

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wydział Malarstwa

CHROMA HAZE – subiektywna percepcja koloru

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne
i konserwacja dzieł sztuki

Magdalena Parfieniuk

Prof. Łukasz Huculak

2021



Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



POWR.03.05.00-00-Z021/17-00

Umiejscowienie kształcenia, kompetentna kadra i nowoczesne zarządzanie gwarancją jakości i międzynarodowej obecności Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego.

SPIS TREŚCI

I. Wprowadzenie

II. Inspiracje

- Sylwetki twórców
 - Frida Kahlo
 - Jean Michele Basquiat
 - Henri Rousseau
- Wybrane aspekty z historii teorii widzenia
 - Budowa oka w świetle dzisiejszej wiedzy
 - *Pneuma*
 - *De corporis humani fabrica*
 - *Nauka o Barwie* Adama Zausznicy
 - Nowożytnie teorie barwy
- Wybrane badania nad percepcją chromatyczną
 - Zależność widzenia barwnego od bodźców niewłaściwych
 - Efekt Purkiniego
- Wybrane teorie barw opracowane przez artystów
 - Philipp Otto von Runge
 - Wassily Kandinsky
 - Johannes Itten

III. Humdrum

- Ikonografia
 - *Danse Macabre*
 - *Santa Muerte*
 - Okultyzm
- Opis wybranych prac z cyklu *Humdrum*
 - *Humdrum I*
 - *Humdrum II*
 - *Humdrum III*
 - *Humdrum VII*
- Słownik kolorów
 - Żółcień chromowa
 - Verdigris
 - Fiolet
 - Indygo/ ultramaryna

IV. Malarstwo

- Opis wybranych prac
 - *Zakrycie lustra*
 - *Małpa czekająca na zjedzenie przez tygrysa*
 - *Red&Lonesome*

V. Podsumowanie

VI. Bibliografia

VII. Spis ilustracji

I. Wprowadzenie

Historia zna wielu artystów i artystek, których zahipnotyzowała magia koloru. Jestem zdecydowanie jedną z nich – kolor mnie oczarował. To główne źródło inspiracji nie tylko dla mojej twórczości artystycznej, ale także dla czegoś tak złożonego, jak samo życie. Jest motorem napędzającym moją kreatywność. Na co dzień, kiedy tworzę, najpierw pojawia się chęć użycia określonego koloru, a dopiero potem formalna potrzeba nadania mu kształtu. Często odczuwam brak słów, czy to w trakcie formułowania myśli, czy rozmowy. Powodem nie jest fakt, że ich nie znam. Po prostu odbieram otaczający świat obrazami. Słowa w każdym języku są inne, kolor natomiast, tak jak obraz, jest uniwersalny. Przy pomocy koloru możemy wyrazić wszystkie emocje bez użycia jednego nawet słowa. Umiejętność ich odczytania leży w naszej podświadomości.

Kolor od zawsze stanowił podstawę percepcji wizualnej. Według Miyahary Junji¹ 87% wszystkich informacji wchłanianych przez ludzi to wrażenia optyczne. Co więcej, o większości tych wrażeń decyduje percepcja koloru. Dla mnie jako humanisty, jest to fascynujące, wręcz nierealne, że coś tak pospolitego jak kolor, wcale nie jest oczywiste.

Dla artystów kolor jest narzędziem. Często nie myślimy o znaczeniach odcieni, po prostu łączymy je intuicyjnie, czasem wykorzystując wiedzę o dobieraniu odcieni. W moim odczuciu potencjału koloru nie da się przecenić.

Jest wiele postaci, których poglądy stanowią wkład w zaproponowaną przeze mnie pracę i będą podstawą dalszych rozważań: John Gage, Adam Zausznica, Kassia St.Clair, Maria Rzepińska, Krzysztof Skarbek, Jean Michael Basquiat, Henri Rousseau, Frida Kahlo. Kilka z tych postaci opiszę szerzej w kolejnych rozdziałach. Osobą, która miała bezpośredni wpływ na rozwój mojej twórczości w latach 2013-2018 jest profesor Krzysztof Skarbek. Jego prace wywarły na mnie duże wrażenie. Prof. K. Skarbek był również osobą wspierającą mnie w przygotowaniu pracy magisterskiej. W pracy tej wyjaśniałam wpływ koloru na rozwój mojej twórczości artystycznej. Opisywałam także terapeutyczną siłę użycia koloru. Chcę kontynuować ten temat i poszerzyć obszar dotychczasowych zainteresowań. *Chroma Haze* to termin, który zaproponowałam, aby opisać szczególne zjawisko, sytuację, w której kolorystyczna wizja pojawia się przed formą figuratywną czy znaczeniową. Chodzi o urok koloru, który urzeka i porywa. Chodzi o trans, który kolor prowokuje oraz o radość i ruch, który wprowadza. *Chroma Haze* to nacisk na osobistą postawę. Używając tego terminu, chcę opowiedzieć swoją historię, historię chaosu, stanu mojego umysłu. Jako artysta wierzę, że umiejętność odczuwania kolorów i myślenia obrazami to dar. Odnosi się jednak przede wszystkim do mojej pracy twórczej, która jest głównie procesem chaotycznych wyborów i burzliwych uczuć, które na końcu zamieniają się w całość. To także opowieść o podświadomości i intuicyjnie podejmowanych decyzjach, które zawsze okazują się najlepsze.

Na samym początku chciałbym pokrótce opowiedzieć, czym jest *Chroma Haze*. Są dwie kwestie, które określają status mojego postrzegania rzeczywistości. Po pierwsze, mam astygmatyzm, który w dużym stopniu wpływa na to, jak widzę otaczający mnie świat. Wada ta jest dość rozwinięta, dlatego koniecznym jest korzystanie z korekcji wzroku w postaci soczewek kontaktowych lub okularów. Sprawia to, że bardzo doskwiera mi światło dzienne, często wręcz oślepiając mnie. Drugą rzeczą, która w znacznym stopniu wpływa na moje codzienne funkcjonowanie, a więc także na tworzenie, malarstwo, kolor, tematykę, jest fakt, że cierpię na chorobę afektywną dwubiegunową. To zaburzenie wpływa na ogólne funkcjonowanie i mogę zaryzykować stwierdzenie, że pomaga mi kształtować kierunek, w którym podążam jako artysta. Ta choroba oznacza zwykle występowanie naprzemiennych stanów depresyjnych ze stanami maniakałnymi, których przebieg zdecydowanie różni się u każdego, u kogo ta choroba występuje. W moim przypadku stan ten działa raczej na korzyść, jestem wtedy bardzo produktywna, a mania kręci się wokół tworzenia. W takich chwilach wstaję, aby tworzyć i kładę się spać tylko z

¹ Miyahara Junji, *Inwencja i innowacja, Jak powstało białe oświetlenie*, Kraków, wyd. Universitas, 2019, str.17

konieczności. Za wszelką nadaktywność trzeba jednak zapłacić w późniejszym terminie. Pomimo tego, że leki pomagają ustabilizować pewne wahania, które mogą stanowić potencjalne zagrożenie, etapy hipomanii nadal się zdarzają. To właśnie w trakcie jednego z takich dni, gdy wyszłam do pracowni bez soczewek kontaktowych, zostałam zbombardowana mnogością kolorów i rozmytych kształtów. Byłam pod wrażeniem tego, że to nie motywy, nie formy, ale kolory naprawdę motywują mnie do tworzenia. Wtedy zobaczyłam *Chroma Haze* - otaczający wir kolorów, lekko dezorientujący jednak stymulujący i nasuwający na myśl setki nowych kompozycji. Od tego czasu w mojej pracy pojawiło się więcej kolorów, zdecydowanie więcej szczegółów, więcej wszystkiego. Również mniej więcej w tym czasie rozpoczęłam pracę nad serią rysunkową *Humdrum*, której poświęcę kilka stron poniższej dysertacji. Opiszę również nowe prace malarskie, które zostały namalowane w trakcie trzech lat studiów doktoranckich. Zdaje mi się, że w nowych pracach, zarówno malarskich jak i rysunkowych, nie można jednoznacznie zdecydować, który kolor jest przewodnim. Kiedy stajemy twarzą w twarz z obrazem i zwężamy powieki, widzimy *Chroma Haze*, burzę przenikających się kolorów, które są zamknięte w formach tworzących całość.

To, co bardzo mocno stymuluje moją wyobraźnię ma wielorakie oblicza i nie ogranicza się jedynie do wizualnych sugestii. Interesuje mnie naukowe podejście do pewnych kwestii, badania, teorie. Nie twierdzę, że jestem specjalistą, ani że w pełni je rozumiem, są one jednak dla mnie istotnym bodźcem, który popycha mnie w stronę twórczości, nawet wtedy, kiedy taki bodziec ma na twórczość wpływ pośredni. Jest jedna kwestia, którą chciałabym w tym momencie rozwinąć, jest to dla mnie istotne, bowiem rzuca cień na całość moich zachowań i decyzji, zarówno teraz, jak i na przestrzeni wielu lat wstecz. Kiedy mówię o tym, że zainteresowanie nauką ma wpływ pośredni na moją twórczość, mam na myśli to, że często nie rozumiem wprost tego, co czytam. Każdą informację, którą przyswajam chcę rozłożyć na części pierwsze, nie skupiając się na bezmyślnym zapamiętaniu przedstawionego faktu (który zazwyczaj jest wynikiem wielu innych składowych). Zawsze chcę wiedzieć, skąd dany wniosek płynie, chcę znać mechanizmy i funkcje danej informacji. To prowadzi zazwyczaj do tego, że zamiast skupić się na zapamiętaniu faktu przedstawionej, okrojonej prawdy, dopytuję i „rozgrzebuje”. Niektórzy mogą powiedzieć, że to dobra cecha, że dociekliwość i skrupulatność jest profitem, jednak muszę temu zaprzeczyć. Prowadzi to do wiecznego poczucia niedosytu, frustracji płynącej z faktu, że nie mogę wszystkiego łatwo zrozumieć i zapamiętać. Ze zrozumieniem zapamiętałam w życiu tylko to, co udało mi się „rozgrzebać” lub czego doświadczyłam. Z malarstwem jest podobnie. Kiedy widzę obraz Rousseau, mam ochotę wyodrębnić gatunki przedstawionych roślin. Nie jestem jednak botanikiem – sięgam więc do atlasów botanicznych. Kiedy widzę obraz Fridy Kahlo, chciałabym wiedzieć, jakiego gatunku jest małpa, która siedzi jej na ramieniu. To wszystko jest pozytywne, ale takie myśli – więcej, lepiej, dalej, głębiej – miewam kilka razy dziennie i dotyczą one wielu aspektów, również życia codziennego. Nie jestem w stanie sprostać każdej z tych zachcianek, ponieważ nie ma na to czasu: doba ma ograniczoną ilość godzin. Dlatego określam swoje zainteresowanie naukowym podejściem do percepcji jako inspirację pośrednią. Aby w pełni (tak jak bym sobie tego życzyła) pojąć zjawiska związane z percepcją wzrokową, musiałabym być wykwalifikowanym fizykiem, chemikiem, biologiem i anatomem. Aby potem zinterpretować to w wartość artystyczną należałoby być nie tylko artystą, a dodatkowo filozofem i historykiem sztuki. Zauważyłam, że jedynie przy tworzeniu problem ten znika. W trakcie tworzenia mogę z czystą głową oddać wszystkie emocje i inspiracje, które zostały wyzwolone w trakcie zapoznawania się z literaturą naukową. Czasem jest to jakiś fakt, jak np. to, że działanie bodźca węchowego – zapachu rozmarynu, stymuluje widzenie zielono - niebieskiej części widma. Czasem stymulantem jest jedynie reakcja na coś przeczytanego, np. „wow, to jest niesamowite”. Mam wrażenie, jakby podczas tworzenia ta cecha, która zmusza mnie do wchodzenia w szczegóły, wyzwalała podświadome dążenie do perfekcji, do pracochłonnego opracowania detalu, do czyszczenia powierzchni, niepozwalania sobie na malarskie błędy. Kiedy spod mojego pędzla wychodzi obraz, który można określić jako „malarski”, „ekspresjonistyczny” lub „niedokończony”, czuję potrzebę naprawienia go. To uczucie porównywalne do swędzenia: można je przeżyć, ale jest męczące, napastliwe. Nie wiem, czy jest to związane z moim zaburzeniem. Może tak, a może nie. Wiem jedynie, że jest to ta część mnie, z którą nie udało mi się jeszcze wygrać.

II. Inspiracje

Sylwetki twórców

Stylistyka, która wypracowałam jako najbardziej odpowiadającą mojej estetycznej wizji, oparta jest na dychotomii. Z jednej strony pociągają mnie tematy mroczne, które z dystansem traktują życie doczesne i koncentrują się na duchowości, z drugiej, moja miłość do koloru owocuje motywami zwierzęcymi i botanicznymi, mnogością szczegółów i ilustracyjnością. Skrystalizowanie się tego stylu jest wynikiem zderzenia wielu inspiracji i bodźców. W tym rozdziale opiszę sylwetki artystów, których twórczość miała duży wpływ na ukształtowanie się ekspresji moich prac. Artyści ci, pomimo odmiennego podejścia do życia, sztuki i różnych intencji, mieli wspólny mianownik, którym była niewątpliwie ogromna pasja tworzenia i oddanie sztuce. W poniższym rozdziale opiszę, co moim zdaniem jest najważniejsze w ich pracach i co najbardziej cenię. W dalszej części rozdziału opiszę poglądy naukowe dotyczące percepcji koloru, które wywarły wpływ na moją praktykę malarską.

Frida Kahlo

Twórczość Fridy Kahlo jest obecna w kręgu moich inspiracji praktycznie od zawsze. Już jako piętnastolatka oglądałam albumy opatrzone jej nazwiskiem. Wtedy też miały miejsce moje pierwsze próby malarskie, dość nieudolne. Prace Kahlo zdawały mi się wtedy odpychające i brutalne, właściwie wstydziłam się na nie patrzeć, uważałam je za „chore” i dziwne, mimo to ciągle do nich wracałam. Wszystkie poprzednie wrażenia nie zdezaktualizowały się, jednak równolegle pojawiają się nowe. Prace Fridy Kahlo są faktycznie „chore” i dziwne, podobnie jak ona sama. Frida była jednak również wrażliwa, piękna, kochająca, ekstrawagancka i odważna. Ona sama była niejako sztuką. Jej prezencja, twórczość, życie i otoczenie stanowią spójną całość, pełną pasji, życia i koloru. Suzanne Barbezat w biografii Fridy Kahlo pisze: „Frida dekorowała pomieszczenia dziełami sztuki ludowej i preferowała tradycyjne meksykańskie meble, tekstylia i naczynia. Wraz z Diegiem nadal powiększali swoje kolekcje, wypełniając dom przedmiotami wykonanymi ręcznie przez Meksykanów. W kątach pokoi wisiały ogromne figury Judasza, a na baldachimie nad swoim łóżkiem Frida umieściła szkielet *calavera*.”² Wspomniany szkielet *calavera* jest jedną z czołowych inspiracji, które można odnaleźć w moich pracach. *La Calavera Garbancera* lub inaczej *La Catrina* jest figurą/postacią stworzoną przez Jose Guadalupe Posada Aguilare, który był meksykańskim artystą tworzącym litografie i ilustracje poruszające tematykę społeczno–polityczną (il. 1). Jego prace miały wpływ na ukształtowanie się wielu latynoamerykańskich artystów i twórców kreskówek, głównie ze względu na satyryczny wydźwięk prac. Używał wizerunków szkieletów, czaszek i kości, aby przekazać charakter określonych grup społecznych³. *La Catrina* to kobieta z wyższych sfer, dama, która została spersonifikowana pod postacią szkieletu w kunsztownej sukni oraz kapeluszu z piórami, wedle panującej ówczesnie mody. To jego najpopularniejszy pomysł, który stymuluje branżę artystyczną po dziś dzień. Wyraźne inspiracje możemy zauważyć np. w filmach Tima Burtona *The Nightmare before Christmas* i *The Corpse Bride*. Jako że kult śmierci w kulturze Meksyku ma wysoką pozycję, *La Calvera* została szybko wchłonięta do latynoamerykańskiej estetyki. W odczuciu Meksykan śmierć to kontynuacja życia. Ziemską egzystencja ma być jedynie przelotnym epizodem, prawdziwe życie ma zaczynać się dopiero po śmierci. Śmierć jest zatem esencją życia a jej przedstawienia w meksykańskiej kulturze nie są straszne. Wizerunki śmierci przedstawiane są w postaci tańczących, pijących, radosnych szkieletów, często w formie wycinanek z cienkiej kolorowej bibuły.

² S. Barbezat, *Frida Kahlo prywatnie*, Warszawa, wyd. Marginesy, 2017, str.139

³ L.C. Hults, *The Print on the Western World. An Introduction History*, wyd. The University of Wisconsin Press, 1996, str. 750

LA CALAVERA OAXAQUEÑA



La Calavera valiente **Todos quítense el sombrero**
Hoy acaba de llegar; **Que así la deben mirar.**

Porque yo soy de Oaxaca
 Y no hay hombre para mí,
 Y si a los más desalmados
 Les da arrebo les pido.



No quiero que me insulten,
 Chulitatos, cabrones,
 Que yo no soy hablador
 Solo valiente de veras.

A cualquiera lo destripo,
 No me tiemo el corazon,
 Y ninguno me haga meros,
 Que lo despacho al pastado.

De nadie me sé dejar,
 El mundo pa' mí se seño,
 Y a todos meto de golpes
 Y al fincho me comprometo.

Todos me levantan pelo,
 Comengo nadie se meño,
 Y algunos los que quieran
 Y vamos chuché al papate.

En mi tierra no hay coyotes;
 Ni se rinden ni se rajan,
 Y a todos los habladores
 En el hoyo los entajan.

Si allí se fueran un poco
 Se querían lo miedoso
 Con el mepel de perdogo
 Y el tallo presto sabroso.



Allí cobrode valer
 Con un vino de megal
 Y con simpáticos chinos
 De hermaneros, sin rival.



A mi lugar me agusto,
 Y ya de todos me río
 La gente es que le he brianado
 Al brancar tapala.

