

**UNIWERSYTET
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Nr albumu: 66469

ARTUR PTAK

**Kwadrat myśli.
Od alegorii do autorskiego znaku**

Rozprawa doktorska
zrealizowana pod kierunkiem
prof. zw. dr. hab. Wiesława Łuczaja

KIELCE 2017

Spis treści

1.	Wstęp	4
2.	Przedstawienie podjętego problemu artystycznego i teoretycznego <i>Analiza dzieł sztuki z cyklu Kwadrat myśli. Od alegorii do autorskiego znaku.....</i>	5
3.	Opis podjętego tematu	
3.1	Znak	6
3.2	Opis cyklu prac	8
3.3	Opis sposobu realizacji	23
4.	Teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia dla własnych rozważań	30
5.	Podsumowanie	31
6.	Bibliografia	33
7.	Spis ilustracji	34
8.	Streszczenie opisu pracy doktorskiej.....	36
9.	Wersja angielska opisu pracy doktorskiej.....	37
10.	Streszczenie w języku angielskim.....	69

Kwadrat myśli. Od alegorii do autorskiego znaku

Do zatrzymania myśli, dla przekazania informacji już od dawna nie wystarczają same znaki alfabetu. Orientacja i komunikacja nie są dziś możliwe bez schematów, znaków i sygnałów¹.

Adrian Frutiger

Skojarzenia ochoczo zastępują poznanie tam, gdzie stereotyp wypiera skomplikowaną rzeczywistość.

Dorota Dmitruk²

¹ Adrian Frutiger (1928-2015) – szwajcarski typograf, artysta grafik, specjalista i międzynarodowy autorytet komunikacji wizualnej, autor wielu publikacji z dziedzin typografii i semiografii. Tak mówił o znakach: *Wypowiedź pisana z konieczności uzupełniana jest obrazami. (...) Znaki, symbole, sygnety i sygnały są w swej różnorodności językiem naszych czasów, utrwalającym się i przenikającym naszą codzienność. Obejmują i zachowują to, co było dawniej, i są wskazówką dla tego, co nastąpi*, zob. A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki. Epilog*, tłum. C. Tomaszewska, Kraków 2015, s. 292.

² Dorota Dmitruk – autorka esejów, felietonów, opowiadań i wierszy. Przez blisko trzy lata współpracowała z miesięcznikiem „Fotopozytyw”.

WSTĘP

Sztuka nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, ale wpływa na nią i kształtuje ją. Wnosi znaczący wkład w rozwój społeczeństw, a także proces tworzenia oraz wymiany idei i innowacji. Przedmiotem mojej twórczości jest uniwersalizm pewnych niezbywalnych znaków kultury. Poruszając się w bezmiarze znaków i informacji odbiorca czasami jest w stanie coś sobie wyobrazić, skojarzyć, ale zwykle są to odniesienia w kontekście czegoś. Nie zawsze wiemy czego, nie znamy pochodzenia tego skojarzenia. O tym aspekcie odbioru sztuki wypowiadało się wielu twórców i krytyków, m.in. Mieczysław Porębski³, który niejako przewidział kulturę obrazkową, a przede wszystkim jej – pozbawiony kontroli i wszechobecny – zakres oddziaływania. Atakowani zewsząd informacjami i obrazami przetwarzamy je i przywołujemy często również nieświadomie.

Warto uświadomić sobie, że pierwsze znane nam przejawy kreatywności eksplodowały na ścianach jaskiń nawet 65 tysięcy lat temu. Wytwarzano narzędzia z kości, ozdabiano je, pojawiały się pierwsze przejawy symboliki: figurki postaci ludzkich czy przedstawienia zwierząt. Ludzie wypracowali już wówczas pewnego rodzaju słownik symboli. Jednak stworzenie prostego kształtu mającego coś symbolizować wydaje się oczywiste dopiero po fakcie. *Mamy tu do czynienia nie tylko z formą sztuki. Przede wszystkim to pierwsze konkretne przejawy świadomości*⁴.

Temat prac zakorzeniony jest w symbolice chrześcijaństwa postrzeganego przez pryzmat znaku i jego szeroko rozumianej dominacji w kulturze chrześcijańskiej oraz przestrzeni publicznej już od wczesnego średniowiecza. Według św. Augustyna *znak to coś, co odsyła bezpośrednio do innej rzeczywistości, sam nie będąc wart uwagi w swoim własnym istnieniu*⁵.

3 (...) otaczająca nas zewsząd ikonosfera – sfera, w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe – stanowi obszar bezustannych oddziaływań informacyjnych systematycznie zauważanych, klasyfikowanych, weryfikowanych i wykorzystywanych przez człowieka, obszar jego ustawicznej obserwacji i eksploracji, zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 18.

4 Gigantyczny krok z naszej zwierzęcej przeszłości w kierunku tego, kim dzisiaj jesteśmy: gatunku otoczonego symboliką – od znaków drogowych przez ślubną obrączkę, po ikony smartfonowych aplikacji, zob. C. Walter, *Pierwsi artyści*, „National Geographic Polska” 2015 nr 1 (184), s. 36

5 Przez pryzmat takiego rozumienia [znaku] średniowieczni autorzy patrzyli na świat. Jest on dla nich znakiem (signum), śladem (vestigium) lub odbiciem (speculum) Boga, zob. M. Heller, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Kraków 2015, s. 177-178.

PRZEDSTAWIENIE PODJĘTEGO PROBLEMU ARTYSTYCZNEGO I TEORETYCZNEGO.

ANALIZA DZIEŁ SZTUKI *KWADRAT MYŚLI. OD ALEGORII DO AUTORSKIEGO ZNAKU*

W tej części pracy podejmuję badania aktualności przekazu poprzez nową formę, rozpatrywaną w kategoriach nie tylko znaku, ale komunikatu, a może nawet sfery sacrum. W cyklu *Kwadrat myśli. Od alegorii do autorskiego znaku* składającym się z 15 prac, gdzie osiem z nich ma wymiary 60 x 60 cm, a kolejnych siedem format 40 x 30 cm – znak i symbol stają się równoznacznym przekazem informacji, a analiza semiologiczna pozwala je pełniej zrozumieć. W przypadku tych konkretnych prac, szczególnie pomocna jest analiza w odniesieniu do interpretacji materiałów wizualnych według Gillian Rose, z zastosowaniem właśnie metody semiologicznej, rozwiniętej w dalszej części pracy.

Kiedy prześledzimy rozwój sztuki chrześcijańskiej od jej początków do czasów współczesnych, zauważymy, że kierunek myślenia podążał od abstrakcji do konkretności⁶. Dla współczesnego człowieka mieszkającego w obrębie kultury europejskiej symbole są czymś zwyczajnym i naturalnym w codzienności życia. Spotyka się z nimi niemal na każdym kroku, niezależnie, czy jest chrześcijaninem i człowiekiem wierzącym, czy też nie. Na przestrzeni dziejów świata wywarły ogromną rolę kulturową i stały się chyba jednymi z najbardziej rozpoznawalnych na świecie, jak choćby krzyż, nimb, czy symbol ryby (*ichthys* pisany też *ichtys*). *Symbol bowiem to nie jakieś tam płynne wyobrażenie czy doznanie, nie jakiś jeden z wielu podobnych, powtarzający się „znak”, ale jednorazowy konkret.* Jego znaczenia nominalne oraz obiegowe i umowne oddziałują na siebie nawzajem. Ponadto w kwestii teologicznego podejścia do materii jako surowca doceniają jego fizyczny wymiar, gdzie materialna ulotność przekłada się na pierwiastek symboliczny⁷.

6 Ibidem, s. 10: *Najpierw uważano, że Bóg jest obecny w świecie per virtutem – przez swoją moc działania; potem Jego wszechobecność rozumiano coraz bardziej przestrzennie.*

7 M. Porębski, *Ikonosfera*, s. 77

OPIS PODJĘTEGO TEMATU

ZNAK

Metoda semiologiczna odpowiada wprost na pytanie, jak obrazy tworzą znaczenie. Jest to szczególnie ważne przy interpretacji moich prac, gdyż symbolika w nich zawarta wymaga odniesienia do systemów znaczeniowych o szerszym zasięgu. *Najważniejszym narzędziem w każdym zestawie semiologicznych „pomocy naukowych” jest znak: semiologia oznacza bowiem „naukę o znakach”*⁸. Treść części moich prac reprezentowana jest przez symbole w postaci znaków właśnie. *Kulturę ludzką tworzą znaki, z których każdy oznacza coś innego niż on sam, a żyjący w tej kulturze ludzie zajmują się rozumieniem znaczeń tych znaków*⁹.

Gillian Rose wprowadza rozróżnienie znaków ze względu na stopień ich symboliczności, a ten podział odpowiada założeniom teoretycznym moich prac. Pierwsze z nich to znaki denotatywne, czyli opisujące coś. Roland Barthes uważa, że *znaki działające na poziomie denotatywnym łatwo poddają się odkodowaniu*¹⁰. Jednak choć znaki denotatywne są na pewnym poziomie łatwe do zrozumienia, Rose uważa, że mogą one także posiadać wiele potencjalnych znaczeń, a to w prosty sposób może wprowadzić odbiorcę w błąd. Przejrzystość i jednoznaczność w prezentacji prac są podstawą w prawidłowej interpretacji symbolu i znaku.

Podążając dalej za Rose, zetkniemy się z drugim pojęciem – znaki konotatywne, które są *nośnikami całej gamy znaczeń wyższego rzędu*¹¹. Można je podzielić na dwa rodzaje:

Znaki metonimiczne. *Tego rodzaju znak to coś, co kojarzy się z czymś innym i dzięki temu jest reprezentacją tego czegoś*¹². W swoich kompozycjach staram się unikać tego typu niejednoznaczności.

Znaki synekdochalne. *Taki znak to albo część czegoś, która zastępuje całość, albo całość będąca reprezentacją części*¹³. I tak – odnosząc się do własnych prac – chrześcijaństwo jest oznaczane poprzez symbol krzyża, w ten sposób staje się on synekdochalnym znakiem całego chrześcijaństwa jako religii. Koncepcja znaków synekdochalnych jest zdecydowanie bliższa moim poszukiwaniom znaczeniowym, niż

8 G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 101.

9 Ibidem, s. 102.

10 Ibidem, s. 114.

11 Ibidem, s. 115

12 Ibidem, s. 115

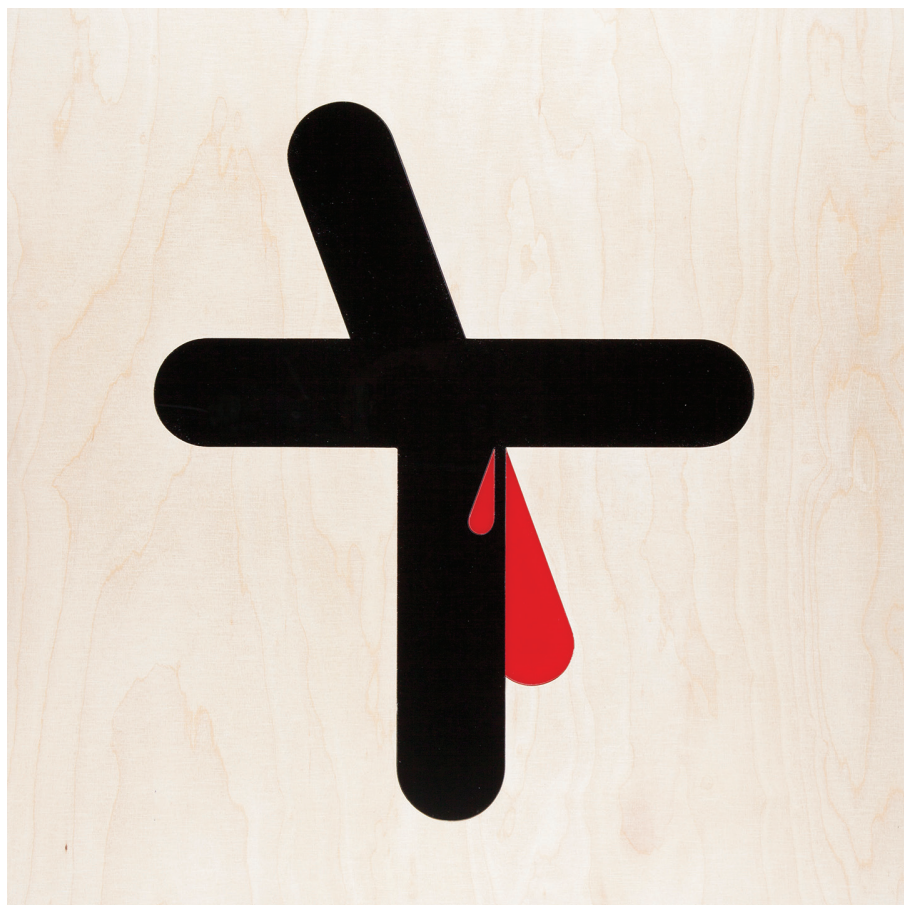
13 Ibidem, s. 115

znaków metonimicznych.

Podejmując dalszą analizę zgodnie z założeniami Rose, *kiedy patrzymy na obraz, punktem wyjścia może być jego treść. Co tak naprawdę obraz ukazuje?*¹⁴ Rose uważa, że to wydawać się może sprawą całkiem oczywistą, prostą, nad którą nie warto zbyt długo się zatrzymywać. Zapewne tak będzie w przypadku wielu przedstawień wizualnych. Należy jednak pamiętać o specyficznych tematach, wizerunkach np. natury religijnej, moralnej, mitologicznej, historycznej czy literackiej, które poddają się zupełnie innej klasyfikacji interpretacyjnej.

14 Ibidem, s. 63.

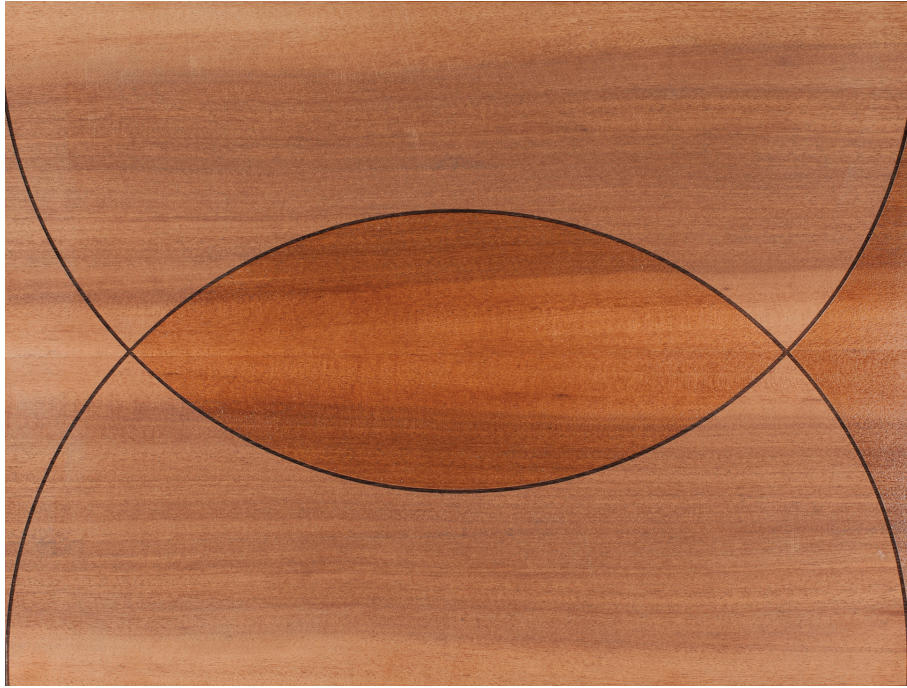
OPIS CYKLU PRAC



il. 1 *Krople*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

Pracą rozpoczynającą cykl są *Krople* umieszczone na ścianie w klasycznej formie skrzyżowanych prostopadle dwóch prostokątnych elementów (choć pionowy nieco przechylony) na jasnym drewnianym tle z naniesionymi symbolicznie kroplami krwi. W odniesieniu do powyższego rozważania na temat znaków denotatywnych, symbol ten powinien być odbierany jednoznacznie: jako krzyż, a nie np. przykład jako symbol X.

Czerwone krople mają swoje znaczenie *nowotestamentowe* jako symbol przygotowujący. Oznaczają krew *przymierza*, które Bóg zawarł ze swoim ludem, z którego miał narodzić się Mesjasz (Hbr 9,20 oraz Mt 26,28). Bezpośrednim odniesieniem tej pracy jest męczeństwo Chrystusa na krzyżu.



il. 2 *Ichthys*, 2017, drewno / technika mieszana, 30 x 40 cm

Motyw *Ichthys* (pisany też *ichtys* – ryba; il. 2) wykonany w mahoniu, drewnie równie szlachetnym jak wytrzymałym, ma za zadanie podkreślić trwałość i ogromną wartość tego symbolu, który został przyjęty i otoczony szacunkiem przez pierwsze gminy chrześcijańskie.

