

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU
WYDZIAŁ MALARSTWA

ROZPRAWA DOKTORSKA

"Ornamentyka kobierców w kontekście sztuki współczesnej"

EDYTA URWANOWICZ

Promotor:
dr hab. Krzysztof Wróblewski,
profesor Politechniki Gdańskiej

Gdańsk
2018

SPIS TREŚCI:

1. WSTĘP.....	2
2. KOBIERCE – WZORY PAMIĘCI.....	3
3. WZORY - ZNAKI – SYMBOLE.....	7
4. HOBO SIGNS.....	11
5. ORNAMENT JAKO SZTUKA NIEDOSTRZEGANA.....	14
6. HILMA AF KLINT.....	21
7. ZOFIA KULIK.....	24
8. BEATRIZ MILHAZES.....	26
9. WIM DELVOY.....	29
10. PODSUMOWANIE.....	31
11. BIBLIOGRAFIA.....	33

Wstęp

Od dawna interesuje mnie forma wschodnich kobierców. Moja praca doktorska wynika z chęci zrozumienia kultury, która je stworzyła – kultury, która jako środek wyrazu przyjęła estetykę znaków i ornamentów.

Ornament, wzór, kobierzec to przewodnie pojęcia, do których odnosi się moja praca artystyczna i teoretyczna. Interesuje mnie rozróżnienie pomiędzy wzorami a znakami, czyli między obszarem dekoracyjnym a symbolicznym, a także sposób oraz moment w którym ornamenty przekraczają granice czystej dekoracji. Zazwyczaj nie zwracamy większej uwagi na motywy dekoracyjne z którymi stykamy się praktycznie na każdym kroku. Odbieramy je jako tło, rzadko je analizujemy, nie zadajemy sobie pytania czy poza stroną wizualną niosą jakieś przesłanie? Tak jest też z dywanami, które przez większość ludzi postrzegane są przede wszystkim jako ozdobne obiekty użytkowe a nie dzieła sztuki.

Moja fascynacja kobiercami zaczęła się jeszcze podczas studiów, gdy w ramach programu Erasmus, spędziłam jeden semestr w Stambule. Urzekła mnie głównie ich strona wizualna – kolory, wzory, kompozycja. Malując motywy ze wschodnich kobierców z czasem zaczęłam postrzegać je inaczej i stawiać pytania dotyczące zawartych w nich tematów. Zaczęłam też zastanawiać się nad ich pochodzeniem oraz rolą poszczególnych znaków. Jak kształty i kolory tworzą znaczenie? Jak często wzory są nośnikiem komunikatu? Czy wartości, wyrażone przez skomplikowane wzory i ornamenty mogą być czytelne i odczytywane współcześnie? W jaki sposób człowiek Zachodu może zbliżyć się do przejawu działalności artystycznej, tak kulturowo odmiennego i odległego?

Niniejsza rozprawa doktorska stanowi próbę odpowiedzi na powyższe pytania oraz jest zbiorem moich spostrzeżeń i wniosków dotyczących sztuki dekoracyjnej. Rozpatruję ją w kontekście kobierców jak i twórczości współczesnych artystów, którzy w mniejszym lub większym stopniu posługują się „językiem” ornamentów i znaków.

KOBIERCE – WZORY PAMIĘCI

Według „Słownika terminologicznego sztuk pięknych” wydanego przez PWN kobierzec lub dywan to: "tkanina dekoracyjna o kompozycji ornamentальной, jednostronna, z puszystą okrywą włosową prawej strony; wyrabiana ręcznie na warsztatach tkackich lub maszynowo, (wykonana) z wełny, jedwabiu, czasem z dodatkiem złotej lub srebrnej nici metalowej, na osnowie wełnianej, lnianej, bawełnianej lub jedwabnej"¹. Na przestrzeni wieków kobierce powstawały w Azji Mniejszej tj. na obszarze obecnej Turcji, co pokrywa się z historyczną krainą Anatolii, a także w Azji Środkowej, Persji, na Kaukazie, Indiach oraz Chinach. Ich typologia jest niezwykle różnorodna i bezpośrednio powiązana z regionem, w którym powstawały.

Wytwarzaniem kobierców zajmowały się i nadal zajmują głównie kobiety. Można powiedzieć, że dywany to dorobek artystyczny kobiet. To one uprawiały trudną i skomplikowaną sztukę wiązania misternych wzorów oraz troszczyły się o zdobycie odpowiednich surowców. Mycie wełny, rozplątywanie, przeczesywanie, przędzenie to mozolna praca starannie wykonywana przez kobiety w różnym wieku. Dziewczynki, nastolatki i dojrzałe kobiety tkając kobierce wplatały w ich strukturę swoje fantazje – nie tkwały dywanów, ale marzenia. Były to szczególne chwile dzielenia się, towarzyskości i solidarności zarezerwowane wyłącznie dla kobiet. Tkanie było dla nich, i nadal jest, przestrzenią twórczej wolności, w której swobodnie opowiadają swoje życie poprzez wzory i kolory. Wzory przekazywane z pokolenia na pokolenie, których autentyczność i piękno nie mają sobie równych. Każdy tkany dywan to ludzka opowieść o kobiecie, żonie, matce lub wdowie, opowieść o różnych kulturach.

Działo się tak w środowisku plemion koczowniczych i małych warsztatach wiejskich. Jednak już w profesjonalnych warsztatach miejskich, tkacze powierzało się jedynie wykonanie kobierca, natomiast tworzenie wzorów było domeną męską – mistrza, zwanego *ustad*².

Powszechnie zapomina się, że kobierce były jednym z największych osiągnięć artystycznych wschodnich kultur. Jako środek wyrazu artystycznego, a jednocześnie "przestrzeń święta", kobierzec przekształcał się pod wpływem kultury islamu. Rygory narzucone przez uwarunkowania religijne sprawiły, że sztuka zdobnicza posługująca się formami geometrycznymi oraz ideogramami zoomorficznymi i roślinnymi, przeniesiona została z rzemiosła w sferę symboli i znaczeń. W związku z tym na ornamenty z tego obszaru kulturowego należy

¹ Opracowanie zbiorowe, Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

² Tytuł nadawany zwyczajowo w Azji Południowej i na Bliskim Wschodzie poważanym mistrzom i nauczycielom.

patrzyć, jak na zamierzony sposób przekazu. Koberce jednak nie opowiadają wprost jakiejś historii, lecz symbolizują określone idee. Tworzone przez mieszkańców Wschodu są wyrazem wyznawanych przez nich wartości i mają głębokie znaczenie symboliczne. Koberzec wyodrębnia przestrzeń specjalną, magiczną. Jego bordiury uosabiają sferę ziemską, ludzką i stanowią barierę oddzielającą oraz chroniącą środkowe pole, które symbolizuje wszechświat, sfery niebieskie, czyli boskość. Dawne dekoracje musiały odzwierciedlać taką właśnie organizację powierzchni koberca, dlatego można je podzielić na motywy typowo symboliczne, magiczne i elementy ornamentalne. W miarę upływu lat, wiele motywów symbolicznych utraciło swoje pierwotne znaczenie i formę, przekształcając się stopniowo w układy dekoracyjne. Stało się tak np. z plemiennymi herbami rodowymi, które ewoluowały w abstrakcyjne medaliony, lub z pismem kuficznym, które z czasem stało się nieczytelnym ornamentem.

Elementy symboliczne, spotykane w większości wyrobów koberniczych, są spuścizną starodawnych religii i kultur o wspólnych korzeniach – islamu i jeszcze wcześniejszych, wywodzących się z szamanizmu i buddyzmu. Większość symboli ma więc znaczenie magiczne, wotywno lub mistyczne. Aby zwiększyć ich moc i skuteczność chronienia, powtarzano je bezustannie, tak jak we wszystkich magicznych rytuałach. Koncepcja sił natury jako „siedziby” dobra i zła oraz wiara w boską istotę, której nie można przedstawiać i zdefiniować, stanowiły bazę dla symbolicznych motywów takich jak drzewo życia, chmury, gwiazdy, krzyż.

Drzewo jest jednym z najbardziej ugruntowanych i rozpowszechnionych symboli na wschodnich kobercach. Może się pojawić pojedynczo, jako duży element w centrum, lub w postaci zwielokrotnionej, tworząc schemat kompozycyjny przypominający ogród. Spotykają się tu koncepcje indoirańskie i zoroastrijskie, wierzenia muzułmańskie a także animistyczne tradycje koczowników i lokalne kultury przyrody. Jest obrazem „drzewa życia”, symbolu płodności i ciągłości, wyobrażeniem „osi świata” (*axis mundi*) – symbolu łączności między podziemiem, uosabianym przez korzenie (świat magiczny), ziemią (świat ludzki) a niebem, które uosabia korona drzewa (świat boski). W tym znaczeniu często jest przedstawiane w kobercach-modlitewnikach, w mihrabowych wnękach meczetów. Czasami towarzyszy mu para małych ptaków symbolizujących związek, czyli odradzanie. Drzewo uosabia nie tylko potencję, ale też jedność i trwałość przyrody pomimo zmienności form. Drzewo to ciągłość i stabilność a także trwanie wspólnoty, w której jednostka odnajduje oparcie. Jest to wyjątkowy wzór, wspaniale opisujący witalną siłę i boską moc świata roślin.

Z kolei motyw chmury nawiązuje do pojęcia „bramy raj”, czyli wejścia do nieba – jest metaforą łączności z elementem boskim i chronienia go, tak jak to czynią chmury otaczające słońce. Motywy „wstęg chmurkowych” podkreślają symboliczne znaczenie bordiur jako „bramy niebios” chroniącej element boski, które symbolizuje pole koberca. Natomiast gwiazdy ogólnie oznaczają szczęście a krzyż chroni przed „złym okiem”. Oba te znaki stanowią motywy ochronne, tak jak symbole zwierząt, które chronią przed urokami.

Motywy zaczerpnięte z natury są szczególnie widoczne w twórczości plemion koczowniczych, odizolowanych i zamkniętych w kręgu własnych wyobrażeń. Największym walorem kobierców przez nie tworzonych jest to, że odzwierciedlają kulturę autentyczną, pierwotną. Niemal każdy element plemiennego wzoru dywanu powstawał w określonym celu – zarówno estetycznym jak i duchowym. Język wzorów oraz paleta barw wyrażają wiarę tkaczy w ukrytą harmonię i jedność, zarówno w przyrodzie jak i kosmosie. Doświadczali oni bezpośrednio wpływu cykli natury i szukali sensu w niezmiennych siłach kosmosu, dążąc do uchwycenia na swoich dywanach zasad natury, postrzeganych przez ich dualistyczną optykę uwarunkowaną kulturowym doświadczeniem.

Przez tysiąclecia Wschód był miejscem wielu kultur i religii: zoroastryzmu, wierzeń greckich, konfucjanizmu, islamu, sufizmu, dla których ontologiczny dualizm jest rdzeniem światopoglądu. Tkacze, poprzez zanurzenie się w rytmach świata naturalnego, byli zależni od zrównoważonych, harmonijnych związków. Aby przetrwać przyjęli koncepcję "jedności w wielości" (*Unity in Multiplicity*) właściwą filozofiom Wschodniego Świata.

