



# Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

---

Konrad Kultys

## **Unbeing.**

Instalacja multimedialna z wykorzystaniem filmu symultanicznego eksplorująca wpływ koloru na percepcję dzieła.

Rozprawa doktorska

Promotor:

Prof. Marek Domański

Promotor pomocniczy:

Dr hab. Artur Chrzanowski, prof. ASP

Łódź 2023

## SPIS TREŚCI

### WSTĘP

I. CZYM JEST KOLOR ?.....	7
1. Perspektywa artystyczna a perspektywa naukowa.....	7
2. Problem jednoznacznej definicji koloru.....	9
3. Kolor jako wielopoziomowe narzędzie oddziaływania artysty na odbiorcę.....	11
4. Kolory, ale jakie? Próby kategoryzacji zjawiska koloru.....	15
II. KOLOR JAKO DOŚWIADCZENIE Z PERSPEKTYWY ODBIORCY DZIEŁA.....	18
1. Kolor w języku a świadome oddziaływanie artysty.....	18
2. Związek pomiędzy oddziaływaniem koloru a referencjami prototypowymi w języku.....	19
3. Kolor a świat dźwięków w praktyce artystycznej.....	23
4. Interdyscyplinarne ujęcie koloru.....	25
III. CIEPŁE I ZIMNE KOLORY.....	26
1. O temperaturowym oddziaływaniu barwy.....	26
2. Światło w kontekście ciepłych i zimnych kolorów.....	29
3. Kolor ciepły- czerwień i jej znaczenia.....	33
4. Granica pomiędzy ciepłymi i zimnymi kolorami.....	37
5. Kolor zimny- niebieski.....	38
6. Kolory ciepłe i zimne a praktyka realizacji filmowej.....	40
7. Zieleń jako odrębna kategoria.....	41
IV. BIEL I CZERŃ W KONTEKŚCIE KATEGORYZACJI KOLORÓW I ICH ODDZIAŁYWANIA.....	43
1. Światło i jego brak.....	43
2. Sztuka i czerń.....	45
3. Nieoczywista biel.....	47
4. Szarość- na styku bieli i czerni.....	49
V. PAMIĘĆ I KOLOR.....	50
1. Pamięć i wspomnienia a kreacja.....	50
2. Film i pamięć.....	53
3. Sztuka pamięci.....	55
VI. UNBEING.....	58
1. Założenia projektowe.....	58
2. Materiały źródłowe dla realizacji.....	64
3. Proces powstawania pracy.....	78
4. Dokumentacja prac oraz sposób ekspozycji dzieła.....	92
VII. PODSUMOWANIE.....	107
BIBLIOGRAFIA.....	109