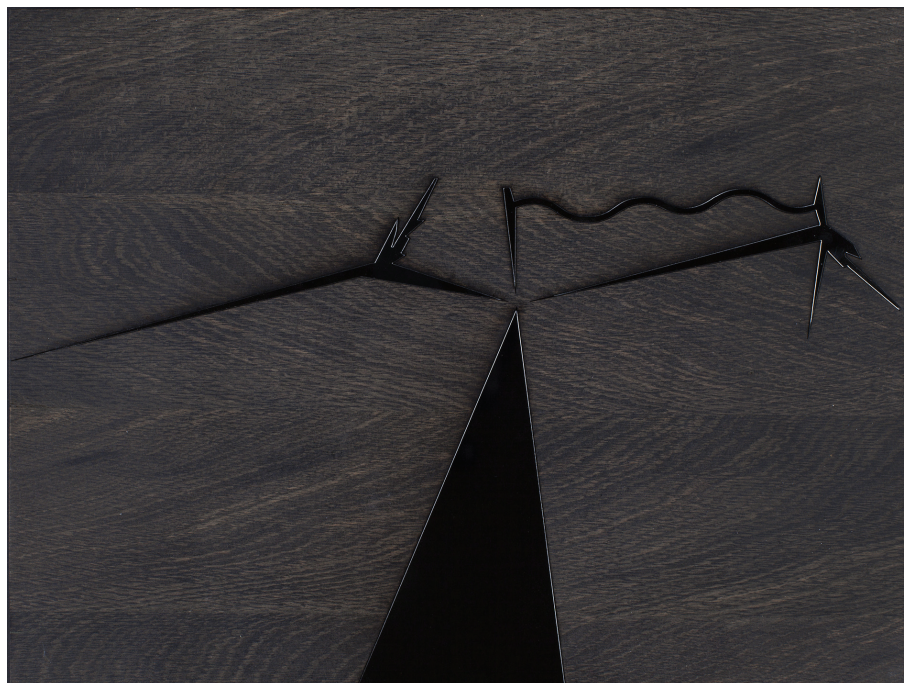
Odnoszono go wówczas do chrztu, co narzucało się samo z siebie. Neofici, aby przyjąć chrzest całkowicie musieli zanurzyć się w wodzie, dostrzegali zatem, że ich symbolem jest pływająca ryba. Sama ryba wyobraża neofitę, zaś Rybak – szafarza chrztu. Nawiązywała do takiego symbolicznego odniesienia, również ówczesna katecheza, jak hymn św. Klemensa Aleksandryjskiego¹⁵ z II w.:

Rybaku ludzi, którzy zbawienie otrzymują, z odmętów występku ryby czyste od skazy ratujesz z groźnej fali, nęcąc je słodkim życiem.

Twórcy chrześcijańscy już od drugiej połowy II wieku przedstawiali chrzest posługując się najczęściej obrazem połowu ryb w sieci. W przypadku tej pracy poprzez wprowadzenie

¹⁵ *Hymn z II w.* jest najgłębszym wyrazem teologii Klemensa z Aleksandrii (właśc. Titus Flavius Clemens ur. 150 – zm. 212 r. n.e) – jednego z pierwszych Ojców Kościoła. Przez swą poetycką formę, środki stylistyczne i strukturę najpełniej wyraża prawdę o Chrystusie – Słowie Wcielonym – Zbawcy i Bogu. *Hymn* ma charakter wyraźnie laudacyjny i przez swoją stylistykę i strukturę (układ elementów podkreślony zmiennością rytmu) stanowi piękny przykład poezji modlitewnej z przełomu II i III w. Klemens czerpie ze skarbca kultury pogańskiej, co widać w doborze słownictwa, często zapożyczonego od Homera, Pindara, tragiczków, w formie zbliżonej do hymnów, np. homeryckich, aczkolwiek potraktowanej ze swobodą, i metrum typowym dla poezji greckiej, A. Heszen, *Paideia Klemensa Aleksandryjskiego na przykładzie jego „Hymnu do Chrystusa Zbawiciela”*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae XIX” 2009, s. 133.

oszczędności środków plastycznych (odrzućenie niemalże całkowicie koloru) szczególnie zależało mi na wywołaniu efektu silnej ekspresji oraz na podkreśleniu dekoracyjności tego motywu, którego forma wynika z dwóch zachodzących na siebie kręgów.



il. 3 *Przejście/droga*, 2017, drewno / technika mieszana, 30 x 40 cm

Podobnie znamienne jest użycie desek dębowych do wykonania pracy *Przejście/droga*, która w swojej symbolice odnosi się do tajemnicy śmierci, a w zasadzie do momentu zakończenia życia na ziemi. Biblia mówi o *przejściach* przez bramy królestwa umarłych i śmierci. Sformułowania „brama do nieba” używa Jakub (Rdz 28,17) na miejsce, gdzie we śnie oglądał drabinę, po której wstępował aniołowie. Również Apokalipsa (4,1) wyraźnie wspomina o „bramie do nieba”. W odniesieniu do tytułu pracy *Przejście/droga* – Prorok widzi „drzwi otwarte w niebie”, które pozwalają mu wejść w tajemnice zaświatów.



il. 4 *Cztery E*, 2016, drewno / technika mieszana, 40 x 30 cm

Praca zatytułowana *Cztery E* w swojej kompozycji i kolorystyce odnosi się do tradycji ikon. Opierając się na schemacie i „estetycznej duchowości” ikony, nie mogłem z założenia wyeliminować przedstawień figuratywnych. Jej podstawą teologiczną jest przecież tajemnica Wcielenia: Bóg przyjął ciało i dzięki temu możliwy jest obraz Chrystusa. Kompozycja oraz układ czterech elementów i postaci Chrystusa nawiązuje bowiem do przedstawień *Maiestas Domini* (*Chrystus na majestacie*), które wywodzi się z wizji Boga w Apokalipsie św. Jana (Ap 4,1 i n.). Jednak bezpośrednim odniesieniem do centralnej postaci tego przedstawienia jest obraz malarza włoskiego renesansu Fra Bartolomeo – *Chrystus z Czterema Ewangelistami* z 1516 roku.



il. 5 *Zdjęcie z ...*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

Praca *Zdjęcie z ...* jest próbą zmierzenia się z jednym z najbardziej znanych motywów biblijnych podejmowanych przez artystów epoki średniowiecza, renesansu i baroku. W dziełach mistrzów z tamtych czasów *Zdjęcie z krzyża* najczęściej ukazywane jest poprzez grupę postaci skupionych wokół okaleczonego ciała Chrystusa. Moja wersja tej sceny biblijnej jest oszczędna i sprowadza przedstawienie do ukazania jedynie bezwładnego fragmentu ciała, które unosi się w powietrzu. Sylweta zamknięta jest w trójkącie przypominającym o tym, że scena odbywa się na szczycie góry Golgota – miejscu straceń. Czerwony kolor oznacza krew – symbol męczeństwa Chrystusa



il. 6 *Zdjęcie z ...2*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

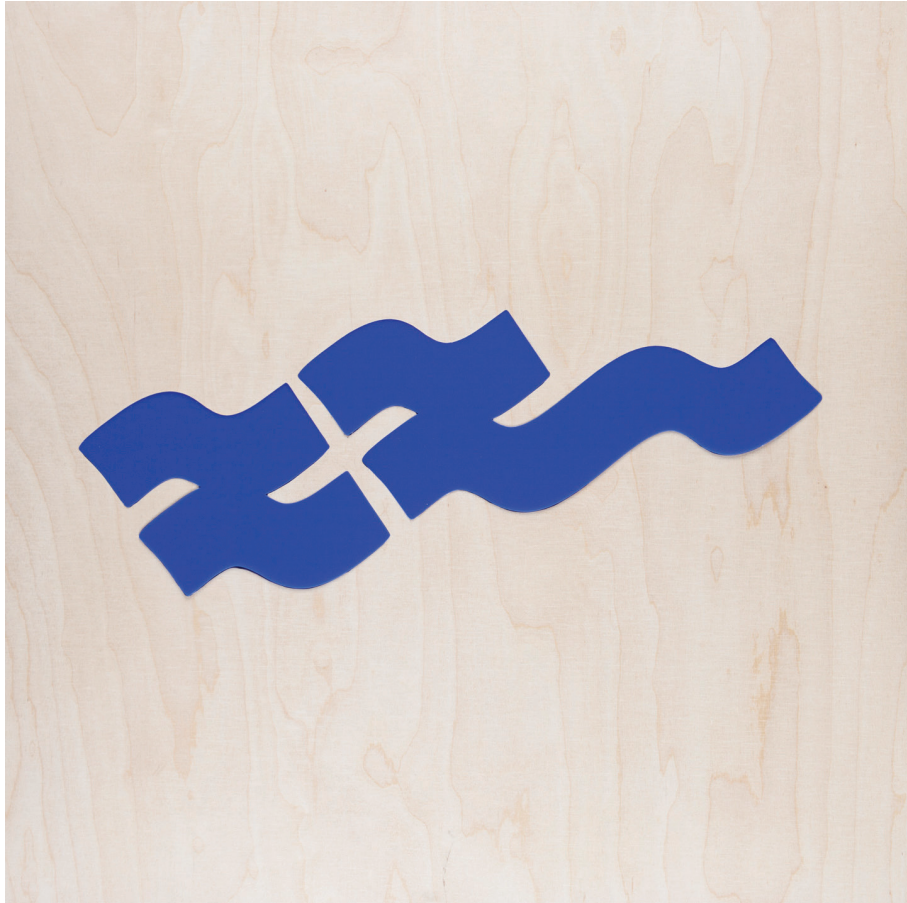
W pracy, zatytułowanej *Zdjęcie z...2*, tematem korelującej z pracą *Zdjęcie z ...*, świadomie zrezygnowałem z uproszczeń w kwestii plamy barwnej, a wydobyta struktura surowego drewna pozostaje w dialogu tradycji ze współczesnością, materiału naturalnego i tworzywa. Praca odsłania także kulisy procesu powstania. Istotna jest także kwestia symboliki drzewa, które w historii religii i sztuki chrześcijańskiej obfituje w jego symboliczne interpretacje. Szczególnie ważne jest rajske drzewo życia, jako symbol krzyża i ołtarza. Tytuł *Zdjęcie z..2*. to odniesienie do sceny zdjęcia z *drzewa krzyża* ciała Chrystusa, zaś forma plastyczna pracy źródło inspiracji znajduje w komentarzu psalmów Św. Ambrożego¹⁶, który to głosi otwarcie (podobnie jak psalmy w Piśmie Świętym) wcielenie Chrystusa, Jego dzieło zbawcze i uwielbienie. Autor wprost pisze o symbiozie ciała Chrystusa z drzewem życia – krzyżem, oraz akcie objawienia się woli Bożej.

¹⁶ Święty Ambroży (340–397) – jeden z czterech doktorów Kościoła zachodniego. *Dlatego Pan w Chrystusie połączył ciało i drzewo, aby ustał odwieczny głód i przywrócona została łaska życia. O błogosławione drzewo Pana, na którym ukrzyżowane zostały grzechy wszystkich! O błogosławione Ciało Pańskie, które wszystkim użyczyło pożywienia!* zob. *Enarrationes In XII psalms Davidicos; Enarratio In psalmum XXXV 3*; PL 14, 999, D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 154.



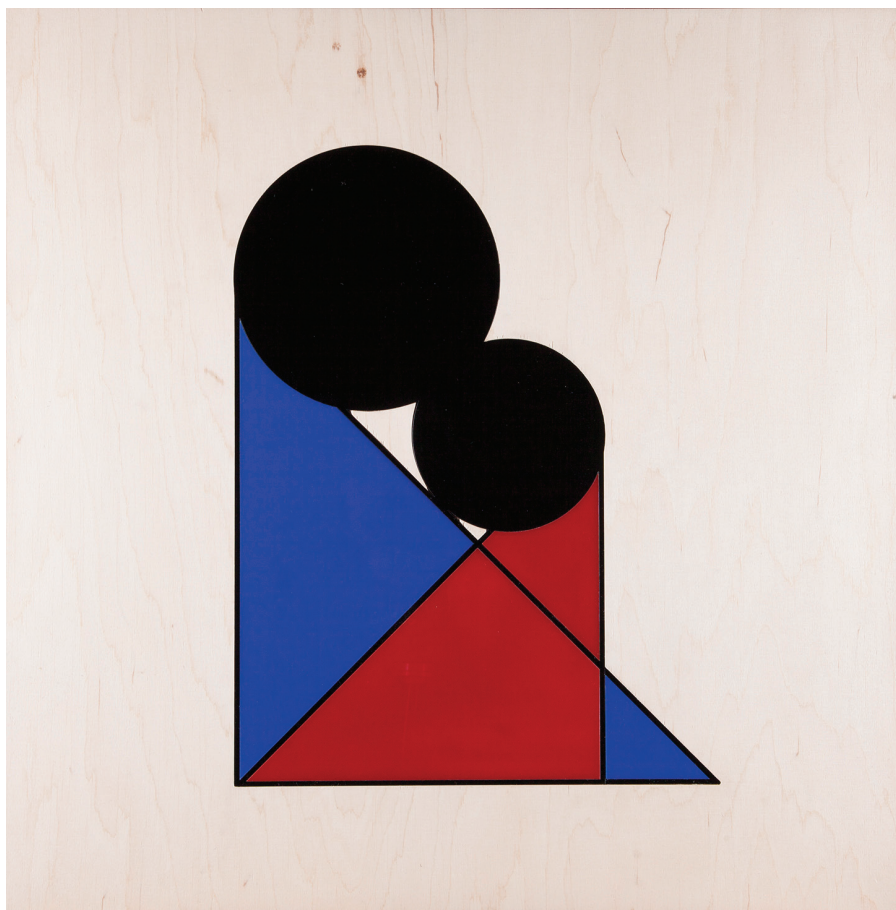
il. 7 *Upadek*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

Praca zatytułowana *Upadek* to próba zamknięcia w prostym znaku momentu upadku Jezusa pod krzyżem. To przypomnienie wydarzeń Wielkiego Piątku i męczeńskiej, drogi podczas której Chrystus aż trzykrotnie upadał pod jego ciężarem. Piktogram – sylweta postaci jest w zasadzie zespolona z formą symbolizującą krzyż, a jego skrzyżowane belki dodatkowo dominują nad celowo ukrytym wizerunkiem. Praca wpisuje się w grupę syntetycznych obrazów graficznych (jak *Krople* – il. 1, czy *Macierzyństwo* – il. 8), a ten motyw szczególnie nawiązuje do piktogramów określających rodzaj zagrożenia.



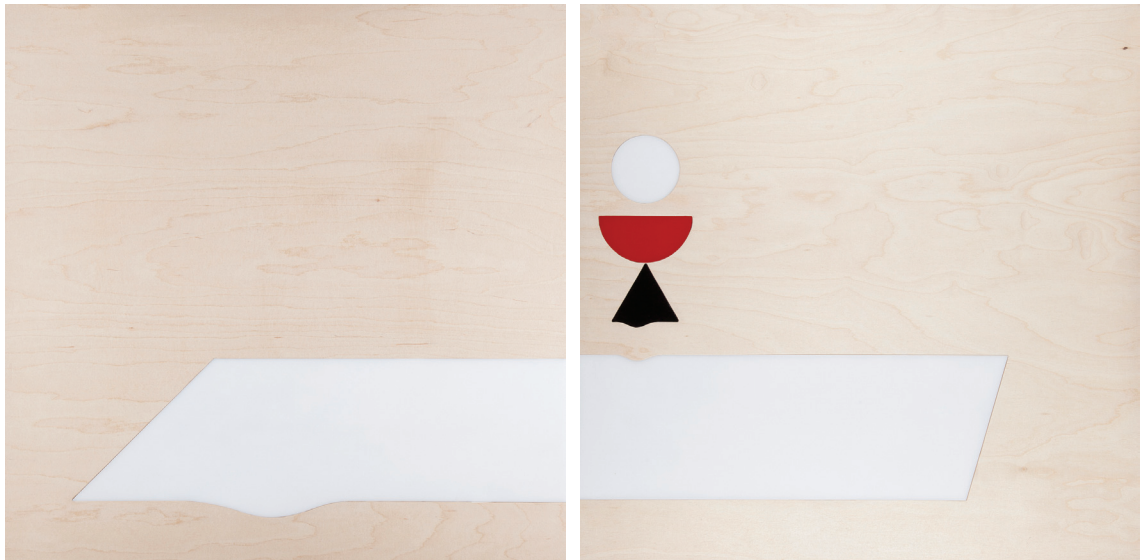
il. 8 *1050 lat...*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

Motyw główny pracy *1050 lat...* bezpośrednio nawiązuje do 1050 rocznicy Chrztu Polski (966 r.). Utrzymana jest w charakterze loga wydarzeń rocznicowych, a ściślej ujmując w postaci tzw. sygnetu, czyli symbolu, znaku graficznego, ale pozbawionego typografii. Kolorystyka podporządkowana jest symbolice wody. Dzięki temu żywiołowi dokonuje się Chrzest, a Chrześcijanin staje się dzieckiem Bożym. Woda jest symbolem łaski i zbawienia. Bezpośredniej inspiracji kształtu przedstawionej formy też należy szukać w Biblii, ponieważ „Jak rzekło Pismo: Strumienie wody żywej popłyną z jego wnętrza”(J. 7,38). W falisty nurt „rzeki” wpisany został krzyż – woda uświęcona przez samego Chrystusa.