James D. Burns w książce "Kaukaz: Tradycja w tkactwie" pisze: „...ponieważ dywany były praktycznie jedyną formą sztuki jaką stworzyli (ludy Kaukazu), naturalnie koncentrowały się na znaczeniu kulturowym i religijnym. W swojej uderzającej geometrii, istnieje interakcja między wzornictwem i kolorem, która oferuje głęboki wizualny komentarz do podstawowej równowagi i harmonii, którą plemienni odczuwali w całej naturze i we wszechświecie.”³ Plemienny styl życia wytworzył nieskończenie bardziej intymny związek ze środowiskiem naturalnym, niż współcześnie możemy sobie wyobrazić.

W całej sztuce kobierniczej natykamy się więc ciągle na mieszkankę sacrum i profanum. W tym miejscu chciałabym przywołać pojęcie *hierofanii*. To kluczowy termin w teorii religii Mircea Eliadego. *Hierofania* to objawienie się świętości, każde wtargnięcie sacrum w sferę profanum. Sfery te mogą się pokrywać, przenikać. Każda *hierofania* - nawet najprostsza - zawiera w sobie pewną tajemnicę, której każdy doświadcza indywidualnie. Eliade pisze: „Objawiając świętość, przedmiot staje się czymś »zupełnie innym«, a jednocześnie pozostaje nim samym, gdyż nadal uczestniczy w swoim kosmicznym otoczeniu.”⁴ Owa świętość odczytywana jest przez każdego indywidualnie, zależne jest to od jego doświadczenia. Przedmioty mogą być nośnikiem *hierofanii*, nie same z siebie, lecz na mocy interpretacji, jaką nada im człowiek. Kobierzec może więc stanowić dla niektórych ludzi sferę sacrum a dla innych pozostać tylko zwykłym dywanem, pokrytym wzorami bez znaczenia.

Mark Bradford, współczesny amerykański artysta, w jednym z wywiadów tak powiedział o sztuce islamu: „(...) wszystko to opisuje Boga, mówi o Nim,

³ <https://www.claremontrug.com/antique-rugs-information/collecting/symbolism-and-tribal-cosmology-in-antique-caucasian-rugs-part-iv-an-impression-of-universal-balance-and-harmony/>

⁴ Eliade Mircea, *Sacrum i profanum: o istocie sfery religijnej*, Aletheia, Warszawa 2008, str. 8.

jednocześnie Go nie przedstawiając (...)⁵ Myślę, że te słowa doskonale wpisują się w moje postrzeganie kobierców. W zależności od wyznawanej religii twórców, czy to będzie wiara w Allaha, Buddę czy Wisznu, kobierce symbolizują boską obecność przejawiającą się w całym wszechświecie.

O uniwersalności kobierców stanowi ich zrytmizowana, oparta na geometrii struktura. Ten fenomen sprawia, że kobierce otwierają się na nowe odczytania w konfrontacji z odbiorcami z różnych kręgów kulturowych. Chociaż zawsze niosły i nadal niosą konkretną estetykę i tradycję, to znaczenia powiązane z ich kulturą mogą zostać zastąpione lub rozszerzone gdy zaczynają „nowe życie” poza miejscem ich powstania. W procesie transgresji stare kobierce można odczytać na nowo, gdy nowe konteksty dostarczą widzowi świeżych mentalnych powiązań. Owe zmiany mogą zajść w procesie asymilacji, podczas oddziaływania na siebie różnych kultur.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=byc2CkRbd7I>

WZORY - ZNAKI - SYMBOLE

„Tapeta, wzór na zasłonach, woluty na ramie obrazu nie przekazują Ważnych informacji i dlatego rzadko skłaniają nas do uważnej, świadomej obserwacji.”⁶

E.H.Gombrich

Wydaje mi się, że oko ludzkie zawsze poszukuje wzorów. Wzór jest we wszystkim co nas otacza. Trzeba jednak zauważyć różnicę między widzeniem, postrzeganiem, uwagą i zrozumieniem. Nawet powierzchowne studia z zakresu psychologii widzenia mówią nam, że proces widzenia od samego początku jest wybiórczy, a reakcja oczu na pojedyncze formy zależy do wielu czynników, zarówno kulturowych jak i psychologicznych. Umysł często porusza się po "najmniejszej linii oporu" i rezygnuje ze szczegółowego poszukiwania znaczenia na rzecz poznawania samej formy. Gust jest także jednym z czynników składających się na subiektywną reakcję na wzór. W tym kontekście Ulric Neisser pisze: „To co jest widziane, zależy od tego, na czym obserwator skupi swoją uwagę, w zależności bowiem od tego, czego oczekuje, rozwija i prowadzi swoje wizualne poszukiwania.”⁷ Zatem, to co widzimy różni się zazwyczaj od tego, co postrzegamy, ponieważ zależy od tego co chcemy zobaczyć lub dostrzec. Zauważamy przeważnie to co nas interesuje. Motyw, znak, który zostaje wielokrotnie powtórzony, może utracić lub zmienić sens, podobnie jak wielokrotnie powtarzane słowo. Dlatego też często kojarzy się nam z bezinteresownym pięknem, z czystą przyjemnością wynikającą z patrzenia.

Kobierce wschodnie są niezwykle dekoracyjne - i jest to zapewne pierwsza rzecz jaką dostrzegamy patrząc na te obiekty. Rzadko oglądamy dekorację tak samo uważnie jak obraz, ponieważ jej percepcja odbywa się poza sferą świadomości. Dekoracyjne kształty i wzory są czystą przyjemnością jaką człowiek czerpie podczas oglądania prostych układów, niezależnie od ich związków ze światem natury. Na powierzchni koberca możemy zauważyć współobecność dekoracji i symboliki. Funkcja użytkowa i dekoracyjna jest traktowana tu na równi z funkcją religijną, w związku z tym ornament nie jest jedynie niepotrzebnym dodatkiem. Nie ma mowy o przypadku – układ form, kompozycja, kolory mają głębokie znaczenie. Wraz z interpretacją tych elementów może pojawić się większe zrozumienie dla wzorów jako autonomicznej formy sztuki. Można przypisać im głębsze, bardziej symboliczne znaczenia niż ma to miejsce w sztuce

⁶ Gombrich E. H., *Zmysł porządku, o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009, str.115.

⁷ Tamże, str. 95.

obrazowania. Okaże się wówczas, że wizualne oddziaływanie wzoru to nie wszystko. Pod siatką skomplikowanych układów możemy dostrzec powracające motywy, figury geometryczne, symbolikę liczb i odkryć siłę geometrycznego uproszczenia. Kiedy słowa i wizerunki zostają zastąpione geometrycznymi układami oraz symetrią, uwidacznia się wtedy szczególne współdziałanie ładu i znaczenia, wzoru i znaku.

Ale jak stwierdzić kiedy wzory funkcjonują jako znaki i do jakiego stopnia? Pomocne może być tu podejście proponowane przez Gombricha: „Gdy pojawia się propozycja, by traktować wszystko jak znak, staje się niezwykle ważne, aby dokonać interpretacji dawnej, powszechnie stosowanej terminologii (...) Wyobraźmy sobie ten problem, jako skalę, której jeden biegun odpowiada przedstawieniom naturalistycznym, drugi „czystym” kształtom albo barwom, między nimi zaś znajdują się symbole obrazowe o rosnącym stopniu abstrakcji.”⁸ Alois Riegl rozwija jeszcze tę myśl: „Jednym z najtrudniejszych zadań jest wyznaczenie granic między ornamentem a symbolem. Problem (...) ciągle jeszcze pozostawia ludzkiej pomysłowości ogromne pole do popisu, chociaż wydaje się (...) wątpliwe, by znaleźć rozwiązanie tego zagadnienia.”⁹

Symbole jak ogólnie wiadomo są znakami umownymi, które w różnych kulturach mogą mieć różne znaczenia, cechuje je spora niejednoznaczność. Znaczenie symbolu nie zamyka się w nim samym. Symbol sugeruje tajemniczą i wieloznaczną naturę świata, nie sposób sprowadzić go do jednego, sprecyzowanego przekazu. Niewątpliwie sposób funkcjonowania symboli zależy przede wszystkim od ich utrwalenia w świadomości zbiorowej. Gombrich uważa, że „znaki i symbole muszą być badane z określonego punktu widzenia, aby wydobyte zostało ich specyficzne znaczenie. Tej dwoistej funkcji wzorów i znaków odpowiada fakt, że dekorację tak często uważa się za właściwe tło znaku czy symbolu.”¹⁰

Symbole mogą być tajemnicze, mogą być też bez znaczenia dopóki się ich poprawnie nie odczyta. Kiedy ulatnia się ich pierwotny sens i przesłanie, pozostaje dekoracyjny wzór, deseń, który staje się błąhą wizualną przyjemnością. By docenić bogactwo i różnorodność wzorów w ich własnym kontekście należy przyjrzeć się bliżej ich historii, miejscu i celu powstania. Rozszyfrowanie treści, zawartych w polu wschodnich kobierców, mieszkańcom Zachodu może sprawić duże trudności. Kiedy jednak zaczniemy je analizować pod kątem swojej wiedzy i doświadczeń, okaże się, że możemy odczytać lub chociaż domyślić się w pewnym stopniu co oznaczały pewne symbole. Zaczniemy dostrzegać znaki i motywy, które istnieją również w kulturze europejskiej, choć dla nas mogą oznaczać zupełnie coś innego. Niewątpliwie znaczenia przypisywane wzorom podlegają zmianie w różnych miejscach i cywilizacjach. Na przestrzeni wieków nieskończona

⁸ Gombrich E. H., *Zmysł porządku, o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009, str.217.

⁹ Tamże, str. 217.

¹⁰ Tamże, str. 230.

liczba znanych motywów, mających wspólne korzenie, ewoluowała. Poszukiwanie znaczeń zbiega się często z poszukiwaniem jedności w rozmaitych wytworach kultury czy epoki.

Punktem wyjścia do takich poszukiwań mogą być tu podstawy ikonologii Aby Warburga, który ukształtował nowoczesną historię sztuki w zakresie jej refleksji nad genezą i funkcją obrazu. W dziele swojego życia - "Atlasie Mnemosyne", przedstawił dzieje kultury europejskiej wyrażone w wizualnych artefaktach. Dawne wyobrażenia zestawiał ze współczesnymi ilustracjami i wykazał związek określonych typów obrazowych. Posługiwał się kolażami, złożonymi z reprodukcji dzieł sztuki, w całości lub fragmentach, oraz ilustracji, rycin i przeróżnych wycinków. W szerokim spektrum wizualnego materiału zaprezentował transmisję artefaktów oraz ich niepodważalną ciągłość. Kluczową rolę odgrywała tu pamięć zbiorowa. Śledząc „podróż” pewnych motywów (a wraz z nimi znaczeń) na przestrzeni wieków, Warburg zwrócił uwagę na ich współczesne reinkarnacje. Dowiódł, że każdy obraz z biegiem czasu staje się tylko matrycą, powtarzającym się symbolem. Wszystkie zebrane przez niego materiały miały ilustrować przemiany rozmaitych pojęć symbolicznych w wyobraźni artystycznej Europejczyków, zawieszonych pomiędzy tradycją klasyczną, żydowską i arabską.

