

Akademia Sztuk Pięknych
w Gdańsku

PRACA DOKTORSKA

**Tytuł: O symbolach i znakach
graficznych w malarstwie. Znakowa
natura obrazu.**

Autor: mgr Aleksandra Jadczyk

Opiekun naukowy:

dr hab. Józef Czerniawski profesor ASP

Recenenci:

dr hab. Jacek Kornacki

dr hab. Krzysztof Wróblewski

Gdańsk 2011

Jedną z cech wyróżniających człowieka jest jego zdolność abstrakcyjnego myślenia. Głęboko w naturze ludzkiego umysłu kryje się potrzeba komunikowania i myślenia poprzez symbole. Symbolika zdaje się być językiem uniwersalnym, nieskończenie bogatym, zawsze istniejącym. Na każdym etapie rozwoju ludzie tworzyli znaki, nadawali rzeczom znaczenia, mieli potrzebę nazywania, identyfikowania wydarzeń i zjawisk. Jednak świat obrazów i znaków w całej swojej różnorodności bywa niejasny i trudny do rozszyfrowania.

Moje "obrazy – znaki" nie odwołują się bezpośrednio do żadnej konwencjonalnej symboliczności, nie stanowią też malarskiej interpretacji żadnego konkretnego, skodyfikowanego systemu znakowego. Trudno je jednoznacznie wpisać w którąkolwiek z tradycji kulturowo - symbolicznych. Czym więc dokładnie są i dlaczego ośmielam się nazywać je znakami ?

Aby to dokładnie wyjaśnić, przyjrzyjmy się najpierw samemu pojęciu znaku, sposobom jego odniesień do rzeczywistości oraz znakowej naturze samego obrazu.

Zadaniem znaku jest reprezentowanie, zastępowanie czegoś, innej rzeczy substytutem. Znak łączy to, na co wskazuje, z tym, w którym odczytujemy co zostało wskazane. To co znaczone (signifie), z tym, co znaczące (signifiant).

Każdy obraz ma naturę znaku. Jest specyficznym rodzajem komunikatu, wypowiedzią o złożonej strukturze. Stąd też komunikat zawarty w wypowiedzi artystycznej rozpatrywać można zarówno w perspektywie semiotycznej jak i semantycznej. Wewnętrzny język obrazu nie może zaistnieć w oderwaniu od niego – jest w nim zawarty. Często spotykana wieloznaczność oraz zdolność do generowania coraz to nowych znaczeń sprawia, że próba odszyfrowania wymaga znajomości kodu charakterystycznego dla tej konkretnej wypowiedzi artystycznej.

Oglądający, obcując z obrazem, musi za każdym razem odkrywać go w niepowtarzalnej strukturze artystycznej i kulturowej. Przykładem może być tu symbolika koloru. Czerń, którą uznajemy za smutną tylko dlatego, że w naszej cywilizacji oznacza żałobę, nie ma takich konotacji w innych kulturach. W cywilizacji chińskiej czy arabskiej kolorem żałoby jest biel.

Obraz jest tylko pewnego rodzaju możliwością daną odbiorcy, obiektem refleksji, kontemplacji i nie powinien być traktowany jako komunikat jednoznaczny, zamknięty.

Znak jest dla nas czytelny i zrozumiały wtedy, gdy to, co znaczone, dotyczy wskazanej rzeczywistości, a to, co znaczące jest objawem tej rzeczywistości. Zachodzi tu prosta reprezentująca relacja znakowa. Na gruncie malarstwa nie jest w tym przypadku istotne, czy będzie to obraz realistyczny, czy też abstrakcyjny. Obowiązuje tu mniej lub bardziej umowna relacja podobieństwa.

Taki "znak – obraz" opisuje rzeczywistość czy to zmysłową, pojęciową, czy też jakąkolwiek inną.

Za manifestacyjne odejście od relacji reprezentacji w obrazie można uznać obraz Rene Magritte'a - „To nie jest fajka”, gdzie pojawiają się słowa zaprzeczające podobieństwu przedstawienia. Również wszelkie działania konceptualne mówią o ideach zawartych wewnątrz znaków, nie opowiadają w sposób bezpośredni o rzeczywistości, są od niej mniej lub bardziej odseparowane swoim własnym językiem.

