

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Wydział Sztuk Pięknych

Joanna Aninowska

**Ekspresja barwy w malarstwie i grafice
– kolekcja portretów.**

Rozprawa doktorska

Promotor

Dr hab. Alicja Habisiak – Matczak

Łódź 2021

Spis treści:

Wstęp.....	3
Rozdział I	
Portret – pomiędzy naśladowaniem, projekcją emocji a karykaturą. Rola barwy.....	4
Rozdział II	
Ekspresja barwy w portretach malarskich.....	29
Rozdział III	
Kolor w grafice – autorskie eksperymenty technologiczne.....	46
3.1. Grafiki trawione.....	46
3.2. Kolografia. Łączenie druku wklęsłego i wypukłego.....	53
3.3. Druk wypukły metodą „puzzli”.....	63
Rozdział IV	
Ekspresja barwy w grafikach i obrazach.....	70
4.1. Siła błękitu.....	70
4.2. Żywioł zieleni.....	76
4.3. Ekspresja czerwieni.....	80
4.4. Magia fioletu.....	81
4.5. Pozytywność pomarańcza.....	86
4.6. Neutralność szarości.....	87
4.7. Wymowność czerni.....	91
4.8. Powaga brązu.....	92
4.9. Niewinność rózu.....	93
4.10. Ciepło żółci.....	94
Zakończenie.....	96
Bibliografia.....	98
Spis ilustracji.....	101

Wstęp

Tematem niniejszej pracy doktorskiej jest badanie zależności pomiędzy zastosowaną techniką i użytymi materiałami, a sposobem oddziaływania koloru. Interesuje mnie wzajemna relacja pomiędzy malarstwem a grafiką, wpływ jednego sposobu obrazowania na drugi oraz przenikanie się pewnych środków wyrazu pomiędzy różnymi dziedzinami. Za pomocą własnych twórczych eksperymentów chciałabym ukazać i przeanalizować zagadnienie ekspresji koloru w różnych technikach.

Nadrzędnym celem, zarówno prac malarskich, jak i graficznych było odzwierciedlenie charakteru portretowanych modeli i emocji im towarzyszących. Głównym zamierzeniem obrazów było ukazanie postaci i jej swoistego, nieraz karykaturalnego charakteru, wykształconego z biegiem czasu. Istotnym aspektem było badanie wpływu zastosowanych barw na nastrój i siłę wyrazu portretu.

W analizie pracy odnoszę się do przykładów z historii sztuki, m. in. do ekspresjonizmu oraz takich mistrzów jak np. Vincent van Gogh, Egon Schiele, Edward Munch, Oskar Kokoschka, Pablo Picasso czy Francis Bacon. Fascynuje mnie także twórczość postimpresjonisty Henri de Toulouse-Lautrec'a oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Moim zamiarem było pełne wykorzystanie zdobytej wiedzy podczas dotychczasowych badań nad technikami wklęsłodrukowych oraz prowadzenie kolejnych graficznych eksperymentów dla wzbogacenia formy prac i porównania różnych sposobów uzyskiwania barwnych odbitek.

Rozdział I

Portret – pomiędzy naśladowaniem, projekcją emocji a karykaturą.

Rola barwy.

Portret jest niezwykle wrażliwą sferą malarstwa. Tworząc wizerunek portretowanego, nie możemy opierać się tylko na oddaniu potocznie pojmowanego podobieństwa. Usilnie pragnąc uchwycić je, paradoksalnie nieraz tracimy charakter ukazywanej osoby, jej wyjątkowe atuty i cechy charakterystyczne. Nie można naciskać nadmiernie na siebie, artystę, podczas aktu tworzenia. Analizowanie podobieństwa na każdym etapie pracy wprawia nas nieraz w zakłopotanie, wywiera na nas ogromną presję, poczucie odpowiedzialności, a to niestety nie zawsze działa na korzyść powoływanego obrazu. Zachowawcze posunięcia artysty mogą popsuć jego zamierzenia. Wielu artystów przyznaje, że próbując oddać usilnie podobieństwo, tracą charakterystyczną dla danej osoby indywidualność. Dużo informacji przekazuje nam na ten temat wydanie pod tytułem „Portret w malarstwie”, gdzie można znaleźć wskazówki i cytaty ze znanych artystów, którzy w swobodny sposób żonglują słowem, by zaciekać nas i przekonać, co tak naprawdę stanowi najwyższą wartość w pracy artysty. Czytamy tam: *„...dowiadujemy się od Ingres'a, dlaczego uznaje twarz za „niemożliwą do zrealizowania” - ponieważ ma być ona „prawdziwa”, a sztuka oczekuje pójścia o wiele dalej. Przy portretach rzeczywistość nie dlatego powoduje problemy, że jest trudna do uchwycenia, tylko dlatego, że z trudem wpasowuje się w pewien „styl”- to, co jest realistyczne na płótnie nie jest sztuką.”¹*

W moim odczuciu nie da się zdefiniować jednoznacznie metody przekazania wiedzy na temat osobowości. Cechy fizyczne i osobowościowe są ze sobą ściśle związane. Twarz i ciało portretowanego muszą tworzyć jedność, muszą być zsynchronizowane ze sobą. Poza tym osobowość modelu musi zostać zobrazowana w sposób nienachalny, spójny z ciałem, z otoczeniem, a sam obraz powinien przyciągać widza. Przy portretach potrzebna jest rzetelność wyrażania uczuć i szacunek do modelu. W trakcie pozowania do obrazu, model nie może być spięty, ani przybierać nienaturalne, męczące go pozy. Malując, pobieram spontanicznie odpowiadający kolor z palety, nie zastanawiając się nad wyborem nadmiernie, by nie stracić autentyczności i swobody wypowiedzi. Nieraz wystarcza jedno pociągnięcie pędzla, które „odziewa” portret, w charakterystyczny dla danej osoby „płaszcz”. Portrety kobiece znacznie

¹Muntsa Calbo Angrill, *Portret w malarstwie*, tłumaczenie z języka niemieckiego, Barbara Muller – Ostrowska, Stanisław Ostrowski, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, str. 11

odbiegają od męskich, które aż kipią siłą i energią wewnętrzną, natomiast twarz kobiety musi często zachowywać delikatność rysów. Cały akt tworzenia musi być niczym magiczne zrzędzenie, wprawiające materię w ruch, ożywiający z minuty na minutę spójny w całości obraz. Podobieństwo rysunku do modelu pojawi się w najmniej spodziewanym momencie. Jest rzeczą wiadomą, iż tworzenie jest niebywale emocjonujące. Słowa Vincenta van Gogha dobrze wpisują się w temat, który poruszam i są mi niezwykle bliskie: „*Zamiast dokładnie odwzorowywać to, co mam przed oczami, wybieraj sobie coś, dowolnie posługując się kolorami, aby wyrazić się z większą siłą*”². Stany emocjonalne i myśli artysty są nierozzerwalne z tworzeniem. „*Uczucia i myśli uwięzione w obrazie już nie znikną, ponieważ stanowią integralną część, nawet jeśli ich obecność jest niezauważalna*”.³

Edgar Degas, z kolei, powiedział, że „*Rysunek nie jest tym co się widzi, lecz tym co człowiek stworzył i co inni mogą zobaczyć*”⁴. Jego słowa mają dla mnie niepodważalny charakter, mogą stanowić hasło przewodnie do tematu powyżej i, moim zdaniem, do głębi odzwierciedlają stan rzeczy.

Tworzenie jest zjawiskiem urzekającym, porywającym i efektownym, a dla samego artysty jest osobistym przeżyciem, które łączy się z ciężką drogą artystyczną. Pragniemy samorealizacji, chcemy zostać zauważeni i docenieni. Wielu artystów wypowiada się w tej kwestii, porównując swe dążenia i przeżycia z czymś wyszukany i wyjątkowym. Mimo wszystko wierzymy, że warto być gotowym na poświęcenia, choćby miał być to tylko ułamek z życia. Degas zwierza nam się, jakby zdradzał swoje największe tajemnice, powierza nam swoje najskrytsze sekrety, niczym przepis na sukces okupiony tym, co najbardziej dotkliwie. Ukazuje nam alfabet swoich wyrzeczeń, skrajnych wartości, wewnętrznych rozterek i ciężkich wyborów, graniczących z desperacją: „*Obraz wymaga tak wiele strategii, złośliwości i podłości, że można go stawiać na równi z przestępstwem. Tworzy się nieprawdę i dodaje kawałek natury...*”⁵

Moje prace oparte są na świadomej deformacji, wynikającej z chęci ukazania emocji, a zarazem z tworzenia pod ich wpływem. Ważne są dla mnie dokonania artystów związanych z nurtem ekspresjonizmu. Tematykę tę dobitnie ujął autor książki *Ekspresjonizm*, John Willet: „*...Ekspresjonizm nie jest tylko barwnym prymitywizmem, co można raczej przypisać*

² Tamże, str. 129

³ Cesareo Rodriguez – Aquilera, *Picasso*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1987, str. 81-82

⁴ Muntsa Calbo Angrill, *Portret w malarstwie*, tłumaczenie z języka niemieckiego, Barbara Muller – Ostrowska, Stanisław Ostrowski, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, str. 63

⁵ Tamże, str. 173

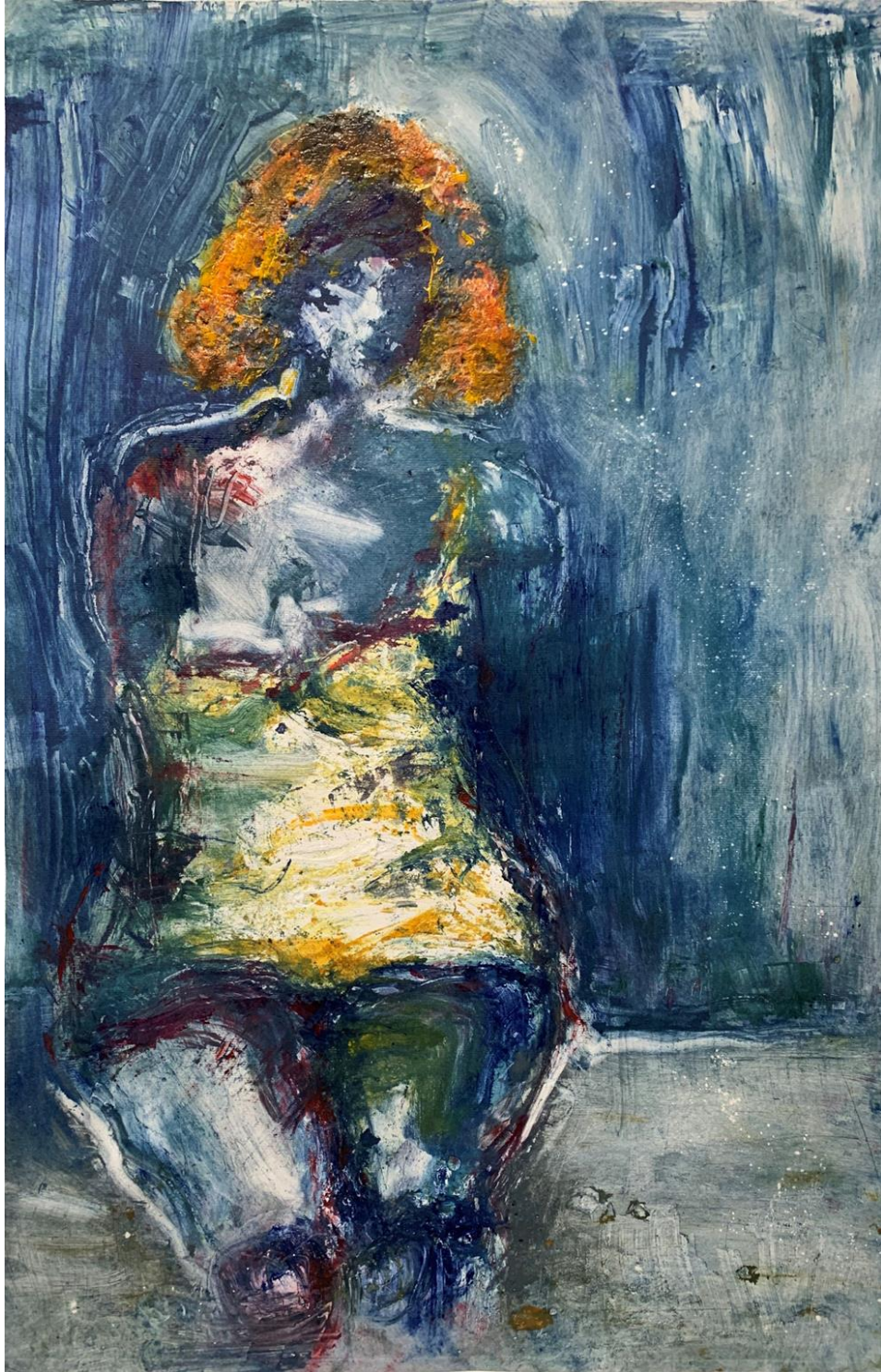
fowizmowi, ale przede wszystkim jest problemem deformacji; jednak deformacja nie jest ekspresjonistyczna, o ile nie kieruje nią, świadomie lub nie, chęć przekazania intensywnego uczucia.”⁶

Jedna z moich prac graficznych przedstawia kobiecą postać siedzącą. „Złudzenie”. To grafika w technice kolografii, o wymiarach 70 x 50 cm, drukowana z wykorzystaniem farby drukarskiej firmy Charbonnel, odbita na białym papierze akwarelowym. Ukazana postać jest magnetyczna w odbiorze, na pozór próżna, aczkolwiek niewinna. Poza, jaką przybrała modelka, może sugerować pewne dwuznaczności, graniczy z groteskowością. Dostrzegamy pewną chwiejność, a jednocześnie stabilność w ułożeniu ciała. Dziewczyna zdaje się mieć dość wymowną twarz, wpatrzone w widza oczy, czekające na odpowiedź. Zamierzone groteskowe przerysowanie postaci może przywoływać ukryte znaczenia. Duże dysproporcje pomiędzy głową a biodrami zwracają na siebie uwagę, mogą sugerować pewne rozchwianie emocjonalne i fizyczne. Może nasuwać widoczne ograniczenia, ponieważ dziewczyna pozornie nie ma rąk, a nogi kończą się na poziomie kolan. Nasuwa się myśl o ograniczeniach, jakie narzuca nam środowisko, w jakim żyjemy, albo skojarzenie z barierą, na jaką napotykamy również w kwestiach tworzenia. Barwy nie są tutaj bez znaczenia, częściowo dopełniające, błękit w tle może sugerować pewien chłód, a ciemna czerwień ślady krwi, zranienie, bolesność; ton żółty zaś może oznaczać zazdrość. W szerszym kontekście, mogą ilustrować one wszystkie aspekty, z jakimi artysta spotyka się na swej drodze artystycznej. Obwiedziona smugą światła postać zdaje się szukać wyjścia z trudnej sytuacji.

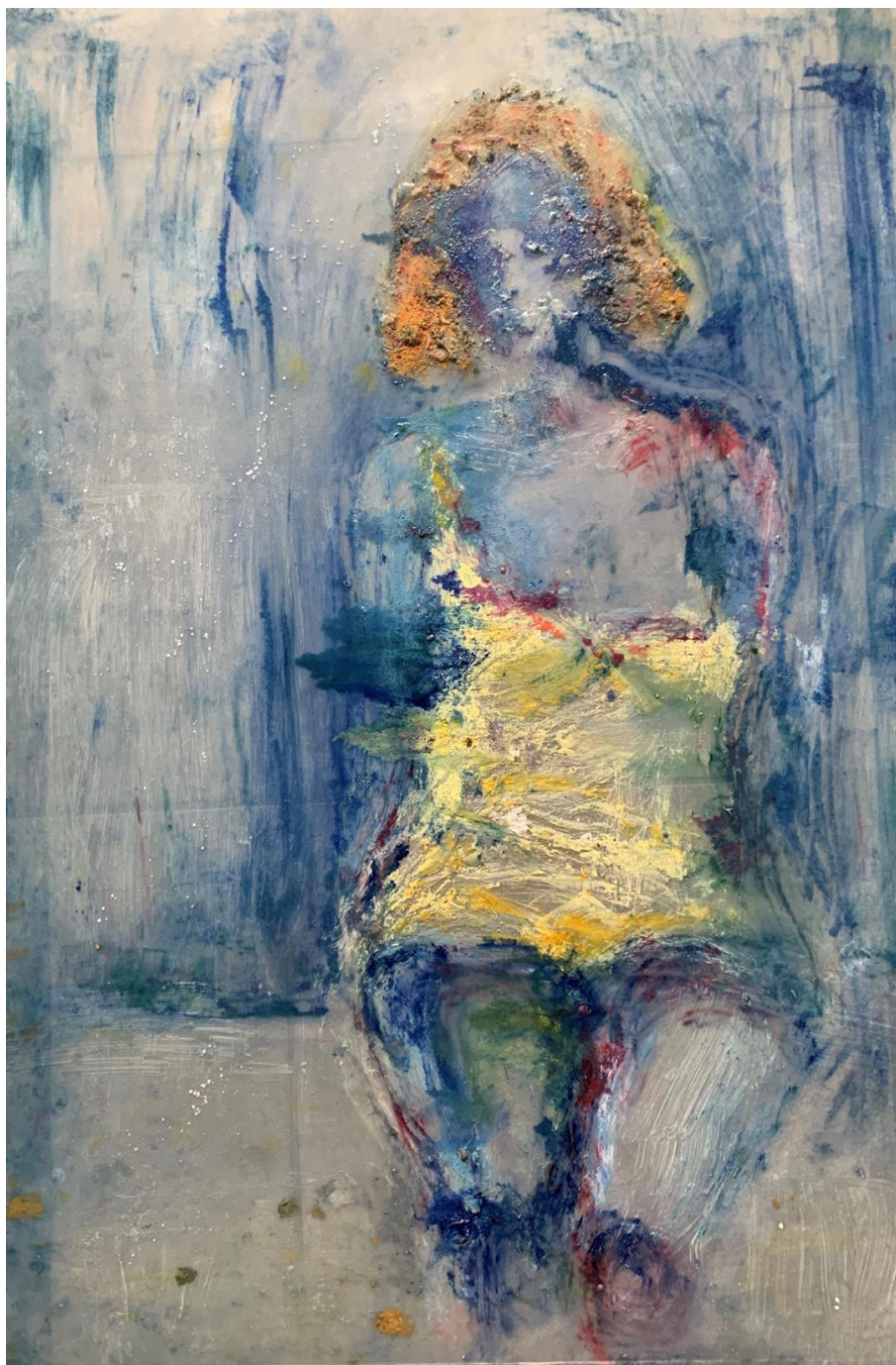
Jak wskazuje Muntsa Calbo Abril, „...należy również przeprowadzić dodatkowe rozróżnienie pomiędzy ekspresjonizmem i czystą groteską, które częściowo pokrywają się jak, w przypadku kręgu praskiego. Sztuka groteski nie polega na wyrażaniu uczuciowych, wewnętrznych napięć artysty, ani napięć pomiędzy artystą i otoczeniem, lecz na wywołaniu dreszczy u widza, a częściej na laskotaniu go; osiągnięcie tego celu nie wymaga nowych środków wyrazu formalnych, lecz może polegać na długiej tradycji konwencjonalnej niesamowitości.”⁷

⁶Tamże, s. 273

⁷Muntsa Calbo Angrill, *Portret w malarstwie*, tłumaczenie z języka niemieckiego, Barbara Muller – Ostrowska, Stanisław Ostrowski, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, str. 63



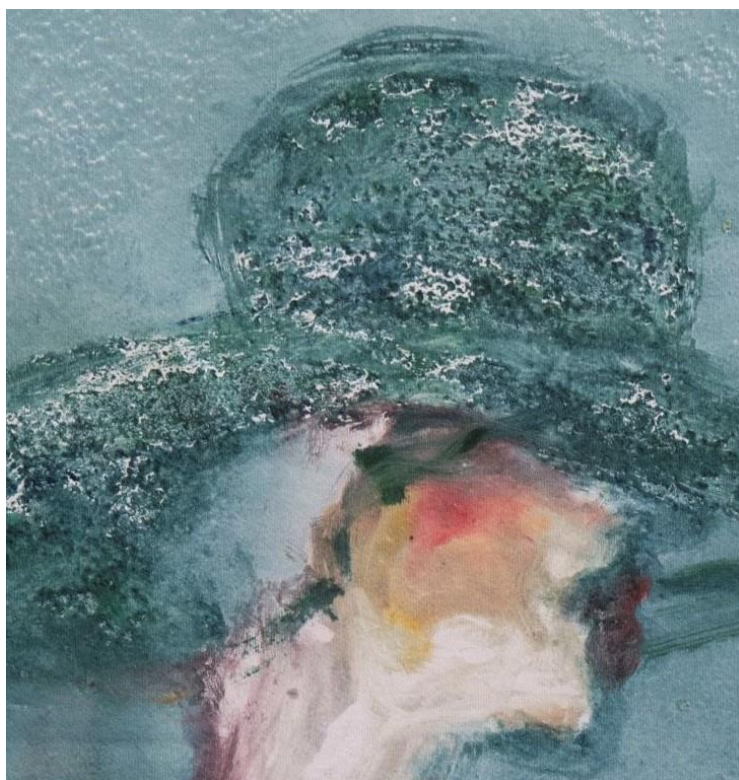
1. *Złudzenie*, 70 x 50 cm, kolografia, 2021



2. Matryca do grafiki w technice kolografii

W moich pracach często można dostrzec pierwiastek groteski czy karykatury. Przykładem tego jest ekspresyjna praca nosząca tytuł „Roztargnienie”, przedstawiająca postać w kapeluszu. Wykonana jest w wymiarach 100 x 70 cm, w technice kolografii i odbita przy pomocy olejnych farb graficznych, na białym papierze akwarelowym. Figura kobiety jest zniekształcona, posiada pewne wyolbrzymienia i nienaturalnie proporcje części ciała, jak np. ogromne usta, małe dłonie,

i na dodatek na wspak założony kapelusz. Powstała grafika jest wykonana w tonacji miętowej zieleni, turkusów, dającej ukojenie dla oka. Na odbiór kolorów wpływa bogata fakturowość pracy. Kapelusz na matrycy wykonałam za pomocą pasty z dodatkiem karborundu, dzięki czemu uzyskałam strukturę drobno rozsianych ziaren, podobnych do ziaren maku, łączących się w kilka pól. Do nakładania farby na narysowaną na matrycy postać użyłam rakli i wałka gumowego, tło zaś wypełniłam tylko wałkiem. W toku pracy nad rozprawą doktorską udało mi się opracować autorską technikę, łączącą druk wklęsły z drukiem wypukłym, co wzbogaca powoływanie relacje barwne. Część elementów drukowana jest metodą druku wklęsłego, powodując głęboki odcisk faktur na papierze, część drukowana techniką druku wypukłego posiada charakter płaszczyznowy. Warstwa farby jest cieńsza i bardziej równomierna.