Prace Warburga nad znaczeniem obrazu, kontynuował jego uczeń Erwin Panofsky. Rozwinięty przez niego schemat interpretacji dzieła sztuki definiuje formy jako konfigurację kolorów linii i faktur, przedstawiających obiekty wizualnego świata. Pozwala zrozumieć podstawową treść dzieła sztuki, rozszyfrować znaczenie zastosowanych w nim tematów i odczytać ich symboliczne znaczenie zmieniające się w kontekście różnych epok. Panofsky uważał, że rozpoznanie motywów i znaczeń możliwe jest m.in. dzięki życiowemu doświadczeniu, znajomości rzeczy i zdarzeń, uzupełnionemu wiedzą źródłową. Uwzględniając podłoże, z jakiego wyrasta wartość symboliczna, możemy nadać dziełu szerszy kontekst, który jest istotą ikonologii. Zarówno Warburg jak i Panofsky starali się traktować dzieło sztuki jako dokument, którego odczytanie wymaga opanowania pewnej wiedzy o pochodzeniu symboliki jak i zmieniających się warunkach, w jakich symbolika ta była odczytywana.

Zupełnie odmienna próba, jaką podjęto w celu wyjaśnienia trwania motywów, kieruje nas do teorii Carla Gustava Junga. Podchodzi on do symboli jako "utraconego języka", mądrości czasów minionych. Według Junga drogi do ich odkrycia nie należy poszukiwać w samych badaniach historycznych, powinna do niego prowadzić interpretacja marzeń sennych i fantazji. Owa koncepcja "archetypów" odnosi się do znaczeń wewnętrznych. "Czy coś jest symbolem, czy nie, zależy przede wszystkim od postawy obserwującej świadomości"¹¹ - mówi Jung. Czyli od obserwatora, który poprzez swoje wewnętrzne nastawienie może dostrzec w przedmiocie, lub nie, symbol czegoś nieznanego. Uważał, że symbol jest obrazem treści, która wykracza poza świadomość, przemawia zawsze do całej

¹¹ Jacobi Jolande, *Psychologia C. G. Junga*, Ewa Korczewska, Warszawa 1996, str. 135.

psyche, zarówno do jej części świadomej jak i nieświadomej. Według Junga archetypy to suma wszystkich ukrytych możliwości ludzkiej *psyche*, niewyczerpany zasób wiedzy o wzajemnych związkach pomiędzy Bogiem, człowiekiem i kosmosem. Jego zdaniem artyści mają niezwykle silny związek, jakby „bezpośrednie połączenie” z nieświadomością, ponieważ: „Proces twórczy – o ile go w ogóle potrafimy prześledzić - polega na ożywianiu odwiecznych symboli ludzkości drzemających w nieświadomości (...) >>Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzma i przewycięża a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym (...)<<”¹². A dalej: „Artysta w swej twórczości i w wyborze motywów wiele czerpie z głębi swej nieświadomości; z kolei rzeczy przezeń stworzone poruszają nieświadomość odbiorców i w tym leży ostateczna tajemnica jego oddziaływania.”¹³ Zatem twórca podczas pracy nad dziełem, wykorzystuje intuicyjnie pewne schematy i motywy, by później mogły być one, również intuicyjnie, odczytane przez odbiorcę tego dzieła. Symbole zostają użyte do przekazania jakiejś idei, stanowią zespół znaczeń, pozostają jednak nadal niejednoznaczne.

Pomocna w ich rozszyfrowaniu może okazać się również nasza wyobraźnia. Mircea Eliade w „*Sacrum-mit-historia*” twierdzi, że w podświadomości współczesnego człowieka nadal istnieje mitologia wyższego rzędu niż jego życie świadome. Uważa, że człowiek żyje obrazami, a symbole nigdy nie znikają z pola aktualności psychicznej, mogą jedynie zmienić swój wydźwięk. „Zapomina się, że życie człowieka współczesnego roi się od mitów na wpół zapomnianych, od zdegradowanych *hierofanii*, od wytartych symboli. Nieustająca desakralizacja człowieka współczesnego wypaczyła treść jego życia duchowego, nie niszcząc jednak wzorców jego wyobraźni: w strefach wymykających się kontroli trwa i żyje cała zdegradowana mitologia.”¹⁴ Tylko od nas samych zależy „rozbudzenie” tego skarbcza obrazów, które w sobie nosimy. Mieć wyobraźnię, według Eliade, to znaczy korzystać z „bogactwa wewnętrznego”, z naturalnego ciągu obrazów, widzieć świat w jego pełni. Moc i zadanie obrazów polega na tym, aby ukazywać to wszystko, co wymyka się konceptualizacji. Wyobraźnia przywołuje i generuje wzorce, obrazy i odtwarza je, odnawia i powtarza bez końca. Jest potrzebna dla równowagi i bogactwa życia wewnętrznego człowieka. Eliade wskazuje, że badanie symboli nie odbywa się tylko za sprawą czystej erudycji, że – „pośrednio przynajmniej – wiąże się ono z poznaniem człowieka”.¹⁵ Jednak pełny obraz możemy osiągnąć jedynie przy współpracy różnych dyscyplin – sztuki, psychologii, antropologii jak również historii religii, etnologii i etnografii.

Przy próbie podsumowania tego tematu znów przychodzi konstatacja Mircea Eliade: „Myślenie symboliczne nie jest właściwością jedynie dziecka, poety

¹² Jacobi Jolande, *Psychologia C. G. Junga*, Ewa Korczewska, Warszawa 1996, str. 41.

¹³ Tamże, str. 152.

¹⁴ Eliade Mircea, *Sacrum-mit-historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy 2017, str.30.

¹⁵ Tamże, str.33.

czy psychopaty: jest ono konsubstancjalne z ludzkim bytem – wyprzedza mowę i rozum dyskursywny. Symbol odstania pewne strony rzeczywistości – najgłębsze – które opierają się wszelkim innym środkom poznania. Obrazy, symbole, mity nie są nieodpowiedzialnymi wybrykami psychiki; odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają pewną funkcję: obnażają najskrytsze modalności bytu.”¹⁶

HOBO SIGNS

Człowiek od zawsze używa znaków do pokazania czegoś ale też do porozumiewania się. Nawet będąc niepiśmiennym można odczytać wiadomości zakodowane w obrazach, powszechnie znanych motywach. Chciałabym tu przedstawić historię uniwersalnego języka amerykańskich wędrownych pracowników zwanych *Hobo*. Powstał on w Stanach Zjednoczonych w ostatniej dekadzie XIX wieku. *Hobo* to slangowe, amerykańskie określenie na włóczęgę. Takiego włóczęgę z okresu Wielkiego Kryzysu, którego możemy kojarzyć z powieści „Grona gniewu”, „Myszy i ludzie”, filmu „Ciężkie czasy” czy piosenek Toma Waitsa. *Hobos* byli koczowniczymi robotnikami, którzy przemierzali kraj, podejmując pracę wszędzie tam, gdzie mogli. Nigdy nie spędzali zbyt dużo czasu w jednym miejscu. Podczas swoich rozległych podróży, nauczyli się zostawiania sobie nawzajem notatek w których przekazywali informacje na temat najlepszych miejsc do obozowania, znajdowania posiłków lub czyhających na nich niebezpieczeństw. Aby wzajemnie sobie pomagać, włóczędzy rozwinęli własny, tajny język, pewien kod wizualny, który zapisywali kredą lub węglem na budynkach, ogrodzeniach, drzewach, chodnikach. Wiadomości musiały być łatwe do rozszyfrowania, ponieważ *hobos* często byli analfabetami, dlatego składały się z prostych znaków, symboli. Jednocześnie zawierały pewien element tajemnicy, tak by dla wszystkich postronnych ludzi wyglądać jak przypadkowe, pozbawione sensu oznaczenia. W rzeczywistości każdy znak, niezależnie od stopnia skomplikowania, niósł rzetelny przekaz na temat okolicy, konkretnego domu, pracy czy ludzi zamieszkujących pod danym adresem. Suzan Kare, projektantka oryginalnych ikon Macintosha, w jednym z wywiadów tak mówi o *hobo sings*: „Ten rodzaj symbolu przemawia do mnie, ponieważ musiał być naprawdę prosty i jasny dla grupy ludzi, którzy nie zamierzali studiować tego przez lata w akademiach (...)

¹⁶ Eliade Mircea, *Sacrum-mit-historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy 2017, str. 25.




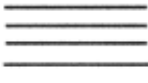
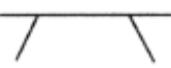
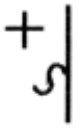

















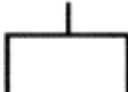








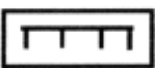
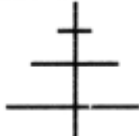
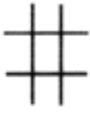







Wierzę, że istnieją bogata historia symboli, z której można czerpać pomysły i ikony, czy to ze sztuki pięknej, czy sztuki ludowej (...)"¹⁷

Chociaż *hobo signs*, w dużej mierze, składają się z powszechnie znanych motywów tj. okręgi, strzałki, trójkąty czy kwadraty to wiele z nich było zagadkowych i prawie niemożliwych do zrozumienia dla osób spoza ich społeczności. Np. kręta linia wewnątrz okręgu oznaczała, że w pobliżu znajduje się gmach sądu, trójkąt z rękami w górze, że właściciel domu ma broń, cylinder i trójkąt bogactwo, kwadrat bez górnej linii bezpieczne miejsce do obozowania. Niektóre znaki były łatwiejsze do rozszyfrowania tj. okręgi i strzałki, które zazwyczaj wskazywały kierunki. Niezwykle ważne jednak było poznanie drobnych różnic między tymi symbolami, gdyż mogły oznaczać właściwą lub niewłaściwą drogę. Różnica polegała np. na tym, czy linia ze strzałką wystawała poza koło czy nie. Jeśli tak, oznaczało to, że nie ma sensu iść tą drogą.

Hobo signs wydają mi się niezwykle interesujące z perspektywy rozpatrywania znaku jako nośnika informacji. Na ile prosty rysunek może być nośnikiem treści, wskazówką. Z pewnością może, jednak w przypadku *Hobo signs* wymaga konkretnej wiedzy od odbiorcy, jest czytelny tylko dla danej społeczności, ponieważ takie było założenie jego powstania. Obecnie także używamy bardzo często znaków graficznych zamiast słów. Zastępowanie słowa pisanego symbolem zwiększa czytelność przekazu oraz omija barierę językową. W dzisiejszych czasach wszędzie otaczają nas piktogramy (łac. *pictus* – "narysowany" i gr. (*γράμμα*) *grámma* – "pismo"), które usprawniają przekaz informacji. Jako użytkownicy Internetu stykamy się z ogromną liczbą emotikonów i *emoji*, które z kolei ułatwiają nam komunikację z innymi ludźmi. Za pomocą tzw. „buźki” możemy szybko przekazać wiadomość, zastępując zdanie.