il. 9 *Macierzyństwo*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

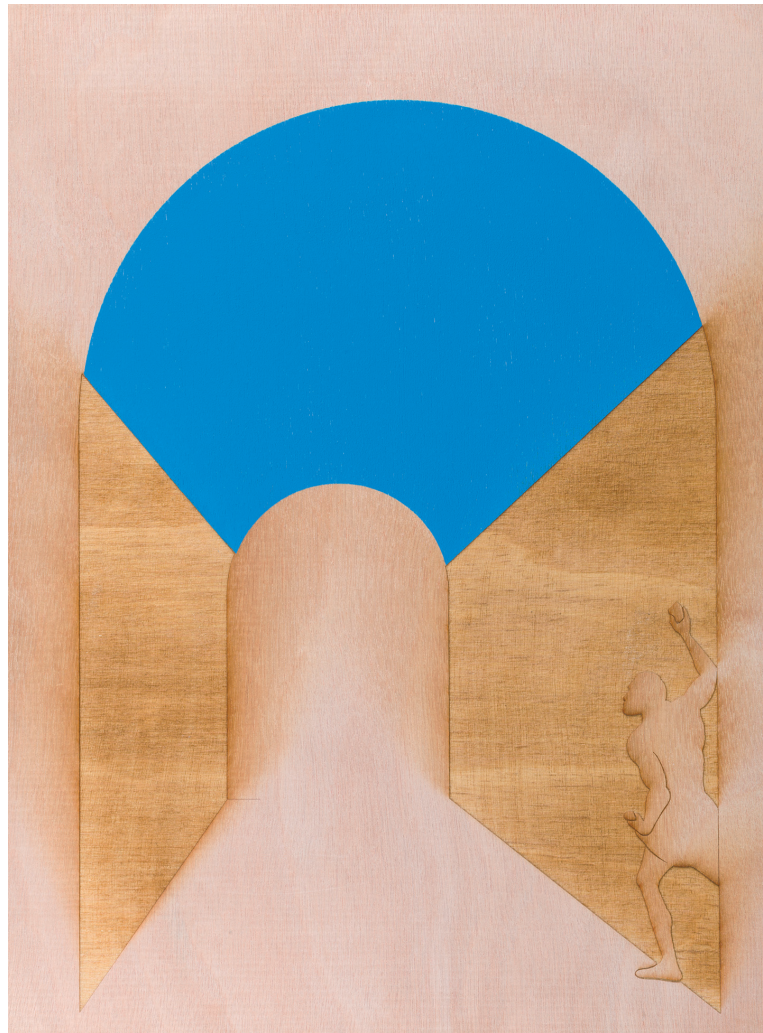
W pracy *Macierzyństwo* sylweta Matki jest wyraźnie oddzielona od Dziecka. Zestaw kolorów – błękitu, jako pierwiastka duchowego i czerwieni, jako pierwiastka cielesnego tworzy całość egzystencji ludzkiej. W tym przypadku – niebieski to w chrześcijaństwie również kolor Matki Bożej, zaś kolor czerwony – określa krew i jest symbolem męczeństwa Chrystusa. W zestawieniu z czarnymi owalami twarzy, czy czarnej linii okalającej sylwetę, to jeden z przykładów kolorystycznych dopełnień w tej serii prac. Jasność drugiego planu, uwypuklająca plan pierwszy, w swym nadmiarze ma za zadanie przyciągnąć uwagę widza – w przypadku *Macierzyństwa* – do scalonego z figur geometrycznych tytułowego przedstawienia.



il. 10 *Stół 1-2*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 120 cm
(dyptyk 2 x 60 x 60 cm)

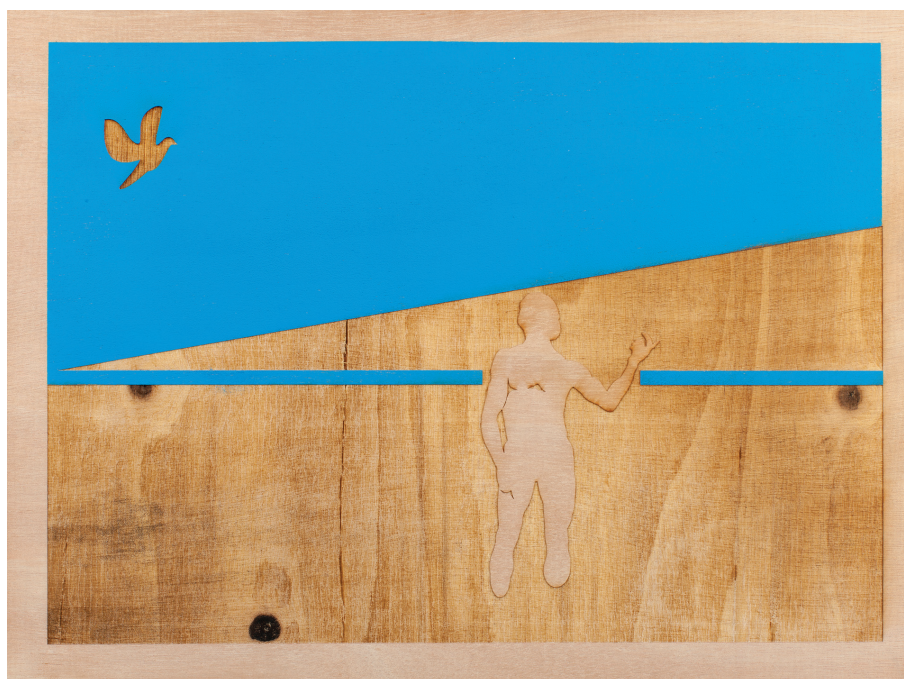
Praca zatytułowana *Stół 1-2* odnosi się bezpośrednio do symboliki oraz momentu ustanowienia Eucharystii. Pomimo braku postaci Apostołów i samego Chrystusa, scena pozostaje czytelna dzięki symbolom: *kielicha* oraz *stołu*, który tym razem staje się głównym bohaterem kompozycji. To bezpośrednie odniesienie do praktyki z czasów wczesnochrześcijańskich, kiedy nie było jeszcze kościołów (budyneków) i stałych ołtarzy, a Ofiarę świętą sprawowano na zwyczajnym drewnianym stole (w pierwszych pięciu wiekach w każdym kościele był tylko jeden ołtarz). Słowo *stół* (także jako tytuł pracy) staje się odnośnikiem do kluczowego wątku, jakim jest Eucharystia z greckiego *eucarissia*, czyli „dziękczynienie, komunia” z łacińskiego *communio*, czyli wspólnota, Sakrament Stołu Pańskiego, ponieważ sprawowany jest przy Stole Pańskim¹⁷. W chrześcijaństwie również biel jest bardzo istotną barwą gdyż wiąże się z symboliką Boga Ojca i kapłanów jako Jego przedstawicieli, to także barwa Apostołów. Ten dyptyk poprzez formę, jak również kolorystykę zadaje pytania dotyczące kondycji współczesnego kapłaństwa. Z jednej strony dwie prace stanowią całość, biel stołu oraz umieszczony nad nim kielich z krwią – symbol ofiary Chrystusa, z drugiej zaś rozdzielona, pęknięta, każda z tych części jest autonomicznym, abstrakcyjnym zespołem znaków lub znakiem, a przede wszystkim estetycznym obiektem.

17 Parafia Ewangelicko-Reformowana w Warszawie, <http://reformowani.org.pl/teologia> (dostęp: 15.01.2017).



il. 11 *Sklepienie*, 2016, drewno, akryl / technika mieszana, 40 x 30 cm

W ikonografii chrześcijańskiej symbolika miejsca czy budynku ma także duże znaczenie. Dla osoby religijnej miejsce spotkania z Bogiem jest bardzo ważne. Od najdawniejszych czasów ludzie tęsknili za utraconym rajem, wznosząc świątynie, „miejsca święte”, rekompensowali sobie utratę części nieba. Z punktu widzenia historii sztuki, w dwóch z moich prac pojawiają się elementy symboliki budynku kościelnego (których jednak nie należy tłumaczyć dosłownie). W *Sklepieniu* jest to prezbiterium, wyobrażające niebo oznaczone niebieskim kolorem. Prezbiterium uważane było, także w sensie fizycznym, za mieszkanie Boga, ponieważ jest to miejsce w którym sprawowana jest Eucharystia. W interpretacjach znaczenia chrześcijańskiego domu możemy także dopatrzeć się wskazówek odnoszących się do przyszłości, do *niebieskiego* obrazu, który odsłania Apokalipsa św. Jana.



il. 12 *Prorok*, 2016, drewno, akryl / technika mieszana, 30 x 40 cm

W podobnej stylistyce utrzymana jest praca *Prorok*, gdzie motywem przewodnim są okoliczności *Chrztu Jezusa* czyli moment objawienia Jego synostwa Bożego. W centrum przedstawienia jest tym razem jednak Jan Chrzciciel nazywany największym z proroków, który udzielił chrztu Jezusowi Chrystusowi i osobiście wskazał Go jako zapowiadanego Zbawiciela świata. „Przebywał na pustyni, żył poza wszelką cywilizacją i kulturą, jak Beduini” (Mt 3,4)¹⁸, udzielał chrztu w Jordanie. Samo wyobrażenie tej postaci i jej miejsce w ikonografii jest ciekawym tematem artystycznym, a podkreślenie kolorem niebieskim linii rzeki oraz nieba ma charakter symboliczny. Również pojawienie się symbolu gołębic po lewej stronie nie jest bez znaczenia, bowiem, właśnie podczas chrztu Chrystusa Duch Święty przybrał postać gołębic (Mt 3,16; Mk1,10; Łk 3,32; J 1,32).

¹⁸ Nosił odzienie z sierści wielbłądziej i pas skórzany około bioder, a jego pokarmem była szarańcza i miód leśny (Mt 3,4), *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Olsztyn 2000, s. 23.



il. 13 *Wieczernik*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm

Wieczernik to z kolei przedstawienie miejsca ostatniej uczyty Zbawiciela przed swoją męką.

We wszystkich epokach i u wszystkich ludów uczyta była wyrazem radości życia, agape – co w ujęciu chrześcijańskim rozumiane jest jako szczególny rodzaj bezwarunkowej miłości Boga do człowieka. Taka miłość została zrealizowana w życiu przez Jezusa, który „umiłowawszy swoich, którzy byli na świecie do końca ich umiłowal” (J 13,1-5), a podczas ostatniej wieczerzy spożytej z uczniami, tuż przed swoją męką powiedział: „To wam przykazuję, abyście się wzajemnie miłowali” (J 15,9-17)¹⁹. Przedstawienie pozbawione jest symbolicznych postaci tak często pojawiających się w malarstwie katakumbowym, ale zachowałem półkole (*sigmafor*), w którym pojawiały się wizerunki ludzi. Uwagę przykuwa kolorystyczny akcent w postaci uproszczonej silnie symbolicznej

19 Portal Oltarz.pl, <http://www.oltarz.pl/slownik> (dostęp: 20.01.2017).

czerwonej czary kielicha, symbolu przelanej krwi Chrystusa, a jego pozostałe elementy stopa i trzon zostały zgubione w bieli symbolicznego stołu wieczerzy. W znaczeniu symbolicznym kielich zbawienia stał się kielichem eucharystycznym, ponieważ zostało nam to wyjednane poprzez krwawy kielich męki Pańskiej, i odnawia się wciąż w trakcie każdej Eucharystii. „Pijcie z niego wszyscy, bo to jest moja Krew Przymierza, która za wielu będzie wylana na odpuszczenie grzechów” (Mt 26,27; Mk 14,23; Łk 22, 17.20) – te słowa po odmówieniu dziękczynienia skierował do swoich uczniów Chrystus. Ten moment wielokrotnie w historii sztuki nowożytnej był poddawany interpretacjom i nowym plastycznym wyobrażeniom.



il. 14 *Sebastian*, 2016, drewno, akryl / technika mieszana, 40 x 30 cm

Pracą *Sebastian*, poza oczywistym kolejnym nawiązaniem do formy ikony, odwołuję się także do kultu śmierci – zawsze obecnego w ikonografii chrześcijańskiej. Wyobrażenie sceny egzekucji męczennika z III w. n.e., który był początkowo żołnierzem, a potem

oficerem w armii Cesarstwa Rzymskiego, stało się bardzo popularne, szczególnie w okresie średniowiecza i renesansu. Chrześcijanie wieków średnich wierzyli, że modlitwa do św. Sebastiana chroni przed zarazą, często nawiedzającą w tamtych czasach Europę. Praca ta pozostaje w stylistyce znacznie odbiegającej od części już omówionych, uproszczonych symboli. Niewinność i delikatność tej postaci przeciwstawiam wzorcowej, umięśnionej męskiej sylwetce, dostrzegalnym napięciem mięśni i z uniesionymi na znak zwycięstwa rękami. Nieprzypadkowe jest zatem rozmieszczenie form symbolizujących strzały, w tych miejscach przy ciele, w których najwcześniej pojawiały się symptomy choroby, a więc pod pachami i na podbrzuszu.



il. 15 *Krew i woda*, 2017, drewno, akryl, tworzywo sztuczne / technika mieszana,
30 x 40 cm

Praca *Krew i woda* jako ostatnia z cyklu, jest kontynuacją pracy *Zdjęcie z...2* (il.6), a więc tematu odnoszącego się do sceny zdjęcia z krzyża ciała Chrystusa. Wyrażenie *ciało i krew* w Piśmie Świętym oznacza człowieka, jego stworzonność. W mojej pracy tytuł *Krew i woda* to próba syntetycznego oddania emocji dwóch momentów, które miały miejsce już po męczeńskiej śmierci Jezusa na krzyżu²⁰. W ikonografii chrześcijańskiej wieków

²⁰ Lecz gdy podeszli do Jezusa i zobaczyli, że już umarł, nie łamali Mu goleni, tylko jeden z żołnierzy włócznią przebił Mu bok i natychmiast wypłynęła krew i woda (J 19, 33-34), Pismo Święte Nowego Testamentu, s. 341.

średnich i późniejszych, symbolami tego wydarzenia było przedstawienie Baranka Bożego, z którego boku wypływa krew, lub przedstawienia Ecclesii trzymającej kielich, do którego spływa krew Chrystusa. Moja propozycja poza symbolicznymi kroplami krwi i wody, ukazuje jeszcze drugi moment – zdjęcia ciała Ukrzyżowanego i sięgającą po nie rękę jednego z uczniów Jezusa – Józefa z Arymatei²¹. Scena jest więc połączeniem dwóch odrębnych momentów opisujących mękę Chrystusa, chwili przebicia boku „tuż po śmierci” oraz chwili znacznie późniejszej, czyli zabrania ciała z Golgoty.

OPIS SPOSOBU REALIZACJI

Doświadczeniem duchowym w wymiarze artystycznym jest pisanie ikon. Odwołują się one do praobrazu, jedyne prawdziwego piękna, jakim dla chrześcijanina jest sam Bóg. W moich pracach nie odnoszę się jednak dosłownie do kanonicznie poprawnej ikony, której wskazania sięgają do postanowień Soboru Trullańskiego z 692 roku. Sobór wówczas wskazał na związek między ikoną a dogmatem Wcielenia. Ikona miała przedstawiać ludzki wizerunek Wcielonego Boga – Jezusa Chrystusa. Jest ona zawsze świadectwem życia, jego zwycięstwa nad śmiercią. Była i jest zawsze malowana z punktu widzenia wieczności, a jej ojczyzną jest Wschód. W tradycji chrześcijańskiej stworzenie ikony wymagało czasu, właściwej techniki i odpowiedniego twórcy – pisarza ikon. Dziś „święte obrazy” powielać może każdy, w zasadzie dowolną techniką. Dostęp do materiałów graficznych i drukarskich jest nieograniczony. Nawet kościół rozprowadza wśród swych wiernych wątpliwej jakości dewocjonia, czym daje przyzwolenie na takie traktowanie obrazów kultu, które z pietyzmem nic wspólnego już nie mają. Czym zatem posługiwałby się współczesny pisarz ikon? Jaką metodę i jaką technikę twórczą uznałby za właściwą? Czy praca rąk własnych i nabożna kontemplacja przy pisaniu ikon jest wciąż zasadna? A może istniejący symbol nabiera nowych treści przy użyciu współczesnych dotąd nieużywanych w ikonopisarstwie materiałów. Moim pracom nadaję charakter ikon przede wszystkim poprzez odniesienie do materiału z jakiego są współtworzone, czyli drewna, (jako podłoża) z którym łączę tworzywa sztuczne.

Drewno jako surowiec interesuje mnie od zawsze. Również klucz doboru gatunków i rodzajów drewna nie jest przypadkowy w zastosowaniu w moim cyklu. Niektóre gatunki

²¹ *Potem Józef z Arymatei, który był uczniem Jezusa, lecz ukrytym z obawy przed Żydami, poprosił Piłata, aby mógł zabrać ciało Jezusa. A Piłat zezwolił. Poszedł więc i zabrał Jego ciało (J 19, 38), Pismo Święte Nowego Testamentu, s. 342.*

ludzie uznawali za oś świata i naturalną świątynię (dąb), inne symbol nieśmiertelności, wytrzymałości (modrzew), czy jako drewno doskonałe do emocjonalnego i duchowego uzdrawiania (mahoń).

TECHNIKI MALARSKIE I ZDOBNICZE

Równie istotne obok materiału są odniesienia do wybranych tradycyjnych technik malarskich i zdobniczych, takich jak sgraffito czy inkrustacja.

Technika sgraffita to szczególny rodzaj malarstwa ściennego lub ornamentalnego zdobnictwa ścian. Nazwa pochodzi z włoskiego określenia skrobanego tynku. W technice tej suchą ścianę pokrywa się najpierw jedną warstwą barwnego tynku, na którą nakłada się warstwę drugą, najczęściej białą. W tej drugiej warstwie artysta wyskrobuje rysunek lub ornament na tyle głęboko, aby odsłonić barwną warstwę spodnią. W ten sposób otrzymuje się dwubarwny, reliefowy efekt²².

Kolor występuje jako nośnik znaczeń. Na wzór malarskiego scraffita sprowadzony do uproszczonej palety. Ta redukcja koloru ma jednak jeszcze jedno zadanie. Kolor wybrany do wypełnienia wykonanych żłobień niemalże zawsze jest nośnikiem znaczeń.

W tej technice powstawały wyobrażenia treści biblijnych i religijnych już we wczesnych wiekach chrześcijaństwa, w okresie katakumbowym, gdy jego wyznawcy zmuszeni byli do posługiwania się znakami zrozumiałymi tylko przez „wtajemniczonych”, czyli innych potajemnie praktykujących chrześcijaństwo. Ten uproszczony do symbolu przekaz pierwszych chrześcijan gwarantował bezpieczeństwo i na stałe wpisał się w repertuar znaków chrześcijaństwa. Stanowią dziś zatem istotny punkt odniesienia w moich badaniach nad aktualnością ich przekazu, jednak z uwagi na inny moment historyczny – tak kulturowy, jak i społeczno-polityczny – ich znaczenie, a także posługiwanie się spotkać się mogą z innym przyjęciem. Redefiniowanie ich znaczeń w pracach powstających aktualnie, a za pomocą nawiązania do symboli, których rodowód sięga pierwszych wieków chrześcijaństwa i tradycji kultury łacińskiej, i przy użyciu – co ważne – także współczesnych materiałów – pozwala mi na nowo konstruować komunikat, który odbierany jest przez współczesnych, obeznanych z systemami znaków i kodów – inaczej przyjmujących taki wizualny przekaz, aniżeli owi pierwsi chrześcijanie. Zależało mi też na stworzeniu konstrukcji plastycznej, która sprosta założeniom formalnym, stanowiąc

22 F. Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2000, s. 228.

równorzędny i komplementarny w moich pracach wobec zagadnień natury semiologicznej obszar poszukiwań z pola abstrakcji geometrycznej.

