

Elżbieta Cieszyńska

Państwowa Akademia Nauk

Stosowanych w Przemysłu

Wokół krajobrazu

Streszczenie

Punktem wyjścia wszelkich działań, nie tylko w sferze twórczej, pozostaje fragment realnej rzeczywistości. Często jest to element ukryty, ale „w tle”, spiritus movens napędzający produkt pracy. Gdzieś głęboko we mnie kryje się wiara w sprawczą moc ruchu spiralnego obiegającego wybrany punkt centralny, punkt, który pojawia się naturalnie i zapowiada materializację kolejnych elementów. Wszystkie te elementy decydują o budowie i strukturze tworzonej przestrzeni. Ruch to także rytm, a linia jest zapisem tego rytmu. Linia pozwalająca wędrować po przestrzeni dzieła. Chodzi o przystanek w tej podróży. Pracując nad problemem, możemy go analizować liniowo, punkt po punkcie. Ale możemy też przeprowadzić burzę mózgów. Jednak w twórczości artystycznej żaden rodzaj pracy intelektualnej, żadne narzędzia umysłowe nie są w stanie zagwarantować odpowiedniego rezultatu. Być artystą oznacza działać intuicyjnie. Wszelkie kombinacje umysłów mogą nawet być szkodliwe i sprowadzić na manowce. W pracy twórczej doświadczenie często poprzedza zrozumienie. Zawsze jednak warto wcześniej czy później do- trzeć do źródeł swoich działań i uświadomić sobie swoje artystyczne wybory.

Słowa kluczowe: krajobraz, ruch, umysł, grafika, rysunek

Around the Landscape

Abstract

The starting point of any activity, not only in the creative sphere, is a fragment of real reality. It is often a hidden but „background” element, the spiritus movens driving the work-product. Somewhere deep inside me there is a belief in the causative power of the spiral movement running around a selected central point, a point that appears naturally and announces the materialization of subsequent elements. All these elements determine the construction and structure of the created space. Movement is also rhythm, and a line is a record of this rhythm. A line that allows you to wander through the space of the work. The point is a stop on this journey. When working on an issue, we can analyze it linearly, point by point. But we can also brainstorm. However, in artistic creation, no type of intellectual work, no mental tools can guarantee the right result. To be an artist means to act intuitively. Any combinations of the mind can even be harmful and lead astray. In creative work, experience often precedes understanding. However, it is always worth, sooner or later, getting to the sources of your actions and becoming aware of your artistic choices.

Keywords: landscape, movement, mind, graphics, drawing

Wstęp

Studia krajobrazowe to jedna z pierwszych, jeśli nie pierwsza, aktywność adepta sztuk plastycznych. Krajobraz może się stać najważniejszym, a czasem nawet jedynym źródłem przeżyć estetycznych i inspiracji twórczych. Krajobraz to zagadnienie bardzo szerokie. Poszukując jego definicji, napotykamy bardzo wiele różnych ujęć tego tematu. Spośród nich niektóre wydają się ciekawe i godne uwagi, inne mniej interesujące. Ze względu na praktykę artystyczną najbliższe jest mi podejście dotyczące sztuk plastycznych, przede wszystkim grafiki, rysunku i malarstwa.

W niniejszym tekście chciałabym przedstawić kilka wybranych, ważnych dla mnie przedstawień krajobrazu. Szczególnie inspirujące wydaje mi się spojrzenie na krajobraz z lotu ptaka. Drugim ważnym zagadnieniem jest budowa obrazu, głównie krajobrazu, przy użyciu podstawowych elementów graficznych, takich jak punkt i linia.

1. Krajobraz – wybrane sposoby obrazowania

Głęboko w ludzkiej naturze tkwi skłonność do obserwacji otoczenia, a także wy- ciągnięcia wniosków z tych obserwacji oraz ich przekazywania. Jednym z doskona- lych środków komunikacji jest sztuka. Dysponuje ona narzędziami, dzięki którym może nie tylko wprost komunikować o tym, jak wygląda rzeczywistość, ale również jest w stanie przekazać rzeczy mniej oczywiste, bardziej ukryte i wieloznaczne. Po- zwała snuć opowieść o świecie i jego naturze. A ponieważ człowiek pozostaje nieod- łączną częścią tego świata, jest to opowieść o nim samym. Nie żyjemy w izolacji, lecz w określonym otoczeniu. Tworzy je wszystko to, co nas otacza. Wszystkie elementy natury – ziemia, woda, zwierzęta, rośliny i niebo. Jest zatem naturalne, że dążymy do poznania, zrozumienia, ogarnięcia i przekazania tej różnorodności.

