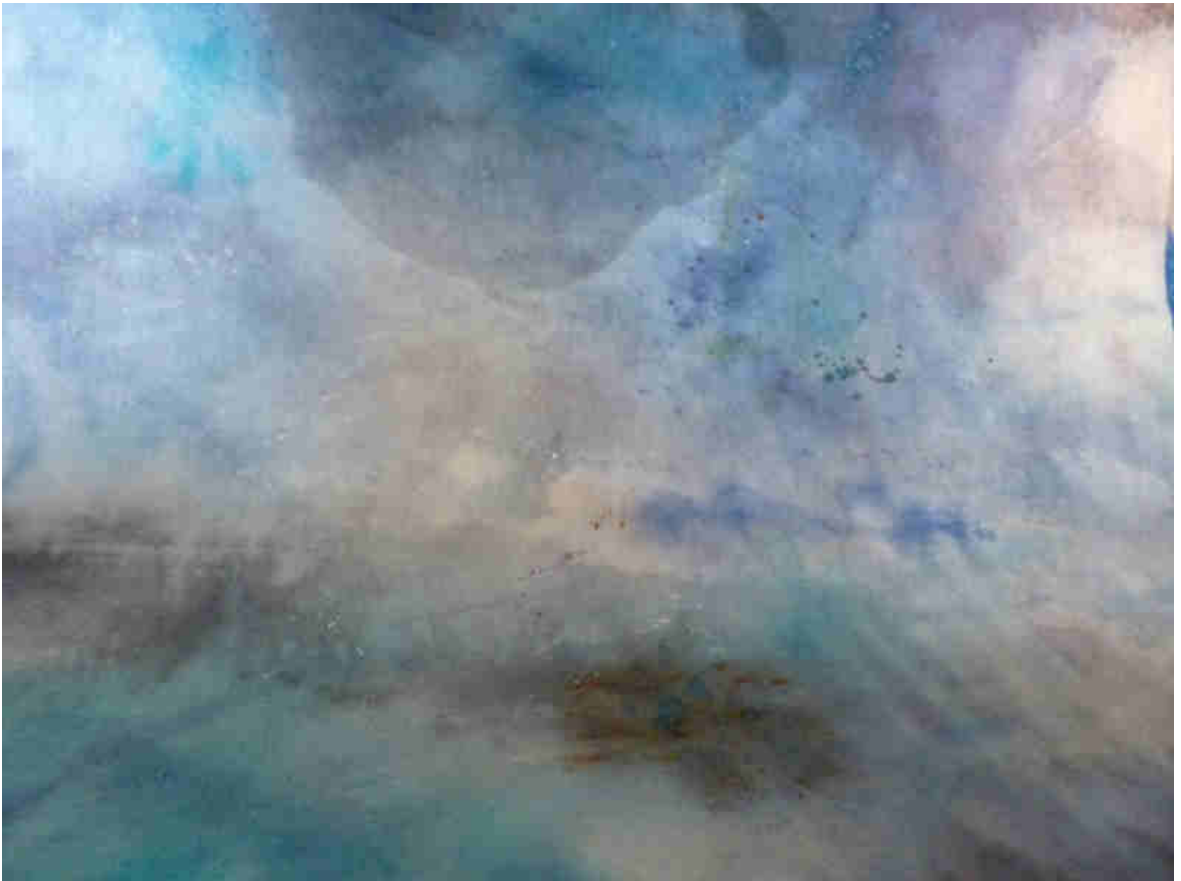
CZĘŚĆ III

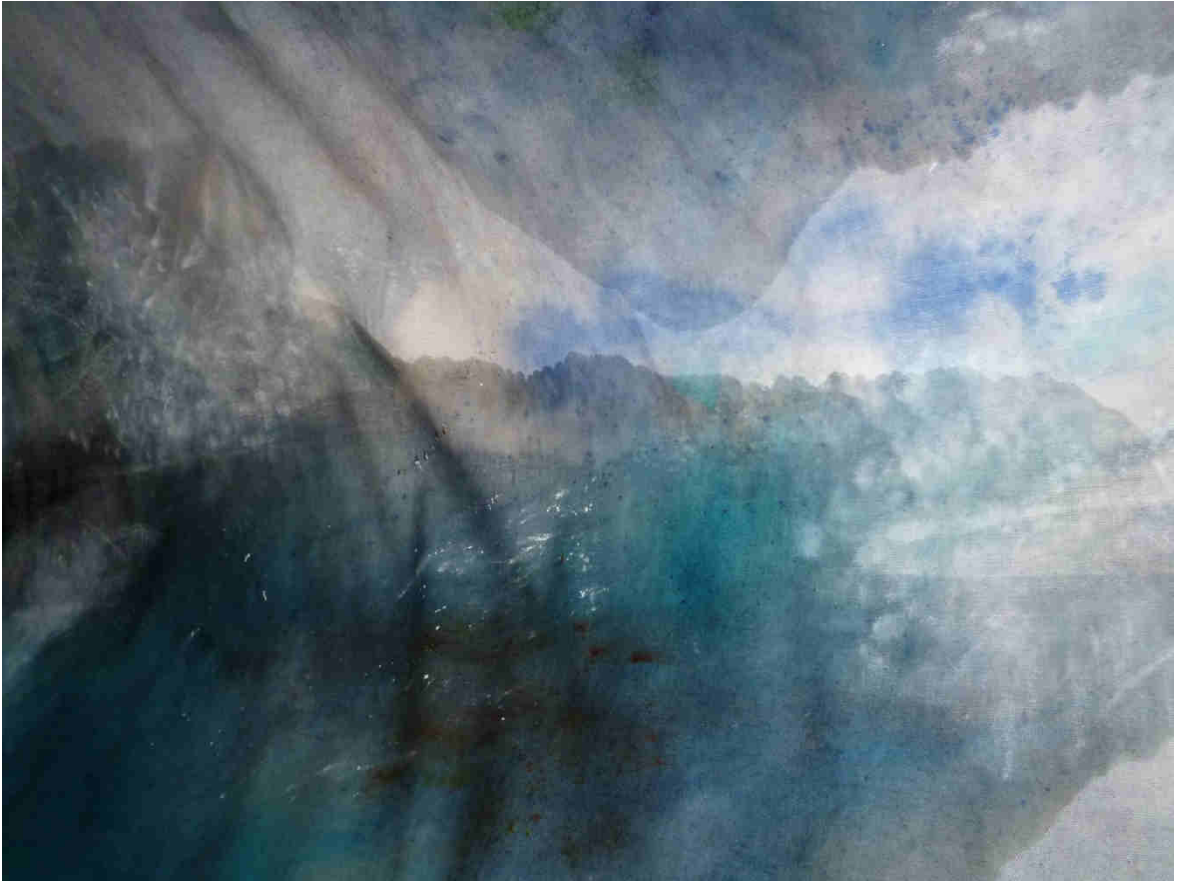
ŚWIATŁOŚĆ I CIEMNOŚĆ

KODYFIKACJA PROCESU TWÓRCZEGO – 14 X A4















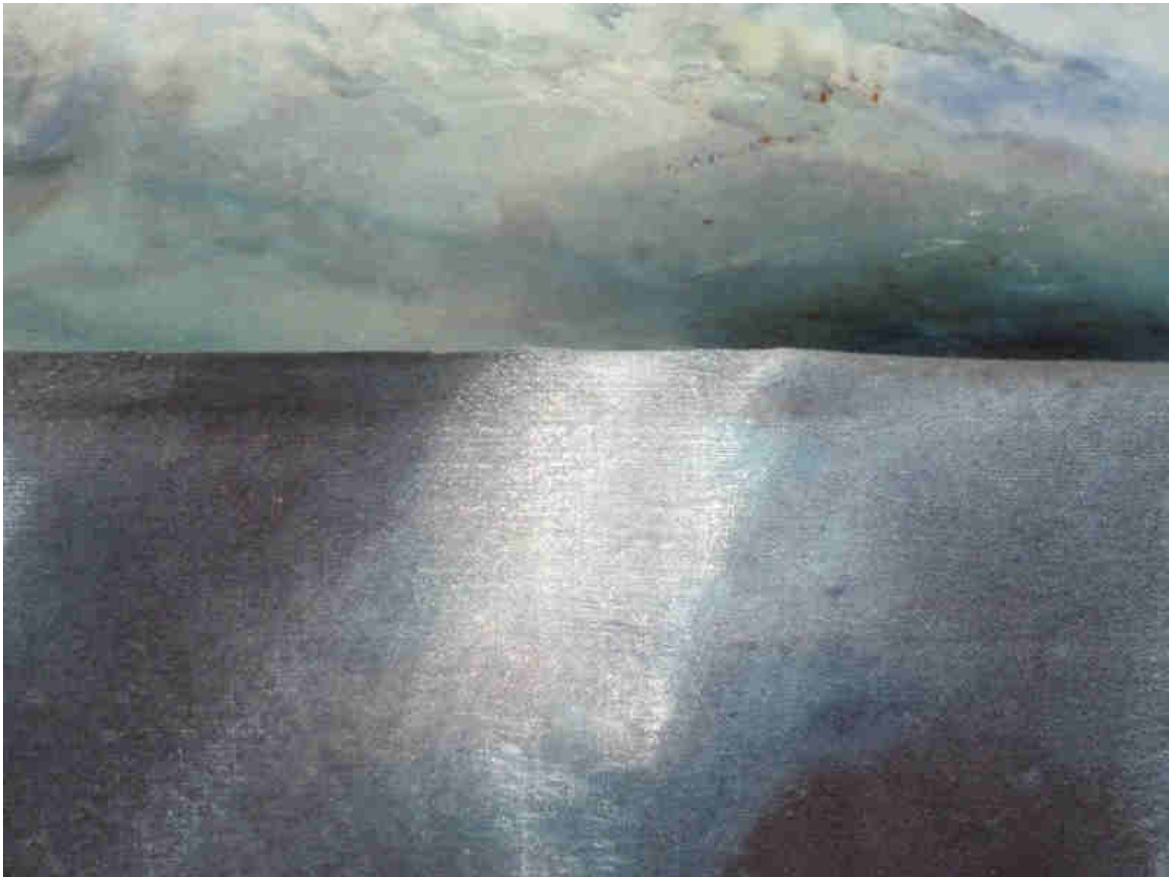










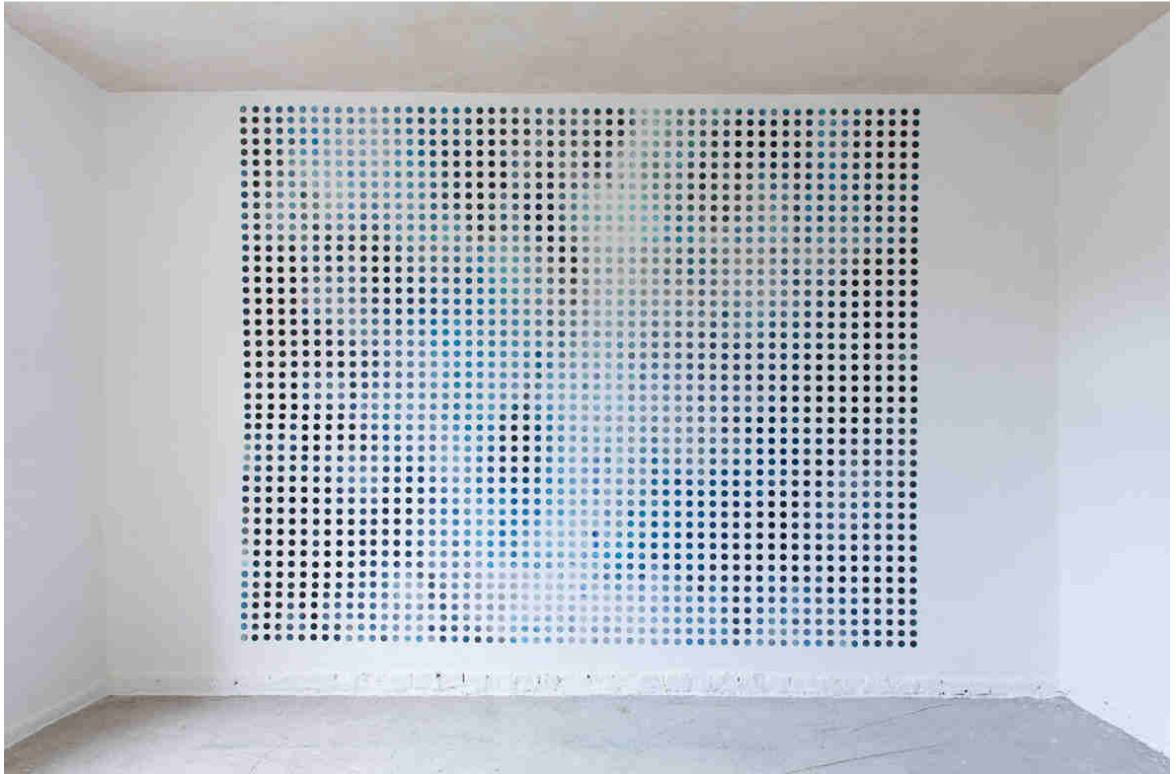


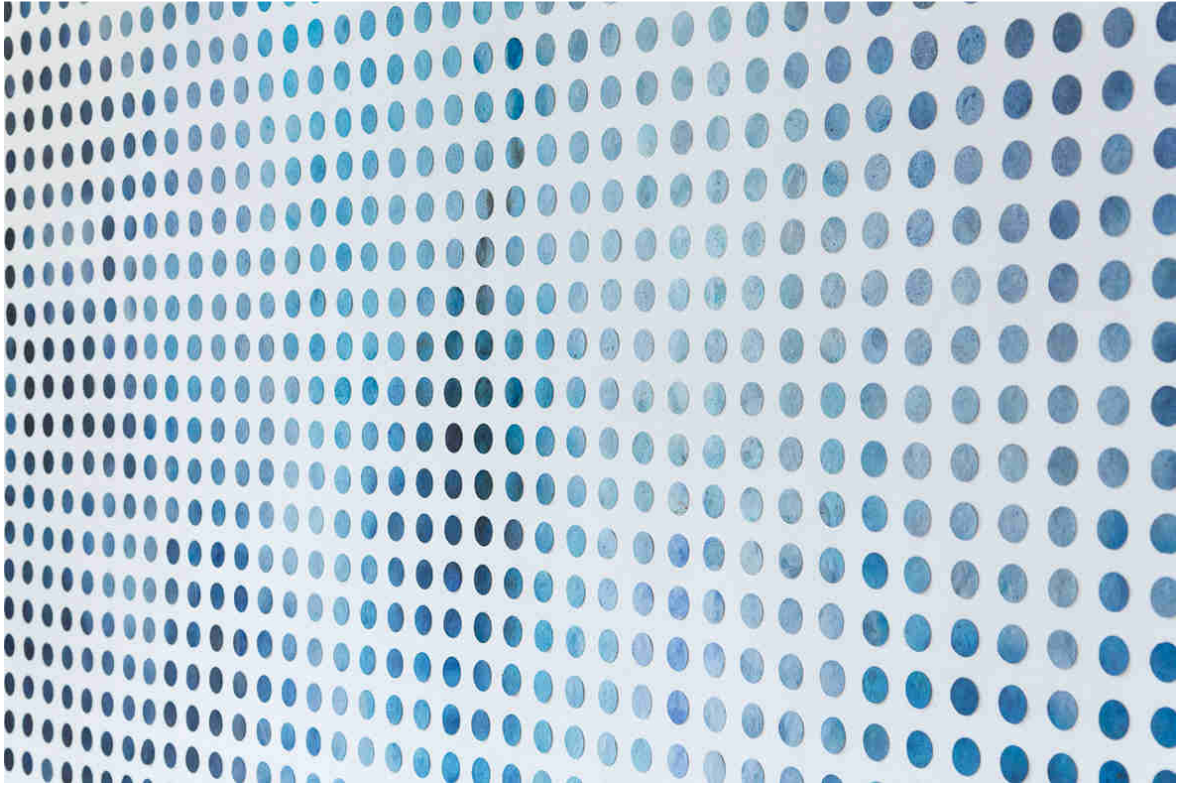


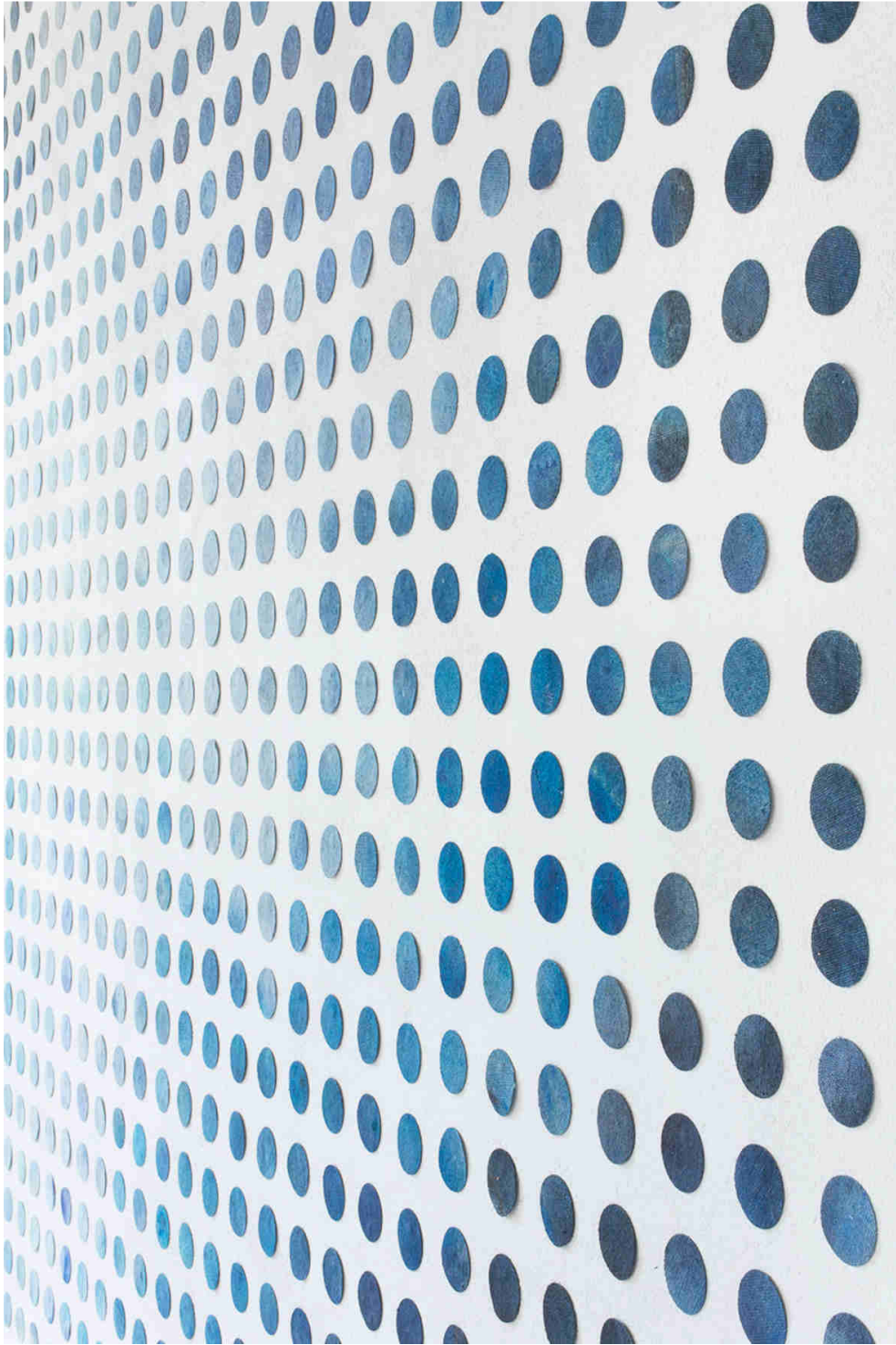