## WSTĘP

*Istnieje złota farba, ale Rembrandt nie użył jej do namalowania złotego hełmu.*

*L. Wittgenstein*

Niniejsza praca zrodziła się z wewnętrznej potrzeby eksploracji zagadnienia dotyczącego świadomego zastosowania koloru w dziele artystycznym. Rozważania dotyczące możliwości wykorzystania koloru doprowadziły mnie do przekonania, że aby świadomie stosować kolor w swojej działalności artystycznej należałoby interdyscyplinarnie podejść do kwestii oddziaływania barw na człowieka zarówno z perspektywy stricte naukowej, jak i artystycznej. Wśród artystów znajdziemy głosy o sile intuicji i przypadku w działaniu. Teoria natchnienia mówi o osiągnięciu wyjątkowych rezultatów nie dzięki wiedzy i umiejętnościom, ale poprzez działanie chwilowych niewytłumaczalnych czynników<sup>1</sup>. W opozycji do aktu kreacji nieświadomionej plasuje się pogląd Goethego, który rozumiejąc spontaniczny i niekontrolowany charakter kreatywności, podkreślał wymóg wiedzy o naturze i jej prawach jako fundament działania artysty<sup>2</sup>. Chęć zrozumienia tego jak działają wykorzystywane środki artystyczne na odbiorcę stała się dla mnie punktem wyjścia dla udoskonalenia własnego warsztatu i wzbogacenia języka twórczego. Pracując z medium fotograficznym i filmowym jestem zmuszony do analizowania wielu aspektów wizualnych związanych z kreacją dzieła i podejmowania decyzji dotyczących jego finalnego kształtu. Fotografia i film zakorzenione w technologii nierozdzielnie wiążą się z opanowaniem medium w sensie warsztatowym tak, aby móc realizować dzieło zgodnie z założoną wizją. Praca w tych dziedzinach sztuki wymaga od twórcy wielorakich kompetencji począwszy od wyboru rodzaju medium rejestrującego obraz, poprzez kwestie związane z doбором optyki, kadrowaniem, oświetleniem, charakterem rejestracji, postprodukcją i w końcu sposobem ekspozycji dzieła- czy to w galerii, czy w sali kinowej. Praca z aparatem fotograficznym i kamerą doczekała się szerokiego omówienia w tematach związanych z odpowiednim doбором kadru, kompozycją, rodzajem i charakterem światła, kreatywnym wykorzystaniem ruchu kamery. Każdy z tych aspektów tworzy sposób opowiadania przez artystę tak, aby móc zawrzeć w dziele wcześniej założoną myśl czy też emocję. Każda część takiego układu musi zawierać w sobie świadomość całości. Jerzy Wójcik odnosząc się do dzieła filmowego stwierdzał, że utwór filmowy jako dzieło sztuki posiada sens, który umożliwia odnalezienie formy odpowiedniej do przekazania konfliktu, którego widz

---

<sup>1</sup> B. Dziworski, J. Łukaszewicz, *Kino-oko: Warsztat operatora filmowego*, Warszawa 2006, s. 80.

<sup>2</sup> T. Namowicz, *Goethe wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, s. 23.

będzie świadkiem na ekranie. Wójcik zwraca uwagę, że wszystkie elementy obrazowania takie jak stylizacja, światło, kolor, rodzaj perspektywy, ruch, muzyka, dźwięki, zasada kontrapunktu służą w ostateczności jednolitemu wyrażeniu formalnemu, którego zadaniem jest uniesienie tematu i opowiedzenie sensu.<sup>3</sup> Forma jest sprzężona z warstwą ideową dzieła.

W toku moich działań na polu fotograficznym i filmowym zrozumiałem, że spośród wymienionych elementów jedną z kluczowych ról we własnej praktyce artystycznej odgrywa kolor. Jest to element oddziałujący na świadomość i podświadomość odbiorcy<sup>4</sup>. Realizując filmy dokumentalne *Tensity* (2018) oraz *Futhark* (2020), których warstwa emocjonalna opiera się na wewnętrznych przeżyciach i wspomnieniach bohaterów wdrożyłem narracyjne użycie koloru poprzez wykorzystanie go w taki sposób, żeby wzmocnić przekaz wizualny zgodnie z opowiadaną w nich historią. W przypadku filmu *Tensity* działanie to miało charakter w dużej mierze intuicyjny. W *Futhark* korelowało bezpośrednio z elementami narracji bohatera, w których kulturowa symbolika koloru czerwonego miesza się z jego osobistymi wspomnieniami i systemem filozoficznym. Z podobnym wyzwaniem zmierzyłem się również podczas tworzenia eksperymentalnego filmu dokumentalnego *Atrofia* (2022), w którym kwestię przemijania i tego co zostaje po człowieku uzupełniłem o walor zmieniającej się kolorystyki rejestrowanego świata. Doświadczenia wyniesione z realizacji dokumentalnych zastosowałem również w krótkometrażowych filmach fabularnych *Stagnant* (2021), *Self* (2023) i pełnometrażowym *Radiant* (2023). Wykorzystując kolor zarówno w warstwie scenograficznej, kostiumograficznej i oświetleniowej starałem się wzmocnić psychologiczną warstwę dzieła i postaci tak, żeby korelowała z opowiadaną historią. Doświadczenia te skłoniły mnie do dalszego eksplorowania zagadnienia koloru w niniejszej pracy.