Ilustración 1. J. G. Posada, *La calavera Oaxaqueña*, 1900, <https://artsandculture.google.com/asset/la-calavera-oaxaqueña/DAHrgckiqN7RXA?hl=es-419>



Ilustracja 2. F.Kahlo, *Dwie Fridy*, S. Barbezat, Frida Kahlo prywatnie, Warszawa, wyd. Marginesy, 2017, str.121

Motyw *Catriny* jest jednym z najpopularniejszych motywów powtarzanych corocznie w obrzędach Święta Zmarłych oraz w ruchu *Santa Muerte*. Motyw ten był również lubiany przez Kahlo, o czym świadczy choćby fakt użycia figury *calavera* jako elementu wystroju wnętrza. Sposób w jaki traktowała wnętrze swojego domu jest mi bardzo bliski, zdaje się jakby wypełniała go miłością i tym co stymuluje jej twórczość: „Na krzesłach i łóżkach w całym domu poukładała poduszki z wyhaftowanymi miłymi słowami, na przykład *Despierta corazon dormido* („Pobudka serduszko”). W glinianych wazonach stały świeże kwiaty przyniesione z ogrodu, wzbogacające przestrzeń o kolory i zapachy. Swoje rzeczy przechowywali w pudełkach i skrzynkach z *Olinala* – dekoracyjnych lakierowanych pojemnikach ze stanu Guerrero. (...) Sercem domostwa była kuchnia. (...) Radosne pomieszczenie miało jasnożółtą podłogę i białe ściany ozdobione niebieską boazerią. Pośrodku stał drewniany stół i krzesła w tym samym jaskrawożółtym kolorze

co podłoga i półki, na których stały naczynia. (...) Choć w tamtych czasach popularne były kucharki gazowe, w Niebieskim domu gotowano na palenisku. Tradycyjny piec obłożony był niebiesko-żółtymi płytkami *Talavera*, które sięgały aż na ścianę, tworząc dekoracyjny wzór. (...) W kątach stały wielkie ceramiczne wazony. (...) Wielki ogród przy domu stanowił zieloną oazę dzięki bujnej roślinności, szemrzącej fontannie i liczным mieszkańcom.”⁴ Fragment ten, jest opisem otoczenia Kahlo. Zaskakującym dla mnie jest, jak wiele ma ono wspólnego z moim własnym. Frida Kahlo nie bała się łączenia ze sobą motywów i kolorów. Otaczała się życzliwością i ciepłem, nie bojąc się łączenia ze sobą wszystkiego, co ją inspirowało. Jestem pewna, że otoczenie to miało wpływ na kształtowanie się jej obrazów. Jest wiele obrazów, które podziwiam, jednym z nich jest obraz *Dwie Fridy* z 1939 roku (il.2). Ten podwójny autoportret jest reprezentacją dwóch stanów emocjonalnych, dwóch oblicz tej samej osoby. Jedna postać jest Fridą, którą Diego Rivera kochał, druga jest tą, której uczuciem nie darzył. Diego Rivera był mężem artystki, również malarzem, do którego Kahlo wykazywała olbrzymie przywiązanie. Na obrazie obydwie postaci trzymają się za ręce siedząc na ławce, na tle burzowego nieba. Lewa postać ma na sobie białą wiktoriańską koszulę, kobieta z prawej ubrana jest w tradycyjny strój z regionu *Tehuantepec*. Prawa postać ma w ręku medalion z miniaturowym zdjęciem męża z dzieciństwa. Medalion jest połączony żyłą z sercem, serce jest z kolei połączone żyłą z sercem lewej postaci. Na końcu żyły wychodzącej z serca lewej Fridy znajdują się szczypcy chirurgiczne, które niczym kroplówka dozują krew wprost na białe ubranie. Plamy krwi na białej spódnicy wyglądają niczym kwiatowy ornament. To surrealistyczne przedstawienie jest dla mnie ujmującym obrazem kobiety zatraconej w miłości, silnej, ale zranionej, szukającej wsparcia u siebie samej. To, co kiedyś wydawało mi się brzydkie i brutalne dziś odkrywa swoje smutne piękno.

Obrazem, który wywarł na mnie największy wpływ jest *Autoportret z cierniowym naszyjnikiem i kolibrem* z 1940 roku (il.3). Pomimo tego, że na pierwszy rzut oka praca zdaje się być radosnym wizerunkiem, jest w niej smutek i poczucie zniewolenia. Na obrazie widzimy Fridę, której szyja opleciona jest przez kolczaste pnącze. Na jednym jej ramieniu siedzi małpa, która ciągnie za wijące się pnącze zaś na drugim ramieniu siedzi czarny kot. Pnącze wbija się w jej szyję aż do krwi, w tle widzimy gęstwinę bujnych liści. Obraz pełen jest alegorii i symboli z ikonografii chrześcijańskiej i kultur mezoamerykańskich, co utrudnia jego interpretację. Białe ubiór i krew, spływająca z szyi sprawia, że Kahlo wygląda nieco jak męczennica. Cierniowy naszyjnik odnosić się może zarówno do Jezusa Chrystusa jak i do starożytnych azteckich obrządków upuszczania krwi. Motyle są prawdopodobnie nawiązaniem do odrodzenia, były jednak również symbolem duchów zmarłych wojowników. Elementem, który najbardziej urzeka mnie w tym obrazie jest cierniowy naszyjnik z kolibrem. Według meksykańskiej tradycji ludowej, amulety wykonane z martwych kolibrów miały przywracać utraconą miłość. Małpa na ramieniu Fridy niezobowiązująco bawi się cierniem, postawa kota siedzącego z drugiej strony sprawia, że wygląda on na przygotowanego do skoku lub ataku. Całemu chaosowi informacyjnemu towarzyszy beznamiętny wzrok kobiety. Zderzenie tropikalnej, słonecznej, bujnej roślinności z naszyjnikiem z kolibrem i pustym wzrokiem bohaterki jest ujmujące. Również sposób malowania i różnicowania walorów jest dla mnie bardzo inspirujący. Wysoce cenię widoczne różnicowanie materii w tym obrazie, np. kontrast pomiędzy gładkością skóry, futrem małpy, a sposobem ujęcia roślinności.⁵

⁴ S. Barbezat, *Frida Kahlo prywatnie*, Warszawa, wyd. Marginesy, 2017, str.139-140

⁵ Twórczość Fridy Kahlo jest i zawsze będzie obecna w moim życiu. Moment, w którym piszę ten rozdział i wspominam o istocie wpływu tej malarki na moją twórczość, zbiegł się w czasie z wydarzeniem zabawnym, niespodziewanym i pochlebiającym mi zarazem. W roku 2020 pewna polska firma odzieżowa zakupiła ode mnie licencję na użycie moich grafik do stworzenia autorskiej linii odzieżowej, sygnowanej moim nazwiskiem. Sam fakt propozycji jest dla mnie niemalym zaszczytem, firma ta jest bowiem moją ulubioną marką, nie tylko z powodu faktu, że szyje i projektuje w Polsce, ale również dlatego, że materiały są zawsze stworzone we współpracy z polskimi artystami. W momencie pisania fragmentu o Fridzie, moja linia ubrań została wprowadzona do sprzedaży, niemalże równoległe z linią inspirowaną twórczością Fridy Kahlo. Dodatkowo, obie linie są



Ilustracja 3. F.Kahlo, *Autoportret z kolibrem*, Suzanne Barbezat, Frida Kahlo prywatnie, Warszawa, wyd. Marginesy, 2017, str.156

prezentowane w ramach jednej ekspozycji jako te, które mogą do siebie pasować. To najprostszy przykład tego, że nasze intencje i inspiracje mają faktyczne odzwierciedlenie w życiu codziennym.

Kolejnym artystą, którego twórczość jest dla mnie źródłem inspiracji, jest Jean Michel Basquiat. Jego dorobek artystyczny jest dla mnie zagadką, której nie chcę rozwiązywać. Samouk, geniusz, narkoman, gwiazda – Basquiat był urodzony, aby tworzyć. Energia płynąca z jego obrazów jest fascynująca. Jean Michele Basquiat był niewątpliwie bardzo ciekawą osobą, pełną pasji i chęci tworzenia, jednak jego skłonność do narkotyków zdecydowanie nie wróżyła genialnemu malarzowi długiego, szczęśliwego życia, czego sam był prawdopodobnie świadom. Po roku 1986 częstym motywem na jego obrazach stają się czaszki, w różnych formach i kolorach. To dość bezpośrednie nawiązanie do tego, że przeczuwał możliwość wczesnego odejścia. Po latach Madonna, była partnerka malarza, obecnie wielka gwiazda muzyki pop, wspomniała, że Basquiat wstawał codziennie o czwartej rano, aby kończyć zaczęty wcześniej obraz, zupełnie jakby czuł na plecach oddech biegnącego czasu. To, co najbardziej lubię w jego malarstwie to przekaz codziennych emocji. Emocje te są bardzo uniwersalne i każdy w pewnych aspektach może się z nimi utożsamiać: bunt, wściekłość, nieporadność, samotność, zwątpienie, ale również pasja i miłość. Jego obrazy pulsują życiem. W jego twórczości widzę nawiązania do Picassa, Jeana Dubuffeta czy Matisse'a i zamiłowanie do sztuki afrykańskiej. Również wszystkie współczesne, bezpośrednie lub pośrednie nawiązania do twórczości Jeana Michaela są dla mnie niezwykle cenne. Przykładem jest twórczość Giana Galanga (il.4), nowojorskiego artysty. Choć jego ilustracyjne prace nie nawiązują bezpośrednio do stylistyki Jeana Michaela Basquiata, wspólnym mianownikiem dla obu artystów jest dynamika i lekkość kompozycji oraz podejmowana tematyka. Basquiat bardzo chętnie sięgał po inspiracje do boksu, również Galang sięga po inspiracje ze świata sportu, czerpiąc nie tylko z boksu, ale również innych sztuk walki.



Ilustracja 4. Gian Galang, *JIANSHU 1*, 5ft X 6ft, Akryl na płótnie, 2019, <https://giangalang.com>

Postać Henriego Rousseau i jego praca zachwyca mnie za każdym razem, gdy mam styczność z jego obrazami. Zdecydowanie wolę prace Rousseau oglądać, zamiast o nich czytać. Muszę przyznać, że to jego twórczość, zaraz po twórczości Fridy Kahlo, miały największy wpływ na rozwój mojej stylistyki. Dzięki pracom takim jak *Egzotyczny pejzaż* czy *Walka pomiędzy tygrysem a bawołem* (il.6) zdałam sobie sprawę z tego, co najbardziej ujmuje mnie w malarstwie i w jakiej formule mogę odnaleźć się najlepiej. To, co w pracach Rousseau porusza mnie najbardziej, to detale, dynamiczna kompozycja, kolorystyka, dobór tematyki oraz pozorna prostota opowiadanych historii. To wszystko sprawia, że na obraz chce się ciągle patrzeć, pochłaniać go kawałek po kawałku, jeden za drugim. Zadziwiająca jest prostota detali a ich mnogość potęguje tylko efekt. Pamiętam, że powodem, dla którego po raz pierwszy zwróciłam uwagę na obraz Rousseau był fakt, że dominował w nim kolor zielony. Zielony był wtedy moim najmniej ulubionym kolorem, podczas gdy obrazy z serii traktującej o egzotyce najbardziej ulubionymi. W momencie, kiedy zobaczyłam je po raz pierwszy, zmieniły się moje zapatrywania względem sztuki, zrozumiałam czego szukam w obrazach, jakich wartości poszukuję. Pierwszym obrazem, który został stworzony w duchu inspiracji Rousseau jest *Dzika Granica* (il.5), obraz, który może sprawiać infantylne wrażenie. W tym obrazie po raz pierwszy zdecydowałam się zastosować botaniczne formy zaczerpnięte z obrazów Rousseau. Postanowiłam podejść do sprawy graficznie, stawiając na ilustracyjne przedstawienie zaproponowanej sceny. Zestawienie zieleni z różem w tle zdało mi się idealnym połączeniem choć nieco ryzykownym. Obraz ten, zaprezentowany na wystawie ZENITY⁶ w czerwcu 2019 roku, choć zdawać się może dziecinny, jest metaforą, tego z czym spotykamy się na co dzień – chaosu dnia codziennego. Poniżej przedstawiam mój katalogowy opis *Dzikiej Granicy*: „Pewnego dnia, kilka miesięcy temu - prawdopodobnie w okolicach „Walentynek” (w sklepach były czekoladki w kształcie serc, a każdy głos w telewizji mówił „powiedz komuś, że go kochasz”). Chyba była sobota; lodówka była pusta po całym tygodniu; stos naczyń rósł w zlewie; zmywarka nie nadążała; łazienka – dramat, ciężko było dostrzec toaletę wśród mnóstwa brudnych ubrań. W sypialni kurzowe zwierzaki wypełzały spod łóżka; był nawet moment, kiedy myślałam, że jeden z nich żyje, dlatego, że z rana zapomniałam założyć soczewek. Włączam komputer - dwadzieścia siedem nieprzeczytanych e-maili. Wszystko ważne, nie wiem od czego mam zacząć, które to priorytet a które zignorować. Moja głowa zaraz eksploduje. Przypomnienie: program antywirusowy czeka na aktualizację. Wyłączam komputer. Zakładam sukienkę, nieważne którą, strojenie się i tak nie ma sensu. Wsiadam do samochodu. Lampka rezerwy paliwa zaczyna migać. Kolejna stowa w plecy.

⁶ *Zenity* był to projekt, który udało mi się zrealizować w trakcie pierwszego roku studiów doktoranckich. Można powiedzieć, że był on jego zwieńczeniem. Zawsze lubiłam stawiać sobie wyzwania, im trudniejsze i bardziej wymagające, tym chętniej podchodzę do ich realizacji. Projekt, miał na celu integrację środowiska, wprowadzenie doktorantów zagranicznych w świat wrocławskiej sceny artystycznej. Chciałam również, żeby mieli okazję do wdrożenia się w „polskie realia”. Tytułowe *Zenity* to metafora określająca punkty kulminacyjne. W trakcie całego życia mamy ich wiele. Pomimo, że nie wszyscy poświęcają im należytej uwagi i często są one przez nas pomijane, warto zdać sobie sprawę z ich istnienia i bacznie się im przyglądać, ponieważ to one decydują o tym, kim się stajemy. Inspiracją dla ujednolicenia konceptu była astrologiczna równonoc i przesilenie, które zdarza się cyklicznie od setek, tysięcy, a może nawet milionów lat. Tak, jak cykliczny jest obrót ciała niebieskich, tak cykliczna jest egzystencja, coś umiera by coś mogło trwać, coś powstaje, by coś mogło się skończyć. Harmonia i chaos to dwie strony tej samej monety. Liczba 12 miała tu kluczowe znaczenie. W wielu kręgach kulturowych liczba ta ma szczególną rangę, istnieje nawet pewne dążenie do jej osiągnięcia, dla utrzymania balansu i doskonałości: dwanaście znaków zodiaku, dwanaście miesięcy, dwunastu olimpijskich bogów, dwunastu apostołów, dwunastu imamów, dwunastogodzinny system mierzenia czasu. Wreszcie - dwunastu artystów prezentowanych na wystawie. Chciałam, żeby przy wyborze prac kierowali się istotą ładu, aby stanąć na przekór temu, że dniem otwierającym wystawę był dzień 21 czerwca, letniego przesilenia – symbolu dysharmonii. To swoista gra, pomiędzy tym co pewne i nie. Każdy z prezentowanych artystów reprezentował jedną z dwunastu liczb, jeden z dwunastu miesięcy. Założeniem było, aby przejście przez wystawę było jak krótka podróż przez rok, widziana oczyma innych. Wystawa odbyła się w Muzeum Współczesnym Wrocław i trwała 3 miesiące. Było to moje pierwsze doświadczenie kuratorskie. Chciałam, żeby koncept był ciekawy, elastyczny i symboliczny. Chciałam, żeby wydarzenie było profesjonalnie dopięte na ostatni guzik oraz zwieńczone powstaniem katalogu. Wszystko zostało zrealizowane wedle założenia, a doświadczenia i umiejętności jakie wtedy nabyłam z pewnością wpływają na mój dalszy rozwój. Jeśli jednak mogę szczerze przyznać, dużo bardziej wolę występować w roli artysty. Wolę tworzyć niż przedstawiać, malować niż mówić. Uważam jednak, że wychodzenie poza „strefę własnego komfortu” jest bardzo ważne w rozwoju osobistym.

Otwieram drzwi do pracowni, uderza we mnie stęchły zapach farby i terpentyny - otwieram okno. Będzie dobrze. Przy ścianie stoi sześć zupełnie nowych płócien. Nie planuję zbyt dużo; to strata czasu. Dinozaur to zawsze właściwy wybór.”⁷



Ilustracja 5. M. Parfieniuk, *Dzika Granic*, olej na płótnie, 110x130cm, kolekcja prywatna, 2019

⁷ M. Parfieniuk, katalog *Zenity*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych im.E.Gepperta we Wrocławiu, 2019, str. 8



Ilustracja 6. H. Rousseau, *Walka pomiędzy tygrysem a bawołem*, 1908, Cleveland Museum of Art, Cleveland

Inspiracja innymi artystami pozwala zauważyć bezpośrednie zależności i podobieństwa. We wstępie wspomniałam też o „inspiracjach pośrednich”, czyli takich, które nie mają źródła w samych obrazach, ale np. w badaniach naukowych. W kolejnej części tego rozdziału chciałabym rozwinąć wybrane zagadnienia naukowego podejścia do percepcji koloru. Jak wcześniej wspomniałam, nie uważam się za specjalistę w tej dziedzinie, staram się po prostu rozwijać, poszukiwać i czerpać z różnych źródeł.

Budowa oka w świetle dzisiejszej wiedzy

Zmysł wzroku jest najistotniejszym narzędziem poznania. Aby wgłębić się w temat percepcji wzrokowej, chciałam zrozumieć, jak widzenie postrzegali inni i jak teoria percepcji ewoluowała z czasem. Zapoznanie się z naukowym podejściem jest dobrą formą uzupełnienia wiedzy i rozbudzenia ciekawości. Chciałabym zacząć od krótkiego opisu tego, jak według dzisiejszej medycyny wygląda budowa i funkcjonowanie oka, zaczynając od zewnętrznej części gałki ocznej, która składa się z trzech warstw błon. Spojówka, pierwsza warstwa, to cienka błona śluzowa, która pokrywa zewnętrzną powierzchnię całej gałki ocznej oraz tylną powierzchnię powiek. Jest ona silnie unaczyniona i unerwiona. Odpowiada za stałe nawilżanie oka. Kolejną błoną jest twardówka, która ma za zadanie chronić gałkę oczną przed urazami oraz nadaje jej kulisty kształt. W tylnej części oka, twardówka jest gruba i nietransparentna, w przedniej części, gdzie nosi nazwę rogówki, jest cienka i przepuszcza promienie świetlne. Trzecią warstwą jest naczyniówka, w której znajdują się naczynia krwionośne. Jej zadaniem jest odżywanie oka, dostarczanie mu tlenu oraz odprowadzanie produktów przemiany materii. W przedniej części oka naczyniówka łączy się z tętnicą, której kolor jest indywidualny, niepowtarzalny i bezpośrednio zależny od zawartości melaniny – barwnika. Znajdują się w niej mięśnie gładkie, dzięki którym może ona zmieniać szerokość źrenicy – otworu znajdującego się w pierścieniu tętnicy. Zjawisko adaptacji oka do natężenia światła jest odruchem bezwarunkowym. Wewnętrzna błona gałki ocznej to siatkówka i na jej powierzchni rozróżnić możemy dwa rodzaje komórek zmysłowych wrażliwych na światło: czopki i pręciki. Pręciki są komórkami wrażliwymi na natężenie światła, dzięki czemu mózg odróżnia stopnie szarości, ale nie barwy. Czopki są odpowiedzialne za widzenie barwne i aktywują się jedynie przy dostatecznym oświetleniu: to dlatego rozróżnienie barw w półmroku jest tak trudne. Poszczególne czopki wychwytują światło o określonej długości fal. Na siatkówce znajduje się ok 6mln czopków i ok 125mln pręcików. Pręciki występują w zewnętrznej części siatkówki, natomiast czopki centralnie, w tylnej części gałki ocznej. Największym zagęszczeniem czopków jest tzw. Plamka żółta. Jest to obszar w oku cechujący się możliwością najostrejszego widzenia. Na siatkówce znajduje się również obszar, zupełnie pozbawiony komórek zmysłowych, tzw. plamka ślepa. Z plamki ślepej odchodzi nerw wzrokowy, który przekazuje impulsy nerwowe do mózgu. Po przejściu przez rogówkę światło trafia do źrenicy, za którą znajduje się soczewka. Soczewka jest transparentna, a jej kształt może ulegać zmianom. Promienie światła przenikają przez soczewkę, następnie przez znajdujące się za nią ciało szkliste, które w 98% składa się z wody. Następnie, promienie światła trafiają na siatkówkę, po drodze jednak ulegają załamaniu zarówno przez rogówkę jak i przez soczewkę, dzięki czemu na siatkówce tworzy się ostry obraz. Promienie świetlne pobudzają komórki receptorowe w siatkówce. Każda z tych komórek zawiera światłoczuły barwnik, który pod wpływem energii świetlnej rozkłada się i powoduje powstanie impulsu nerwowego, który wędruje do nerwu wzrokowego, a dalej do ośrodków wzrokowych w korze mózgowej, gdzie impulsy te zostają rozpoznane i zinterpretowane. Niewłaściwa krzywizna rogówki lub soczewki upośledza skupianie promieni świetlnych, ogniskując je w różnych punktach na siatkówce lub przed i poza nią. Wada sprawiająca, że powstający obraz jest niewyraźny, nosi nazwę astygmatyzmu.⁸