AKWARELE

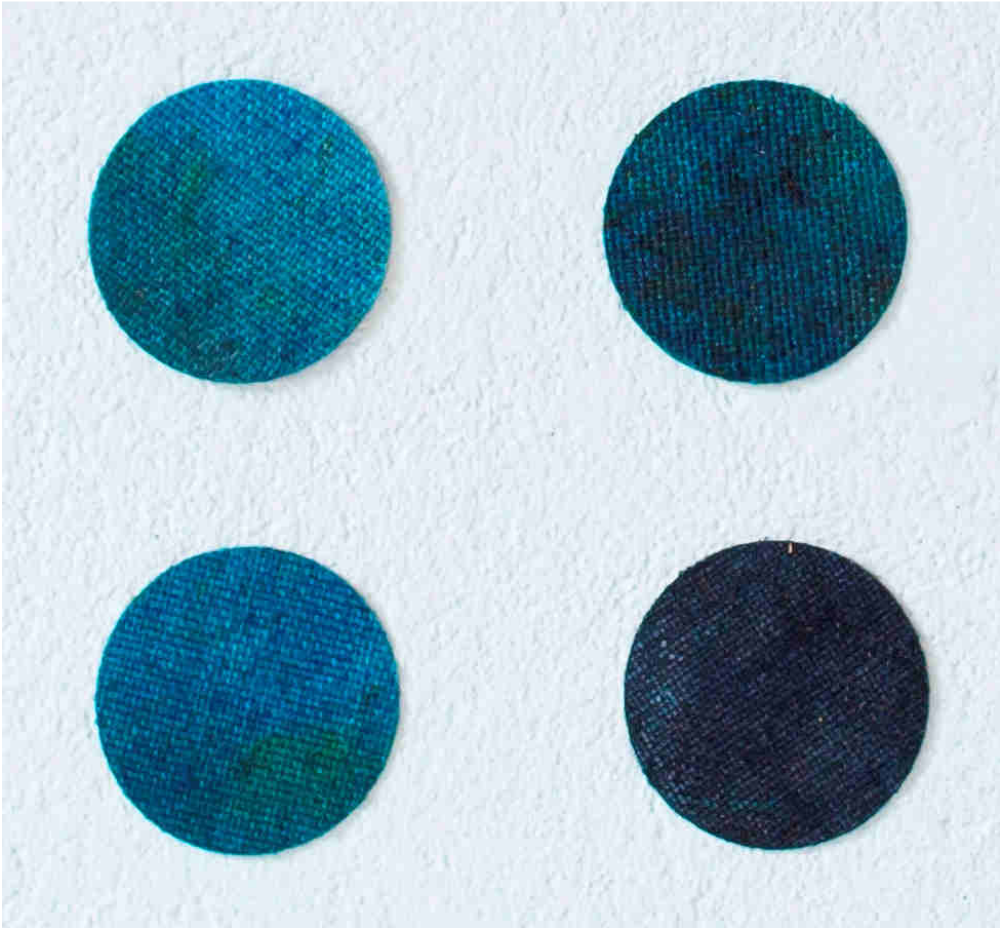
INSTALACJA MALARSKA / 300 X 400 CM

3000 KÓŁEK – ŚREDNICA 4 CM











BIBLIOGRAFIA

1. Biblia Starego i Nowego Testamentu, Wyd. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1975
2. Mieczysław Boczar, Grosseteste, Wyd. AKAPIT-DTP, Warszawa 1994