Konstruowanie krajobrazu wywodzi się z domyślnych znaczeń, ponieważ opiera się na impresjach, doznaniach, praktycznej znajomości krajobrazu, nieustannym wędrowaniu i odwiedzaniu określonych miejsc dla zaspokojenia podstawowych potrzeb ludzkich¹.

Krajobraz w dziejach sztuki był bardzo różnie postrzegany i rozmaicie przedsta- wiany. Początkowo prawie nie istniał lub pojawiał się w formie szczątkowej. Często przedstawienie motywów związanych z naturą nie służyło pokazaniu świata, jakim jest, lecz stawało się swoistą sceną symboliczną, tłem dla danej akcji, w której naj- ważniejszy był człowiek i krajobraz funkcjonował jedynie marginalnie. Jednak byli też i tacy twórcy jak Carl Gustaw Carus, którzy uważali, że obrazowanie krajobrazu to sztuka przyszłości. „Malarstwo pejzażowe... zakłada wyższy stopień rozwoju”².

¹ S. Iwaniszewski, *Archeologia krajobrazu*, w: S. Tabaczyński i in. (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 287.

² E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, tłum. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 28.

Sceny rodzajowe, takie jak żniwa, polowanie czy polów ryb, bardzo często pojawiały się w malarstwie egipskim. Jednym z ciekawszych jest przedstawienie z XIV w.

p.n.e. prezentujące *Sadżawkę w ogrodzie*. Drzewa i prostokątna sadzawka z ptactwem wodnym oraz widocznymi w wodzie rybami ukazano w zgodzie z konwencjami i regułami sztuki egipskiej. Zachowany pod lawą Wezuwiusza w jednej z willi Pompei *Widok portu* jest już zapowiedzią sposobu prezentowania krajobrazu, jaki znamy. Ujęcie pokazuje port widziany z góry i wypełnia całą powierzchnię obrazu.

Istotny wyłom w europejskiej praktyce pejzażowej stanowią miniatury braci Limburgów. Pol, Herman i Hennequin Limburgowie stworzyli ręcznie pisany i malowany modlitewnik zwany *Godzinkami*. Dzieło to powstało na zamówienie burgundzkiego księcia Jeana de Berry'ego w latach 1408–1416. Zostały w nim przeniesione na pergamin wizerunki rzeczywistych, konkretnych miejsc, a nie – jak dotąd – krajobrazów skonstruowanych w pracowni artysty. Z kolei Jan van Eyck jest autorem niezwyklego obrazu, w którym ukazał rozległy krajobraz widziany jakby z wysokiej góry. Mowa o *Madonnie Kanclerza Rolin*. krajobraz widziany jest z loggii, w której rozgrywa się scena przedstawienia figuratywnego. Van Eyck „(...) otworzył jak gdyby w obrazie tym okno na naturę, kojarząc strefy intymnych wzruszeń z życiem istniejącym na zewnątrz”³.

Niezwykły krajobraz występuje w najsłynniejszym portrecie świata autorstwa Leonarda da Vinci w dziele *Mona Liża*. Za plecami modelki pojawia się krajobraz widziany z lotu ptaka. Ale nie jest to obraz natury, ale raczej „(...) pejzaż przynależny do innego świata, do innej niż Ziemia planety”⁴. Tchnienie wieczności, coś nieogarnionego, trwałego, niezmiennego, iluzorycznego jak wizja, przywidzenie, „(...) marzenie o tajemniczym archipelagu, nieodkrytym lądzie”⁵. Jest to prawdziwie niezwykła wizja jednego z najwybitniejszych artystów, charakterystyczna również dla innych jego dzieł.