⁸A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, Str.201-209

Mechanizm widzenia oraz budowa oka od zawsze stanowiły przedmiot wielkiego zainteresowania. Jasnym było, jak wielkie znaczenie dla funkcjonowania człowieka ma ten zmysł. Już w starożytności można zaobserwować pierwsze próby rozwiązania zagadki percepcji wzrokowej. Początkowo sądzono, że to soczewka jest w głównej mierze odpowiedzialna za proces widzenia, znaczenie siatkówki pozostawało niezauważone. Teorią, która choć w świetle dzisiejszej wiedzy wydaje się absurdalna, popchnęła mnie do dalszych poszukiwań, jest *emisyjna teoria widzenia*. Zakładała ona, że widzenie możliwe jest za pośrednictwem promieni wysyłanych przez oko. Hipoteza ta miała wielu zwolenników w starożytności. Według emisyjnej teorii stworzonej przez Galena, proces widzenia zachodzi za pośrednictwem niematerialnej substancji, którą nazwał on *Pneuma* lub *duch wzroku*. Claudius Galenus był rzymskim lekarzem pochodzenia greckiego. Zajmował się anatomią, filozofią, był utalentowanym badaczem, jednym z najwspanialszych starożytnych lekarzy. Jego prace wywarły olbrzymi wpływ na rozwój medycyny średniowiecza i renesansu. Opisana przez niego substancja – *Pneuma*, miała zaczynać się w mózgu i biec wzdłuż nerwu optycznego, aż do gałki ocznej i soczewki, która uważana była za główny narząd widzenia. W ten sposób *Duch wzroku* miał udzielać oku zdolności widzenia. Z soczewki strumień *pneumy* miał rozchodzić się w prostoliniowych promieniach, które dotykają rzeczy widzialnych.⁹ Teoria ta, bardzo ciekawa i dość abstrakcyjna, stała się dla mnie inspiracją do stworzenia obrazu, zatytułowanego *Pneuma* lub *The Black Eye* (il.8). Obraz przedstawia głowę, z której lewego oczodołu wypada oko. Wypadające oko łapie czarna ręka, ujęta w nieco innej, graficznej stylistyce. Powstanie obrazu było następstwem rysunku, który spontanicznie wykonałam zaraz po zapoznaniu się z tą teorią (il.7). Obraz jest również lekkim odnośnikiem do mojego własnego doświadczenia percepcji. Astygmatyzm sprawia, że moje lewe oko jest w dużo gorszej formie, przez co konieczna jest dość mocna korekcja wzroku. *The black eye* to swoisty hołd dla mojej wiecznej udręki z soczewkami kontaktowymi.

⁹ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, Str.268



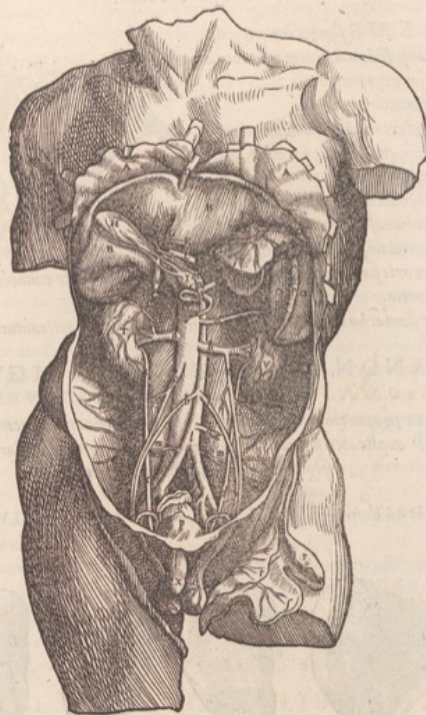
Ilustracja 7. M.Parfieniuk, *Czarne oko/ Pneuma*, promarker na papierze, 20x30cm, 2019



Ilustracja 8. M. Parfieniuk, *Czarne oko/ Pneuma*, olej na płótnie, 110x130cm, 2019

Średniowieczni badacze obficie czerpali z poglądów starożytnych myślicieli. Przyjęte niemal bezkrytycznie greckie poglądy zdominowały średniowieczny rozwój optyki. W tych czasach ośrodki badań naukowych w znacznej mierze przeniosły się do krajów, które znajdowały się pod wpływami arabskimi. Arabscy uczeni wzbogacili wiedzę o anatomii oka, ich główną zasługą dla późniejszego rozwoju nauki było jednak kategoryczne odrzucenie emisyjnej teorii widzenia. To właśnie oni zbudowali podstawy, dzięki którym możliwe było odkrycie siatkówki. Po odkryciach arabskich przez bardzo długi czas historia nie odnotowuje znaczących przełomów w dziedzinie optyki. Nie zdziwi nas fakt, że również Leonardo da Vinci pracował nad rozwiązaniem zagadki budowy oka. Jego opisy były bardzo trafne, jednak nie wpłynęły znacząco na rozwój ówczesnej nauki, gdyż prace jego autorstwa przez długi czas pozostawały nieznane. Opis budowy oka, który znaleźć możemy w *De corporis humani fabrica* z 1543 r. autorstwa Vesaliusa, jest pełny i dużo dokładniejszy, niż wszystkie opisy znane wcześniej. Praca ta jest oparta na własnych, wnikliwych obserwacjach i badaniach i stanowi punkt zaczepienia dla dalszego rozwoju nauki. Andreas Vesalius, flamandzki uczonec, uznawany jest za twórcę nowożytnej anatomii. *De corporis humani fabrica* to ponad pięciuset stronicowe opracowanie spostrzeżeń dotyczących ludzkiego ciała.¹⁰ Ilustracje zawarte w tej księdze również stanowią dla mnie źródło inspiracji przy projektowaniu nowych kompozycji. Jedną z ilustracji z *De corporis humani fabrica* (il.9) stanowiła pierwowzór mojej pracy zatytułowanej *Body* (il.10), z 2019 r. W pierwszej kolejności praca ta miała być kolorowym linorytem. Powstał dość szczegółowy szkic, trudny do wykonania w technice linorytu. Myślą przewodnią było, aby połączyć ze sobą 3 elementy: ciało z *De corporis humani fabrica*, oranż oraz fiolety połączone z morskimi odcieniami. Projekt linorytu przerodził się w obraz, to bowiem farba jest medium, w którym czuję się najlepiej. Chciałam również, żeby wnętrze ciała było swoistą abstrakcją, a medium malarskie służyło wizualizacji „chaosu” ludzkiego ciała.

¹⁰ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 269-270

VIGESIMAE FIGVRAE EIVSDEM'QVE CHA-
racterum Index.

P R A E S E N S figura sectionis serie duodecima succedit. ab hac enim omnia intestina exeuimus, relicta duntaxat uentriculi portione superioris orificij uentriculi sedem commonstrante. atq; ita haec figura pleraq; indicat, quae nunc opportunius cum characterum indicibus seriatiim insinuabuntur.

- A, A* Septi transversae portio peritoneo succincta, atq; una cum costis aliquot sursum reflexa.
- B, B* Cavae iecoris sedes.
- C* Iecoris ligamentum, quo ipsius sinistra pars septo alligatur.
- D* Venae per umbilicum iecori exprorectae portio, ubi & sinus ille indicatur primum hanc admittens uenam, quae per priuatum ipsi in iecore humano incisum foramen ad iecoris usque sedem perreptat, ubi hic *G* non procul a *K* adhibitum conspicis, ubiq; uena haec in iecoris substantiam primum uere digeritur.
- E* Hac sede iecur sinum obtinet, quo cedit stomacho per septum transversum ad elatius uentriculi orificium contendenti.
- F* Superius uentriculi orificium, uentriculiq; portio.
- G, G* Lineae impressiones uel tuberaq; in iecoris cauo ubi partem uenam promit conspicua.
- H* Bilis uesicula.

I Portæ



Ilustracja 10. M.Parfieniuk, *Body*, olej na płótnie ,100x140cm, 2019

Pełne zrozumienie mechanizmów percepcji chromatycznej jest trudne, niezbędne bowiem jest opisanie skomplikowanych procesów, które zapewniają zdolność widzenia. Adam Zausznica jest autorem jednego z najlepszych opracowań dotyczących percepcji barwy. *Nauka o Barwie*, książka niemal legendarna, zawiera całą dotychczasową wiedzę o barwie i widzeniu. „Jedyna, wydana w Polsce książka dogłębnie analizująca pojęcie barwy – od właściwości, poprzez kolorymetrię, analizę w świetle nauk biologicznych, percepcję, systematykę do problemów w życiu praktycznym. 620 stron olbrzymiej, zdobywanej latami wiedzy; sama bibliografia liczy 472 pozycje, wydane w kilku językach! Trudno w kilku słowach streścić zawartość tej książki. Bez przesady można powiedzieć, że zawiera się w niej skrótowno opisana cała wiedza ludzkości na temat barw. Książka ta powinna być obowiązkową lekturą dla każdej osoby stykającej się z problemami barwy – fotografa czy plastyka.”¹¹ Zausznica sam przyznaje, że zawodowo zajmuje się czymś zupełnie innym, a książkę napisał hobbystycznie.¹² Autor wyodrębnia cztery procesy, które kolejno nazywa zmysłami lub efektami. Pierwszym jest *zmysł światła*, który jest percepcją światła samego w sobie. Zmysł ten pozwala na rozróżnienie mocy bodźca świetlnego bez jednoczesnego rozpoznania jego jakości, jak np. temperatura. Kolejnym jest *zmysł barwy*, pozwalający na „właściwą reakcję aparatu wzrokowego na bodźce świetlne o różnej długości fal”¹³, mówiąc w skrócie – na barwy. *Zmysł przestrzeni*, *zmysł kształtu*, *zmysł rozmieszczenia* pozwala z kolei na właściwą ocenę rozmieszczenia w otoczeniu źródeł bodźca świetlnego. Zmysł ten pomaga w określaniu wymiarów przestrzennych. Ostatnim, czwartym już zmysłem, jest czynność scalania wszystkich zmysłów; „jest to zespół zjawisk, które zwykliśmy przypisywać czynnościom „wyższych”, „psychicznych” ośrodków narządu wzroku.”¹⁴

Pomijając fakt, że dzieło Adama Zausznicy to kompendium wiedzy o barwie ujętej z każdej możliwie strony, książka ta wywarła na mnie olbrzymie wrażenie i często do niej wracam, aby krok po kroku interesujące mnie informacje rozkładać na części pierwsze. Dzięki tej książce po raz pierwszy zetknęłam się z wieloma informacjami i teoriami. W dalszej części przybliżę teorie, które zrobiły na mnie wyjątkowe wrażenie i popchnęły do dalszych poszukiwań. Wiedza ta nie ma bezpośredniego przełożenia na moje malarstwo, jest ona jednak istotna, ponieważ skłoniła mnie do licznych rozważań. Każda z poniższych teorii jest inspirująca na inny sposób. Niektóre, skłaniają mnie do rozważań o tym, jak otoczenie wpływa na nasze postrzeganie barwy, inne są źródłem nowych koncepcji obrazów i bodźcem do projektowania nowych kompozycji.

Nowożytnie teorie barwy

Choć w perspektywie dzisiejszej wiedzy teorie, które chcę przybliżyć poniżej, zdają się naiwne, są one bardzo ciekawe, inspirujące i fascynujące. Są dowodem na to, jak bardzo kwestia postrzegania barw jest problematyczna i jak ogromne pokłady kreatywności drzemały w dawnych uczonych.

Teorią, która przez wiele lat pozwalała na dostateczne wytłumaczenie podstawowych zjawisk dotyczących widzenia barwnego, jest *Trójskładnikowa teoria widzenia barwnego*. Zakłada ona, że w narządzie wzroku istnieją trzy barwoczułe receptory. Teoria ta sformułowana została w 1802 r. przez Thomasa Younga, angielskiego fizyka, lekarza i fizjologa. Wywodzi się ona bezpośrednio z prac Michała Łomonosowa, rosyjskiego uczonego, który jako pierwszy wysnuł teorię trójskładnikowej natury widzenia. W swoim opracowaniu Łomonosow pisze, że widzenie światła jest wynikiem drgającego ruchu cząstek eteru, których istnieją trzy rodzaje. Cząstki eteru mogą również oddziaływać na inne cząstki materii, wprowadzając je w drganie. Według jego założeń, na dnie oka znajdować się miały trzy rodzaje materii, każda z nich miała łączyć się tylko

¹¹ <http://nic.dybowski.pl/?p=429> (data dostępu 24 kwietnia 2021)

¹² <http://nic.dybowski.pl/?p=429> (data dostępu 24 kwietnia 2021)

¹³ A. Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 271

¹⁴ A. Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 271

z jedną z cząstek eteru. „Od pierwszego rodzaju eteru pochodzi barwa czerwona, od drugiego żółta, a od trzeciego niebieska. Inne barwy powstają przez mieszanie pierwszych”.¹⁵ Widzenie czerni tłumaczone jest jako pochłanianie wszystkich rodzajów eteru przez powierzchnie danego ciała, bieli zaś jako rezultat odbicia wszystkich cząstek od danego ciała, co wprowadza w drganie wszystkie trzy receptory.¹⁶ Pomimo swojej abstrakcyjności, teoria ta, wydaje się logiczna. Jak nadmieniałam powyżej, niemal pięćdziesiąt lat po opublikowaniu pracy Łomonosowa, nowy opis stworzył Young, bazując na materiałach dostępnych wcześniej. Koncepcję Younga uzupełnił w 1867 r. Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, niemiecki lekarz, fizjolog, fizyk i filozof, stąd kolejne opracowanie znamy pod nazwą *Teorii Younga – Helmholtza*. Zakłada ona istnienie trzech różnych typów włókien nerwowych lub trzech, działających niezależnie od siebie, procesów zachodzących w tkance nerwowej. Choć każde włókno, lub też proces, wykazuje reakcję na promieniowanie całego widma, reaguje głównie na jedną, określoną długość fali (odpowiadającą za barwę czerwoną, żółtą i niebieską). Widzenie bieli powstaje na skutek jednoczesnego pobudzenia wszystkich włókien (lub procesów), a widzenie czerni jest efektem kompletnego braku pobudzenia elementów światłoczułych. *Hipoteza Younga – Helmholtza* dominowała w świecie nauki przez wiele lat, dając innym naukowcom podstawę do prób wyodrębnienia trzech lub więcej rodzajów czopków, adresowanych do konkretnych zadań.¹⁷ W kontrze stanął Stephen Lucian Polyak, chorwacko- amerykański neurolog i neuroanatom, który odrzucił koncepcję czopków wyspecjalizowanych do widzenia konkretnej barwy. Założył on, że w każdym czopku istnieje taka sama mieszanina trzech pigmentów, czułych fotochemicznie. Opisał on dokładnie rodzaje komórek, ich budowę i korelacje z czopkami.¹⁸ Kolejną teorią, która wybija się pośród modyfikacji trójskładnikowej teorii widzenia, jest *Tetrada receptorowa* opublikowana w 1945r przez Henri Louis Charles Piérona, francuskiego psychologa i fizjologa. Teoria ta zakłada istnienie trzech czopków, z których każdy zawiera po jednym pigmentcie oraz czwartego, zawierającego mieszaninę wszystkich trzech pigmentów.¹⁹ Teorii dotyczących widzenia barwnego było wiele, powyżej przybliżyłam te, które rozbudziły moją największą ciekawość. W poniższej części opiszę, w jaki sposób zmienność postrzegania barwy zależna jest od dostarczanych bodźców. Ta część, z którą zapoznałam się dzięki *Nauce o Barwie* jest dla mnie szczególnie istotna. Badania, które opiszę poniżej skłoniły mnie do rozważań o tym, jak otoczenie, w którym się znajdujemy wpływa na percepcję chromatyczną. Ciekawym dla mnie jest to, że tak wiele czynników, z którymi mamy do czynienia na co dzień, może wpłynąć na nasze postrzeganie barwy. Zaczęłam zwracać uwagę na swoje otoczenie i bardziej przyglądać się zależnościom. Świat, w którym żyjemy jest przeładowany bodźcami, stąd ciężko jednoznacznie stwierdzić, jak badania te przekładają się na rzeczywistość.

Zjawisko przystosowywania się narządu oka do zmiennych środowiskowych nazywamy procesem *adaptacji*. Wrażenie wzrokowe podlega rozwojowi, nie od razu jest takim, jakim je postrzegamy. Z początku podlega silnemu wzmocnieniu, aby w bardzo krótkim czasie osiągnąć swoją maksymalną wartość, następnie stopniowo wygasa, aby osiągnąć stałą, ustabilizowaną wartość. Proces ten doprowadza do takich zmian w organizmie, które umożliwiają mu optymalny poziom prawidłowego funkcjonowania. Zjawisko adaptacji chromatycznej następuje w wyniku nieustannego przystosowywania się organizmu w celu przywrócenia mu zaburzonej równowagi, szybkość jest zróżnicowana, zależna od indywidualnych cech danego aparatu percepcyjnego. Zmieniające się warunki oświetlenia, takie jak nagłe zwiększenie natężenia światła (oślepienie), lub szybki zanik źródła światła powodują zmianę wielkości żrenicy i wystąpienie zmian w światłoczułych komórkach oka leżących w polu siatkówki.²⁰

¹⁵ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 272-273

¹⁶ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 273

¹⁷ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 273 – 274

¹⁸ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 274 – 275

¹⁹ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 277

²⁰ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 252 – 253

Zależności widzenia barwnego do tzw. bodźców niewłaściwych wywarło na mnie olbrzymie wrażenie, głównie dlatego, że z częścią takich bodźców mamy do czynienia na co dzień. Zaintrygowało mnie, że opisane poniżej badania mogą być wykorzystywane w dzisiejszym marketingu czy manipulacji społecznej. Jest to temat, który z socjologicznego punktu widzenia zasługuje w moim odczuciu na dogłębne zbadanie i opisanie. Pierwszą osobą, która zauważyła i opisała zmiany widzenia barwnego pod wpływem pewnych bodźców, zwanych potem *niewłaściwymi*, był Victor Urbantschitsch, austriacki lekarz otolaryngolog. W 1888 r. opublikował wyniki badań, w których opisał wpływ bodźców słuchowych, smakowych i węchowych oraz dotykowo-ciepłnych (empirycznych) na kształt i zakres widzenia barwnego. Jego obserwacje dotyczące wpływu bodźców słuchowych są łatwe do powtórzenia. Urbantschitsch umieścił obserwatora przed ekranem, na który naniesione były niewielkie plamy barwne. Odległość między obserwatorem a ekranem powinna być taka, aby rozróżnienie barw było utrudnione lub niemożliwe. Zbliżenie do ucha osoby badanej pewnego źródła bodźców dźwiękowych powoduje, że niewidoczne uprzednio barwy plam stają się w relacji do niektórych barw wyraźnie widoczne.²¹