Co się dzieje ze znakiem, który zrywa więź łączącą go z rozpoznawalnym światem? W takim przypadku znak zyskując pewną samodzielność, staje się bytem arbitralnym, neutralnym, staje się czymś istniejącym obok. O namacalnej rzeczywistości udziela nam jedynie wskazówek.

Moim celem jest tworzenie "obrazów-znaków" jak najbardziej uwolnionych od ilustrowania konkretnej rzeczywistości, oddalonych od oczywistych skojarzeń czy interpretacji. W poszukiwaniu znaku wolnego, otwartego, ma mi pomóc idea ruchomego obrazu, podlegającego ciągłym zmianom w procesie improwizacji malarskiej.

Ale czy możliwy jest znak – obraz całkowicie pozbawiony odniesienia, w żaden sposób nie nawiązujący do rzeczywistości?

Interesującą odpowiedzią na to pytanie może być koncepcja symulakrum J. Baudrillarda. Czym jest symulakrum? "Jest to kopia bez oryginału, znak bez odniesienia, mapa bez terytorium. To co znaczone, kopiowane, odtwarzane-znika,

znak się emancypuje"¹. "Miejsce reprezentacji zajmuje symulacja, a zamiast znaku reprezentującego zjawia się symulakrum. Z trójelementowej struktury znaku (znaczące, znaczone, referent) odpada wymiar referencyjny. Symulakrum ma znaczenie „ale nie reprezentuje żadnej rzeczywistości, przeciwnie –symuluje, inscenizuje rzeczywistość za pomocą nieuwarunkowanego znaczenia. W odróżnieniu od znaku reprezentującego, który jest ugruntowany w żywej intuicji pierwotnej rzeczywistości(referentu), symulakrum nie wywodzi się z żadnego doświadczenia rzeczywistości, ale całkowicie arbitralnie i przypadkowo projektuje model rzeczywistości, bez jakiegokolwiek odniesienia czy początku. Logiką symulacji jest nieuwarunkowana projekcja , a nie adekwatność. Symulakrum nie reprezentuje rzeczywistości ponieważ jej już nie ma. Jest co najwyżej, niezinterpretowany, tzn. pozbawiony sensu materiał wrażeń. Istnienie rzeczywistości i referencyjną strukturę znaku zapewniała metafizyczna wiara w obiektywność poznania ale niepewność, w którą wtrąca nas nadmiar informacji, podważa niewzruszoność tej wiary. Symulakrum jest kategorią, która opisuje tę nową i oryginalną sytuację utraconej niewinności jednoznacznych interpretacji, nową epokę w dziejach znaku, po wieku rozstrzygalnej reprezentacji nastaje epoka nieobalanej symulacji"²

I w tym miejscu wracam do istoty mojego malarstwa. W procesie budowania obrazu uciekam od reprezentacji i dążę do „uwolnienia” znaku, ale uważam, że teoria J.Baudrillarda jest projektem bardzo krytycznym , dlatego nie jest ona filozoficznym podłożem ani bezpośrednim źródłem moich poszukiwań malarskich.

Proces tworzenia "znaku-obrazu" rozpoczynam od przygotowania małych obiektów malarskich-modułów. Pojedynczy moduł sam w sobie nie jest znakiem, lecz jedynie fragmentem bliżej nieokreślonej całości. Jest wolnym elektronem, nieprzynależnym na tym etapie do żadnej z góry zaplanowanej kompozycji malarskiej.

W każdym z obrazów w prezentowanym cyklu, inspirację czerpię z niektórych rodzajów figur symboliki graficznej- ideogramów, ornamentów, znaków religijnych czy astrologicznych. Są one jedynie bodźcem, stanowią punkt wyjścia dla ciągu

1 A.Szachaj, Jean Baudrillard-między rozpaczą a ironia, Zniewalająca moc kultury, cytuję za:

A.Ogonowska, Nowa Poliszczyna ,2006 nr 1, s.29

2 T.Chawziuk, Co nam mówi Jean Baudrillard?, s.29, <http://www.kulturawspolczesna.pl/1997/1>

transformacji, konstruowania obrazu-całości z pojedynczych modułów. Figury te są elementem znaczącym (signifikansem) w procesie tworzenia własnego "znaku-obrazu". Proces ten jest świadomą improwizacją malarską, pewnego rodzaju nieprzypadkową przypadkowością, nieuporządkowanym porządkowaniem.