TECHNOLOGIA „PRODUKCJI”

Cykl opisywanych prac to reakcja na otaczającą rzeczywistość. Narzędziem mojej pracy jest komputer, a w projektowaniu używam często technologii wykorzystywanych w reklamie i designie użytkowym. Oswajamy się z tym co nas otacza, a mając to na względzie próbuję to wykorzystać, a nie odrzucać w procesie tworzenia. Bardziej interesuje mnie dodawanie niż wykluczanie.

Komputer niekoniecznie musi być zimną, bezosobową, wyrachowaną maszyną, ale w pracy projektowej umożliwia pewną dozę nieregularności i osobistego wyrazu. W trakcie powstawania cyklu moich prac zostały one poddane eksperymentom w obszarach wycinania, nacinania, wiercenia, grawerowania w obrębie warstw drewnianego podłoża. Wykorzystałem w tym celu plotery frezujące, które są nowoczesnymi, uniwersalnymi maszynami CNC²³, a największe zastosowanie znalazły w przemyśle reklamowym i służą m.in. do obróbki płyt z tworzyw sztucznych, aluminium, kompozytów, cięcia folii, kartonu, papieru oraz właśnie drewna. Rozwiązania te mogą przynosić podobne efekty jak technika sgraffita. Przykładem takiego działania są prace *Cztery E* (il. 4) oraz *Zdjęcie z...* (il. 5), gdzie za pomocą narzędzia, plotera czy lasera zostaje mechanicznie odsłonięta struktura kolejnych warstw drewna przy jednoczesnym zachowaniu koloru pierwszej powierzchni pracy.

Kolejne z odniesień sięga po technikę inkrustacji polegającą na wykładaniu powierzchni wzorem płaskim z innego materiału. Stosowano ją chętnie w zdobieniu ścian, elewacji, ale także podłóg i wyrobów rzemiosła artystycznego. Do inkrustacji używano przeważnie barwnych kamieni, odbijających się kontrastowo od tła²⁴. W cyklu moich prac zastosowałem natomiast elementy tworzyw sztucznych cięte przy pomocy lasera CNC. Widoczne jest to w pracach *Upadek* (il. 7), *1050 lat...* (il. 8), *Macierzyństwo* (il. 9) oraz *Wieczernik* (il. 13) i *Krew i woda* (il. 15).

W mojej wypowiedzi artystycznej znaczenie ma nie tylko postać zewnętrzna – materiałowa, działająca bezpośrednio na odbiorcę, ale również dobór *tworzywa (plastik)*,

23 Computerized Numerical Control CNC – (pol.) komputerowe sterowanie urządzeń numerycznych.

24 F. Winzer, Inkrustacja, w: Słownik sztuk pięknych, s. 97.

które uzupełnia drewno.

Plastik jest to określenie potoczne funkcjonujące obok często stosowanych tworzyw sztucznych, tj. materiałów składających się z polimerów syntetycznych, wytworzonych sztucznie przez człowieka i niewystępujących w naturze. Wybór tego rodzaju materiałów nie jest przypadkowy, jest on reakcją na otaczającą nas rzeczywistość estetyczną, świat pogrążony w olbrzymiej ilości reklam, banerów, itp. Niskie koszty wykonywania dużych serii gotowych wyrobów plastikowych w porównaniu do innych grup materiałów to główna cecha, która zadecydowała o wielkim rozwoju przemysłu tworzyw polimerowych w XX wieku i ich obecną powszechnością w życiu codziennym człowieka.

W kontekście prezentowanych prac należy redefiniować pojęcie plastik, oznaczające pospolite tworzywo i nadać mu nową rangę. Ten pozyskiwany z ropy naftowej materiał jest źródłem nadprodukcji obiektów zalewających światowe rynki. Z tworzyw sztucznych wytwarzane są często przedmioty o niskiej jakości, ale mimo to sławni designerzy, tacy jak Ron Arad, Dante Donegani i Giovanni Lauda wybierają go jako główny materiał w swoich projektach. W naszych czasach staje się on dobrem pożądanym, często nosi znamiona luksusu oraz dobrego smaku.

Tworzywa sztuczne zaczęły rozpowszechniać się w początkach XX wieku, a dzisiaj są obecne w zasadzie w każdej dziedzinie życia. Jest już prawie niemożliwe, aby egzystować bez plastikowych przedmiotów, spotykamy je na każdym kroku.

Głównymi zaletami tego materiału są mała gęstość, odporność na korozję, łatwe przetwórstwo i niska cena. Jednakże nie może on konkurować z materiałami szlachetnymi, jak: marmur, szkło czy drewno. W tym sensie jest skazany na bycie tworzywem drugiej kategorii, nierzadko kojarzonym z tandetą i wykorzystywanym do produkcji kiczu.

SACRUM I PROFANUM

Połączenie właśnie tego taniego, sztucznego materiału ze szlachetnym naturalnie pięknym drewnem, stało się głównym spoiwem moich prac i wprowadza do mojego cyklu zagadnienia *sacrum* i *profanum*, tak popularnego w sztuce współczesnej. Zjawisko *sacrum* nieodłącznie związane jest z uobecnianiem się tabu. W dawnej sztuce na niemal wszystkich kontynentach, możemy odnaleźć liczne świadectwa doświadczenia religijnego. W większości było ono powiązane z występowaniem

dyskursów instytucjonalnych określonych grup wyznaniowych. W XXI w. artykulacja tego doświadczenia nie posiada już podobnego potencjału, a – co ważniejsze – zmienia się sposób jego obrazowania i kontekst społeczny. Szereg obrazów, także sakralnych jest ogólnodostępnych i powszechnych. Ikonki na smartfony, ulotki, plakaty to tylko część materiałów wizualnych, które nas otaczają. Taka liczba bodźców dla człowieka żyjącego jeszcze kilkadziesiąt lat temu byłaby nie do udźwignięcia. Ponieważ jesteśmy atakowani różnymi informacjami i obrazami, w rezultacie charakterystyczna dla współczesnego świata staje się potrzeba świadomego doświadczenia *sacrum*. Bardziej niż kiedykolwiek w historii uosabia ono charakter bycia człowieka w świecie, sposób jego egzystencji.

KOMPOZYCJA

Wybór kwadratu albo zbliżonego do niego proporcjami prostokąta jako formy prac jest przemyślany i nieprzypadkowy. *Większość osób oglądających kwadrat identyfikuje się z nim. Kwadrat jest prostym wyrażeniem przedmiotu, własności ziemskiej, domostwa.*²⁵

Jednocześnie staram się nie zapominać o tym, że obraz powinien być, jak pisze renesansowy artysta i filozof Leon Battista Alberti²⁶, jak otwarte okno – *aperta finestra*, przez które spoglądamy na świat. A zatem nie wszystkie prace z cyklu są tylko znakami „zawieszonymi” na płaszczyźnie, wyodrębnione zostały także prace o cechach niemalże ilustracji (*Stół 1-2* – il. 10 czy *Cztery E* – il. 4), a nawet takie z wątkami narracji (*Sklepienie* – il. 11 oraz *Prorok* – il. 12). Treści wyrażone wkomponowane w formie kwadratu klasyfikują się w pierwszej grupie moich prac tzw. sygnatów, prostych znaków. Natomiast, jak pisze A. Frutiger: *Jeśli kwadrat zmieni się w prostokąt, straci swój neutralny, symboliczny charakter*²⁷. Ale powierzchnia prostokąta otwiera nowe możliwości kompozycyjne i interpretacyjne tematu. Postanowiłem sięgnąć po to rozwiązanie. Elementy jakie wykorzystałem do zbudowania drugiej grupy prac: perspektywa (*Sklepienie* – il. 11, *Sebastian* – il. 14), horyzont (*Prorok* – il. 12), i ukazanie głębi przez odpowiednie ustawienie przedmiotów – rozwijają przestrzeń. Budują narrację związaną ze złudzeniem przestrzeni.

25 A. Frutiger, Człowiek i jego znaki, s. 30.

26 Leon Battista Alberti (1404–1472) – jeden z najwybitniejszych twórców włoskiego renesansu. Człowiek wielu talentów i zainteresowań, wszechstronnie uzdolniony i wykształcony, badacz i erudyta. Dał się poznać jako malarz, architekt, muzyk, filozof, poeta, lingwista i kryptograf. Osiągnął sukces na niwie architektury i walczył przyczynił się do rozkwitu włoskiego budownictwa w XV wieku.

27 A. Frutiger, Człowiek i jego znaki, s. 36.

W części moich prac istotna jest tzw. wymowa wnętrza powierzchni²⁸. Znak zamknięty w obojętnie jakim kształcie jest nie tylko znakiem, ale przede wszystkim ograniczeniem pewnej powierzchni. Umieszczony wewnątrz staje się obiektem. Płaszczyzna zostaje podzielona na segmenty o różnym znaczeniu i sile wyrazu. Zaczynają działać takie pojęcia jak: góra, dół, przesunięcie w narożnik, eksponowanie w środku, itd.

W nawiązaniu do sztuki orientalnej, gdzie często znajdują się obrazy ujęte w ramki, a w ich wnętrzu te motywy pojawiają się w określonym miejscu, przy pozostałej pustej przestrzeni. Dwie z moich prac reprezentują ten sam sposób myślenia. W pracy *Stół 1-2* (il. 10) funkcjonującej jako dyptyk, ma to swoją wymowę, gdyż znaczna część powierzchni pozostaje pusta. Jednak jak pisze A. Frutiger (...) *puste nie oznacza przecież „nic”, przeciwnie, pustka staje się przede wszystkim wyrażeniem ducha. „Nieobecność” jest tak samo ważna, jak „obecność”²⁹.*

KOLOR

Kolejnym kluczowym składnikiem struktury moich prac, obiektów jest kolor. Przy jego pomocy wydobywam charakter szczegółu, poprzez silne kontrasty kolorystyczne pomiędzy elementami.

Kolor często wzmacnia, zmienia znaczenie jakiegoś symbolu, a nawet może go określać. W moich pracach nigdy nie jest abstrakcyjny, sam w sobie bowiem nic nie znaczy. Zyskuje sens dopiero w połączeniu z symbolem. Barwy mogą być oznaką wspólnot i rodzin, manifestacją postaw politycznych i religijnych, wyrazem hołdu, radości czy żałoby, pojawiają się w herbach i na flagach. Ponieważ każda odznacza się tylko sobie właściwymi cechami, kolorystyka omawianych prac oparta jest na kontraście i zachowaniu wyważonych proporcji między elementami.

W obszarze odniesień, inspiracji „kolorystycznych” głównie interesuje mnie malarstwo współczesne, a szczególnie neoplastycyzm. Barwy podstawowe: niebieski i czerwony dominują w omawianym cyklu, a wybór ten w większości prac podporządkowany jest tematowi oraz formie np. *Upadek* (il. 7) i *Macierzyństwo* (il. 9). Konkretny kolor określa symbolikę przedmiotu lub postaci i historię z nią związaną, np. czerwień – męczeństwo Chrystusa. Czerwień w moich pracach ma miejsce szczególne ze względu na jej walor

28 Ibidem, s. 49.

29 Ibidem, s. 36.

emocjonalny i symboliczny. Ponadto jest dobrze widoczna wśród innych barw, idealnie prezentuje się jako dopełnienie znaków.

Kolejnymi kolorami pojawiającymi się w moich pracach są odcienie złota i srebra.

I tak w odniesieniu do tematyki moich prac podobnie jak w ikonografii biblijnej – złoto wyobraża zawsze coś drogiego, określa Boskie Słońce i staje się symbolem samego Absolutu – kolorem absolutnym. Obrazy malowano na złotym tle, głównie w średniowieczu i w malarstwie bizantyjskim – ikony, a złoto reprezentowało przestrzeń boską, czyli *sacrum*, było m.in. synonimem mądrości, której ustępują nawet najkosztowniejsze skarby. W takim właśnie kontekście zostało wykorzystane jako tło w pracy *Cztery E* (il. 4), gdzie centralną postacią jest Chrystus – *Głowa ciała Kościoła jest pierwocinami całej natury, jest czystym złotem, nieskażonym żadną domieszką zła* – pisze Grzegorz z Nyssy³⁰ w *In Cantica canticorum*³¹, zaś cztery puste okna wokół niego symbolizują Ewangelistów, głosicieli Słowa Bożego. Złoty kolor wykorzystany w pracy *Sebastian* (il. 14), zastąpiony przez odcień *zółtego złota* nie stanowi tła, jak miało to miejsce w *Czterech E* (il. 4), tym razem kolor staje się właściwością przedmiotu, którym są narzędzia zbrodni.

Kolor srebrny natomiast został wykorzystany jako element pracy *Przejsście/droga* (il. 3), gdzie w subtelny sposób uzupełnia się z solidną, starą dębową deską o zielonym zabarwieniu. W wielu językach starożytnych nazwa wywodziła się od białego koloru, który przypominał metaliczny połysk srebra.

Cykl moich prac prezentowany jest przez znaki które mają charakter *mieszany* (symbole), oraz prace alegoryczne o charakterze narracyjnym. Te dwa sposoby ujęcia tematu narzuciły – w moim przekonaniu – określone preferencje dotyczące kolorów. Dzieje się tak ponieważ skojarzenia barwne mogą mieć znaczenie religijne lub kulturowe, ich dobór może też być podyktowany tradycją czy nawykami. Ostatecznie liczę na to, że symboliczna wymowa kolorów usprawni komunikację pomiędzy mną a odbiorcą, ale

30 Grzegorz z Nyssy (ok. 335 – po 394) – jeden z trzech ojców kapadockich, brat Bazylego Wielkiego. Otrzymał staranne wykształcenie retoryczne i filozoficzne. Najpierw pełnił funkcję lektora, później zdecydował się obrać zawód retora. Po śmierci żony Teosebii, postanawia prowadzić życie monastyczne w Poncie, w klasztorze założonym przez brata. W 371 Bazylia ustanowił go wbrew jego woli biskupem małego miasta – Nyssy w Kapadocji. Na Soborze Konstantynopolańskim w 381 roku był jednym z filarów ortodoksji. Publikuje znakomite dzieła: *Życie Mojżesza*, *Komentarz do Pieśni nad Pieśniami*, *Pięć homilii o Modlitwie Pańskiej*, czy zbiór ośmiu homilii pod tytułem *O błogosławieństwach*. Jego twórczość, myśl, koncepcje stanowią niezwykle ważny etap w kształtującej się myśli chrześcijańskiej, <http://www.comunicrucis.pl/index.php/misticon/synni-mistycy-kocioa-powszechnego/152-w-grzegorz-z-nyssy/> Centrum Kultury Duchowej Communio Crucis, (dostęp: 10.03.2017).

31 Grzegorz z Nyssy, *In Canticum canticorum* – duchowe pismo, w którym autor zwalcza błędne twierdzenia zawarte w arianizmie i apolinryzmie.

przede wszystkim wzbogaci przekaz artystyczny o nowy wymiar znaczeń.

TEORIE I PRAKTYKI ATRYSTYCZNE BĘDĄCE OBSZAREM ODNIESIENIA DLA WŁASNYCH ROZWAŻAŃ

W warstwie plastycznej moich poszukiwań twórczych na szczególną uwagę i uznanie zasługują tacy artyści jak: Kazimierz Malewicz³², Georg Karl Pfahler³³, czy Leon Polk Smith³⁴.

Kazimierz Malewicz uważał, że *artysta może być twórcą dopiero wówczas, gdy kształty jego obrazu nie mają nic wspólnego z naturą*. W ten oto sposób sformułował istotę wytyczonego przezeń kierunku w malarstwie – suprematyzmu. W odniesieniu do formy w części moich powstających prac prowadzę z Malewiczem polemikę, ponieważ reprezentowane są przez symbole w postaci figur geometrycznych – najczęściej koła i trójkąta.

Georg Karl Pfahler natomiast doskonale rozumiał znaczenie koloru dla formy przedstawienia zamierzonych kształtów na obrazie. Określenie *formativ* (kształtujący), które dodawał do tytułów swoich obrazów począwszy od 1958 roku, oznaczało jego wyzwolenie, jako malarza z bardziej nieformalnego stylu. W kolejnych latach, jego formy stały się jeszcze bardziej uproszczone. W przeciwieństwie do amerykańskich Hard-Edge świat barw Pfahlera posiadał mocne (twarde) krawędzie (kontury), ale także zaokrąglone narożniki.

Leona Polka Smitha zafascynowało mondrianowskie ujęcie przestrzeni, jednak odczuwał w nim pewne ograniczenie, jakie niesło w sobie użycie linii prostych. Szczególnie moją uwagę zwraca badanie relacji formy płótna – jego kształtu (w tym poszukiwanie kształtów innych niż klasycznie przyjęte formy kwadratu lub prostokąta) do tego, co się na nim znajduje. Znaczna część prac Smitha była inspirowana indiańskimi tradycjami artystycznymi (co nawiązywało również do jego pochodzenia). Często stosował płótna, które były okrągłe lub miały inne niestandardowe kształty.

32 Kazimierz Malewicz (1879–1935) – rosyjski malarz i teoretyk sztuki, czołowy artysta awangardy, twórca suprematyzmu. Jeden z najważniejszych przedstawicieli oficjalnej kultury rosyjskiej i radzieckiej lat 1917–1935.

33 Georg Karl Pfahler (1926–2002) – niemiecki geometrysta, był znany jako malarz wzbogacający architekturę o ważne pojęcie, mianowicie tzw. Palaverhäuser (miejsca komunikacji). W 1970 roku Pfahler przedstawił swoje Kolory-Obiekty (Farb-Objekte) na Biennale w Wenecji. Dzięki temu występowi zdobył międzynarodową sławę.

34 Leon Polk Smith (1906-1996) – amerykański malarz. Jego geometrycznie zorientowane abstrakcyjne obrazy kształtowały się pod wpływem twórców neoplastycyzmu, szczególnie Pieta Mondriana, a styl jego związany był ze szkołą Hard-Edge, uważany jest również za jednego z założycieli tej szkoły.