¹⁷ <https://web.stanford.edu/dept/SUL/sites/mac/primary/interviews/kare/trans.html>

Przykłady *Hobo Signs*

 Kindhearted Lady	 Kind Woman	 Woman	 Housewife feeds for chores	 Sit Down Feed	 Food for work
 Food for working	 Talk religion get food	 Bread	 Good For a Handout	 Gentleman	 Wealthy
 I Ate	 Alright (OK)	 Easy mark	 Tell Pitiful Story	 Work Available	 Tell a Hard luck story here
 Fake illness here	 Anything Goes	 Sleep in barn	 Can sleep in barn	 Good Chance to get money here	 Here is the place
 Help if sick	 Doctor	 Telephone	 Poor Man	 Bad tempered owner	 Dishonest Man
 Man with a gun	 Dog	 Bad Dog	 Officer	 Police Officer Lives Here	 Judge
 Nothing doing here	 Doubtful	 Owner Home	 Owner Out	 No One Home	 Someone Home

ORNAMENT JAKO SZTUKA NIEDOSTRZEGANA

„Sztuka jawnie dekoracyjna – to sztuka, z którą się żyje. Ze wszystkich sztuk wizualnych ona jedynie kształtuje w nas zarówno nastrój, jak i temperament. Sam kolor (...) może przemówić do duszy na tysiąc różnych sposobów. Umysł odzwierciedla harmonię zamieszkałą w delikatnych proporcjach linii i brył. Powtórzenia wzorów dają nam odpocząć. (...) sztuka dekoracyjna nie tylko przygotowuje duszę na przyjęcie prawdziwego dzieła wyobraźni, lecz rozwija w niej poczucie formy, które jest podstawą osiągnięć zarówno twórczych, jak i teoretycznych.”¹⁸

Oscar Wilde

Ornament towarzyszył człowiekowi od tysięcy lat i był nieodłącznym składnikiem każdej sztuki, od prehistorii do dzisiaj. Występował we wszystkich kręgach kulturowych i we wszystkich epokach, a ilość motywów i kompozycji z biegiem dziejów urosła do ogromnych rozmiarów. Upływ czasu w najmniejszym nawet stopniu nie obniżył ich wartości artystycznej. Bogactwo ornamentów, precyzja ich rysunku i harmonia barw wciąż zachwycają nadzwyczajną urodą.

Według Islamu, Bóg jest niewidzialny, niepoznawalny i niedostępny, a więc nie wolno tworzyć jego wyobrażeń. Przy tak abstrakcyjnym postrzeganiu Boga, jakkolwiek jego wizerunek stawał się niemożliwy, dlatego też nie mogło się rozwinąć malarstwo ani inne sztuki przedstawiające. Wschodni artyści, głęboko przesiąknięci ideą jedyne Boga, znajdowali więc pełne zadowolenie w ornamentyce. Stosowali ją, w niezliczonych odmianach, we wszystkich dziedzinach artystycznej działalności. Ornamenty te dają radość nie tylko dla oczu ale także i duszy. Koberce stanowią przykład idealnej symbiozy dekoracji i symboliki. Pod skomplikowanymi wzorami kryją się ślady dawnych przekazów i tradycji. Gombrich pisze, że „ornament jest niebezpieczny właśnie dlatego, że nas oślepia i kusi umysł, aby odstąpił od należytej refleksji.”¹⁹ W przypadku koberców jest zupełnie odwrotnie, gdyż każdy element wzoru, zarówno ten symboliczny jak i dekoracyjny, służy skupieniu i kontemplacji. Dobrym przykładem jest tu arabeska, wspólny motyw wszystkich sztuk islamu. Pozwala ona ozdabiać przedmiot bez wyobrażania czegokolwiek, mając jednocześnie głębokie znaczenie symboliczne, co zgodne jest z zasadami religii muzułmańskiej. Jej stały, powtarzany w nieskończoność rytm ułatwia pewnego rodzaju medytację, a abstrakcyjne formy

¹⁸ Gombrich E. H., *Zmysł porządku, o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009, str. 58.

¹⁹ Tamże, str.17.

pozwalają uniknąć pokusy popadnięcia w bałwochwalstwo. Arabeska to wstęga, która nie ma początku ani końca, i nie może ich mieć, gdyż wyraża ideę poszukiwania boskości, czyli tego co naprawdę jest nieskończone. Jej charakterystyczne cechy – ciągłość i powtarzalność, doskonale wyrażają typowy dla sztuki islamu *horror vacui* – rodzaj lęku lub nieufności wobec pustych przestrzeni. W związku z tym na polu kobierca bardzo rzadko znajdziemy puste płaszczyzny. Przeważnie wypełniają je ściśle różnorodne motywy geometryczne i krzywoliniowe, o charakterze magicznym lub ornamentalnym, ułożone w określonym porządku.

Jak pisałam wcześniej, wschodnie kobierce spełniają funkcję użytkową, ale też dekoracyjną. Moim zdaniem ich największa wartość artystyczna wynika z zestawienia konkretnych elementów – wzorów i kolorów, a co za tym idzie, całej kompozycji. Układ form zawsze oparty jest na symetrii i powtarzalności, co składa się na istotę wszelkich ornamentów. Wzajemne oddziaływanie kolorów, porządku i znaczenia to kwintesencja sztuki dekoracyjnej. Ornamenty nie rządzą się zasadami realizmu i dlatego traktowane są jak dekoracja lub ozdoba. To czy zwrócą czyjąś uwagę czy nie, zależy od indywidualnego osądu oraz poczucia estetyki. Każdy odnajduje i odczuwa piękno inaczej i nie potrzebuje do tego umysłu tylko zmysłów. Immanuel Kant, w „Krytyce władzy sądenia”, pisze, że jeśli „(...) wydaje się sądy tylko podług pojęć, zanika wszelkie wyobrażenie piękna. Toteż nie może istnieć żadne prawidło, na którego zasadzie ktoś mógłby być zmuszony do uznania czegoś za piękne.”²⁰ Definiuje on piękno jako bezinteresowne, jako odczucie wynikające z subiektywnej konieczności. Uczucie piękna według Kanta nie jest kwestią poznania, jest rozkoszą wynikającą z patrzenia, związane jest z poznaniem zmysłowym i z wyobrażeniami. Piękna nie oceniamy w sposób naukowy. „Piękne jest to, co bez pośrednictwa pojęcia powszechnie się podoba”.²¹ Piękno zawiera się nie w treści lecz w formie, która nadaje kształt. Zatem możemy czerpać bezinteresowną przyjemność z samego patrzenia, z kontemplacji piękna, co często ma miejsce w postrzeganiu wzorów dekoracyjnych.

Jedną z podstawowych teorii estetycznych, stworzoną przez greckich filozofów, zakłada, że sztuka to *mimesis*, czyli naśladowanie rzeczywistości. Platon, ogólnie rzecz biorąc, sztukę uważał za kłamstwo, za marną imitację rzeczywistości, gdyż za ledwie odzwierciedla idee jakichś form. A naśladowanie jest zawsze poniżej tego co naśladuje. Arystoteles z kolei twierdził, że artysta może w dowolny sposób przedstawiać naturę, upiększać ją lub wręcz odwrotnie. Według niego sztuka jest uzupełnieniem natury o te elementy których ona sama nie może wytworzyć. Obydwaj filozofowie odnosili się generalnie do sztuki wizualnej z przekonaniem, że jest ona zawsze figuratywna. Mimetyczna teoria sztuki nie zamyka nam jednak oczu na sztukę dekoracyjną i abstrakcyjną.

²⁰ Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądenia*, PWN, Warszawa 1964, str.83.

²¹ Tamże, str. 89.

Zakładając za Arystotelesem, że piękno polega na wielkości, ładzie i symetrii, możemy zwrócić się w stronę „formy”. Formy, która nie zawsze oznacza realizm. Sztuka abstrakcyjna przywróciła ideę geometrycznej harmonii, przypomniła estetykę proporcji i liczb. Malarstwo abstrakcyjne ustanowiło autonomiczne funkcjonowanie koloru, linii i kształtów. Zaoferowało czyste formy, jakie widzimy na płótnach Mondriana, Malewicza czy Stażewskiego. „Działa na widza wyłącznie zestawem kolorów, rytmem plam i linii, sposobem skomponowania obrazu i innymi wartościami czysto malarskimi, formalnymi.”²² Co zbliża je niewątpliwie do sztuki ornamentальной. Powiązania między dekoracją a abstrakcją są nieuniknione. Abstrakcji geometrycznej często się zarzuca skłonność do stylizacji i dekoracyjności.

Uważam, że człowiek zawsze poszukuje struktur zrytmizowanych, a elementy geometryczne bardzo często pojawiają się w budowanych przez niego układach, mimo iż rzadko występują w naturze. Atawistyczna potrzeba ludzi do oznaczania swego otoczenia wzorami, także objawia się w malarstwie abstrakcyjnym. Formy geometryczne, matematyczna prostota, symetria, powtarzalność, to wspólne cechy wzorów dekoracyjnych i abstrakcji geometrycznej. Wspólne jest również oddziaływanie przede wszystkim na nasz zmysł wzroku. Poprzez rezygnację z przedstawiania świata widzialnego, malarstwo abstrakcyjne odwołuje się do naszej wizualnej wyobraźni i intuicji. Jest to sztuka nie zawierająca żadnych wspomnień, żadnych odsyłaczy. Jak pisze Michel Seuphor, jest to sztuka, „(...) która nie przypomina, ani nie sugeruje rzeczywistości, bez względu na to czy ta rzeczywistość była, czy też nie była punktem wyjścia dla artysty”.²³ Abstrakcyjniści tworzą dzieła zupełnie oderwane od natury, stanowiące osobną rzeczywistość swobodnych układów barw i form. Za pośrednictwem koloru i jego nasycenia, zestawień kształtów, kompozycji przedstawiają uczucia, świat wewnętrzny twórcy. Artykułują bezprzedmiotowość, która, jak głosił Malewicz, zaczyna się wówczas gdy świat przedmiotowy traci swoje znaczenie. Ukazują "istotę rzeczy". Sztuka „uniezależniona od formy przedstawiającej może więc bez uciekania się do pośrednictwa żywej formy odnaleźć (...) pierwotną, harmonijną i powszechną strukturę wszystkich form, podstawowe prawo harmonii tkwiące w samej konstrukcji wszechświata, istotę życia każdej formy – poza formami.”²⁴

Obrazy abstrakcyjne nie udzielają odpowiedzi na pytania, a wręcz podejmują próbę pozbawienia dzieła treści w tradycyjnym tego słowa rozumieniu.²⁵ "Czyste" kształty dopuszczają dowolną liczbę interpretacji. Nadal wiele jest tu do "rozumienia" ale przede wszystkim do "odczuwania". Główny sens

²² <https://przekroj.pl/kultura/rozmowa-o-malarstwie-abstrakcyjnym-marian-eile>

²³ Koluła Adam, Krakowski Piotr, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, str. 11.

²⁴ Tamże, str. 16.

²⁵ Sontag Suzan, *Przeciw interpretacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, str. 20.

przeniesiony został z treści na formę, która niesie ze sobą duży ładunek emocji i skłonność do mistycyzmu. Dla Kandinsky'ego sztuka abstrakcyjna była "doświadczeniem duchowym", dla Malewicza "czystym odczuciem", a na twórczość Mondriana duży wpływ wywarły poglądy teozoficzne. Mamy tu do czynienia z ucieczką sztuki od funkcji dydaktyczno-moralizatorskich, od elementów literackich, od dominacji treści nad formą.