Film symultaniczny dziejący się w tym samym czasie na niezależnych ekranach jest idealnym narzędziem, dzięki któremu mogę eksplorować świadome użycie koloru w dziele o identycznej warstwie audialnej oraz literackiej, jednocześnie interpretowanej różnorodnie poprzez odrębne kolorystycznie i formalnie wersje wizualne. Kolor stał się dla mnie katalizatorem poszukiwania nowych ukrytych sensów i znaczeń w dziele, które wynikają z intertekstualności tego środka w rozumieniu Rolanda Barthes'a<sup>5</sup>. Kolor jest naznaczony konotacjami kulturowymi i językowymi, które niosą znaczenia niezależnie od autonomicznej

---

<sup>3</sup>J. Wójcik, *Sztuka filmowa*, Warszawa 2017, s. 14-21.

<sup>4</sup>K. Jurek, *Kolor jako element kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej*, [w:] *Zeszyty Naukowe KUL 57*, red. Krzysztof Motyka, Lublin 2014, s.58.

<sup>5</sup>Zob. R. Barthes, *The Rustle of Language*, Nowy Jork 1986.

intencji autora<sup>6</sup>. W moim rozumieniu staje się on więc siecią powiązań i odwołań znaczeniowych, których artysta powinien być świadomy. Mając do czynienia z nieuświadomionym, przypominającym znak ikoniczny elementem dzieła można sparafrazować Charlsa Pierce'a i stwierdzić, że kolor *znaczy* tyle ile doświadczenie odbiorców z tym kolorem związane<sup>7</sup>. Jak pisze Brian Price w kontekście użycia koloru przez autora filmu: „...staje się on konstruktywnym elementem obrazu, który działa obok oświetlenia, dźwięku, gry, ruchu kamery, kadrowania i montażu. Kolor nie jest więc przypadkową cechą medium; jest elementem starannie rozważanym przez scenografów, operatorów i reżyserów, z których wszyscy muszą być wyczuleni na sposób, w jaki kolor może tworzyć znaczenie, nastrój, wrażenia lub wskazówki percepcyjne”<sup>8</sup>.

Wybitny autor zdjęć filmowych Vittorio Storaro nazywa ten środek artystyczny „psychologicznymi kolorami” (*psychological colors*<sup>9</sup>), używając barw w celu przeniesienia nieuświadomionych emocji, które wpływają na rozumienie historii. W swoich filmach tak projektuje paletę barwną, żeby jej zmiany korelowały ze zmianami emocjonalnymi na przestrzeni czasu oglądanej historii. Storaro zdaje sobie sprawę, że ta konstrukcja może być niezauważalna i niezrozumiała dla odbiorcy. Twierdzi jednak, że nawet bez zrozumienia odbiorca odczuwa obraz i podkreśla, że kolor komunikuje emocje równie konkretnie jak każdy inny rodzaj tekstu<sup>10</sup>. Przekonanie o sile oddziaływania barw i ich różnym znaczeniu pomimo opowiadania tej samej historii skłoniło mnie do stworzenia pracy, w której kolor będzie mógł zostać użyty świadomie.

*Unbeing* powstało z jednej strony jako czterokanałowe video składające się z czterech symultanicznych filmów różniących się paletami barwnymi i znaczeniami im przypisywanymi, z drugiej jako dzieło mierzące się z kwestią pamięci autora oraz sposobami zapamiętywania wizualnego przez każdego z nas. Sposób ekspozycji wymusza na odbiorcy podejmowanie decyzji dotyczących partycypacji w wybranym obrazie w danym momencie. Tak jak nie można przywołać jednocześnie tego samego wspomnienia w różnych kolorach, tak i odbiorca musi zdecydować o oglądanej w danej sekundzie wersji filmu poprzez wybór ekranu, na który patrzy. Podstawę literacką realizacji stanowią wygenerowane za pomocą sztucznej inteligencji zapiski,

---

<sup>6</sup> D. Minta-Tworzowska, *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności "obrazów" w jaskiniach*, [w:] *Folia praehistorica posnaniensia T. XXII*, red. Danuta Minta-Tworzowska, Poznań 2017, s. 115.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>8</sup> B. Price, *General Introduction*, [w:] *Color: The Film Reader*, red. Angela Dalle Vacche, Brian Price, Nowy Jork 2006, s. 1-8.