Dopiero w początkach XVI wieku krajobraz stał się dziełem samoistnym. Sprawił to Albrecht Dürer. Ten niezwykle twórca pozostawił po sobie, podobnie jak Leonardo, liczne studia z natury. W sztuce jego krajobraz zaistniał zarówno jako dokument – zapis rzeczywistego krajobrazu, jak i jako jego własna, fantastyczna wizja, pełna symboli i nieoczywistych tropów. Erazm z Rotterdamu o twórczości graficznej jedne- go z największych geniuszów sztuki pisze następująco:

Czegóż nie przedstawia jedną tylko barwą, a więc czarnymi liniami? Cień, światło, promieniowanie, wypukłości i wklęsłości, ponadto ukazując jakąś rzecz, ujawnia on więcej niż jeden tylko widok, (...) maluje nawet to, czego odmalować się nie daje: ogień, promieniowanie światła, pioruny, błyskawice, czy nawet (...) chmury na ścianie, wszelkie odmiany charakteru i uczuć, całą wreszcie duszę człowieka, tak jak przebija ona z wyglądu ciała, i niemal głos sam. To wszystko stawia przed

³ I. Witz, *Krajobraz w malarstwie*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970, s. 42.

⁴ Ibidem, s. 54.

⁵ Ibidem.

naszymi oczami przy pomocy najszcześliwiej położonych linii, czarnych w dodatku, i to tak, że gdybyś położył na dziele farbę, zniszczyłbyś je⁶.

Myślę, że warto przywołać również dzieła Pietera Bruegla Starszego. Sama przede wszystkim sentymentem darzę *Zabawy dziecięce*. Obraz ten to swoista opowieść o życiu i zabawach flamandzkich dzieci zatopiona w rozległym krajobrazie miejskim, inspirowana i na swój sposób urocza.

Bruegłowi w najwyższym stopniu przystoi symbol orla. Kolując w powietrzu, unosi się w górę i widzi, jak pod jego skrzydłami rozciąga się teatr wszechświata⁷.

Drugi wyjątkowy obraz Bruegla to *Mysliwi na śniegu*. Reprezentuje całkowicie nowe spojrzenie i nowy temat w malarstwie. Mroźne powietrze, bezlistne drzewa, rozległa kotlina i dominujący nad wszystkim pejzaż. „To właśnie natura, natura źródło nieustannego stawania się wszechświata”⁸.

Dopiero pod koniec XVIII wieku „(...)światło wytryska potężnym snopem promieni z Anglii i nim przemienia wiek XVIII, rodzą się tu wielcy apostołowie pejzażu nowoczesnego, a z nim odrodzenia współczesnego malarstwa: Constable i Turner”⁹. Pozostawili po sobie wspaniałe studia nieba. U Johna Constable’a każda forma wydobyta była barwą, nie rysunkiem. „Nikt nie malował chmur tak wiarygodnie, jak Constable”¹⁰. Podobnie William Turner w pewnym momencie przestał malować drzewa czy inne obiekty, skupił się zaś na oparach wilgotnej mgły, promieniach słońca i kłębowisku chmur, nadając im abstrakcyjną formę.

Tu też chciałabym wspomnieć impresjonistów skupionych na malowaniu nie tego, co widzą, ale jak widzą, na wrażeniu, zmienności światła i jego ulotności. A potem wielka trójca postimpresjonistów, czyli Paul Cézanne, Vincent van Gogh i Paul Gauguin. Poza świetnymi wrażeniami poszukiwali czegoś trwalszego, konkretniejszego, bardziej dramatycznego. Byli niepoprawni i niezrozumiali, ale malarstwo pejzażowe po nich już nigdy nie było tym, czym wcześniej. Krajobraz stał się inspiracją i podniętą do ukazania większej gry niż tylko gra światła. Odwzorowanie natury przeszło do historii, pojawił się zaś czynnik abstrakcyjny. Bliscy mi twórcy – i wiem, że nie jestem tu oryginalna – to również Henri Matisse, Pierre Bonnard, Paul Klee, Mark Rothko. Z artystów polskich Władysław Podkowiński ze swoją pulsującą życiem *Ulicą Nony Świat w Warszawie* czy późniejsi twórcy Piotr Potworowski i Artur Nach-Samborski. Chciałabym tu przywołać jeszcze przykłady grafik i rysunków. *Dom Metodego*, drzeworyt Tadeusza Kulisiewicza z roku 1935, w którym nie ma ho-

⁶ Cyt. za: M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 60.

⁷ G. Bazin, *L'Ecole flamande aux prises Avec la Renaissance: Le Siecle de Bruegel* (katalog wystawy), Bruksela 1963.

⁸ L. Lebeer, *Bruegel. Le Stampe*, Florencja 1967 (cyt. za: F. de Poli, E. Bachcheschi, *Bruegel*, tłum. W. Jekiel, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 125).

