

**Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny
im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu**

Wydział Sztuki

Streszczenie rozprawy doktorskiej

**„Poszukiwanie form artystycznego obrazowania
w kolekcji obrazów *Affirmatio*”.**

mgr Dorota Herbiak

Promotor
prof. Aleksander Olszewski

Promotor pomocniczy
dr Mariusz Dański

I. O FORMIE OBRAZOWEJ

Przedstawienia obrazowe traktowane, jako wytwory aktywności twórcy-malarza tworzą rodzaj komunikatu pozawerbalnego, który jest z kolei sposobem ukazania więzi międzyludzkich, będących jedną z podstaw naszego bytowania. Specyfiką „obrazu” jest posługiwanie się środkami wizualnymi (zmysłowymi) w obrazowaniu pozazmysłowych znaczeń. Wola tworzenia, kształtowania, formowania przynależy naturze ludzkiej, jest odpowiedzią na potrzebę czy konieczność świadomej i emocjonalnej reakcji na rzeczywistość, na potrzebę jej interpretowania i porządkowania. Możliwości formatywne wyróżniają człowieka na tle innych istnień i są egzemplifikacją jego inteligencji i ducha.

Forma plastyczna ma swoje dwa podstawowe znaczenia – jako kształt i jako układ części. Początki formy artystycznej według Herberta Reada pojawiły się w procesie przekroczenia *maksymalnego momentu funkcjonalności* prostych przedmiotów, które obok swojego znaczenia praktycznego zaczęły odpowiadać potrzebom pozafunkcyjnym tj. duchowym. Najczęściej forma interpretowana jest w zestawieniu ze swoimi wzajemnymi uwarunkowaniami i korelatami, jako przeciwstawna materii, treści, bezforemności. Forma, jako materialna manifestacja myśli nie przestaje zadziwiać wielością swoich interpretacji. Poszukiwania odmiennych form obrazowania przyczyniają się do różnorodności w obrębie dziedziny malarstwa. W moim odczuciu malarstwo pozostające za pośrednictwem formy obrazowania komunikatem myśli i informacji powinno posiadać wartości poznawcze, przekazywać znaczenia.

II. POSZUKIWANIE FORM ARTYSTYCZNEGO OBRAZOWANIA W KOLEKCJI MALARSTWA „AFFIRMATIO”

Proces artystyczny, w którym kształtuje się forma obrazowa jest procesem złożonym, na tyle, że trudno do końca określić, co determinuje ostateczny kształt dzieła, czy wpływ genów, doświadczenie, pamięć, intelekt, czy podświadomość, intuicja, wyobraźnia, czas i miejsce powstawania pracy. Unikatowe zestawienia tych elementów składają się na niepowtarzalny kształt każdej pracy, na styl każdego artysty. Kształtowana tożsamość twórcza definiowana jest z jednej strony poprzez obszary wspólne, kolektywne, z drugiej przez unikatowy, „osobniczy” charakter twórcy. Przy takim ujmowaniu procesu twórczego forma obrazowa staje się nie tylko wizualną kompozycją, kompilacją poszczególnych elementów, ale przede wszystkim materialnym wytworem poszukującego, refleksyjnego umysłu.

Indywidualne obrazowanie staje się poszukiwaniem, wynajdywaniem ekwiwalentów własnego widzenia rzeczywistości. Poznanie rzeczywistości – to zmysłowe, oparte przede wszystkim o zmysł wzroku, jak i pozostałe aspekty życia – doświadczenie, wiedza, przekonania, emocje, intuicja rodzą we mnie przeświadczenie o wyraźnym „dostrojeniu się” do siebie form bytu, ich uporządkowaniu, o tym, że świat nie jest bezładną składanką bytów, a uporządkowanym tworem, który wart jest afirmacji i podziwu. Opieram się o dwoiste rozumienie natury, która z jednej strony podlega czytelny prawom np. rytmu i proporcji, a z drugiej jest pełna różnorodnej dynamiki i ekspresji.