<sup>9</sup> W. Anchieta, *The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema*, [w:] *Significação, Revista de Cultura Audiovisual* 46, Sao Paulo 2019, s. 191-195.

<sup>10</sup> W. Anchieta, *op. cit.*, s.199.

wspomnienia, pourywane fragmenty pamięci, które uzyskały nową spójną formę poetycką i jako takie stały się scenariuszem do realizowanych w *Unbeing* obrazów. W rzeczywistości wspomnienia te są jedynie fikcyjnym wynikiem działalności komputera, jednak w odbiorcy mają wywołać wrażenie prawdziwych czyli takich, których źródło leży w ludzkiej osobistej pamięci autora dzieła. *Unbeing* (*niebycie*) zyskuje więc tutaj dodatkową warstwę gry z odbiorcą, który doświadcza nierealnych wspomnień uzupełniając je o własne doświadczenie. Fundamentem dla takiego działania było zadanie sobie pytania- czy pamiętamy w kolorze?

Wiedziałem już, że kolor jest dla mnie ważnym elementem oddziaływania artystycznego, równocześnie pojawiło się jednak pytanie o pamięć koloru. Czy przywoływane wspomnienia posiadają kolor, czy każdorazowo tworzymy je od nowa? Czy jesteśmy w stanie odwzorować dokładnie kolor, który widzimy? Jak na nas działa, czy w wyniku określonej barwy zapamiętamy obrazy w korelacji z daną emocją, czy raczej to zapamiętane emocje będą świadczyły o przywoływanych barwach? Te wszystkie pytania rodzą się oczywiście z pierwotnego problemu niniejszej pracy- czym dla artysty i odbiorcy jest kolor w kontekście komunikacji i przenoszenia znaczeń. Powstały w wyniku tych dociekań impresyjny film symultaniczny *Unbeing* ma charakter intuicyjny i odautorski jednocześnie stara się uchwycić emocje i atmosferę wspomnień poprzez uzupełnienie warstwy wizualnej określoną paletą kolorystyczną. Kolor jest tutaj narzędziem manipulacji i nadaje warstwie filmowej dodatkowy wektor interpretacyjny w zależności od oglądanej wersji filmu. Poprzez swoje oddziaływanie wpływa bezpośrednio na odbiór oglądanego materiału. Warstwa narracyjna filmu zbudowana o wygenerowane impresje na temat wspomnień jest tutaj równie manipulacyjna jak użyty w filmach kolor. Składające się z niedopowiedzeń sceny tworzą narrację fragmentaryczną na granicy jawy i snu, która musi zostać uzupełniona przez osobiste doświadczenia oglądającego filmy odbiorcy.

Poprzez otwartą strukturę opowiadania odwołuję się nie tylko do wspomnień wygenerowanych, ale również do wspomnień każdego z oglądających dzieło. Nie są to więc w stu procentach przetworzone wyniki działania sztucznej inteligencji, a raczej impresje i wyobrażenia na ich temat. Wizualny charakter oraz narracja uruchamiają w odbiorcy jego własne skojarzenia i wspomnienia dzięki czemu możliwe jest uzupełnienie pierwotnej narracji. W podobny sposób działa kolor zakotwicząc w dziele sieć skojarzeń i odwołań właściwych dla naszego języka oraz kultury (w zależności od użytej palety barwnej) ale również indywidualnego doświadczenia każdego odbiorcy. Zakładam więc istnienie wspólnej pamięci wizualnej zarówno

twórcy jak i odbiorcy, która umożliwia konstruowanie znaczeń w trakcie odbioru obrazu opierając się na tym co istnieje w niej wcześniej.<sup>11</sup>