⁹ A. Potocki, *Portret i krajobraz angielski*, Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie, Lwów 1907, s. 78.

¹⁰ E.H. Gombrich, op. cit., s. 177.

ryzontu, a widz ulokowany jest na górze. „Rysując motyw krajobrazowy, Kulisiewicz osiąga w swej (...) twórczości rzecz w tym zakresie najtrudniejszą – poprzez pejzaż określa człowieka”¹¹. Nie mniej wspaniałe są linearne rysunki Kulisiewicza z cyklu *Laguna wenecka*, drzeworyt barwny Stanisława Wójtowicza *Miasto* z 1960 roku, gdzie miasto przypomina latawiec rozłożony na nocnym niebie, a także kolejne, geometryczne *Miasta* Wójtowicza z 1961 roku.

2. Pomiedzy punktem a linią

Im bardziej hieroglify artysty – a wszystkie sztuki plastyczne są hieroglifami – bliższe są wrażeniom zmysłowym czerpanym z natury, tym większy wysilek wyobraźni je stworzył¹².

Dla Pitagorasa najważniejszą praprzyczyną wszystkiego były liczby, a dokładniej *jedno*, określane w filozofii pitagorejskiej *monadą*. Z kolei z monady powstawała liczba dwa, czyli *diada*, która przekształcała się w kolejną liczbę. Z liczb powstawały linie, te z kolei tworzyły płaszczyzny, z których wykształcały się bryły. Według klasycznej geometrii euklidesowej punkt jest tym, co nie ma wymiarów, a odcinek tym, co możemy przedłużać w nieskończoną linię. Dla Wassilego Kandinskiego zaś punkt jest zaczątkiem czegoś nowego, najbardziej powściągliwym elementem symbolizującym ciszę i milczenie. Punkt z łatwością staje się kropką, kołem czy małym elementem posiadającym swój kształt. Z kolei linia „(...) powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku”¹³, jest śladem poruszania się tegoż punktu i jego największym przeciwieństwem. Teorie percepcji, spisane przez Władysława Strzemińskiego pod koniec lat czterdziestych, poprzedzone zostały malowanymi przez niego pejzażami „odpoczynkowymi”. Zawarte w nich formy biomorficzne przenikają się z płynną linią konturową. W serii *Powidoki* te biomorficzne linie przecięte zostały dodatkowo ostrą linią podziału pionowego. Dla Strzemińskiego to kontur, który „(...) jest najprostszym, chronologicznie najwcześniejszym środkiem wyrazu ludzkiej świadomości wzrokowej”¹⁴ i dotyczy początków kształtowania się świadomości widzenia. W dalszym etapie ewolucji powstaje rysunek linearny wypełniający zewnętrzny kontur, czyli „kontur w konturze”¹⁵. A stąd już krok do geometryzacji, schematyzacji i pojawienia się ornamentu.

Kandinsky jako teoretyk i Strzemiński zarówno jako teoretyk, jak i pedagog wywarli wielki wpływ na Stanisława Fijałkowskiego. Zagłębienie się w pisma Kandinskiego podczas ich przekładu na język polski oraz eksploracja wykładni teoretycznej

¹¹ M. Porębski, *Sztuka rysowania*, w: idem, *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1956, s. 111.

¹² E.H. Gombrich, op. cit., s. 285.

¹³ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Officyna, Łódź 2019, s. 58.

¹⁴ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 24.

¹⁵ Ibidem.

profesora Władysława Strzemińskiego zaowocowały u Fijałkowskiego harmonizacją własnej ekspresji i emocjonalności z ogólnymi treściami intelektualnymi. Powstała całość niezwykle ascetyczna, jednak pełna subtelного napięcia. Dzięki skromnym środkom plastycznym mocno przemawia do wrażliwego widza. Bo cóż tu mamy? – formę ledwie zarysowaną, otwartą i niedopowiedzianą, do tego jednolite, jasne tło, łagodne, płynne kształty, powtarzalność układów i rytmiczną kompozycję. Stanisław Fijałkowski uważał, że dzieło samo w sobie oraz poszczególne elementy, które się na nie składają, mają podwójną naturę: materialną i transcendentną. Patrząc na obraz, widzimy

„(...) linie, punkty, a także formy, [które] są tym, czym są: formami geometrycznymi ułożonymi horyzontalnie, wertykalnie czy po skosie, wyznaczającymi płaszczyzny trójkątne, trapezowe lub prostokątne (...). Następnie jednak odczytywanie pracy to także ujawnienie niematerialnego, „drugiego” życia poszczególnych form”¹⁶.

