

„Biały” - krajobrazy pamięci wyrazem własnej głębokiej tożsamości

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

Wstęp

Projekt pod tytułem *Biały*, to wizualna opowieść o głębokim spotkaniu z „samym sobą” w kontekście osobistego doświadczenia i mojego doświadczenia sztuki.

Poszukiwanie i odkrywanie głębokiej tożsamości jest dzisiaj tematem bardzo aktualnym. Współczesny człowiek torpedowany impulsami pochodzącymi ze świata zewnętrznego obawia się i ma trudność spotkania z „sobą samym”.

Świat zdominowany przez mózg i rozwiązania rozumowe potrzebuje sięgnąć do głębszych zasobów swojego istnienia tzw. duchowości, emocjonalności czy wiary. Ta część człowieka w zachodnim świecie chaosu została zakopana i pogrzebana.

Wielcy filozofowie wspominali o duchowości.

Emmanuel Kant w swoim dziele *Krytyka czystego rozumu* mówił o noumenach. Noumen (nous – rozum, duch) oznaczający „rzecz samą w sobie”, dla Kanta oznaczał rzeczywistość, która istnieje niezależnie od świadomości i która jest absolutnie niepoznawalna, i nie może się stać „rzeczą dla nas”, tzn. nie może być poznana. Kant twierdził, że „rzecz sama w sobie” jest przedmiotem transcendentnym, oznacza coś, o czym nic nie wiemy ani (przy obecnym ustroju naszego intelektu) nic wiedzieć nie możemy. Według Kanta nie możemy poznać „rzeczy samej w sobie”, gdyż ludzkie poznanie dotyczy tylko zjawisk, tj. fenomenów.

Podstawą systemu Platona było przyjęcie, że prawdziwy wieczny byt to idee, a rzeczywistość materialna jest jedynie odbiciem wiecznotrwałych, niezmiennych idei. Zdaniem Platona, relacja między światem idei a światem rzeczywistym jest podobna do relacji prawdziwych przedmiotów i ich odbić w mętnym świetle. Wymagało to przyjęcia istnienia swoistego mechanizmu "emanacji" idei w przedmioty materialne. Mechanizm ten jest – zdaniem Platona – niedoskonały; na drodze od idei do przedmiotów materialnych następuje wiele przekłamań, podobnie jak to jest z odbiciem przedmiotów w migotliwym świetle świecy. Wyjaśnia to niekompletność, zmienność i niedoskonałość świata materialnego, a jednocześnie zwraca uwagę na istnienie świata niematerialnego.

Również artyści wspominali o świecie pozamaterialnym.

Wassily Kandinsky na przykład, w swoim dziele *O duchowości w sztuce* opisuje:

“Życie duchowe, którego przejawem i siłą napędową – jedną z najpotężniejszych – jest również sztuka, to skomplikowany, a pomimo to dający się prosto ująć w ruch – do przodu i

w górę. Ten ruch to dynamika poznania. Może ona przybierać najrozmaitsze formy, w zasadzie jednak zachowuje swój stale ten sam wewnętrzny sens i cel”.

Natomiast amerykański neurochirurg i autor książki *Dowód*, Alexander Eben opisuje m.in. swoje doświadczenie „Tunel i Jądro”. Mówi o swoim doświadczeniu odkrycia głębokiego, wewnętrznego świata bez odrzucania rozwiązań rozumowych i nauki. Lekarz opowiada jak po zapadnięciu w śpiączkę, po rzadkim przypadku zapalenia mózgu spowodowanego bakteriami *Escherichia coli* poznaje swoją wewnętrzną nieznaną dotąd percepcję.

Zdanie z jego książki: „Fizyczna strona wszechświata jest jak pyłek w porównaniu z jego niewidzialną, duchową stroną. Kiedyś nie odważyłbym się użyć słowa „duchowy” w kontekście naukowym. Teraz uważam, że nie wolno nam odrzucać tego słowa w odniesieniu do nauki”¹ było dla mnie ważne w rozmyślaniach. Dlatego istotnie brzmi poniższy cytat z książki neurochirurga:

„Ponad czterystuletnia dominacja naukowych metod badawczych zakorzenionych jedynie w krainie fizyki przyczyniła się do powstania poważnego problemu: straciliśmy kontakt z głęboką tajemnicą kluczową dla naszego istnienia – z naszą świadomością. Pod różnymi nazwami można ją znaleźć w różnych światopoglądach. Stanowiła centralny element religii przednowoczesnych, lecz utraciliśmy ją w naszej świeckiej zachodniej kulturze, coraz bardziej zakochując się w potędze nowoczesnej nauki i technologii.

Mimo niezaprzeczalnych sukcesów cywilizacji zachodniej świat zapłacił wysoką cenę w postaci utraty najważniejszego elementu istnienia: ludzkiego ducha. Ciemne strony zaawansowanych technologii – wojny, bezmyślne zabijanie, samobójstwa, katastrofalne zmiany klimatu, polaryzacja zasobów gospodarczych – są złe.

Ale o wiele gorsze jest skupienie się wyłącznie na wykładniczym postępie naukowym i technicznym. Wielu z nas straciło poczucie sensu życia, radość i świadomość, jak nasze życie wpasowuje się w wielki plan istnienia na całą wieczność”.²

¹ A. Eben. *Dowód*

² A. Eben. *Dowód*

Biały kolor w kulturze i nauce

Czy biały to kolor? Według Krzysztofa Kieślowskiego, reżysera – tak. Biały był drugim spośród trzech ważnych dla niego kolorów: niebieski, biały, czerwony. Tytułowe trzy kolory nawiązywały do barw francuskiej flagi i haseł rewolucji francuskiej. *Biały* został zrealizowany w białej tonacji. Domyślam się, że w ten sposób reżyser filmu wraz ze scenarzystą Krzysztofem Piesiewiczem chciał wyrazić przekonanie, że biały to równość ludzi, a w zasadzie “równoprawność” wobec siebie nawzajem i świata, która może prowadzić do czystości i klarowności międzyludzkich relacji. Piesiewicz potwierdził moją tezę w bezpośredniej rozmowie, mówiąc że *Biały* był faktycznie w ich kolorem flagi francuskiej, wyrażający równouprawnienie ludzi na różnych płaszczyznach.

Biel inaczej postrzegał rosyjski kompozytor Nikołaj Rimski-Korsakow, który był synestetą³, z bielą kojarzył już pewne odczuwanie, a mianowicie muzyczną tonację c-dur. Ogólnie rzecz biorąc uznaje się, że skala durowa i utwory na niej oparte mają radosne brzmienie. Biel oznacza więc być może w interpretacji kompozytora radość, szczęście.

O bieli jako barwie zewnętrznej i jej symbolice w kulturze i tradycji pięknie pisał Herman Melville w swojej powieści *Moby Dick*. W rozdziale XLII pt.: *Białość wieloryba* odkrywa wiele znaczeń bieli. Przytoczę więc obszernie:

“W wielu zwykłych, naturalnych przedmiotach białość podnosi i uświetnia ich krasę, niejako udzielając im jakowychś szczególnych własnych zalet – dotyczy to na przykład marmurów, kamelii i pereł; różne ludy w ten czy inny sposób uznały, że barwa ta odznacza się pewnym monarszym dostojemstwem; nawet wspaniali, barbarzyńscy królowie Peru umieścili tytuł “Władcy Białych Słoni” przed wszystkimi innymi, górnołotnymi atrybutami swej władzy; współcześni królowie Syjamu rozwinęli tego samego śnieżnobiałego czworonoga na swym królewskim sztandarze; na fladze hanowerskiej widnieje jedynie sylwetka śnieżnego rumaka; wielkie imperium Austrii, cesarowy spadkobierca przepotężnej Romy, przyjęło jako kolor monarszy tę samą cesarską barwę. Prócz tego biel zawsze oznaczała radość, jako że u Rzymian białym kamieniem znaczyło się dzień wesoły; w innych doczesnych czuciach i symbolach kolor ten stał się godłem wielu wzruszających i szlachetnych spraw – niewinności oblubienic czy dobrotliwości starców. U czerwonoskórych Ameryki nadanie białej opaski “wampum” było oznaką najwyższego zaszczytu; w licznych krajach białość symbolizuje majestat sprawiedliwości w gronostajach sędziów i przyczynia się do codziennej wspaniałości królów i królowych, których pojazdy ciągnięte są przez mlecznobiałe rumaki...