Wydaje mi się, że zgłębienie tego tematu oraz próba poszukiwania odpowiedzi na styku nauki, sztuki oraz własnego doświadczenia ma fundamentalne znaczenie w uświadomieniu sobie potencjału ukrytego w wykorzystywaniu koloru podczas kreacji dzieła. Poprzez analizę porównawczą publikacji z różnych dziedzin humanistyki i nauk społecznych postanowiłem znaleźć pewne cechy wspólne charakteryzujące kolor i jego oddziaływanie na odbiorcę.

W pierwszej części pracy analizuję zjawisko koloru z perspektywy nauki i sztuki, pomijając jednak kwestie związane bezpośrednio z aspektami fizycznymi kolorów. Głównym obszarem zainteresowań pozostaje dla mnie sfera oddziaływania kolorów na człowieka (artystę i odbiorcę) w kontekście psychofizycznym i znaczeniowym. Naturalnym tropem jest więc zgłębienie tematu od strony psychologicznej oraz lingwistycznej. Obie perspektywy uzupełniam o poglądy związane bezpośrednio ze światem sztuki i teorie wywodzące się z kręgów artystycznych. W dalszej części pracy skupiam się na kwestiach pamięci oraz wspomnień z perspektywy indywidualnej, a także na kwestiach związanych z pamięcią i kolorami. Tutaj w szczególności przydatne okazały się być obszary nauki związane ze współczesnymi badaniami psychologicznymi.

W części dotyczącej realizacji dzieła *Unbeing* analizuję materiał źródłowy, który posłużył jako fundament do realizacji filmów będących poszczególnymi częściami instalacji. Zwracam również uwagę na wykorzystanie wcześniej zgromadzonej wiedzy i doświadczeń w praktyce podczas realizacji instalacji *Unbeing*. Wiedza dotycząca oddziaływania kolorów na odbiorcę zarówno poprzez odniesienia znaczeniowe jak i psychofizyczne oddziaływanie barw staje się narzędziem w tworzeniu kolejnej warstwy sensów w dziele, nie wykluczając jednocześnie intuicyjnego działania artystycznego. Należy w tym miejscu podkreślić, że znaczenia *barwa* i *kolor* w kontekście oddziaływania na odbiorcę mogą być używane zamiennie. W taki sposób będą przewijały się w całej niniejszej pracy. Jak pisze Paulina Mucha pojęcie *barwa* może być nawet węższe znaczeniowo od *koloru*, ponieważ najczęściej znaczenie tego terminu jest zawarte w leksemie *kolor*<sup>12</sup>.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest subiektywne oddziaływanie na odbiorcę zawierające się w *barwie*, nie jest przedmiotem niniejszej pracy aspekt fizyczny *koloru* czyli cecha długości fali światła emitowanego przez przedmiot lub odbitego jako pewne zjawisko

---

<sup>11</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, s. 121.

<sup>12</sup> P. Mucha, *Różne znaczenia kolorów, czyli o przykładach konotacji determinowanych płciowo*, [w:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze* 8, red. Grzegorz Majkowski, Łódź 2014, s. 47.

obiektywne, o czym pisze Dorota Gonigroszek<sup>13</sup>. Wszelkie odniesienia do *barwy* i *koloru* będą mieściły się więc zarówno w kategoriach biologicznych i neurofizjologicznych (wrażenia kolorystyczne jako pochodne reakcji zachodzących w oku i mózgu człowieka) oraz psychologicznych<sup>14</sup>. Takie ujęcie tematyki barw ściśle łączy się z aspektem pamięci i wspomnień w pracy *Unbeing*. Jak pisze Michael Pastoreau o istnieniu koloru możemy mówić tylko wtedy kiedy jest postrzegany, nie tyle widziany przez oczy, lecz przede wszystkim pojmowany i dekodowany przez pamięć, wiedzę oraz wyobraźnię<sup>15</sup>. Użycie synonimiczne *koloru* i *barwy* zastosowane w tej pracy dopuszcza również *Słownik języka polskiego*<sup>16</sup>.