Fenomen dzieł Fijałkowskiego polega na umiejętnym wyważeniu wszystkich – za- równo materialnych, jak i niematerialnych – elementów składających się na kompozycję. Podobna zasada przejawia się w pracach Jana Tarasina. Wychodząc od martwej natury i dominacji konkretnego przedmiotu, artysta ten doszedł do oryginalnego języka plastycznego. Świadomie wypracował własny alfabet. Stworzył indywidualny zbiór znaków abstrakcyjnych, znaków-hieroglifów mających ze sobą silny związek. Trudno odczytywać ich znaczenie dosłownie, ale mimo to mają one moc przekazu symbolicznego i oddziaływania pozaintelektualnego. Kompozycje Tarasina tworzą system, w którym następuje niezwykle kondensacja zgromadzonych elementów. Równocześnie odczuwamy, że autor nie tylko panuje nad tym przedstawieniem, ale i staje się jego doskonałym reżyserem.

Takim reżyserem przestrzeni był również Maksymilian Snoch. Pole jego działań stanowiła przede wszystkim partytura linii czarno-białych. Artysta, używając czystego graficznie warsztatu, kreował realne krajobrazy. Ale jest to realność właściwa naszym czasom, przed impresjonistami niemożliwa do zaistnienia. Mamy tu więc do czynienia z przestrzenią, którą doskonale możemy sobie wyobrazić jako realnie istniejącą, jesteśmy też w stanie ogarnąć ją intelektualnie. To przestrzeń otwarta i – na ile jest to możliwe – neutralna. Ale nie jest to przestrzeń całkowicie pusta. Autor wprowadza w nią dodatkowy element, który zazwyczaj umieszcza centralnie w osi symetrii kompozycji. Tym elementem pozostaje przedstawienie figuralne, ale też bywa nim jakaś inna forma geometryczna lub organiczna. Można odnieść wrażenie, że Maksymilian Snoch wyposaża swojego widza we wszystkie narzędzia konieczne do kreacji potencjalnej akcji. Mamy przestrzeń graficzną wypełnioną scenografią, główną postać-aktora i ewentualny scenariusz, znany jednak tylko autorowi. I oto następuje stopklatka, wszystko nieruchomieje. Teraz tylko od wyobraźni widza zależy, jak ta akcja potoczy się dalej.

¹⁶ D. Błaszczuk, *Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji*, Nowa Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik Kulturalny 2013, nr 3 (7), s. 154.

Podstawowym obszarem zainteresowań Jerzego Panka była tematyka związana z figuracją. Wśród grafik, jakie po sobie zostawił (a były to głównie drzeworyty), znajdują się liczne autoportrety, *Próby portretu Józefa Gielniaka*, *Portrety jarmarczne* i *Kobiety obłąkane*. Jest też cykl inspirowany *Boską komedią* Dantego, jednak artysta ograniczył się tu wyłącznie do motywów związanych z *Piekiełem*. Krajobrazów jest nie- wiele. Po podróży do Chin pojawiły się min.: *Chiński mur*, *Dżonki*, *Domy rybaków z Wuban nocą* i *Pejzaż z Południowych Chin ze skowronkiem*. Ten ostatni, powstały w 1956 roku, zrobił na mnie szczególne wrażenie. Krajobraz nakreślony grubymi, geometrycznymi, ale i miękkimi cięciami, dużo białej przestrzeni i gdzieś tam po- zostawione czarne punkty, bezbłędnie budujące materię formy.