3. *Roztargnienie*, (detal), kolografia 100 x 70 cm, 2021

Kobieta jawi się, jakby była w ruchu, jej ciało zdaje się falować, dzięki układowi powołanych linii. Jest w pewnym sensie nieudolna, brzydka i gwałtowna, nasuwa wrażenie, że naraża się na wyśmianie przez otoczenie. I tutaj również, tak jak w poprzednio omawianej pracy, można dopatrywać się znaczeń psychologicznych. Nie są one jednoznaczne, dla każdego odbiorcy obraz może kojarzyć się inaczej, dlatego tak wielką siłą przekazu posiada karykatura. Czasami

udaje się przekroczyć jej granicę i zbliżyć do uchwycenia głębszej istoty portretowanej osoby. Praca nie jest skomplikowana, ale mam nadzieję, że skłoni odbiorcę do refleksji.

Artystą, którego prace często przekraczały klimat groteski a nawet karykatury, był Stanisław Ignacy Witkiewicz. *„Tendencja do deformowania, wyszydzenia i spotworniania postaci ludzkiej jest aż nadto widoczna. W wielu rysunkach przekracza Witkacy nawet przyjęte granice karykatury. W swoim rysunku jest albo stara się być właśnie „obląkańczo rozwydrzony”, drażni agresywnością, nonszalancją, jakby nieudolnością. Można by ten rysunek nazwać niezdarnym czy brzydkim, i to zbrzydzone celowo, jakby dla dowiedzenia tego, że – jak mówi Bungo – nie ma prawa na to, co to jest dobry rysunek”*⁸

Jak wspomniałam, niekiedy także moje prace mają charakter typowy dla karykatury. Pełnią rolę ośmieszenia, rozbawienia, zainteresowania odbiorcy. Tak też było w przypadku szkicu malarskiego postaci zatytułowanego „Komiczność”. To obraz w technice akrylu na papierze w formacie 100 x 70 cm. Zdecydowane wyolbrzymienia pewnych części twarzy są typowe dla karykatury. Dzieło odbiega od realizmu, jest formą zbliżone do rysunku humorystycznego. Postać namalowana w wąskiej gamie kolorystycznej, szarości, brązu i harmonizujących ze sobą żółci. Duża ilość pociągnięć ekspresyjnych linii w różnych kierunkach, tj. pionowy, poziomy i skosy nadaje mu dynamiczny charakter. Użyłam pędzli o różnej szerokości, co gwarantuje pewną żywiołowość i zróżnicowanie gestu. Tak zbudowana postać modela zdaje się uwodzić odbiorcę szerokim uśmiechem, ozdobionym koronką nieidealnych, dużych zębów. To również dodaje mu oryginalności i figlarności wywołujących w nas uczucie rozbawienia. Widzowie percypują, a twarz mężczyzny zdaje się szydzić z obserwujących.

⁸Wojciech Sztaba, *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Zaginione rysunki i obrazy*, Auriga, Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 8



4. *Komiczność*, akryl na tekturze, 100 x 70 cm, 2021

Taka była również forma przekazu prac Witkacego, którego celem było dotarcie do odbiorcy:

„Forma Witkacowskich rysunków ma jeszcze inny aspekt. Rozpad konwencji realistycznej za sprawą „brzydkiego rysunku” wywołuje śmiech i o ten efekt chodziło pewnie Witkacemu.”⁹

Witkacy był artystą wszechstronnym, dlatego też docierał do publiczności różnymi kanałami. Posługiwał się także poezją, by zakomunikować, jak bardzo bliska jest mu sztuka. Robił to w sposób wyjątkowy, bo dla niego najgorsza była nuda i banał. On jednak potrafił zaakcentować to w sposób ironiczny, niczym karykaturą słowa:

*„Wartość tych kresek, tak dziś pogardzanych
Oceni jakiś przyszły znawca*

⁹Tamże, str. 8

Nic w nich, ach, nie ma modern udawanych

*Dyletantyzmów szewca albo krawca*¹⁰

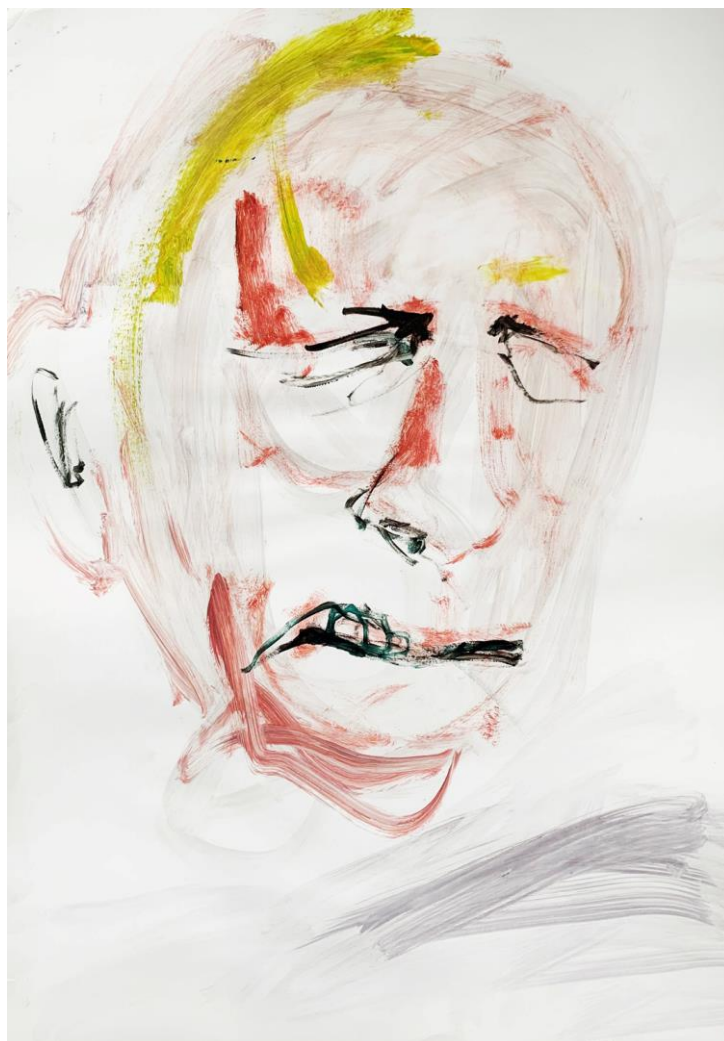
Przy tworzeniu portretu bardzo przydatna jest wiedza na temat ludzkich przeżyć - przeżyć samego modelu, ale też świadomość własnych emocji, których projekcją, do pewnego stopnia, jest każda twórczość. Z punktu widzenia estetyki, jak wskazuje Mieczysław Wallis,¹¹ przeżycia możemy podzielić na harmonijne i częściowo dysharmonijne. Biorąc pod uwagę te drugie, to jest w nich obecny pierwiastek groteski, komizmu, potworności i tragizmu. Mamy szansę na przeżycia ostrzejsze, poprzez początkową przykrość. Przyglądając się przykładowemu dziełu, portretowi starca, początkowo możemy czuć odrazę, niechęć, lęk, przygnębienie, jak również dezorientację. Dopiero po przezwycięzeniu uczuć przykrych, jak wyjaśnia Wallis, możemy w pełni delectować się odbiorem i przeżywaniem dzieła. Dociera do nas, że osoba ta ma za sobą pasmo wielu życiowych, cierpień, zmartwień, a także radości, staje się dla nas wyrazista, pełna ekspresji, wtedy zyskuje na wartości estetycznej. Zyskujemy pełnię zadowolenia estetycznego a dzieło staje się dziełem estetycznym. *„Kiedy patrzę na jakąś twarz starczą, pełną fałd i zmarszczek, twarz ta w pierwszej chwili może wydawać mi się brzydka; kiedy jednak uprzytamniam sobie, że te fałdy i zmarszczki mówią o radościach i zmartwieniach całego życia, kiedy ujmuje swoisty kształt tej twarzy jako wyraz doświadczeń i przeżyć życiowych danego człowieka, wtedy twarz ta staje się dla mnie wyrazista, ekspresyjna, nabiera wartości estetycznej*¹².

Słowa Mieczysława Wallisa zainspirowały mnie, by sportretować osoby dojrzałe. Przykładem są dwa portrety męskie, na których widnieje ta sama osoba. Jeden z nich zbudowany jest z ciepłych kolorów, drugi bardziej stonowany. Pierwszy nosi tytuł „Panika”. Jest to praca nasączona emocjonalnością, o której świadczy wyraz twarzy postaci, jej silna fizjonomia. Efekt ten powstał dzięki ciemnemu szkicowi pewnych elementów twarzy: zarys zaciśniętych oczu, nosa i ust, a właściwie uzębienia. Ciepłe, choć nieco wyciszone barwy, takie jak żółć i jasna czerwień stanowią tło dla wymownego i wprost agresywnego szkicu. Cała twarz jest delikatnie lawowana zgaszonym różem. Mimo zetknięcia się spokojnych i przyjaznych dla oka ciepłych barw z surową czernią gwałtownego grymasu, mamy wrażenie wzajemnego ich uzupełnienia się. Malowidło ma format 100 x 70cm, wykonane jest farbami akrylowymi, na tekturze o grubości 1 mm.

¹⁰Anna Micińska, Urszula Kenar, *Witkacy, wiersze i rysunki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1977, str. 151

¹¹Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość*, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1968 str. 261

¹²Tamże str. 261



5. *Panika*, akryl, tektura, 100 x 70 cm, 2020

Druga praca jest o tych samych wymiarach i wykonana w tej samej technice, jednak kolorystyka jest zupełnie inna. Tytuł grafiki to „Obojętność”. Kolory, jakie pobrałam z palety są zimne, ale z nutą ziemistości, ożywiają ją jedynie szlachetne kolory, szmaragdowy i rubinowy. Jak w poprzednio opisanej pracy, dochodzi ciemny „rysujący” szkic, który buduje wyraz twarzy, dodaje jej emocjonalności.



6. *Obojętność*, akryl, tektura, 100 x 70 cm, 2020

Prace mają podobną kompozycję. Czujemy w nich pokrewieństwo modela. Jediną rozbieżnością, o jaką chodzi, jest dysonans w wyrażaniu uczuć. Świadomy dobór koloru, jego temperatury, stanowi o klimacie różniących się od siebie prac. Mogą być one zaprezentowane w formie dyptyku.

John Willet analizując dokonania ekspresjonistów wskazuje, że „*Emocjonalna wartość dzieła przyjmowała dwie formy. Przede wszystkim, pojawiła się celowa deformacja, często jako wynik wykorzystania wizualnych odkryć kubistów i futurystów. Eksploatowano dla celów ekspresji ich kanciastość, symultaniczność oraz rozbitcie lub ruch. Czasem w celu wzmocnienia a czasem zamiast (ponieważ nie może być mowy o deformacji sztuce nieprzedstawiającej), prawdziwa gwałtowność i namiętność przejawia się w zapisie dokonywanym ręką artysty, w sile jego ataku na materiał.*”¹³

Szpecially trafne wydają mi się słowa związane z walką artysty z materiałem pod wpływem silnych emocji.

Deformacje

W grafikach także posługuję się różnego rodzaju deformacjami. Dobrym tego przykładem są wizerunki niemowląt. Nie do końca są one czytelne, co dzieje się poprzez pewne deformacje podczas odbijania, gdy ukazywana twarz jest częściowo poruszona dzięki kilkakrotnemu odbijaniu tego samego motywu z jednej matrycy i wprowadzaniu kolejnych barw.

Temat dzieci obecny był również w twórczości Eгона Schiele. Niewiele było tego typu dzieł w jego twórczości, a jeżeli już się pojawiały z pewnością nie pozostawały ten temat bez dyskusji. Szpecially jeżeli to był portret dziecka nagiego, bo w czasie, w jakim tworzył artysta nie było to do końca rozumiane... Prezentuję tutaj portret dziecka z całą wymownością linii i ekspresyjnością plam koloru.

¹³John Willet, *Ekspresjonizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe Warszawa 1976, s. 272



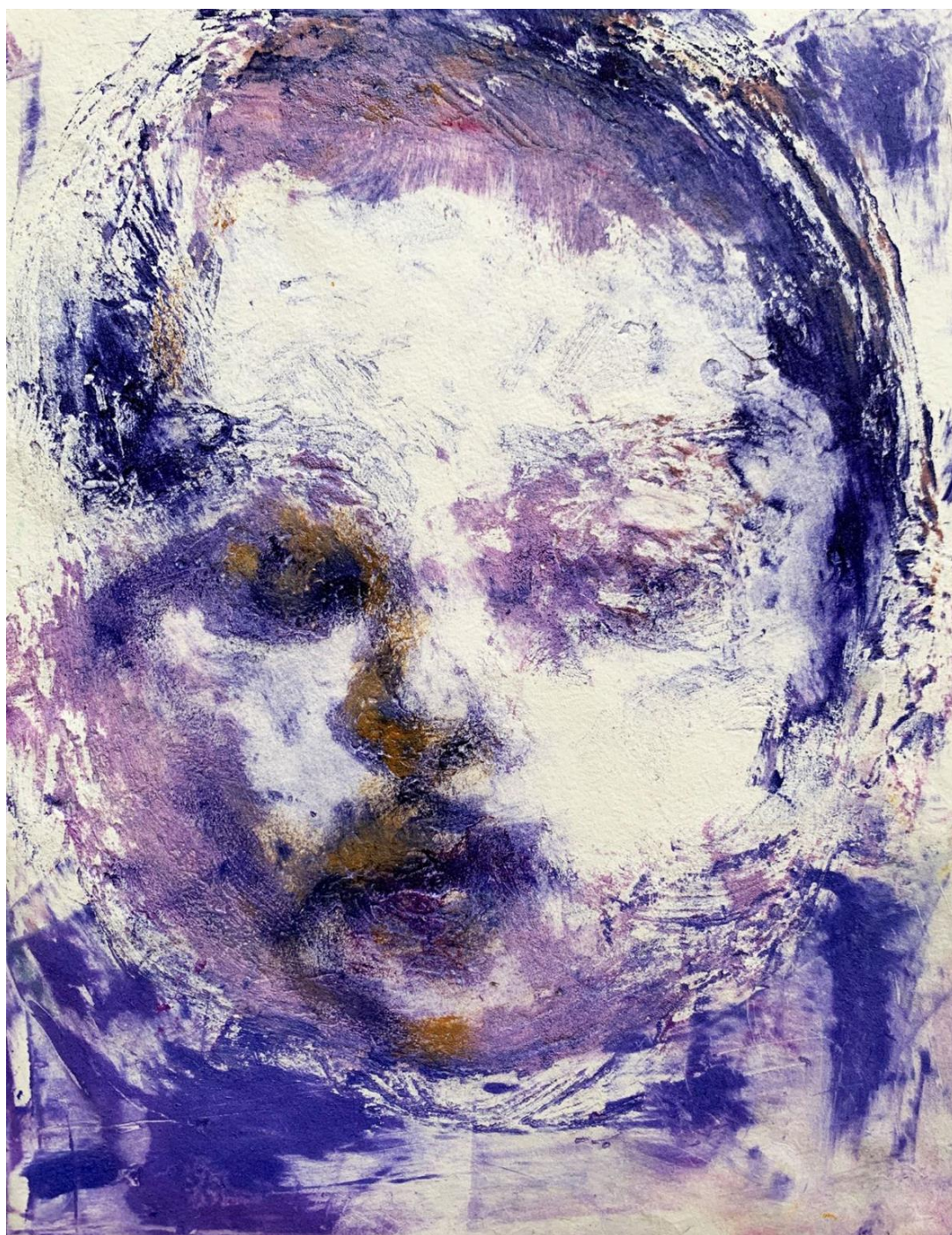
7. Egon Schiele, *Portret niemowlęcy*, akwarela, 46 x 32 cm, 1910



8. *Znudzenie*, kalografia, 25 x 19,8 cm, 2021



9. *Kapryśność*, kolografia, 19, 5 x 25 cm, 2021

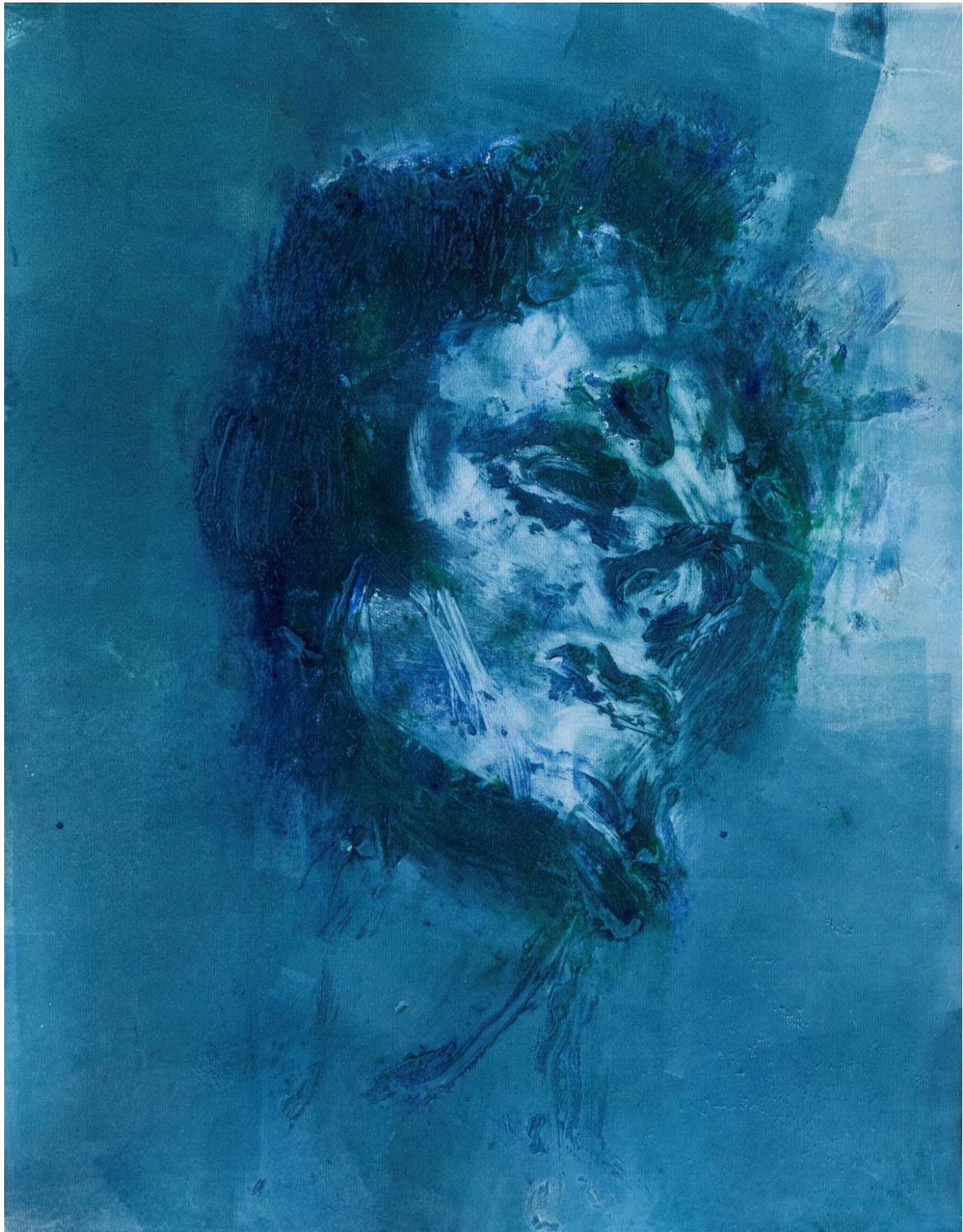


10. *Nieśmiałość*, kolografia, 25 x 19, 8 cm, 2021



11. Matryca do grafiki w technice kolografii

Następnym przykładem tego doświadczenia są portrety kobiety w czerwieniach i mężczyzny w błękitach, „Scalenie” i „Scalenie II”. Prace wykonane zostały w technice kolografii. Kobięca postać w ciepłych tonach zdaje się nawiązywać z nami dialog. Dzieje się to dzięki przypadkowości różnych form działania, powtarzalności i intuicyjności. Ich twarze są ukazane z pewnym napięciem emocjonalnym. Za każdym razem, kiedy decyduję się, by były to grafiki drukowane kilkakrotnie, przechodzą one swoistą transformację. Dostrzegam, że można w nich dopatrywać się podobieństwa do portretów i biomorficznych prac Francisa Bacona. Oczywiście może to być moje subiektywne odczucie i każdy ma prawo do własnych przemyśleń.