## I. CZYM JEST KOLOR ?

### 1. Perspektywa artystyczna a perspektywa naukowa.

John Gage w swoim dziele *Kolor i znaczenie* przywołuje standardową użyteczną definicję koloru, która opisuje go jako „atrybut doznań wzrokowych, który można opisywać przez posiadanie przezeń, poddające się oznaczeniu ilościowemu natężenie odcienia, intensywności oraz jasności”<sup>17</sup> dodając, że oddzielne traktowanie nauki i sztuki koloru sięga czasów Newtona, przez co pomija się wiele intrygujących aspektów przenikania się obu dziedzin<sup>18</sup>. Newtonowski przełom w pojmowaniu koloru oraz jego spór z Goethem wydają się być kluczowe również z punktu widzenia niniejszej pracy. Wcześniejsze dociekania sięgające czasów Arystotelesa opierały się na przeciwstawianiu ciemności i światła a co za tym idzie bieli i czerni oraz świadomości powstających pomiędzy tymi skrajnościami barw. Nie wiedziano jednak skąd biorą się kolory, a i sam proces widzenia różnie pojmowano. Euklides przedstawiał pogląd o wychodzących z oka promieniach wzrokowych okalających oglądane przedmioty, Demokryt natomiast zakładał istnienie *atomów*, które emitowane przez przedmioty miały trafiać do oka obserwatora wywołując obraz. Platon wyróżniał cztery kolory podstawowe dopuszczając ich mieszanki, Arystotelesowska gama od bieli do czerni połączona była ideowo z oktawą

---

<sup>13</sup> D. Gonigroszek, *Językowy obraz świata barw i kolorów jako przykład kulturowych różnic w językach*, [w:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 2*, red. Grzegorz Majkowski, Łódź 2008, s. 94-95.

<sup>14</sup> R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 21.

<sup>15</sup> M. Pastoreau, *The Colours Of Our Memories*, Cambridge 2021, s. 199.

<sup>16</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2., red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 164.

<sup>17</sup> J. Gage, *Kolor i znaczenie*, Kraków 2012, s. 11.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 11.



muzyczną. Stagiryta zwracał uwagę na relatywność w postrzeganiu koloru<sup>19</sup>, do której powrócę wielokrotnie w dalszej części pracy.

Gerhard Zeugner podkreśla, że to odkrycia Newtona, który poddał światło obserwacji stanowią podstawę naukowej wiedzy o barwach<sup>20</sup>. Warto w tym miejscu podkreślić, że Newton nie brał pod uwagę oddziaływania fizjologicznego barw, które z perspektywy niniejszej pracy ma fundamentalne znaczenie. Newtonowska nauka o kolorach jest przeciwstawieniem drugiego podejścia wywodzącego się z wrażeniowej analizy barwnej, które zaproponował Goethe. Swoją *Farbenlehre* Niemiec uważał za najważniejsze dzieło życiowe i pomimo niektórych nieaktualnych z dzisiejszej perspektywy poglądów, stanowi ono wraz z pracą Newtona przykład dwóch zupełnie odmiennych podejść do rozumienia zjawiska koloru. Z jednej strony mamy do czynienia z analizą stricte fizyczną, z drugiej artystyczno-psychologiczną i obie te perspektywy, skupiające się na zupełnie innych aspektach koloru wyznaczyły podział w analizach zjawiska barw na następne dziesięciolecia. Wynika to poniekąd z niepoprawnego zrozumienia odkryć Newtona przez Goethego o czym pisze Zeugner następująco: „Goethe interpretował wiele zjawisk według swojego filozoficznego zapatrywania, a nie patrzył na nie oczami fizyka. Dlatego część jego nauki o barwach jest sprzeczna z wynikami doświadczeń. Prawidłowe wiadomości (w zakresie psychologicznego działania barw na człowieka) skojarzył on z błędnymi pojęciami fizycznymi”<sup>21</sup>. Intuicyjne rozumienie oddziaływania barw przez Goethego zostało szybko zaprzęgnięte do warsztatu artystów i wykorzystane przykładowo w malarstwie przez Williama Turnera w obrazie *Poranek po potopie*.