W strukturze moich prac zastosowanie odpowiednich proporcji barw względem siebie ma kluczowe znaczenie. Według przywoływanej powyżej Gillian Rose³⁵ za pomocą kolorów można na przykład podkreślić pewne elementy obrazu, lecz równie ważną kwestią pozostaje harmonijność ich połączenia.

Pewne analogie w stosunku do własnych rozważań znajduję także w badaniach Rudolfa Arnheima³⁶, który twierdzi, że myślenie jest ze swej natury percepcyjne i rozwija zagadnienia psychologicznej teorii widzenia. Ten wybitny psycholog i teoretyk sztuki także zajął się zagadnieniem percepcji wizualnej.

Treść kolejnej części prac reprezentowana jest przez symbole w postaci figur geometrycznych – najczęściej koła i trójkąta. Poszukuję zharmonizowanych podziałów, kompozycji prostej, oszczędnej w detale, geometrycznej i uporządkowanej. Czasami wybór określonej formy plastycznej odbywa się w sposób bardziej instynktowny, odbierany wzrokowo, oparty na szybkim spojrzeniu. Arnheim w najważniejszych swych opracowaniach naukowych badał specyficzne wzory przestrzenne i graficzne, takie jak np. krata, dowodząc, że forma i treść są z sobą nierozzerwalnie połączone.

PODSUMOWANIE

Symbole mogą mieć różne znaczenia, ale także wyrażają rzeczywistość duchową. Duchowość podkreślają również niektóre barwy, a symbolika kolorów jest zasadniczym spoiwem treści i formy moich obrazów i instalacji.

Jednocześnie podłoże historyczne, wiedza oraz kontekst historyczny są głównym punktem wyjścia do moich rozważań. W historii sztuki malarstwa są obrazy, które w tłumie przedstawień wybijają się na plan pierwszy za sprawą swej zdumiewającej treści, i takie które powracają niczym telewizyjna reklama. Obrazy jako odniesienie, inspiracja stanowią zaledwie część całości całego zestawu moich prac.

W sztuce średniowiecza niezwykle ważny stał się przekaz i interpretacja symboli chrześcijańskich. Dla większości wierzących ludzi, symbole w postaci prostych ilustracji, iluminacji (iluminowanych ksiąg), fresków, czy rzeźb stawały się jedynym sposobem na poznanie Boga, zrozumienie, a może tylko próbę zrozumienia, Ewangelii. Na ówczesnym

35 Gillian Rose (ur. 1962) – profesor geografii kulturowej na brytyjskim Open University, związana wcześniej z uniwersytetami w Londynie (Queen Mary College) i Edynburgu (University of Edinburgh). Obecnie zajmuje się kulturą wizualną, a bardziej szczegółowo wykorzystaniem materiałów wizualnych w badaniach socjologicznych i kulturowych, prywatnym i publicznym korzystaniem z fotografii, sztuką publiczną oraz przestrzenią miejską.

36 *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 42.

mistrzach spoczywał zatem ciężar, umiejętnego przekazu informacji zrozumiałej dla ... odbiorcy.

W mojej wypowiedzi artystycznej znaczenie ma nie tylko postać zewnętrzna, działająca bezpośrednio na odbiorcę, ale również dobór tworzywa (plastik) i techniki (nawiązanie do inkrustacji), użycie lub zaniechanie środków, które podkreślają swoistą autonomię każdego przedstawienia – symbolu, dają maksymalną niezależność od środków technicznych oraz językowych. Komunikaty plastyczne moich prac zapisane zostały w czytelnym, prostym języku form plakatu. I podobnie jak ten uliczny przekaz graficzny pełne są niedopowiedzeń. Podążając w kierunku ikoniczności znanej choćby z identyfikacji wizualnej telefonii komórkowej, próbowałem nawiązać do tego co jest w tego typu designie najważniejsze – natychmiastowej komunikacji poprzez zapis w syntetycznym języku znaków. Moją intencją było jednak pozostawienie w odbiorcy poczucia niedosytu, ale także skłonienie go do własnej refleksji dotyczącej danego symbolu czy wyobrażenia. Sztuka aktualnie została zawłaszczona przez korporacje i przemysł, a jej oblicze ciągle się zmienia. Poprzez użycie w moich pracach współczesnych materiałów (tworzyw) pragnę podkreślić współczesność – aktualność znaków i symboli oraz ich ponadczasowość. Połączenie naturalnego drewna z plastikiem na nowo stawia pytania o miejsce *sacrum* i *profanum* w sztukach wizualnych, szczególnie kiedy myślimy o użyciu nowych technologii przy tworzeniu dzieł sztuki. Przybliżając moje prace do stylistyki ikony, staram się jednocześnie podkreślić ich odrębność, a także oryginalność w stosunku do innych współczesnych, uproszczonych projektów, obecnych przede wszystkim w sztuce użytkowej. Cykl omawianych prac jest zatem reakcją na otaczający świat, a dobór środków artystycznych próbą zwerbalizowania mojej intuicji.

Świadomy jestem faktu, że dotknięcie sfery ikonografii religijnej, jeśli nie będzie odpowiednio doprecyzowane, a praca wykreowana w wystarczająco uproszczonej formie, może powodować pewne wypaczenia interpretacyjne. Przedmiotem badań nie jest jednak obiektywizm w odbiorze tych prac, a raczej uniwersalizm pewnych niezbywalnych znaków kultury. Powszechność komunikatów wizualnych w dzisiejszym świecie sprawia, że zmieniają się możliwości percepcji i interpretacji popularnego odbiorcy.

BIBLIOGRAFIA:

D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, w: *Psychologia i percepcja w sztuce*, Kraków 2013.

Frutiger A., *Człowiek i jego znaki. Epilog*, tłum. C. Tomaszewska, Kraków 2015.

Heller M., *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Kraków 2015.

Heszen A., *Paideia Klemensa Aleksandryjskiego na przykładzie jego „Hymnu do Chrystusa Zbawiciela”*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae XIX*” 2009, nr XIX, s.121-134.

Art Now. Vol 2. Nowy przegląd sztuki współczesnej. 81 artystów z całego świata, red. M. Grosenick, Warszawa 2008.

Pismo Święte Nowego Testamentu, Olsztyn 2000.

Porębski M., *Historia sztuki w zarysie*, t. 3: Wiek XIX i XX, Warszawa 1988.

Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.

Walter C., *Pierwsi artyści*, „National Geographic Polska” 2015 r, nr 1 (184)

Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.

Winzer F., *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2000.

<http://oltarz.pl/slownik>

<http://reformowani.org.pl/teologia>

<http://www.comuniocrucis.pl/index.php/misticon/synni-mistycy-kocioa-powszechnego/152-w-grzegorz-z-nyssy/>

SPIS ILUSTRACJI:

1. *Kropłe*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
2. *Ichthys*, 2017, drewno / technika mieszana, 30 x 40 cm
3. *Przejście/droga*, 2017, drewno / technika mieszana, 30 x 40 cm
4. *Czterej E*, 2016, drewno / technika mieszana, 40 x 30 cm
5. *Zdjęcie z ...*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
6. *Zdjęcie z ...2*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
7. *Upadek*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
8. *1050 lat...*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
9. *Macierzyństwo*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
10. *Stół 1-2*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 120 cm
(dyptyk 2 x 60 x 60 cm)
11. *Sklepienie*, 2016, drewno, akryl / technika mieszana, 40 x 30 cm
12. *Prorok*, 2016, drewno, akryl / technika mieszana, 30 x 40 cm
13. *Wieczernik*, 2016, drewno, tworzywo sztuczne / technika mieszana, 60 x 60 cm
14. *Sebastian*, 2016, drewno, akryl / technika mieszana, 40 x 30 cm
15. *Krew i woda*, 2017, drewno, akryl, tworzywo sztuczne / technika mieszana,
30 x 40 cm

STRESZCZENIE OPISU PRACY DOKTORSKIEJ

I rozdział. Temat prac zakorzeniony jest w symbolice chrześcijaństwa postrzeganego przez pryzmat znaku i jego szeroko rozumianej dominacji w kulturze chrześcijańskiej oraz przestrzeni publicznej. Odniesień i inspiracji należy szukać w prostym języku plakatu, gdzie podobnie jak w omawianych pracach pełno jest niedopowiedzeń.

II rozdział. W tej części pracy podejmuję badania aktualności przekazu poprzez nową formę, rozpatrywanych w kategoriach nie tylko znaku - symbolu, ale komunikatu, a nawet sacrum. W pracy doktorskiej *Kwadrat myśli. Od alegorii do autorskiego znaku* przedmiotem badań jest uniwersalność pewnych niezbywalnych znaków kultury. W przedstawionym projekcie artystycznym znak i symbol stają się równoważnym przekazem informacji, a analiza semiologiczna pozwala je pełniej zrozumieć.

III rozdział. Prezentacja prac wykorzystujących symbole i treści zaczerpnięte z ikonografii religijnej, którym nadano nową formę wizualną. W projektowaniu zastosowano technologie wykorzystywane w reklamie i designie użytkowym. Na cykl składają się obrazy, które mają charakter mieszany (symbole), oraz prace alegoryczne o charakterze narracyjnym. Intencją autora było nadanie pracom charakteru ikon poprzez odniesienie do materiału z jakiego są współtworzone, czyli drewna, (jako podłoża) z którym połączone zostały tworzywa sztuczne.

IV rozdział. Krótkie odniesienia do wybitnych twórców sztuki współczesnej XX wieku jak Kazimierz Malewicz, Georg Karl Pfahler i Leon Polk Smith. Autor znajduje także analogie teoretyczne w stosunku do własnych rozważań w analizie w odniesieniu do interpretacji materiałów wizualnych według Gillian Rose oraz w badaniach Rudolfa Arnheima nad zagadnieniem percepcji wizualnej.

V rozdział. Podążając w kierunku ikoniczności, próbowano nawiązać do tego, co jest w tego typu przedstawieniach najważniejsze – natychmiastowej komunikacji poprzez zapis w syntetycznym języku znaków. W części prac intencją autora jednak było pozostawienie w odbiorcy poczucia niedosytu i skłonienie go do własnej refleksji dotyczącej danego symbolu czy wyobrażenia. W odniesieniu do omawianych prac celem było także zaprezentowanie w sferze publicznej, autorskiej wizji znanych już i często rozpowszechnianych symboli czy przedstawień.

JAN KOCHANOWSKI UNIVERSITY

FACULTY OF PEDAGOGY AND ARTS

Field: Plastic Arts

Discipline: Fine Arts

Student's number: 66469

ARTUR PTAK

**The square of thoughts.
From allegory to the author's sign**

PhD dissertation

Written under the supervision of
Professor Wiesław Łuczaj

KIELCE 2017

CONTENTS:

1.	Introduction.....	39
2.	Presentation of artistic and theoretical research topic. The analysis of works of the series entitled Kwadrat myśli. Od alegorii do autorskiego znaku. [The square of thoughts. From allegory to the author's sign.]	40
3.	Description of the research topic.	
3.1.	Sign.	41
3.2.	Description of the series of works.....	43
3.3.	Description of the project's execution.	58
4.	Artistic theories and practices constituting the point of reference for the author's deliberations.	64
5.	Conclusions.	65
6.	References.	67
7.	List of illustrations.	68
8.	Summary of the dissertation.	69

The square of thoughts. From allegory to the author's sign

Alphabetic characters are no longer sufficient to stop thoughts or to provide information. Orientation and communication are not possible today without schemes, signs and signals¹.

Adrian Frutiger

Associations willingly replace cognition where the stereotype displaces complex reality.

Dorota Dmitruk²

1 Adrian Frutiger (1928-2015) – Swiss typographer, graphic artist, specialist and international authority in visual communication, author of numerous publications in the fields of typography and semiography: A written statement must be supplemented with pictures. (...) Signs, symbols, signet rings, and the signals are in their diversity the language of our time, fusing and penetrating our everyday lives. They cover and protect the past and are an indication of what will happen, A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki. Epilog*, translated by Cz. Tomaszewska, Krakow 2015, p. 292.

2 Dorota Dmitruk – an author of essays, stories and poems. For almost three years she cooperated with 'Foto-pozytyw' monthly magazine.

INTRODUCTION

Art not only reflects reality but also affects and shapes it. It makes a significant contribution to the development of societies as well as the creation and exchange of ideas and innovations. The subject of my work is the universality of certain inalienable signs of culture. Moving in the vastness of information signs sometimes the recipient is able to imagine something or to make some associations, but the references made occur in the context of something. Usually, however, the origin of those associations is not known. Many critics and artists spoke about this aspect of the reception of art, including Mieczysław Porębski³ who somehow predicted the rise of image culture and its uncontrollable and omnipresent influence. Bombarded by information and images we try to process them and frequently we invoke them unconsciously.

It should be remembered that the first known to us manifestations of creativity exploded on the walls of caves 65,000 years ago. Tools were made of bones and then they decorated. The first signs of symbolism occurred: human figures and representations of animals. People developed a kind of dictionary of symbols. However, creation of a simple shape symbolizing something seems obvious the act of creation is completed. *We are dealing here not only with the art form. First of all, it is the first concrete manifestations of consciousness*⁴.

The subject-matter of the works is rooted in the symbolism of Christianity perceived through the prism of the sign and its dominance in Christian culture and public space since the early Middle Ages. According to St. Augustine *a sign is something that refers directly to another reality, at the same time not being worthy of attention in its own existence*⁵.

3 M. Porębski, *Ikonosfera*, Warsaw, 1972, p. 18: (...) The iconosphere surrounding us from all sides - an area in which new visual and sound images are born, an area of continual information interactions systematically noticed, classified, verified and used by human, the area of the continuous observation and exploration.

4 C. Walter, *Pierwsi artyści*, National Geographic Polska 2015 no. 1, p. 36: A giant step from our animal past in the direction of who we are today: the species surrounded by symbols – from road signs to the wedding ring and smartphone application icons.

5 M. Heller, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Krakow 2015, pp. 177-178: Through the prism of such an understanding [of the sign] medieval authors looked at the world. It is for them a sign (signum), a trace (vestigium) or a reflection (speculum) of God.

**PRESENTATION OF ARTISTIC AND THEORETICAL RESEARCH TOPIC.
ANALYSIS OF WORKS OF THE SERIES ENTITLED *THE SQUARE OF
THOUGHTS. FROM ALEGORY TO THE AUTHOR'S SIGN.***

In this chapter, the topicality of the message through new form, considered in terms of both sign and message and perhaps even the sphere of sacrum.

In a series of works entitled *The Square of Thoughts. From Allegory to the Author's Sign* comprising 15 works, eight in the dimension of 60 x 60 cm and seven - 40 x 30 cm - sign and symbol are equivalent transfer of information and the semiological analysis allows to understand them more fully. In the case of these particular works, the analysis by Gillian Rose is particularly helpful in relation to the interpretation of visual material, using semiological method, developed in the later part of the work.

When we trace the development of Christian art from its beginnings to the present day, we see that the direction of thought moved from the abstract to the concrete⁶. For the modern man living within the European culture symbols are commonplace and natural in everyday life.

The man meets with them almost everywhere, whether he is a Christian and a believer or not. In the history of the world symbols have played a huge cultural role and some of them have become the most recognizable in the world, including the cross, the nimbus, or the symbol of fish (also spelled ichthys or ichtys). *Symbol it is not just any idea or experience, not one of many similar and repeated „signs” but it is a single fixed item.* Its nominal and arbitrary meanings influence each other. In addition, in terms of a theological approach to the matter as a raw material its physical dimension is appreciated, where material transience translates into a symbolic element⁷.

6 Ibidem, p. 10: First it was thought that God was present in the world per Virtute - by his potency; His omnipresence was understood then more and more spatially.

7 M. Porębski, *Ikonosfera*, p. 77

DESCRIPTION OF THE RESEARCH TOPIC

SIGN

The semiological method directly answers the question of how images create meaning. This is especially important in the interpretation of my works because the symbolism contained in them requires a reference to *the systems of a larger scale meaning*. *The most important tool in each semiological set of „scientific aids” is a sign as semiology means „the science of signs”*⁸. The content of some of my works is represented through symbols in the form of characters. *Human culture is created by signs each of which means something different and people living in this culture are involved in the process of understanding the meanings of these signs*⁹.

Gillian Rose distinguishes between signs according to the degree of their symbolism and the division proposed by her corresponds to the theoretical assumptions of my work. The first group comprises denotative signs i.e. signs describing something. Roland Barthes believes that *denotative signs are easy to decode*¹⁰. However, although denotative signs are at a certain level easy to understand, Rose believes that they can also have many potential meanings which can be misleading for the recipient. Transparency and unambiguousness in the presentation of works are the basis for correct interpretation of the symbol and the character.

Following Rose, we are confronted with the second concept of sign - connotative signs, *which are the carriers of a wide range of meanings of a higher order*¹¹. They can be divided into two types:

Metonymic signs. This kind of sign is something that is associated with something else and thus is a representation of this something¹². In my compositions, I try to avoid this kind of ambiguity.

Synecdoche characters. *This type of sign is either a part of something that replaces the whole or the whole that is the representation of the part*¹³. Thus, referring to my own work, Christianity is marked by the symbol of the cross, which becomes a synecdoche sign of entire Christianity (as a religion). The concept of synecdoche signs is definitely

8 G. Rose, Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością, Warsaw 2010, p. 101.

9 Ibidem, p. 102.

10 Ibidem, p.114.

11 Ibidem, p. 115.

12 Ibidem, p. 115.

13 Ibidem, p. 115.

closer to my quest of meaning than metonymic signs.

Undertaking further analysis in accordance with the assumptions of G. Rose, *when we look at the picture, its content may be the starting point. What does the picture really show?*¹⁴. Rose believes that it may seem quite an obvious and simple issue which should not be pondered upon for too long.. Probably this will be the case with many visual representations. However, we need to be aware of specific themes, or depictions of religious, moral, mythological, historical or literary nature, which lend themselves to a completely different interpretative classification.