Nawet w najwyższych misteriach najdostojniejszych religii biel uczyniona została symbolem boskiej nieskazitelności i mocy; perscy czciciele ognia uważali biały pióropusz płomienia za coś, co mieli najświętszego na ołtarzu; w mitologii greckiej sam wielki Zeus wcielił się w śnieżnobiałego byka; dla szlachetnych Irokezów czyniona w środku zimy ofiara z

³ synestezja: w psychologii – stan lub zdolność, w której doświadczenia jednego zmysłu (np. wzroku) wywołują również doświadczenia charakterystyczne dla innych zmysłów, na przykład odbieranie niskich dźwięków wywołuje wrażenie miękkości, barwa niebieska odczuwana jest jako chłodna, obraz litery lub cyfry budzi skojarzenia kolorystyczne itp. Istnieją dwie teorie tłumaczące owo zjawisko. Według teorii Simona Baron-Cohana u osób doświadczających synestezji mogą występować dodatkowe połączenia w mózgu, które łączą obszary normalnie ze sobą nie połączone. Druga teoria mówi, że liczba połączeń synaptycznych jest taka sama, a mieszanie się odbieranych doświadczeń wynika z tego, iż zachwiana jest równowaga pomiędzy hamowaniem i wyciszaniem docierających impulsów w mózgu

poświęcanego Białego Psa była bezwzględnie najświętszą ceremonią całej ich religii, ile że owo niepokalane, wierne zwierzę uważali za najczystszygo posłańca, jakiego mogli wyprawić do Wielkiego Ducha z dorocznymi zapewnieniami o swej wierności. Bezpośrednio z łacińskiego wyrazu, który oznacza "biały", wszyscy kapłani chrześcijańscy wzięli nazwę jednej z części swych szat sakralnych, a mianowicie alby, czyli tuniki noszonej pod ornatem; wśród uroczystych ceremonii rzymskiej wiary biel szczególnie jest używana przy uroczystości Męki Pańskiej; w wizji św. Jana białe suknie dane są zbawionym, a dwudziestu czterech starców staje przybranych w biel przed wielkim białym tronem, na którym zasiada Najwyższy, jako śnieg biały".⁴

Kolor biały jest wyjątkowy i w biologii. Istnieje w genetyce i objawia się jako albinizm. Tu biały istnieje z kolei jako brak. Bielactwo u ludzi, zwierząt, a nawet roślin, to brak bowiem pigmentu z powodu braku enzymu tyrozinazy przekształcającego prekursor melaniny w barwnik melaninę. Warunkuje go gen recesywny.

Interesujące, że w niektórych wierzeniach afrykańskich albinosów uważa się za wcielenie duchów zmarłych, istnieje również przesąd występujący głównie we wschodniej Afryce, że części ciała albinosów mają ponoć moc magiczną, która może przynieść szczęście posiadaczowi amuletów czy eliksirów sporządzonych z części ciała albinosów. Stało się to powodem prześladowań tej społeczności, a także licznych morderstw na przykład w Tanzanii.

Jednak w odniesieniu do malarstwa, W. Kandinsky, Rosjanin z pochodzenia, jeden z klasyków sztuki XX wieku w swojej książce *Punkt i linia, a płaszczyzna*, stworzył najwybitniejszą i najpełniejszą teorię koloru.

Teoria koloru Kandinsky'ego stała się czymś więcej niż autokomentarzem do własnej twórczości czy jakąś czysto personalną deklaracją. Koncepcja Kandinsky'ego miała znaczenie w myśli o sztuce w XX wieku. Teza Kandinsky'ego, że „wszystko jest dozwolone“, i konstatacja, że najwyższą, jedyną instancją twórczości jest „konieczność wewnętrzna“, stały się bazą absolutnej wolności, łamania wszelkich barier, przekraczania granic i przekreślania wszelkich konwencji w malarstwie.

Kolor był obsesją Kandinsky'ego. Żaden z malarzy przed nim nie potrafił takiemu przejęciu się barwą dać tak pełnego wyrazu werbalnego. Kolor był dlań jednak nie tylko głęboką emocją, ale też obiektem intelektualnej analizy. Mówił, że: „Kolor podsuwa nieskończone możliwości i stanowi bogaty materiał do wariacyjnego opracowania“.⁵

Kandinsky, tak jak Korsakow był również synestetą. Posiadał więc ten genialny i rzadki dar, który pozwalał odczuwać kolory niezwykle zmysłowo. Oto jeden z jego opisów:

„Kiedy próbuje się oziębic żółć (typowo ciepły kolor), otrzymuje się kolor o zielonkawym odcieniu, który natychmiast traci obie dynamiki (ku przodowi i od środka). Ma on nieco chorobliwy i nadzmysłowy wyraz – tak pełnego gorliwości i energii człowieka zewnętrzne okoliczności mogą załamać i odebrać mu zapał. Błękit, jako kolor kontrastujący (najpierw) żółć gasi; dalszy dodatek błękitu powoduje, że niszczą się wzajemnie obie przeciwstawne sobie dynamiki i zapanowuje całkowita nieruchomość i cisza. Powstaje zieleń. Ponieważ zaś składowe kolory zieleni są aktywne i kryją w sobie szanse ruchu, można już czysto teoretycznie, na podstawie charakteru obu dynamik, przewidzieć ich oddziaływanie na

⁴ H. Melville *Moby Dick czyli biały wieloryb*; Biblioteka Gazety Wyborczej; Mediasat Group S.A.; Wrocław 2005; str. 234-235

⁵ W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*; przekł. Stanisław Fijałkowski; 1996; str. 76

duszę. Potwierdza się to także eksperymentalnie, kiedy bada się działanie kolorów na siebie. Pierwsza dynamika żółtego, jego ruch w kierunku do patrzącego, który (przy większym nasyceniu) może stać się natarczywy, a także jego druga dynamika, objawiająca się w wychodzeniu poza granice formy, w wypromieniowywaniu energii na otoczenie, są jakby obrazem zderzenia substancjalnej energii z przedmiotem, w którym rozprasza się ona na wszystkie strony. Gdy patrzymy na żółć (w postaci jakiegokolwiek geometrycznej formy) niepokoi nas ona, kłuje, pobudza i ujawnia charakterystyczną dla siebie agresywność, niekiedy działa na umysł wręcz arogancko i natrętnie. Omawiane właściwości żółtego koloru, skłaniającego się wyraźnie do jasnych tonów, można doprowadzić do takiej siły i natężenia, że stanie się on wprost nieznośny dla oczu. Wtedy żółć zabrzmiał jak potęgujący się dźwięk ostrej trąbki, albo wysoko wzięty sygnał fanfar. Kolor żółty jest typowo ziemskim kolorem. Nie można go zbyt cofnąć w głąb. Wspomnieliśmy już, że oziębiany przez dodawanie błękitu przechodzi w ton anemiczny. Szukając analogii do stanu umysłu powiemy, że kolor żółty mógłby przedstawiać np. obłąd – ale nie melancholię, hipochondrię – raczej napad szału, zaślepionej wściekłości; chory atakuje ludzi, doszczętnie wszystko rozwała i miotając się na wszystkie strony trwoni swe siły fizyczne, wyczerpując je bezsensownie i bez reszty, aż do całkowitej utraty. Podobne to również do zatracenia się ostatnich energii lata w obłądnie, w obłądnie kolorowym listowiu jesieni, któremu odjęto wzięto w niebo kojący błękit. Rodzą się barwy o szalonej sile, a całkowicie pozbawione daru zagłębienia się w siebie. Zdolność zapadania się odnajdujemy dopiero w błękicie”.⁶

Tak bogate opisy dotyczą wszystkich kolorów podstawowych (Kandinsky wymienia 6 par przeciwieństw kolorów podstawowych: żółty i niebieski, czerwony i zielony, pomarańczowy i fioletowy, które różnią się od popularnego dzisiaj systemu: czerwony i cyjan, zielony i magenta, niebieski i żółty).

Zaskakujące jest jednak to, że tak szeroki opis nie dotyczy wszystkich barw. Biel i czerń, choć zaliczane przez Kandinsky'ego do barw zasadniczych umieszczone są poza „kołem kolorów”. O bieli pisał lakonicznie, że jest jedynie początkiem, tak jak czerń końcem - zawsze głucha, niema, milcząca, cicha („schweigende“). Uważał, że jej dźwięk jest zredukowany do minimum.