Zakładałam, że moje prace będzie cechować ta dwoistość reprezentowana przez logikę geometrycznych podziałów i ich wewnętrzną organiczność. Ponieważ upatruję koherencji w formach rzeczywistości, także w swoich pracach staram się zobrazować tę wewnętrzną spójność bytu.

Powołuję się na regularność kształtów natury, czasami na ich symetryczność. Wyczuwalne strukturalne cechy natury same prowokują do abstrahowania i w konsekwencji do geometryzacji form. Priorytetem stają się próby mające na celu zintegrowanie struktury całości, gdzie każdy element składowy obrazu jest temu zadaniu podporządkowany. Malowanie staje się dążeniem do uzyskania odpowiedniego stopnia syntezy formy obrazowej. Nie chodzi mi o ujmowanie „powierzchnowego” piękna rzeczywistości, ale o koherentność, trafność, logiczność bytu przy całym niezliczonym bogactwie jego form. Dla tego aspektu istnienia poszukuję form, wybieram takie a nie inne środki wyrazu. Wyczulam zmysły na poczucie ładu i równowagi świata przy całym jego dynamizmie i energii. Zadaniem mojego obrazowania tych dynamicznych, ale równoważących się sił jest próba ich opanowania, kontrolowania i znalezienia dla nich desygnatów formalnych.

Na moim malarstwie odcisnęło piętno intensywne doświadczenie wielu miejsc. Ich obrazy noszę w sobie. Przywoływane lub pojawiające się samoczynnie formują jakby desygnaty szczególnych klimatów i jakości wizualnych. Te wzorce uzupełniają się o obrazy, których źródłem są różne dziedziny sztuki w tym twórczość Soulage’a, Stelli, Potworowskiego, Tarasewicza i literatura (Simona Sebaga Montefiore, Andrzeja Stasiuka, Jaume Cabré, Orhana Pamuka).

Obraz komunikuje się za pomocą zmysłowej formy, choć nie tyle mówi o wyglądzie rzeczy, co stara się mówić o nich samych. „Nadawanie światu kształtu” w formie obrazowej zgodnie z własnym wyobrażeniem uznaję za wielki przywilej.

III. AUTORSKI WARSZTAT MALARSKI A FORMA OBRAZOWA W CYKLU „AFFIRMATIO”

Moja interpretacja rzeczywistości wymaga decyzji co do wyboru formy plastycznej. U jej podstaw leży z kolei wybór warsztatu malarskiego, który w jakimś stopniu determinuje otrzymane środki wyrazu. Celebrowana przeze mnie rzeczywistość rodzi potrzebę pewnej wzniosłości i to dla niej dobieram warsztat malarski i środki wyrazu wypracowane za jego pomocą. Dla moich wyobrażeń eksperymentuję z doborem warsztatu malarskiego tak, aby jego „osobniczy” charakter wspomógł tworzone środki wyrazowe. Zespolenie możliwości technik akrylowej i olejnej z wgłębnyimi, linearnymi żłobieniami, posłużeniem się dawną techniką srebrzenia na pulmencie i modyfikowaniem kształtu podobrazia stoi u podłoża wypracowywanych przeze mnie metod obrazowania. Geometryczny aspekt moich obrazów jest poszukiwaniem prostoty i prawidłowości bytu. Wynika też z przeświadczenia, że posłużenie się pewnym stopniem uproszczenia daje poczucie spokoju, służy wypracowaniu „equilibrium”, do którego wydaje się dążyć natura ludzka. Oparcie się malarstwa o głębszą syntezę artystyczną doprowadza do nieuniknionej geometryzacji form. Upraszczam strukturę prac opierając się o czytelne struktury wewnętrzne. Modyfikacje kształtu podobrazia sugerują

możliwość rozrastania się struktur obrazu poza bazowy prostokątny kształt. Rozumowy, obiektywny czynnik konstruktywny łagodzony jest przez bardziej intuicyjne opracowywanie kolorem i fakturą wewnątrz zaznaczonych kształtów. Poszczególne obrazy tworzone są w formie pojedynczych prac (*Affirmatio VI*), dyptyków: *Affirmatio II, III, V, VII, IX, X*, tryptyków *Affirmatio IV, IX*, kwadryptyku (tetraptyku) – *Affirmatio I*.