12. *Scalenie II*, kalografia, 50 x 39,5 cm, 2021



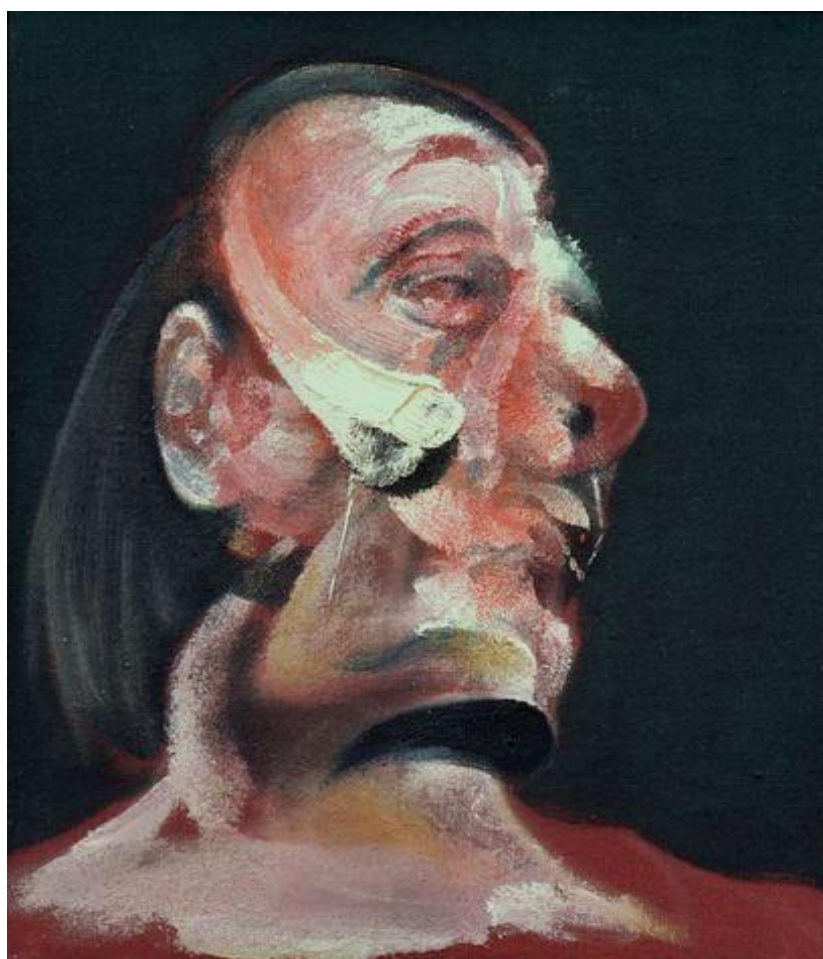
13. *Scalenie*, (detal), kolografia, 50 x 39,5 cm, 2021

Francis Bacon był jednym z najwybitniejszych artystów tworzących po II wojnie światowej, dokonał niezwykłych przemian w sztuce, między innymi powrotu do malarstwa przedstawieniowego, figurywności, jak i portretu. David Sylvester w „Rozmowach z Baconem” dokładnie i w swobodny sposób rejestruje ich dialog. Artysta szczerze wyznaje, co na niego silnie wpłynęło i poruszyło nim tak do głębi...

„Odczułem taką potrzebę, malując trzy studia na podstawie Ukrzyżowania. Wpłynęły na mnie obrazy Picassa z końca lat dwudziestych. Myślę, że Picasso zasugerował tam cały obszar form

organicznych związanych ze zniekształconym wizerunkiem człowieka, obszar, który nie został jeszcze spenetrowany.”¹⁴

Również Filip Pręgowski pisze o Baconie, artyście trudnym i dla niektórych niezrozumiałym, chce nakreślić nam jego wymowny styl. Staje się dla nas przekąźnikiem wiedzy na tak bardzo niecodzienne zjawisko i oryginalny kanon w sztuce. Dzięki uprzejmości autora książki stajemy się bogatsi o wiedzę na temat geniuszu tego wyjątkowego artysty. *„O ile semantyka obrazów Bacona tkwi głęboko w tradycji europejskiego malarstwa, o tyle stylizacja figur, zniekształconych, nieforemnych, zdehumanizowanych przez akcentowanie ich zwierzęcych właściwości, jest efektem urzeczenia, jakiego Bacon doznał na widok Picassowskich biomorfów”*



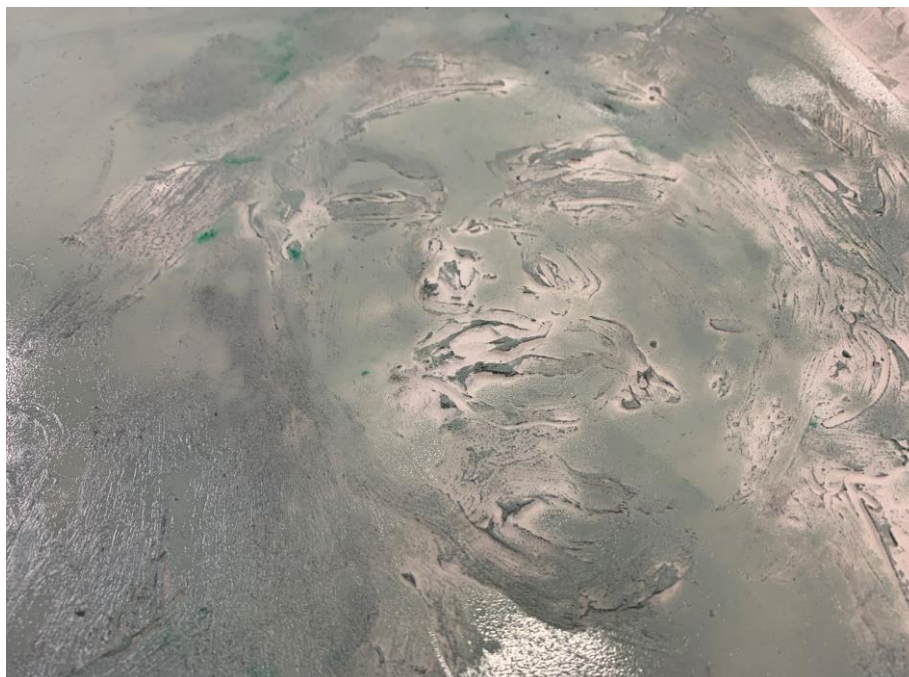
14. Francis Bacon, *Three studies of Muriel Bacon*, olej na płótnie 1966, Paryż

¹⁴ David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Zys i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997, s.

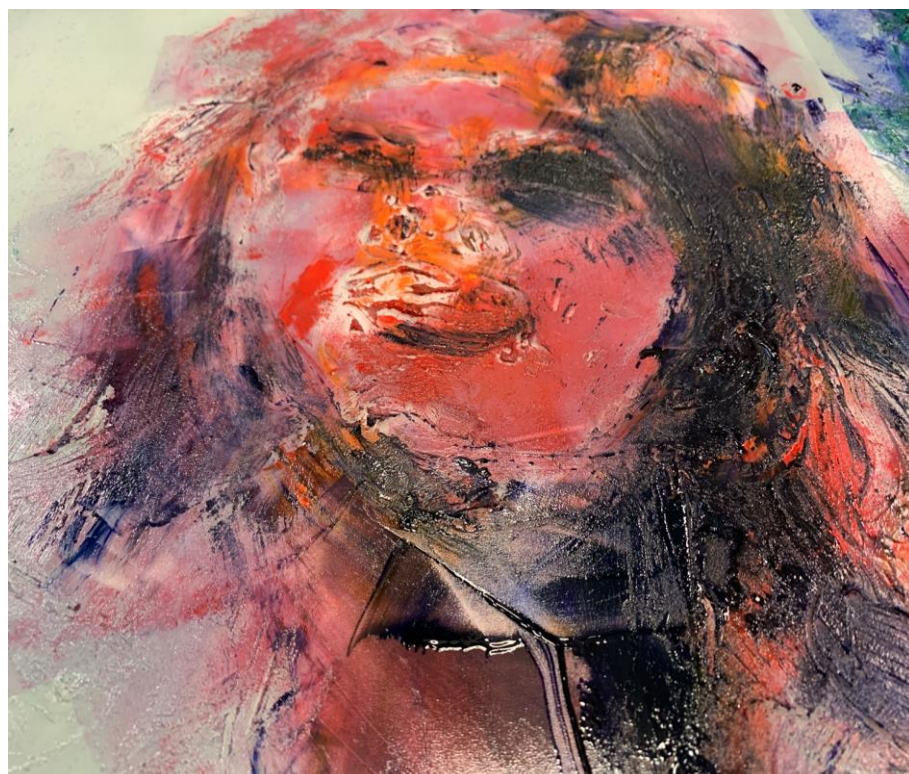
W mojej twórczości graficznej często eksperymentuję z kolorem, jest on teraz w centrum moich zainteresowań, zaś ekspresyjna linia towarzyszy mi od dawna. Grafiki, jakie zdołałam wykonać w ostatnim czasie znacznie odbiegają od moich wcześniejszych prac. Stały się odważniejsze i zdecydowane, nabrały mocnego charakteru.



15. Różne metody nakładania farb na matrycę kolograficzną



16. Matryca kolograficzna



17. Matryca kolograficzna z nałożoną farbą



18. Matryca kolograficzna pokryta farbą



19. *Zatracenie*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021

Grafika „Zatrzenie”, dzięki zastosowaniu odmiennej barwy tła, jak i głębokiego położenia w tym miejscu farby, uzyskuje wrażenie kontrastu, wyłonienia się postaci.

Filip Pręgowski w „Metamorfozie obrazu” opisuje Baconowski proces tworzenia, przeobrażenia się, zmienności.

„...aby docierać do źródeł obrazu będącego powierzchnią, na której spiętrzenia farby oraz organizacja rytmów i kolorów ukazują procesy wylaniania się figury z tła, przenikania pomiędzy planami, poddawania się niewidzialnym siłom grawitacji, ekspansji i kompresji. Siły te sprawiają, że forma w obrazach nie jest raz na zawsze określona, ale znajduje się w stanie nieustannego przeobrażania się.”¹⁵

¹⁵Tamże, s. 14

Rozdział II

Ekspresja barwy w portretach malarskich

Kolor jest zjawiskiem niezwykle złożonym. Działa na nasz nastrój, wpływa na nas niemal podprogowo. W malarstwie mnóstwo czynników wpływa na odbiór barwy: światło, w jakim oglądamy namalowany obraz, rodzaj podłoża, wreszcie indywidualne predyspozycje i nastrój widza. Nie sposób wymienić wszystkich aspektów percepcji barwy. Od strony praktyki malarskiej, na ostateczny efekt malowanego obrazu mają wpływ między innymi rodzaje powołanych faktur, gęstość użytych farb, stopień ich rozcieńczenia, ilość pigmentu w samych farbach, kolejność nakładania warstw, ich grubość i stopień transparentności czy immanentna aktywność danej barwy. Znaczenie ma także odległość, w jakiej oglądamy obraz czy grafikę, kąt padania światła, pora dnia... Kluczowy jest także sposób mieszania farb - może to być fizyczne mieszanie barw na paletce lub uzyskiwanie docelowego koloru poprzez superpozycję – nakładanie kolejnych półprzezroczystych warstw, tzw. malarstwo laserunkowe, wreszcie mieszanie barw przestrzenne, stosowane przez pointylistów, którzy zakładali, że „wypadkowe” wrażenie barwne powstanie w oku widza oglądającego z pewnej odległości prace złożone z drobnych punkcików kontrastujących barw.

Postrzeganie barwy jest subiektywne, zależne od każdego człowieka, jest to proces trudny do zobiektywizowania. Na jego odbiór wpływa zestawienie z innymi barwami, skala danych elementów, ich rola w układzie całości.

Wyjątkowe doświadczenie malarskie wynika z wielu wcześniejszych prób i błędów, z wielu namalowanych kompozycji, wypróbowanych zestawień barwnych. Każdy obraz jest osobnym fenomenem, jest unikatem, jednostkowym wydarzeniem. Nie da się dać gotowej recepty na udane zestawianie barw, choć wielu artystów, teoretyków sztuki i naukowców próbowało stworzyć systemy barwne i dać przepis na harmonijne i dysharmonijne połączenia barw.

Maria Rzepińska, autorka „Historii koloru w dziejach malarstwa europejskiego”, przytacza rozwój koncepcji barwnych od starożytności. Temat jest niezwykle szeroki, dlatego chciałabym przytoczyć kilka subiektywnie wybranych zagadnień, takich jak zmiana wrażeń barwnych wraz z oddaleniem od widza:

„...u Arystotelesa znajdziemy tezę przyciemnianiu barw w miarę oddaleni od oka: widzenie nasze słabnie i staje się mniej efektywne w miarę się odległości[...] kolor ciemny jest czymś w rodzaju negacji widzenia; wrażenie ciemności zawdzięczamy osłabieniu naszego wzroku, toteż

*rzeczy widziane w oddaleniu wydają się ciemniejsze, ponieważ wzrok nasz nie jest w stanie ich osiągnąć.*¹⁶

Leonardo odrzuca te tezę, w związku z tym, że dokładnie obserwuje reakcję barw na oddalenie i pochłanianie ich przez masę powietrza bielejącego i błękitniejącego¹⁷.

Każda z epok wypracowuje sobie warsztat i posługuje się własnymi środkami wyrazu. Artyści od wieków badali i analizowali zasady działania, wyrazu i odbioru koloru. Historycy technik malarskich zgodnie twierdzą, że najbardziej ograniczoną liczbą kolorów operowali artyści z XVI – XVII w. Chętnie używano wtedy czerni, umbry, laka, jasnej czerwieni, bieli a unikano pigmentów błękitnych i zielonych a fiolet wyeliminowano. W wieku XIX w. ilość ta dochodzi do trzydziestu i więcej. Błękit używany był szeroko w XIV wieku. Leonardo da Vinci używał go do malowania dalszych planów. Ta zasada obowiązuje do dziś. Rembrandt używał w większości barw ciepłych, a chłodne jedynie dla kontrastu, zaś Vermeer i El Greco doceniali chłodne tony. Rubens zaś używał pełnej palety barwnej uważając na biel i czern. Miał zasadę by używać bieli w miejscach najciemniejszych, kładzionej grubymi impastami a czern laserunkowo. Odwrotnie praktykowali malarze niderlandzcy w XV wieku. U impresjonistów uważano z czernią, choć nie zrezygnowano z niej do końca, bo używał jej Degas, Renoir czy Manet. Impresjonistom nie chodziło o doktryny czy poznawanie zasad malarstwa poprzez badania naukowe, a nowe spojrzenie na naturę. Fascynowali się światłem. Znaczenie miały tylko stosunki świetlno-barwne, a kontur zwyczajnie nie istniał.¹⁸

Dalej Maria Rzepińska pisze o zasadach percepcji, jakie uznawali impresjoniści, oraz o wpływie światła na kolor: *Światło zmienia się nieustannie, a wraz z nim kolor. Pora dnia, pogoda, rodzaj powietrza - każdy z tych czynników wpływa na percepcję koloru, na jego jakość na zmianę walorów barwnych i stosunków pomiędzy nimi.*¹⁹

Impresjoniści dużą wagę przywiązywali do kontrastu chromatycznego, który dla nich był równie ważny jak kontrast walorowy. Tak jak w XIX w. dla Delacroix, który wzorował się na starych mistrzach, szczególnie na Rubensie.

Zasada kontrastu znana była malarzom od wieków i znajdziemy jego przykłady we wszystkich obrazach wielkich kolorystów dawnych epok. Dawne traktaty przede wszystkim z terenu Wenecji, stwierdzają explicite, że kolor sam w sobie jest niczym, nabiera wartości dopiero w

¹⁶ Maria Rzepińska, *Historia koloru, w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Wydawnictwo Kraków, 1983, 156

¹⁷Tamże, 156

¹⁸ Maria Rzepińska, *Historia koloru, w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Wydawnictwo Kraków, 1983, str. 313 -322

¹⁹ Maria Rzepińska, *Historia koloru, w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Wydawnictwo Kraków, 1983, str. 486

*zestawieniu z innymi barwami, toteż nie piękne farby mają znaczenie w sztuce kolorysty, lecz umiejętność posługiwania się nimi, łączenie ich w zespoły.*²⁰

*Uwzględnione są tutaj cztery główne problemy: barwa lokalna obiektu, barwa światła, barwa partii oświetlonych, barwa refleksu.*²¹

Pracując nad rozprawą doktorską zapoznałam się, z różnymi systemami barwnymi, między innymi z teorią Goethego, koncepcją Kandinskiego, własnymi systemami barwnymi różnych artystów, takich jak Matisse, Gauguin, Munch, Van Gogh czy Witkacy.

Wszechstronnym twórcą, który zajmował się badaniem barwy był Goethe. Był rok 1810, kiedy słynny pisarz w „Nauce o barwie” dosadnie skrytykował Newtona i jego spostrzeżenia w „Optyce”, dotyczące światła białego²². Goethe uważał, że jest tylko sześć wiązek światła widzialnego, nie siedem jak to udowydniał Newton. „W nauce o barwie” przeczytamy również, że kolory powstają z połączenia jasności z ciemnością. I tak po przyciemnieniu bieli żółty pojawia się w pierwszej kolejności, a błękit jako pierwszy, gdy blednie czern. Zauważył również, że światło słoneczne daje fioletowy cień. Goethe stworzył koło barw, gdzie umieścił barwy dopełniające naprzeciw siebie. Zauważył on, że zieleń wywoływała zjawisko powidoku czerwieni. W stworzonym trójkącie barwnym, Goethe podzielił barwy na mocne, pogodne i melancholijne²³. Wielu artystów i teoretyków śledziło jego postrzeganie kolorów, inspirowało się i korzystało z jego wiedzy.

Wassily Kandinski również stworzył własną teorię, był przeciwny figuratywności. Uważał, że celem sztuki było wyzwolenie sił duchowych tkwiących w artyście. Jego zdaniem, sztuka zaczyna się tam, gdzie twórca jest w stanie działać pod wpływem „konieczności wewnętrznej”.²⁴ Dzięki temu działają siły mistyczne, a wewnętrzny ładunek emocji ma swoje ujście. Dalej twierdził, że aby zbliżyć się do abstrakcji trzeba wyzbyć się tego, co zewnętrzne, a umieć działać pod wpływem uczuć. Przeprowadzając analizę form i barw, Kandinsky opiera się na stwierdzeniu, że każda forma jest „uzewnętrznieniem treści wewnętrznych”. Działa on na

²⁰ Maria Rzepińska, *Historia koloru, w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Wydawnictwo Kraków, 1983, str. 487

²¹ Maria Rzepińska, *Historia koloru, w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Wydawnictwo Kraków, 1983, str. 487

²² Alison Cole, *Kolor, Świadectwa Sztuki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994, s. 36

²³ Tamże, s.46

²⁴Tomasz Kolak, Kandinsky i sztuka abstrakcyjna, Niezła sztuka, 17 maja 2014

podstawie świata geometrii, wykorzystując do swoich działań mnóstwo form geometrycznych: kwadrat, koło, trójkąt, trapez, romb i inne formy nie mające nic wspólnego z tym nazewnictwem. Duży wpływ na jego tworzenie miał świat muzyki. Doszukiwał się on wspólnych relacji między muzyką a sztuką, szczególnie w kolorystyce.

*Muzyka miała dla niego ogromne znaczenie. Poszukiwał relacji między muzyką i malarstwem, porównując oddziaływanie barw do brzmienia instrumentów muzycznych, dokonując równocześnie określeń psychologicznego znaczenia poszczególnych kolorów. Na przykład cynamber, wedle Kandinskiego, wyraża pasję i brzmi jak tuba, błękit działa uspokajająco i zależnie od natężenia sugeruje brzmienie fletu, wiolonczeli, organów itp.*²⁵

Jak pisze Alison Cole, Kandinsky uważał, że kolory są najefektywniejszym sposobem przekazywania uczuć, stworzył własny diagram kołowy, w którym znalazły się „Biel i czerń - dwa wspaniałe symbole milczenia śmierci i narodzin” oraz pary barw ciepłych i zimnych.²⁶ Żółcień, „typowo ziemski kolor” ma wg artysty kontrastować z błękitem – „kolem niebiańskim”; „ponury fiolet” jest w parze z ‘silnym’ oranżem, natomiast „zdecydowana” czerwień stanowi parę dla „pełnej samozadowolenia” zieleni.



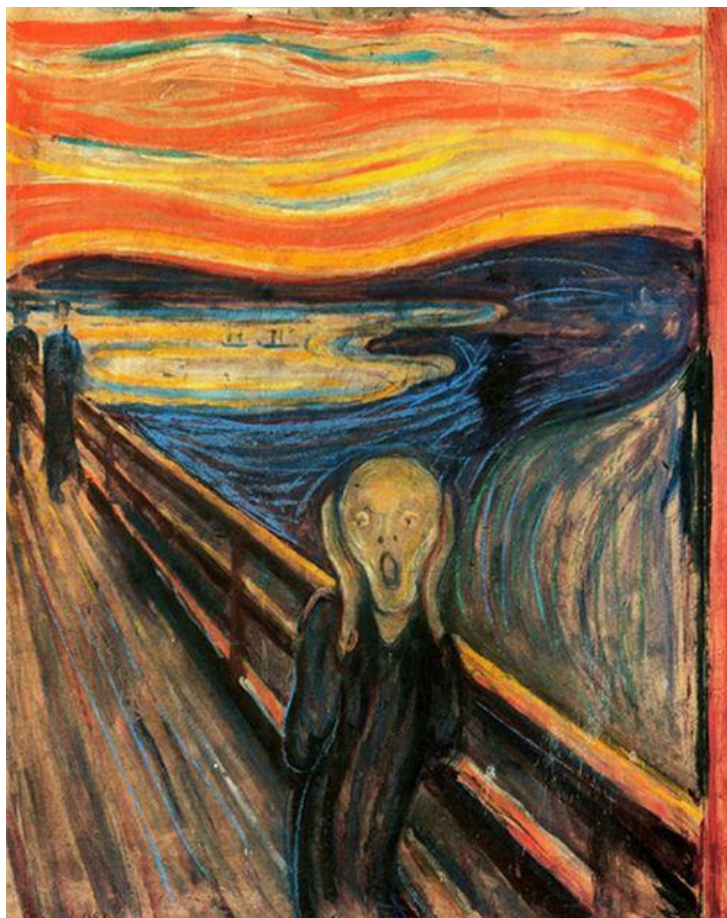
20. Wassily Kandinsky – *Composition VIII*, olej na płótnie, 1923

Edward Munch także analizował wpływ koloru na nastrój, prowadził pewnego rodzaju badania - na przestrzeni 30 lat stworzył serię grafik, przedstawiających kobiety nad brzegiem rzeki. Dokładnie widać jak, w jakim kierunku ewoluuje, wykształcając styl niezwykle harmonijny, a

²⁵Nieżła sztuka, Tomasz Holak, *Kandinski i sztuka abstrakcyjna, O roli muzyki w kreacji Kandinskiego*, 17 maja 2014

²⁶Alison Cole, *Kolor, Świadectwa Sztuki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994, s 46

zarazem obdarzony silną ekspresją barwy i formy. Niezwykłym przykładem oddziaływania barwy jest jego słynny obraz pt. „Krzyk”. Obraz ten jest w moim odczuciu najbardziej wymownym obrazem, jaki powstał na przestrzeni wieków. Ogniste barwy dodają demonicznego charakteru temu dziełu. Barwy zielonkawe i granat dopełniają czerwień nieba. Posiada on również niezwykle kompozycję, która wzmacnia jego siłę wyrazu. „wyczułem krzyk rozdzierający naturę. Namalowałem...chmury ja prawdziwą krew. Barwa krzyczała...” Tak sam autor skomentował swoje dzieło²⁷.