14 Ibidem, p.63.

DESCRIPTION OF THE SERIES OF WORKS

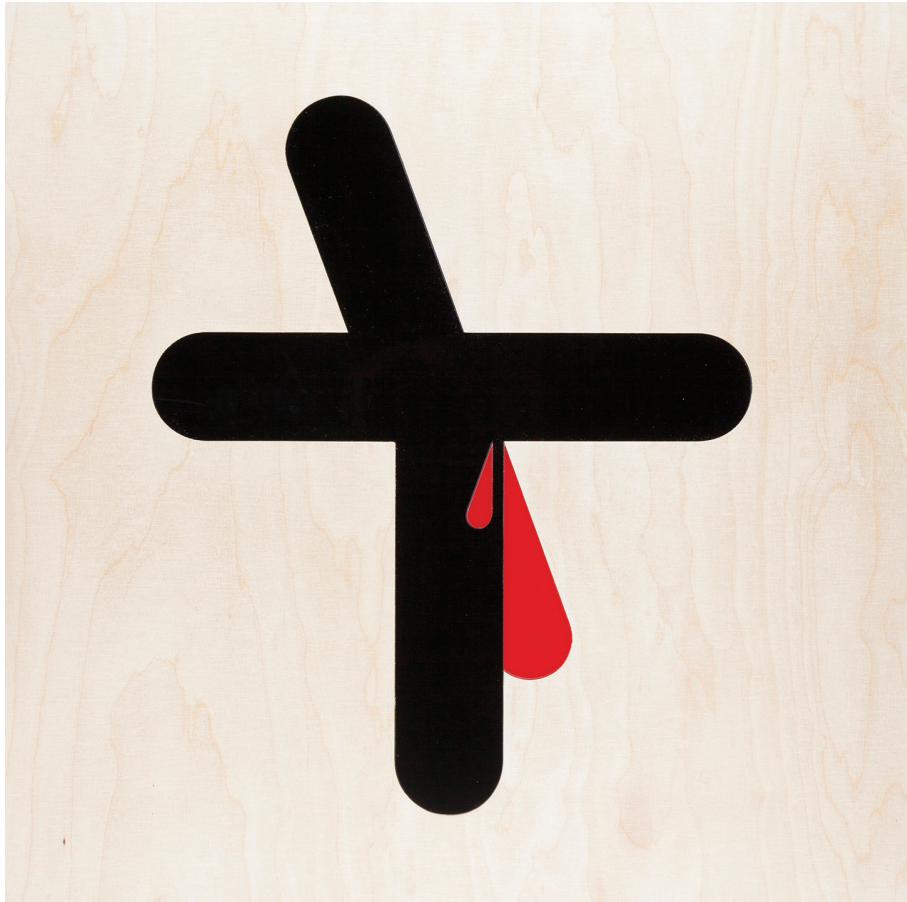


Illustration 1: *Drops*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

The series of works starts with the work entitled *Drops* placed on the wall in the form perpendicularly intersecting two rectangular pieces (with the vertical one slightly leaning) on a light wooden background with symbolically marked drops of blood. Referring to the above considerations on denotative symbols the above symbol should be perceived as a cross and not for example as the symbol X.

The red drops refer to the New Testament meaning as a preparatory symbol. They refer to the blood of the covenant which God made with his people among whom the Messiah was to be born (Hebrews 9:20 and Mt 26:28). The direct reference of this work is the passion of Christ on the cross.



Illustration 2: *Ichthys*, 2017, wood/mixed technique, 30x40cm

The motif of *Ichthys* (also spelled *ichthys - fish*; Illustration 2) is made in mahogany which is wood both noble and strong is designed to emphasize the durability and great value of this symbol, which was accepted and respected by the first Christian communities.

It was related to baptism, which was quite obvious. In order to be baptized converts had to immerse themselves in water and they were able to see that their obvious symbol was a swimming fish. The fish itself represents a *neophyte whereas the fisherman is the minister of baptism*. The early Christian catechesis such as the hymn of St. Clement of Alexandria from the 2nd century¹⁵ also alluded to this symbolic reference: *The fisher people who receive salvation, you save innocent fish from the depths of a dangerous wave, promising them sweet life.*

Christian artists from the second half of the second century presented baptism using the most common image of fishing with the net. Creating this painting with limited artistic means (almost complete rejection of color) I was particularly keen on creating a strong

¹⁵ The Hymn of the 2nd century Is the ultimate expression of the theology Clement of Alexandria (b. Titus Flavius Clemens 150 - 212 AD) - one of the first Fathers of the Church. Through his poetic form, with artistic and stylistic devices and structure expresses most fully the truth about Christ - the Incarnate Word - God and Savior. The Hymn is of laudatory character and by its style and structure (the arrangement of the elements together with variability of the rhythm) is a beautiful example of prayer poetry from the turn of 2nd and 3rd centuries. Clement draws from the treasury of pagan culture, as seen in the choice of vocabulary, often borrowed from Homer, Pindar and tragedians, in a form similar to the form of Homeric hymns, although treated with freedom, and the meter typical of Greek poetry, A. Heszen, Paideia Klemensa Aleksandryjskiego na przykładzie jego "Hymnu do Chrystusa Zbawiciela", „SYMBOLAE PHILOLOGORUM POSNANIENSIIUM GRAECAE ET LATINAE XIX” 2009, p. 133.

expression effect and on highlighting the decorative motif, the form of which is the result of two overlapping circles.

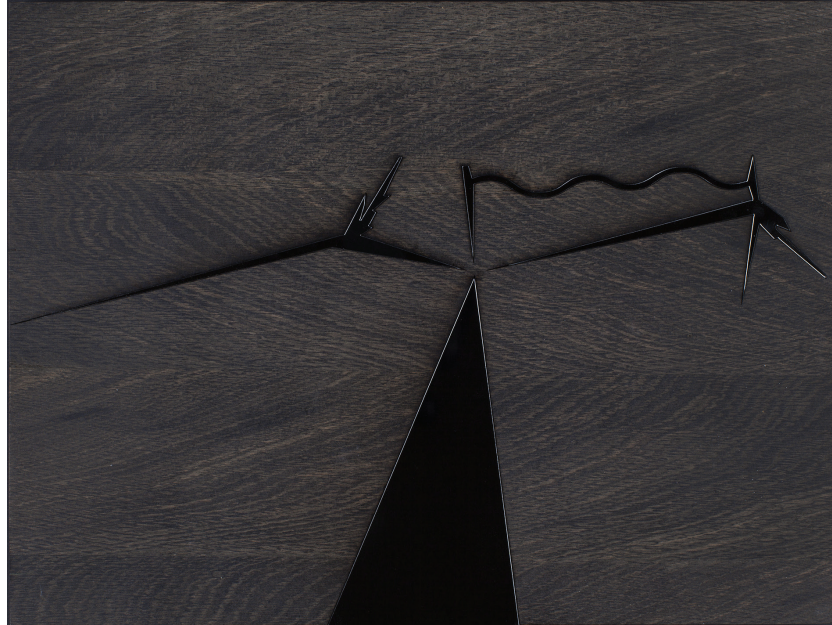


Illustration 3: *Passage/Way*, 2017, wood./mixed technique, 30x40cm

The use of oak boards to create the work entitled *Passage/Way* in its symbolism refers to the mystery of death or in fact to the end of life on earth. The Bible speaks of the passages through the gates of the kingdom of the dead and the death. The phrase „gateway to heaven” is used by Jacob (Genesis 28:17) to describe the place where in his dream he saw the ladder used by angels to climb into the heaven. Also Revelation (4:1) explicitly mentions „the gate to the sky.” With regard to the title *Passage/Way* the Prophet sees „a door opened in heaven,” which allow him to look into the secrets of the underworld.



Illustration 4: *The Four Es*, 2016, wood/mixed technique, 40x30cm

The work entitled *The Four Es* in its composition and color refers to the tradition of icons. Based on the scheme and the „aesthetic spirituality” of the icon, I could not avoid figurative representations. Its theological basis is after all the mystery of the Incarnation: God became incarnate and thus it is possible to present the image of Christ. The composition and the arrangement of the four elements and the figure of Christ refers to the representations of *Maiestas Domini* (Christ in Majesty) which is derived from the vision of God in Revelation of St. John (4: et seq.). However, the direct reference to the central figure of the work is the image of the Italian Renaissance painter Fra Bartolomeo - Christ with the Four Evangelists from 1516.



Illustration 5: *Descent from...*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

The work entitled *Descent from...* is an attempt to deal with one of the most famous Biblical themes undertaken by artists in the Middle Ages, Renaissance and Baroque. In the works of the masters of those times entitled *The Deposition of Christ* the artists showed a group of people surrounding the body of Christ. My version of this biblical scene is economical and shows a part of the inert body that floats in the air. The body is enclosed in a triangle reminding the viewer that the scene takes place on the top of the hill of Golgotha - the place of execution. The red color represents blood - a symbol of Christ's martyrdom.



Illustration 6: *Descent from ...2*, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

In the work entitled *Descent from... 2* referring to the previous work *Descent from...*, I deliberately resigned from simplifications in terms of colours and the extracted raw wood structure is engaged in the dialogue between tradition and modernity and between the natural material and plastic. The work also reveals its process of creation. The issue of the symbol of the tree is important in this work. The history of Christian religion and Christian art abounds in symbolic interpretations of the tree. Particularly important is the paradise tree of life as the symbol of the cross and the altar. *Descent from... 2* is a reference to the scene of the deposition of Christ. The artistic form of the work was inspired by the commentary to the psalms by St. Ambrose¹⁶, who openly proclaimed (like the psalms in the Bible) the incarnation of Christ, His work of salvation and worship. The author writes

¹⁶ St. Ambrose (340-397) - one of the four doctors of the Western Church. „Therefore the Lord joined the body and the tree to satisfy the hunger and restore eternal grace to life. Oh, the Lord blessed tree, on which all sins were crucified! Oh the blessed Lord's body, which gave the food to all! „, part of *Enarrationes In XII Psalmis Davidicos*; In *Enarratio Psalmum XXXV 3*; EN 14 999, D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warsaw 1990, p. 154.

about the symbiosis between the body of Christ and the tree of life - the cross, and about the act of revelation of God's will.



Illustration 7: *The Fall*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

The work titled *The Fall* is a simple attempt to enclose the moment of within the sign of the cross. It is a reminder of the events of Good Friday and the passion of Christ, who fell three times under the weight of the carried the cross. The pictogram – the silhouette of a body is basically a composite of the form symbolizing the cross and its crossed beams also dominate the deliberately hidden person. The work belongs to the group of synthetic graphic images (such as *Drops*, illustration 1, or *Maternity*, illustration 9) and this motif also refers to the pictograms describing a certain type of hazard.

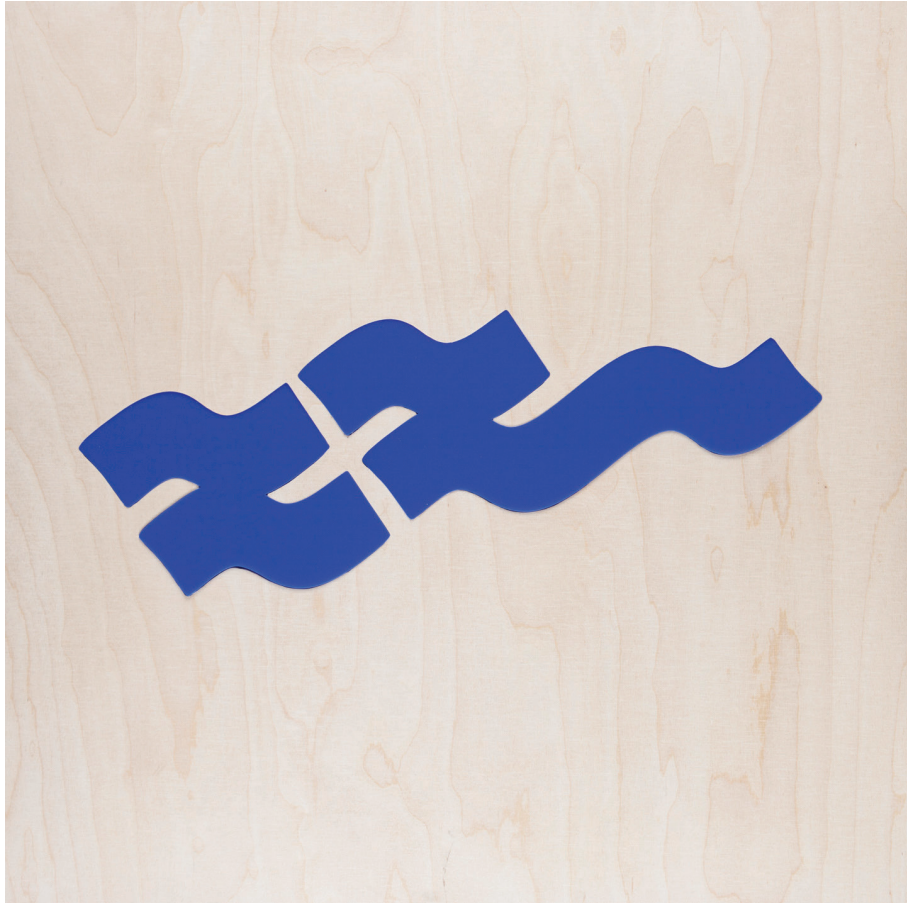


Illustration 8: *1,050 Years...*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

The main theme of the work entitled *1,050 Years...* directly refers to 1050th anniversary of the Baptism of Poland (966.). It is presented as a logo of the anniversary events, and strictly speaking in the form of the so-called signet ring, a graphic symbol devoid of typography. The colours used refer to the symbolism of water. Thanks to this element Baptism takes place and the Christian becomes a child of God. Water is also a symbol of grace and salvation. The direct inspiration of the presented form lies in the Bible in the Book of John (7:38): *As Scripture has said, "Out of him (or them) will flow rivers of living water.* The wavy current of the river embraces the cross – the water sanctified by Christ himself.

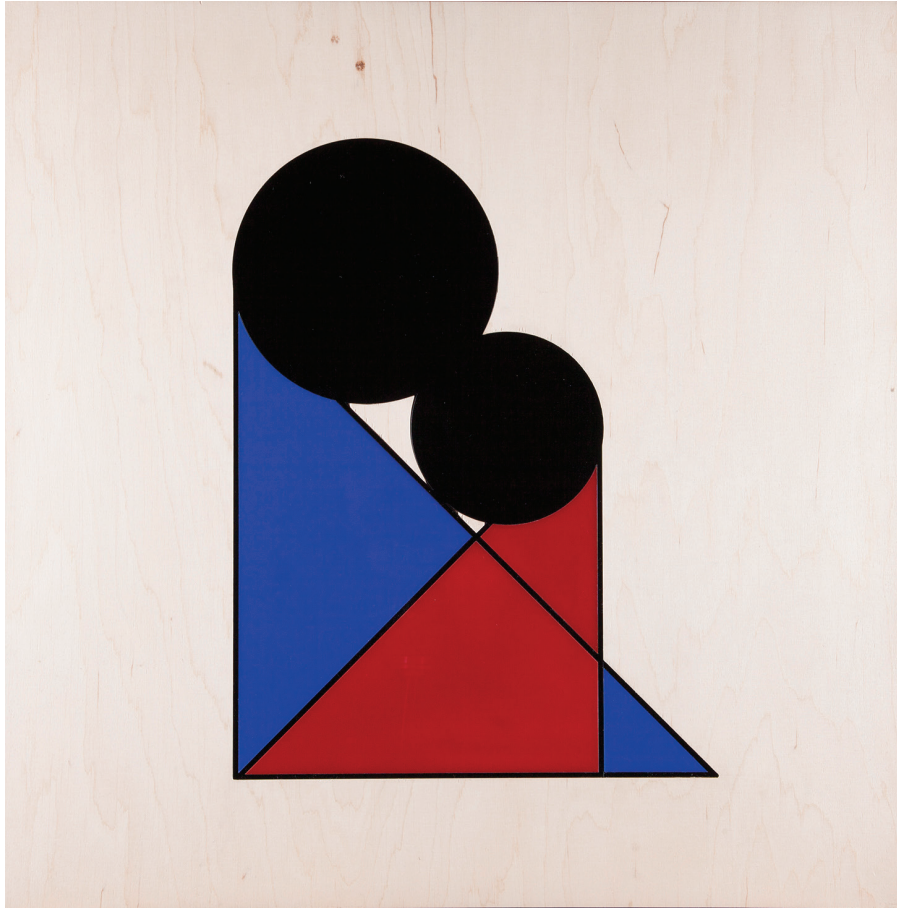


Illustration 9: *Maternity*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

The work entitled *Maternity* presents a silhouette of the Mother clearly separated from the Child. The set of colors - blue, as a spiritual element and red as the bodily element integrally form human existence. In this case, in Christianity blue is also the color of Our Lady and red refers to blood and is a symbol of Christ's martyrdom. Compared with black ovals faces or a black line which surrounds the silhouette, it is one example of color complements in this series of works. The brightness of the background, emphasizing the foreground, in its excess aims to attract the attention of the viewer - in the case of *Maternity* to the main presentation of unified graphic figures.