Zagadnienia linii, koloru, faktury

W kolekcji obrazów „*Affirmatio*” linia prosta występująca na styku czytelnych podziałów, (w obrysie zewnętrznym obrazu i w formie wewnętrznych rytmów) służy poczuciu klarowności odczytu. Kolor jest bardziej zmysłowy, uczuciowy, mniej formalny. Jest najbardziej sensualnym elementem kompozycji. W kolekcji „*Affirmatio*” przynależy on do linii jak i do płaszczyzny. Pola pokryte wklęsłymi liniami tworzą dotykającą fakturę i delikatny efekt światłocienia. Zastosowanie efektu „polichromowanego reliefu” obok technik malarskich tworzy swoiste środki wyrazowe odmienne od tradycyjnych technik malarskich. Zagęszczona tkanka malarska tworzy rodzaj rytmicznej gry na powierzchni obrazu. Eksploatuję abstrakcyjne właściwości koloru, linii i kształtu. Modyfikacje kolorystyczne a kolekcji „*Affirmatio*” w obrębie tonów złamanych, przytłumionych, zróżnicowanych temperaturowo i walorowo szarości (w połączeniu z odcieniem metalu szlachetnego i jego oksydacji) służą szukaniu atrybutów rzeczywistości. W każdym obrazie szukam konsekwentnych praw nim rządzących, z najważniejszym prawem polegającym na poszukiwaniu czytelnej równowagi („*equilibrium*”). Zróżnicowanie środków wyrazu przyniosło rozbudowanie tradycyjnego warsztatu malarskiego o rzeźbiarskie ryty i technikę posrebrzania na pulmencie. Kolory substancjalne wzbogacone o odcienie czystego srebra i srebra oksydowanego dają nowe możliwości ekspresji. W tonacji kolorystycznej kolekcji przeważają zróżnicowane stopniem jasności i temperaturą szarości, złamane błękity i ugry. Eteryzna poświata srebra w zestawieniu z innymi środkami sprzyja wrażeniu dematerializacji przedstawienia, podniesieniu jego siły wyrazu dając w powiązaniu z techniką akrylową, olejną i linearnymi wgłębieniami unikatowy wyraz artystyczny.

Srebro w formie czystej, jednolitej plamy występuje tylko w akcentach. Poza tym ulega modyfikacji. Możliwość tych modyfikacji i zestawienie ich wyników ze środkami technik akrylowych, olejnych i wgłębnego reliefu stanowi o atrakcyjności tej techniki. W konsekwencji prowadzi do powstania swoistych form artystycznego obrazowania – nowego rodzaju zespołów barwnych. Wybrana przeze mnie technika posrebrzania na pulmencie nie jest najłatwiejszą techniką. Wymaga z jednej strony niezbędnej wiedzy i doświadczenia a z drugiej strony dyscypliny, dużego wkładu pracy i cierpliwości. Niesie moim zdaniem duże możliwości działań twórczych w malarstwie współczesnym. Staralam się poprzez „emancypację” tej skazanej na „banicję” techniki i próby jej przetworzenia przełamać konwencjonalne środki wyrazu tej techniki. Kilka lat temu tą techniką posłużyłam się w obrazie *Kopuła na Skale* (Kubbat as Sahara na Al-Haram asz-Szarif), który dał mi impuls do dalszej eksploracji możliwości wizualnych tej techniki w cyklach malarskich „*Tribute*” (technika – water gilding) i „*Celebrare*” (technika – silver gilding on bole). Srebro sprawia z jednej strony wrażenie przynależności do świata materii, z drugiej do sfer pozamaterialnych. W postaci „czystej” lub przetworzonej wzbogaca w swoisty sposób strukturę kolorystyczną obrazów.