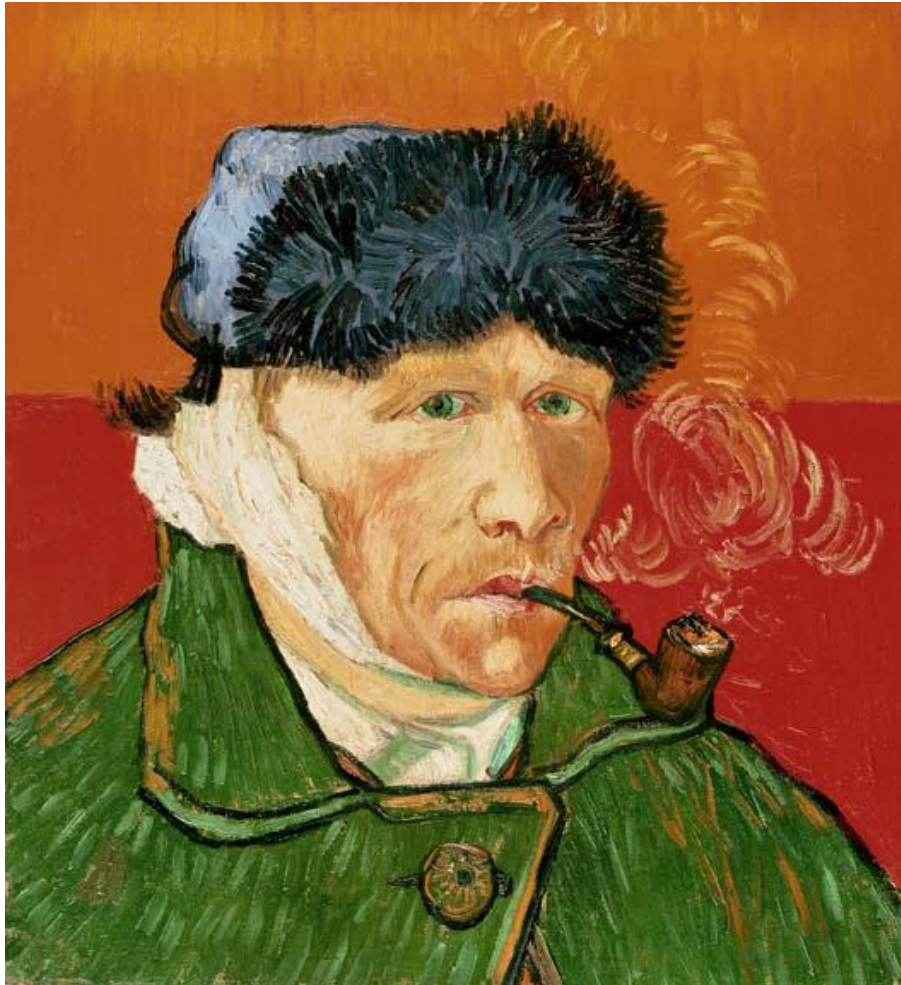


21. Edward Munch, *Krzyk*, olej, tempera, pastel na kartonie, 1893

Analizując ekspresję barwy, nie sposób nie wspomnieć Vincenta van Gogha. Jego nienaturalistyczne w formie obrazy, dzięki swoistej „przesadzie”, wyrażały uczucia, jakie artysta nosił w sobie. Nie chciał odtwarzać natury, a używać koloru według swojego uznania, zgodnie ze swoimi emocjami i dla siły wyrazu obrazu. Stosując na przykład „konflikt i kontrast

²⁷Tamże, s.47

najbardziej sobie obcych czerwieni i zieleni²⁸”, jak Van Gogh tłumaczył, wyrażał najcięższe ludzkie namiętności i poczucie alienacji.

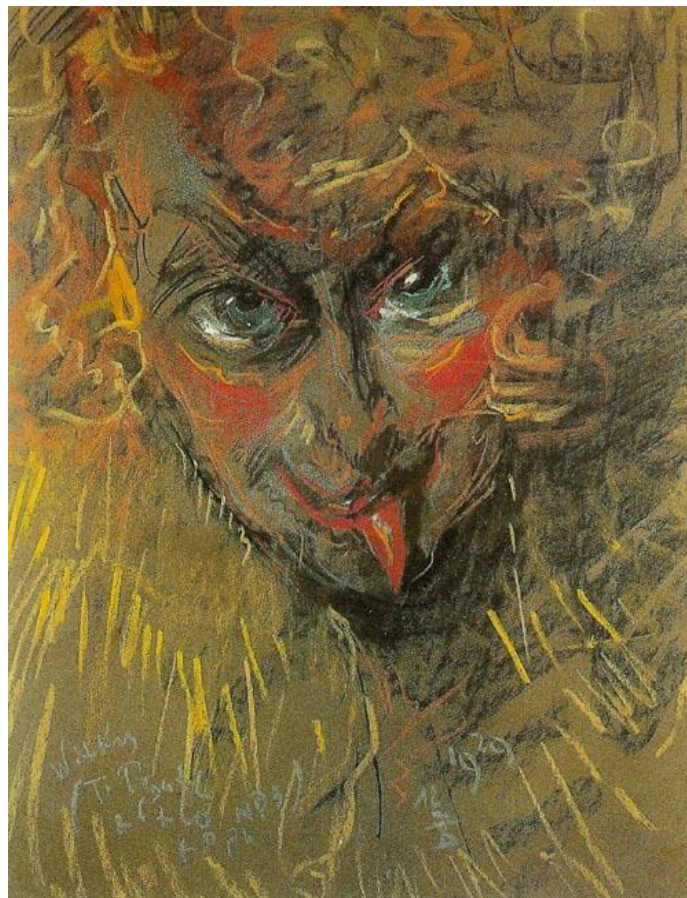


22. Vincent van Gogh, *Autoportret*, olej na płótnie, 45 x 51 cm, 1881

Również wspomniany wcześniej Witkacy stworzył własną teorię na temat malarstwa i roli barw. Piotr Piotrowski nawiązuje do jego eksperymentów kolorystycznych:

²⁸Tamże, s.46

„...Witkacy pisze o prawach kontrastu i mieszania barw. Prawo kontrastu określa zachowanie się koloru na barwnym tle i wskazuje, że plama pigmentu ma tendencję do zabarwiania się w kierunku koloru stanowiącego barwę dopełniającą tła. Na przykład żółta plama na czerwonym tle robi wrażenie żółtozielonej, jako że zieleń jest dopełnieniem czerwieni. Prawo mieszania z kolei wskazuje na pary barw dopełniających, a więc na te kolory, których mieszanie daje biel (np. czerwony i grynspanozielony, pomarańczowy i zielononiebieski, żółtocytrynowy i fioletowy, zielony i purpurowy, żółty i niebieski)²⁹



23. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*, pastel na papierze, 65 x 50 cm, 1929

Niektóre pomysły wspomnianych twórców wydały mi się bardzo trafione, ale zdaję sobie sprawę, że niemożliwe jest stosowanie w malarstwie jednej doktryny, lecz potrzeba za każdym

²⁹Stanisław Ignacy Witkiewicz, Piotr Piotrowski, Piotr Piotrowski and Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1989

razem tworzyć nowe, własne zestawienia barwne, by zachować oryginalność i autentyczność swojej wypowiedzi.

W technikach malarskich zrealizowałam serię portretów w technice akrylu na papierze, powstały także szkice malarskie tuszem, ecoliną i akwarelą na papierze. Obrazy wykonane są w różnych formatach – od 23 x 24 cm do 100 x 70 cm. Kolor uzyskiwany był w różnorodny sposób, metodą laserunkową i impastem, przy użyciu różnych narzędzi. Pierwszym przykładem jest seria obrazów na papierze w formacie 100 x 70 cm. Portrety wykonałam dużymi pędzlami płaskimi o różnej szerokości, nie zabrakło też bardzo drobnych śladów małych pędzli. Używam również szmatek, chusteczek jednorazowych. W pracach głównie chodzi o ekspresję, deformację i ukazanie emocjonalności modeli. Nie wykonywałam żadnych szkiców wstępnych, Korzystam ewentualnie z fotografii znajomych bądź nieznanymi osobami. Francis Bacon także korzystał z fotografii dla przywołania w pamięci obraz znanych mu osób.

„D.S. Oczywiście malując ludzi, często pomagałeś sobie ich fotografiami.

F.B. Tak, ale to zawsze byli ludzie, których bardzo dobrze znałem, fotografie miały jedynie na celu odświeżenie mojej pamięci, używałem ich tak jak korzysta się ze słownika.”³⁰

Pracuję też na żywo z modelem, próbuję uchwycić charakterystyczny element w twarzy, coś co najbardziej przykuwa moją uwagę, drobny gest, mimikę. Staram się zatrzymać je na papierze. Wyważyć, by nie przerysować nadmiernie, zbyt wiele plam i kresek może spowodować takowe nawarstwienie, które trudno jest czasami kontrolować i nie o to tutaj chodzi. Lekkość, żywiołowość i prawdziwość można uzyskać jedynie pod wpływem chwili. Bywa, że jedna chwila może zdecydować o całości obrazu.

Te skuteczne metody wykorzystuje wielu artystów, którzy czują pewność ręki, są już ukształtowani pod względem stylu, stabilni i opanowani. Wymaga to przede wszystkim szybkiej, nieodwołalnej decyzji, ponieważ w większości postawionych śladów linii nie sposób poprawić. I oczywiście ta konsekwencja daje ogromną żywiołowość i niepowtarzalność. W skrócie opisano tę metodę w podręczniku dla artystów:

„Ta bezpośrednia metoda malarska wymaga pewności siebie i daje dużo swobody. Artysta pracuje szybko, używając pędzla do wyrażania swej reakcji na dostrzeżony motyw. Zdolność do nakładania farby szybko i pewnie jest kluczem do sukcesu w tej technice. Zawsze oczywiście można zdrapać farbę z nieudanych fragmentów., ale w tym kryje się już niebezpieczeństwo

³⁰David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997, s.73

utraty świeżości i spontaniczności. Jest istotne, aby rozpoczynając pracę mieć klarowny pomysł na realizację obrazu, zrezygnować ze wszystkich zbędnych, nieważnych elementów.”³¹

Obrazy wykonuję na cienkiej, kredowanej tekturze, 1 mm, nie gruntuje jej wcześniej. Działam intuicyjnie. Zaczynam od zarysu rozcieńczoną farbą akrylową, zdarza się też zdecydowany konkretny obraz twarzy. O całej pracy decyduje nastrój, jaki mi towarzyszy, intuicja i przypadek... on kreuje prawie cały mój obraz. Kolory jakie biorę pędzlem z palety też głównie zależą od mojego nastroju. Na całość może składać się z dwóch, pięciu lub więcej kolorów. Często wykorzystuję kolory dopełniające, ale też lubię kolory stonowane, subtelne. Te delikatne rysunki ewentualnie akcentuję kontrastową barwą.

Francis Bacon był mistrzem działań intuicyjnych. Dzieli się swoimi spostrzeżeniami z Davidem Sylwestrem, a ten opisuje to w „Rozmowach z Francisem Baconem”: „...*pozwała wyróżnić w procesie twórczym zarówno intuicyjność, jak i przypadkowość działania, lecz także zabiegi mające na celu okiełznanie przypadkowych form, nadanie im swoistej elastycznej oprawy w postaci wysmakowanego kolorytu, zróżnicowania faktury, czy stosowania łagodnych przejść tonalnych. Nasuwa się w tym miejscu refleksja, że właśnie te zabiegi estetyzujące, łagodzące niejako efekt brutalnego uderzenia pędzlem w płótno...*”³²

Dla mnie równoprawnym narzędziem malarskim jest gąbka i szmatka. Szmatkę nasączam w wodzie. Mogę nią delikatnie przecierać papier, jeżeli używam papieru kredowego, szmatka może działać na zasadzie gumki. Ścieram nim farbę, co jest oczywiście możliwe tylko częściowo. Ponownie mogę nakładać farbę, malować dalej.

Zalety tych narzędzi malarskich doceniał Bacon: „...*Często pomagam sobie gąbką albo szmatką, uzyskuje w ten sposób zupełnie inne formy. Widzisz, chciałbym, żeby obraz wywoływał odczucie pewnej nieuchronności...*”³³

W moich obrazach głównie chodzi o wpływ na odbiorcę, o emocje i przekroczenie pewnych granic, liczy się swoboda w działaniu. Nie jest to łatwe w osiągnięciu. Chodzi o to, by w pewnym momencie pracy przekroczyć granicę, która dzieli nas z przyszłym obrazem, o zetknięcie z czystą kartą. Istotą rzeczy jest właściwy moment. Ta decydująca chwila nie zawsze jest możliwa, choć kiedy to daje się odczuć, wtedy potrzeba jest konkretnej autorskiej decyzji.

³¹Simon Jennings, *Podręcznik artysty*, MUZA SA, Warszawa 2006, s. 168

³²Filip Pręgowski, *Francis Bacon, Metamorfozy obrazu*, D i G, Warszawa, 2011, s.11

³³David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997, s.92

Szybkie spontaniczne pociągnięcia pędzla budują obraz. Zetknięcie się, zmierzenie z innym światem, z naszym wyobrażeniem, przyszłym dziełem. Towarzyszy temu silne napięcie wewnętrzne, jakaś siła ciągnąca mnie ku tworzeniu, czuję obecność wielu emocji, radość, ekscytację, ale również powątpiewanie. Jest to dla mnie, artysty, bardzo poruszające. Moje emocje, odczuwanie, ale także zderzenie się z osobą portretowaną, z jej wewnętrznym ja, świadomość tego, iż człowiek to nie tylko powłoka cielesna, ale także cały zlepek ludzkich emocji, odczuć i nastrojów. Staram się uchwycić jakiś aspekt charakteru modela. Jest to pewnego rodzaju walka. Prace są formą moich osobistych przemyśleń i sposobem przekazu życiowych doświadczeń. Wszechstronnie uzdolniony artysta, Stanisław Ignacy Witkiewicz w pozornie żartobliwym wierszu podejmuje bliski sobie temat, w którym pobrzmiewa autoironia i powątpiewanie...

*„Biednemu właśnie pseudo ach artyście,
Co w trans popadłszy rysował bez liku,
Do tego prędko, źle lecz zamasyście
Aż do rannego prawie kukuryku”³⁴*

Francis Bacon mówił z kolei, że *„Wszystko, o czym mówisz, ma znaczenie. Kiedy kogoś malujesz, musisz zdawać sobie sprawę z tego, że próbujesz odnaleźć nie tylko podobieństwo zewnętrzne, ale także to co cię porusza w tym człowieku. Każde pociągnięcie pędzlem ma swoje źródło”³⁵*

Portretując, nie kieruję się do końca uchwyceniem podobieństwa, jeżeli takowe jest. Działam spontanicznie, bez zbędnych ograniczeń, odczuwam wtedy wolność decyzji i gestu. Ważne by, finalnie poczuć ulgę patrząc na nowo powstałe dzieło, zbliżyć się ku idei.

Warto tu wspomnieć słowa Bacona:

„D.S. Czy zdarza ci się czasem w trakcie pracy nad portretem, że obraz jest bardzo żywy i dobry, ale czujesz, że gubisz podobieństwo określonej osoby?”

³⁴Anna Micińska, Urszula Kenar *Witkacy, wiersze i rysunki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1977, str.151

³⁵David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997, s. 130

F.B. Najczęściej tak się właśnie dzieje.”³⁶

Tworzę prace o różnym stopniu syntezy. Czasami wystarczy kilka kresek, by trafnie ukazać czyjąś twarz. Kompozycje tworzę intuicyjnie. Zestawiam kształty i kolory, by jak najlepiej zagospodarować powierzchnię papieru. Chaos i bałagan tworzący się wokół mnie w trakcie pracy, bywa niekiedy inspirujący. Zależy mi na kompozycji dynamicznej, zróżnicowanej. Staram się wciągnąć widza do dialogu. Pozwalam mu wejść w mój świat.

Jednostka ma różne wyobrażenie o istocie rzeczy. Rzeczywistość może zmieniać kształt w zależności od odczuć i predyspozycji, świadomości, wiedzy.

Obraz staje się obiektem intencjonalnym, tak też stany emocjonalne odbiorcy mogą przybierać różne formy, a zmysły bywają ułomne i czasem zawodzą. Ukazuje pewne ułomności. Nie mam tutaj na myśli jedynie fizyczności, a również słabości intelektualne, jakie często towarzyszą ludziom, a do jakich trudno im się przyznać.

³⁶Tamże, s. 128



24. *Droczenie*, akryl na papierze, 100 x70 cm, 2020

Bywa, że zaobserwowane w autobusie czy na ulicy osoby odciskają na mojej wyobraźni trwałe ślady. Czuję wtedy imperatyw, by poświęcić im szybki szkic. Prowadzę codzienne zapiski, szkicownik mam zawsze przy sobie. Na podstawie szybkich rysunkowych i malarskich notatek, wykonuję później większe studyjne kompozycje. Staram się zachować spontaniczność i świeżość pierwszego wrażenia. Innym razem tworzę portrety podczas silnych emocji.

Decydujące jest pierwsze dotknięcie pędzla. Nie identyfikuję się z żadnym artystą. Tworzenie jest dla mnie osobliwą i intymną analizą artystyczną i psychologiczną. Inwencja twórcza jest dla mnie bardziej istotna niż naśladownictwo. Staram się w nowatorski sposób uchwycić charakter portretowanej osoby i ukazać jego i swoje emocje. Podążam za wewnętrznym głosem. Proces tworzenia jest dla mnie pełnym determinacji wyrażaniem doznań, a pierwsze dotknięcie świętością, to tak niezwykle osobiste, emocjonujące przeżycie, że zazwyczaj powoduje wzruszenie. Tworzę w odosobnieniu, pozwala mi to przelać moje wewnętrzne, silne pragnienia. Jest manifestem mojej postawy twórczej, niezależnością malarską. Moje prace są nośnikiem idei w swoistym, spontanicznym geście. Elementy działań nie są poddawane kontroli. Manewrując gestem aranżuję jedynie odrealnione, niezmanierowane, czasem przykre wizerunki. W tak ujętym kontekście, dzieła absorbują dylematy, problemy wartości poddając wnikliwej analizie. Choroba i śmierć bliskich spotęgowały mój wewnętrzny niepokój pełen napięć i rozterek. To interwencja i cichy nacisk w głąb mojego ja. Skłaniają do auto-obszacji. Te doświadczenia wpłynęły na język artystyczny, którym się posługuję.

Moje prace nie są łatwym w odbiorze „pięknem”, ani tanią wzniosłością wedle gustu, a moją autonomią artystyczną, nie poddającą się sezonowym trendom. Powstają jako swobodne zaadoptowanie pewnych bodźców zewnętrznych ku rozwinięciu i wzbogaceniu stylu, warsztatu i konceptu. Nie narzucam sobie ograniczeń, czuję się wolna w dokonywaniu twórczych wyborów, nie trzymam się sztywnych weryfikacji czy racjonalnych konstrukcji.

W tworzeniu istotne jest, by wyróżnić ważny aspekt, a mianowicie psychologiczną obserwację i analizę modelu, jak również wewnętrzną świadomość portretowanego i swój własny obraz psychiczny. Zapewne można dopatrywać się podobieństwa modelu do autora dzieła. Może to być starannie ukryte, niedostrzegalne przez twórcę.

Wybitny artysta, twórca dadaizmu, Marcel Duchamp nakreślił nam swój obraz psychologiczny w dziele „*Smutny młody mężczyzna w pociągu*”³⁷. Sam przyznał, że jest on bardzo osobisty i odnosi się do podróży jaką odbył. Jest, jak sam przyznał dziełem autobiograficznym.

Matilde Batistini opisuje życie i twórczość Modiglianiego. Jeden z portretów jakie namalował mistrz daje za przykład, świadczący o jego wrażliwości, jego zręcznej analizie, sprycie, uświadomieniu osobie portretowanej, jak ważne jest jej wnętrze i właściwy odbiór dzieła przez

³⁷Jon Thompson, *Jak czytać malarstwo Współczesne, Od Courbeta do Warhola*, Universitas, Kraków 2006, s. 116

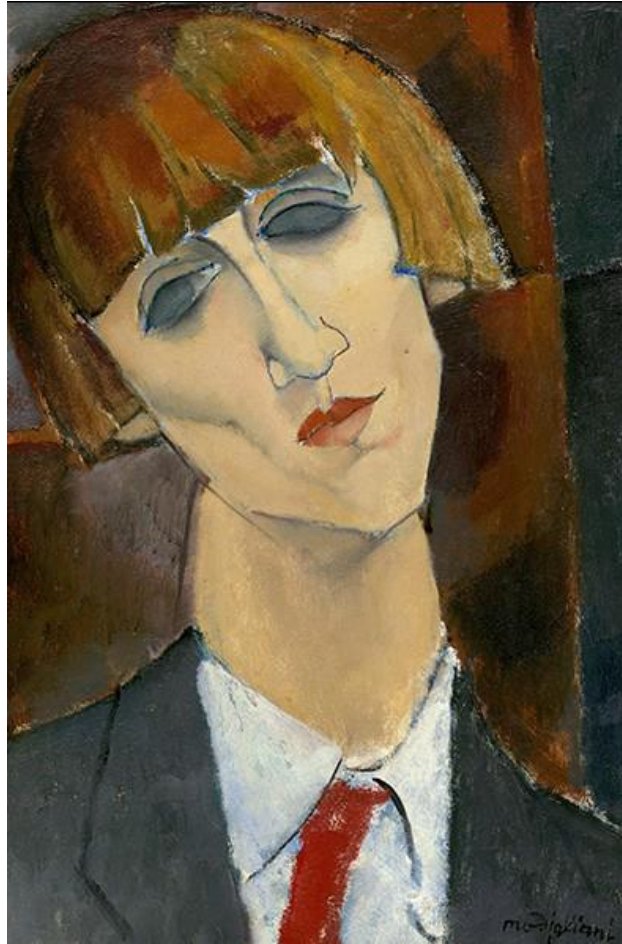
nią samą. Wskazuje jak bardzo twórca staje się podobny do modelu a model do twórcy. Następnie autorka książki cytuje słowa Modiglianiego:

„Portret został namalowany od ręki po uważnej refleksji nad cechami charakteru malarza. Kiedy Survage zażądał wyjaśnień dotyczących obecności jednego niewidzącego oka, Amadeo odpowiedział mu: «Ponieważ jednym okiem patrzysz na świat, drugim spoglądasz w głąb własnego wnętrza»»³⁸.