Biel Kandinsky nazywał symbolem narodzin. Pisał, że jest linią, która jest głucha i niema, ale posiada kierunek pionowy. Operując nomenklaturą: linia i punkt sugerował, że mamy do czynienia z płaszczyzną. Biel według niego jest więc płaska - nie dźwięczy, jest wewnętrznym milczeniem, czyli ukojeniem. Porównywał ją do pauzy w obszarze muzyki. Pisał również, że ze względu na temperaturę jest jednak cieplejsza niż czerń, która też dla Kandinsky'ego pozostaje niema.

Świat fizyki od starożytności do początku wieku XX uznawał, że wszechświat składa się z cząstek. Jednak człowiek intuicyjnie czuł, że świat jest jakimś niepodzielnym kontinuum. Od lat 60-tych XIXw. uczeni analizują punkt przecięcia tych dwóch teorii. Albert Einstein uznał kwant światła białego za element rzeczywistości – owszem kłopotliwy, irytujący, tajemniczy, a czasem doprowadzający do szaleństwa, niemniej realnie istniejący. Udowodnił, że światło ma dwoistą naturę. Jest falą i jednocześnie korpuskułą.

Tak jak światło, również człowiek w swej materii jest energią skumulowaną, posiadającą dualizm fali i kwantu. Może dlatego o człowieku mówi się, że: ma energię, że jest światły, oświecony, energia w nim gaśnie. To może oznaczać, że jako materia człowiek podobny jest do światła, energii która jest promieniowaniem. Jeśli więc człowiek żyje pełnią życia, to energia w nim skumulowana jest duża i tak jak światło gaśnie, gdy energia jest wyczerpana.

⁶ W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*; przekł. Stanisław Fijałkowski; 1996; str. 87-88

Fala prze życie człowieka w kierunku do przodu i do góry, natomiast kwanty energii odpowiadają za poszczególne przeżycia w danej chwili. Ten ruch wydaje się być nieskładny o chaotyczny, a jednak zawsze w dłuższej perspektywie tworzy jedną, zwartą, logiczną i ujmującą całość.

Czy biel wyznacza granicę koloru?

Biel pojawia się od wieków na paletach malarskich jako barwa tzw. neutralna. Jednak czysta biel zjawia się w malarstwie niezmiernie rzadko. Używanie bieli jako farby „wprost z tuby” weszło w użycie dopiero w naszym stuleciu, głównie w malarstwie abstrakcyjnym. Malewicz malując surowy obraz *Białe na białym* zaznaczył, że kombinacja bieli z bielą nie jest estetycznym ideałem, ale nie jest bezosobowa i „niema”. Kolor jest zminimalizowany, ale nadal obecny. Biel była dla Malewicza kolorem nieskończoności i oznaczała sferę wyższych uczuć.

Malarstwo to przecież potęga koloru, a jednak Mantegna (jak przypomina Maria Rzepińska w *Historii koloru*) operuje gamą prawie achromatyczną, a jego dzieło „Św. Sebastian” jest dziełem wielkiego kolorysty rozmyślnie ascetycznego.

Dlaczego więc percepcja bieli jest postrzegana w tak skrajny sposób i czy wyznacza granicę w postrzeganiu kolorów?

Arystoteles uważał, że wszystkie barwy powstają z bieli i czerni, a więc światła i ciemności.

Goethe uważał biel obok czerni i szarości za kolory, które należą do wyodrębnionej grupy. Obecnie nazywamy je chromatycznymi. W swojej teorii kolorów Goethe odnosi się do barwy nie jako zjawiska matematyczno-fizycznego, a fizjologiczno-psychologicznego, które posiada zasięg, pogłębienie i celność. Niemiecki pisarz stworzył swego rodzaju fenomenologię koloru.

Artur Schopenhauer zgodził się z teorią Goethego mówiąc, że malarstwo ma na celu nie tylko imitować naturę, ale także pobudzać wyobraźnię widza i wzruszać środkami dostępnymi sztuce.

Hegel na wykładzie w Heidelbergu w 1818 roku ogłosił, że kolor obok światła i cienia jest ważnym środkiem kreacji malarskiej. Widział w barwie nie tylko „powab i zasadzkę zmysłów”, ale właśnie „bardziej idealną zasadę, zdolną przedstawić bardziej idealną treść”.

W tym miejscu jeszcze raz przytoczę Kandinsky’ego:

„W malarstwie na przykład każdy kolor jest odczuwany jako piękny dlatego, że każdy jest przyczyną wewnętrznych wzruszeń, każde zaś doznanie wzbogaca duszę. Dlatego ostatecznie wszystko może być wewnętrznie piękne, nawet jeżeli zewnętrznie rzecz oceniając, jest „okropne”. Tak jest w sztuce, tak też jest i w życiu. Z tego powodu działanie na duchowość innych nie może im przynieść żadnych „opłakanych” skutków”.⁷

„Ogólnie zatem biorąc kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostrunym fortepianem.

W ten sposób staje się także jasne, że harmonia barw musi być ufundowana tylko na zamierzonym poruszaniu ludzkiej duszy.

Jest to fundament, który nazwiemy zasadą wewnętrznej konieczności”.⁸

Nawet więc wtedy, kiedy - wydawałoby się - wszystkie granice są już na nowo ustalone, te dotyczące koloru również, może pojawić się sposób percepcji, który przesunie tę granicę w nieskończoność, bo przecież:

„Nasza wolność może iść tak daleko, jak daleko sięga uczucie artysty. Dopiero z tego punktu widzenia widać, jak ogromnie ważne jest pielęgnowanie tych uczuć”⁹

⁷ W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*; przekł. Stanisław Fijałkowski; 1996; str. 127

⁸ Tamże; str. 62

⁹ W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*; przekł. Stanisław Fijałkowski; 1996; str. 110

Inspiracje we współczesnej sztuce

Stanisław Ignacy Witkiewicz formułował ideę „czystej formy“, która zakładała zespolenie dzieła i egzystencji artysty. Ta „czysta forma“ stanowiła efekt „uczuć metafizycznych“, kwintesencję przeżywania „Tajemnicy istnienia“. Witkacy świetnie opisywał to w swoich utworach (np. w eseju *O czystej formie*) natomiast miał trudność z wizualnością, ponieważ jego jaźń była figuratywna.

Modernistycznej utopii wizualizacji „niewidzialnego“ próbowali nie tylko Witkacy, ale też na przykład Władysław Strzemiński. Pierwszy przez transparentność wobec egzystencji (założenie firmy portretowej), drugi poprzez transparentność formy wobec tła (malarstwo powidoków).

Obrazy *Opałka 1965 /1 – ∞*, Romana Opałki są transparentne wobec życia po to, żeby móc odnieść się do egzystencji i filozoficznie pokazać heideggerowskie umocowanie „jestestwa“ w czasowości. W tym wypadku przekazanie „niewidzialnego“ stało się w widoczny sposób możliwe.

Opałka rozbielał swoje „obrazy liczone“ poprzez dodanie z każdym nowo zaczęty obrazem jednego procentu białej farby do pierwotnej czerni tła, na którym umieszczał białe liczby (kolejne daty z życia aż do śmierci), zmierzał poniekąd do „białego na białym“.

To kolejny krok od suprematyzmu Kazimierza Malewicza i „Białego na białym“, które było najwyższym osiągnięciem bezprzedmiotowości i zwycięstwa idei. Osiągnięcie stanu absolutnego rozproszenia energii, bezruchu w pewnym sensie dotknięcie absolutu.

Dla Wojciecha Fangora takim absolutem były „magiczne kręgi“, uważane za obrazy ciał astronomicznych, obserwowanych przez teleskop i zaliczane do sztuki op-art bazującej jedynie na czysto formalnych efektach optycznych, to jednak takimi nie były. „Magiczne kręgi“ (zwłaszcza te z bielami) Fangora wykraczają poza płaskie efekty optyczne bowiem posiadają niewyobrażalną nieskończoność, ezoteryczność i tajemnicę.