Pozłacanie na pulmencie — water gilding (w kolekcji „Affirmatio” posrebrzanie na pulmencie-silver gilding on bole) jest najwyższą cenioną techniką. W pracach wykorzystuję kolor pulmentu znajdujący się pod warstwą srebra. Płatki srebra nakładam w sposób powodujący ich częściowe spękania. Srebro ma też inną właściwość – podlega ciemnieniu. W procesie oksydacji srebra, uznawanym za jego wadę, odnalazłam niepowtarzalną możliwość wyrazową, niemożliwą do uzyskania barwami substancjalnymi. Przyspieszam proces oksydacji posługując się środkami chemicznymi. Można właściwie powiedzieć, że maluję oksydacją.

Technika „malowania oksydacją posrebrzeń na pulmencie” jest moją indywidualną metodą technologiczną tworzącą specyficzne, nowe wartości kolorystyczne. Moduluje tony oksydowanego metalu. Tonacje obrazów poniekąd wypływają z decyzji o zastosowaniu srebra i odcieni jego oksydacji. Modulacje srebra, barw substancjalnych i światłocienie reliefu tworzą swoistą „atmosferę świetlną”. „Equilibrium” w aspekcie formalnym poszukuję we wzajemnych zależnościach tonalnych, jasności, temperatur, świetlistości, rytmicznych oraz w ich proporcjach. Cykl „Affirmatio” dowodzi również, że rodzaj podłoża i technika znacznie wpływają na kształtowanie ogólnego wrażenia barwnego prac. Moim celem było kreowanie własnych środków wyrazu, a tym samym kreowanie organizacji barwnych na własnych prawach.

Cenię sobie proces odkrywania. Malarstwo będące jednym ze sposobów konfrontacji ze światem w moim przypadku jest próbą wyrażenia afirmacji jego istnienia. Tworzenie traktuję jako poszukiwanie formy obrazowania –desygnatu odnoszącego się do celebry sensorycznego, logicznego istnienia. Moje obrazy to uwielbienie dla świata. Mam nadzieję, że służą intensyfikacji odbieranej przez nas rzeczywistości, utrwalają przeświadczenie o niezwykłej logice bytowania, że mimo przynależności obrazów w warstwie formalnej do świata materii, choć w części otworzą dla odbiorcy sferę ducha.

IV. TECHNIKI POZŁOTNICZE DAWNIEJ I WSPÓŁCZEŚNIE - WYBRANE PRZYKŁADY

Każdy z nas miał okazję zetknąć się z technikami pozłotniczymi. Znamy je przede wszystkim z zabytków sztuki średniowiecza, kiedy to znalazły się w apogeum zainteresowania artystów i rzemieślników. Techniki te posługują się różnymi materiałami, są zróżnicowane technologicznie. Właściwie zapomniane, zasługują na reaktywację i włączenie ich we współczesny wymiar sztuki. Niosą za sobą nieodkryte możliwości wyrazowe.

Posrebrzanie opiera się pod względem technologicznym na podobnych zasadach co pozłacanie, ale weszło w użycie znacznie później i posługiwano się nim stosunkowo rzadko. Także historia jak i przykłady zachowanych artefaktów dotyczą przede wszystkim technik posługujących się złotem. Jerzy Werner w „Podstawach technologii malarstwa i grafiki”

zalicza techniki pozłotnicze do technik malarstwa dekoracyjnego. Stosowano je na różnych podłożach – przede wszystkim na drewnie, ale także na pergaminie, płótnie, szkle, metalu.

Rozwinięcie się technik pozłotniczych, czyli pokrywania cienką warstwą złota (później także srebra i ich imitacjami) materiałów nieszlachetnych, wyniknęło z chęci obniżenia kosztów materiałowych tj. chęci uzyskania większych złotych (srebrnych) płaszczyzn tańszym kosztem. Materiałem używanym na największą skalę w technikach pozłotniczych zarówno dawniej, jak i współcześnie jest złoto.