Kiedy tworzę, czuję wewnętrzną siłę działania w sposób konsekwentny, by ukończyć dzieło za pierwszym podejściem. Może jest to podyktowane pewnymi pobudkami, takimi jak strach przed utratą weny czy pełnej sprawności, co nie pozwoli mi w skończeniu obrazu, czy te niepokojem wewnętrznym, który każe mi się wywiązać z danego zadania. A może zwyczajnie obsesyjną potrzebą zaczęcia nowej pracy. Tak czy inaczej, sama przed sobą mam wiele do przeanalizowania. Podobne działania podejmował Amadeo Modigliani, szczerze zaangażowany w sztukę, w proces tworzenia, targany obsesjami w sumienny sposób podchodził do swojej pracy. W piękny sposób opisała to Matilde Batistini, a na język polski przełożyła Jadwiga Walkowska *„Modigliani był zawsze głęboko zafascynowany człowieczeństwem swoich modeli. Zanim zaczął malować, zbliżał się do duszy osoby pozującej, obserwował ją z szacunkiem – przetworzoną rozpoznaną, przefiltrowaną przez swoje wyobrażenie o niej. Następnie od ręki szybkimi i pewnymi ruchami, przekładał ten rodzaj introspekcji psychologicznej na płótno. Rzadko przerywał, ogarnięty obsesyjnym niepokojem, aby ukończyć dzieło za pierwszym podejściem.»³⁹*

³⁸Klasycy sztuki, Modigliani, Rzeczpospolita, 2006, s. 71

³⁹Tamże, str. 77



25. Amadeo Modigliani, *Madame Kisling*, olej na płótnie, 46,2 x 33, 2 cm, 1917

W mojej głowie rodzi się pytanie, czy moja praca jest zrozumiała dla odbiorcy, w jakim stopniu wywiera ona wpływ na widza, jakie wrażenia temu towarzyszą, czy przekaz moich prac jest na tyle silny, by widz zechciał podjąć dialog z obrazem. W moich rozważaniach skupiam się na podziale na rzeczywiste i nierzeczywiste odczucia. Prowadzące do kompleksowej, osobistej wizji uproszczeń i zniekształceń. Dążę do wyjściu poza ramy wewnętrznego ja, tworzę nie tylko sztukę dla sztuki, ale zmierzam do ukazywania emocji świata wyższego, duchowości.

Czasami efekty naszej pracy nas zaskakują, niekiedy nie jesteśmy zadowoleni. Niezadowolenie skłania nas do poszukiwań we właściwym intrygującym kierunku. Niekiedy wystarczy mała malarska sugestia, tak jak użycie większego pędzla, by jednym konkretnym pociągnięciem zmienić całą konwencję, chcąc uzyskać trafniejszą kompozycję. Niekiedy jeden kolor zastępuje innym i tym sposobem zyskuję harmonię kształtu, koloru, kompozycji. Metodą eksperymentów

zyskuje sprawność i biegłość w mojej pracy. Pozwolę sobie przytoczyć słowa wybitnej polskiej malarki Olgi Boznańskiej, która mówi o swoich odczuciach popartych doświadczeniem:

„Czasami zdarza się, że w ciągu malowania spostrzegam niedostateczności wyzyskania harmonii i konieczność zmiany, jak jest na przykład w tym portrecie Miss Thomasson. Pamiętacie panowie, iż malowałam ją w szarym płaszczu, co nie dawało mi zadowolenia. Zmieniłam, i oto lepiej w tej białej sukni, w wielka czarna kratę, wychodzi ta lwia głowa o białej czuprynie włosów.”⁴⁰



26. Olga Boznańska, *Portret of Francis Thomasson*, olej na tekturze, 75, 5 x 52,3 cm, 1925

Z pewną przesadą można powiedzieć, że każdy malowany przez artystę portret jest jednocześnie jego autoportretem, czasem tylko wewnętrznym, a czasem także zewnętrznym, gdy model zyskuje podobieństwo fizyczne do autora obrazu. Andrzej Osęka wspomina, że *„Gdy Munch maluje miłość i śmierć, samotność i chorobę, cichą rozpacz i skurcz przerażenia, maluje to co zdarzyło się jemu samemu lub jego najbliższymi”⁴¹*. W podobnym duchu pisał

⁴⁰Anna Król, *Olga Boznańska Malarstwo*, Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2001, str. 81

⁴¹Mała Encyklopedia Sztuki, opracował Andrzej Osęka, *Munch I*, Arkady, Warszawa 1978, str.3

Witkacy, „*Narzędziem introspekcji wylaniającym i ujawniającym z mroków podświadomości własne obsesje, niepokoje i lęki, własne «niezupęły» i węzłowiska upośledzenia»*”⁴²

Artystów może przez całe życie prześladować obsesja tworzenia, nie potrafią inaczej żyć, to, co czują przelewają na płótna, taka już jest ich natura, cierpią i tworzą, czasami są to smutne historie, ale mimo wszystko pragną za wszelką cenę trwać przy swoich postanowieniach, przy czymś, co jest sensem ich życia. O Witkacym dowiadujemy się jaką był naprawdę postacią. Anna Micińska pięknie pisze o tym wyjątkowym artyście i wprowadza nas w poruszający klimat:

*[...] „Obdarzony wybitnym poczuciem humoru, tym humorem maskował w dużej mierze swoją osobowość. [...] Ta maska pokrywała dystans, który go dzielił od otoczenia [...]. Gdy maska ta czasami opadała, ukazywał się na chwilę człowiek samotny, ponury, rozbity wewnętrznie, wstrząsany potężnymi pasjami, miotany wichrem nieznanymi przeciętnemu człowiekowi uczuć metafizycznych, człowiek wspaniały, twórczy i na wskroś tragiczny. [...]. To było w znacznej mierze powodem, że olbrzymia twórczość tego człowieka pod względem jakości, jak i wielostronności, a nawet ilości, została po części przez współczesnych zlekceważona, w części niedoceniona. Oczywiście w połączeniu z tym, że była to twórczość nowa, trudna, niepokojąca”.*⁴³

⁴²Anna Micińska, Urszula Kenar, *Witkacy, wiersze i rysunki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1977, str. 150-151

⁴³Tamże, str. 149

Rozdział III

Kolor w grafice – autorskie eksperymenty technologiczne

Odmienne charakter ma kolor w grafice. Poprzez swoje badania starałam się znaleźć własny sposób uzyskiwania ciekawych barwnych efektów, zachowując spontaniczność gestów i żywiołowość malarstwa w technice, która z założenia wymaga złożonego procesu twórczego i bardziej „chłodnego” planowania tworzonego obrazu.

Moim założeniem było wykonanie zestawu portretów w różnych technikach wklęsłodrukowych i druku wypukłym. Kontynuowałam prace w technice akwatinty i odprysku. Kilkuletnie doświadczenie pozwoliło mi na zrobienie grafik w wypracowany sposób. Postanowiłam też rozwinąć pewne składowe, jak i wprowadzić nowe, dodatkowe czynniki, które mogłyby połączyć moje badania w całość.

Techniki- poszukiwanie własnej metody tworzenia grafik barwnych

W zakresie moich działań graficznych było:

- realizacja grafik w technice odprysku i akwatinty
- realizacja grafik kilkumatrycowych z wykorzystaniem koloru wypadkowego;
- wykonanie grafik jednomatrycowych odbijanych metodą tamponową, *à la poupée*
- opracowanie techniki kolagraficznej z wykorzystaniem różnych podłoży z tworzyw sztucznych oraz past malarskich
- połączenie metod druku wklęsłego i druku wypukłego na jednej matrycy
- opracowanie autorskiej techniki wypukłego druku barwnego metodą „układanki” z wykorzystaniem „miękkich” matryc z wykładziny samochodowej

III. 1. Grafiki trawione

Jako pierwsze powstały cztery grafiki trawione noszące tytuł: „Emocje – cztery pory roku”. Na podstawie wcześniejszych szkiców malarskich wykonałam grafiki w technice odprysku. Przygotowałam skrupulatnie podłoże. Wypolerowałam i odtłuściłam blachę cynkowo – tytanową i malowałam roztworem z atramentu, cukru i gumy arabskiej. Technika ta pozwalała na spontaniczny gest. Inspirowałam się wcześniejszym szkicem, starając się zachować proporcje oraz charakter portretu, jednak istotne znaczenie ma pierwiastek przypadku i przekształcenia wywołane kolejnymi etapami opracowywania matrycy. Namalowany na blasze,

w lustrzanym odbiciu, portret był następnie pokryty werniksem. Po jego wyschnięciu blacha została zanurzona w gorącej wodzie, po to by rozpuścić atrament z cukrem i odkryć blachę w zamalowanych wcześniej miejscach.

Na tak przygotowanej matrycy sypałam następnie kalafonię, by mieć pewność, że trawienia będą kontrolowane, nie będą trawieniami „otwartymi”. Grafika była trawiona w kwasie azotowym. Po zmyciu werniksu i kalafonii zrobiłam odbitki próbne. Najpierw wykonałam wersje monochromatyczne, używając jednej barwy. Następnie wzbogaciłam odbitki o kolejne odcienie farby, wcierając je w różne strefy grafiki metodą tamponową (*à la poupée*). W odprysku linie ulegają także deformacji nieświadomej i przypadkowej. Daje to dodatkowe atuty, całość zyskuje na żywiołowości. Późniejsze trawienie pozwala na uzyskanie wyraźnych linii, a co za tym idzie finalnie wrażenia głębi na odbitce. Te pewne niedoskonałości skłaniają widza do odbioru sentymentalnego. Daje możliwość dostrzeżenia przekształceń i kontemplacji, widzenia świata rzeczywistego a nierzeczywistego.



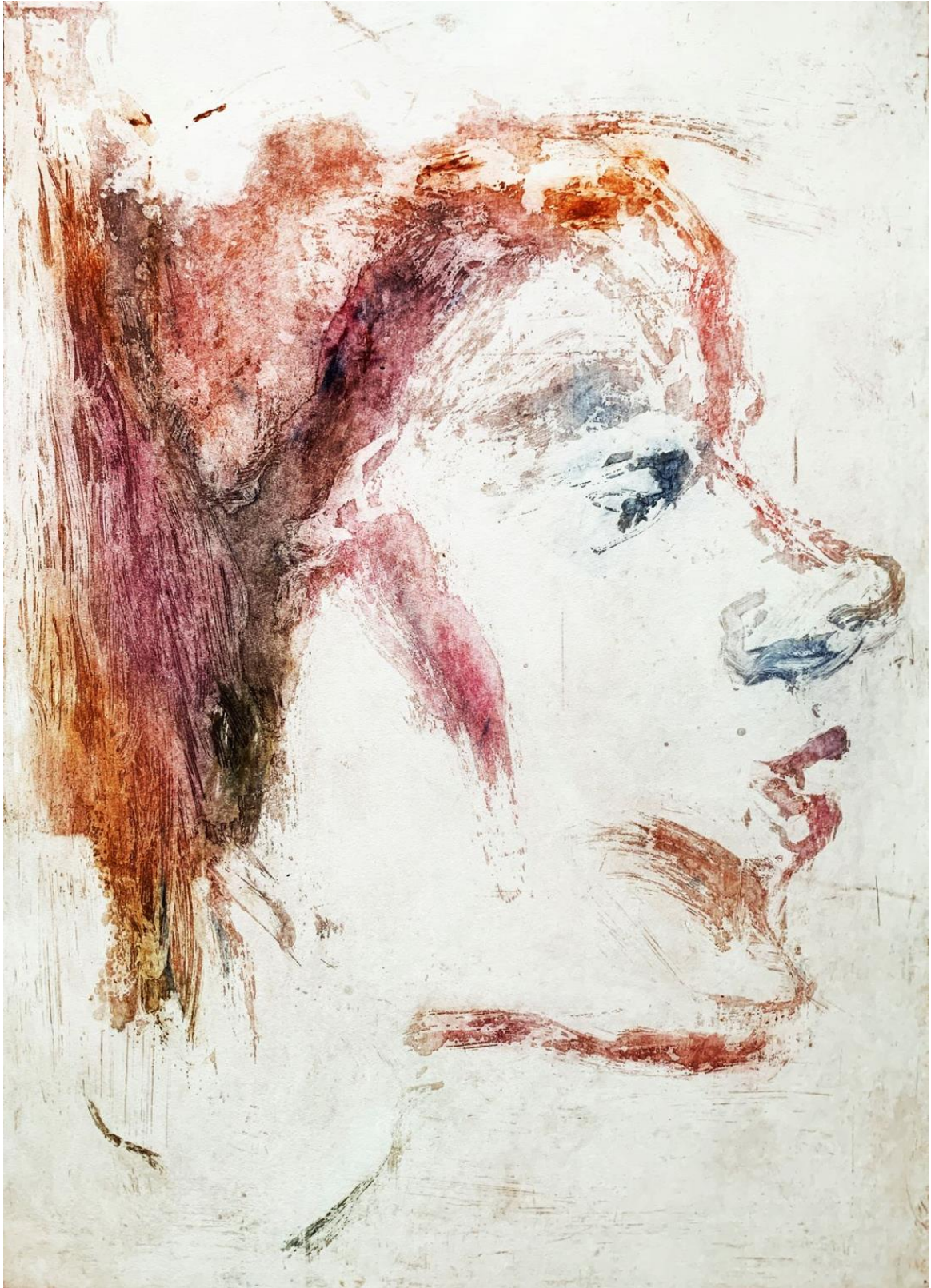
27. *Oczekiwanie – Jesień*, (detal), akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020



28. *Oczekiwanie* - Jesień, akwatynta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020



29. *Zaufanie - Wiosna*, akwatinta, odprysk, 70 x50 cm, 2020



30. *Irytacja, Lato*, akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020

Odróżniają się od siebie kolorami. Twarze kobiet są pełne ekspresji, mające swoisty charakter. Zwrócone w różne strony o wymownej formie, różnych wariantach i położeniu. Świadomym zamierzeniem były owe zniekształcenia, części twarz, nosa, oka, ust. W moim przeświadczeniu są dzięki temu bardziej przekonujące, prawdziwe. Świadomy dobór koloru, jego temperatury, stanowi o klimacie różniących się od siebie prac.



31. *Zaduma, zima*, akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020

„Zaufanie” utrzymane jest w klimacie zieleni, „Irytacja” w czerwieniach, w „Oczekiwaniu” przeważają rudości a „Zadumie” nadałam chłodny ton błękitu. „...Niebieski kolor uwalnia umysł....Ten kolor symbolizuje wolność, daje poczucie pełni i harmonii ze środowiskiem, które nas otacza....”⁴⁴



32. Matryca grafiki w technice akwatynty i odprysku

⁴⁴ Jean Gabriel Causse, *niesamowita moc Kolorów*, Wydawnictwo Sonia Draga Sp. z o.o., s. 163

III 2. Kolografia. Łączenie druku wklęsłego i wypukłego.

Do realizacji prac w technice kolografii wykorzystałam pleksi. To tworzywo jest niezwykle wdzienne, elastyczne, pozwalające na kilkurazowe drukowanie z jednej matrycy. Stanowi ono trwałe podłoże. Jako medium użyłam pasty akrylowej. Jest ona zazwyczaj biała lub przezroczysta. Dodatkowo do pasty dodawałam niewielką ilość koloru, by ułatwić widoczność rysunku. Rysunki na matrycy wykonałam bezpośrednio z natury, bądź na podstawie własnych fotografii.

Jako pierwsze powstały dwie grafiki o żywej gamie kolorystycznej. Pierwsza to *Scalenie* druga *Scalenie II*. We wcześniej omawianym rozdziale (Deformacje, str. 15), grafiki te kojarzą mi się z twórczością Francisa Bacona. Prace mają format 50 x 39,5 cm. Pierwsza przedstawia portret kobiety, w gamie kolorystycznej z czerwieni i granatu. Żywiolowe barwy, gdzie najbardziej wybija się pomarańcz, przyciągają wzrok odbiorcy. Do wykonania tła użyłam wałka. Eksperymenty z wałkiem sprawdziły się, jednak uważam, że dobrze jest go używać jedynie na wybrane partie. Najbardziej sprawdza się on na gładkich powierzchniach, ponieważ elementy fakturalne, bardziej wypukłe, wymagają wcierania farby krochmaloną gazą. Twarz kobiety ma dość wymowny wyraz twarzy. Postać jest delikatnie zwrócona głową ku górze. Na drugiej grafice widnieje twarz mężczyzny, ukazana w przyjaznych chłodnych kolorach zieleni, turkus i granatu. Twarz portretowanego jest odwrócona w bok ku górze i wraz z tym ułożeniem stanowi o kompozycji diagonalnej. Grafika ma charakter dynamiczny. Do wykonania tła posłużył mi gumowy wałek, ściszone kolory nie ingerują z pierwszym planem, jakim jest twarz modela. W niektórych partiach starałam się, by tło było wygładzone, pozostała jego część została pokryta ekspresyjnymi pociągnięciami wałka, by zwiększyć siłę wyrazu całości. Portret łączy elementy fakturalne i płaszczyznowe, ma charakter szkicowy. Dzięki zdecydowanemu rysunkowi pastą akrylową na matrycy, udało mi się uzyskać silny w odbiorze wyraz pracy. Kolory, jakie zastosowałam są stonowane, choć niektóre partie twarzy podkreślone zostały szmaragdową, żywą zielenią. Barwy przenikają się i powstają dodatkowe wypadkowe.

W technice kolografii wykonałam na początku moich badań trzy grafiki o niewielkim formacie, są one charakterystyczne ze względu na to, że mają bardzo wypukłe faktury. Uzyskałam je dzięki temu, że do wykonania użyłam dużą ilość pasy akrylowej. Pasta jaką użyłam jest firmy *Winsor & Newton* o nazwie *Sand Texture Gel*. Po wyschnięciu masy, tj. po 3 godzinach, powtórzyłam tę czynność i skorygowałam rysunek. Ilość pasty, jaką użyłam do wykonania matrycy była dość duża, więc całkowity czas schnięcia matrycy to około tygodnia. Szkic na

matrycy jest ekspresyjny, żywiołowy i ma charakter reliefu. Takie też uzyskałam grafiki. Są one odbite jednym kolorem, jednak bogata faktura sprawia, że wrażenie jest wielobarwne, do głosu dochodzi gra światła i cieni odmieniająca wyraz pracy. Ich formaty to od 19,5 x 25 cm do 34,8 x 22 cm.

Pierwsza grafika nosi tytuł „Wyobcowanie”. Pasta, jakiej użyłam do wykonania matrycy to *Strukturgel Sand* firmy *Winsor & Newton*. Przedstawia ona portret z profilu. Postać ma uniesioną głowę i wysunięty język. Może kojarzyć się z twórczością Bacona. Jest to praca monochromatyczna, w kolorze beżu.



33. *Wyobcowanie*, kolografia, 23x 24 cm, 2021



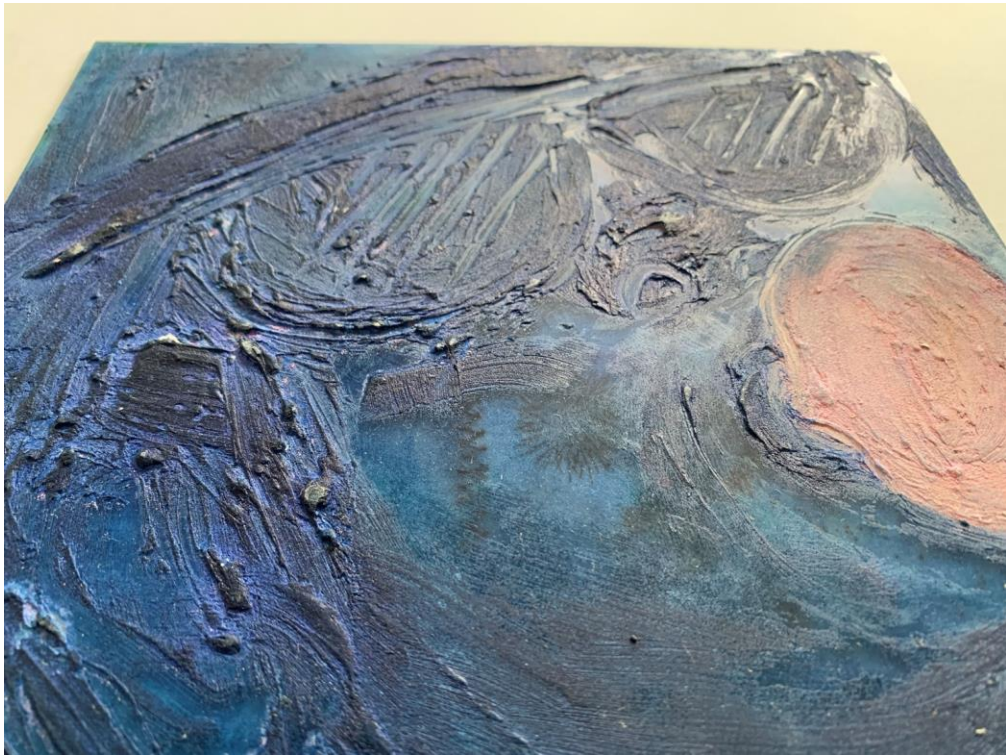
34. *Otwartość*, kolografia, 24 x 23,5 cm, 2021

Druga grafika z tego cyklu to „Otwartość”. Matrycę wykonałam z dwóch rodzajów past akrylowych *Winsor & Newton*, *Szybkoschnącej*, *Strukturigel Sand*, oraz gruboziarnistej *Large Grain Gel*. Partie pokryte szybkoschnącą pastą (twarz), były suche po około 3 godzinach, zostawiłam matrycę jeszcze na następny dzień i wtedy upewniłam się, czy jest już gotowa. Jednak pasta *Large Grain Gel* jest pastą długo schnącą, około tygodnia i niestety musiałam czekać. Ma w sobie kryształki zbliżone do struktury grubej soli. Pokryłam nią partie włosów i nadałam powtórnie rysunek twarzy, ale tym razem szkicowo. Ilość pasty jaką użyłam do wykonania matrycy była dość duża więc całkowity czas schnięcia matrycy to około tygodnia.