Wielu naukowców badało wpływ różnych bodźców na widzenie barwne. W 1940 roku Sergey Vasilyevich Kravkov, rosyjski psycholog, który opisał również proces adaptacji chromatycznej, prowadził wnikliwe badania dotyczące wpływu węchowych bodźców na widzenie barwne. W doświadczeniach Kravkov posługiwał się esencją gruszkową, wyciągiem jaśminu i geranium. Efektem badań było stwierdzenie, że pod wpływem węchowych bodźców widmo rozpada się na dwie połowy: pomarańczowo – czerwoną i niebiesko – zieloną. Ciekawym było, że przy działaniu większości bodźców węchowych występuje tendencja do wzrostu czułości na niebiesko – zieloną część widma, natomiast w czerwonej części widma do jej spadku. Pod wpływem dalszych badań, w roku 1946 zostało zauważone, iż pod wpływem zapachu rozmarynu pole widzenia barwy zielonej rozszerza się, a czerwonej zawęża. Z kolei zapach jaśminu powoduje zawężenie barwoczułości widma zielonego natomiast nie wpływa widocznie na widzenie barwy czerwonej.²² W 1944 roku Dobriakowa przeprowadziła badania wpływu bodźców smakowych i empirycznych (temperaturowy receptor zmysłowy) na czułość widzenia barwnego. Bodźcem smakowym był cukier, a empirycznym ciepło piecyka elektrycznego skierowane na dłoń badanej osoby. Wyniki badań Dobriakowej były analogiczne do pozostałych wyników. Wpływ innych substancji chemicznych na widzenie chromatyczne jest kwestią bardzo ciekawą, styczność z tymi substancjami mamy niemal codziennie. Kofeina zwiększa ogólną czułość widzenia barwnego o ok. 40% na okres ok. 40 minut. Odczucie jest jednak silniejsze w przypadku zieleni niż czerwieni. Adrenalina, efedryna, kardiamid sprawiają, że czułość widzenia barwnego zielonej części widma jest większa, obniżona zaś w części czerwonej. Wnioskiem, jaki można wysnuć z powyższych badań jest, że wszystkie bodźce niewłaściwe rozbijają widmo na dwie części. W znacznej większości bodźce niewłaściwe działają korzystnie na widzenie zielono – niebieskiej części widma oraz ograniczają widzenie pola czerwonego. Nie bez znaczenia pozostają ogólne stany w obrębie organizmu oraz ich zmiany. Wiedza na ten temat ma szerokie zastosowanie praktyczne, gdyż każdy z nas, na co dzień ma do czynienia z chwilowymi lub nagłymi zmianami fizjologicznymi. W wielu doświadczeniach stwierdzono, że w przypadku hipoksemii (braku tlenu przy nagłym spadku ciśnienia atmosferycznego) widzenie barwne ulega znacznej zmianie w kierunku spadku czułości na widzenie chromatyczne, odnotowano jednak, że spadek ten jest nierównomierny zarówno w obszarze widma czerwonego jak i zielonego. W odwrotnym przypadku – przy dostarczeniu do organizmu dużej ilości tlenu, czułość na czerwoną część widma wzrasta.²³ „Niektórzy badacze (Szwarc, 1948) stwierdzili wyraźnie zaznaczający się wpływ stanów emocjonalnych człowieka na czułość widzenia barwnego. Zróżnicowanie barwoczułości oka ma tu także przeciwny charakter w obszarze zieleni i czerwieni. Należy przypuszczać, iż oddziaływanie stanów emocjonalnych ma charakter pośredniego powodowania zmian czułości widzenia barwnego poprzez zmiany w stanie wzbudzenia wegetatywnego

²¹ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 258 - 260

²² A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 260 - 261

²³ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 261

systemu nerwowego. Podobnie się rzecz przedstawia z okresowymi cyklicznymi zmianami czułości widzenia barwnego w zależności od pory roku, kwadry księżycowej, pory dnia itd.”²⁴

Efekt Purkiniego

Istnienie i wpływ bodźców niewłaściwych na postrzeganie koloru jest dla mnie największą ciekawostką, jaką odkryłam w trakcie ostatnich lat. Kolejnym uczonym, który zaobserwował zmiany w percepcji chromatycznej względem zmieniającego się otoczenia jest Jan Ewangelista Purkinje, patron ulicy, przy której znajduje się Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu. To, co zaobserwował jest wyjątkowo cenne i ciekawe z tego powodu, że obserwacji takich możemy dokonać na co dzień i nie potrzebujemy do tego specjalistycznych badań. W 1825 roku ten słynny czeski biolog jako pierwszy opisał zjawisko, w którym obserwowane barwy diametralnie zmieniają swoją jasność po zapadnięciu zmroku. Zjawisko to łatwo możemy zaobserwować na przykładach zaczerpniętych z życia codziennego. Według obserwacji Purkiniego, niebieskie i czerwony pasy wymalowane na drogowych słupach mają względnie podobną jasność w dzień, stają się jednak w odbiorze niejednakowe po zapadnięciu zmierzchu: pas czerwony staje się ciemniejszy (niemal czarny) a niebieski sprawia wrażenie jaśniejszego (szarego). Zjawisko to zaobserwować można zarówno na kwiatach takich jak chabry i maki, jak i na tkaninach, obrazach itp. Zjawisko Purkiniego odnosi się nie tylko do czystych barw, ale również do barw złożonych, zawierających choćby minimalne składowe tych obszarów widma (np. barwy pomarańczowe ze strony czerwonej widma czy zielone od strony niebieskiego zakresu widma). Późniejsze badania nad Efektem Purkiniego przyniosły istotne wnioski dla rozwoju nauki o właściwościach oka oraz teorii widzenia.²⁵

Wybrane teorie barw opracowane przez artystów

Przygotowując się do próby uzyskania doktoratu bardzo zależało mi na tym, aby zrozumieć, jak teoretyzowano kolor. Miałam nadzieję, że nawet jeśli nie stanę się przez to lepszym malarzem, to odkryję nowe źródła kreatywności. Muszę przyznać, że choć większość z tych rozważań nie wprowadza do mojego sposobu myślenia nic nowego, uważam je za warte poznania.

Phillipp Otto von Runge

Kula barw Rungego przykuła moją uwagę przede wszystkim dzięki swojej wspaniałej estetyce. Phillipp Otto von Runge, niemiecki malarz romantyczny, był zarówno zaangażowanym malarzem jak i teoretykiem. Był fanem postępów Newtona w badaniach chromatyki i uważał, że winny one być podstawą w rozwoju malarstwa. Bardzo interesowało go spektrum tęczy, zarówno pod względem technicznym jak i filozoficznym. Chętnie dzielił widmo światła na siedem części lub na trzy podstawowe kolory, używał w swoich pracach symboliki, miał jednak dualistyczne podejście. W opublikowanej w 1810 roku książce *Farben-Kugel*, Runge opisuje z jednej strony mistyczne podejście do istoty koloru jako siły wyższej i podział kolorów na błękit – Ojciec, czerwień – Syn, żółcień – Duch Święty, z drugiej czyste, suche podejście do systematyki koloru jako matematycznego wyliczenia.²⁶ Zaprojektowana przez niego kula barw jest w moim odczuciu bardzo trafną wizualizacją systematyki koloru, która w prosty, przystępny sposób obrazuje to, jak kolory są przyciemniane lub rozjaśniane. Symbolika tego zabiegu, mam tu na myśli dwa bieguny reprezentowane przez biel i czerń, bliźniacze, jednak odpychające się wzajemnie, jest ciekawa. Jak wspomniałam wyżej, modele barw ogólnie nie przypadły mi do gustu. Bardzo rozbawiło mnie to, jak Ludwig Wittgenstein wypowiadał się zarówno o Rungem, jak i Goethem: „Wątpię, iżby uwagi Goethego o cechach barw przydały się malarzowi. Może z trudem dekoratorowi.”²⁷

²⁴ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 263

²⁵ A.Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, str. 235-236

²⁶ J. Gage, *Kolor i Kultura – Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS, 2008, str. 110-111

²⁷ L.Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, Warszawa, wyd. Aletheia, 2015, str.57

Autorem teorii koloru, która podnosi zjawisko percepcji od strony zarówno emocjonalnej, jak i ekspresyjnej, jest Wassily Kandinsky, jedna z najjaśniejszych gwiazd sztuki przedwojennej. Główną ideą jego teorii jest fakt, że artysta powinien kierować się tylko wewnętrzną koniecznością. To Kandinsky argumentował, że kolor jest nie tylko podrażnieniem siatkówki, ale obejmuje całą sferę biopsychiczną jednostki. Teza Kandinsky'ego stała się podstawą absolutnej wolności twórczej, bramą do łamania konwencji, choć często też usprawiedliwieniem ignorancji. To, co naprawdę urzekło mnie w podejściu Kandinsky'ego do koloru, to sposób, w jaki opisuje jego fizyczność: jakby kolor był namacalną istotą. Tak opisuje swoje wspomnienie posiadania pierwszych własnych farb olejnych: „To, co wtedy poczułem, a raczej uczucie, którego doznałem widząc farby wychodzące z tuby - przeżywam do dziś. Jedno pociągnięcie palca i oto olśniewające i smakowite, zamyślane i marzycielskie, skupione i poważne, majestatycznie żałobne, figlarnie błyszczące, z westchnieniem wyzwolenia, ze słodkim oddaniem, z dumną pewnością siebie, z subtelnym wahaniem, te osobliwe istoty, które nazywamy kolory, pojawiają się jeden po drugim, obdarzone własnym życiem, w każdej chwili autonomiczne, gotowe układać się w nowe kombinacje, mieszać się ze sobą, tworzyć nieskończoną liczbę nowych światów ... Niektóre farby już wyschły, zużyte i osłabione, wyczerpane energie, wspomnienia niespełnionych możliwości, niedoszłe przeznaczenie. Jak walczyć, jak walczyć, świeże, młode siły wychodzą z rur, aby zastąpić stare. A na środku palety dziwny świat: pozostałości farb już używanych, te, które przeszły już swoje niezbędne wcielenie na płótnie, daleko od ich pierwocin.”²⁸

Kandinsky uważał kolor za wartość bezwzględną. Kolor w postaci pigmentu jest medium artystycznym zależnym od wyboru malarza. Artysta wyróżniał dwa podziały, bardzo prosty schemat, w którym rozróżniamy chłód lub ciepło odcienia koloru od świetlistości lub ciemności. Wassily Kandinsky był niewątpliwie jednym z czołowych przedstawicieli abstrakcji, był też ważnym teoretykiem. Kandinsky dzielił istotę koloru na dwie części: absolut, czyli ideał oraz kolor w postaci pigmentu, czyli konkretnej, wizualnej, fizycznej wartości, podlegającej woli malarza. Jest autorem założenia o Czterech Wielkich Kontrastach. Pierwszy wielki kontrast to ruch kolorów, który może uciec na stronę ciepłą lub chłodną, przechodząc w stronę żółtej - ciepłej lub niebieskiej - chłodnej. Według niego ciepłe barwy zbliżają się do widza i mają tendencję do zwracania na siebie uwagi, gdy ten sam kolor uciekając do chłodnej barwy oddala się od widza, sprawiając wrażenie oddalenia. Ten ruch jest dynamiczny i żywy. Drugi duży kontrast jest analogiczny do pierwszego, ale w tym przypadku kolory mogą uciekać się do bieli lub czerni. W tym przypadku kolory przechylają się w kierunku jasnych lub ciemnych, przybliżając lub oddalając je od widza. Ten ruch jest statyczny, znacznie łatwiejszy do określenia. Innym kontrastem jest zieleń z czerwienią, kolory przeciwstawne sobie zarówno na poziomie fizycznym, jak i emocjonalnym. Konkurujące ze sobą kolory - spokojna zieleń z czerwienią, która zawsze urzeka. Ostatni kontrast opisany przez Kandinsky'ego to pomarańcz i fiolet, który ma być największym kontrastem, także psychologicznym, kontrastem wewnętrznego rezonansu.²⁹

Johannes Itten

Johannes Itten był przede wszystkim malarzem, kolorystą. Łatwo zauważyć, że kolor był jego główną inspiracją i wiele dla niego znaczył. Mówi się, że był pierwszym, który skojarzył cztery typy ludzi z paletą kolorów. Zaprojektował te palety nazywając je wzorem czterech pór roku, tworząc sezonową analizę kolorystyczną. Wkrótce po jego śmierci w 1967 r. patent ten zyskał popularność w przemyśle modowym i kosmetycznym. Itten uważał, że sztuka jest możliwa tylko wtedy, gdy kierowana jest uczuciem. Był wegetarianinem i dużo medytował, aby zachować wewnętrzną równowagę. Był także wyznawcą Mazdananu, kultu ognia, religii skupionej w dualistycznej kosmologii dobra i zła. Religia ta głosi, że Ziemia powinna zostać przywrócona do ogrodu, w którym ludzkość mogłaby ze sobą współpracować i rozmawiać z Bogiem. Dużą część jego pracy zajmowała dydaktyka, w latach 1919 - 1923 był nauczycielem w Weimarskim

²⁸ M.Rzepińska, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków, wyd. Literackie, 1983, str 542

²⁹ M.Rzepińska, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków, wyd. Literackie, 1983, str 542-548

Bauhausie. Kurs, którym kierował, był jego autorskim programem dydaktycznym, kursem przygotowawczym, który miał prowadzić młodych adeptów sztuki do stania się w pełni świadomymi artystami. Jego silna wiara w „mind over matter” doprowadziła do konfliktu z Walterem Gropiusem - szefem Bauhausu. Gropius chciał skierować szkołę w kierunku, który obejmowałby raczej masową produkcję, niż indywidualną ekspresję artystyczną. Doprowadziło to do rezygnacji Ittena. Itten poświęcił wiele lat swojego życia na rozwój teorii kolorów. Stworzył siedem kontrastów kolorystycznych, za pomocą których uczynił kontrast czymś więcej, niż tylko widoczną różnicą występującą między dwoma efektami. Opisał siedem kontrastów: kontrast tonalny, jasności, temperatury, kontrast dopełniający, równoczesny, ilościowy i nasycenia. Uważał, że wiedza i umiejętność ich opisywania to podstawa dla wszystkich artystów, zwłaszcza malarzy. Johannes Itten jest autorem *Konstruktywnej teorii koloru*. Jak mówi w swojej książce: „Teoria konstruktywnego koloru obejmuje zasady efektów kolorystycznych, o ile można je wyprowadzić empirycznie”.³⁰

Itten jest również autorem dwunastostopniowego okręgu kolorów. Składają się nań kolory podstawowe, które mieszane ze sobą dają kolory pochodne, wizualizowane jako trójkąty. Wszystkie tworzą geometryczny kształt, który można wpisać w okrąg. Każdy z kolorów pochodnych zmieszany z leżącym obok kolorem podstawowym daje kolor trzeciego rzędu. Itten skrupulatnie opisał ten projekt i dał wskazówki, jak właściwie to odwzorować. Według niego każdy kolorysta powinien wykonać tego typu zadanie i powinien być świadom tych zasad. Przyznaje też jednak, że nie wszystko co konstruktywnie wyliczalne jest czynnikiem wiodącym w sztuce.³¹ Dziwi mnie, że jedna osoba może wydać tak różne osądy. Stanowczo nie zgadzam się ze zdaniem, że każdy kolorysta powinien wykonywać jakieś konkretne zadania, aby być wiarygodnym. Kolor jest wartością, która wypływa z głębi. Uważam, że kolorysty są wyjątkową grupą, która zawiera artystyczne wybory intuicji, nie bacząc na konwenanse. Moim zdaniem próby usystematyzowania kolorów w odniesieniu do zawodu malarza są bezcelowe. Kolor jest wartością subiektywną, której intensywność powinna zależeć od wrażliwości artysty. Kolor jest jak podświadomy język duszy. Im intensywniejsze kombinacje kolorystyczne stosuje artysta, tym bardziej widoczny jest jego temperament.

III. HUMDRUM

Kiedy zaczynałam cykl rysunkowy zatytułowany *Humdrum* nie spodziewałam się, że będzie on najdłuższym cyklem jaki dotąd przyszło mi stworzyć. Składa się z 16 prac, a liczba ta wciąż rośnie... możliwe, że nigdy nie zostanie on ukończony. Prace są tworzone markerem artystycznym i cienkopisem na papierze. Wymiary prac oscylują w granicach 100x70cm oraz 50x70cm. Historię cyklu rozpoczyna praca *Humdrum I* (2019), która została stworzona jako próba podjęcia tematu *Weltschmerz*, który był przewodnim motywem *Wrocław Triennale of Drawing 2019*. Priorytetem było dla mnie rozpoczęcie pracy w nowej dla mnie technice, która uwzględniłaby kolor. Jako że wykonywałam wcześniej hobbistycznie małe ilustracje, podjęłam dość szybką decyzję o modyfikacji formatu i przeniesienia drobnej ilustracji na duży format. Zaprojektowany przeze mnie szkic był dość ogólny i przy przenoszeniu go na pełen format pokusiłam się o dodanie mnóstwa detali, aby w pełni wykorzystać potencjał formatu. Szybko okazało się, że wykonanie tak dużego rysunku będzie dość kosztowne. Ukończenie pierwszej pracy zajęło dość dużo czasu, lecz ze względu na wymaganą dokładność, czynność ta była dla mnie jak medytacja. Byłam zachwycona uzyskanym efektem, co poskutkowało natychmiastowym powstaniem kolejnej pracy. Zaraz za *Humdrum II* powstały kolejne prace, a potem kolejne i kolejne. W chwili obecnej (stan na 16.02.2021) jestem w trakcie pracy nad rysunkami o numeracji XIII-XVI i posiadam kolekcję 210 markerów, z których na bieżąco wymieniam ulubione zużyte kolory. Przetestowałam wszystkie firmy produkujące artystyczne markery, aby znaleźć te, które będą najbardziej mi odpowiadały. Znalazłam i wiernie z nich korzystam. Wygląda to tak, że w

³⁰ J. Itten, *Sztuka Barwy Subiektywne przeżywanie I obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, wydanie studyjne, Kraków, wyd. D2d.pl, 2015, str. 34

³¹ J. Itten, *Sztuka Barwy Subiektywne przeżywanie I obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, wydanie studyjne, Kraków, wyd. d2d.pl, 2015, str. 30

ciągu dnia, do godziny 16 maluję w pracowni, a wieczorami rysuję w domu. Jest to dosyć dobry system, pozwala na wyciszenie i odpoczynek. Wiele z prac wykazało potencjał na przeniesienie na większy format i zmianę medium. Jeśli chodzi o malarstwo, bardzo dużo czerpię z rysunków, pozwalają mi one na przemyślenie pewnych kwestii oraz na poruszenie problemów, których nie chcę lub nie mogę poruszać w malarstwie. Mówiąc „nie mogę” mam na myśli graficzne podejście do pewnych tematów. Bardzo cenię sobie to, że ten sam temat mogę potraktować plastycznie na płótnie, zaś zupełnie inaczej na papierze. W końcu znalazłam rysunkowe medium, które jest dla mnie naturalne. Patrząc na cykl z technicznego punktu widzenia, znalezienie odpowiednich narzędzi w formie markera nie stanowiło wielkiego problemu. Z początku pracowałam pisakami *Promarker* produkowanymi przez firmę *Winsor&Newton*, jednak nie są one idealne. To, co najbardziej mi w nich przeszkadzało to brak odpowiedniej ilości odcieni, jaskrawość kolorów oraz mała wydajność. Zdecydowanym ich plusem jest to, że kolor z etykiety jest bardzo zbliżony, niemal identyczny z prawdziwym kolorem markera. Obecnie, firma *Winsor&Newton* wprowadziła modyfikacje w produkcji *Promarkerów*, dostępnych jest więcej odcieni. Nie wykluczone, że jeszcze po nie sięgnę. Markerami, z którymi obecnie pracuje mi się najlepiej są artystyczne markery alkoholowe francuskiej firmy *OZ International* o nazwie *Graph'it*. Wśród dostępnych odcieni odnalazłam te, które zdecydowanie najbardziej trafiają w mój estetyczny gust. Dostępne odcienie nie są oczywiste, obok podstawowych kolorów znajdziemy sprytnie złamane kolory, które nie są nachalne a w połączeniu z innymi dają niesamowite zestawienia. Jeśli chodzi o podłoże, zdecydowanym problemem jest rozlewanie się tuszu z markera na większości papierów, co uniemożliwia osiągnięcie precyzji. Pierwsze prace powstały na tradycyjnym studyjnym „bristol”, chciałam jednak znaleźć docelowo lepszy jakościowo papier. Najlepszy okazał się papier *Fabriano* 200g. Nie chcę zmieniać rodzaju papieru, chcę, żeby był on stały dla wszystkich obecnych i przyszłych prac, nie wykluczam jednak możliwości, że kiedyś wykonam rysunek w większym formacie. Prace z cyklu oprawiane są w proste aluminiowe ramy oraz w szerokie czarne *pass-partou*. Sposób oprawienia jest dla mnie bardzo istotny: przy tak dużej ilości koloru, detalu i tego, co dzieje się na rysunku, chcę, aby czarny oddech w postaci *pass-partou* uspokajał i oddzielał prace od otoczenia.