Jak sam pisał:

„Niektóre zbieżności wynikają pewnie z tęsknoty za absolutem, za ucieczką od rzeczywistości, za dowolnością ogniskowania aparatury optycznej, za świetlistością obrazu, za niematerialnością i niedotykalnością obrazu“.¹⁰

„Dużo zależy od tego, jakie treści chcemy przekazywać. Czy chcemy przekazywać treści oczywiste, powierzchniowe, płytkie, przelotne, jak moda, gusty, polityka..... Czy też treści, które już są, które tkwią w nas, których mamy potrzebę wyrażania od początków naszego istnienia..... Można by je nazwać: głębokie, mroczne, trwałe, mityczne, archetypowe i mistyczne“.¹¹

Wielu uważało, że czynnik liryki i mistycyzmu jest przynależny wschodniej formacji artystycznej (Malewicz, Kandinsky).

¹⁰ B.Kowalska Fangor. *Malarz Przestrzeni*; Wydawnictwa Artystyczne i Naukowe „Auriga“; Warszawa 2001; str. 135

¹¹ B.Kowalska Fangor. *Malarz Przestrzeni*; Wydawnictwa Artystyczne i Naukowe „Auriga“; Warszawa 2001; str. 164

Moje odczucie bieli

Dlaczego percepcja bieli jest postrzegana w tak skrajny sposób i jak wygląda moje widzenie Białego i co ono oznacza? Takie pytania poddałam wieloletniej analizie w pracy badawczej będącej przedmiotem niniejszej pracy doktorskiej, której ostatecznym efektem stał się obraz wizualny.

Praca ta powstała więc w ramach pracy badawczo-naukowej z jednej strony oraz dzieła i kontekstu sztuki z drugiej. Pracę prowadziłam za pomocą trzech metod:

1. metody indywidualnych przypadków – polegającej na analizie jednostkowych zjawisk oraz poprzez pryzmat jednostkowych biografii ludzkich
2. metody intuicyjnej – która polega na czysto umownym rozważaniu pojęć, przypuszczeń problemów, projektów
3. metody monograficznej – polegającej na wszechstronnym wnikliwym opisie i szczegółowej analizie pojedynczej jednostki lub niewielkiej liczby jednostek badanej zbiorowości artystycznej.

Praca ma charakter teoretyczny, nie stanowi jednak w mojej ocenie spójnej teorii. Jest raczej próbą podsumowania moich przemyśleń i konstatacji z zakresu nauki humanizmu – literatury, filozofii, historii sztuki oraz psychologii.

Biel stała się „moją historią“, która zaczęła się od cyklu grafik „Zanurzenie“ prezentowanych na wystawie zbiorowej „Dżem session“ Galerii nr 1 - przedstawiały rozmyte obrazy z kroplami wody, przekazujące odczucia związane z początkowym stadium głębokiego spotkania z sobą samym.

Poprzez instalacje „Serce“ prezentowanych na wystawach zbiorowych „Zima“ i „Terytorium“, na których widoczne jest najpierw serce zamrożone w lodzie a później zmultiplikowane, białe, podświetlone serca w ciemnym pomieszczeniu

Poprzez referat autorski pt. „Czy Biały to kolor? - rzecz o granicach Białego“ i panel dyskusyjny na Uniwersytecie Warszawskim.

Którą kontynuuję w instalacji przestrzennej pt. „Śmierć Mallory’ego w drodze na Mount Everest, zaprezentowaną w ramach wystawy „Chwilowo otwarte“, w Laboratorium, w Zamku Ujazdowskim.

Praca doktorska stała się więc naturalną kontynuacją i puentą głębokiego długoletniego procesu.

Pamiętam, że podczas pierwszej lektury fragmentów tekstu Kandinsky'ego odnoszących się do barwy białej, zadziałały na mnie jak ułucie. Wzbudziły wewnętrzny niepokój, a później stanowcze „nie“, którego wyrazem stał się głębszy wywód. Schumann mówił, że „kierować światło w głąb ludzkiego serca – oto powołanie artysty“. Nie mogłam więc pozostać niema... i kiedy wielokrotnie myślałam o swojej percepcji Białego nie mogłam się zgodzić z tezą Kandinsky'ego. Biały bowiem dla mnie to zagęszczenie przestrzeni. Obszar ten posiada trzy wymiary, które nazwałam odpowiednio:

1. powietrze
2. odcień
3. przemieszczenie.

Są one zmienne w czasie. Ten czas, to nie jest długi interwał, raczej „mgnienie oka“, które jednak można zatrzymać na dłużej i zapamiętać. Tak zapamiętanie wymiarów przestrzeni jest istotne, bo przywoływanie ich daje poczucie istnienia. Chwile układają się w ciągłość sekwencji czasem powtarzalnych, czasem zupełnie nowych. Niekiedy czas bywa nieskończonością i wtedy dobrze jest zderzyć się z rzeczywistością.

1) Powietrze - pierwszy wymiar Białego

Mówiąc o powietrzu należy widzieć je bardziej jako jego gęstość i nasycenie, czego przejawem jest przejrzystość.

- Gęstość może być jak mgiełka. Biały nie ma wtedy pełnej przeźroczystości, ale jednak wszystko jest widoczne. Wszystkie kolory są rozróżnialne, a Biały jest jak muśnięcie światła o poranku. Niby rzeźki, ale nie do końca transparentny. W takim stanie Białego łatwo się tworzy. Rozum ma niewielką przewagę nad duchowością. Mgiełka pozwala się unieść, natomiast wszystkie zmysły działają i obraz jest widoczny jak renesansowe sfumato. Ten rodzaj Białego nazwę dlatego „sfumato“.

Biały w tym wypadku trochę przypomina antyczną teorię bieli Arystotelesa (biel razem z czernią to dla filozofa barwy fundamentalne, tzn. takie, z których pochodzą wszystkie inne). Natomiast biel – leukon, traktował starożytny myśliciel, jako światło (charakter kwantytatywny). Renesans dołącza do tego kwalitatywny opis bieli czyli „kolor widoczny dzięki światłu“.

Malarskie przedstawienie Białego – „sfumato“ najbardziej zgodne byłoby ze wskazówkami Leonarda da Vinci z *Traktatu o malarstwie*, który biel razem z czernią uważał za „podstawowe w malarstwie“ i który dyktował: „Malarze, chcąc ukazać relief przedmiotów,

powinni pokryć powierzchnię papieru średnią ciemnością (mezzana oscurita), a następnie kłaść cienie ciemniejsze i w końcu światła główne”.¹²

Zalecenie miękkiego, nieznacznego przepływania światła w cień (modelunek światłocieniowy) uzyskiwany był według Leonarda przez laserunki nakładane warstwami niezwykle cienko i był tak rozwiewny i subtelny, iż wyrażano przypuszczenie, że tę „niewidzialność techniki” zawdzięczał Leonardo użyciu specjalnych jedwabnych pędzli.

Białe „sfumato” dobrze przybliżył też Alberti, który bieli nie zaliczał do koloru tylko traktował jako światło, pisał: „Biel i czerń nie są istotnymi kolorami, lecz tylko – że tak powiem – wpływają na zmianę innych kolorów; malarz bowiem nie znajdzie nic poza bielą, aby przedstawić najwyższy blask światła, i podobnie nic prócz czerni, aby ukazać najgłębsze ciemności”.¹³

„Pierwej jakby cieniuchną mgiełką pokryj powierzchnię aż do jej krańca, wedle potrzeby bielą lub czernią, potem na tę warstwę nałóż drugą i tak stopniowo czyn, aby tam, gdzie znika światło, biel niech zanika niby dym. I na odwrót, podobnie uczyn z czernią. Ale pamiętaj, abys nigdy żadnej powierzchni nie zrobił tak białej, abys nie mógł zrobić jeszcze bielszej”.¹⁴

Również Gian Paolo Lomazzo w swoim Traktacie pisał, że dotknięcia pędzla mają być wedle jego estetyki niemal niewidoczne, delikatne i stopione, mają iść za formą przedmiotu, gładko do niej przylegać, a barwy mają przepływać łagodnie jedne w drugie. Kolor według niego służył nie tylko identyfikacji przedmiotów i humanistycznej charakterystyce typu człowieka, ale budził też pewne „poruszenie duszy” (moti d’anima). Kolor biały według jego teorii „...budzi uczucia niewinności i pewną melancholię, odmienną od innych”.¹⁵

Aby dostatecznie przybliżyć ten rodzaj gęstości Białego można by jeszcze powołać się na system barw filozofa Marsilia Ficino z okresu quattrocenta. Powiązał on barwy z żywiołami, a biel, błysk, jasność, lśnienie, zieleń i czerwień umieścił w jednej kategorii. W tym metafizycznym systemie barw, bieli (*albus, fuscus*) przypisał światłość duchową.