Według aktualnego stanu odkryć archeologicznych najstarsze artefakty pochodzą ze starożytnego Egiptu z około 2600 r. p.n.e. (Fotel z hebanu królowej Hetepheres – matki faraona Cheopsa z IV dynastii pokryty płatkami złota). Początkowo w pozłacaniu płatkami metali szlachetnych posługiwano się wytrawą z białka i podkładami z ziemi zielonej. Najstarsze ślady pozłoty na połysk i matowej pochodzą z Egiptu i Grecji z około 1000 r. p.n.e. Od VI w. pojawiły się złocenia w mozaice bizantyjskiej, również w malarstwie ikon, a od X w. w miniaturze tego obszaru sztuki. Pojawienie się pozłoty w zachodnim iluminatorstwie najpierw w miniaturze romańskiej, potem gotyckiej zawdzięczamy właśnie wpływom bizantyjskim.

Średniowiecze stworzyło własną teorię barwy opartą o symbolizm i mistykę. Złoto, srebro, a także biel traktowano jako kolor. Obficie pojawiają się więc one w mozaikach, iluminowanych kodeksach, ikonach, retabulach jako kolor i ekwiwalent światła widzianego i boskiego. Tą techniką pokrywano płaszczyzny teł, aureole, skrzydła aniołów, elementy szat, detale architektoniczne. Wobec potrzeby ograniczenia kosztów związanych z użyciem dużych ilości złota od XII w. rozpowszechnia się użycie srebrnej folii w płatkach na pulmencie. Nie wykorzystuje się jednak autonomicznego odcienia tego metalu, ale pokrywa barwnymi, żółtymi lakierami, aby imitowało złoto. Z końcem gotyku zanika złocenie płatkami teł na rzecz motywów pejzażowych, ale złoto w proszku ma nadal zastosowanie w malarstwie sztalugowym. W następnych wiekach techniki pozłotnicze pojawiają się sporadycznie. Użycie złota w szczątkowej formie powróciło w malarstwie Bractwa Prerafaelitów. W przebiegu historii sztuki kolejnym, najbardziej znanym i charakterystycznym przykładem użycia technik pozłotniczych jest twórczość Gustawa Klimta (1862–1918). W XX w. metale szlachetne sporadycznie, ale powracały w pracach malarskich, rzeźbiarskich czy w architekturze. Najbardziej spektakularnym twórcą zeszłego wieku, w którego twórczości pojawiła się kolekcja prac powstałych przy użyciu technik pozłotniczych był Yves Klein (1928–1962). Wśród twórców XX w., którzy do swojego warsztatu malarskiego włączyli techniki pozłotnicze byli też: Anna Eva Bergman (1907–1987), Kenji Yoshida (1924–2009), Richard Wright (ur. 1960) i Masakazu Miyanaga (ur. w 1970). Z pewnością można powiedzieć jednak, że złoto zdominowało (przynajmniej ilościowo) użycie srebra. Użycie srebra niosło też za sobą utrudnienia technologiczne spowodowane oksydacją srebra i potrzebą dodatkowych zabezpieczeń. Podane przykłady wskazują, że w warstwie formalnej twórcy dawni i współcześni nastawieni byli na wyzyskiwanie czystego brzmienia metali szlachetnych.