Materia każdego z tych modułów może przywołać skojarzenia ze światem natury – powierzchnią kory, słojem drewna czy wyolbrzymioną mikrostrukturą. Poprzez zestawianie ich w pewną całość dążę do uzyskania bogatej i zróżnicowanej materii tworzonego "znaku-obrazu". Sprawdzam zgodność i znaczenie powiązań pojedynczych modułów w budowanej strukturze obrazu –całości. Sposób zakomponowania owych części w całość ma decydować o złudzeniu przestrzeni, ruchu, tworzyć układy mniej lub bardziej dynamiczne.

Najważniejsze są relacje. W każdej tworzonej figurze znakowej rozważam problem harmonii pomiędzy modułami, symetrii lub asymetrii, szereguję rytmy, badam sens ich napięcia. Zastanawiam się nad właściwym zastosowaniem oraz nasyceniem koloru w ramach określonej gamy barwnej. Kolor jest dla mnie szczególnie istotną jakością w strukturze obrazu. Zestawienia barw i ich relacje redukują niekiedy jego geometrię tylko do czynnika porządkującego kompozycję.

Kolor w swej symbolice traktuję bardzo umownie i mam świadomość, że te same barwy w różnych zestawieniach mogą nabierać zupełnie innego znaczenia oraz wydźwięku emocjonalnego. Wszystko zależy od decyzji, którą podejmę. Domyślam się, co może się wydarzyć, jeśli obok jednego koloru umieszczę drugi, ale przecież każdy z nich może mieć wiele odcieni. Dlatego w poszukiwaniu właściwej relacji kolorystycznej zdaję się na intuicję. Przekładam, obserwuję, zamieniam poszczególne moduły dopóty, dopóki kolory nie "zgodzą się" ze mną. Każde przesunięcie pojedynczego elementu stwarza nową sytuację, a kiedy nie jest ona dla mnie satysfakcjonująca i ostateczna, szukam i decyduję od nowa. Preferuję wyciszone gamy monochromatyczne.

Najczęściej podstawą, tych, w znacznej mierze, intuicyjnych poszukiwań właściwych zależności są zapamiętane wrażenia i obserwacje przyrody, jednak łączność tych zjawisk z budowaną strukturą obrazu jest całkowicie swobodna. To

tylko pewnego rodzaju wizualny pretekst przeciwstawiania ale i zarazem wzajemnego łączenia materii o różnym charakterze.

W procesie wolnej gry tymi modułami poprzez ciągły ruch, aktualizację, demontaż, spójna i czytelna struktura konkretnego, wyjściowego symbolu graficznego ulega stopniowemu zatracaniu. Kryteria czytelności, rozpoznawalności czy przejrzystości znaku zaczynają odgrywać rolę drugoplanową. Obraz przestaje organizować się wokół ściśle określonego kierunku, przestaje funkcjonować w logice zamkniętej, wąsko pojętej, silnie scentralizowanej struktury.

Aranżowana kompozycja otwiera się na możliwość kontynuacji, dobudowywania kolejnych modułów wychodzących poza ściśle określone „ramy obrazu”.

Mówiąc językiem G.Deleuze'a , kompozycje te mają strukturę rizomatyczną – kłączową.