Współcześnie, „mgliste” wrażenie Białego wspaniale określa praca Miry Schendel pt.: *Still Waves of Probability* (tytuł jest cytatem ze Starego Testamentu, z Księgi Królów, werset 19) z 1969r. Praca była stworzona na potrzeby Biennale w Wenecji.

Mira Schendel, urodzona w Zurichu w 1919 roku, jest uważana za artystkę brazylijską. Jej rodzina miała żydowskie korzenie, wychowana była jednak we Włoszech w duchu katolickim. W 1939 roku z powodu prześladowań rasowych musiała opuścić faszystowskie Włochy, by ostatecznie z falą emigrantów dotrzeć do Sarajewa. Tutaj poślubiła Chorwata i skorzystała z możliwości wyemigrowania do Ameryki Łacińskiej. W Sao Paulo, mieście emigrantów i szybkiego rozwoju przemysłu znalazła ostatecznie swoje miejsce. W kręgu tamtejszych intelektualistów mogła omawiać swoje myśli związane z estetyką i filozofią oraz dać im wyraz w sztuce. Był to czas, kiedy modernizm brazylijski został zdominowany przez debatę między figuracją a abstrakcją. Mira Schendel została płodną malarką i rzeźbiarką. Umarła w 1988 w wieku 61 lat.

¹² *Trat.* par. 219; z książki M. Rzepińskiej *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*; Wydawnictwo Arkady; Warszawa 1989; str. 226

¹³ W. Kandinsky *O duchowości w sztuce*; przekł. Stanisław Fijałkowski; 1996; str. 87-88

¹⁴ L.B. Alberti *O malarstwie*; wstęp i komentarz M. Rzepińska; Wrocław 1963; str. 46

¹⁵ Tamże

Mira Schendel jest w Brazylii znana, a w Europie, z której pochodzi, długo była praktycznie nierozpoznawalna. Dopiero w 2013 (od 25.09 do 19.01) odbyła się jej retrospektywna wystawa w londyńskim Tate Modern.

Zagadnienie Białego jest u niej wszechobecne i ma charakter przekrojowy.

Wspomniana praca „Still Wives of Probability“ ukazuje potężny potop cienkich, nylonowych nici, zwisających od sufitu do podłogi. Całość sprawia wrażenie kobiecych włosów lub rzęsistego deszczu. Wizja zupełnie prosta lecz hipnotyzująca. Kiedy po drugiej stronie nylonowej przestrzeni przechodzi człowiek widać jego zarys oraz barwy z której ten zarys jest złożony. Pojawia się bliska mi widoczność z niewidocznego.

- Drugi rodzaj „powietrza“ Białego jest cięciem światła o dużej krystaliczności i przezroczystości. Umysł ma wtedy dużą przewagę nad duchowością, która jednak żyje i jest intensywnie odbierana. W określeniu „przejrzystość“ myśli Białego brzmi krystalicznie i mocno. Układanie wszystkiego w ciągi myślowo-logiczne jest niezwykle łatwe. Człowiek odbiera świat mocno i wszystkimi zmysłami. Myśli płyną w jednym i przejrzystym ciągu. Łatwo się wtedy podejmuje decyzje i łatwo działa w świecie zewnętrznym. Świat stoi otworem. Percepcja szybko odbiera impulsy, rozpoznaje je, przetwarza i rozumie. Wszystko wówczas jest proste, bo widoczne jak u Caravaggia, wyodrębnione przez cięcie światła. W obrazie światło staje się czynnikiem konstytutywnym obrazu. Źródło światła może być jedno, może być ich kilka, może znajdować się w samym obrazie lub poza nim – ale zawsze jego istnienie, jego chwytność powierzchni ukazanych przedmiotów jest podstawowym procesem konstrukcyjnym. Światło akcentuje płaszczyznę oraz kreuje przestrzeń obrazową, modyfikuje kolory lokalne nie tylko przez różnicę nasilenia, ale też przez refleksy, czasem zaś przez uwzględnienie połysku doprowadza do osłabienia lub całkowitego niemal zaniku barwy lokalnej. Biel odpowiada więc pełnemu światłu.

Ten rodzaj Białego eksponuje obraz Jean-Baptisty Oudry'ego *Biała kaczką*. Martwa natura malowana jest klasycznie z delikatnym światłocieniem, starannym rysunkiem oraz gładką fakturą, ale pełna w swojej ostrości.

Jest to malarskie zmierzenie się z zadaniem: białe przedmioty na białym tle, prawdziwa „symfonia en blanc majeur“, choć powstała o przeszło sto lat wcześniej niż głośna kompozycja Jamesa McNeilla Whistlera pod tym samym tytułem. Oudry własne doświadczenie i fascynację bielą przekazuje nam również dyskursywnie:

„Pan de Largilliere powiedział mi pewnego ranka, że dobrze by było czasem namalować kwiaty; postarałem się o nie zaraz i sądząc, że tak będzie najlepiej, przyniosłem kwiaty w rozmaitych kolorach. Popatrzył na nie i rzekł: Proponowałem Ci to ćwiczenie właśnie po to, abyś się wprawiał w kolorystyce. Ale czy sądzisz, że wybór twój był dobry, żeby osiągnąć ten cel? Idź i przynieś pęk kwiatów zupełnie białych“.¹⁶

Ja sama ten rodzaj Białego uwidoczniałam w swoim malarskim cyklu pt.: „Święte chwile“, pokazanym na indywidualnej wystawie pt.: „Od „czasu“...do „czasu“ w Galerii nr 1 warszawskiej ASP w 2013 roku. Prace przedstawiały ludzi zatrzymanych jakby w stop-klatce w różnych momentach życia. Wszystko namalowane zostało w formie ikonograficznej, kolorystyka podkładu i proporcje wzorowane na ruskiej ikonie. Całość pokryta impastem bieli i złota. Wówczas we wstępie do katalogu pisałam tak:

¹⁶ T.H. Bardwell, *The practice of Painting and Perspective Made Easy* ; London 1756; z książki *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* M. Rzepińskiej; str. 385

„Żyjemy w czasach szybkiego życia, nieustannego pędu i przemieszczania się. Człowiek torpedowany zewsząd impulsami ogarnięty jest „wirem życia“.

Istotę przetrwania stanowi ruch. Sunąc po powierzchni życia zauważamy w pewnym momencie, że tak naprawdę niczego nie przeżyliśmy, bo niczego nie poczuliśmy – taka „nieznośna lekkość bytu“ bez satysfakcji życia. Psycholodzy twierdzą, że motorem napędowym takiego działania jest olbrzymi lęk przed pustką.

Czas w takiej rzeczywistości jest nic nie znaczącym elementem, gdyż nie stanowi dla człowieka żadnych ram.

Są jednak chwile zatrzymania, ciszy, wewnętrznego spokoju, zmysłowego odbierania, kiedy przez moment dajemy sobie czas na wytchnienie.

W takich chwilach jesteśmy pozbawieni codziennego napięcia, nie poddajemy się impulsom i pędowi. Jesteśmy jakby z boku, chociaż wcale nie na bocznym torze. Taki pozorny bezruch, choć czasami w ruchu, daje ulotną chwilę szczęścia. W takich chwilach nie analizujemy, nie oceniamy, po prostu jesteśmy. Ta chwila jest wolnością, refleksją, oderwaniem i byciem.

Takie momenty uważam za wyjątkowe w zagonionym świecie, więc nazywam je „świętymi chwilami“, a ludzi w nich zanurzonych „świętymi“.¹⁷

- Ostatnie stadium gęstości Białego to otchłań i prawdziwa nieskończoność bieli.

Tu rozum nie ma nic do powiedzenia. Rozum śpi, oddając się całkowicie temu co nienamacalne. Świetnie ujął to przedstawiciel suprematyzmu, Kazimierz Malewicz w swojej abstrakcyjnej serii „biały na białym“ (na przykład „Biały kwadrat na białym tle“) ukazał wiele odcieni i faktur bieli, tym samym odzwierciedlając transcendentną interpretację bieli, jaka pojawia się także w poezji rosyjskiego symbolisty Andrieja Biełego.