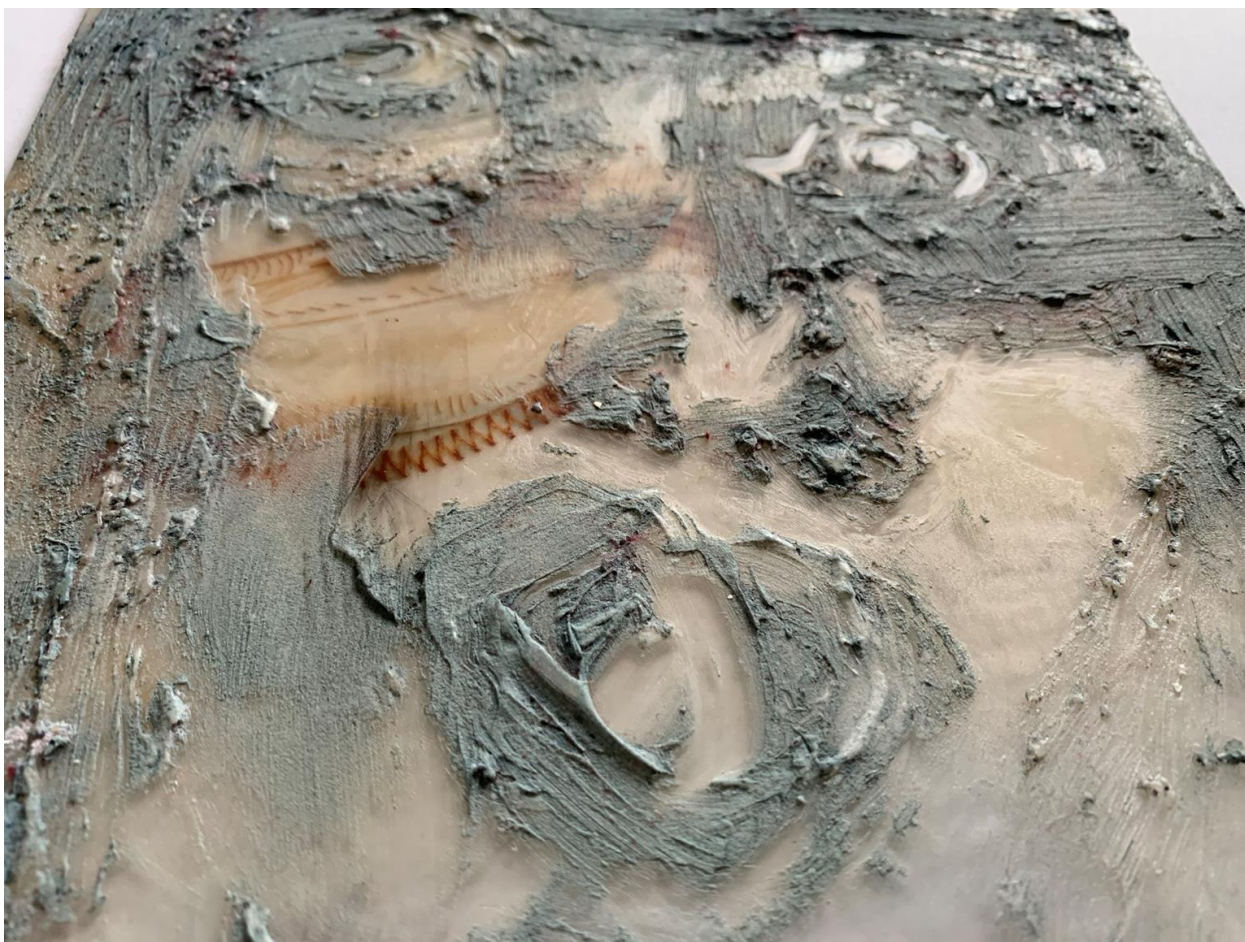
Grafika ta jest tak samo stonowana kolorystycznie, jak poprzednio omawiana praca. Tej grafice przypisałam kolor morskiej zieleni. Wizerunek kobiety jest ukazany twarzą na wprost. Ma wymowny i czytelny wyraz twarzy, szeroko otwarte oczy. Trzecia grafika z cyklu to „Zsynchronizowanie”, to postać kobiety w okularach, w kolorach różowo granatowych. Format pracy to 24 x 23, 8 cm, jest wykonana z jednej matrycy, ale efekt końcowy uzyskany jest poprzez dwukrotne drukowania. Za pierwszym razem matrycę pokryłam tylko różową farbą, następnie wybrane partie uzupełniłam granatem. Dlatego też udało mi się uzyskać na niektórych obszarach efekt prześwitu różu spod granatu, jak również kolor wypadkowy.



35. *Zsynchronizowanie*, kolografia, 24 x 23,8 cm, 2021



36, 37. Matryce do grafik w technice kolografii

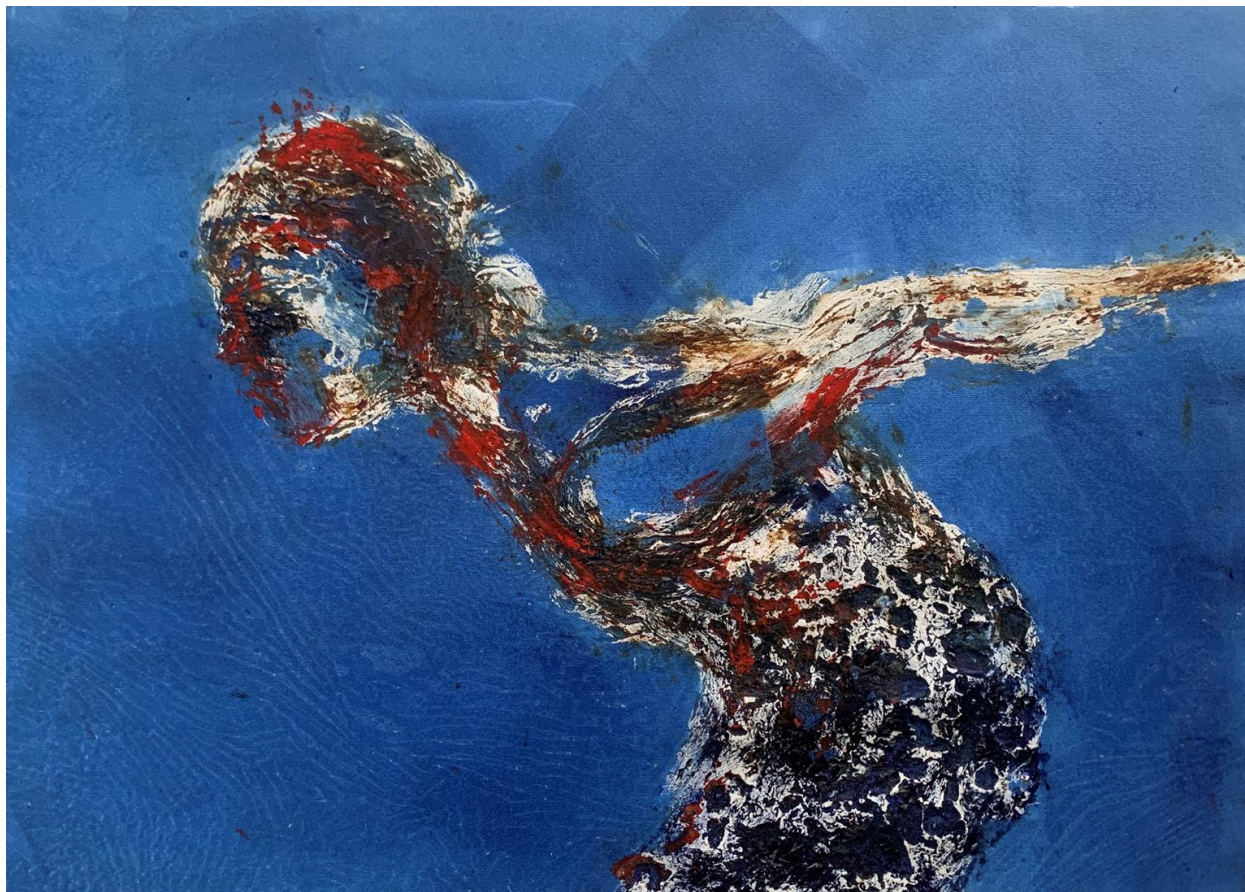


38. Matryca grafiki w technice kolografii

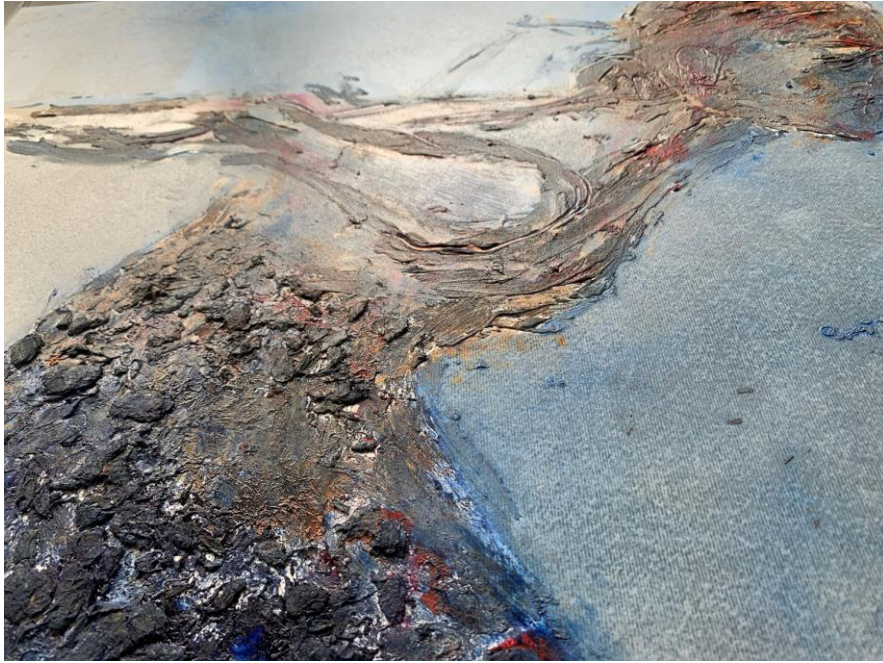
Pasty dają ogromne możliwości, są gęste, dlatego mogłam użyć różnych grubości pędzli, narzędzi różnego pochodzenia (długopis, obsadka drewniana od pędzla, igieł graficznych), ku wzbogaceniu faktur, a także linii. Z ciekawości dodałam pewne elementy naturalnego pochodzenia np. suszone nasiona, korę drzewną. Dzięki temu uzyskałam niezwykle efekty, tak jak na grafice „Rozedrganie”.

Pokryłam też wybrane części matrycy grubymi impastami. Stanowią one ciekawą grę faktur, niczym kompozycje z natury. Do tej grafiki użyłam pasty *Textur Gel Medium*. Jest to pasta szybko schnąca. Po wyschnięciu tworzy twarde linie, co stanowi matrycę. Pasty różnej konsystencji można łączyć na jednej matrycy, co już stanowi zapowiedź ciekawej, różnorodnej pracy końcowej. Dodatkowym wariantem wzbogacającym jest użycie druku wypukłego i połączenie go z wkłesłodrukiem. Elementy wypukłe powstały z grubej tektury, nakładanej i drukowanej kilkakrotnie. Pokryte kilkoma pokrewnymi kolorami na druk wkłesły o

kontrastowej barwie. Powstałe grafiki mają różne formaty od 30 x 40 cm do 100 x70 cm
Wydrukowane na papierze bawełnianym Watercolor 300 g, w kolorze białym, oraz na papierze
Hahnemühle 120 g. Prace powstały seriami, wszystkie to jednak portrety.



39. *Rozedrganie*, kolografia, olej, 50 x 70 cm, 2021



40. Matryca do grafiki *Rozedrganie* (fragment)



41. Praca nad grafiką w technice kolografii, pt. *Rozedrganie*

Bardzo charakterystyczne dla techniki kolografii są zrealizowane przeze mnie wizerunki niemowląt, seria składa się ona z 5 grafik. Wykonane w niewielkich formatach. Celowym zamierzeniem było nadanie im żywych pozytywnych, wesołych kolorów. Niektóre z nich są tajemnicze. Uzyskałam to dzięki drukowaniu i nakładaniu tej samej matrycy kilka razy na ten sam papier, dwa lub trzy razy. Dodatkowo nadawałam rysunek ręką. Prace z tego cyklu nie mają charakteru lekkich i banalnych, a jednocześnie nie tracą na niewinności. Są w moim odczuciu harmonijne i spójne.

Rysunek na matrycy zrobiony jest pastą firmy *Winsor & Newton* o nazwie *Textil Gel Medium* i *Textil Gel Large*. Kolory jakie aplikowałam były często dopełniające, uzupełniały się i działały dzięki temu silniej, np. fiolet z żółtym. Barwy również działają ekspresyjnie. Dodatkowo wykonuję rysunek ręką z farbą, kładąc ją na istniejący już wcześniej motyw z pasty akrylowej. Ten zabieg wzmacnia dodatkowo siłę wyrazu. Do wykonania niektórych grafik zastosowałam dodatkową ilość rozcieńczalnika (olej) do farb offsetowych, jak i do farb wklęsłodrukowych firmy *Charbonnel*. W ramach eksperymentu dołączałam olej bezpośrednio na farbę nałożoną na matrycę, a następnie mieszałam ręką. Farba żyje własnym życiem... Jeżeli natomiast mamy zamysł, by proces przebiegał naturalnie, niekontrolowanie, można pozwolić, by farba rozpląwała się po matrycy. Efekty mogą być różne, trudno przewidzieć efekt końcowy. Bywa, że farba wylewa się poza margines. Traktuję to jak nowe doświadczenie, któremu daję pełną swobodę. W niektórych przypadkach to nie przeszkadza, wprost dodaje ekspresji, staje się częścią obrazu. Żyje razem z nim, nie ogranicza nas. W grafice „Zatrącenie” widać to najlepiej. Kobaltowa lawa rozpląwa się od czubka głowy aż po koniec dolnego marginesu.



42. *Zatrącenie* (detal), kolografia, 70 x 50 cm, 2021

Moje doświadczenia w grafice bliskie są słowom Francisa Bacona, który odnosił się do malarstwa:

„Z farbą nigdy nic nie wiadomo. To taki niezwykły materiał, nie sposób przewidzieć, jak się zachowa. Chodzi o to, że nie wiesz co się z nią stanie, nawet jeśli nakładasz ją w sposób kontrolowany, nawet jeśli robisz to pędzlem, nie możesz mieć pojęcia, co osiągniesz. Myślę, że o wiele więcej wiadomo o farbie akrylowej, której używają wszyscy nowi malarze.”⁴⁵

Do rozprowadzenia używam wałka gumowego. W niektórych przypadkach mieszam farbę na powierzchni szklanej i następnie nakładam już gotową mieszankę. Warto również w części wybranych elementów zastosować technikę a la poupee, polegającą na wcieraniu farby tamponem z gazy. Gaza wcześniej została przygotowana poprzez krochmalenie, co powoduje zatrzymanie farby na powierzchni materiału. Tak przygotowanymi „gałgankami” można wcierać w różne strefy matrycy różne odcienie farb, uzyskując złożony efekt kolorystyczny.

⁴⁵ David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Zys i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997, s.

III.3 Druk wypukły metodą „puzzli”

Inspiracją do powstania cyklu 4 grafik była technika wypukło-drukowa stosowana przez Edwarda Muncha. Technikę druku z kilku osobnych klocków drewnianych opisuje Jordi Katalfal w podręczniku pt. „Techniki graficzne” i wskazuje na potencjalne problemy z pasowaniem matryc.





43 i 44. Autorka przy pracy nad techniką druku wypukłego metodą „puzzli”
oraz paleta kolorystyczna do techniki druku wypukłego

„Pocięte części płyty po zestawieniu nigdy nie są idealnie do siebie dopasowane, na odbitce próbnej granice poszczególnych elementów widoczne są w postaci niewielkich białych linii. W przypadku takich materiałów, jak drewno czy karton, linie są postrzępione.”⁴⁶

Moja metoda polega na zastosowaniu miękkiej matrycy, którą łatwiej jest dopasować, a jej postrzępione krawędzie wzbogacają, moim zdaniem, efekt końcowy. Materiałem do moich prac jest wykładzina dywanowa (równie dobrze może być to filc). Jest ona stosunkowo cienka, bo ok. 3-5 mm., elastyczna, ale jednocześnie zwarta, pozwala na trwałe ułożenie grupy elementów. Materiał ten jest niezwykle chłonny, co jest korzystne ze względu na nasycenie farby. Z drugiej strony jednak na tej technice ciąży duże zużycie materiału. Początkowo zrobiłam projekt rysunku, który został pocięty do formy puzzli. Później na odbitce w miejscach zetknięcia poszczególnych elementów widoczne są białe linie. „Puzzle”, które przygotowałam do druku mają od 12 do 15 elementów. Dzięki temu mogłam pokryć każdy element innym kolorem. Ważne było też całościowe wyobrażenie o projekcie, o efekcie końcowym. Do zrobienia grafik użyłam farby olejnej *Charbonnel*. Ze względu na dużą gęstość musiałam mieszać ją z olejem lnianym. Mieszanekę nakładałam różnym sposobem, przeważnie wałkiem gumowym, szczególnie na duże elementy. Małym formom nadawałam farbę metodą stemplowania, by wchłonęły jak najwięcej farby, co potem skutkuje lepszą gęstością druku na odbitce. Papier użyty do druku to papier akwarelowy *Watercolor* 300 g, został wcześniej namoczony w wodzie i odsączony. Odpowiednia wilgotność umożliwia lepsze wykonanie grafiki, farba dokładniej przenika na papier. Technikę tę traktowałam eksperymentalnie. Faktury z wykładziny mogą być kojarzone z techniką akwatinty. Farba równie dokładnie przenika do odbitki, dając efekt, o jakim mowa, ponieważ powstałe plamy barwne zbudowane są z gęsto ułożonych kreseczek i punktów – faktury wykładziny tworzą płaszczyzny koloru.

Powstałe prace mogą kojarzyć się z wycinankami Matisse’a. Mają charakter odmienny od pozostałych portretów, są bardziej dekoracyjne. Kolor działa płaszczyznowo. Uznałam ten etap jako początek drogi, którą będę mogła rozwijać w przyszłości i etap moich badań, jednak prace te nie będą stanowiły części wystawy doktorskiej, ze względu na swój odrębny styl

⁴⁶Jordi Katalfal, Clara Oliva, *Techniki graficzne*, Arkady 2002, str. 107



45. Autorka przy pracy nad techniką druku wypukłego metodą „puzzli”



46. Paleta do odbijania grafiki barwnej



47. Przygotowanie matrycy druku wypukłego metodą puzzli



48. *Duma*, druk wypukły metodą „puzzli”, 70 x 50 cm, 2020



49. *Podziw*, druk wypukły metodą „puzzli”, 70 x 50 cm, 2020

Rozdział IV.

Ekspresja barwy w grafikach i obrazach

Wiele napisano o symbolice barw w różnych kulturach i epokach historycznych⁴⁷, psychologowie badają wpływ barwy na samopoczucie człowieka, dekoratorzy wnętrz wydają kolejne podręczniki skutecznego operowania barwą w biurach i w domach. W Internecie można znaleźć mnóstwo porad, jak się ubierać, by wywołać określone wrażenie, jaka gama barwna jest najkorzystniejsza w makijażu dla danego typu karnacji, każdego roku nowe barwy zyskują miano tych najbardziej modnych...W moich rozważaniach skupię się na wybranych subiektywnie symbolach i znaczeniach barwy w kontekście konkretnych grafik i obrazów, jakie stanowiły dla mnie moje własne pole badania szeroko pojętej ekspresji koloru.

4.1. Siła błękitu

W moich pracach często pojawia się barwa błękitna, jest to jeden z moich ulubionych kolorów. Zastosowanie go w wielu pracach nie jest to forma nadużycia, a zwyczajnie wynik mojej wewnętrznej potrzeby. Błękit jest to w moim odczuciu kolor magiczny i może wyrazić dużo emocji. Kryje się pod nim wiele zagadnień, atrybutów i symboli.

W grafice pt. „Nostalgia” tematem jest portret kobiety. Główną dominantą kolorystyczną jest błękit. Barwa ta, mimo że występuje w odosobnieniu, ma silny wpływ. Delikatnie zaznaczone światła, budują kobiecą twarz. Praca wykonana jest w technice kolografii, na kremowym papierze Hahnemuhle, 120 g, w formacie 70 x 50 cm. Widoczne ekspresyjne pociągnięcia pędzla powstały poprzez malowanie pastą akrylową na matrycy z pleksi. Kolor ten jest dość wymowny w moim odczuciu, błękit dodaje wrażeniowości w odbiorze. Praca nie jest nachalna, nie działa agresywnie nie wywiera presji w odbiorze. Jest subtelna z nutą tajemnicy. Delikatna sylweta kobieca sprawia wrażenie obserwacji widza, emanuje chęcią podjęcia dialogu. To portret z metafizycznym przesłaniem.

⁴⁷ Ciekawym źródłem informacji na ten temat jest książka pt. „Dlaczego czerwień jest barwą miłości” autorstwa Rudolfa Grossa



50. *Nostalgia*, 70 x 50 cm, kolografia, 2021

Następną grafiką w tonacji błękitnej jest grafika o tytule „Spełnienie”. Format pracy ma rozmiary podobne jak poprzedni, wykonana jest w analogicznej technice, z przewagą niebieskich tonów. Jest skondensowaną grupą plamek w tonacji niebieskiej, tworzących cały obraz. Plamki indygo, błękitu, turkusu, granatu, spajają się w całość. Jasne punkciki zlewają się ze sobą i stają się światłem. Jasne plamy to zasługa pewnego doświadczenia, jakie przeprowadziłam, używając rozcieńczalnika. Może to być terpentyna, ewentualnie Hydro Wasch. Spryskuję nim powierzchnię, wybranego obszaru pracy, (zazwyczaj tła). Potem

ewentualnie delikatnie odsączam cienkim papierem albo bibułą i czekam od 10 do 30 minut, by spryskany rozcieńczalnik się ulotnił. Dodatkowo podejmuję próby kontroli nad całym doświadczeniem i dodaję farby na wybrane miejsca, ewentualnie łagodnie rozpylam terpentynę. Jest to dla mnie niezwykle fascynujące doświadczenie, kiedy mogę obserwować jak na moich oczach powstaje, ewoluuje i przeobraża się całe spektrum złożoności badań tej techniki. Muszę zaznaczyć jednak, że użycie rozcieńczalników niszczy matrycę wykonaną z past akrylowych. Jeżeli mamy już taki zamiar musimy uważać na ilość użytego środka, oraz na długi czas kontaktu roztworu z matrycą. W omawianej kompozycji w niewielkich fragmentach pokazuję się kolor wina, który pomaga w odbiorze, uatrakcyjnia go, i sprawia, że grafika nie jest monotonna. W małej strefie pojawia się wypadkowa szarość i odcień lawendowy. Praca jest niezwykle energiczna, widać na niej wyraźne ślady pędzla, co też wzmacnia ekspresję pracy i siłę przekazu. Portret podkreśla wyraźne cechy autonomiczne modelu. Technika ta daje mi pewną wolność i możliwości w poznawaniu nowych dróg podążając za rozwojem warsztatu.