3. Paweł Floreński, Ikonostas i inne szkice, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1981
4. Maria Rzepińska, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983
5. Arystoteles, Dzieła wszystkie, PWN, Warszawa 1993
6. John Gage, Kolor i znaczenie, Universitas, Kraków 2010
7. John Gage, Kolor i kultura, Universitas, Kraków 2008
8. Janusz Krupiński, Intencja i interpretacja-Genesis Andrzeja Pawłowskiego, Wydawnictwo ASP, Kraków 2001
9. Stanisław Popek, Barwy i psychika, UMCS, Lublin 1999
10. Umberto Eco, Sztuka, Wydawnictwo M, Kraków 2008
11. Otto Betz, Cztery pory roku. Hildegarda z Bingen, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2007
12. Wasyl Kandyński, Punkt i linia a płaszczyzna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986
13. Masaru Emoto, Tajemnice wody i jej wpływ na człowieka i naszą planetę, Wydawnictwo Medium, Warszawa 2006
14. Ernst Gombrich, Pisma o sztuce i kulturze, Universitas, Kraków 2011
15. Alain Renaut, Era jednostki, Ossolineum, Wrocław 2001
16. Martin Seel, Estetyka obecności fenomenalnej, Universitas, Kraków 2008
17. Stanisław Rodziński, Sztuka na co dzień i od święta, Biblos, Tarnów 1999
18. Robert Adkinson, Święte symbole, Wydawnictwo Albatros- A. Kuryłowicz, Warszawa 2009
19. Jerzy Werner, Podstawy technologii malarstwa i grafiki, PWN Warszawa – Kraków 1989