Wśród młodszego pokolenia artystów budujących swą twórczość wokół bliskości z naturą i wyrażenia tego w sposób głównie linearny należy wymienić Tomasza Tatarczyka, Leona Tarasewicza i Rafała Borcza. Twórczość Tomasza Tatarczyka, ucznia Jana Tarasina, porównywana jest często z twórczością Leona Tarasewicza. Obaj arty- ści wychodzą z podobnego punktu, tzn. umiłowania natury i konkretnego miejsca, z którym wiążą swoje inspiracje. U Tatarczyka jest to niewielka, flisacka wieś nad Wi- słą, w której stworzył pracownię, u Tarasewicza – rodzinne Walilę na białostoczyź- nie. Są to dla nich najważniejsze punkty odniesienia. Malarstwo Tomasza Tatarczyka pełne jest skupienia i ciszy. Artysta, odcinając się od świata, malował swoje „czarne” serie: *Czarne wrota*, *Czarne bramy*, *Czarne furtki*, *Czarne Anioły*, *Czarne drogi* i *Czar- ne wzgórza*. Szczególną uwagę zwracają czarno-białe płótna z cyklu „Droga”, będące efektem bardzo wnikliwej obserwacji otoczenia. Leon Tarasewicz z kolei zdecydo- wanie oddala się od tradycyjnie pojętego malarstwa. Tworzy koncepcję swoistego obrazu totalnego. Wychodzi z ram i wkracza w przestrzeń galerii lub miasta w taki sposób, że widz niejednokrotnie zostaje zaskoczony swoim niespodziewanym odna- lezieniem się w dziele. U Rafała Borcza, najmłodszego z tej trójki artystów, również pojawia się motyw krajobrazu, bardzo silnie zespolonego z bezpośrednim przeżyciem natury. U Borcza występuje zarówno fauna, jak i flora, a sam krajobraz pozostaje źródłem doznań i przemyśleń filozoficznych, którym artysta daje wyraz w swoich bardzo stonowanych, oszczędnych pracach. Grupa prac przykuwających uwagę to te, w których pejzaż oglądany jest „od dołu” – widzimy korony drzew, niebo i gwiazdy.

Grono wspomnianych wyżej artystów linii byłoby niepełne bez Bogdana Migi. Ten znakomity grafik, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w sposób mistrzowski potrafi oddać subtelności relacji, jakie pojawiają się pomiędzy naturą a matrycą. Linoryty tego artysty zdumiewają z jednej strony prostotą i lapidarnością, z drugiej niezwyklej finezją i urodą. W grafikach Migi wszystkiego jest w sam raz, są one skończonymi, pełnymi dziełami.

(...) krajobraz charakteryzuje się punktowością i linearnością, gdyż składa się ze szlaków i miejsc; (...) podążanie określonym szlakiem jest ruchem w krajobra- zie¹⁷.

¹⁷ S. Iwaniszewski, op. cit., s. 286.

Punkt to zjawisko abstrakcyjne. Jest pierwszą myślą, która określa moment przejścia do dalszych działań. Stanowi też skład, budulec wszelkich elementów i zasad dotyczących przekazu wizualnego. Punkt przyjmuje różne formy – kropki, okręgu, koła, małego kwadratu czy trójkąta – wszystkiego, co posiada określony, rozpoznawalny środek. Można go zdefiniować przez jego położenie na płaszczyźnie, zwielokrotnić, tworząc nieskończony ciąg, a wówczas stanie się linią. Z kolei linie mogą być rzeczywiste lub domyślne. W drugim przypadku stają się konturami formy, krawędziami jakiegoś elementu-plamy, granicami przedmiotu, powstają jako miejsce zetknięcia dwóch struktur. Przyjmując swą graficzną formę, linia może być prosta, przerywana, ciągła, może przebiegać po łuku, przybierać formę spirali lub fali. Linia w kompozycji nadaje jej określony komunikat – uwydatnia wybrany element, wprowadza podział, porządek i hierarchię. Gdy zostanie narysowana ostro za pomocą ołówka, wówczas otrzymamy precyzyjny i dobitny przekaz, a gdy zostanie namalowana miękkim pędzlem, przekaz ten będzie płynny i łagodny. Linia cienka wyraża treści lekkie i umiarkowane, linia gruba znamionuje moc i siłę. Swoje znaczenie ma również położenie linii w kompozycji, jej przebieg – linia pozioma wzmocni układ spokojny, cichy i bierny, linia pionowa podkreśli aspirację, energię i aktywność. „Człowiek od początku poruszał się na równinie, po poziomej płaszczyźnie. Z tego powodu jego zdolność postrzegania zorientowana została na szerokość pola widzenia”¹⁸. Wszelkie linie skośne, diagonalne i przecinające się uaktywniają wrażenie napięcia, przydadzą kompozycji wrażenia dynamiki i ruchu. Poprzez zmienną grubość mogą też wykreować przestrzenność, a przez modelunek kreskowy wprowadzić głębię. Tak się dzieje w sztukach graficznych: „(...) linie czarne wydobywają zarówno różnicę między tłem a postacią, jak i stopniowanie cienia, czym operują wszystkie techniki graficzne”¹⁹.