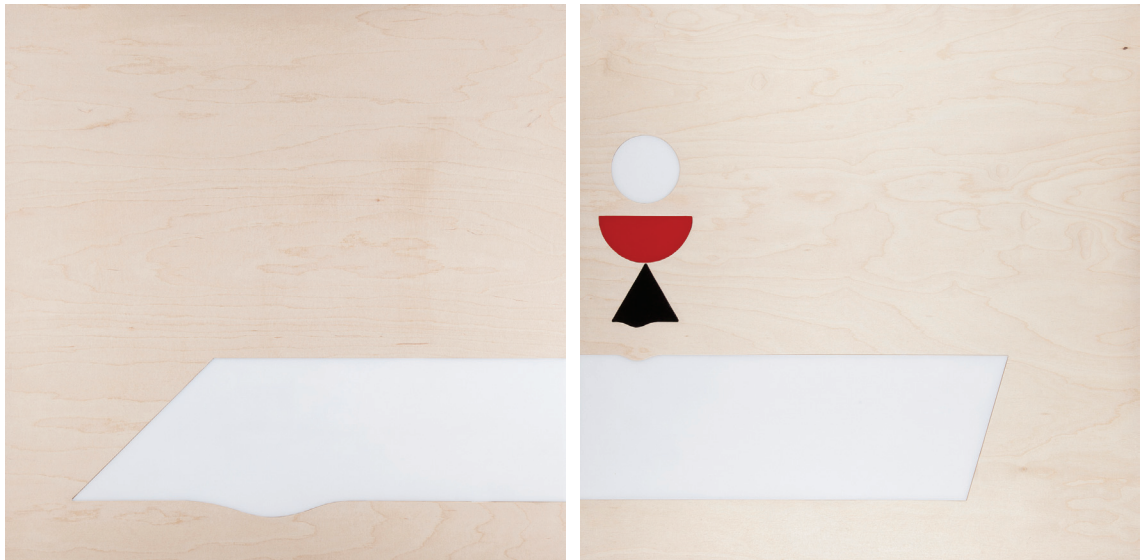


Illustration 10: *Table 1-2*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x120cm (diptych
2x60x60cm)

The work titled *Table 1-2* relates directly to the symbolism of the Eucharist. Despite the lack of the presence of the Apostles and Christ himself, the scene remains legible through the symbols of the cup and the table, which becomes the main element of the composition. This is a direct reference to the practice of the early Christian times, when there were no churches (as buildings) and no stable altars and the holy sacrifice was celebrated on an ordinary wooden table (in the first five centuries in every church there was only one altar). The word table (also as the title of the present work) becomes the link to the key plot of the work which is the Eucharist (Greek *eucarissia*, meaning „thanksgiving”, „communion”, Latin communion, or „community”, the Sacrament of the Lord’s Table, because it takes place at the Table of the Lord (...)¹⁷. In Christianity the white color is very important because it is associated with the symbolism of God the Father as His priests as representatives. It is also the color of the Apostles. This diptych through its form and colours asks questions about the condition of the contemporary priesthood. On the one hand, the two pieces form a whole with the white table and the chalice with blood - a symbol of the sacrifice of Christ, on the other hand the work is broken, with each part being an autonomous entity, an abstract set of signs or a sign, and above all an aesthetic object.

17 <http://reformowani.org.pl/teologia> (access: 15.01.2017).

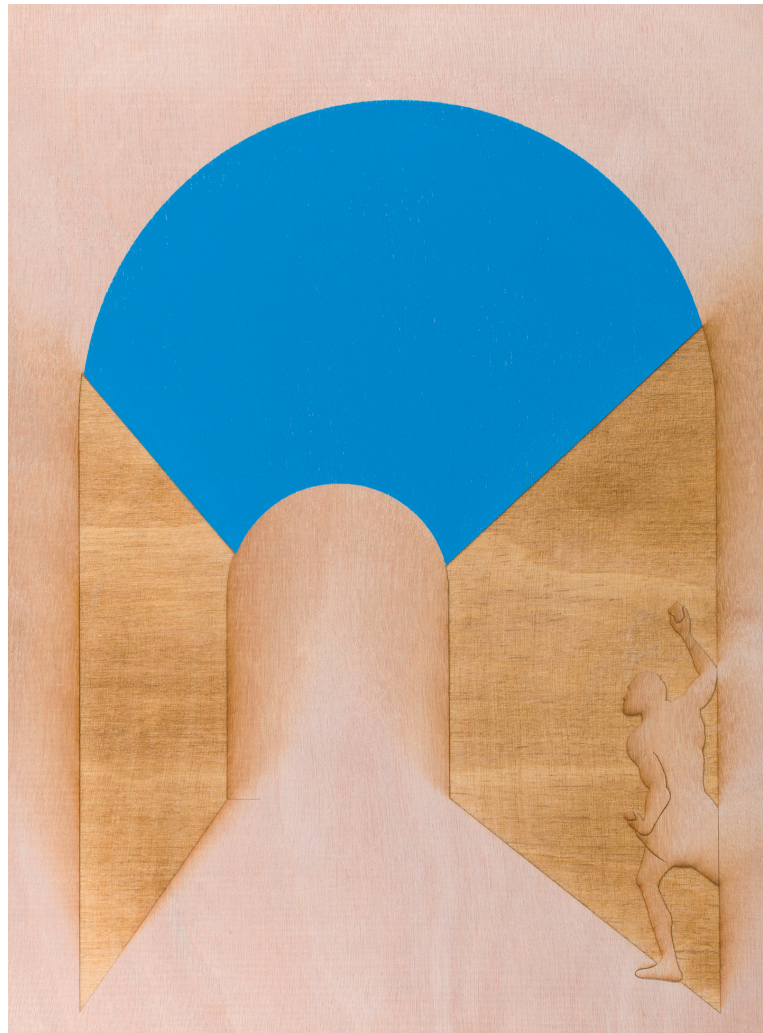


Illustration 11: *The Vault*, 2016, wood, acryl/mixed technique, 40x30cm

In Christian iconography the symbolism of a place or a building is also of great significance. For a religious person a meeting place with God it is very important. Since ancient times, people have yearned for a lost paradise, erecting temples, „holy places”, to compensate for a loss of heaven. From the point of view of art history, in two of my works there are elements of the symbolism of a religious building (which, however, should not be understood literally). *The Vault* presents the chancel, depicting the sky marked with the blue color. The chancel was considered, also in the physical sense, as the dwelling of God, because it is the place where the Eucharist is celebrated. The interpretations of the meaning of a Christian home, are also present in the recommendations of the Apocalypse of St. John relating to the future, to the heavenly image.



Illustration 12: *The Prophet*, 2016, wood, acryl/mixed technique, 30x40cm

The work entitled *The Prophet* was created in the similar style, where the main subject refers to the circumstances of Jesus' baptism or the moment of the revelation of his divine filiation. In the center of the work there is John the Baptist, called the greatest of the prophets, who baptized Jesus Christ and personally pointed to Him as the promised Savior of the world. He lived in the desert, far from all civilization and culture, as Bedouins did (Mt 3:4)¹⁸, baptizing people in the Jordan. The very idea of the character and his place in the iconography is an interesting artistic theme. The blue colour of the sky and the river has a symbolic character. Also, the appearance of a dove, the symbol on the left, is significant, because, just as during the baptism of Christ, the Holy Spirit took the form of a dove (Matthew 3:16; Mark 1:10; Luke 3:32; John 1:32)

¹⁸ „He wore clothes of a camel's fur with a leather belt around his waist and the food he ate was locusts and the honey” (Mt 3,4), New Testament, Olsztyn 2000, p. 23.

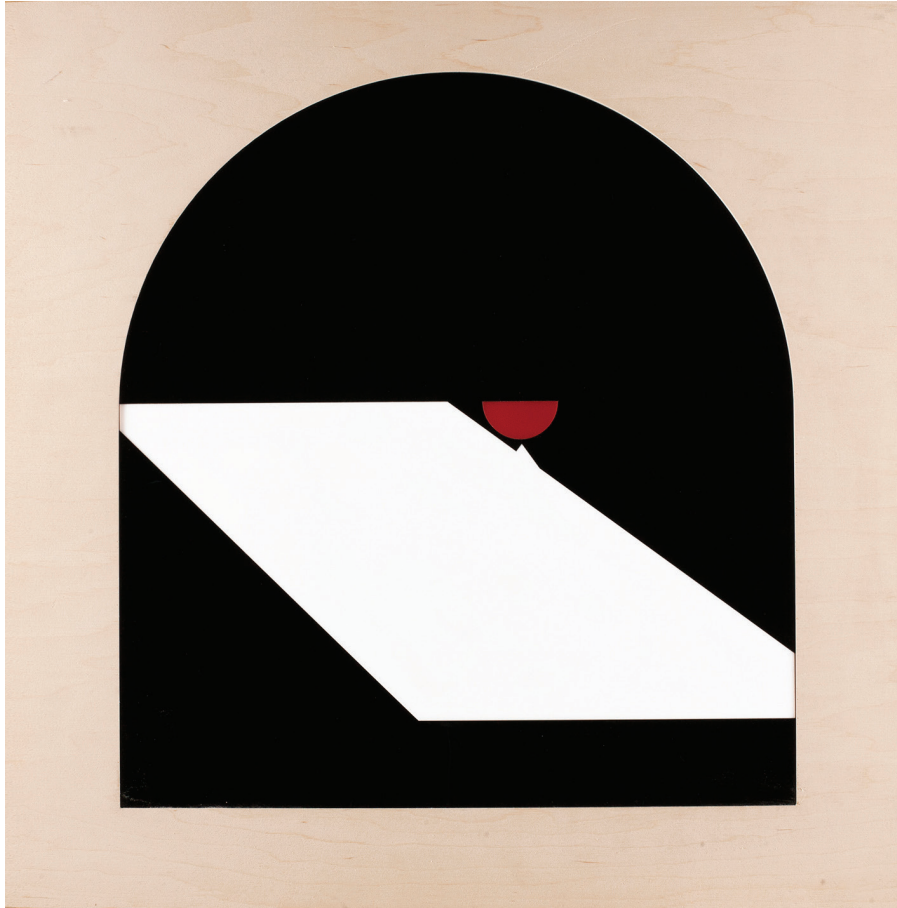


Illustration 13: *The Upper Room*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

The Upper Room in turn present the location of the last feast of the Savior before his Passion.

In all epochs and among all peoples a feast was an expression of the joy of life, *agape* - which in Christian terms is defined as a special kind of unconditional love of God for man. Such love was realized in the life of Jesus, who „having loved his own who were in the world he loved them to the end” (John 13:1 -5) and during the last supper with his disciples just before his Passion said: „This I command you , love one another „(John 15:9-17)¹⁹. The work has no symbolic characters which often occur in the catacomb paintings but there is a semicircle (*sigmafor*) in which the characters appear. Attention is drawn to the color in the form of a highly simplified symbolic red chalice-cup, a symbol of Christ’s shed blood, and the other elements of the chalice were lost in white symbolic supper table. The chalice of salvation became a Eucharistic chalice thanks to the Passion of Christ.

19 <http://www.oltarz.pl/slownik> (access: 20.01.2017).

„Drink ye all of it; for this is my blood of the covenant, which is shed for many for the forgiveness of sins” (Mt 26,27; Mk 14:23; Lk 22: 17.20) – these are the words of Christ to his Disciples after thanksgiving. This moment has been referred to on numerous occasions in the history of modern art assuming new interpretations and artistic presentations.



Illustration 14: *Sebastian*, 2016, wood, acryl/mixed technique, 40x30cm

The work entitled *Sebastian*, beyond the obvious reference to another form of icons, also refers to the cult of death, always present in Christian iconography. The scene of the execution of the martyr of the third century AD, who was originally a soldier, then an officer in the army of the Roman Empire, became very popular, especially during the Middle Ages and the Renaissance. Christians of the Middle Ages believed that prayer to St. Sebastian protects against plague, often haunting Europe in those days. This work

presents the style deviating significantly from other works discussed above, fraught with simplified symbols. Innocence and gentleness of Sebastian are presented against a muscular male body, visible muscle tension and raised hands as a sign of victory. The distribution of forms symbolizing arrow shots in those places on the body where later symptoms of the disease developed (the groin and lower abdomen) are not accidental.

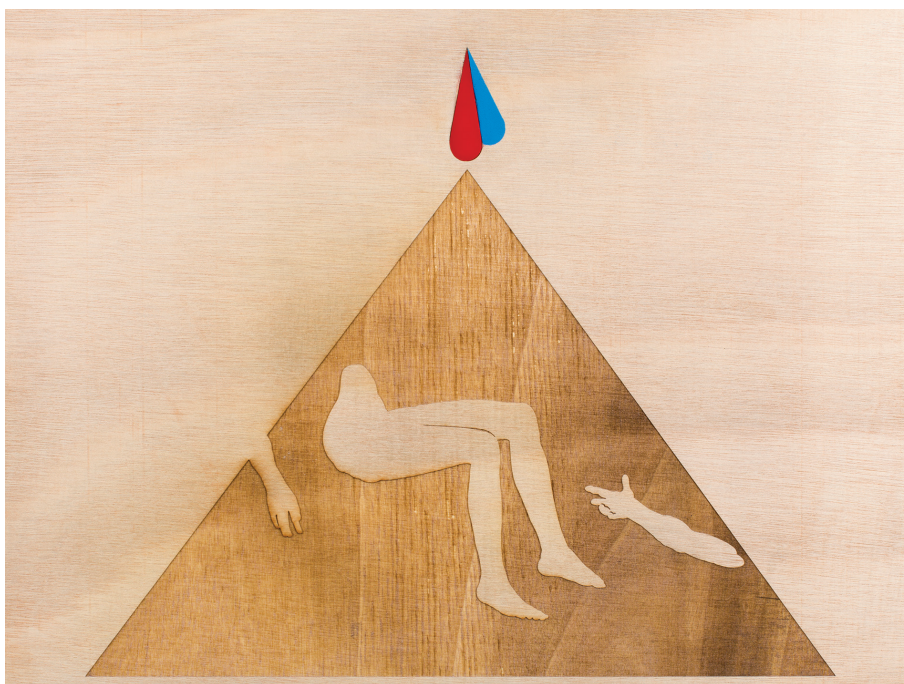


Illustration 15: *Blood and Water*, 2017, wood, acryl, plastic/mixed technique, 30x40cm

Blood and Water is the last work of the series and a continuation of the work entitled *Photograph with... 2* (il.6) referring to the subject relating to the scenes of the deposition of Christ. The expression *flesh and blood* used in the Scriptures refers to the man. In my work the title *Blood and Water* is an attempt to express emotions of two moments that took place after the Passion of Jesus and His death on the cross²⁰. In Christian iconography of the Middle Ages and later, the symbols of this moment / event were the Lamb of God, from which blood flows, or Ecclesii holding a cup into which the blood of Christ flows. My suggestion, beyond the symbolic drops of blood and water, reveals yet another moment - the deposition of the body of the Crucified with the hand of one of the male disciples of

²⁰ 'But when they came to Jesus and found that he was already dead, they did not break his legs. Instead, one of the soldiers pierced Jesus' side with a spear, bringing a sudden flow of blood and water' (John 19, 33-34).

Jesus – Joseph of Arimathea²¹ – reaching for it. The scene is thus a combination of two distinct moments describing the Passion of Christ, the time of piercing the side of his body just „after his death,” and the later moment when it was prohibited to collect the body from Golgotha.

DESCRIPTION OF THE PROJECT’S EXECUTION

Writing icons is a spiritual experience within the artistic dimension. The icon refer to the pre-image, the only true beauty, which for Christians is God himself. In my work, however, I do not refer literally to the canonically correct icon, whose definition dates back to the provisions of the Council of 692. The Council then pointed to the relationship between the icon and the dogma of the Incarnation. Icon was to present the human image of the Incarnate God - Jesus Christ. It is always the testimony of life, Christ’s victory over death. It has always been painted from the perspective of eternity, and it is native to the East. In the Christian tradition writing icons takes time, proper technique and proper creator - the writer of icons. Today, the „holy images” can be written by everyone using any technique. The access to the printing and graphic materials is unlimited. Even the church distributes among the faithful religious objects of dubious quality, giving consent to the similar shallow worship, which has nothing to do with attention. So what does a contemporary writer of icons use? What method and what creative technique would he/she consider the right one? Is manual work and reverent contemplation while copying (or writing) an icon still justified? Or maybe the existing symbol takes on new content using previously unknown modern materials? My works take the form of icons primarily by reference to the material I used to create them, i.e. wood (as a substrate) which I combine with plastics.

Wood as a raw material has always interested me. What is more, the selection of species and types of wood is not accidental in my works. Some species are recognized as the axis of the world and the natural temple (oak), other as a symbol of immortality, strength (larch), or as an excellent wood for emotional and spiritual healing (mahogany).

²¹ ‘Later, Joseph of Arimathea asked Pilate for the body of Jesus. Now Joseph was a disciple of Jesus, but secretly because he feared the Jewish leaders. With Pilate’s permission, he came and took the body away’ (John 19:38).

PAINTING AND ORNAMENTAL TECHNIQUES

Together with the material equally important are references to the selected conventional painting and ornamental techniques such as sgraffito or incrustation.

Sgraffito technique is a special kind of wall painting or decorating walls. The name comes from the Italian scratched plaster. In this technique, a dry wall is coated with the first layer of colored plaster, and then a second layer, usually white. In this second layer the artist carves an ornament or a drawing deep enough to expose the colored background. In this way, a two-tone, relief effect is created²². Color becomes a carrier of meanings, reduced to a simplified palette like in sgraffito paintings. This reduction of color, however, has another task. The colour selected to fill the grooves is almost always a carrier of meaning.

In this technique, some ideas of biblical and religious content appeared in the early centuries of Christianity, in the catacomb period, when Christ's followers were forced to use the signs comprehensible only to the „insiders” secretly practicing Christianity. This message of the first Christians simplified to the symbol guaranteed safety and became a permanent element in the set of Christian signs. Today they constitute an important point of reference in my research on the actuality of their message, but due to a different historical moment - both cultural and socio-political - their importance, as well as handling, can be analyzed differently. Redefining their meanings in contemporary works and using references to symbols which go back to the first centuries of Christianity and traditions of Latin culture, and using - what is important - the modern materials - allows me to re-construct a message that is received by contemporaries, familiar with the systems of signs and codes - otherwise taking a visual message, than those first Christians. I wanted to create a structure of plastic that meets the formal assumptions, acting equivalent and complementary to my work to the issues semiological nature of the search area from the field of geometric abstraction.

‘PRODUCTION’ TECHNOLOGY

The series of the discussed works is a reaction to the surrounding reality. The tool of my work computer and for design purposed I often apply technologies used in advertising and design. We come to terms with what surrounds us and with this in mind I try to use

22 F. Winzer, Słownik sztuk pięknych, Katowice 2000, 228.

it instead of rejecting it in the creation process. I am more interested in including than excluding.