Ten rodzaj obrazowania – nie przedmiotowego - przeważnie oddziałuje na odbiorcę w mniejszym stopniu, niż przedstawienie świata widzialnego. Obraz abstrakcyjny niczego nie przypomina, nie odzwierciedla rzeczywistości, raczej uzupełnia ją o nowe formy i doznania. Na ile te formy są w stanie dotrzeć do świadomości odbiorcy to już zależy od indywidualnego podejścia i nastawienia. "Obraz abstrakcyjny albo nas chwyta, zaciekawia, wzrusza, podoba się, zaskakuje, interesuje — albo nie. (...) Trzeba się (...) nauczyć na takie malarstwo patrzeć, i nauczyć się odczuwać w tym przyjemność".²⁶

Część ludzi nie chce jednak i nie potrafi odbierać obrazu po prostu jako, przedstawienie bez treści zwyczajnie uwalniając się od przekazu jaki ma on zawierać. Koniecznie pragniemy się dowiedzieć co obraz znaczy. Co artysta miał na myśli? Co chciał przekazać? Gdy treści brak, lub nie potrafimy jej od razu odczytać czujemy niepokój, czy wręcz niechęć do danego dzieła. Tymczasem intencja malarza i odbiór widza mogą być bardzo często odmienne. Uważam, że współcześnie a szczególnie od czasu konceptualizmu, kategoria piękna, jako ideału stała się bardzo podejrzana. Używanie jej jest swego rodzaju tabu. Stosowanie współcześnie, gdzie wszystko jest na sprzedaż, argumentacji, że ładny obraz staje się często jedynie obiektem dekoracyjnym, który uznawany jest za coś gorszego, wydają się pustą retoryką. Dzieje się tak z powodu przesadnej interpretacji, dyskursywności obiektu sztuki i relatywizowania malarstwa zależnie od koniunktury na rynku sztuki, do czego zostaliśmy przyzwyczajeni współcześnie. Ale też czasy nadprodukcji, w których żyjemy skłaniają do nieustannego spekulowania czy wręcz zmuszają do nieustannej zmiany strategii. Traci na tym nasza wrażliwość. Susan Sontag doskonale ujmuje to w następujących słowach: „(...) nasze doświadczenie zmysłowe stopniowo coraz bardziej traci na wyrazistości. Warunki współczesnego życia - materialnej obfitości, namnożenia rzeczy - osłabiają naszą zdolność odczuwania (...) Musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać. Nasze zadanie wcale nie polega na tym, by odnaleźć w dziele sztuki jak najwięcej treści, ani na tym, by wycisnąć z niego więcej treści, niż ono w sobie ma. Musimy odsunąć treść na bok, aby w ogóle być w stanie zobaczyć dzieło.”²⁷

Słowa "ornament" i "dekoracyjny" w krytyce malarstwa, często uznawane są za poniżające. Uważam, że niesłusznie. Wystarczy zwrócić się w kierunku sztuki z przełomu XIX i XX wieku by docenić wartości jakie niesie za sobą kompozycja, a

²⁶ <https://przekroj.pl/kultura/rozmowa-o-malarstwie-abstrakcyjnym-marian-eile>

²⁷ Sontag Suzan, *Przeciw interpretacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, str. 25.

w szczególności kolor. Maurice Denis twierdził, że „ (...) obraz powinien być przede wszystkim ornamentem. Wybór tematu scen nie ma żadnego znaczenia. To poprzez grę barwnych powierzchni, poprzez odcień walorowy, przez harmonię linii staram się dotrzeć do umysłu i poruszyć emocję.”²⁸ Uwolnienie malarstwa od realizmu, od odtwarzania rzeczywistości, traktowanie tematu i przedmiotu jako pola do doświadczeń malarskich zauważyć można już w impresjonizmie, w drugiej połowie XIX w. Obrazy impresjonistów rodziły się z osobistej intuicji, z dążenia do wyeliminowania wszelkich przesłanek teoretycznych. Ale trzeba pamiętać, że impresjoniści posiadali wiedzę dotyczącą spektrum barwnego widma światła. Ponadto, francuski chemik Michel Eugène Chevreul w 1885 roku opublikował "Schemat chromatyczny" oparty na modelu kolorów podstawowych (czerwony, żółty, niebieski), który pokazywał oddziaływanie na siebie kolorów komplementarnych oraz inne zależności barwne. Wiedza na temat fizycznej budowy światła oraz standaryzacja barw, która miała wpływ na seryjną produkcję farb, to wszystko razem miało kluczowe znaczenie dla rozwoju impresjonizmu, neoimpresjonizmu i orfizmu oraz innych modernistycznych tendencji w malarstwie. Od tej pory obraz stanowił autonomiczne studium barwne. Proces usamodzielnienia koloru, rozwijali Gauguin, Van Gogh, fowiści i nabiści. Gauguin uważał, że nie należy za bardzo kopiować natury, że sztuka jest abstrakcją.²⁹ Świadomie odrzucał modelunek, walor; upraszczał linię i barwy, by nadać swoim kompozycjom monumentalny i jednocześnie dekoracyjny charakter. W archaicznych i prymitywnych cywilizacjach poszukiwał pierwotnej czystości i uniwersalności sztuki. Problem ekspresji rozwijali dalej nabiści, którzy byli pod wielkim wpływem Gauguina. Założenia nabistów opierały się deformacji czysto estetycznej i dekoracyjnej oraz na deformacji subiektywnej, która wносиła osobiste doznania artysty. Obraz według Denisa, głównego teoretyka nurtu, jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami w określonym porządku.³⁰ Van Gogh również odtwarzał świat na nowo według własnego rozumienia i wrażliwości. Doprowadził do maksimum intensywność i dźwięczność koloru. W jego obrazach barwa utwierdza formę, rodzi rytm i określa proporcję. Wszystkie te założenia rozwija dalej fowizm, na początku XX wieku. Jego podstawowe zasady to czystość i upraszczanie środków, absolutna zgoda między sugestią emocjonalną, a dekoracyjnością, czyli wewnętrznym porządkiem wyrażanym poprzez kompozycję. Forma i treść wzajemnie na siebie oddziałują, ekspresja obrazu wynika z barwnej powierzchni, która uderza na zmysły widza. Płótna Matisse'a, Deraina, Vlamincka to królestwo czystego koloru. Kompozycja jak twierdził Matisse „jest

²⁸ Gombrich E. H., *Zmysł porządku, o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009, str.58.

²⁹ Koluta Adam, Krakowski Piotr, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, str. 24.

³⁰ Tamże, str. 24.

sztuką dekoratywnej aranżacji różnych elementów, którymi malarz dysponuje dla wyrażania swoich uczuć.”³¹

Dekoracyjne bogactwo najmocniej wyrażają oczywiście obrazy Gustava Klimta. W swojej twórczości rozwija symboliczną ornamentykę i barokowe bogactwo dekoracji, łączy realizm i abstrakcję. Motywy, otaczające postacie na jego płótnach, nie odgrywają tylko roli ozdobników, lecz jako abstrakcyjna rzeczywistość przyczyniają się do charakterystycznego wyglądu twarzy. W przeciwieństwie do impresjonistów Klimt przejawia małe zainteresowanie grą światłocienia. Zarówno jego postacie jak i pejzaże przybierają formę reliefu na tle płaskiej ornamentyki. Niektóre obrazy przypominają tkaniny dekoracyjne, a nawet kobierce, w których malarz przywołuje rodzaj rytmicznej energii. Jego sztuka pełna symbolizmu, operuje przede wszystkim linią, dekoracyjnością i działaniem czysto estetycznym. Klimt w swojej twórczości często wybierał kwadratowe płótna, szczególnie dla swoich pejzaży. Ten format był dla niego bardzo ważny, ponieważ umożliwiał mu m.in. umieszczanie postaci niejako w centrum wszechświata. Podobne poszukiwania w swojej sztuce prowadził, wcześniej wspomniany przede mną Malewicz, dla którego kwadrat był symbolem kosmicznym na wyższym poziomie niż chrześcijański krzyż. Bogactwo ornamentyki i dekoracji było dla Klimta wzbogaceniem rzeczywistości, środkiem pozwalającym podświadomości przeniknąć do świadomego życia. Klimt specjalizował się także w malarstwie ściennym i mozaice, projektował również desenie na tkaninach i stroje; stąd zaledwie jeden krok dzielił go od sztuki użytkowej.

Połączenie piękna i sztuki użytkowej wyraża się najpełniej w *Arts and Crafts Movement* (Ruch Odrodzenia Sztuki i Rzemiosła), który narodził się w Anglii w drugiej połowie XIX wieku. Pod przewodnictwem Williama Morrisa zapoczątkował odnowę rzemiosła artystycznego, niszczonego przez masową produkcję przemysłową. Projektant i skupieni wokół niego artyści, przesiąknięci byli ideą tworzenia pięknych przedmiotów codziennego użytku. Pragnęli przywrócić sztuce użytkowej jej estetyczne i duchowe wartości. Projektowali tkaniny, tapety, wnętrza i ich wyposażenia. Morris, ściśle związany z preraphaelitami i teoriami Ruskina³², odrzucał tandetę i uprzemysłowienie, które według niego zabijało piękno w sztuce. Pragnął połączyć w całość formę, funkcję i piękny wygląd przedmiotu. Wzornictwo i styl jaki upowszechnił *Arts and Crafts* cechowała prostota i harmonia, ale przede wszystkim bogata i nasycona kolorami ornamentyka. Analizując działalność ruchu, nie sposób oderwać wzroku od doskonałych projektów tkanin, gobelinów, kafli, witraży i ilustracji książkowych. Wszystkie obiekty były gęsto zdobione ornamentem roślinnym i zwierzęcym w

³¹ Opracowanie zbiorowe, *Od Maneta do Pollocka*, Arkady, Warszawa 1995, str. 124

³² Ruskin John (1819 – 1900), pierwszy profesor historii sztuki uniwersytetu w Oksfordzie, głosił utopijne projekty reformy stosunków społecznych przez wychowanie w kulcie piękna; podkreślał związek rzemiosła ze sztuką. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ruskin-John;3970125.html>

wyraźnie powtarzających się układach. Pnącza kwiatów, wici i liści przywodzą na myśl romantyczne wiejskie ogrody. Florystyczne wzory upiększały owady i ptaki, a z czasem też nieco egzotyczne i abstrakcyjne elementy. Natura okazała się być bezgranicznym źródłem inspiracji. Artyści poszukiwali natchnienia również w gotyku i malarstwie prerafaelitów.

Ruch *Arts and Crafts* dowiódł, że można tworzyć użyteczną i funkcjonalną sztukę, która jednocześnie jest piękna i estetyczna. Niestety ich utopijne założenie nie odwróciły biegu historii i nie zaprzestano produkcji przemysłowej. Myślę jednak, że *Arts and Crafts* miał duży wpływ na zmianę postrzegania przedmiotów użytkowych ale przede wszystkim wyprowadził sztukę z arystokratycznych salonów do wnętrza zwykłych mieszczan.

W kulturze Zachodu tzw. dekoracja często musiała być podporządkowana funkcji użytkowej. Wraz z modernizmem sztuka dekoracyjna zaczęła nabierać znaczenia. Zanikanie iluzjonizmu na rzecz czysto formalnego porządkowania elementów obrazu, stosowanie nowych technik i materiałów, poszukiwanie świeżej, autentycznej sztuki, będącej wyrazem nowych czasów – to wszystko składa się na narodziny malarstwa abstrakcyjnego. Chociaż sztuka abstrakcyjna XX wieku nie szukała swoich poprzedników wśród rzemiosła i projektantów dekoracji, na pewno przyczyniła się do innego postrzegania wzorów i ornamentów. W sztuce XX wieku niemal każdy ruch czy tendencja wywierał wpływ na projektowanie użytkowe. Mówiło się wręcz o totalnym oddziaływaniu jakiegoś kierunku, jak np. konstruktywizm. Kierunki takie jak kubizm, tasyzm, op-art czy pop-art miały duży wpływ np. na tworzenie tkanin czy tapet. Wzajemne oddziaływanie sztuk pięknych i stosowanych jest nierozłączne.