Podsumowanie

Punktem wyjścia jakiegokolwiek działalności, nie tylko w sferze twórczej, jest fragment realnej rzeczywistości. Stanowi on często ukryty, ale „działający w tle” element, *spiritus movens* napędzający dzieło-wytwór. Gdzieś głęboko we mnie tkwi przekonanie o sprawczej mocy ruchu spiralnego przebiegającego wokół wybranego punktu centralnego, punktu pojawiającego się w sposób naturalny i awizującego materializację kolejnych elementów. Wszystkie te elementy decydują o budowie i strukturze wykreowanej przestrzeni. Ruch to też rytm, a zapisem tego rytmu jest linia. Linia, która pozwala na wędrówkę przez przestrzeń dzieła. Punkt zaś stanowi przystanek w tej wędrówce.

Pracując nad jakimś zagadnieniem, możemy je analizować liniowo, punkt po punkcie. Ale możemy również rozpętać burzę mózgów. W twórczości artystycznej jednak żaden rodzaj pracy intelektualnej, żadne narzędzia umysłowe nie mogą zagwarantować właściwego efektu. Być artystą oznacza działać intuicyjnie. Wszelkie kom-

¹⁸ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Wyd. D2d.pl, Kraków 2015, s. 22.

¹⁹ E.H. Gombrich, op. cit., s. 46.

binacje umysłu mogą wręcz zaszkodzić i sprowadzić na manowce. W pracy twórczej często doświadczenie poprzedza rozumienie. Jednak zawsze warto, wcześniej czy później, dotrzeć do źródeł swoich działań i uświadomić sobie swoje artystyczne wybory.

Elżbieta Cieszyńska

Autorka jest doktorem sztuk plastycznych, grafikiem, wykładowcą akademickim, kuratorem wystaw. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki. Pracę doktorską obroniła na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zrealizowała ponad 30 wystaw indywidualnych, uczestniczyła w wielu międzynarodowych wystawach i projektach artystycznych. Kilukrotnie była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Wojewody Podkarpackiego i Prezydenta Przemysła. W 2011 została odznaczona orderem honorowym „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Zajmuje się grafiką warsztatową i projektową oraz malarstwem i rysunkiem. Pracuje jako adiunkt w Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Przemysle na kierunku Projektowanie graficzne. Prowadzi zajęcia z projektowania dla internetu i projektowania wstępnego oraz wykłady z historii grafiki i współczesnego projektowania graficznego

Bibliografia

- Bazin, G. (1963). *L'Ecole flamande aux prises Avec la Renaissance: Le Siecle de Bruegel* (katalog wystawy), tłum. W. Jekiel, Bruksela.
- Błaszczuk, D. (2013). *Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji*, Nowa Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik Kulturalny, nr 3 (7), s. 153–155.
- Bóbr, M. (2000) *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Frutiger, A. (2015). *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Wydawnictwo D2d.pl, Kraków.
- Gombrich, E.H. (1981). *Sztuka i złudzenie*, tłum. J. Zarański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Iwaniszewski, S. (2012). *Archeologia krajobrazu*, [w:] S. Tabaczyński i in. (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*. s. 284–291. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie,
- Kandinsky, W. (2019). *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malar- skich*, tłum. S. Fijałkowski. Łódź: Oficyna.
- Poli de, F., Bacheschi, E. (1985). *Bruegel*, tłum. W. Jekiel. Warszawa: Krajowa Agencja Wy- dawnicza.
- Porębski, M. (opr.) (1963). *Stanisław Wójciszewski*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Gra- ficzne RSW „Prasa-Książka-Ruch”.
- Potocki, A. (1907). *Portret i krajobraz angielski*. Lwów: Wydawnictwo Towarzystwa Nauczy- cieli Szkół Wyższych we Lwowie.
- Strzebiński, W. (1974). *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Witz, I. (1970). *Krajobraz w malarstwie*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkol- nych.



Krajobraz KM-1, akryl, 100 × 100 cm, 2021

Rys. Elżbieta Cieszyńska



Krajobraz 4, akryl, 100 × 80 cm, 2022

Rys. Elżbieta Cieszyńska



Krajobraz 17, akryl, 100 × 90 cm, 2022

Rys. Elżbieta Cieszyńska