Tematyka, którą najchętniej poruszam w pracach, zarówno malarskich jak i rysunkowych, jest mistycyzm, okultyzm, *danse macabre* i *Santa Muerte* uzupełnione o zamiłowanie do botaniki. Nie uważam się za specja w tych obszarach, jestem raczej zafascynowana sposobem, w jaki tematyka ta dotyka doczesności. W dalszej części opiszę szczegółowo każdą z prezentowanych prac. Sama nazwa serii – *Humdrum*, może wydawać się enigmatyczna, jest jednak bezpośrednim wyrazem odczucia na temat mojej własnej sztuki. Słowo *Humdrum* oznacza w bezpośrednim tłumaczeniu banalność, monotonię, prozaiczność, krótko mówiąc – nic specjalnego. Uznałam, że będzie to adekwatna nazwa do cyklu. Tak jak chirurg ratuje życie, piekarz piecze potrzebny chleb, sprzątacze ułatwia życia, inżynier buduje domy, tak ja – artystka, nie robię w zasadzie nic pożytecznego, jestem niewolnikiem własnych myśli, których nie potrafię wyrazić inaczej, niż obrazem, licząc na to, że mój plastyczny wymysł sprawi komuś przyjemność lub skłoni do przemyśleń. Po drugie, *Humdrum* odnosi się do tego, jak artysta postrzegany jest przez innych. Bardzo często spotykam się z lekceważącym podejściem do zawodu artysty. Po trzecie, nazwa odnosi się do przemijania. Może wydać się to banalne, ale doczesność, kruchość życia, sposoby w jaki każdy z nas w jakimś stopniu je marnuje, niesprawiedliwość i brutalność karmy skłaniają mnie do wniosku, że życie samo w sobie nie jest niczym specjalnym, większość ludzi bierze je za pewnik nie doceniając piękna, przyjemności, codziennych radości i szczęścia, jakie mamy żyjąc np. w rzeczywistości wolnej od wojny czy kataklizmów. Świadoma tego wszystkiego chcę doświadczać jak najwięcej, chcę móc wykorzystywać rysunek jako codzienną radość, korzystam z tego jak z formy medytacji, swoistego katharsis. Ciężko mi opisać słowami czym jest dla mnie sztuka, z jednej bowiem strony jest ona całym życiem, pasją, przyjemnością, dniem codziennym, z drugiej jednak strony jest wiecznym zmartwieniem, wieczną udręką. Jest ona tym co pozwala mi oddychać a zarazem kulą u nogi, która uniemożliwia nierzadko normalne funkcjonowanie. Często na pytanie dotyczące nie skończonego obrazu czy innej pracy odpowiadam – nic, to nic specjalnego. Tak więc *Humdrum*, stał się moim ulubionym cyklem, który kontynuowany będzie tak długo, jak katharsis będzie potrzebne, a tematy nie ulegną przedawnieniu.

Dla opisanego cyklu rysunkowego zatytułowanego *Humdrum*, konieczne jest pewne wprowadzenie, które przybliży nieco charakterystykę inspiracji, ich historyczny zarys i genezę. W tej części opiszę szczegółowo inspiracje. Motywy, które poruszam, choć powszechnie znane, zasługują w moim odczuciu na poświęcenie im kilku słów.



Ilustracja 11. Hokusai, *Widmo prześladowające swojego mordercę*, zbiory prywatne, Londyn

Widmo śmierci zabierającej ludzi w zaświaty od zawsze było jedną z najbardziej przerażających ludzkich wizji, najbardziej złowieszczym spośród niespodziewanych gości. Postać kościotrupa jest wyrazem tego, że kości i szczątki zawsze były dla człowieka synonimem destrukcji, symbolem kruchości życia. Trudno jest ustalić w jakim okresie i miejscu powstał pomysł przedstawienia śmierci w ten sposób. Według pewnych źródeł motyw ten prawdopodobnie został użyty pierwotnie na Wschodzie, by w niedługim czasie stać się symbolem powszechnym również na Zachodzie.³² Wątek ten został spopularyzowany dzięki efektowi grozy, jednak sposób przedstawienia często daje efekt odwrotny do zamierzonego, przynajmniej w moim odczuciu. Obraz kunsztownie wykonany na jedwabiu pod koniec XVIII w. przez japońskiego artystę Hokusai (il.11) przedstawia kościotrupa powstałego z grobu, który starając się odszukać swojego oprawcę, złowieszczo wygląda zza kurtyny. Tybetańska księga umarłych, która jest zbiorem mistycznych traktatów i wierzeń, prezentuje nieco bardziej wyszukany obraz śmierci. Przedstawia dwa szkielety, z których jeden to zapewne śmierć, złączone w dziwnym uścisku, zupełnie jakby razem tańczyły. Ja widzę tam szkielet, który siedzi drugiemu na plecach, zupełnie jakby były w trakcie świetnej zabawy. Według wierzeń buddyjskich opisanych w tej księdze śmierć jest swoistą bramą, ścieżką ku wyższej reinkarnacji, na końcu której znajduje się Nirwana – rajski stan niebytu. Śmierć jest zatem okazją do świętowania. W księdze tej czytamy: „Och szlachetny, nie bój się niczego. Groźne demony i dobrzy bogowie to tylko wytwory Twojego umysłu”.³³ Artysty zachodu mieli niejako tendencję do ironizowania, do patrzenia na śmierć w krzywym zwierciadle, często bezceremonialnie wyśmiewając się ze swojego strachu. James Ensor, żyjący na przełomie XIX i XX wieku, jest jednym z malarzy, którego obrazy bardzo często zahaczały o tematykę doczesności. Artysta ten, o skłonnościach neurotycznych, żył samotnie, a doceniony został dopiero po śmierci. Jego barwne obrazy ukazują żywe kościotrupy przyozdobione w pióra, maski, kolorowe szaty, zdają się raz oplakiwać umarłych, a raz cieszyć się z triumfu śmierci. Według Ensora, dziwne przyzwyczajenia i cechy naszych charakterów przechodzą razem z nami na drugą stronę, śmierć stanowi bowiem kres jedynie naszej fizycznej egzystencji. Cofnijmy się jednak do średniowiecza, tam bowiem śmierć zaczęła być przedstawiana jako tańczący kościotrup, dając początek alegorii *Danse Macabre*. W skrócie, jest to przedstawienie kościotrupa tańczącego pośród przedstawicieli różnych grup społecznych: kleru, wojska, chłopów, władzy. Obraz ten miał na celu przypominać odbiorcom, że śmierć nie wybiera i przychodzi po wszystkich. Ten alegoryczny motyw, pojawił się po raz pierwszy w średniowieczu jako następstwo epidemii dżumy, czyli czarnej śmierci. Ojcem tego motywu zdecydowanie nazwałabym jednak Hansa Holbeina, XVI wiecznego niemieckiego artystę, ilustratora Biblii Lutra. Holbein jest autorem serii drzeworytów zatytułowanych *Taniec śmierci*, *Totentanz* czy *Danse Macabre*. Drzeworyty te stanowią pewnego rodzaju satyrę, podnosząc kruchość i nędzę ludzkiego życia. Na jednym z drzeworytów zatytułowanym *The Miser* (il.12), Holbein przedstawia kościotrupa, o dziwo powleczonego w skórę, który przychodzi do skąpca, aby zabrać go w zaświaty. Ku niezadowoleniu skąpca chce zabrać również całe jego złoto, niezdarnie zbierając garściami monety.

Motyw ten, wraz z biegiem lat zaczął być wykorzystywany w różnego typu tekstach oraz pod postacią obrazów, fresków, grafik. W kulturze współczesnej jest nadal wykorzystywany przy różnych okazjach, np. przy tworzeniu spektakli, w kinematografii czy w muzyce. Przykładem dzieł inspirowanych *Danse Macabre* jest np. *The Nightmare before Christmas* oraz *The Corpse Bride* Tima Burtona lub piosenka *Thriller* Michaela Jacksona.

³² O.S.Rachleff, *Okultyzm w Sztuce*, Warszawa, wyd. Penta, 1993, str.215

³³ O.S.Rachleff, *Okultyzm w Sztuce*, Warszawa, wyd. Penta, 1993, str.216



Ilustracja 12. H. Holbein, *The Miser, Taniec Śmierci*, Wielka Brytania, Penguin Books, 2016, str. 57

Santa Muerte, czyli Święta Śmierć jest kolejnym tematem, który stanowi dla mnie źródło inspiracji. Większość z nas kojarzy *Santa Muerte* jako meksykański odpowiednik Dnia Wszystkich Świętych. W rzeczywistości *Santa Muerte* to wierzenie znaczenie wykraczające poza listopadowy miesiąc, a kult sam w sobie jest wybuchową mieszaniną piękna, oddania, grozy i ludzkiego dramatu. *Santa Muerte*, czyli Święta Śmierć, Biała Pani, Święta Pani, jest przedstawiana jako kobiecie szkielet odziany w pelerynę z kapturem. W ręku często trzyma wagę, jako symbol równowagi dobra i zła lub kosę w prawej i kulę ziemską w lewej ręce, dla podkreślenia faktu, że ma ona w rękach losy całego świata. Niektórzy jej wyznawcy uważają ją za ósmego archanioła, inni zaś za anioła upadłego, który próbuje odzyskać utraconą łaskę czyniąc cuda. Atrakcyjność kultu wywodzi się z tego, że *Kościasta Pani* w szybkim czasie sprawia cuda i przyjmuje do grona wyznawców każdego, nie bacząc na status społeczny i profesję. *Biała Pani*, zupełnie jak śmierć sama w sobie, nie wybiera, odpowiada na wszystkie modlitwy i prośby, nie bacząc na to, czy służą one dobru, czy nie. Kult wywodzi się z połączenia elementów chrześcijańskich z pogańskimi, a sama postać *Białej Pani* ma ścisły związek z *Mictecacihuatl*, aztecką boginią śmierci.³⁴ Geneza kultu jest mocno zakorzeniona w kryminalnym podziemiu Meksyku, w dzielnicach nędzy. Kult Świętej Śmierci na dobre rozprzestrzenił się na terenie Meksyku na przełomie XX i XXI wieku. Przyczyniła się do tego historia Daniela Arizmendi Lopeza zwanego również *El Mochaorejas* czyli „Odcinacz uszu”. Ten długo poszukiwany przestępca cieszył się ponurą sławą jako notoryczny porywacz dla okupu. Kiedy okup nie nadchodził na czas, miał w zwyczaju pozbawiać swoje ofiary uszu i wysyłać je rodzinom porwanych. W kryjówce przestępcy odnaleziono ołtarzyk poświęcony *Santa Muerte*, którego to Lopez okazał się gorliwym wyznawcą, prosząc niejednokrotnie o nieuchwytność i odpuszczenie grzechów, które prawdopodobnie uważał za konieczność. Kiedy na jaw wyszło, że jest on wyznawcą Świętej Śmierci, inni kryminaliści podążyli w ślad za nim.³⁵ Oczywiście nie jest tak, że każdy wyznawca jest przestępcą, jednak Ci, którym z praworządnością nie jest po drodze, szczególnie chętnie sięgają po pomoc *Białej Pani*. Istnieje jeszcze jedna analogia *Santa Muerte* z kulturą Azteków. Przestępcy, jak dawni azteccy kapłani, nierzadko składają Śmierci ofiary z ludzi. Kiedy prośba do Śmierci jest duża, wymaga odpowiednio wysokiej daniny, np. w przypadku napadu na jubilera ofiara z kwiatów czy woreczka z białym proszkiem wydaje się niewspółmierna. To najmroczniejszy aspekt *Santa Muerte*. Wyznawców kultu nazywa się *Santeros*, jest ich w Meksyku 5-10mln. Można ich spotkać pośród każdej grupy społecznej, lecz największy odsetek stanowi klasa robotnicza, ludzie biedni oraz tacy, którzy w jakiś sposób czują się pominięci przez władzę lub społeczeństwo. Pomimo tego, że katolicyzm jest dominującą religią w Meksyku, w ostatnich latach odnotowuje się znaczny spadek wyznawców, w dużej mierze na rzecz *Santa Muerte*. Podejrzewa się, że spowodowane jest to nieufnością ludzi do władzy i instytucji państwowych, jedną z których jest kościół. Okazuje się, że *Santa Muerte* dużo lepiej zaspokaja ludzkie potrzeby duchowe. Nie jest tajemnicą, że Meksyk boryka się z niezliczoną ilością problemów, takich jak bezrobocie, korupcja, narkotyki, przemoc, zanieczyszczenia. Meksyk jest w czołówce najniebezpieczniejszych krajów świata, obcowanie z okrucieństwem i śmiercią jest tam na porządku dziennym, oswajanie Śmierci wydaje się więc dużo prostsze i bardziej przystępne niż oferuje katolicyzm. Kult *Santa Muerte* jest częściowo związany ze światem przestępczym, narkobiznesem i prostytutką. Jest on ratunkiem dla tych, którzy szukają duchowej pociechy, ale nie mogą jej znaleźć w tradycyjnym kościele katolickim, nie są bowiem częścią „legalnego” społeczeństwa i już na starcie są skreśleni jako grzesznicy. Pierwszym prawem *La Santa Muerte* jest fakt, że jest ona neutralna w każdym tego słowa znaczeniu. Większość bóstw w jakiś sposób ocenia swoich wyznawców. Praktyce *Santa Muerte* towarzyszy budowanie kaplic, ołtarzy, składanie kwiatów, liturgiczne szaty, obrazy, procesje. Mówi się często, że towarzyszy jej również magia, satanizm i ogólnodostępne przyzwoleństwo na czynienie zła. Kult ten owiany jest aurą tajemniczości i mroku. Śmierć jest w pełni neutralna, modlitwy, zaklęcia i prośby wypowiedane z intencją świadomego i celowego czynienia zła, wysyłane pod jej adresem, są przez Śmierć wysłuchiwane tak samo, jak te wypowiedane w dobrej intencji. Przypadki, w których pod przykrywką kultu czynione jest zło, stanowią jednak skrajność i nie są mile widziane przez resztę

³⁴ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str. 53

³⁵ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str. 56

wyznawców.³⁶ Nie zmienia to faktu, że wyznawcy o skrajnym braku moralności dość często proszą swoją patronkę o pomoc w przestępstwach, jakby nie było, czynionych z konieczności wynikającej z trudnej sytuacji socjalno-ekonomicznej. W każdej religii znajdują się wyjątki, które są w stanie czynić zło w imię tego, w co wierzą. Sposób w jaki przedstawiłam owe wierzenia może wydać się szalony i brutalny, w olbrzymiej większości jednak *Santeros* to dobrzy ludzie, którzy nie czynią zła, wierzą oni bowiem, że wszyscy ludzie są połączeni ze sobą siecią życia, którą można również nazwać *prawem karmy*. Prawo to głosi, że wszystko co robimy, prędzej czy później do nas wraca. Logicznym jest, że jednak lepiej jest czynić dobro.³⁷ Moje zainteresowanie tym ruchem wcześniej nie było zbyt dogłębne. Kojarzyłam *Santa Muerte* z obchodami Dnia Wszystkich Świętych, czyli *Día de los Muertos*. Fascynował mnie fakt, że dzień, który w Polsce jest obchodzony w atmosferze żałoby, może być traktowany w tak zupełnie inny sposób. Szczególnie inspirująca była dla mnie estetyka owego dnia, przyozdabianie wszystkiego w kwiaty, wielobarwne makijaże i ubiory, wszechobecny kolor i świętowanie. Dopiero przy okazji pisania tej pracy pozwoliłam sobie na dogłębne zapoznanie się z tematem, który wciągnął mnie i odkrył przede mną nieznane karty. Wykorzystam zdobytą wiedzę przy projektowaniu kolejnych prac, motyw ten jest bowiem bardzo aktualny. Zdecydowanie będę również poszerzać swoją wiedzę w tym temacie, jest to bowiem niesamowity świat pełen kontrastów. Nie oznacza to, że podpisuję się pod kultem Śmierci. Myślę, że możemy być świadkami narodzin czegoś nowego. Tak jak 2 tysiące lat temu ówczesni ludzie byli świadkami narodzin chrześcijaństwa, tak teraz możemy być świadkami początku czegoś, co stopniowo rozwinie się do większych rozmiarów. Kult *Santa Muerte* jest przystępny, prosty w obsłudze i dostępny dla każdego.

³⁶ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str. 28

³⁷ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str. 21



Ilustracja 13. M. Parfieniuk, *HUMDRUM VI*, promarker na papierze, 100x70cm, 2020

Figurki przedstawiające martwą kobietę w barwnych szatach, przyozdobioną w kwiaty, w Meksyku obecne wszędzie, są niejako ogólnodostępnym dobrem, a sam motyw jest powszechny w branży odzieżowej i jubilerskiej. Wyznawcy Śmierci składają jej w ofierze różne dobra, jak pieniądze, biżuterię, słodycze i kwiaty, wiedzą oni, że *Święta Śmierć* nie działa bezinteresownie, prosząc o coś, należy też coś podarować lub zapalić na ołtarzu tzw. świecę wotywną. Występują one w siedmiu kolorach, które odpowiadają za konkretne intencje. Kolory w tym wierzeniu odgrywają istotną rolę, są bowiem niczym strumienie energii, która koncentruje uwagę *Santa Muerte* w danym kierunku. Chciałabym opisać te kolory i to, co symbolizują.

Czerń

Czerń jest podstawowym kolorem, który możemy spotkać na pelerynie *La Santa Muerte*. Energia czerni kojarzona jest z nocą, intuicją, kobiecością, delikatnością, chłodem i uległością. Używana jest przede wszystkim w magii ochronnej i przy rzucaniu klątw. Tego samego koloru używa się do tak bardzo różnych celów: ochrony i ataku. Uważa się, że czerń ma moc wyczuwania złych czynników i neutralizowania ich, a zarazem potrafi wspomóc wykonywanie szkodliwych działań magicznych na ofierze klątwy. Również w tym przypadku najważniejszym czynnikiem nakierującym jest intencja i zaangażowanie.

Biel

Biel jest drugim kolorem, zaraz po czerni, który najczęściej spotkać można na pelerynie Śmierci. Jest to kolor uniwersalny, używany w rytuałach, w których nie do końca wiadomo jakiego koloru powinno się użyć. Biel jest niemal w każdej kulturze kojarzona z czystością, również w *Santa Muerte* jest to podstawowy kolor rytuałów oczyszczających. Energia bieli jest symbolem logiki, męskości, twardości, dawania i ciepła.