DIALOG Z WZOREM

W tej części tekstu chciałabym przybliżyć twórczość kilku twórców, spośród wielu, których cenię a którzy podejmowali lub nadal podejmują ważne dla mnie zagadnienia związane z wzorem, znakiem, symbolem. Są to Hilma Af Klint, Zofia Kulik, Beatriz Milhazes i Wim Delvoye, artyści, którzy w swoich działaniach odwołują się do szeroko rozumianej sztuki dekoracyjnej, ornamentacyjnej, jak również do religii. Chociaż każdy z nich reprezentuje odmienny styl i technikę, to ich twórczość cechuje wykorzystywanie tradycyjnych i symbolicznych form do budowania nowych, własnych narracji. Ich prace inspirują mnie do dalszych poszukiwań w mojej pracy artystycznej. Stanowią również ważny punkt odniesienia w moim postrzeganiu piękna.

HILMA AF KLINT *The Paintings for the Temple*

“Nie spodziewaj się, że znaki i symbole, które wypracowałeś z takim trudem będą zrozumiałe dla współczesnych, pracuj raczej z myślą o przyszłości.”³³

Hilma af Klint

Obrazy szwedzkiej artystki Hilmy af Klint są związane z początkiem sztuki abstrakcyjnej. Choć jej twórczość znacznie wyprzedziła eksperymenty Kandinsky’ego, Mondriana czy Malewicza, nie miała wpływu na rozwój i historię abstrakcjonizmu, gdyż na prośbę artystki, została ujawniona dopiero dwadzieścia lat po jej śmierci. Hilma af Klint uważała, że społeczeństwo w początkach XX wieku, nie było jeszcze gotowe do odbioru jej dzieł, które nawet dzisiaj nie są w pełni rozumiane. I myślę, że nigdy do końca nie będą, ale nie chodzi tu o ich zrozumienie tylko „doświadczanie”. Choć twórczość af Klint pełna jest ukrytych szyfrów i znaczeń, do zrozumienia których potrzebna jest wiedza ezoteryczna, czy z obszaru nauk przyrodniczych, to jednak warstwa malarska i układy kompozycyjne jej obrazów dają czystą radość wizualnego obcowania z nimi.

Cykl obrazów *The Paintings for the Temple* obejmował 193 prace, w wielu seriach i podgrupach, nad którymi artystka pracowała od 1906 do 1915 roku. Główną ideą było przekazanie wiedzy o tym, że wszystko we wszechświecie jest jedną całością, poza widzialnym dualistycznym światem. Świątynia do której odnosi się tytuł, niekoniecznie nawiązuje do rzeczywistego budynku, może być raczej postrzegana jako metafora duchowej ewolucji. Af Klint proponuje podróż do poznania samego siebie, ścieżkę do zbudowania świątyni wewnętrznej.

Abstrakcja w malarstwie artystki nie była wynikiem warsztatowych poszukiwań ale świadomego zastosowania języka abstrakcyjnych form do wyrażenia nie artystycznej ale filozoficznej problematyki. Jej twórczość miała związek w dużej mierze z działaniami spirytystycznymi. Dla af Klint teozofia była głównym czynnikiem kształtującym jej twórczość, jej głównym źródłem i niejako ilustracją duchowych doświadczeń i eksperymentów.

Obrazy Hilmy af Klint są pełne symboli, liter oraz słów. Symbole te są jak drzwi do innego wymiaru. Cała praca artystki polegała na przekazywaniu wiadomości, które otrzymała i na rzuceniu światła na wielkie problemy egzystencjalne. Jej twórczość opierała się na próbie zobrazowania niewidocznych wymiarów, niewidzialnych światów ukrytych w naturze. Malując abstrakcyjne obrazy w różnych seriach i podgrupach, artystka wyznacza drogę do harmonii między światem duchowym a materialnym; dobrem i złem; mężczyzną i kobietą; religią i nauką. Każda użyta przez nią forma biomorficzna i geometryczna, każdy

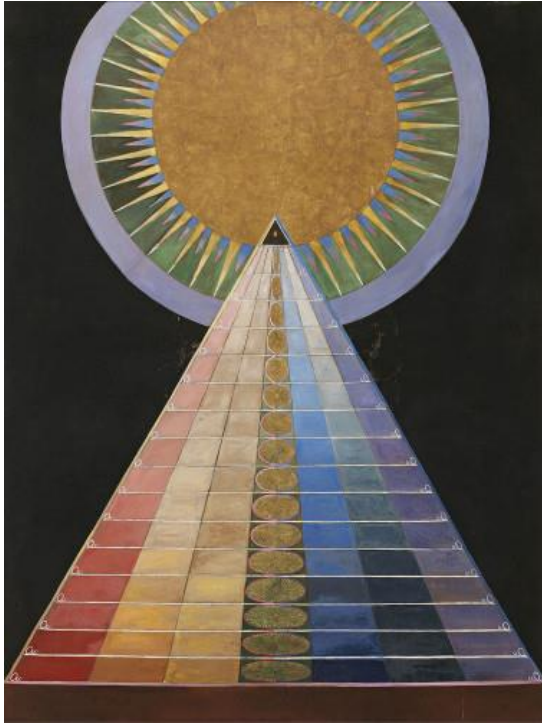
³³ <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/abstraction>

znak, litera i kolor mają określone znaczenie. Nie ma jednak sensu tłumaczyć symboli i liter w dziełach Hilmy af Klint na wyraźne, jednoznaczne określenia. Zawsze muszą być postrzegane w odniesieniu do całego kontekstu. W swoim notatniku „Uwagi na temat liter i słów odnoszących się do dzieł Hilmy af Klint” próbuje wyjaśnić złożone znaczenia różnych znaków. Oto kilka ogólnych wyjaśnień: ślimak lub spirala reprezentują rozwój lub ewolucję; oczko i haczyk, niebieski i żółty, lilia i róża reprezentują odpowiednio kobiecość i męskość; W oznacza materię, a U oznacza ducha; kształt migdała powstający, gdy dwa okręgi pokrywają się, nazywa się *vesica piscis* i jest starożytnym symbolem rozwoju w kierunku jedności i ukończenia; gołębica przedstawia świętego ducha i miłość, tak jak w chrześcijaństwie.

Artystka posługiwała się formami ornamentalnymi, choć jej obrazy nie mają nic wspólnego z ornamentem. Jest to raczej zapis swego rodzaju przekazu, który otrzymała będąc medium. W jednym z listów napisała, że „te obrazy zostały namalowane bezpośrednio przeze mnie bez żadnych wstępnych szkiców, ale nie miałam pojęcia czemu służą i co mają przedstawiać. Pracowałam jednak szybko, pewnie i nie musiałam poprawiać nawet jednego pociągnięcia pędzla.”³⁴

Oryginalność malarstwa Hilmy af Klint jest niewątpliwa, a jej podejście do samej sztuki radykalnie odmienne od tradycyjnego, niemniej jednak idee przekazywane przez artystkę nie są czymś nowym, zawsze istniały i będą istnieć. Poprzez kontakt z jej sztuką możemy wyraźniej dostrzec ścieżkę samopoznania, którą podążała całe swoje życie. Cała jej twórczość jest materialnym odzwierciedleniem tego co niewidzialne: duchowego świata, siły i nieskończoności. Jej zadaniem jest wniknięcie do naszej wewnętrznej jaźni, do naszej intuicji i wyobraźni, do serca.

³⁴ <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/paintings-for-the-temple>



Ołtarz, Nr 1 - Grupa X , 1915 rok.



Dziesięć największych, Nr 2, 1907 rok.



Dziesięć największych, młodość,
Nr 3 – Grupa 4, 1907 rok.



Dziesięć największych, Nr 7, 1907 rok.

ZOFIA KULIK seria foto-dywany

„Najgłębsze reakcje – określiłabym je wręcz jako mistyczne – wywołuje we mnie dekoracyjność starych ornamentów na tkaninach, dywanach, przedmiotach, w architekturze (...) Są to „matematycznie skomponowane wizualia”. Ilość i bogactwo „wizualiów” dostępnych naszemu oglądowi jest przeogromna, a ile musi być jeszcze poza naszym zasięgiem... Gdy patrzę na pewne wzory i struktury staram się je w myślach zredukować, odczytać ich logikę, aby móc powiedzieć: „rozumiem”. Ale ten moment nie następuje, więc wpatruję się dalej...”³⁵

Zofia Kulik

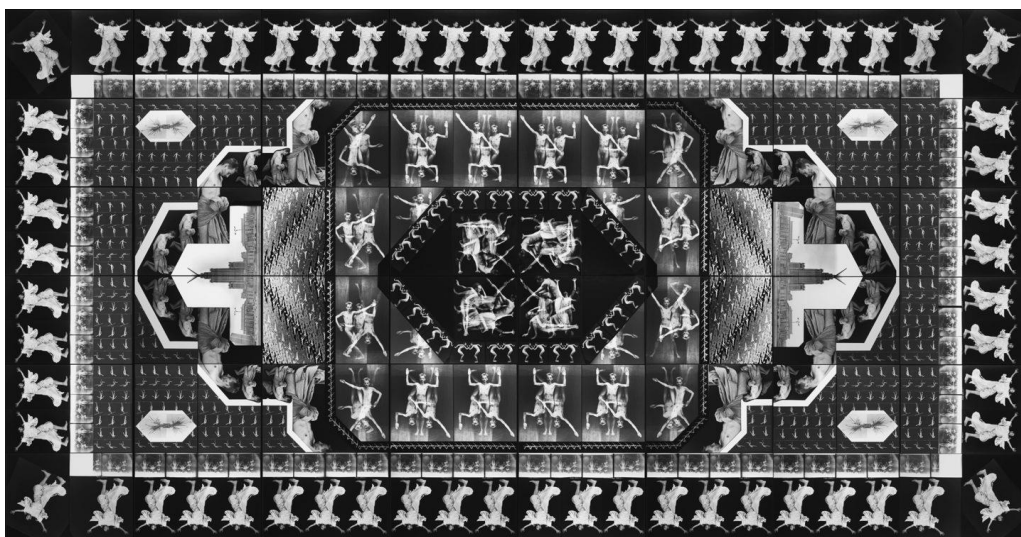
Pisząc o twórczości Zofii Kulik chcę się skupić na pracach, w których posługuje się ona kolażami czarno-białych fotografii. Od lat 80tych układa zdjęcia ludzi i przedmiotów w bogate, wzorzyste kompozycje. Są to zazwyczaj bardzo duże układy fotomontażowe wykonane na wzór mozaik, dywanów czy kształtu mandali. Oparcie się na starych ornamentalnych wzorach pozwala artystce na tworzenie wspaniałych harmonijnych, symetrycznych aranżacji. Geometryczne wzory tych struktur są wypełnione fotograficznymi wyobrażeniami różnych motywów dotyczących śmierci i przemocy, z powtarzającym się ornamentem z nagich ciał, pocisków, pomników, sztandarów, pałaców, militariów, ołtarzy, defilad, egzekucji, czaszek itp. Zgromadzone przez nią symbole i atrybuty poddane zostały regułom dekoracyjnej rytmizacji. Renata Rogozińska tak ujmuje ten aspekt twórczości Kulik: „(...) artystka odwołuje się do odmiennych współcześnie wyobrażeń na temat roli dekoracji ornamentalnej. Bywa ona dziś na ogół wykluczana z obszaru sztuki wysokiej i sprowadzana jedynie do funkcji ozdobnika, pozbawionego indywidualności (...) Porządek ornamentalny staje się więc porządkiem degradującym. Każdy z tworzących go detali, podobny bliźniaczo do pozostałych, jest jedynie częścią całości, bezwolną i podporządkowaną ogólnym zasadom. Także człowiek, zmultiplikowany i natrętnie obecny w niemal każdym fragmencie obrazu, odarty z wszelkich znamion indywidualności, staje się nagi, a więc tym bardziej bezbronny i uległy.”³⁶