Mistrzynią portretu jest dla mnie Olga Boznańska. *Piotr Kopszak* pisze: „*Podobnie jak Whistlerowi, malarce chodziło o ograniczenie palety używanych barw i uzyskanie efektu nie dzięki bogactwu kolorystycznemu, lecz przez odpowiedni wybór tonów, mających się złożyć na doskonały barwny akord*”⁴⁸

⁴⁸Piotr Kopszak, *Ludzie Czasy Dzieła, Boznańska*, Edipresse Polska S.A., 2006, s. 27



51. *Spelnienie*, 70 x 50 cm, kolografia, 2021

Wśród prac jakie wyróżniają się przewagą tonów niebieskich jest grafika pt. „Zawstydzenie”. To kontynuacja wspomnianej techniki, o bliźniaczym formacie. Otwiera on też tryptyk wizerunków kobiecych. Praca ta ma charakter nostalgiczny, widnieje na niej twarz młodej, niewinnej dziewczyny w czepku, charakterystyczne opuszczone oczy, trwają w bezruchu, pąsowe usta zaznaczone są punktem żywej czerwieni. Dziewczyna napawa widza spokojem i

wprawia w dobry nastrój, wywołuje melancholię. Portret ma charakter intymny. Poprzez nałożenie na matrycę farby i następane spryskanie jej rozcieńczalnikiem uzyskuje jasne punkty, które mogą wzbogacić wizualnie grafikę. Zdecydowane wzory na matrycy uzupełniam rysunkiem rakłom, co daje mi możliwość powołania dodatkowych efektów fakturalnych, o odmiennym charakterze. W rezultacie praca sprawia wrażenie harmonijnej.



52. *Zawstydzenie*, kolografia, 70 x50 cm, 2021

Artyści cenili sobie błękit, choć zapewne miało to ujście z wewnętrznej potrzeby wyrażania tą barwą. Błękitny okres szczególne miejsce miał u Picassa, zaznaczył on się głęboko w jego twórczości i dlatego zaowocował tak obficie. Oczywiście miało to związek z jego życiem, z początkiem kariery, trudną sytuacją życiową i tak jak u Vincenta van Gogha, który również przeszedł „niebieski okres”, kiedy to modelami byli ludzie ubodzy, zaznaczył się znamienne w jego karierze.



53. Pablo Picasso, *Celestyna*, 46. 81 x 60 cm, 1904

Spośród obrazów utrzymanych w zimnych błękitach uwagę zwraca na siebie zwłaszcza portret „Celestyny”, właścicielki domu schadzek ulokowanego w cieszącej się złą sławą, barcelońskiej dzielnicy. W błękitnym okresie Picasso przedstawiał najchętniej świat marginesu, najbliższe mu

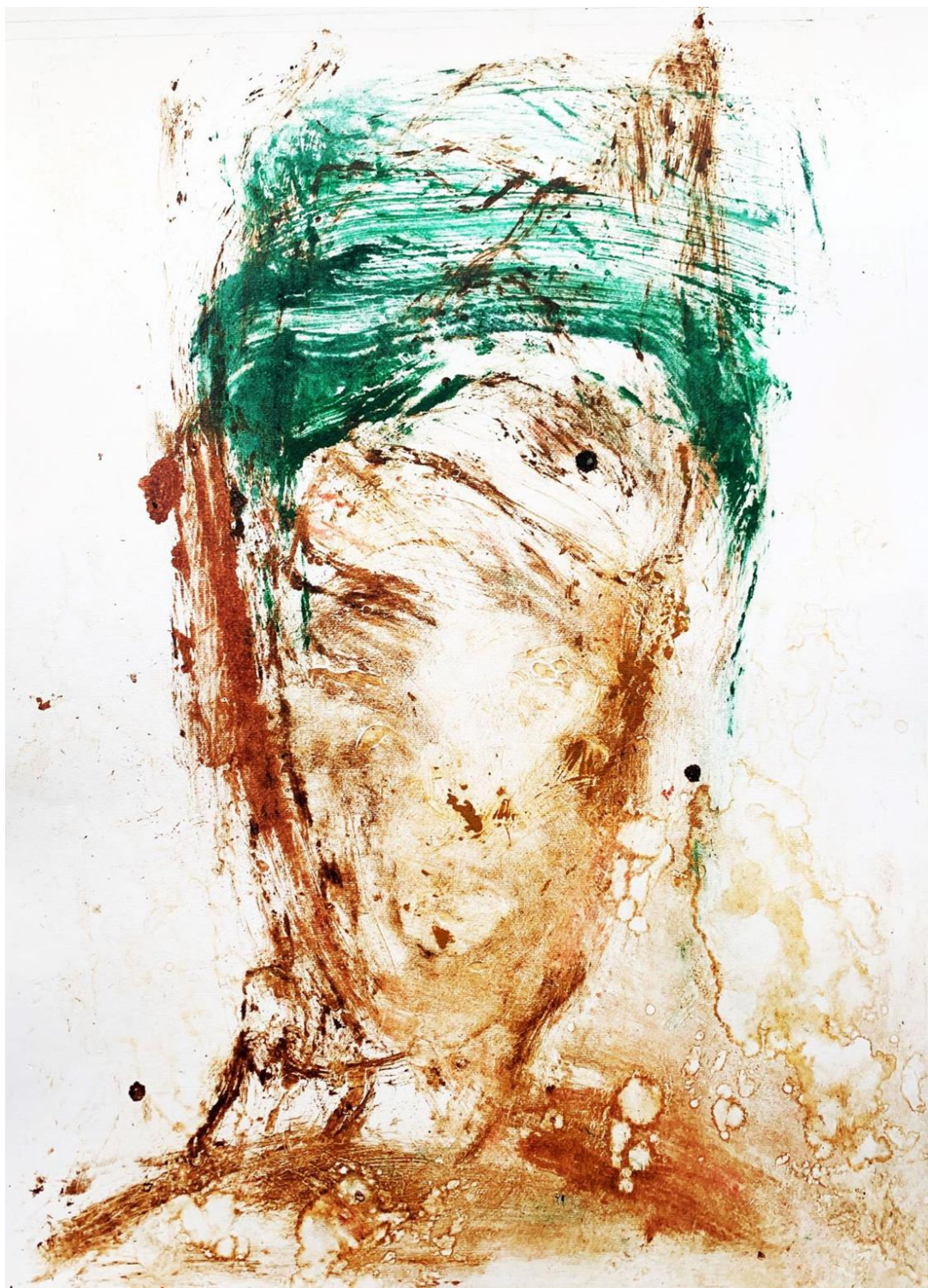
*były motywy nieszczęścia i ubóstwa. prostytutki, biedacy i alkoholicy zaludniają jego płótna, które nie cieszyły się ówczesnie żadnym zainteresowaniem ze strony nabywców. Zatopiony w ciężkiej depresji malarz nie dbał jednak o przychyłność kolekcjonerów, kontynuując swoją błękitną, pogrążoną w mroku, twórczość.*⁴⁹

4.2. Żywiol zieleni

Zieleń jest kolorem natury, przywodzi na myśl miłe chwile i skojarzenia, uspokaja umysł, uwalnia myśli, jest kolorem komunikacji. Zieleń wycisza nas i daje poczucie komfortu. Wprowadza pogodę ducha i odnawia witalnie. Otwiera na innych, zachęca do porozumienia.

Grafiką, którą chciałabym przybliżyć w tym kontekście, jest portret kobiety w turbanie pt. „Oślepienie”. Przedstawia trzy etapy powstawania grafiki 2-matrycowej. Pierwsza praca to dosłownie zarys składający się z dwóch kolorów, zieleni i ochry, jest bardzo syntetyczna, niemal nie można do końca określić rysów ukazanej postaci. Druga grafika z tryptyku to już bardziej czytelna twarz z silnie zarysowanymi, wymownymi ustami i dodatkowym kolorem czerwonym. Do jej stworzenia wykorzystałam inną matrycę. Wykonując trzecią grafikę wykorzystałam drugą matrycę i uzupełniłam ją kolorem granatowym. Dało to niezwykłą moc przekazu. Kobieta w nakryciu głowy ze skrytym przed światem wzrokiem charakteryzuje pewna siła przekazu, wpisana jest w to jakaś alegoria. Zamyka oczy i widzi znacznie więcej. Wykonana w ciekawej tonacji zielono-czerwonej, może być przykładem dopełnienia się barw w wyniku czego następuje zjawisko kontrastu symultanicznego.

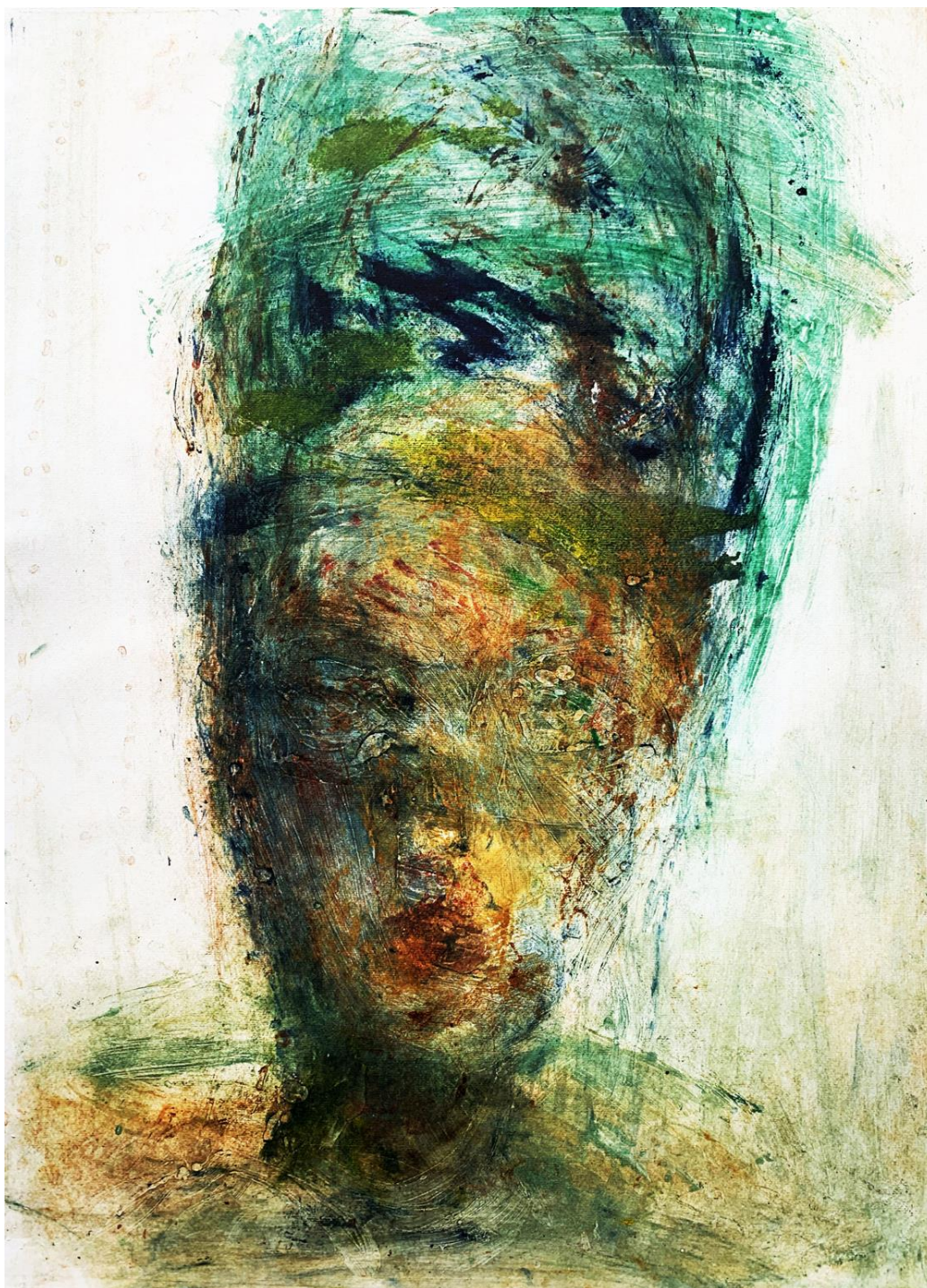
⁴⁹ www.Minerva, Patronka Dobrej sztuki, *Odziani w niebieski smutek. O okresie błękitnym w malarstwie Picassa*, 1 maja 2017



54. *Osłepienie, stan I*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021



55. *Oślepienie, stan II*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021



56. *Oślepienie, stan III*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021

Drugą grafiką w tonacji zieleni jest noszą tytuł „Czułość”. To portret kobiety z papierosem. Grafika została wykonana w technice kolografii, o formacie 70 x 50 cm. Matryca wykonana jest z pleksi, rysunek z masy akrylowej naniesiony pędzlem. Podczas odbijania farba była wtarta tamponowo, a tło pokryte równomiernie wałkiem. Praca stanowi ekspresyjną syntezę

wizerunku modelki. Spontaniczne kreski mogą przywołać na myśl kobiety Egon Schiele, jakie malował przez większość swojego życia, ich odważną kolorystykę. Większość prac, jakie artysta stworzył, to akty z jego mistrzowską wysublimowaną kreską, jednak „Czujność” w pewnym stopniu je przypomina, nawiązuje do nich, może dlatego, że ukazana postać jest w pewien sposób nieobecna. Odsunięta od widza, zajęta sobą. Zdecydowana kolorystyka jest kontrastowa i żywa. Uchwycony moment skłania nas do skupienia, by go nie przeoczyć.



57. *Czujność*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021

4.3. Ekspresja czerwieni

Czerwień jest najsilniejszym z kolorów. W odpowiednich proporcjach czerwień jest wskazana, ponieważ mobilizuje do działania, pobudza i ociepla wnętrza oraz nasze umysły, uwrażliwia. Działa motywująco i ...podniecająco. To kolor osób zdecydowanych, przyciąga uwagę i pozwala się skupić na czymś konkretnym, ale może działać drażniąco.

Czerwień jest kolorem o niezwyklej sile wyrazu, dlatego też używam jej, kiedy chcę coś zasygnalizować bądź zaznaczyć. Tak też było w grafice „Zatrącenie”, gdzie z chłodno zielonkawego tła wyłoniła się postać. Złożona z niebiesko-czerwonej kompozycji kolorystycznej postać, najbardziej przykuwa uwagę jaskrawo czerwona sukienka w formie krzyżaka, umieszczonego na plecach modelki. Można doszukiwać się aspektów seksualnych, bądź zwyczajnie chodzi o przykucie uwagi odbiorcy. „Zatrącenie” było już pracą wcześniej opisywaną. Jest to grafika w technice kolograficznej o wymiarach 70 x50 cm.

Czerwień przeważa również w portrecie starca, wykonanego akrylem na tekturze, o wymiarze 100 x 70 cm. Występuje w nim czerwony w różnych odcieniach, poprzez bładą, uzyskaną laserunkami, stanowiącą na całej twarzy tło. Następnie silniej działającą, choć zgaszoną zaznaczającą zarys brody i szczęki przechodzącej w grymas. I na koniec najsilniej działająca czerwień pojawia się na linii nosa. Czerwieni towarzyszy limonkową żółć, mimo dwóch żywych kolorów, jeden drugiemu nie szkodzi, wprost działają uzupełniająco. Dodatek stanowi tylko czarny zarys zmrużonych oczu i wyrazu ust. Praca ma charakter szkicowy, opisuje twarz w sposób ekspresyjny. Działa silnie i wymownie, ponieważ twarz przedstawiona jest w bólu.

4.4. Magia fioletu

Fiolet to kolor magiczny i hipnotyzujący. W jego obecności nietrudno oddać się refleksji, pomaga również skupiać się i zasypiać. Jest kolorem mistycznym i znaczącym zdecydowanie dlatego, że pomaga nam pokonać lęki i wniknąć w głąb nas samych. Jest kolorem oficjalnym, który budzi szacunek. Fiolet często kojarzony jest ze smutkiem i żalobą.

Obrazem z przewagą fioletu jest praca pt. „Rozpacz”, jest to praca wykonana techniką akrylową na tekturze o grubości 1 mm. Bardzo poruszająca i osobista, powstanie jej zbiegło się czasowo z trudnymi wydarzeniami w moim życiu. Może odzwierciedlać moje stany emocjonalne, ciężkie przeżycia. Stworzenie tego obrazu było efektem ubocznym i niezamierzonym. Postać w pracy jest jedną zdeformowaną figurą, jak w pracach Francisca Bacona, jednak najbardziej wyraźny jest jej stan emocjonalny, fizjonomia, wyraźnie malujące się na twarzy cierpienie. Jest pewnego rodzaju studium, a zarazem jest wyjątkowo syntetyczną formą obrazu zakończona w określonym momencie. Mój wewnętrzny głos jasno mi podpowiadał, by na tym etapie zakończyć pracę nad obrazem. Kompozycja jest utrzymana w kolorach z przewagą fioletu, brązu, czerwieni i tonów pośrednich. Jest to obraz lawowany, kolory robią niekiedy delikatne wrażenie, w pewnych miejscach są półprzezroczyste. Miałam możliwość zastosować laserunki, a tym samym powstały kolory wypadkowe.



58. *Rozpacz*, akryl na tekturze, 100 x 70 cm, 2021

Inną podobną kolorystycznie pracą jest „Upojenie” to portret kobiety w tej samej technice co poprzednia, może być uzupełnieniem poprzedniej. Mimo to nie jest już tak tragicznie ukazana. Uniesiona głowa odkrywa szyję modelki. Linie biegną zdecydowanie wzdłuż podbródka, kształtują cały zarys i formę twarzy.



59. *Upojenie*, akryl na tekturze, 100 x 70 cm, 2021

4.5 Pozytywność pomarańcza

Pomarańcz, ten niezwykle kolor to źródło ciepła, stymulacji, komunikacji. Jest w stanie dodać otuchy i pobudzić uwagę. Sprawia, że chcemy się wypowiedzieć i wysłuchać innych. To kolor, który pobudza serce.

Praca, już wcześniej omawiana, postaci kochanków, nosząca tytuł „Czułość” jest świetnym tego przykładem. Postać mężczyzny w błękitach, a postać kobiety w uzupełniającym go ciemnym kolorze pomarańczy. Współgrają i łączą z sobą. Kolografia na papierze o formacie 70 x 100 cm. Temat ten skojarzył mi się z obrazem Picassa pt. „Pocałunek”.



60. *Czułość*, kolografia, 70 x 100 cm, 2021



61. Pablo Picasso, *Pocahunek*, olej na płótnie, 1931

Pracą w pomarańczowej kolorystyce jest grafika pt. *Oczekiwanie - Jesień*, trawiona, w technice odprysku i akwatinty. To portret kobiety o wyraźnej fizjonomii, wymownych oczach. Dzięki technice odprysku uzyskałam bogate faktury drobnych i poszarpanych linii i skupisk kropek o różnej wielkości. Praca ma format 70 x 50 cm, drukowana na papierze akwarelowym.



62. Fragment matrycy *Czułość*.



63. Matryca do grafiki *Czułość* (detal)



64. Praca nad grafiką *Czułość*

4.6 Neutralność szarości

Szarość jest kolorem neutralnym, przygaszonym, nienasyconym z pośrednim przejściem tonalnym. Są odcienie cieplejsze jak i zimniejsze. Raczej nie pobudzają, ale też nie uspokajają nadto. Nie szczególnie się wyróżniają i nie mają takiej siły przebiccia jak czerwień, ale bywają świetną bazą dla innych kolorów. Stonowane i eleganckie, zadbane czy subtelne. Szarość lubi pozostawać w cieniu, jest wprost niezauważalna. Trudno jest jej wywołać emocje, ani pozytywne, ani negatywne. W świecie designu odgrywa znaczącą rolę, jest czysty, wyważony i niezwykle nowoczesny.

„Kontemplacja” i „Okrzyk” to dwa portrety męskie namalowane farbą akrylową na papierze szkicowym, format 46...to portrety zdecydowanie żywiołowe. Portret wykonany w kolorystyce cieplej i chłodnej gołębiej szarości. Jako trzeci, uzupełniający kolor dodałam czerni. Ta niewielka gama kolorystyczna wystarczyła, by oddać emocje tych dwóch portretów, mimo, że reprezentują skrajne emocje, okrzyk oraz spokój i kontemplację. Jest kilka podobnych prac z tej samej serii, w tej samej technice, o tych samych wymiarach, np. „Konsternacja”, gdzie wymowność pracy opiera się głównie na domyśle, ponieważ twarz nie jest do końca widoczna. Przysłonięta przez dłonie może nam sporo zasugerować. Jest to praca w charakterze wyjątkowo ekspresyjnym i szkicowym, gdzie zastosowałam duże zróżnicowanie linii. W tonacji szarości, stalowej zimnej szarości, jak również chłodnego błękitu wpadającego w gołębi. Zarys dłoni jest w czerni, gdzie ważną rolę odgrywają jaskraworóżowe punkty, jakimi są paznokcie, scalają one obraz w całość, również pod względem kompozycyjnym.



65. *Kontemplacja*, akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020



66. *Krzyk*, akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020



67. *Konsternacja*, akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020

4.7. Wymowność czerni

Czerń kojarzona jest ciemną otchłanią, nieczystością. Budzi szacunek, kojarzony z żalobą i śmiercią. Symbol elegancji, klasy w ubiorze i wnętrzach. Może wywoływać stany smutku i zadumy. Czerń również może przedstawiać negatywne charaktery, osoby źle kojarzone. Dlatego też postrzeganie za przykład wybrałam portret pt. „Wściekłość”. To praca na tekturze o formacie 100 x 70 cm, namalowana farbami akrylowymi.