V. TECHNOLOGIA POZŁOTNICTWA

Pozłotnictwo (ogólny termin używany dla użycia złota, srebra, platyny, bizmutu i innych metali oraz ich imitacji) dotyczy technik pokrywania różnych powierzchni (drewna, pergaminu, płótna, tynku, szkła i innych) cienką warstwą metali szlachetnych (również ich imitacjami). Użycie odpowiednich technik zależy od rodzaju podłoża, na jakim mają być wykonane (drewno, szkło, metal, gips), od warunków, w jakim elementy pozłacane lub posrebrzane mają być eksponowane tj. wewnątrz lub na zewnątrz pomieszczeń, od oczekiwanego efektu końcowego (techniki matowe lub połyskowe). Podstawowy podział technik pozłotniczych dzieli je na dwa rodzaje – technikę połyskową na pulmencie i technikę matową (klejową i olejną). Posrebrzanie i pozłacanie na pulmencie (silver gilding on bole, gilding on bole) jest techniką najtrudniejszą, ale jednocześnie najszlachetniejszą i najbardziej cenioną. To technika kapryśna, wymagająca dużego wkładu pracy i czasochłonna. Z racji wrażliwego na wilgoć podłoża nie nadaje się do stosowania na zewnątrz. Doceniana jest przede wszystkim za efekt połysku, który uzyskuje się przez polerowanie pokrytych metalem szlachetnym powierzchni. Proces ten jest możliwy tylko w tej technice.

Pozłacanie matowe olejne (na mikstionie olejnym). To dużo młodsza technika w porównaniu do techniki pulmentowej. Ma jednak swój atut – poza tym, że jest dużo prostsza i szybsza, to nadaje się do stosowania na zewnątrz. Jest techniką odporną na niesprzyjające warunki atmosferyczne.

VI. INTERPRETACJA TECHNIKI POSREBRZANIA NA PULMENCIE W KOLEKCJI OBRAZÓW „AFFIRMATIO”

Srebro, jako metal szlachetny ma swoją siłę oddziaływania. Wywołuje pozytywne asocjacje z pojęciami duchowości, czystości, szlachetności. Użyte w płatkach niesie za sobą określone implikacje formalne. Położone płasko tworzy jednolicie jasną i jednolicie połyskliwą płaszczyznę. Te cechy są podstawowym sposobem wykorzystania techniki posrebrzania w malarstwie. Posrebrzanie na pulmencie stało się dla mnie interesujące nie tyle z racji uzyskiwanego połysku, co z racji powiązania z barwą samego pulmentu i możliwością różnorodnej ingerencji w kolor metalu. Płaszczyzny niepokryte srebrem w różnym stopniu odsłaniają jaśniejszy lub ciemniejszy odcień glinki. Pulment pojawia się wtedy w nieregularnych kształtach. Poza tym niektóre płaszczyzny modyfikują kolorystycznie oksydując je. Odcienie, jakie powstają w procesie oksydacji są na swój sposób niepowtarzalne, bo zachowujące swój metaliczny charakter, trudny lub wręcz niemożliwy do uzyskania farbami substancjalnymi. „Malownie srebra oksydacją” za pomocą środków ją przyspieszających (oksydy na zimno) stało się dla mnie ciekawym odkryciem. Z taką metodą ingerowania w pokrytą srebrem powierzchnię jeszcze się nie spotkałam. Jest to novum technologiczne.

Różne metody interpretacji techniki posrebrzania na pulmencie pokazują, że może ona zyskać inny wymiar poza tradycyjnym. Uzyskane przeze mnie metody interpretacji techniki posrebrzania na pulmencie to: rezygnacja z regularnych kształtów płatków, ich odkształcenia, przypadkowe niedoklejenia, naderwania, nadpęknięcia odsłaniające różne kształty

i wielkości plam pulmentu, zastosowanie linearnych, reliefowych wgłębień niosących dodatkowy efekt fakturalny i światłocieniowy, malowanie powierzchni srebra bardziej lub mniej transparentnymi barwami, a przede wszystkim „malowanie oksydacją”.

Kolekcja „Affirmatio” obrazuje również wypracowanie współzależności środków wyrazowych powstałych za pomocą tych metod za środkami wyrazowymi innych technik malarskich. Pokazuje też, że relacje powstające przez taki rodzaj połączenia środków wizualnych tworzą zróżnicowane, ale jednocześnie współgrające ze sobą nowe formy obrazowania artystycznego, wychodzące poza obręb tradycyjnie rozumianych technik malarskich. Mam nadzieję, że cykl „Affirmatio” jest też dowodem na to, że dawne techniki są twórczo inspirowane i stymulujące w poszukiwaniu nowych rozwiązań artystycznych.