Naga postać odgrywa kluczową rolę w pracach Zofii Kulik. Przez wiele lat modelem artystki był, zaprzyjaźniony z nią, inny artysta Zbigniew Libera. Istotne

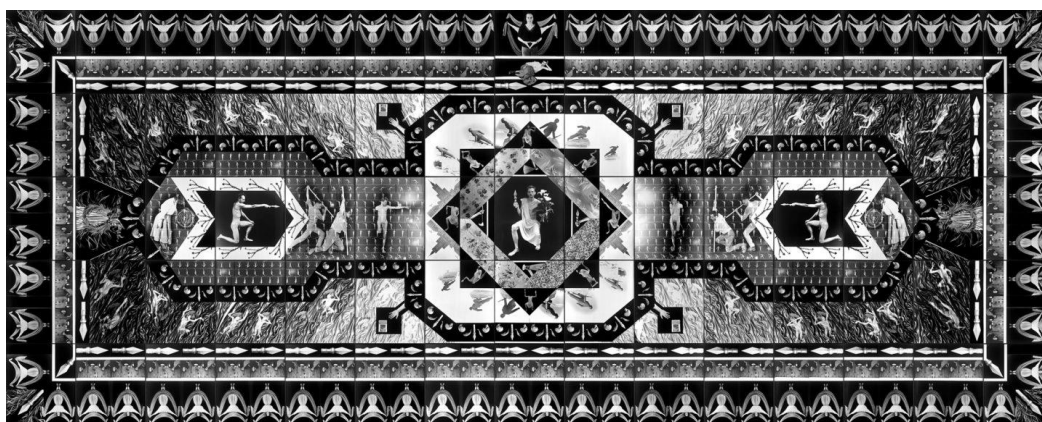
³⁵ Wywiad z Zofią Kulik. Rozmawiał – Ryszard Ziarkiewicz, 1992, opublikowany w: Magazyn Sztuki, 1993, nr 1, ss. 12-21, dostępny na stronie <http://kulikzofia.pl/archiwum/badz-tylko-posluszny-psychofizycznym-instrumentem/>

³⁶ Renata Rogozińska „Broń symboliczna”, 1994, artykuł dostępny na stronie <http://kulikzofia.pl/archiwum/renata-rogozinska-bron-symboliczna/>

jest to, że Kulik na swoich kompozycjach umieszcza właśnie mężczyznę; odwraca tutaj tradycyjne role – w sztuce zawsze w ten sposób eksploatowano nagie ciało kobiety. Męska nagość jako motyw ozdobny pokazuje absurdalność i nonsens epatowania, dekorowania kompozycji nagim ciałem w ogóle. Poszczególne elementy kompozycji „foto-dywanów” mają bardzo silne oddziaływanie. Dzieje się tak poprzez duży kontrast między dekoracyjnością wzorów a drastycznością pojawiających się na nich motywów. Motywy te stają się czytelne dopiero w zbliżeniu, z daleka tworzą niesamowicie atrakcyjny wizualnie obraz. Zofia Kulik posługuje się multiplikacją współczesnych, ogólnie rozpoznawalnych przedmiotów, które scala forma ornamentalna. Tworzy w ten sposób swój własny ale uniwersalny wzór czytelny dla wszystkich. Fotograficzne dywany niosą ze sobą kojącą moc ornamentu, pragnienie symetrii oraz powrotu do ładu i geometrii idealnej.



Motyw ludzki I, 1989 rok.



Ulubiona równowaga II, 1991 rok.

Beatriz Milhazes

„Poszukuje struktur geometrycznych, ale korzystając w wolności form i obrazów zaczerpniętych z różnych światów.”³⁷

Beatriz Milhazes

Patrząc na prace brazylijskiej artystki Beatriz Milhazes, pierwsze co mnie „uderza” to niesamowite kolory. Bardzo ozdobne i jaskrawo zabarwione płótna przywołują we mnie różnorodne odniesienia, od tradycyjnych ornamentów, ludowych wycinanek, tapet z lat 60tych po twórczość Henri Matisse’a i Sonii Delaunay. Przypominają mi również rysunki wykonane spirografem.

Prace Milhazes można opisać jako abstrakcje, w których artystka bawi się wzorami, kolorami i geometrią. Obrazy są jak migawki z karnawału jej rodzimego miasta Rio de Janeiro. Artystka łączy elementy ozdobne takie jak płatki kwiatów, pąki róż, pasma pereł, motyle z prostymi geometrycznymi formami, tworząc niesamowicie dynamiczne i nieoczekiwane kompozycje. Rozkoszuje się karnawałowym spektrum barw oraz dekoracyjnymi wzorami, które przypominają ludowe rzemiosło. Struktury Milhazes są przerywane powtarzającym się zbiorem arabeskowych motywów, inspirowanych kulturą latynoamerykańską, ceramiką, koronką, dekoracją karnawałową i kolonialną architekturą barokową. Artystka „cytuje” również muzykę operową, klasyczną i brazylijską, przejawiającą się w energii jej pasków, linii, kolistych form i promieni. Staranna równowaga harmonii i dysonansu w jej obrazach zbudowana jest za pomocą barw. Używanie intensywnie żywych kolorów, takich jak fuksja, złoto lub pomarańcz, nadaje płótnom niesamowitą energię. Jej kompozycje złożone z koncentrycznych kręgów, eksplodujących kwiatowych bomb w połączeniu z psychodeliczną paletą kolorów przypominają mi wybuchy fajerwerków. Są jak krajobrazy z organicznymi pnączami, „rozkwitającymi” i zachodzącymi na siebie kołami dryfującymi niczym balony po płótnie. Jednak pomimo wszystkich różnic i napięć, elementy są spójne jako całość dzięki precyzyjnej kompozycji.

Napięcie w pracach Milhazes to nie tylko gra figuracji i abstrakcji, ale także wzajemnie przenikających się wpływów globalnych i lokalnych. Jej obrazy są jak walka między barokową figuracją a rygorystyczną konstrukcją. Elementy ludowe mieszają się z amerykańskimi i europejskimi. "Jestem abstrakcyjnym malarzem i mówię w języku międzynarodowym, ale interesują mnie rzeczy i zachowania, które można znaleźć tylko w Brazylii"³⁸ – wyjaśnia artystka. W swoich obrazach zderza efekty op-artu, dzikie wzory tkanin Emilio Pucci z motywami dekoracyjnymi karnawału lub kolonialnej architektury. Formy kwiatowe i roślinne, których

³⁷ Pod redakcją Hans Werner-Holzwarth, 100 Contemporary Artists, Taschen, Koln 2009, str. 380.

³⁸ <https://db-artmag.com/en/59/feature/no-fear-of-beauty-beatriz-milhazes/>

Milhazes używa w wielu swoich pracach, nie były inspirowane tylko naturą, ale opierały się też na autoportretach Fridy Khalo, ludowych obrusach czy biżuterii Miriam Haskell.

Aby stworzyć skomplikowaną grę kształtów, okręgów i kręgów, Milhazes stosuje proces ściśle powiązany z monotypią i kolażem. Artystka najpierw maluje swoje motywy na przezroczystym plastikowym prześcieradle, które nakłada na płótno i pozostawia do wyschnięcia. Kiedy odrywa plastik, powstały obraz zostaje na płótnie, jednak części farby czasami odpadają. Powolny i żmudny proces prowadzi do bogatych *palimpsestów* nałożonych na siebie obrazów, niektórych w pełni odbitych, niektórych zamaskowanych. Artystka uzyskuje w ten sposób jednolitą fakturę, ponieważ nie chce by ślady pędzla lub „ręka” malarza były widoczne w jej pracach.

Milhazes tworzy też wielobarwne kolaże opierające się na strukturze pasków lub siatek wykonanych ze spłaszczonych opakowań po cukierkach, czekoladzie i różnych etykiet. W ten sposób dodatkowo potęguje nadmiar bodźców wzrokowych, które charakteryzują całą jej pracę. Z produktów współczesnego marketingu, wytwarzanych masowo, tworzy własne modernistyczne abstrakcje.



Beleza Pura, 2006 rok.

Beleza Pura - „Czyste piękno”, to tytuł jednego z obrazów Beatriz Milhazes z 2006 roku, który wydaje mi się idealnie pasować do całej jej twórczości. Słowo „dekoracyjny” stanowi zazwyczaj negatywne określenie gdy stosuje się je do sztuki, jednak sama artystka podkreśla w wywiadach, że nie boi się piękna. Nie jest to jednak rodzaj piękna, w którym oko może odpoczywać. Tworzy obrazy oszałamiające ornamentycznym przepychem, nadmiarem form, kolorów i stylów, które pochłaniają nasz wzrok i grożą obezwładnieniem.



Sinfonia Nordestina, 2008 rok.



Carambola, 2008 rok.

WIM DELVOYE *Tapisdermy*

Wim Delvoye jest belgijskim artystą postkonceptualnym, zdecydowanie należącym do „tych kontrowersyjnych”. Do być może najbardziej znanych jego realizacji należą hodowane i tatuowane w Chinach świnie albo mechaniczny układ pokarmowy produkujący odchody ustawiony w standardowej przestrzeni wystawienniczej. Jego bardzo eklektyczna i wywrotowa praktyka obejmuje szeroki zakres mediów, w tym rysunek, fotografię, rzeźbę i instalację. W swoich pracach używa tradycyjnych ornamentów i znaków by odwrócić ich oryginalny sens. Tworzy niezwykle, hybrydalne obiekty łącząc przedmioty codziennego użytku z gotyckimi i barokowymi motywami zaczerpniętymi z rzemiosła i architektury. Poprzez nieoczekiwaną połączenia sarkastycznie konfrontuje się z różnymi mitami, którymi żywią się nasze współczesne społeczeństwa, od religii i nauki do kapitalizmu. Siła jego prac leży w zdolności do budowania konfliktu poprzez połączenie sztuk pięknych i sztuki ludowej, zestawienie powagi z ironią. Miesza pojęcia, wierzenia i style nieustannie oscylując pomiędzy opozycyjnymi obszarami takimi jak sacrum i profanum, albo pomiędzy lokalnością i globalnością. Niezależnie od tego, czy odwraca znaczenie kleksów (*inkblots*) ze znanego testu Rorschacha, przemieniając je w wypolerowane idole z brązu, czy też przetwarza betoniarkę w neogotycką katedrę wyciętą laserem w stalowych płytach, to wszystkie jego prace są wykonane z niezwykłą precyzją i kunsztem przy zastosowaniu najnowszych technologii.