Kolorem dominującym jest oczywiście czerń, z dodatkiem głębokiego turkusu, oraz szarość. Zaletą tej pracy jest głównie ekspresyjny rysunek, wyrażający emocje. Są to emocje negatywne i jasno jest to określone. Niektóre miejsca w obrazie zawierają czerń mieszaną z innym kolorem, dzięki temu uzyskuje ciekawe połączenia tej barwy. Kreski mają różną grubość i wykonane są różnej szerokości pędzlem, pod zmiennym naciskiem, zyskują różny wyraz.

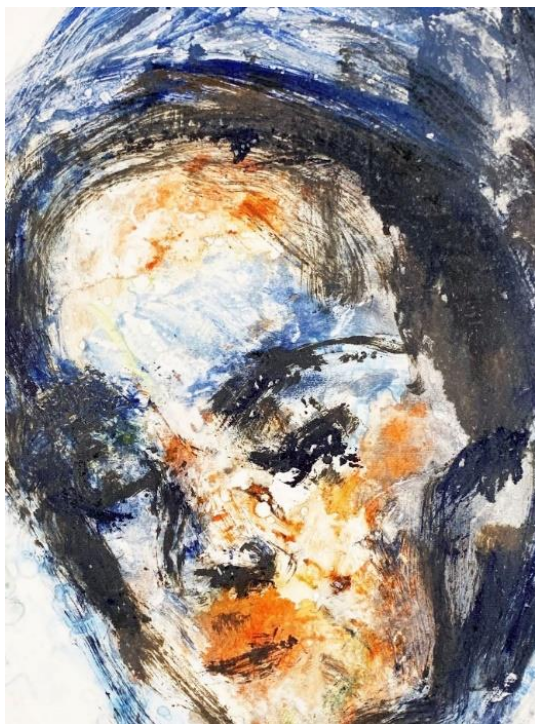


68. *Wściekłość*, akryl na papierze, 100 x 70cm, 2020

4.8. Powaga brązu

Brąz jest kolorem nostalgii, nie mamy ochoty na wszelakie zmiany, chcemy być wierni tradycji i autentyczności, ale wpatrujemy się w przeszłość. Nie dążymy do szczęścia, a próbujemy zminimalizować nieszczęście. Barwa ziemi. W starożytności i średniowieczu kojarzony był ze śmiercią młodych ludzi⁵⁰. Kojarzony jest też z profesjonalizmem.

Grafiką, w której przewija się barwa brązowa jest „Zawstydzenie”. Praca przedstawia portret młodej dziewczyny w nakryciu głowy. Klimatem nawiązuje do wizerunku XIX wiekowej służącej. Dziewczyna tchnie niewinnością i świeżością. Grafika jest spontaniczna dzięki nieregularności plam i kresek. Cieszy oko w sposób niewymuszony i naturalny. Najmocniejsza czerwona plama zamienia się w pąsowe usta, harmonizujące ze szkicem w kolorze brązu, który trzyma jednocześnie w ryzach cały wizerunek pod względem kompozycyjnym, tonalnym i kolorystycznym. Wielkość zadruku grafiki to 70 x 50 cm, papier jakiego użyłam do wykonania grafiki jest papierem akwarelowym. Inne kolory towarzyszące to pomarańcz, żywa czerwień, niebieski.



69. *Zawstydzenie (detal)*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021

⁵⁰Rudolf Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1990, str. 187

Brąz w dużej mierze występuje w moich szkicach malarskich. Lubię też mieszać brąz z czernią. Uzyskuję wtedy ciekawy złamany odcień, nie jest tak bardzo surowy. Działa on w ciekawy sposób. Tak samo może być w przypadku granatu łączonego z brązem. Staje się ciekawym połączeniem barw, a w tym przypadku zwiększa głębię. Te dwa kolory połączone ze sobą zyskują wyrazistość. Mogą być wspólnie używane do najgłębszych tonów. Jednocześnie to połączenie nie działa zobowiązująco, jak sam brąz czy intensywnie jak granat

4.9. Niewinność rózu

Róż zaś jest symbolem niewinności, łagodności, czujemy się przy nim bezpiecznie. Działa łagodząco, jest dobry w walce ze stresem, budzi nadzieję, Kojarzy się z czułością. Działa wyciszająco i uspokajająco.

W moich szkicach malarskich dość często gości róż, zazwyczaj jako dodatek, bądź pełni rolę przekazu jakiegoś symbolu. Jeden ze szkiców malarskich noszący tytuł „Szyderczość”, format 70 x 50 cm, na papierze szkicowym, w kolorze kremowym. Ta praca to nic innego jak wizerunek osoby, która na celu ma skomunikować się z odbiorcą. Pragnie przekazać pewną informację i ta barwa bardzo dobrze się sprawdza. Jest jasno widoczna dla oka widza. Róż jest obecny w elementach, które klarownie mówią, co jest ważne w kontekście tego dzieła. Tak mocny w odbiorze kolor rzadko używany jest z przewagą i w nadmiarze, ponieważ mógłby być męczący. Choć przyznam, że może być to odczucie subiektywne, ponieważ ludzie mają różne potrzeby. Jest to zależne od wielu czynników. Czasami nie jesteśmy w stanie tego wytłumaczyć, dlaczego akurat potrzebujemy danego koloru. Może on zwyczajnie nas pobudzać, bądź koić, zależy to także od temperatury koloru. W przypadku rózu jego odbiór i czytelność rozciąga się od barwy subtelnej pastelowej po aktywną fuksję czy magentę.



70. *Szyderczość*, (detal), akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020

4.10 Ciepło żółci

Żółty jest ciepły i pobudzający. Działa pozytywnie na nasze emocje, pomaga zachować dobry humor i radość. Dobrze działa na osoby zmęczone fizycznie i psychicznie. Pomaga również w koncentracji. Bardzo charakterystyczną grafiką z przewagą żółci jest grafika w technice kolografii, z serii niemowląt, nosząca tytuł *Ufność*. Wykonana w formacie 34,8 x 22 cm, na papierze Hahnemühle, o grubości 120 g.

Portret małego dziecka nie sposób oddać inaczej niż z pełnią wrażliwości, radości i ciepła. Kolor żółty jest jednym z najtrafniejszych kolorów, jakie oferuje paleta, by wpisać się w taki temat. Sam w sobie jest pełen optymizmu i słońca. Cieszy żywe istoty i pobudza je do życia. Ja tworząc, podążam za wewnętrzną intuicją i często trafnie wybieram kolor. Ze stworzeniem tej serii nie miałam problemu. Jest rzeczą naturalną, że portret dziecka chcemy ukazać delikatnie. Ja dodatkowo nie chciałam rezygnować z mojego atutu, jakim jest autorska ekspresja. Widoczne jest to w charakterze linii, jak również w barwie. W pracy, którą opisuję, użyłam kolorów dopełniających się, żółci i fioletu, wcierając je za pomocą krochmalonej gazy. Nakładając farbę na matrycę, dodawałam niewielką ilość oleju lnianego, by ułatwić rozprowadzenie farby. Paletę kolorystyczną grafiki uzupełniłam ciepłym brązem, który współgra z innymi tonami. Finalnie, przy użyciu rakli zrobiłam fioletową farbą szkic twarzy, dzięki temu grafika jest bardziej wymowna. Jeżeli przyjrzymy się uważniej pracy, możemy

dostrzec kolor wypadkowy. Z żółci i jej odcieni oraz brązu i chłodnego fioletu powstały kolory wypadkowe: beż, szarość, oliwkowy.



71. *Ufność*, kolografia, 34,8 x 22 cm, 2021

Zakończenie

Niedoskonałość, nieudolność w tym co robię, w tworzeniu - na swoje rozterki znajduję odpowiedź w książce Davida Sylvestra pt. „Rozmowy z Francisem Baconem”. Nikt nie jest doskonały... Analiza postawy twórczej Bacona pomaga mi zrozumieć siebie i moje prace. Nie jestem sama z wątpliwościami, z toczącymi się wewnątrz bitwami pomiędzy medium, procesem tworzenia, a wynikiem ostatecznym - dziełem jakiego pragnę, prawdziwym, spontanicznym, niekontrolowanym, pełnym emocji. Moje prace oscylują pomiędzy wspomnieniami, rzeczywistością a fantazją, często są ekspresją moich osobistych przeżyć. Czasami inspiracje przychodzą w snach.

Praca nad rozprawą doktorską pozwoliła mi opracować nowe dla mnie techniki i przenieść doświadczenia malarskie w świat grafiki. Najbardziej odnalazłam się w technice kolografii z wykorzystaniem past malarskich - mogłam malować na matrycy grubą warstwą medium, podobnie jak na płótnie. Zaskakujące było dla mnie, że możliwe jest uzyskanie malarskich gestów, plam i faktur na matrycy graficznej. W twórczym szale pozytywną rolę pełnił często przypadek, który następnie był świadomie wykorzystany, a nawet powtarzany. Do takich spontanicznych zabiegów należało na przykład spryskiwanie matryc rozcieńczalnikiem, mieszanie past z różnymi elementami organicznymi, jak kora drzew czy nasiona.

W tworzeniu barwnych obrazów istotna jest dla mnie intuicja, jednak po spontanicznym dobraniu barw, ich zestawieniu na płaszczyźnie obrazu czy matrycy graficznej, następuje moment analizy, refleksji. Zaczynam zastanawiać się, czy powołane zestawienie jest trafione, czy ma odpowiednią moc. Świadomie przekształcam uzyskane kolory, jedne wzmacniam, inne osłabiam, aż do momentu, gdy powstaje ciekawa harmonia. Raz posługuję się kontrastowymi zestawieniami, innym razem dążę do subtelnych, stonowanych połączeń. Staram się wyrazić za pomocą koloru nastrój i charakter portretowanej postaci, ale także własne emocje.

Reasumując, wybrana technika wpływa znacząco na sposób oddziaływania koloru. Każdy drobny szczegół technologiczny potrafi zmienić wygląd całego obrazu. Powoływane faktury, kolejność odbijania matryc w grafice, kolejność nakładania warstw w malarstwie, stopień przejrzystości farb, ich konsystencja, zawartość pigmentu, wreszcie zastosowane narzędzia malarskie, graficzne i te eksperymentalne, zaadoptowane *ad hoc* do twórczej pracy, efekty zaplanowane i te powstające niejako przypadkiem – wszystkie te aspekty mają kluczowe znaczenie dla ostatecznego wyrazu powoływanej kompozycji barwnej- w tym wypadku kolekcji portretów. Choć intuicja i przypadek odgrywają swoją rolę w procesie twórczym, to

jednak zawsze o całości, o zakończeniu dzieła, o złożeniu elementów w spójną całość decyduje świadomie autor. Niniejsza praca miała na celu zbadanie wybranych metod pracy i analizę ich wpływu na ekspresję barwy w obrazach graficznych i malarskich.

Bibliografia

1. Matilde Battistini, *Klasycy sztuki, Modigliani*, Rzeczpospolita, 2006
2. Ulrich Bischoff, *Edvard Munch*, Benedikt Taschen, 1988
3. Muntsa Calbo Angrill, *Portret w malarstwie*, tłumaczenie z języka niemieckiego, Barbara Muller – Ostrowska, Stanisław Ostrowski, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996
4. Hatie Cantz, *Ekspressiv*, Publischer, 1996, Gianti Gruppo, Editoriale Firenze, 2003
5. Jordi Catafal, Clara Oliva, *Techniki Graficzne*, Arkady, 2002
6. Jean Gabriel Causse, *Niesamowita moc kolorów*, Wydawnictwo Sonia Draga Sp. z o.o., 2010
7. Suzzi Chiazzari, *Kolory w Twoim życiu*, Muza SA , Warszawa 1999
8. Alison Cole, *Kolor*, Wydawnictwa Dolnośląskie, 1994
9. Ina Conzen, *Francis Bacon*, Liverpool Tate, Prestel, Munich, London, New York , 2016
10. Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego z książki pod red. R. Nycza Postmodernizm. Antologia przykładów*, Baran i Suszczyński, Kraków, 1996
11. Udo Felbinger, *Art in Focus, Toulouse Lautrec*, Konemann Verlagsgesellschaft, 1999
12. Gloria Fossi *Portret, artyści, modele, style*, Iskry, 1998
13. Simonette Fraquelli & Nancy Iresson, *Modigliani*, Tate Enterprisers, 2017
14. Tom Fraser, Adam Banks, *The complete guide to colour*, United Kingdom, 2004
15. John Gage, *Colour in Art*, Thames & Hudson word of art, London, 2006
16. Rudolf Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1990
17. Xenia Hausner, *Damage*, Hirmer Verlang, 2011
18. Irena Jakimowicz, *Witkacy*, Auriga, Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1987
19. Simon Jennings, *Podręcznik artysty*, MUZA SA, Warszawa 2006
20. Jene Kallir, *Egon Schiele, Women*, Prestal, Verlag, Munich, New York, 2012
21. Piotr Kopszak, *Ludzie Czasy Dzieła, Boznańska*, Edipresse Polska S.A., 2006
22. Irena Kossowska, *Ludzie Czasy Dzieła, Wojtkiewicz*, Edipresse, 2006

23. Anna Król, *Olga Boznańska Malarstwo*, Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2001
24. Anna Micińska, Urszula Kenar, *Witkacy, wiersze i rysunki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1977
25. Erwin Mitsch, *Egon Schiele*, Dautscher Taschenbuch Verlag, 1975
26. Tomasz Mueller, Artysta i sztuka, *Francis Bacon i kondycja egzystencjalna w sztuce współczesnej*, nr 8, Tczew str. 11, 2013
27. Tomasz Mueller Artysta i sztuka, *Niewidoczne pokoje Francisa Bacona*, nr 19, Tczew, str. 13, 2016, www.tate.org.uk
28. Andrzej Osęka, Mała Encyklopedia Sztuki, *Munch* Arkady, Warszawa 1978
29. Jose M. Parramón, *Kolor w malarstwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995
30. Piotr Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Piotr Piotrowski and Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1989
31. Praca zbiorowa, Encyklopedia Sztuki, *Picasso*, Wydawnictwo Arkady, 2015
32. Praca zbiorowa, Geniusze malarstwa, *Rembrandt*, Arkady, 2000
33. Filip Pręgowski, *Francis Bacon, Metamorfozy obrazu*, D i G, Warszawa, 2011
34. Maria Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Kraków, 1983
35. Serge Sabarsky, *Gustav Klimt*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, 1992
36. Stanisław Stopczyk, *Malarstwo Polskie, Ekspresjonizm*, Krajowa Agencja Wydawnicza KAW, Warszawa, 1987
37. Wojciech Sztaba, *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Zaginione rysunki i obrazy*, Auriga, Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
38. David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem, Brutalność faktu*, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997
39. Cesareo Rodriguez – Aquilera, *Picasso*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1987
40. Norbert Schneider, *Vermeer*, Taschen, Kolonia, 2005
41. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN Warszawa, 1976
42. Jon Thompson, *Jak czytać malarstwo Współczesne, Od Courbeta do Warhola*, Universitas, Kraków 2006

43. Felicitas Tobien, *Die Kunstlergruppe Bruke*, Bergaus Verlag, 1987
44. Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość*, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1968
45. Ingo, F. Walther, *Picasso*, Taschen, 2001
46. John Willet, *Ekspresjonizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe Warszawa 1976
47. Adam Zausznica, *Nauka o barwie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1959
48. Stefano Zuffi, *Colour in Art*, Ludion and the author, 2004

Źródła internetowe:

49. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kandinsky-i-sztuka-abstrakcyjna> (data dostępu: 26.05.2021)
50. <https://www.laminerva.pl/2017/05/picasso-blekitny-okres.html> (data dostępu: 26.05.2021)

Spis ilustracji:

1. *Złudzenie*, 70 x 50 cm, kolografia, 2021 / zdjęcie autorki
2. Matryca do grafiki w technice kolografii / zdjęcie autorki
3. *Roztargnienie*, (detal), kolografia 100 x 70 cm, 2021 / zdjęcie autorki
4. *Komiczność*, akryl na tekturze, 100 x 70 cm, 2021 / zdjęcie autorki
5. *Panika*, akryl, tektura, 100 x 70 cm, 2020 / zdjęcie autorki
6. *Obojętność*, akryl, tektura, 100 x 70 cm, 2020 / zdjęcie a autorki
7. Egon Schiele, *Portret niemowlęcy*, akwarela, 46 x 32 cm, 1910 / Jene Kallir, *Egon Schiele, Women*, Prestal, Verlag, Munich, New York, 2012
8. *Znudzenie*, kalografia, 19, 5 x 25 cm, 2021 / zdjęcie autorki.
9. *Kapryśność*, kolografia, 19, 5 x 25 cm, 2021 / zdjęcie autorki
10. *Nieśmiałość*, kolografia, 25 x 19, 8 cm, 2021 / zdjęcie a autorki
11. Matryca do grafiki w technice kolografii / zdjęcie autorki
12. *Scalenie II*, kalografia, 50 x 39,5 cm, 2021 / zdjęcie autorki
13. *Scalenie*, (detal), kolografia, 50 x 39,5 cm, 2021 / zdjęcie autorki
14. Francis Bacon, *Three studies of Muriel Bacon*, olej na płótnie 1966, Paryż, Biografie : Nieśmiertelny jest tylko kurz, dwutygodnik.com
15. Różne metody nakładania farb na matrycę kolograficzną / zdjęcie autorki
16. Matryca kolograficzna / zdjęcie autorki
17. Matryca kolograficzna z nałożoną farbą / zdjęcie autorki
18. Matryca kolograficzna pokryta farbą / zdjęcie autorki
19. *Zatracenie*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
20. Wassily Kandinsky – *Composition VIII*, Vassily Kandinsky, 1923 - *Composition 8*, huile sur toile, 140 cm x 201 cm, Musée Guggenheim, New York
21. Edward Munch, *Krzyk* olej, tempera, pastel na kartonie, 1893, Ulrich Bischoff, *Edvard Munch*, Benedikt Taschen, 1988
22. Vincent van Gogh, *Autoportret*, olej na płótnie, 45 x 51 cm, 1881, <https://wyborcza.pl/7,112588,22453656,vincent-van-gogh-tajemnice-szalenstwa-jadl-farbe-pil-olej.html>
23. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*, pastel na papierze, 65 x 50 cm, 1929, Źródło: Zgodzińska-Wojciechowska, Beata; Żakiewicz, Anna, „Witkacy – Stanisław Ignacy Witkiewicz, Werke im Mittelpommerschen Museum, Słupsk”, Oficyna Wydawnicza Auriga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996

24. *Droczenie*, akryl na papierze, 100 x 70 cm, 2020 / zdjęcie autora
25. Amadeo Modigliani, *Madame Kisling*, olej na płótnie, 46,2 x 33, 2 cm, 1917, Wikimedia
26. Olga Boznańska, *Portret of Francis Thomasson*, olej na tekturze, 75, 5 x 52,3 cm, 1925
27. *Oczekiwanie – Jesień*, (detal), akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
28. *Oczekiwanie - Jesień*, akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
29. *Zaufanie - Wiosna*, akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
30. *Irytacja, Lato*, akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
31. *Zaduma - Zima*, akwatinta, odprysk, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
32. Matryca grafiki w technice akwatinty i odprysku / zdjęcie autorki
33. *Wyobcowanie*, kolografia, 23 x 24 cm, 2021 / zdjęcie autorki
34. *Otwartość*, kolografia, 24 x 23,5 cm, 2021 / zdjęcie autorki
35. *Zsynchronizowanie*, kolografia, 24 x 23,8 cm, 2021 / zdjęcie autorki
- 36., 37. Matryce do grafik w technice kolografii / zdjęcie autorki
38. Matryca grafiki w technice kolografii / zdjęcie autorki
39. *Rozedrganie*, kolografia, olej, 50 x 70 cm, 2021 / zdjęcie autorki
40. Matryca do grafiki *Rozedrganie* (fragment) / zdjęcie autorki
41. Praca nad grafiką pt. *Rozedrganie* w technice kolografii / zdjęcie autorki
42. *Zatracenie*, (detal) kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
43. Autorka przy pracy nad techniką druku wypukłego metodą „puzzli” / zdjęcie autorki
44. Paleta kolorystyczna do techniki druku wypukłego / zdjęcie autorki
45. Autorka przy pracy nad techniką druku wypukłego metodą „puzzli” / zdjęcie autorki
46. Paleta do odbijania grafiki barwnej / zdjęcie autorki
47. Przygotowanie matrycy druku wypukłego metodą puzzli / zdjęcie autorki
48. *Duma*, druk wypukły metodą „puzzli”, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
49. *Podziw*, druk wypukły metodą „puzzli”, 70 x 50 cm, 2020 / zdjęcie autorki
50. *Nostalgia*, 70 x 50 cm, kolografia, 2021 / zdjęcie autorki
51. *Spełnienie*, 70 x 50 cm, kolografia, 2021 / zdjęcie autorki
52. *Zawstydzenie*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
53. Pablo Picasso, *Celestyna*, 46. 81 x 60 cm, 1904 / Okres błękitny w twórczości Picasso/

picasso.fineart24.pl

54. *Oślepienie I*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
55. *Oślepienie II*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
56. *Oślepienie III*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
57. *Czujność*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
58. *Rozpacz*, akryl na tekturze, 100 x 70 cm, 2021
59. *Upojenie*, akryl na tekturze, 100 x 70 cm, 2021 / zdjęcie autorki
60. *Czułość*, kolografia, 70 x 100 cm, 2021 / zdjęcie autorki
61. Pablo Picasso, *Pocałunek*, 1931 / 1000 Museums presents Focus on Pablo Picasso
62. Fragment matrycy *Czułość* / zdjęcie autorki
63. Matryca do grafiki *Czułość* (detal) / zdjęcie autorki
64. Praca nad grafiką *Czułość* / zdjęcie autorki
65. *Kontemplacja*, akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020 / zdjęcie autorki
66. *Krzyk*, akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020 / zdjęcie autorki
67. *Konsternacja*, akryl na papierze, 63,5 x 45 cm, 2020 / zdjęcie autorki
68. *Wściekłość*, akryl na papierze, 100 x 70cm, 2020 / zdjęcie autorki
69. *Zawstydzenie (detal)*, kolografia, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
70. *Szyderczość*, (detal), akryl na papierze, 70 x 50 cm, 2021 / zdjęcie autorki
71. *Ufność*, kolografia, 34,8 x 22 cm, 2021 / zdjęcie autorki