„Kłęczę posiada cały szereg specyficznych właściwości, które w sposób radykalny przeciwstawiają je drzewu i korzeniowi: między innymi zasada łączności; dowolny punkt kłęczę może być połączony z dowolnym innym, nie istnieje żadna aprioryczna zasada regulująca sposoby łączenia[...], zasada nie znaczącego zerwania : kłęczę może być przerwane w dowolnym miejscu, lecz posuwa się nadal własną czy też obcą linią, może ulec częściowemu zniszczeniu, lecz zostaje odtworzone, rekonstruuje się, zasada kartografii i przekalkowania: kłęczę nie jest oparte na zasadzie reprodukowalnej w nieskończoność odbitki, polega raczej na tworzeniu mapy na którą należy przekalkować, nałożyć odbitkę, mapa jest otwarta, podlega demontażowi, przesunięciu, modyfikacji, niczego nie reprodukuje lecz konstruuje, jest wytwarzaniem nie zaś odtwarzaniem „³

Chciałabym wyraźnie zaznaczyć, że obrazy te są ruchome, 'stają się' podczas procesu konstruowania i tylko i wyłącznie wtedy są fizycznie otwarte na dalsze rozbudowywanie, kontynuację czy transformacje o wspomnianym wyżej charakterze kłączowym. Dla celów ekspozycyjnych, z powodów czysto technicznych, decyduję się na scalenie ich na pewnym według mnie satysfakcjonującym, ale nie definitywnie

3 B.Banasiak, Nomadologia Gillesa Deleuze'a, s.14 , http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/pdf/Bogdan_Banasiak-Nomadologia_Gillesa_Deleuze'a.pdf

skończonym etapie.

W efekcie końcowym tej wolnej, aczkolwiek uporządkowanej gry, improwizacji poszczególnymi modułami obrazu, pierwotny sens – punkt wyjścia, konkretny znak czy symbol graficzny staje się słabszy semantycznie. Istnieje zaledwie śladowo lub w ogóle zanika. Następuje dekonstrukcja pierwotnej, wyjściowej figury-znaku, powstaje kompozycja abstrakcyjna o charakterze niejednoznacznym, otwarta na dużą swobodę interpretacyjną.

Przełamana zostaje oczywistość referencji, charakteryzującej każdą reprezentację. To etap budowania otwartej znakowości, świata równoważnego, znaku wolnego lub raczej prawie wolnego. Następuje zburzenie, zaprzeczenie prostej, linearnej relacji reprezentacji rzecz – znak. Nowo powstały "znak – obraz" w znacznej mierze się emancypuje i uwalnia od swojego odniesienia.

Z problemem znakowej natury obrazu nieodłącznie wiąże się kwestia rozumienia czy też interpretacji znaku.

Sprawa wydaje się być prosta, gdy obraz odnosi się do namacalnej rzeczywistości. Wtedy rozumiemy go bezpośrednio, chociaż może się pojawić pytanie o to, co kryje się poza sensem jawnym, dosłownym. Czy dzieło ma sens ukryty? To właśnie dopiero obrazy wieloznaczne, symboliczne stają się okazją do myślenia, a refleksja nad nimi prowadzi do interpretacji.

Obraz można interpretować na wielu płaszczyznach i w różny sposób, w zależności od tego, jakiemu celowi ta interpretacja ma służyć. Nie ma też żadnej, ściśle zdefiniowanej, reguły jedyne sensownego i właściwego sposobu interpretowania. W znacznej mierze jest to kwestia pomysłowości, zawsze związanej z tym co w nas indywidualne. Chciałabym w tym miejscu podkreślić rolę wyobraźni. To właśnie wyobraźnia wykracza poza horyzont tylko i wyłącznie oczywistych interpretacji. Projekcja, którą sobie wówczas wytwarzamy bywa po trosze obrazem nas samych.

Każda interpretacja obrazu jest "wolna", zależna jedynie od tego, jak go zobaczymy, pojmimy, czy też w jaki sposób będziemy pytać, o to, czego nie rozumiemy. Mówiąc o wolności interpretacyjnej obrazu, należy podkreślić rolę

kontekstu, bez którego nie da się wyłowić "ogólnego" znaczenia konkretnej wypowiedzi artystycznej. Wydaje się, że każdy obraz ma jakiś kontekst i wynikający z niego sens, ale sama interpretacja nie jest w sposób pełny i jednoznaczny tego wyjaśnić.

A znak -obraz jako fakt autonomiczny? Co się dzieje, jeśli znak swą wewnętrzną zawartością nie wskazuje na coś poza sobą?