Wim Delvoye świadomie używa bluźnierstwa tworząc nowy, eklektyczny język form. Przykładem tego rodzaju strategii jest cykl prac zatytułowany „Tapisdermy”. Nazwa ta jest grą słów *taxidermy* (wypychanie) i *tapis* (dywan). Poliestrowe formy reprezentujące świnie artysta pokrył fragmentami dywanów. Obiekty te zostały pokazane na jego wystawie w Luwrze w 2012 roku. W bogatym i pompatycznym wystroju apartamentów Napoleona III, świnie pokryte wschodnimi dywanami przynoszą pewną formę lekkości i ironii. Skóra świni, zwierzęcia uznawanego w świecie Islamu za nieczyste, staje się podłożem niezwykle kunsztownych wzorów z irańskich dywanów. Efekt wizualny potęguje fakt, że Delvoye umieścił je na podłodze, na kobiercach, w ten sposób motywy każdego z nich odpowiadają sobie nawzajem. Wytapicerowane świnie zajmują miejsca u podnóża stołu lub kanap i zdają się przypominać psy z renesansowych obrazów.

Wim Delvoye przywłaszcza i ironicznie reinterpretuje dekoracyjne motywy i ornament związany ze sferą świętości; zmieniając je we współczesne dzieło sztuki, nadaje im świecki charakter. Jego odwrócone podejście do funkcjonalnej i duchowej konotacji obiektów lub podmiotów historycznych ponownie pogłębia nasze zrozumienie tego, jak można budować piękno. Jego twórczość kwestionuje granice, które oddzielają sztukę od kultury, tradycji, nauki i komercji. Te „upiękzone” świnie stają się komentarzem do subiektywności i powierzchowności świata sztuki.



Hamadan, Usak, Bidjar, 2011 rok.



Mashed, Luwr, 2012 rok.

PODSUMOWANIE

Andre Malraux napisał, że „Wobec dzieł tworzonych przez artystów, dla których nie istniało pojęcie sztuki, doznajemy równie silnych wzruszeń jak wobec najwspanialszych dzieł, podjętych po to, by stały się dziełami sztuki.”³⁹ Malraux, dla którego ważny był aspekt ponadczasowości dzieła sztuki, interesował się oddziaływaniem obiektów innych cywilizacji, uznawanych niegdyś za prymitywne, na człowieka reprezentującego kulturę Zachodu. Zastanawiało go, co sprawia, że przedmioty stworzone w odrębnej niż zachodnia sytuacji społecznej i kulturowej, mają tak silne oddziaływanie, pobudzają wyobraźnię i powodują, że poruszony odbiorca wyrusza w nierzeczywistą podróż wyobraźni, znajdującą się poza przestrzenią i czasem. Tak było w przypadku mojego zainteresowania kobiercami. O niektórych z nich można powiedzieć, że są dziełami sztuki, choć w większości przypadków nie była to intencją ich twórców. Jak pisałam we wstępie, moją uwagę zwróciły kolory i wzory umieszczane na kobiercach oraz różnorodność a zarazem pewna powtarzalność motywów. Ich strona wizualna sprawiała, że bardziej widziałam w nich „gotowe obrazy” niż przedmioty użytkowe, dlatego też postanowiłam przenieść je na płótno. To „zawłaszczenie” stało się punktem wyjścia do stworzenia cyklu prac, które namalowałam w okresie ostatnich kilku lat. W podjęciu decyzji użycia kobierców w kontekście współczesnego malarstwa pomogła mi świadomość tego typu zabiegów stosowanych przez wielu artystów, począwszy od pierwszych ruchów awangardowych. Zawłaszczenie (*appropriation*) niejako z definicji jest przejęciem realnego przedmiotu, czy wręcz istniejącego dzieła sztuki w celu stworzenia nowego. Zatem wszystko polega na tym aby odpowiednio zastosować, przenieść albo przetworzyć fragmenty lub całe elementy kultury materialnej stworzonej przez człowieka. Dotyczy to nie tylko sztuk wizualnych ale także literatury, muzyki i teatru. Pablo Picasso i Georges Braque, zwłaszcza w okresie tzw. kubizmu syntetycznego, przenosili gotowe znalezione przedmioty w strukturę obrazów czy rzeźb. Podobnie czynili dadaiści łącznie z Marcellem Duchampem, który wprowadził w obszar sztuki pojęcie *ready-mades*, stosując w kontekście sztuki przedmioty produkowane przemysłowo. Te manifestacje otwierały dyskusję na temat znaczenia oryginału i obecności artysty w tworzeniu dzieła sztuki. Przez kolejne dekady XX wieku zawłaszczaniem „żywili” się kolejno surrealiści, twórcy pop-artu i asamblaży aż po konceptualizm. Wszystko razem wynikało z konieczności głębokiej redefinicji obiektu sztuki oraz kultury, która go stworzyła, zwłaszcza kultury Zachodu. Począwszy od końca XX wieku i w wieku XXI oryginalność gubi swoje źródło. Czas sztuki ponowoczesnej eksponuje słowo „nowy” (*neo*). I tak oto mamy przewartościowanie dawnych form sztuki w postaci nowego wcielenia minimalizmu, konceptualizmu sztuki

³⁹ Malraux Andre, *Głowa z obsydianu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, str.97

geometrycznej, post abstrakcyjnej, op-artu, pop-artu, itp. Można powiedzieć, że żyjemy w kulturze remiksu, gdzie wykorzystanie istniejącego już dzieła sztuki, czy elementów cywilizacji i połączenie ich w taki sposób aby powstał całkowicie nowy utwór staje się normą.

Zdając sobie z tego wszystkiego sprawę oraz wiedząc, że współcześnie źródła pochodzenia oryginału są płynne, zaintrygowało mnie właśnie znaczenie form i kolorów kobierców. Podczas malowania zastanawiałam się nad ich pochodzeniem i rolą jakie spełniały w różnych kulturach. Zaczęłam postrzegać kobierce jako formę przekazu bardzo określonych treści i wartości, które mogą być uniwersalne dla wszystkich ludzi, niezależnie od ich pochodzenia. Te same motywy wędrują przez wieki i cywilizacje, aczkolwiek czasami zmieniają swoje znaczenie. Jednak dla większości ludzi są trudne do rozszyfrowania, choć z reguły przywołują pewne skojarzenia. Aby przybliżyć znaczenie wprowadzam do swoich obrazów słowa. Łącząc kobierzec z napisami chciałam umożliwić „odczytanie” treści jaka jest w nim zawarta. Słowa przeze mnie użyte są odpowiednikami znaczeń konkretnych znaków, które w większości stanowią dla obiorcy zagadkę. Używając słów staram się ułatwić widzowi odczytywanie kobierca, choć mam świadomość, że moje inskrypcje mogą wprowadzać nowe interpretacje, odległe od pierwotnych znaczeń. Ponadto w swoich pracach umieszczam również anonimowe napisy z kilku gdańskich murów, które mijam tak często, że stały się dla mnie pewnego rodzaju dekoracją. Nastąpił we mnie pewien rodzaj habituacji, polegający na stopniowym osłabianiu się reakcji na powtarzający się bodziec, ponieważ nie niesie on ze sobą żadnych ważnych nowych informacji. Zdania i słowa, które przy pierwszym dostrzeżeniu miały w sobie coś z poetyckiego olśnienia z czasem stały się zwykłą tkanką codziennego pejzażu. Pamiętając jednak o tym, że kiedyś te słowa zaintrygowały mnie swoim często dosadnym albo absurdalnym znaczeniem, scalam je z inną dekoracją, którą stanowi pole kobierca. W ten sposób następuje wymieszanie treści zawartych w napisach z ukrytą symboliką kobierców. Ten konglomerat tworzy nowy przekaz wizualny. Jednak w tym przypadku nie chodzi mi o ułatwienie ich zrozumienia.

Interesuje mnie połączenie znaków i symboli ze słowem pisanym; w jakim stopniu wyraz może określić, pomóc lub przeszkodzić w wymowie znaczenia. Czy znaki i symbole, wyrwane ze swojego kulturowego kontekstu, stają się tylko ornamentem bez znaczenia? Z tego powodu bogactwo i różnorodność motywów umieszczanych na kobiercach, stanowi dla mnie ciągle niewyczerpane źródło inspiracji i odniesień oraz kolejnych artystycznych możliwości.

BIBLIOGRAFIA:

Literatura:

1. Eliade Mircea, *Sacrum i profanum: o istocie sfery religijnej*, Aletheia, Warszawa 2008
2. Eliade Mircea, *Sacrum-mit-historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017
3. Gantzhorn Volkmar, *Oriental Carpets*, Taschen, Germany 1998
4. Gombrich E. H., *Zmysł porządku, o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009
5. Jacobi Jolande, *Psychologia C. G. Junga*, Ewa Korczewska, Warszawa 1996
6. Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądenia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1964
7. Koluta Adam, Krakowski Piotr, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973
8. Lomas David, Rousseau Pascal, *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, Hatje Cantz, Germany 2013
9. Malraux Andre, *Głowa z obsydianu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978
10. Mehdi Zarif, *Dywany orientalne*, Amber, Warszawa 2000
11. Milanese Enza, *Kobierce – Typy, wzory, techniki tkania dywanów wschodnich i europejskich*, Arkady, Warszawa 1999
12. Olsen Bjornar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013
13. Opracowanie pod redakcją Hans Werner-Holzwarth, *100 Contemporary Artists*, Taschen, Koln 2009
14. Opracowanie zbiorowe, *Od Maneta do Pollocka*, Arkady, Warszawa 1995
15. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, redakcja Stefan Kozakiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969
16. Sontag Suzan, *Przeciw interpretacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012
17. Wierzejski Tadeusz, Kałamajska-Saeed Maria, *Kobierce Wschodnie*, Arkady, Warszawa 1970

Strony Internetowe:

<https://db-artmag.com/en/59/feature/no-fear-of-beauty-beatriz-milhazes/>

<https://www.claremontrug.com/antique-rugs-information/collecting/symbolism-and-tribal-cosmology-in-antique-caucasian-rugs-part-iv-an-impression-of-universal-balance-and-harmony/>

<https://www.youtube.com/watch?v=byc2CkRbd7I>

<https://web.stanford.edu/dept/SUL/sites/mac/primary/interviews/kare/trans.html>

<https://przekroj.pl/kultura/rozmowa-o-malarstwie-abstrakcyjnym-marian-eile>

<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/abstraction>

<http://kulikzofia.pl/archiwum/renata-rogozinska-bron-symboliczna/>

<http://kulikzofia.pl/archiwum/badz-tylko-posluznym-psychofizycznym-instrumentem/>

Źródła ilustracji:

<http://kulikzofia.pl/category/zofia-kulik/prace/>

<https://wimdelvoye.be/work/tapisdermy/>

<https://www.vintag.es/2018/07/paintings-by-hilma-af-klint.html>

<https://www.jamescohan.com/artists/beatriz-milhazes?view=slider#32>

<http://www.angelfire.com/folk/famoustramp/signs.html>