Malując surowy obraz *Białe na białym* Malewicz zaznaczył, że kombinacja bieli z bielą nie jest estetycznym ideałem, ale nie jest bezosobowa i „niema“. Kolor jest zminimalizowany, ale nadal obecny. Biel była dla Malewicza kolorem nieskończoności i oznaczała sferę wyższych uczuć, ale też zwycięstwo idei. Przytoczę tu jedno z najbardziej znanych stwierdzeń Malewicza:

„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...“¹⁸

Człowiek całkowicie lewituje. Ciało wprawdzie funkcjonuje, ale mózg nie percypuje. To czas kompletnego wyłączenia, ale i relaksu. To rodzaj resetu. Przeważnie człowiek jest z tego stanu wyrwany nagle i bezwzględnie, przez zderzenie ze zwyczajną rzeczywistością. Obawiam się jednak, że to ostre i bolesne wyrwanie jest tak naprawdę ratunkiem. Można sobie wyobrazić, że taka otchłań długo utrzymywana mogłaby doprowadzić do choroby. Brak przejrzystości myśli mógłby spowodować, że człowiek byłby jak w chorobowej malignie.

2) Odcień – drugi wymiar Białego

To drugi spośród trzech parametrów określających moją Biel. Biel może mieć chłodny odcień lub ciepły. Jednak to nie wszystko. Najlepszym przywołaniem będzie w tym miejscu tarcza

¹⁷ wstęp do katalogu do wystawy „Od „czasu“...do „czasu“; Warszawa 2013

¹⁸ J. Gage „Kolor i znaczenie“; Universitas Kraków 2010; str. 246

Newtona. Jest to dysk z radialnymi, kolorowymi sektorami, np. w kolorach tęczy, których barwy i wielkości są tak dobrane, aby przy szybkim obracaniu się krążka obserwator widział go jako jednolicie biały. Isaac Newton zaprezentował w ten sposób w roku 1704 addytywne mieszanie barw: odpowiednia kombinacja barw chromatycznych daje w wyniku zmieszania achromatyczne wrażenie bieli. Biały jest więc jak światło spectrum wszystkich barw tylko w odcieniu, odpowiadającym każdej z tych barw.

Całą gamę różnych odcieni bieli odnajdujemy w kolorystyce rokokowej: białe, popielate, gołąbkowe, blado cytrynowe jedwabie, tabaczkowe, piaskowe fraczki, białe peruki, żywe, jasne błękity, biele kremowe, perłowe, opalizujące błękitem, tony różowe, cieliste, biele mieniające się raz srebrnym, raz złotawym blaskiem.

Mówi się często o „feminizacji kolorystyki”, jej rozjaśnieniu i wysubtelnieniu.

Jednak w kontraście do tego stwierdzenia filozofia japońska i poezja zwana haiku głosi, że wartość estetyczna bieli i czerni objawia się tylko tym, którzy mają bardzo wyrafinowany zmysł barw w ogóle. Znaczenie ascezy, ubóstwa monochromii jest reminiscencją tzw. „barw zabitych” i tylko ten, kto umie kontemplować piękno i bogactwo kolorów znajdzie też rozkosz estetyczną w bezbarwności i ogołoceniu. Nieobecność koloru jest bowiem jego obecnością negatywną, obecnością „barw zabitych”.

3) Przemieszczenie – trzeci wymiar Białego

Palety malarskie na przestrzeni wieków mogłyby nam wiele powiedzieć o stosunku malarza do koloru. Rysunek palety osiemnastowiecznego, angielskiego portrecyście George’a Romneya przedstawia układ tonalny aż dwudziestu dwóch kolorów. Jednak zarówno w tym jak i większości innych znalezionych przykładów paleta malarska zawsze zaczyna się od białego.

Kandinsky nazwał biel milczeniem, które może być nagle zrozumiane. Nadał jej więc pewne znaczenie pisząc, że to nicłość poprzedzająca wszelkie narodziny, wszelki początek. Może więc być rodzajem duchowości. Rozwój duchowy to według Kandinsky’ego trójkąt, który porusza się do przodu i do góry.

Rozwój intelektualny jest zawsze w poziomie, przeważnie do przodu. Ten do tytułu to uwsteczniczenie.

Istnieje jeszcze ruch tylko w pionie. Jest to zanurzenie (głęboki kontakt z samym sobą), potrzebne do eksploracji Białego.

Henri Poincare, wybitny francuski matematyk w 1902r. w książce *La Science et l'Hypothèse* stwierdził, że „Ruch istnieje tylko jako środek destrukcji i rekonstrukcji”.

W swojej pracy malarskiej pt.: *Śmierć Mallory’ego w drodze na Everest* fascynację Białym łączę z ciekawą, ekstremalną historią jednego z najwybitniejszych brytyjskich alpinistów ery międzywojennej Georga Mallory’ego, z zawodu nauczyciela historii. Mallory posiadał jedno wielkie marzenie – zdobyć Mount Everest. Był jedynym uczestnikiem wszystkich trzech brytyjskich wypraw na Mount Everest w latach 1921–1924. Przeprowadzona w 1999 ekspedycja NOVA odnalazła zamrożone ciało Mallory’ego na wysokości 8000 metrów na północnym zboczu Mount Everest. Niestety nie znaleziono przy nim jego aparatu fotograficznego i zdjęcia, z którego można by ewentualnie „odczytać”, czy osiągnął szczyt góry. Jednak naukowcy twierdzą, że ułożenie ciała Mallory’ego (doskonale zachowane przez

50 lat) oraz miejsce, w którym zostało znalezione może wskazywać na to, że Mallory spełnił swoje marzenie i zdobył Mount Everest, a zginął przy zejściu.

Dopełniając ten wizerunek bieli trzeba jeszcze wspomnieć o bieli tzw. "zewnątrznej". To biel otaczającej nas materii. Jedynie ten rodzaj bieli mogę sama uznać za tępy i milczący (jak pisał Kandinsky). To biel mebli, materiałów, ścian i innych przedmiotów. Ten rodzaj bieli bywa często traktowany właśnie jako rodzaj symboli:

boskości

ekskluzywności

czystości i świeżości

radości

młodości

światłości i innych.

Taką wymowę mają biele w malarstwie średniowiecza, które stworzyło symboliczno-mistyczną teorię barwy. Kolor biały w sztuce średniowiecza nie był przedstawiający, lecz wyrażający cnoty boskie i światło duchowe. Ceniono biel szczególnie w kręgu teologów jako barwę czystości i niewinności; była symbolem odnowy życia duchowego. Nowy Testament mówi o bieli jako barwie aniołów. Biel średniowieczna była także barwą apostołów, proroków, starców Apokalipsy, niekiedy występowała też w szatach Chrystusa.

Przykładem bieli niemych są również wzory szachownicy na tkaninach inkaskich. Keczua ma specjalne terminy na słowa biały i czarny.

Kolor biały istnieje zawsze w parze z czarnym, który istnieje w kontrze do bieli. Kandinsky uważał, że kontrast bieli i czerni to wielka para wewnętrznych przeciwieństw.

Koncepcję czerni jako koloru (nie tylko służącej do przyciemniania koloru) szeroko dyskutowano w kręgach artystycznych od zawsze. Na przykład Matisse, dobrze odczytany w teorii podobnie jak Malewicz, umiał zinterpretować linie absorpcji Fraunhofera jako potwierdzenie, że w samym spectrum była czerni, jako suma wszystkich kolorów światła. Postrzeganie czerni jako światła było więc nowatorskie, paradoksalne i radykalne.

W trzynastym numerze czasopisma artystycznego *Verve* z 1945r. została zamieszczona reprodukcja pracy *Czarne słońce* Matisse'a, jako strona tytułowa *De la Couleur* wraz z krótkim nieznaczącym esejem o związkach malarzy z tradycją. Rok po tym w innym czasopiśmie Matisse napisał krótką notkę o czerni jako barwie rządzącej się swoimi prawami, przy czym odnosił się w niej do Maneta, własnego obrazu *Marokańczyk* oraz japońskiego rysownika, malarza i grafika Hokusai.