Czerwień

Czerwień jest bardzo silnym kolorem. Jest to trzeci najczęściej spotykany kolor szaty *Białej Pani*. Najszerzej jest kojarzona z energią seksualną i namiętnością. To w tym obrębie są najczęściej czynione obrządki z użyciem czerwieni. Jest ona również symbolem wszystkich podstawowych instynktów, potrzeb i pragnień. Ciekawym w tym przypadku jest, że skuteczność rytuału zależy od odcienia jaki zostanie użyty. Głęboka, ciemna czerwień jest symbolem agresywności, seksu, zdecydowania, kiedy mniej agresywne barwy jak np. odcienie idące bardziej w kierunku różu są kojarzone z czułością, randkami, stanem, w którym seks nie jest głównym celem relacji. Ciekawym również jest to, że to właśnie czerwień jest kolorem, po który *Santeros* sięgają najchętniej, a akcesoria w odcieniach czerwieni są najchętniej kupowanymi.

Złoty

Kolor złoty jest używany we wszystkich aspektach związanych z pieniędzmi i majątkiem. Nie dziwi więc fakt, że razem z czerwienią jest to najchętniej używany kolor. Przedsiębiorcy w swoich biznesach często stawiają posązek Śmierci odzianej w złote szaty. Kolor ten od zawsze kojarzony był z bogactwem i dostatkiem. Bardzo ciekawe jest to, że kolor złoty (lub żółty) kojarzony jest z czakrą splotu słonecznego, który uważa się za ośrodek kumulacji osobistej mocy. Kiedy czujemy się zagrożeni lub znajdujemy się w niekomfortowej sytuacji, podświadomie krzyżujemy ręce na klatce ochraniając splot słoneczny.

Zieleń

Zieleń jest kolorem, którego używa się w aspektach związanych z prawem i rozprawami sądowymi. Jest to kolor, który jest również kojarzony z przyrodą i naturalnym przebiegiem rzeczy. *Santeros* mający problem prawny, czekając na rozstrzygnięcie chętnie sięgają po zieleń, mając nadzieję na naturalny przebieg sprawy, odnalezienie i zwycięstwo prawdy. Ci, którzy są winni, sięgają w rytuałach po czerń, licząc na uniknięcie kary. Zieleń jest również symbolem miłości własnej, użyty w takiej intencji, wspomaga samoakceptację i miłość do siebie. Ciekawe jest, że zieleń jest również używana w przypadku leczenia chorób autoimmunologicznych, jak np. AIDS.

Niebieski

Jako że kolor niebieski kojarzony jest z czystym niebem i głębią oceanu, jest on symbolem jasności umysłu i dogłębnej wiedzy. To właśnie dlatego niebieski aspekt *La Santa Muerte* jest kojarzony z mądrością i wiedzą. Niebieski jest też kolorem kojarzonym z czakrą gardła, która jest ośrodkiem energetycznym komunikacji.

Fiolet

Fiolet używany jest w rytuałach uzdrawiających i w magii transformacyjnej. W pewnym sensie każdy kolor posiada jakąś moc uzdrawiania, lecz fiolet jest kolorem, który może być wykorzystany uniwersalnie do leczenia wszelkiego rodzaju dolegliwości. W niektórych kręgach uważa się, że choroby są generalnie psychosomatyczne, że źródłem dolegliwości cielesnych są w dużej mierze wzorce mentalne. Dla ludzi twardo stąpających po ziemi wzorzec ten może być dalece kontrowersyjny, jednak w moim odczuciu jest w tym ziarno prawdy. Fiolet jest również kojarzony z czakrą trzeciego oka, która znajduje się na czole i odpowiada za oświecenie i wyobraźnię. Ciekawym jest, że czakra ta kojarzona jest często z mózgiem i szyszynką – organem wytwarzającym melatoninę i dimetylotryptaminę, która jest jedynym znanym halucynogenem produkowanym przez ludzki organizm. W różnych kręgach kolor fioletowy jest kolorem halucynacji i halucynogenów, stąd bardzo zaintrygował mnie ten fakt.

Kolorów podstawowych jest siedem, jednak powszechnie używane są jeszcze dwie formy kolorystyczne w postaci tęczy i brązu. Brąz jest kojarzony głównie z nekromancją. Używa się go w rytuałach, które mają na celu budowę pomostu pomiędzy światem żywych i martwych. Brąz jest też kojarzony z jesienią, bardzo podoba mi się w jaki sposób tłumaczy się, dlaczego to właśnie jesień jest najlepszym momentem na kontakty z zaświatami. Uważa się tak, ponieważ jesienią mamy do czynienia z dużą ilością brązu w naturalnym środowisku: liście obumierają i przybierają brązowe odcienie, a zasłona, która oddziela światy staje się najcieńsza, najłatwiej więc o skuteczny kontakt z innym wymiarem. Ostatnią używaną formą kolorystyczną jest tęcza, która jest używana w rytuałach uniwersalnych. Użycie konkretnych kolorów ma dać efekt jasny, skoncentrowany, kiedy użycie tęczy ma dawać efekty ogólne. Tęcza jest często mylnie zamieniana z bielą, ze względu na to, że w teorii biel również zawiera składowe każdego z kolorów. Biel może być jednak używana jako zamiennik jakiegoś koloru, tęcza natomiast jako moc wywierająca wpływ na wszystkie aspekty jednocześnie.³⁸

Aspektów wierzenia *Santa Muerte* jest wiele, wszystkie bardzo ciekawe i warte omówienia. Oprócz symboliki kolorów chciałabym przybliżyć jeszcze dwa symbole, które w wierzeniu tym zaliczyć można do kategorii magicznych narzędzi. Symbolami tymi jest pomarańcza i róża. Są to symbole, które dość często umieszczam w swoich pracach, chciałabym więc rozwinąć nieco ich sens.

Pomarańcza

Pomarańcza jest owocem o dużej zawartości witaminy C i dlatego kojarzona jest z oczyszczaniem umysłu z negatywnych i szkodliwych myśli. Przez jasnopomarańczowy kolor i kulisty kształt łączy się ją z czakrą brzucha, która odpowiedzialna jest za intuicję i instynkt. Ciekawe jest, że pomarańczy używa się w rytuałach pomagających w walce z depresją i smutkiem.³⁹ Symbol ten wykorzystałam w obrazie zatytułowanym *Tygrys w pomarańczach* (il.14), który częściowo inspirowany był również faktem malowania tego owocu przez Celnika Rousseau. Tytułowy tygrys, ujęty w gęstwinie liści i pomarańczy, zdaje się być zdenerwowany, może nawet rozwścieczony. W rzeczywistości tygrys rozładowuje gniew i rozpędza negatywne myśli, które w nim drzemia.

³⁸ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str.111-118

³⁹ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str.166



Ilustracja 14. M.Parfieniuk, *Tygrys w pomarańczach*, 120x160cm, olej na płótnie, 2020

Róża

Symbol róży w tradycji katolickiej związany jest głównie z Matką Boską z Gwadelupy. Mówi się, że to właśnie za jej sprawą pojawił się w Meksyku gatunek róż, który naturalnie nie występuje w tym rejonie świata. Jeśli chodzi o energetyczną moc róż, w kulturze *Santa Muerte* posiadają one głównie właściwości związane z miłością, a ich kolor jest ściśle związany z energią, którą chcemy przekazać. Czerwone róże są związane z miłością erotyczną, różowe z romantyczną, białe reprezentują miłość platoniczną, a żółte symbolizują miłość do życia.⁴⁰ Obraz, który został częściowo zainspirowany tą historią, to obraz *Dwie róże* lub *Santa I* (il.15), który zdecydowanie wybijają się na tle reszty prezentowanego przeze mnie malarstwa i tematycznie bardziej pasuje do cyklu *Humdrum*. Obraz przedstawia kościotrupa, który w obu rękach trzyma sztylety. Po dwóch stronach u dołu znajdują się czerwone róże. Obraz na pierwszy rzut oka może wydać się przerażający, jednak jest on metaforą miłości aż po grób, takiej, która jest w stanie przetrwać każdą próbę, nawet próbę śmierci. To dość patetyczne jak dla mnie podejście, o wiele bardziej wolę, żeby spod mojego pędzla wychodziły prace wprowadzające ludzi w uśmiech i ogarniające gęstwiną kolorów, jednak będąc w okresie pracy nad *Humdrum*, wychodzę poza „strefę swojego komfortu” podejmując malarsko inne niż dotychczas próby.

Mój ambiwalentny stosunek do kultu *Santa Muerte* skłania mnie do rozłożenia go na części pierwsze, nie jestem bowiem w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy jestem za, czy przeciw wierzeniu w porozumienie ze śmiercią. Zaawansowany eklektyzm estetyki *Santa Muerte* jest tym, co bardzo cenię - kwiaty, szkielety, kolory, mnogość faktur, światła, to inspiracje z których czerpię od bardzo dawna. Idąc tropem prawdy – *trzymaj przyjaciół blisko, a wrogów jeszcze bliżej* – jestem również zdania, że idea oswojenia Śmierci, jako swoistego bytu, jest w pewnym stopniu sensowna i spełnia określone funkcję. Tym, z czym nie mogę się zgodzić, ani poprzec, to zło, okrucieństwo i nierzadko przyzwolenie na nie. Martwi mnie również fakt wychowania młodego pokolenia w duchu przyjaźni ze śmiercią, jest to delikatny temat, który nieumiejętnie poprowadzony może być źródłem kłopotów. Wierzę jednak głęboko, że *Santeros* wiedzą co robią i wykorzystują rosnące w siłę wierzenie w dobrej intencji.

⁴⁰ T. Prower, *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio 2015, str. 171



Ilustracja 15. M.Parfieniuk, *Dwie róże/Santa I*, olej na płótnie, 120x140cm, 2020



Ilustracja 16. M.Parfieniuk, *Santa II*, olej na płótnie, 170x200cm, 2021



Ilustracja 17. M.Parfieniuk, *Santa III*, olej na płótnie, 210x240cm, 2021

Bardzo ważne jest dla mnie, aby w kompleksowy sposób omówić wszystkie inspirujące mnie wątki okultyzmu. Zdaję sobie sprawę, że zagadnienie okultyzmu w sztuce to temat, który porównać można do rzeki, z niekończącymi się odniesieniami i nawiązaniem. Jest dla mnie istotne, żeby omówić choć kilka historii i obrazów, które mnie zaintrygowały, pochłonęły, zainspirowały. Uważam, że temat ten jest wart dogłębnego zbadania, rozwinięcia stanowi materiał na oddzielną pracę naukową. Przybliżę wątki, które w wyjątkowy sposób zadziałały na moją wyobraźnię, inspirując i popychając ku tworzeniu. Zaprezentuję również sylwetki artystów, u których występują okultystyczne motywy.



Ilustracja 18. J. MacNair, *Weeping Demon*, <http://www.jonmacnair.com/gallery>

Termin *okultyzm*, często jako synonim ezoteryki, jest kojarzony pejoratywnie, z diablami, szatanami, duchami i szarlatanami. Spychany jest nierzadko na margines jako bluźnierstwo. Patrząc na okultyzm z naukowego punktu widzenia, jest to zbiór poglądów i przekonań na temat istnienia nienaukowych, nieobserwowalnych bytów, mocy i możliwości ukrytych we wszechświecie i człowieku, o potencjale wyjścia poza limity ludzkich, cielesnych możliwości. Związane są z tym wierzenia, magiczne rytuały i praktyki medytacyjne. Inspiracja okultyzmem

jest widoczna w pracach bardzo wielu artystów, zarówno wieki temu, jak i współcześnie. Jon MacNair jest moim ostatnim odkryciem. Jego prace są wypełnione symboliką i okultystycznym znaczeniem, ale także wykonane z niesamowitą, godną podziwu precyzją. Jon MacNair bardzo często używa symboliki, przedstawiając figury węży, kotów, diabłów. Często portretuje on również jednookie lica czy postaci z wieloma głowami. *Weeping Deamon* (il.18) to praca, która ukazuje demona o trzech głowach z twarzą usytuowaną na klatce piersiowej. Dlaczego diabeł ma trzy twarze? Przede wszystkim diabeł był mordercą i ojcem kłamstwa, od samego początku.

Wy jesteście z waszego ojca – diabła i chcecie spełniać pożądliwości waszego ojca. On był mordercą od początku i nie został w prawdzie, bo nie ma w nim prawdy. Gdy mówi kłamstwo, mówi od siebie, bo jest kłamcą i ojcem kłamstwa.

Jan 8:44

Wszyscy znają wyrażenie, że ktoś ma dwie twarze. Dla Dantego diabeł był o wiele gorszy niż ktoś po prostu dwulicowy. Wyobrażał sobie, że diabeł ma trzy twarze. W wierzeniach chrześcijańskich pragnieniem Lucyfera było dorównać Bogu, być czczonym jak on. Bóg katolików jest znany jako Trójca Święta złożona z Ojca, Syna i Ducha Świętego, czyli „jeden Bóg w trzech Osobach Boskich”. Wydaje się, że to z tego powodu Szatan jest często portretowany jako posiadający trzy twarze, zupełnie jakby chciał zadrwić z Boga na każdym możliwym polu. Moją uwagę szczególnie przykuwa Diabeł z obrazu Fra Angelico (il.19), gdzie widzimy wiele wąwozów, w których grzesznicy są stłoczeni i poddawani różnego rodzaju torturom. Czekają na pożarcie przez samego Szatana. Perspektywa kulisowa jest tu rozciągnięta ku górze obrazu tak, że każdy z poziomów piekła jest przedstawiony abstrakcyjnie, jak odrębne części. Bardzo podoba mi się również detaliczność tej wizji oraz pewnego rodzaju żartobliwe przedstawienie oprawców – diabłów – strażników piekła. Bardzo przypada mi do gustu ilustracyjność tego przedstawienia, sposób, w jaki ujęte zostały płomienie podgrzewające wielki gar, w którym gotowani są grzesznicy, sposób sportretowania samego Szatana oraz wieloraka możliwość interpretacji twarzy grzeszników. Wiem, że obraz ten jest przerażającą wizją tego, co czeka tam na dole, mimo to bardzo go lubię.



Ilustracja 19. Fra Angelico, *Szatan*, fragment z Sądu Ostatecznego, Muzeum San Marco, Florencja



Ilustracja 20. Anonim, *mag Jamblich z De Mysteriis*, ok.300r. n.e

Człowieka od zawsze interesowały zjawiska niełatwe do wyjaśnienia. Astrologia i magia były obecne w życiu codziennym od czasów starożytnych, magia była używana na co dzień i pomagała zachować równowagę życiową i przewidywać przyszłość. Mag, często pod postacią kapłana, był kiedyś realnym zawodem i nie stanowiło to żadnego problemu. Typowy mag zawsze wyróżniał się swoim wyglądem, ubiorem i atrybutami. Bardzo zaintrygowała mnie historia Jamblicha, który był magiem i księdzem jednocześnie. Żył ok. II wieku. Na tej ilustracji (il.20) ujęty został przez nieznanego autora z XVIII wieku. Mężczyzna jest ubrany w obszerną szatę jak starożytny prorok. W średniowieczu kostiumy czarownic naśladowały kostiumy biblijnych księży, aby podkreślić ich boski i magiczny charakter. Jamblich, podejrzany o uprawianie czarnej magii, obserwuje koguta dziobiącego ziarno. W prawej ręce – ręce mądrości – trzyma zwój, a lewą rękę – rękę czułości – wznosi do serca. Jesteśmy tutaj świadkami magicznego rytuału - *alektromancji* (z greckiego: kogut i magia). Rytuał polegał na tym, że świątynny kogut zjadał ziarna ułożone w formie liter w kolejności alfabetycznej - zupełnie jak na tablicy *Ouija*. Z ziaren pozostałych na ziemi odczytywana jest wiadomość, słowo kluczowe. W tym przypadku to *Theod*, co oznacza, że kogut przewidział, że Theodor zostanie cesarzem rzymskim w III wieku.⁴¹ Historia ta zainspirowała powstanie obrazu *Zagubiony* (il.21) oraz *Humdrum IV* (il.22). Rysunek *Humdrum IV* jest historią koguta z opowieści o Jamblichu, który niejako pełni w tej historii rolę proroka. Kogut na rysunku *Humdrum* stoi u podnóża schodów, które prowadzą do niebiańskiego kurnika. Z kolei praca *Zagubiony* przedstawia koguta, który stoi wśród egzotycznej roślinności, zupełnie jakby zgubił się w obcym dla siebie otoczeniu. Jak już wspomniałam, inspiracją do powstania obrazu była historia Jamblicha, nie jest ona zbyt popularna, szczęśliwie natrafiłam na nią podczas lektury książki *Okultyzm w sztuce* autorstwa Owena S. Rachleffa. Książka ta jest zbiorem opowieści i obrazów, które traktują okultyzm i mistyczne tematy pod różnymi kątami. Jednym z obrazów, który od razu rzucił mi się w oczy i zainteresował mnie jest *Diabeł i św. Wolfgang* (il.23) autorstwa Michaela Pachera, austriackiego malarza i rzeźbiarza, który wykonał również całość ołtarza z kościoła św. Wolfganga w austriackim miasteczku St. Wolfgang im Salzkammergut. Obraz ten jest właściwie wizualizacją czystego zła, sprzedaży duszy. Obraz opowiada legendę, która głosiła, że pewien biskup chciał zbudować kościół. Nikt jednak nie chciał mu pomóc. Pewnego dnia na ulicy minął go Urian, jak się później okazało, diabeł we własnej osobie. Św. Wolfgang zapytał Uriana, czy zechciałby pomóc mu w budowie kościoła. Urian nie był w stanie zrozumieć, dlaczego ktokolwiek miałby prosić Diabła o pomoc, szczególnie w budowie świętego miejsca. Św. Wolfgang jednak nalegał i wreszcie Urian zgodził się pod jednym warunkiem. Biskup był zobowiązany pozwolić Urianowi zabrać duszę pierwszej osoby, która wejdzie do kościoła. Św. Wolfgang zgodził się, a diabeł pomógł wybudować kościół. Kiedy świątynia została ukończona, pierwszy pielgrzym wszedł do kościoła, a Uriel zabrał jego duszę do piekła. Ku jego zdziwieniu okazało się, że biskup Wolfgang ubrał w strój pielgrzyma wilka. Diabeł został oszukany. Legenda mówi, że to właśnie dlatego wilki wyją w nocy: tęsknią za duszą, której już nie mają.⁴² Uważam tę legendę za bardzo wyjątkową i wartą spopularyzowania, ponieważ mam wrażenie, że każda legenda wywodzi się z jakiejś prawdy. Z oryginalnego tekstu legendy, nie dowiedziałam się, dlaczego diabelskie pośladki mają własną twarz. Odpowiedź znalazłam w książce *Compendium Maleficarum*, napisanej przez włoskiego księdza Francesco Guazzo. Twierdzi on, że rytualne czynności satanistów, oprócz umieszczenia tajnego znaku na czole, obejmowały całowanie diabelskich pośladków.⁴³

⁴¹ O.S.Rachleff, *Okultyzm w Sztuce*, Warszawa, wyd. Penta, 1993, str.21

⁴² O.S.Rachleff, *Okultyzm w Sztuce*, Warszawa, wyd. Penta, 1993, str.72

⁴³ F.M.Guazao, *Compendium Maleficarum*, Dover, Dover Publications, 2021, str.136



Ilustracja 21. M. Parfieniuk, *Zagubiony*, olej na płótnie, 110x130cm, 2019



Ilustracja 22. M.Parfieniuk, *Humdrum IV*, marker na papierze, 100x70cm, 2019



Ilustracja 23. M. Pacher, *Diabeł i św. Wolfgang*, z *Ołtarza św. Wolfganga*, Alte Pinakothek, Monachium

Wspomniana wcześniej książka *Okultyzm w sztuce* dała mi również możliwość spojrzenia pod innym kątem na artystów, których wcześniej znałam. Jednym z nich jest Francesco de Goya, który obficie korzystał z inspiracji szeroko pojętym okultyzmem. Muszę przyznać, że nie interesowały mnie wcześniej jego obrazy, zapoznałam się bliżej z jego twórczością dopiero przy okazji lektury książki Rachleffa. Obrazem, który wywarł na mnie niesamowite wrażenie, zarówno w warstwie symbolicznej jak i wizualnej, jest *Wielki kozioł (Sabat)* - pochodzi z cyklu prac poświęconych magii i kultowi Szatana. Kozioł to w tym przypadku nie kto inny, jak sam Szatan, przynajmniej, jeśli chodzi o warstwę znaczeniową. Artysta prawdopodobnie zamierzał pokazać mężczyznę przebranego za kozę. W kraju Basków - ojczyźnie Goi, powszechny był rytuał okultystyczny, podczas którego jeden z uczestników zakładał skórę kozy. W chrześcijaństwie kozioł symbolizuje potępionych w sądzie ostatecznym. W przypadku symbolu kozła jako uosobienia diabła, jest bardzo podobnie jak w przypadku szatana o trzech twarzach. Jeśli owieczka jest symbolem Chrystusa kozioł, na przekór, będzie symbolem szatana. Późne obrazy Goi są najmroczniejszymi i najbardziej tajemniczymi w jego dorobku. Cykl 14 obrazów narodził się na jego farmie, nazywanej przez niego „Quinta del sordo” (Dom Głuchego), nawiązując tym do własnej głuchoty. To tutaj zaczął dekorować ściany salonu i jadalni ciemnymi kolorami niepokojącymi tematami, które wyglądają jak z jego najgorszych koszmarów. Prace te, wykonane

w oleju bezpośrednio na tynku, zostały zatytułowane *Pinturas Negras* czyli *Czarne obrazy*. W Czarnych obrazach Goya używał groteski do zilustrowania swoich tematów. Czarownice, demony i gobliny to metafory przemocy, ignorancji, ślepych przesądów, działań pełnych przemocy, rozpacz, zła i pożądania. To pesymistyczna wypowiedź artysty, który jest głuchy, rozczarowany społeczeństwem i zmagający się z samym sobą. Goya nie praktykował magii czy okultystycznych rytuałów. Czarne obrazy wydają się być czystym wytworem jego niezwykle wyobraźni, jednak widz nie może oprzeć się wrażeniu, że w tych obrazach kryje się coś tajemniczego.