W tym przypadku obraz jest pewnego rodzaju "czystą" strukturą, którą należy dopiero wypełniać znaczeniem. To właśnie dopiero akt interpretacji jest uznawaniem. Interpretując za każdym razem, ustanawia się umowną relację tego, co znaczące, z tym, co znaczone. Można mówić tu o pewnego rodzaju kontynuacji obrazu właśnie poprzez interpretację. Roland Barthes powiada: "...krytyk staje wobec przedmiotu, którym nie jest dzieło, ale jego własny język..."sens" jaki pełnoprawnie nadaje dziełu, jest ostatecznie tylko nowym rozkwitem symbolów, które dzieło tworzą..."⁴

Na koniec swoich zaledwie kilku uwag o znakach, chciałabym przede wszystkim podkreślić ich relatywny charakter. Dążę do budowania "znaków-obrazów" dalekich od przedstawień czy oczywistych skojarzeń prostych do sformułowania. W głębi duszy pragnę tworzyć obrazy niejednoznaczne i nienazwane. Jednak mam świadomość, że stworzenie obrazu całkowicie wolnego od odniesień nie jest możliwe. Niemożliwa jest izolacja chociażby ze sfery doznań emocjonalnych. Dlatego chciałabym, by ten niekiedy bardzo umowny sens obrazu, mógł być odnaleziony przez każdego oglądającego.

Podczas tworzenia tego cyklu prac pojawiło się we mnie wiele wątpliwości i pytań odnoszących się co do możliwości i sposobów realizacji założonych celów. Sądzę jednak, że praca ta wiele wniosła w moje doświadczenie twórcze, zarówno na poziomie intelektualnym jak i praktycznym, malarskim. Pozwala mi to szerzej spojrzeć na poruszane problemy znakowości jak i samo malarstwo. Dlatego wydaje mi się, że jest to ważny etap mojej twórczości. Myślę, że na tym etapie, prezentowana realizacja malarska jest satysfakcjonującym rozwiązaniem.

⁴ R. Barthes, Krytyka i prawda, s. 132, cytuję za; W. Panas, Z zagadnień interpretacji strukturalno-semiotycznej, s. 12, <http://biblioteka.teatrn.pl/dlibra/content/9804/pdf>

Bibliografia

1. Banasiak Bogdan, Nomadologia Gillesa Deleuze'a, <http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/pdf>
2. Baudrillard Jean, Pakt jasności: o inteligencji Zła, przeł. S. Królak, Warszawa, "Sic", 2005
3. Baudrillard Jean, Symulakry i symulacja, przeł. S. Królak, Warszawa, "Sic", 2005
4. Burzyńska Anna, Dekonstrukcja i interpretacja, Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001
5. Chawziuk Tadeusz, Co nam mówi Jean Baudrillard, <http://kultura.wspolczesna.pl/1997/1.pdf>
6. Frutiger Adrian, Człowiek i jego znaki, Kraków, d2dpl, 2010
7. Kawiecki Piotr, Poznanie symboliczne a istnienie. Szkice z filozofii kultury oraz trochę prorocत्व, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1996
8. Markowski Michał Paweł, Efekt inskrypcji: Jacques Derrida i literatura, Bydgoszcz, StudioF: Homini, 1997
9. Ogonowska Agnieszka, Symulakrum, Nowa Poliszczynna nr 1, 2006
10. Panas Władysław, Z zagadnień interpretacji strukturalno-semiotycznej, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/content/9804.pdf>
11. Ricoeur Paul, Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie, Warszawa, Pax, 1985
12. Simon Josef, Filozofia znaku; przeł. Jarosław Merecki, Warszawa, Oficyna Naukowa, 2004
13. Skarga Barbara, Ślad i obecność, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002
14. Sztuka w świecie znaków, oprac. Bogusław Żyłko, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002
15. Znak, styl, konwencja, opracował Michał Głowiński, przeł. Krzysztof Biskupski, Warszawa, Czytelnik, 1977

MALARSTWO

1. Bez tytuł, akryl na płótnie, 260x240 cm