W swoich dziewiętnastowiecznych traktatach Hokusai wymienił całą gamę czerni:

"Jest czerni, która jest stara, i czerni która jest świeża. Czerni błyszcząca (brilliant) i czerni matowa, czerni w świetle słońca i czerni w cieniu. Dla postarzenia czerni trzeba ją zmieszać z dodatkiem błękitu, do zmatowienia jej – bieli; dla uzyskania błyszczącej czerni potrzebna jest guma arabska (colle). Czerni w blasku słońca musi mieć szare bliki".¹⁹

Matisse odkrył, że jego matowa czerni, jak w jego *Czarnym słońcu* reprodukowanym w *Verve* nie była użyta jako zwykły kolor, tylko jako barwa światła.

Czarne światło Matisse'a, inspirowane wewnętrznym zamętem spowodowanym przez wojnę i choroby, miało długie życie. "Czarne obrazy" pojawiały się do połowy XXw. To dowód, że to, co prowizoryczne w nauce, może przetrwać w sztuce.

¹⁹ J. Gage *Kolor i znaczenie*; Universitas Kraków 2010; str. 229

Epilog

Wyprawa do wnętrza Lodowca (opowieść częściowo fantastyczna)

Lodowiec Rong był przez wieki niedostępnym dla ludzi, rozległym polem firnowym na północnym skłonie Gór Rong Wysokich. Ostry klimat, ekstremalnie ujemne temperatury, które panowały tu bez względu na porę roku zniechęcały wszystkich śmiałych, którzy myśleli o jego przemierzeniu i zdobyciu szczytu. Rozległe pola firnowe położone powyżej granicy wiecznego śniegu rozłożyły się w dawnej niszy źródłiskowej rzeki, która płynęła przed ochłodzeniem klimatu. Dostać się tutaj było nierozważne. Liczne szczeliny, niestabilność bloków lodowych i lodospady skutecznie odstraszały chętnych przyjrzenia się Lodowcowi z bliska.

W miejsce to nie prowadziła żadna droga, a jedynie rozległy jezior lodowy. Pomimo tego Lodowiec Rong niczym Matka Ziemia porwał wszystkich niedostępnością i pięknem nieosiągalnych widoków.

Znawali więc śmiałkowie, którzy próbowali swych sił i zbliżali się do pierwszej przełęczy prowadzącej bezpośrednio na Lodowiec, ale wracali zniechęceni odmrożeniami, osłabieniem, brakiem apetytu. Dla nikogo, nigdy wyprawa na Lodowiec Rong nie skończyła się dobrze.

Lodowiec Rong choć był miejscem tajemniczym i nieosiągalnym dla zwykłego człowieka, nie był miejscem niezamieszkałym. Na jednym z klifów lodowych, w lodowym wyłomie mieszkała, samotna dziewczyna. Wychudzona, pozbawiona zmysłów, odrętwiała, prowadziła pustelniczy żywot...Klimat tak ją zahibernował, że trudno było zgadnąć ile ma lat. Fizjonomię miała młodą, ale jej chód i sposób stąpania zdradzał zaawansowanie w wieku...Czym się zajmowała i jak żyła nikt nie umiał powiedzieć. Wiele krążyło powieści i legend, ale żadna z nich z pewnością nie była prawdziwa, bo przecież nikt tak naprawdę nigdy jej nie widział i nie znał. Z dala od ludzi, w surowych warunkach, umiała jednak przeżyć.

Pewnej nocy, natrętne myśli nie pozwalały usnąć, a wiatr był tak silny, że kiedy już udawało się zasnąć, to łomot spadającej lawiny budził ją natychmiast...Koszmarna noc przedłużała się, myśli gonily, a jakiś nieopisany i nieznaną jej dotąd lęk narastał. Myślała, że jest bliska opętania, a potem myśl przebiegła jej niczym błyskawica, że to może być śmierć...Usłyszała nagle głos z głębi, że musi się w końcu obudzić i jeśli chce się ogrzać, odzyskać zmysły i spotkać ludzi, to musi zejść do wnętrza Lodowca, że jeśli tu zostanie to czeka ją rychła śmierć...

Wiedziona instynktem wyszła w podróż, żeby odnaleźć drogę do głębin Lodowca. Było to trudne, ponieważ jej nie znała, ale zdała się na swoją intuicję. Ledwo żywa, wycieńczona i bliska śmierci dotarła do wgłębienia, które było długim ciemnym tunelem, jakąś drogą. Nie wiadomo jednak dokąd prowadziła. Postanowiła wejść w ciemną otchłań. Po kamieniach zsuwała się stopniowo w dół, nic nie widziała i nagle zaczęła się zsuwać bardzo szybko, a potem spadać, już nie miała nad niczym kontroli, jej ciało obracało się jak uwolnione od grawitacji. Czuła tylko strach....Przestrzeń, w której się znalazła choć w dalszym ciągu ciemna, nie była już tunelem, ale czymś większym, jakąś olbrzymią, nieokreśloną otchłanią, jakby kosmosem przerażającym i nie do ogarnięcia. Chciała wrócić do miejsca, z którego wyruszyła, ale nie wiedziała w którą stronę. Bezskutecznie nadśluchiwała odgłosów,

wypatrywała kształtów lub migotania choćby nikłego światła, ale wokół panowała ciemność i martwa cisza. To było nie do zniesienia, nie chciała już żyć.

Zaczęła płakać. Dawno już nie płakała, ale teraz otworzył się ocean łez, które płynęły jak deszcz, a później rzeka, która wzbierała i podnosiła się coraz wyżej i wyżej, aż dotknęła jej stóp, kolan, bioder, zalała całe ciało. Rzeka płynęła skądkolwiek i dokądkolwiek, nie miało to znaczenia, przynosiła ukojenie i ulgę. Porwała dziewczynę swoim nurtem...

I nagle czyjaś obecność, jakaś lina, której mogła się chwycić i światło oślepiające, kłujące, ale prawdziwe światło pokazało się przed jej oczami.

Lina wyciągnęła dziewczynę na piękny, jasny ląd. Nowy, nieznaną ląd...

Światło i biel nowego lądu poraziły ją. Była oczarowana i zdumiona tą starożytną wyspą, którą zobaczyła, z kolumnami, białym piaskiem, a w oddali filozofowie, którzy czekali na jej wynurzenie.

Ląd był rozległy, ale tajemniczy. Dziewczyna nie wiedziała dokładnie gdzie się zaczyna i kończy, ale wiedziała, że dotarła do celu, że tu jest jej nowe miejsce zamieszkania. Było tu ciepło, cicho i bezpiecznie, było bosko i cudownie. Czuła zapach powietrza i słyszała szum wody, dalekie głosy, widziała słońce, dotykała ciepłego piasku... Powoli odyskiwała zmysły. Po raz pierwszy poczuła, że żyje pełnym tchem, że ten nowy ląd jest dla niej otwarty i czekał na nią.

Zaczęła iść w głąb lądu. Widziała stare, zrujnowane domy, jakby je znała i widziała gdzieś wcześniej, znała może z dzieciństwa, ale to było mgliste wspomnienie i raczej niemożliwe. Domy te były już dawno opuszczone przez ludzi i tylko straszły swoim widokiem. Teraz nie bała się niczego. Szukała swojego miejsca, żeby móc zbudować dom. Obiecała sobie, że już nigdy, przenigdy nie opuści tego miejsca. Nawet jeśli będzie musiała wyruszyć w inne strony, to będzie chciała tu wracać.

Odkrywała nieznaną ląd. Po raz pierwszy spotykała ludzi, stworzenia takie jak ona. Nie bała się, lubiła z nimi rozmawiać, przebywać, śmiać się, bawić. Musiała nauczyć się rozpoznawać przyjaciół od tych nieprzyjaznych. Pomimo tego, to był cudowny, beztroski czas. Czuła wiatr we włosach i jakieś nieokreślone szczęście. Mnóstwo myśli i marzeń krążyło niczym ptaki wokół niej. Niektóre z nich łapała, niektóre wypuszczała, niektóre były nie dla niej...

Kobiecość dawała jej olbrzymią siłę.

Znalazła miejsce na swój dom, na wzgórzu, z dala od ruchu i hałasów miasta. Dzieliła go z mężczyzną i synem, który im się narodził. Poznała co to jest ból, lęk, tęsknota. Czas dzieliła zawsze pomiędzy. Pomiedzy bliskich, ludzi i siebie samą. Musiała czasem być sama, żeby mieć klarowność myśli i znajdować dobre drogi do podróży.