W kolejnej części tego rozdziału chciałabym szerzej opisać kilka z najistotniejszych rysunków z cyklu *Humdrum*, szczególnie bliskich mojemu sercu.

HUMDRUM I

Rysunek *HUMDRUM I* (il.24) jest dość oczywisty. Wielu odbiorców opisuje go jako brutalny. Z początku taki właśnie miał być charakter tych prac, których *de facto* zaplanowałam jedynie dwie. Chciałam w bezpośredni sposób odnieść się do wspomnianego wcześniej tematu *Weltschmerz*, obrazując to, co dotyka mnie w świecie najmocniej – powszechność krzywdy. Również wspomniany wcześniej wątek *Danse Macabre* jest tu przedstawiony wprost jako Czarny Żniwiarz, beztrosko siedzący na bezgłowej krowie, rzucający czerwonym słońcem niczym piłką do koszykówki. Nie ma tu ukrytych kontekstów – czysta, barwna brutalność życia. Bardzo długo zastanawiałam się nad kolorem nieba, wiedząc, że będzie on przewodnim bodźcem kolorystycznym. Barwa pomarańczowa na ogół kojarzona jest z energią, witalnością, uznawana jest za jeden z najradośniejszych kolorów. Powody, dla których wybrałam w tym przypadku pomarańcz są dwa. Uznaje się, że pomarańcz współgra z każdym kolorem, jak zwykle – jest to subiektywne odczucie danego odbiorcy, jednak osobiście przychylam się do tego stwierdzenia. Na początku tworzenia cyklu bardzo ostrożnie doбираłam kolory, z czasem nabrałam zaufania do własnej, kolorystycznej intuicji. Drugim powodem jest to, że pomarańcz jest często kolorem sygnalizującym ostrzeżenie. Używany jest wszędzie tam, gdzie chcemy wyróżnić dany element, często na kamizelkach roboczych, etykietach. W tym przypadku chciałam, aby pomarańcz podbijał inne kolory, jednocześnie nie ujmując im ich własnego charakteru. Chciałam również, aby przy pierwszej interakcji z rysunkiem widz miał wrażenie pozornej radości, która po bliższym zapoznaniu się z tematyką przeradza się w uczucie niepokoju.



Ilustracja 24. M. Parfieniuk, *Humdrum I*, promarker na papierze, 100x70cm, 2019

Humdrum II (il.25) jest pracą, która ma dla mnie szczególne znaczenie, głównie dlatego, że to właśnie ona rozbudziła we mnie miłość do nowej techniki. Kompozycja, rozmieszczenie oraz układ postaci został bezpośrednio zainspirowany XVIII wieczną grafiką *Memento Mori* autorstwa anonimowego artysty. Poniżej przedstawiam reprodukcję wspomnianej grafiki. To, co urzekło mnie w tej grafice to interakcja dwóch kościotrupów, które zupełnie jakby uciwały sobie pogawędkę nad plątaniną ludzkich ciał. Wydaje się, jakby kościotrupy zbierały swoje codziennie żniwo i pakowały zwłoki do piekielnego wora, którego czeluść jest otchłanią piekieł. Grafika ta jest wyraźnym przedstawieniem marność ludzkiego bytu w obliczu wyższej siły. Kościotrupy są w tym wypadku niczym pracownicy, żartujący sobie podczas wykonywania powierzonych im obowiązków. Praca *Memento Mori* nie jest dla mnie obrazem grozy, lecz żartobliwym komentarzem. *Humdrum II* jest zatem pastiszem osiemnastowiecznego dzieła. Nie chciałam umieszczać w swoich pracach wizerunku martwego ciała czy choroby, stąd mój „piekielny wór” nie jest wcale taki piekielny, jest pusty, tamtego dnia śmierć zrobiła sobie wolne.



Ilustracja 25. M.Parfieniuk, *Humdrum II*, promarker na papierze, 100x70cm, 2019

Humdrum III (il.26) jest rysunkiem, którego inspiracja zaczerpnięta jest wprost z wiary w to, że kosmos ma nad nami władzę, kieruje naszym losem i daje nam wskazówki. *Vitae*, czyli życie oraz *artem*, czyli sztuka, to nierozzerwalne dla mnie nurty, które kierują egzystencją artysty. *Superius*, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza *najwyższy*, jest dla mnie metaforą tego, co jest moją siłą napędową, co sprawia, że codziennie funkcjonowanie jest możliwe. Dla mnie *Superius* jest metaforą twórczości, dla każdego może mieć jednak inne znaczenie. Słowa *Tangle* (ang. gmatwanina) oraz *Crap* (ang. bzdury) są bezpośrednim wyrazem tego, że w jakimś stopniu naszym światem rządzi chaos. W moim chaosie jest jednak porządek, chaos ten staram się przekuć w coś pozytywnego. W całym cyklu *Humdrum* panuje podobna kolorystyka, która cechuje się zgaszonymi a jednocześnie żywymi odcieniami: geranium, mustard, lichen, rosewood, bamboo, Indian ocean.



Ilustracja 26. M.Parfieniuk, *Humdrum III*, promarker na papierze, 100x70cm, 2019

Rysunek *Humdrum VII* (il.27) zajmuje na liście moich ulubionych rysunków wysokie miejsce na podium. Jest to pewnego rodzaju trawestacja (o ile można powiedzieć tak o utworze plastycznym) tatuażu wykonanego przez mojego dobrego kolegę Eugeniusza Shena. Jestem szczęśliwą posiadaczką tego tatuażu. Tak bardzo go lubię, że nie mogłam oprzeć się pokusie własnoręcznego zaprezentowania tego projektu. Czerwony kot beztrosko bawi się okiem, które w tym wydaniu jest symbolicznym okiem opatrności. Symbolika oka jest bardzo ciekawa i od dawna stanowi dla mnie źródło inspiracji. Oko jest w sztuce często przedstawiane jako majestatyczne, wszystko widzące oko opatrności. Oko na *Humdrum VII* otoczone jest promieniami, co ma symbolizować jego uniwersalną potęgę. Bez względu na to, jakiego wyznania jesteśmy, możemy dopasować symbolikę do własnych przekonań. W moim przekonaniu jest to wszechwidzące Oko Przeznaczenia, które bacznie śledzi nas – ludzi – na ziemi, pilnując, czy dopełniamy tego, co jest nam pisane. Kot beztrosko przywłaszcza sobie oko i bawi się nim i nie zważając na majestat traktuje je jak kłębek włóczki. To zabawne przedstawienie, którego przekaz skierowany jest do tych wszystkich, którzy zbyt poważnie traktują życie. Chciałabym również wspomnieć przy tej okazji o samym Kocie, którego figura kryje za sobą bardzo dalece rozbudowaną symbolikę. Kot w zasadzie może symbolizować wszystko. Studiując opracowania na temat symboliki kota spotkamy się z wieloma różnymi tropami, symbolika ta jest tak rozległa i tak bardzo niesprecyzowana, że postanowiłam trzymać się swojej własnej definicji kota, jako w głównej mierze tajemniczego, czujnego, lubiącego zabawę. O kotach mówi się trzy rzeczy, które wprost do mnie przemawiają, jako że sama jestem posiadaczką kota i wiele z tych rzeczy uznaje za prawdę. Pierwszą sprawą, o której mówi się w kwestii kotów, to że są posiadaczami dziewięciu żyć. Z tego powodu koty są również symbolem odrodzenia i zmartwychwstania. Koty są gibkie i sprytne, często wychodzą z dziwnych opresji zupełnie jakby pozbawione były kręgosłupów i szkieletów. Mówi się, że koty są w stanie dostrzec więcej, niż ludzie, widząc ruchy w innych, równoległych wymiarach. Często widzi się koty z zacięciem wpatrujące się w mrok, zupełnie jakby coś tam dostrzegły. Ostatnią rzeczą, którą często mówi się o kotach, jest zdolność wyczuwania chorób i uleczenia ich ciepłem swojego ciała. To wszystko sprawia, że figura kota jest niesamowicie enigmatyczna.



Ilustracja 27. M.Parfieniuk, *Humdrum VII / kot przeznaczenia*, 50x70cm, promarker na papierze, 2020

W poniższej, krótkiej części chciałabym wyszczególnić kolory, których używam najczęściej, opisać ich historię, znaczenie, opowiedzieć jakie wrażenie na mnie wywierają i jak, moim zdaniem, najlepiej się komponują. Jeśli chodzi o malarstwo olejne, moja paleta jest stabilna, używam najczęściej określonych kolorów wyselekcjonowanych producentów. Droga do świadomego wyboru optymalnych pod względem jakości krycia i koloru produktów była wieloletnim procesem prób i błędów.

Żółcień chromowa

Żółcień chromowa w mojej paletce zajmuje specjalne miejsce. Jest kolorem o ciepłej temperaturze, wspaniale komponuje się praktycznie z każdym innym kolorem, dając nieoczywiste zestawienia. Bardzo ją lubię również dlatego, że dobrze sprawuje się jako dodatek do innych kolorów. Jej domieszka sprawia, że kolory łamią się uzyskując wspaniałe, słoneczne wyglądy. Żółcień chromowa naturalnie występuje jako krokoit, minerał wydobywany na terenie kopalni złota Beresof na Syberii. Żółcień ta ma z czasem tendencję do brązowienia, co możemy zaobserwować np. w słonecznikach Van Gogha.⁴⁴ W zależności od tego, jakiego rodzaju żółcieni użyjemy, ciemnej czy jasnej, wyniki będą oczywiście inne. Jednak w obydwu przypadkach rozcieńczony kolor nabierze nowej, niesamowitej jakości. Po wielu próbach za najlepsze uznaję *Cadmium yellow pale hue* oraz *Cadmium yellow hue* angielskiej firmy Winsor&Newton. Farby te, pomimo, że są produktem o charakterze studyjnym, bardzo dobrze się sprawdzają. Średnio kryjące, jednak bardzo wydajne, dają kolor zadowalający zwłaszcza w odcieniu *Cadmium yellow hue*. Kolor ten daje bardzo dobre odcienie w następujących kombinacjach:

$\frac{1}{4}$ Magenta + $\frac{2}{4}$ Cadmium yellow hue + $\frac{1}{4}$ Cadmium red

To przepiękny odcień czerwieni, który balansuje na pograniczu oranżu, czerwieni i różu. Dodatek Magenty sprawia, że kolor ten jest nieoczywisty, lekko zgaszony, ma w sobie załazek fioletu, który przeważa w stronę różu.

$\frac{8}{10}$ Turquoise blue + $\frac{1}{10}$ Cadmium yellow hue + $\frac{1}{10}$ Zinc White

Z takiego połączenia wychodzi delikatnie wpadający w zieleń odcień turkus. Dodatek odrobiny bieli sprawia, że kolor ten nie jest nachalnie zielony, oddaje kolor czystej, karaibskiej wody.

Jako farba olejna, żółcień chromowa ma podobną jakość u większości producentów, jeśli chodzi o inne media, jak np. markery, koloru takiego nie ma. Chcąc uzyskać podobne brzmienie kolorystyczne używam odcieni (Graph'it): 1190 Canary, 1250 Honey. (Promarker): Sunflower, Canary, Gold.

⁴⁴ K.St Clair, *Secret Lives of Colour*, Londyn, John Murray Publishers, 2016, str.78-79



Ilustracja 28. M.Parfieniuk, *Zółta papuga*, olej na płótnie, 100x140cm, 2019

Verdigris

Kolor turkusowy jest zazwyczaj zaliczany do zieleni, jednak w moim odczuciu zasługuje, aby traktować go jak błękit. Zakładając, że zielenie są mieszaniną błękitów i żółceni, kolor turkusowy zawiera w sobie przeważającą ilość niebieskości. *Verdigris* jest kolorem, który zaliczyć można do turkusów, a co najlepsze, jego najpiękniejsze odcienie występują naturalnie. Verdigris, jest bowiem potoczną nazwą pigmentu, który powstaje na skutek wystawienia na działanie powietrza lub wody morskiej miedzi, mosiądzu lub brązu. Efektowny produkt takiej reakcji to *patyna*, czyli zasadowy węglan miedzi.⁴⁵ Przykładem, który unaocznia jak piękny jest Verdigris, jest nowojorska Statua Wolności. W farbach olejnych najbardziej przypadł mi do gustu odcień *Turquoise blue* firmy Talens w wersji artystycznej. Piękny odcień, mocno transparentny, otrzymamy rozcieńczając *Phtalo turquoise blue* tej samej firmy. Odcienie te są również bardzo dobre jakościowo w studyjnej odświeżce. Tony turkusów są jednymi z moim ulubionych odcieni, jeśli chodzi o markery artystyczne, są one bowiem nasycone i zróżnicowane, co daje szeroką gamę możliwości, zarówno temperatury jak i jasności. Ulubionymi odcieniami są (Graph'it): 8120 Bamboo, 7240 Turquoise, 7280 Peacock, 7290 Petroleum, 7250 Mint oraz 8125 Jade. (Promarker): Turquoise, Verdigris, Petrol blue, Duck Egg, Marine.

Fiolet

Maria Rzepińska pisze, że „o ile czerwień przybliżając się do widza ukazuje oranż, to fiolet ma inklinację do oddalania, fiolet to czerwień pochłaniana przez błękit. Fiolet nie uznaje kompromisów, czerwień zawarta w fiolecie musi być chłodna, inaczej pod żadnym pozorem nie pogodzi się z chłodem błękitu. Fiolet jest zatem uśpioną czerwienią, jest chory, zgaszony, smutny. Może być barwą żałoby. Oranż i fiolet to wbrew pozorom bardzo bliskie sobie barwy, powstają ze zmieszania czerwieni z żółcieniami bądź błękitem.”⁴⁶ Fiolet jest niesamowitym kolorem, skutecznie gasi kolory, nie ujmując im przy tym świetlistości. Wystarczy jego minimalna ilość, aby stłumić każdy właściwie kolor. Fioletami, które umiłowalam najmocniej, są magenta i purpura tyryjska, która była kiedyś jednym z najdroższych pigmentów, a purpurowe odzienie zarezerwowane było dla najmożniejszych.⁴⁷ Magenta jest z kolei kolorem dość młodym, sztucznie otrzymanym z aniliny w 1859 r.⁴⁸ Magenta jest fioletem zdecydowanym, którego charakter często ucieka w stronę różu. Często można się spotykać z uwagą, że magenta to nie fiolet, a bardzo ciemny róż. Bardzo lubię użycie magenty w malarstwie olejnym, ponieważ farba o tym zabarwieniu reaguje inaczej z każdą farbą. Nawet jeśli uznamy, że zmieszanie np. oranżu z odrobiną magenty da określony rezultat, nigdy nie mamy pewności co do tego, jak dana kombinacja sprawdzi się w przypadku farb pochodzących od poszczególnych producentów. Tak np. magenta taniej firmy Phoenix jest ciemniejsza od magenty firmy Winsor&Newton. Jeśli chodzi o fiolety w technice markerowej mamy duże pole manewru: (Graph'it): 6160 Plum, 6170 Bougainvillea, 5180 Margaux, 6180 Iris i 6175 Amethyst. W wypadku tej firmy i tej serii, kolor Magenta zaliczyłabym do różów, choć widać w nim nutkę fioleto. (Promarker): Maroon, Mulberry, Plum, Aubergine, Violet, Bluebell oraz Prussian. W tym wypadku Magenta również widnieje dla mnie jako odcień różu.