The computer does not necessarily have to be a cold, impersonal, self-serving machine and in the design work it allows a certain amount of irregularities and personal expression. During the creation of the series of my works they have been subjected to experiments in the areas of cutting, drilling, engraving within the layers of the wooden foundation. For this purpose I used milling plotters, which are modern, universal CNC machines²³ most often used in the advertising industry for the treatment of plastic sheets, aluminum, composite, cutting the foil, cardboard, paper and wood. These solutions can produce similar effects as the sgraffito technique. The examples of this kind of work include *The Four E* (Illustration 4) and *The Photograph...* (Illustration 5) where the tool, the laser plotter is used to mechanically expose the structure of the next layers of wood, while maintaining the color of the first surface of the works.

The next reference is connected with the technique of incrustation (inlay) involving decorating the flat surface with another material. It was frequently used in decorating walls, facades, but also floors and handicraft articles. Colored stones, reflecting against the background²⁴, were frequently used in this technique. In the series of my works while I used plastic parts cut by the CNC laser machine. This is seen in the works *The Fall* (Illustration 7), *1,050 years ...* (Illustration 8), *Maternity* (Illustration 9), *The Upper Room* (Illustration 13) and *Blood and Water* (Illustration 15). In my artistic expression not only external, material form acting directly on the recipient is important but also the selection of materials (plastic), which complements the wood.

Plastic is the everyday term commonly used for plastics, i.e. materials comprising synthetic polymers (artificially produced by man and unnatural). The choice of this kind of material is not accidental, it is a reaction to the aesthetic reality that surrounds us, the world lost in the huge amount of advertising, banners, etc. Low production costs of large series of finished plastic products compared to other groups of materials is the main feature, which contributed to the great development of plastics industry in the twentieth century and their current ubiquity in our everyday life.

In the context of the presented works the concept of plastic, meaning common material,

23 CNC – Computerized Numerical Control.

24 Incrustation, definition – F. Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, p. 97.

should be redefined and given a new rank. This material made of extracted oil is the source of the overproduction of material objects flooding world markets. Plastic items produced are often of low quality but still some famous designers such as Ron Arad, Dante Donegani and Giovanni Lauda choose it as the main material in their projects. In our times, it becomes a desirable good and often bears the marks of luxury and good taste.

Plastics began to spread in the early twentieth century, and today plastic is present in essentially every area of life. It is almost impossible to exist without plastic products. The main advantages of this material is low density, corrosion resistance, easy processing and low price. However, it cannot compete with precious materials, such as marble, glass or wood. In this sense, it is doomed to be a second-class material often associated with trash and used for the production of kitsch.

THE SACRED AND THE PROFANE

The combination of this cheap, plastic material with noble, naturally beautiful wood has become the main bond of my work and added to my series the issues of the sacred and the profane so popular in contemporary art. The phenomenon of the sacred is inherent to the presence taboo. In the old art on almost all continents, numerous accounts of religious experience are found. Most of it was related to the occurrence of certain institutional discourses of religious groups. In the twenty-first century, expressing this experience no longer has a similar potential, and, more importantly, the way of presenting images and social context are changing. A series of images is also sacral ones are widely available. The icons on smartphones, leaflets, posters are only part of visual materials that surround us. Such an amount for a man who lived a few decades ago would have been unbearable. As we have become different information and images, a sacred experience is characteristic of the modern world. More than ever in history it embodies the nature of being human in the world and the nature of his/her existence.

COMPOSITION

The choice of the square or the similar rectangle as the form of the works is planned and not accidental. *Most viewers watching the square identifies with it. The square is a simple expression of the subject, landed property, household²⁵.*

25 A. Frutiger, Człowiek i jego znaki, p. 30.

At the same time I try not to forget that the image should be, as described by the Renaissance artist and philosopher Leon Battista Alberti²⁶, like an open window - *finestra aperta*, through which we look at the world. Therefore, not all the works in the series are only signs „hung” on a plane. There are also separated works with characteristic features of the illustration (*Table 1-2* – Illustration 10 or *The Four E* – Illustration 4) and even narrative plots (*The Vault* – Illustration 11 and *The Prophet* - Illustration 12). Integrated content expressed in the form of a square is present in the above-mentioned first group of my works including simple signs. On the other hand, according to A. Frutiger *If the square turns into the rectangle, it will lose its neutral, symbolic character*²⁷. But the surface of the rectangle opens up new compositional and interpretive possibilities. I decided to use it. Elements that are used to build the second group of works such as perspective (*The Vault* – Illustration 11, *Sebastian* – Illustration 14) and the horizon (*The Prophet* Illustration 12), and showing the depth of the desired setting of the items develop space. They build a narrative associated with the illusion of space.

In a part of my works the so-called expression of the interior surface²⁸ is important. A sign closed in any shape is not only a sign but most of all a limitation of a certain surface. Placed inside it becomes an object. The plane is divided into segments of varying importance and power of expression. Then there are concepts such as up, down, shift into the corner, exposing the inside, etc.

In the oriental art images are often included in the frame and inside them the motifs appear in a particular place - up, down- with the remaining empty space. Two of my works represent the same mindset. The work *Table 1-2* (Illustration 10) functioning as a diptych a substantial part of the surface remains empty. However, as A. Frutiger writes, *empty after all does not mean „nothing”, on the contrary, the emptiness becomes primarily an expression of the spirit. „Absence” is just as important as „presence.*²⁹”

COLOUR

Another key component of the structure of my works is the color of objects. With its help

26 Leon Battista Alberti (1404-1472) - one of the greatest artists of the Italian Renaissance. A man of many talents and interests, researcher and scholar. He became known as a painter, architect, musician, philosopher, poet, linguist and cryptographer. He achieved success in the field of architecture and contributed to the development of the Italian construction industry in the fifteenth century.

27 A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, p. 36.

28 *Ibidem*, p. 49.

29 *Ibidem*, p. 36.

it is possible to bring out the character of the detail with strong color contrasts between the elements.

Color often strengthens and changes the meaning of a symbol and can even define it. In my works it is never abstract, because in itself it does not mean anything. It acquires sense only in conjunction with the symbol. The colors may be a sign of communities and families, a manifestation of political attitudes and religious tribute, joy or grief, they appear in coats of arms and flags. Since each color has its relevant features, coloring the works in question is based on the contrast and maintaining a balanced proportion between the elements.

In terms of references and „color” inspirations I am mainly interested in contemporary painting, especially the Neoplasticism. Primary colors: blue and red dominated in the present series and this choice in the majority of works is subordinate to the subject and the form, for instance *The Fall* (Illustration 7) and *Maternity* (Illustration 9). A particular color defines a character or symbolism and history associated with it for example red - the martyrdom of Christ. Red in my work plays a special role because of its emotional and symbolic value. Moreover, it is clearly visible among the other colors, presents itself as a perfect complement of characters.

Other colors that appear in my works are shades of golden and silver. In regard to the subject of my works, as in the biblical symbolism, golden always represents something precious, divine sun sets and becomes a symbol of the Absolute - absolute color. Images were painted on a golden background, mainly in the Middle Ages and the Byzantine painting - icons, and gold represented the sacred space. It was a symbol of wisdom, which was better than even the most expensive treasures. In such a context golden colour was used as background in the work entitled *The four E* (Illustration 4), where the central figure is Christ –*the head of the Church is the first fruits of all nature, it is pure gold, unalloyed by any admixture of evil* - writes Gregory of Nyssa³⁰ in the *In Cantica Canticorum*³¹ and

30 Gregory of Nyssa (c. 335-after 394) - one of the three Cappadocian fathers, brother of Basil the Great. He received a thorough rhetorical and philosophical education. First, he was a lector and later decided to become a rhetorician. After the death of his wife Teosebia he decided to lead the monastic life in Pontus, in the monastery founded by his brother. In 371 Basil appointed him, against his will, the bishop of a small town - Nyssa in Cappadocia. At the Council of Constantinople in 381, he was one of the pillars of orthodoxy. He published outstanding works: Life of Moses, Commentary on the Song of Songs, Five Homilies about the Lord's Prayer, or a collection of eight homilies under the title On Blessings. His creativity, thought, and concepts constitute a very important stage in the emerging Christian thought; <http://www.comunioncrucis.pl/index.php/misticon/synni-mistycy-kosciola-powszechnego/152-w-grzegorz-z-nyssy>

31 Gregory of Nyssa, *In Canticum canticorum* – a spiritual work in which the author fights some incorrect hypotheses of Arianism and Apollinarism.

four empty windows around him symbolize the evangelists, preachers of the Word of God. Gold color used in the work *Sebastian* (Illustration 14) was replaced by the *yellow hue* of the background. However, this time the color becomes the property of the object, which is a murder weapon.

Silver is used as a component of *Passage/Way* (Illustration 3) where in a subtle manner it becomes complementary to the solid, old oak board of a green color. In many ancient languages, the name of the colour was derived from the white color, which reminded metallic gloss of silver. The series of my works is presented by means of signs that have a *mixed* character and the works of an allegorical narrative. These two approaches to the topic - in my opinion - determined preferences for colors. This happens because the color associations may have religious or cultural significance, their selection may also be dictated by tradition or habit. Finally, I hope that the symbolic significance of colors will improve the communication between me and the recipient, but above all enrich the artistic message of a new dimension of meaning.

ARTISTIC THEORIES AND PRACTICES CONSTITUTING THE POINT OF REFERENCE FOR THE AUTHOR'S DELIBERATIONS

In the artistic layer of my creative pursuits special attention and recognition is given to such artists as Kazimierz Malewicz³², Georg Karl Pfahler³³ and Leon Polk Smith³⁴. Kazimierz Malewicz believed that *an artist can be a creator only when the shapes of his painting have nothing to do with nature*. In this way, he formulated the essence of the school of painting created by him, namely Suprematism. With regard to the form in some of my works I undertake a debate with Malewicz because they are represented by symbols in the form of geometric figures - usually circles and triangles.

Georg Karl Pfahler understood the importance of color for the form of presentation of the intended shapes in the image. The term *formative*, which he added to the titles of his paintings from 1958, meant his release as a painter with a more informal style. In

32 Kazimierz Malewicz (1879-1935) – a Russian painter and art theorist, a leading avant-garde artist, the founder of Suprematism. One of the most important representatives of the official culture of the Russian and Soviet culture in the years 1917-1935.

33 Georg Karl Pfahler (1926-2002) – a German geometric artist known as a painter of architecture developing the important concept, namely the so-called. Palaverhäuser (communication space). In 1970 he presented his Pfahler Colors-Objects (Farb-Objekte) at the Venice Biennale. Thanks to this performance he gained international fame.

34 Leon Polk Smith (1906-1996) – an American painter. His abstract paintings geometrically oriented were shaped under the influence of Neo-creators, especially Piet Mondrian, and his style was associated with the school of Hard-Edge, which he was the founder.

subsequent years, his forms became even more simplified. In contrast to the American hard-edge the world of Pfahler's colour had a strong (hard) edges (contours), but also rounded corners.

Leon Polk Smith was fascinated with Mondrian's space, but he felt a certain limit created by the use of straight lines. I paid particular attention to the examination of the relationship between forms of canvas - its shape (including the search for shapes other than a conventionally accepted form of square or rectangle) and what is on the canvas. A large part of Smith's work was inspired by Indian artistic traditions (which also alluded to its origin). He often used the canvas which were round or had other unusual shapes.

In the structure of my works using appropriate proportions of color is crucial. According to Gillian Rose using color, you can, for example, emphasize certain elements of the painting. Another important issue is the harmony of color combinations in the painting.

Certain analogies in relation to my own considerations are found in the research of Rudolf Arnheim, who claims that thinking is inherently perceptual and develops the psychological theory of vision. This eminent psychologist and theorist of art also took up the issue of visual perception.

The content of the next part of the works is represented by symbols in the form of geometric figures - usually a circle and a triangle. I am looking for harmonized divisions, simple compositions, economical in detail, geometric and structured. Sometimes the choice of a particular form is more instinctive, perceived visually, based on a quick look. Arnheim in his most important scientific studies examined the specific spatial and graphic patterns, such as the grille, showing that form and content are inextricably linked.

CONCLUSIONS

Symbols can have different meanings, but they also express the spiritual reality. Spirituality is emphasized by certain colors, and the symbolic character of colors is an essential binder of content and form of my paintings and installations.

At the same time the historical background, knowledge resources and the historical context are the main starting point for my reflections. In the history of art are the images that stand out thanks to their amazing content and there are also some painting which stick in our minds like some TV commercials. Images as a reference, inspiration are only

a part of the entire set of my works.

In the art of the Middle Ages the message and interpretation of Christian symbols became very important. For most believers, the symbols in the form of simple illustration, illumination (illuminated books), frescoes and sculptures, became the only way to know God or understand the Gospel. The masters had to skillfully communicate information understandable to the recipient.

In my artistic expression the outside shape, acting directly on the receiver, and the selection of the material (plastic) and technique (reference to embedding), the use of certain means which stress specific autonomy of each symbol and provide maximum independence of technical means and language are important. Messages of my art works have been written in clear, simple language forms of the poster. And like the street poster they are full of understatement. Following in the direction of iconicity known even from visual identification of mobile phone companies, I tried to refer to what is most important in this type of art – to instant communication through writing in synthetic language characters. However, my intention was to leave the recipient feeling unsatisfied, but also persuade him to form his own reflection on the given symbol or idea. At present, art has been appropriated by corporations and industry and its face is constantly changing. Through the use of modern materials (plastic), I would like to emphasize the present day - the topicality of signs and symbols and timelessness. The combination of natural wood with plastic raises questions about the place of the sacred and the profane in the visual arts, especially when we think about using new technology in the creation of works of art. Bringing my works close to the style of the icon, at the same time I try to emphasize their individuality and originality in comparison to other modern, simplified projects present primarily in the applied arts. A series of these works is therefore a reaction to the world around us and the choice of artistic means is an attempt to verbalize my intuition.

I am aware of the fact that touching the sphere of religious iconography, if not properly clarified, together with the work of sufficiently simplified form, may cause some distortion in interpretation. The object of research is not however objectivity in the reception of these works but rather the universality of certain inalienable signs of culture. The universality of visual messages in today's world changes the perception and interpretation of an ordinary recipient.

REFERENCES

D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, w: *Psychologia i percepcja w sztuce*, Kraków 2013.

Frutiger A., *Człowiek i jego znaki. Epilog*, translated by C. Tomaszewska, Kraków 2015.

Heller M., *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Kraków 2015.

Heszen A., *Paideia Klemensa Aleksandryjskiego na przykładzie jego „Hymnu do Chrystusa Zbawiciela”*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae XIX*” 2009, nr XIX, s.121-134.

Art Now. Vol 2. Nowy przegląd sztuki współczesnej. 81 artystów z całego świata, red. M. Grosenick, Warszawa 2008.

Pismo Święte Nowego Testamentu, Olsztyn 2000.

Porębski M., *Historia sztuki w zarysie*, t. 3: Wiek XIX i XX, Warszawa 1988.

Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.

Walter C., *Pierwsi artyści*, „National Geographic Polska” 2015 r, nr 1 (184)

Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.

Winzer F., *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2000.

<http://oltarz.pl/slownik>

<http://reformowani.org.pl/teologia>

<http://www.comuniocrucis.pl/index.php/misticon/synni-mistycy-kocioa-powszechnego/152-w-grzegorz-z-nyssy/>

LIST OF ILLUSTRATIONS

Illustration 1: *Drops*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 2: *Ichtyis*, 2017, wood/mixed technique, 30x40cm

Illustration 3: *Passage/Way*, 2017, wood./mixed technique, 30x40cm

Illustration 4: *The Four E*, 2016, wood/mixed technique, 40x30cm

Illustration 5: *Descent from...*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 6: *Descent from...2*, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 7: *The Fall*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 8: *1,050 Years ...*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 9: *Maternity*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 10: *Table 1-2*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x120cm

(diptych 2x60x60cm)

Illustration 11: *The Vault*, 2016, wood, acryl/mixed technique, 40x30cm

Illustration 12: *The Prophet*, 2016, wood, acryl/mixed technique, 30x40cm

Illustration 13: *The Upper Room*, 2016, wood, plastic/mixed technique, 60x60cm

Illustration 14: *Sebastian*, 2016, wood, acryl/mixed technique, 40x30cm

Illustration 15: *Blood and Water*, 2017, wood, acryl, plastic/mixed technique, 30x40cm

SUMMARY OF THE PHD DISSERTATION

Chapter 1. The main topic of the dissertation is rooted in Christian symbolism perceived through the sign and its widely understood domination in both Christian culture and public space. References and inspiration are to be found in simple language of the poster, where just like in the present dissertation there are numerous understatements.

Chapter 2. In this part of the dissertation I research the universality of the message through its new form, considered in terms of not only the sign – symbol but also the message and even the sacred. The dissertation entitled *The square of thoughts*. From allegory to the author's sign focuses on universality of certain inalienable signs of culture. In the presented artistic project the sign and the symbol become equivalent transfer of information and semiological analysis allows them to be understood better.

Chapter 3. The presentation of the work using symbols and contents taken from religious iconography which were given a new visual form. In the design technologies used in advertising and applied design were used. The series of works consists of paintings that have a mixed character (symbols) and paintings of an allegorical narrative. The author's intention was to give the paintings the character of the icon by referring to the material from which they are created, i.e. wood (as a substrate) and plastics.

Chapter 4. A brief reference to the prominent contemporary artists of the twentieth century such as Kazimierz Malewicz, Georg Karl Pfahler and Leon Polk Smith. The author also searches for theoretical analogies in relation to his own considerations in the analysis with regard to the interpretation of visual material by Gillian Rose and Rudolf Arnheim's research on the problem of visual perception.

Chapter 5. Following in the direction of iconicity, the author tried to establish what is most important in this type of works, namely the instant communication through writing in a synthetic language of signs. In this part of the dissertation the author's intention was to leave the recipient feeling unsatisfied and persuade him to focus on his/her own reflections on the given symbol or idea. In relation to the discussed works the aim was also to present in the public sphere the author's vision of the common representations or symbols.