To był czas powietrza i pełnego oddechu, czas życia i poznawania, pełnej radości i akceptacji, czas bezstronności i panowania zmysłów. Czas nierozumienia i pochłaniania. Wreszcie czas pełnego, ożywczego latania i biegania wśród chmur.

Przyszły dni kiedy poznała wiele, zobaczyła wiele i wiele zrozumiała. Czas dobrych, rozumnych decyzji. Nie chciała już biec, stanęła i rozejrzała się wokół. Chciała zrozumieć jaki jest sens przemierzania.

Już nie milczała, bo miała czym się dzielić. Już nie biegła, ale uprawiała swój ogród. Wiedziała skąd przychodzi i dokąd zmierza. Umiała usiąść i zapatrzeć się w blik światła. Nastąpiła dla niej okres rozumu i oświecenia. Wciąż rozmyślała.

Kiedy wychodziła na zewnątrz lodowca, by doświadczać nowych miejsc i nowych spotkań odkryła, że już nie jest lodolodem, wieczną zmarzliną. Stała się skalistą Matką Górą,

z licznymi urwiskami i zrębami, ale też pięknymi zakątkami. Było już wielu takich, którzy lubili spędzać czas na zboczach góry i odkrywać piękne zakątki i cieszyć się wytchnieniem. Ona cieszyła się i czekała co przyniesie jutro...

CZĘŚĆ PRAKTYCZNA

Analiza dzieła

W warstwie praktycznej praca doktorska jest instalacją przestrzenną złożoną z trzech części:

Moduł 1

Moduł 1 to rama drewniana w wymiarach 180x250cm z naciągniętym (jak na krosna malarskie) materiałem syntetycznym, półprzeźroczystym. Na białym grafika przedstawiająca pierwszy krajobraz w bieli. Całość podświetlona tylną projekcją.

Moduł ten opisuje wizualnie pierwszy stopień Białego – o dużej gęstości (w części teoretycznej sformułowany jako otchłań bieli), obraz mało widoczny dla oka, jednak pewne jego zarysy są rozpoznawalne.

To odzwierciedlenie czasu „rozpłynięcia się” i resetu. Czas wyłączenia rozumu i kompletnej lewitacji.

Moduł 2

Moduł 2 to rama drewniana o nieco mniejszych wymiarach 170x240cm (stworzona w taki sposób aby wytworzyć sztucznie perspektywę obrazów w przestrzeni, bowiem moduły stoją w przestrzeni, w kolejności jeden za drugim).

Rama jest w całości wyklejona fiszkami z bibuły japońskiej i papieru ryżowego pokrytego grafikami i w całości podobnie jak moduł 1 podświetlony od tyłu. Grafiki to „przedruki” zdjęć z całego mojego życia.

Papierowe fragmenty z grafikami, jako „strzępy pamięci” przypominają w formie tybetańskie flagi modlitewne - prostokątne, kolorowe kawałki tkaniny rozwieszane w widocznych miejscach mają znaczenie oczyszczające lub rytualne. Zapisane tekstami fragmentów sutr lub mantry były i są rozwieszane w obrzędach leczniczych lub oczyszczenia okolicy od złych demonów i uświęcenia tej przestrzeni. Grafiki tekstów były w XVw. kopiowane z wielkim pietyzmem przez rzemieślników. Używano do tego matryc drewnianych oraz farb naturalnych. Wspaniałe są fotografie buddyjskiego klasztoru Rongbuk, najwyższego położonego klasztoru świata u stóp Mount Everestu z powiewającymi flagami modlitewnymi. Klasztor ten, to cel pielgrzymek Sierpów wspinających się na Mount Everest, ale też miejsce odpoczynku i pudży - obrzędu religijnego dla wspinaczy przed wejściem na najwyższy szczyt świata.

Karteczki z prośbami do Boga są też umieszczane w Jerozolimskiej Ścianie Płaczu.

Moduł ten jako całość oddaje ten rodzaj Białego nazywany w części teoretycznej jako „sfumato”, strefa miękkiego, nieznacznego przepływania światła w cień. Wizualność ta odzwierciedla stan, w którym rozum ma niewielką przewagę nad duchowością. Człowiek ma przebłyski chwil pamięci, ale niezupełnie umie odczytać ich znaczenie. Niejasny obraz samego siebie. To strefa stopniowego uwalniania się (oczyszczania) z „bielma”, czyli całkowitego „nic niewidzenia”. Strefa pośredniego przejścia między tym co niewidoczne, a tym co rozpoznawalne.

Moduł 3

Moduł 3 to seria czterech obrazów abstrakcyjnych, wykonanych techniką mieszaną w tonacji białej, o wymiarach 50x50cm, uzupełnione sześcioma mniejszymi 45X45cm. Prace powstały w oryginalnie stworzonej na cele pracy doktorskiej technologii. Technika opiera się na łączeniu bibuły japońskiej o różnej gramaturze z wykorzystaniem terpentyny weneckiej i oleju lnianego. Warstwa rysunkowa w postaci garfiki z elementami malarskimi jest naniesiona warstwowo. W ten sposób udało się stworzyć oryginalne technologicznie prace o charakterze przeźroczystym.

Cykl jest wizualnym opisem opowieści zawartej w Epilogu pracy pt.: *Wyprawa do wnętrza Lodowca* i jest opatrzona kolejno następującymi tytułami:

1. „Świat wody“
2. „Świat powietrza“
3. „Świat pełnego światła“
4. „Oczekiwanie“

W odbiorze ogólnym pokazuje drugi rodzaj Białego, z opisu w części teoretycznej, to obraz o dużej krystaliczności i przeźroczystości, w którym umysł ma dużą przewagę nad duchowością. Wykoncypowana rzeczywistość ma jednak odniesienia duchowe. Obie rzeczywistości choć przedstawione w abstrakcyjny sposób związane są z odczuciem i myśleniem o przemijaniu.

Czterem obrazom towarzyszy muzyka, jako nieodłączny element, wzbogacająca efekt odczucia poszczególnych „światów“:

1. utwór „Asta III“ z płyty „The Time“ Leszka Możdżera
2. utwór „Finding Neverland“ z płyty „Możdżer&Kaczmarek“
3. „Białe“ tango Zbigniewa Preisnera
4. -

Podsumowanie

Praca doktorska powstała jako wizualny efekt odczucia koloru Białego. Podjęłam próbę świadomego prześledzenia i nazwania zdarzeń związanych z tym odczuciem. Szukałam odnośników i inspiracji w kontekście sztuki, ale też filozofii, nauki i kultury.

Zdecydowanie najważniejszym czynnikiem pracy jest percepcja i odczytywanie znaczeń bieli, ale również niebagatelną rolę odegrał w niej czas. Zarówno jako moment, chwila, ale również jako jakościowa zmiana w przestrzeni, rozciągnięta w nieskończoność. Praca stanowi uchwycenie i zatrzymanie czasu poprzez wizualność. Czas stanowi dodatkowy czwarty wymiar, w który zostały wpisane abstrakcyjne znaczenia bieli.

Wszystko co zostało zebrane i przeanalizowane w niniejszej pracy jest tylko próbą około opisową zbliżenia do tematu „Białego”. Tego co stanowi całą prawdę o temacie, nie udało się precyzyjnie wyrazić słowami.

„Biały” stał się jednak z całą pewnością swoistym osobistym inkubatorem uczuć, myśli i idei. To świat z jednej strony dojrzwania, ale i dojrzałości. To świat, który płynie z pogodzenia się z naturą człowieka i świata. Coś na kształt „apathei” Marka Aureliusza. Łączy się z aktywnym działaniem, a jednak też z wycofaniem i systematyczną pracą ze sobą poprzez kontrolowanie swoich zachowań, analizowanie swoich postępów i wyznaczanie kolejnych celów.

Białego nie należy odczytywać w *stricte* bezpośredni sposób, a raczej jako abstrakcyjne, wewnętrzne odczucie życia jako takiego, życia tożsamego z odbieraniem świata zewnętrznego w specyficzny sposób.

W tej pracy ustanowiłam to wewnętrzną tożsamością, a pokazałam jako krajobrazy związane z uchwyceniem chwil, mgnień zarejestrowanych przez pamięć.