⁴⁵ K.St Clair, *Secret Lives of Colour*, Londyn, John Murray Publishers, 2016, str.214-216

⁴⁶ M.Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, wyd. Literackie, 1983, Str.48

⁴⁷ O.S.Rachleff, *Okultyzm w Sztuce*, Warszawa, wyd. Penta, 1993, str.72

⁴⁸ K.St Clair, *Secret Lives of Colour*, Londyn, John Murray Publishers, 2016, str.167-168

“W 1882 roku British Museum nabyło obiekt, którego zrozumienie zajęło 11 dekad. Artefakt ten to maleńka gliniana tabliczka, kwadrat o boku około 7 cm i ok 2 cm gruba, pokryta drobnym tekstem napisanym w Babilonie między 600 a 500 rokiem p.n.e. Na początku lat 90-tych, kiedy naukowcy w końcu ukończyli tłumaczenie, odkryli, że to, co zostało wpisane we wciąż wilgotną glinę tysiące lat wcześniej, było zbiorem instrukcji dotyczących barwienia wełny na ciemnoniebiesko. Chociaż o tym nie wspomniano, opis procesu - z całą jego powtarzalnością - wskazuje, że barwnikiem tym było indygo.”⁴⁹ *Indygo* to fascynujący kolor. Choć nie jest on moim ulubionym, bardzo cenię jego królewską barwę. Kolor ten jest synonimem mądrości, sprawiedliwości i uczciwości. Otaczanie się tym kolorem stymuluje procesy myślowe i kreatywne. Często mówi się o istnieniu osobowości indygo, którą cechuje uporządkowanie, brak akceptacji chaosu. Kolor ten jest również intrygujący z tego powodu, że mówi się o istnieniu dzieci indygo, istot, które urodzone pod ludzką postacią są wybranymi do tego, aby uczynić świat lepszym. Mają one być obdarzone ponadprzeciętną empatią i wyjątkowymi umiejętnościami. Jeśli chodzi o użycie indygo, bardzo mocno przypomina mi on błękit pruski, jest idealny do przyciemniania i budowania czerni. Nie używam tego koloru w technice olejnej, pozostając przy użyciu błękitu pruskiego i ultramaryny. Jednak nie potrafię przejść obok tego koloru obojętnie, zawsze przykuwa moją uwagę. Bardzo często sięgam po ten odcień używając markerów: indigo blue w promarker oraz nieco jaśniejszy w Graph'it 7080 Denim. Ultramaryna z kolei, jest kolorem, który w malarstwie używany jest powszechnie. Jest to w mojej ocenie najpiękniejszy odcień z błękitów. Ultramaryna odkrywa swoje piękno po wymieszaniu z bielą, widzimy wtedy w niej załączki fioleto. Rozróżnienie tych trzech kolorów, błękitu pruskiego, ultramaryny i indygo jest często możliwe dopiero przy próbie mieszania z bielą. Mieszanina, którą bardzo lubię to ultramaryna z magentą i bielą. Rozbielenie i połączenie dwóch tak enigmatycznych kolorów zawsze zapiera dech, ponieważ produkt końcowy jest inny w zależności o użytych farb i ich pigmentacji. Moje receptura na idealną miksturę, dzięki której otrzymujemy przepiękny fiolet, zbliżający się do błękitu:

2/4 Magenta + 1/4 Ultramaryna + 1/4 Biel cynkowa

⁴⁹ K.St Clair, *Secret Lives of Colour*, Londyn, John Murray Publishers, 2016, str.189

IV. MALARSTWO

W poprzednich częściach szczegółowo opisałam genezę swoich inspiracji, ikonografię oraz tematy, które napędzają moją twórczość, a także środki, których używam. Jestem artystką dość produktywną i pracowitą, żyję zgodnie z regułą *nulla dies sine linea*.⁵⁰ Staram się produktywnie spożytkować każdą chwilę, wykorzystując dostępne techniki i media. Z tego powodu upodobałam sobie rysunek markerem, łatwy do transportu, lekki i nie wymagający pracowni. To jednak płótno i medium olejne są dla mnie najlepszą formą wyrazu, każdą możliwą chwilę wykorzystuję na malowanie i spędzam w pracowni malarskiej. Chciałabym przybliżyć i opisać kilka obrazów, które w moim odczuciu są kluczowe. Część z nich bezpośrednio nawiązuje do tematów i inspiracji, które opisałam we wcześniejszych rozdziałach, kilka prezentuje również inne wartości estetyczne, które są wynikiem ciągłego procesu poszukiwania. Ciągłe staram się szukać nowych inspiracji, obserwować innych artystów i poruszać nieoczywiste tematy.

Zakrycie lustra

Zakrycie lustra (il. 29) jest obrazem, który namalowany został w technice olejnej na płótnie. Zainspirowany został on bezpośrednio estetyką tablic *Ouija*. Tablica *Ouija* jest to tablica, która ma umożliwiać kontakt ze światem zmarłych. Na tablicy wypisany jest alfabet oraz cyfry od 0 do 9. Za pomocą załączonego wskaźnika, duchy mają wskazywać kolejne cyfry bądź litery odpowiadając na zadawane przez graczy pytania. Obecne tablicę tę można zakupić w postaci gry, używanie jej jest jednak kontrowersyjne, ponieważ według osób, które wierzą życie pozagrobowego, użycie gry przez nieodpowiednie osoby może spowodować zagrożenie w postaci niechcianych demonów. Nie kwestionuję autentyczności czy skuteczności owej tablicy. Nie twierdzę również, że użycie takich przedmiotów może dać faktyczny skutek. Zainspirowała mnie estetyczna strona owego przedmiotu oraz historie z nią związane, szczególnie jedna, którą usłyszałam od pewnej osoby. Osoba ta opowiedziała mi o przesądzie, który panuje w jej rodzinie od pokoleń a dotyczy on przedmiotu, który każdy z nas posiada w swoim domu – lustro. Według tego przekazu, lustro są tajemniczym obiektem, który stanowi przejście do innego, równoległego świata. Kiedy umiera człowiek, a jego ciało znajduje się w domu należy zakryć wszystkie lustro znajdujące się w obrębie gospodarstwa. Zabieg ten ma uniemożliwić duszy przejście do innego wymiaru. Drugą kwestią, która została mi przekazana, jest to, że stawiając przed lustrem zapaloną świecę, wywołujemy istoty, które mogą przedostać się do świata żywych używając lustro jako swojego rodzaju portalu. W tym przypadku zapalona świeca pełni rolę pewnego rodzaju *latarni*, która zwabia istoty ze świata umarłych. Te dwie usłyszane historie oraz estetyka tablicy *Ouija* doprowadziły do powstania obrazu *Zakrycie lustra* – czyli swoistej porady, przestrogi dla ludzi praktykujących zabawę z tablicą. Ze względu na to, że historia mrozi krew w żyłach, chciałam, żeby przedstawiony na obrazie *demon* nie był przerażający i skłaniał do zdystansowanego spojrzenia na tematykę życia pozagrobowego.

⁵⁰ Lac. Ani dnia bez kreski



Ilustracja 29. M.Parfieniuk, *Zakrycie lustra*, olej na płótnie, 110x130cm, 2020

Małpa czekająca na pożarcie przez tygrysa

Małpa czekająca na pożarcie przez tygrysa (il. 30) jest obrazem, dzięki któremu po raz pierwszy zmierzyłam się z wielkim formatem. Obraz mierzy 1,7x2m i jest wykonany w technice olejnej na płótnie. Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy, kiedy patrzymy na obraz jest mnogość detali i ciepła kolorystyka. Chciałam, żeby wprawiał odbiorcę w nastrój przywołujący na myśl egzotykę i ciepło upalnych dni lata. Przedstawiona scena jest jak z *National Geographic*. Selekcja naturalna bezlitosnej natury. Scenie towarzyszą ptaki, baczni obserwatorzy, którzy z racji posiadania skrzydeł nie muszą obawiać się pożarcia. Całość dramatu zamknięta jest w barwnej scenerii dżungli. Mnogość detalu oraz duży format pozwalają na niekończącą się podróż interpretacji i rozważań. Pierwsze wrażenie to uderzenie kolorystycznego tajfunu, obraz wyraża życie, dynamikę i radość, pomimo tego, że na obrazie przedstawiona jest małpa czekająca na pożarcie. Nie wiemy jednak, jak skończy się historia.



Ilustracja 30. M.Parfieniuk, *Małpa czekająca na zjedzenie przez tygrysa*, olej na płótnie, 170x200cm, 2020

Postać tygrysa jest często obecna w mojej twórczości. Fascynacja owym tematem zaczęła się w momencie, kiedy po raz pierwszy zobaczyłam obraz Henriego Rousseau zatytułowany *The Dream*, na którym enigmatyczne postaci tygrysów wylaniają się z gęstwiny dżungli. Kiedyś bardzo obawiałam się podejmowania tematów zwierzęcych, malowałam tylko te zwierzęta, które miały określoną strukturę. Bałam się malowania zwierząt z futrem myśląc, że faktura musi być oddana w pełni, włoszek po włosku. Obraz *The Dream* postawił postać zwierzęcia w nowym dla mnie świetle. Zobaczyłam, że postać zwierzęca może być przedstawiona inaczej, że ograniczeniem w interpretacji jest tylko wyobraźnia, a brak realistycznego oddania rzeczywistości może dać dobry skutek. Od tamtej pory śmielej podejmowałam tematy, zaczynając od papug, małp i tygrysów. Jednym z ostatnich obrazów jakie namalowałam w 2020 roku był *Red & Lonesome* (il. 31), dwumetrowy obraz przedstawiający wielkiego czerwonego tygrysa. Tytuł obrazu został zaczerpnięty z tytułu studyjnego albumu *The Rolling Stones, Blue & Lonesome*. Tytuł został nadany spontanicznie, bowiem w momencie ukończenia mojego obrazu z głośników leciał właśnie wspomniany album The Rolling Stones. Odnosi się do tego, że czasem wszyscy czujemy się osamotnieni. Przedstawiony tygrys na samotność reaguje groźną miną. Agresja, jest częstą reakcją na sytuacje stresowe. Obraz jest niejako przedstawieniem tego, jak postrzegam ludzi, którzy agresją odpowiadają na błahę nieraz trudności.



Ilustracja 31. M. Parfieniuk, *Red & Lonesome*, olej na płótnie, 170x200cm, 2020

V. PODSUMOWANIE

„Wszystkie kolory pachną terpentyną i tłustym olejem lnianym wytłoczonym z bladoniebieskich pól lnu. Lokalny koloryt z kolorowych pól. Kij do krykieta pomalowany pędzlem. Śmierć kręci się wokół pędzla – świńska szczecina, wiewiórka, sobol – i płótna przygotowanego z użyciem kleju z króliczej skóry. Nauczyłem się używać koloru. Ale nigdy go nie zrozumiałem. Kolekcjonowałem małe pudełeczka akwareli w lepiących się srebrnych opakowaniach, ale nigdy ich nie otworzyłem. Szkarłatne jezioro. Czerń kostna. Błękit Winsora. Nowa gumiguta. Używałem profesjonalnych farb olejnych. W dni wolne podróżowałem do Londynu, do Brodiego i Middletona, sprzedawców farb z Covent Garden, którzy robili tanie farby olejne sprzedawane w puszkach. „Zielony z Brunswick” był moim ulubionym z tych najtańszych. Cynober, *tres cher mes amis, tres cher* te czerwienie. Tak, te czerwienie wiele nas kosztowały. Kolory moich obrazów były uzależnione od kosztów. Na szklanej palecie mieszałem barwy, które wykraczały poza tabelę Winsora czy koło Isaaca Newtona – bezimienne kolory... Niektórym nadaliśmy własne nazwy... Zielony gówniany (org. goose turd green) czy wymiocinowy. Czym jest czysty kolor?”⁵¹ To cytat z książki *Chroma. Księga Kolorów* Dereka Jarmana, jednego z najwybitniejszych brytyjskich filmowców. Książka ta jest zbiorem przemyśleń dotyczących kolorów, odczuć, pełna cytatów, które zapewne inspirowały autora. Znajdziemy tam cytaty z Wittgensteina, Goethego, Vasariego, Dantego, Kandinsky’ego, czyli wszystkich autorów, których dzieła mam również w swojej prywatnej bibliotece. Fragment ten poruszył mnie, ponieważ mogę się z nim w pewnej mierze utożsamić. Doskonale rozumiem chęć kolekcjonowania akwareli, również lubię je zbierać. Dlaczego? Nie wiem. Nie używam akwareli w swoich pracach, choć bardzo bym chciała zacząć. Widzę piękno w małych kolorowych kostkach akwareli. Małe sześciany, w których zamknięta jest moc barwy. Zarówno zamiłowanie do akcesoriów plastycznych, jak i zapach sztuki, mogą zrozumieć zwłaszcza osoby, które *nad sztalugą* spędziły odpowiednio długą ilość czasu. Zapach sztuki jest niepowtarzalny, to zapach surowego drewna, terpentyny i farby, pomimo, że lekko duszący, zapach ten jest jednym z tych, które wspominam z wyjątkowym sentymentem i czułością. Często, kiedy wchodzę do pracowni, uderza mnie stęchła chmura pracownianego powietrza – uwielbiam go, to zapach sztuki i pracy, która jest równocześnie życiem. Okres trzech lat studiów doktoranckich był najbardziej produktywnym okresem w moim dotychczasowym życiu artystycznym. Powyższa praca jest podsumowaniem owych trzech lat oraz twórczości, która się w tym okresie narodziła. Studia doktoranckie były też dla mnie niezastąpioną możliwością poznania inspirujących ludzi, pogłębienia istotnych dla mnie tematów i poszerzenia horyzontów, zarówno artystycznych, jak i myślowych. Patrząc na rozwój moich zainteresowań z dystansu, mogę powiedzieć, że nieustannie rozwijam to, co zainteresowało mnie lata temu – zagadnienie koloru. Już podczas egzaminu maturalnego w wieku 19 lat podjęłam temat inspiracji kolorem w literaturze i sztuce. Idąc na studia od początku stawiałam na barwność i różnorodność poruszanych tematów. Moja praca magisterska zatytułowana była *Kolor jako siła napędowa twórczego myślenia*. *Chroma Haze – subiektywna percepcja koloru* jest zatem kontynuacją moich poszukiwań względem inspiracji kolorem. *Chroma Haze* (z ang. mgła barwy) to wizja, która daje początek nowemu, stoi za danym wrażeniem kolorystycznym, które popycha mnie do aktu tworzenia. Wspominam fragment książki Jarmana również z tego powodu, że nawiązuje on do moich przemyśleń względem mojej twórczości. Zdecydowanie wolę malować i mówić obrazem, niż słowami. Napisanie powyższej pracy stanowiło dla mnie pewne wyzwanie, nie wiedziałam w jaki sposób mogę opowiedzieć o wszystkich moich inspiracjach i zainteresowaniach w sposób spójny i klarowny. Na co dzień, moimi wyborami życiowymi i artystycznymi rządzi chaos. Staram się ten chaos uporządkować. Pomimo, że bardzo cenię sobie intuicyjność tworzenia, zauważam zależności, wyciągam wnioski i snuję plany na kolejne cykle.

⁵¹ D. Jarman, *Chroma Księga Kolorów*, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice, 2017, str. 22

VI. BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa Psychologia Twórczego oka*, Łódź, wyd. Officyna, 2004
- Barbezat S., *Frida Kahlo prywatnie*, Warszawa, wyd. Marginesy, 2017
- Gage J., *Kolor i Kultura – Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS, 2008
- Gage J., *Kolor i znaczenie*, Kraków, wyd. Universitas, 2010
- Guazao F.M., *Compendium Maleficarum*, Dover, Dover Publications, 2021
- Holbein H., *The Miser, The dance of death*, Wielka Brytania, Penguin Books, 2016
- Hults L.C., *The Print on the Western World. An Introduction History*, The University of Wisconsin Press, 1996
- Itten J., *Sztuka Barwy Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, wydanie studyjne, Kraków, wyd. d2d.pl, 2015
- Jarman D., *Chroma Księga Kolorów*, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice, 2017
- Popek S., *Barwy i Psychika*, Lublin, Wyd. UMCS, 2012
- Prower T., *La Santa Muerte magia i mistycyzm śmierci*, wyd. Illuminatio, 2015
- Rachleff O.S., *Okultyzm w Sztuce*, Warszawa, wyd. Penta, 1993
- Roob A., *The Hermetic Museum Alchemy & Mysticism*, Koeln, wyd. Taschen, 2020
- Rzepińska M., *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego, wydanie nowe uzupełnione*, Kraków, wyd. Literackie, 1983
- St. Clair K., *Secret Lives of Colour*, Londyn, John Murray Publishers, 2016
- Stabenow C., *Rousseau*, Koeln, wyd. Taschen, 2018
- Strzebiński W., *Teoria Widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016
- Syme P., *Werner's Nomenclature of Colours*, Londyn, Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, 2017
- Wittgenstein L., *Uwagi o barwach*, Warszawa, wyd. Aletheia, 2015
- Zausznica A., *Nauka o barwie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013
- *Zenity*, Wrocław, Akademia Sztuk Pięknych im.E.Gepperta we Wrocławiu, 2019

VII. SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja 1. J. G. Posada, <i>La calavera Oaxaqueña</i> , 1900, https://artsandculture.google.com/asset/la-calavera-oaxaqueña/DAHrgckiqN7RXA?hl=es-419	8
Ilustracja 2. F.Kahlo, <i>Dwie Fridy</i> , S. Barbezat, <i>Frida Kahlo prywatnie</i> , Warszawa, wyd. Marginesy, 2017, str.121	9
Ilustracja 3. F.Kahlo, <i>Autoportret z kolibrem</i> , Suzanne Barbezat, <i>Frida Kahlo prywatnie</i> , Warszawa, wyd. Marginesy, 2017, str.156	11
Ilustracja 4. Gian Galang, <i>JIANSHU 1</i> , 5ft X 6ft, Akryl na płótnie, 2019, https://giangalang.com	12
Ilustracja 5. M. Parfieniuk, <i>Dzika Granic</i> , olej na płótnie, 110x130cm, kolekcja prywatna, 2019	14
Ilustracja 6. H. Rousseau, <i>Walka pomiędzy tygrysem a bawołem</i> , 1908, Cleveland Museum of Art, Cleveland	15
Ilustracja 7. M.Parfieniuk, <i>Czarne oko/ Pneuma</i> , promarker na papierze, 20x30cm, 2019	18
Ilustracja 8. M. Parfieniuk, <i>Czarne oko/ Pneuma</i> , olej na płótnie, 110x130cm, 2019	19
Ilustracja 9. Andreae Vesalii Bruxellensis, <i>scholae medicorum Patavinae professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem Vesalius, Andreas, Basileae, [Anno salutis reparate 1543]</i> , Universitätsbibliothek Basel, Shelf Mark: UBH AN I 15	21
Ilustracja 10. M.Parfieniuk, <i>Body</i> , olej na płótnie, 100x140cm, 2019	22
Ilustracja 11. Hokusai, <i>Widmo prześladowające swojego mordercę</i> , zbiory prywatne, Londyn	30
Ilustracja 12. H.Holbein, <i>The Miser, Taniec Śmierci</i> , Wielka Brytania, Penguin Books, 2016, str. 57	32
Ilustracja 13. M. Parfieniuk, <i>HUMDRUM VI</i> , promarker na papierze, 100x70cm, 2020	35
Ilustracja 14. M.Parfieniuk, <i>Tygrys w pomarańczach</i> , 120x160cm, olej na płótnie, 2020	38
Ilustracja 15. M.Parfieniuk, <i>Dwie róże/Santa I</i> , olej na płótnie, 120x140cm, 2020	40
Ilustracja 16. M.Parfieniuk, <i>Santa II</i> , olej na płótnie, 170x200cm, 2021	41

Ilustracja 17. M.Parfieniuk, <i>Santa III</i> , olej na płótnie, 210x240cm, 2021	42
Ilustracja 18. J. MacNair, <i>Weeping Deamon</i> , http://www.jonmacnair.com/gallery	43
Ilustracja 19. Fra Angelico, <i>Szatan</i> , fragment z Sądu Ostatecznego, Muzeum San Marco, Florencja	44
Ilustracja 20. Anonim, <i>mag Jamblich z De Mysteriis</i> , ok.300r. n.e	45
Ilustracja 21. M. Parfieniuk, <i>Zagubiony</i> , olej na płótnie, 110x130cm, 2019	47
Ilustracja 22. M.Parfieniuk, <i>Humdrum IV</i> , marker na papierze, 100x70cm, 2019	48
Ilustracja 23. M. Pacher, <i>Diabeł i św.Wolfgang, z Ołtarza św.Wolfganga</i> , Alte Pinakothek, Monachium	49
Ilustracja 24. M. Parfieniuk, <i>Humdrum I</i> , promarker na papierze, 100x70cm, 2019	51
Ilustracja 25. M.Parfieniuk, <i>Humdrum II</i> , promarker na papierze, 100x70cm, 2019	53
Ilustracja 26. M.Parfieniuk, <i>Humdrum III</i> , promarker na papierze, 100x70cm, 2019	55
Ilustracja 27. M.Parfieniuk, <i>Humdrum VII / kot przeznaczenia</i> , 50x70cm, promarker na papierze, 2020	57
Ilustracja 28. M.Parfieniuk, <i>Zółta papuga</i> , olej na płótnie, 100x140cm, 2019	59
Ilustracja 29. M.Parfieniuk, <i>Zakrycie lustra</i> , olej na płótnie, 110x130cm, 2020	63
Ilustracja 30. M.Parfieniuk, <i>Mała czekająca na zjedzenie przez tygrysa</i> , olej na płótnie, 170x200cm, 2020	65
Ilustracja 31. M. Parfieniuk, <i>Red & Lonesome</i> , olej na płótnie, 170x200cm, 2020	67