Artystyczne rozważania dotyczące barw snuli chociażby Otto Runge, Johannes Itten, Wasył Kandinsky. Należy również wspomnieć artystów lat 50 i 60 XX wieku zajmujących się malarstwem op-artowym. Ich zainteresowania obrazuje książka Josefa Albersa *Interaction of Color*, która korzystając z doświadczeń Bauhausu lat dwudziestych XX wieku inspirowanych psychologią eksperymentalną odwołuje się do działań kolorystycznych<sup>22</sup>. Kolor był czasami pomijany przez estetyków jak w przypadku Johna Ruskina i Bernarda Berensona, którzy ignorowali symboliczne znaczenie koloru i odrzucali jego istotę dla dzieła. Źródeł tego wykluczenia szukać można w tradycji klasycystycznej, w której kolor miał znaczenie sekundarne w stosunku do przedstawienia i techniki wykonania<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> D. Minta-Tworzowska, *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności "obrazów" w jaskiniach*, [w:] *Folia praehistorica posnaniensia T. XXII*, red. Danuta Minta-Tworzowska, Poznań 2017, s. 118.

<sup>20</sup> G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, Warszawa 1965, s. 12.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>22</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 16.

<sup>23</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, s. 117.

Teorie artystyczne próbujące zgłębiać zagadnienie koloru nie dysponowały odpowiednimi narzędziami weryfikacji, których dostarczyła dopiero chociażby psychologia. Goethe uzasadniający swoją pracę *O barwach* jako podstawę przyjął założenie, że badania przyrodnicze nie tylko mają odnaleźć podstawowe prawa rządzące naturą i sztuką ale rozwinąć zestaw narzędzi jakimi dysponuje artysta. Szczytne założenia nie były jednak weryfikowalne w okresie twórczości Niemca, zadziałał tutaj raczej efekt potwierdzenia. Wnioski z własnych analiz (niekiedy przypadkowo trafne ze względu na uniwersalne doświadczenie otaczającej nas rzeczywistości) uważał za słuszne min. dlatego, że wspomniany malarz Phillip Otto Runge<sup>24</sup> doszedł do podobnych konkluzji we własnej praktyce artystycznej<sup>25</sup>. Wątpliwe na gruncie naukowym intuicyjne tezy Kandinsky'ego i Goethego poszerzone o starożytną i średniowieczną koncepcję czterech żywiołów i humorów stały się w późniejszym czasie szkieletem dla testów szwajcarskiego psychologa Maxa Luschera, których pierwsze wydanie książkowe przypada na rok 1949<sup>26</sup>.

## 2. Problem jednoznacznej definicji koloru.

Wydaje się że jednym z podstawowych problemów w piśmiennictwie artystycznym dotyczącym barwy jest nieostrość definicji oraz ogólny problem z doprecyzowaniem pola analizy w przypadku koloru, co wynika z interdyscyplinarnego charakteru zagadnienia. Krajobraz intelektualny związany z kolorem dobrze opisali Rainer Mausfeld i Dieter Heyer wymieniając pola badawcze, które odnoszą się bezpośrednio do kwestii barw, a są to: fizyka (wspomniana już przy okazji Newtona), psychologia percepcji, neurofizjologia, technologia koloru, biologia ewolucyjna, historia sztuki, lingwistyka oraz filozofia<sup>27</sup>.

Na gruncie samej filozofii mamy do czynienia z trzema odrębnymi podejściami do tego zagadnienia. Obiektywiści myślą o kolorze jako o właściwości fizycznej (obiektu), która jest niezależna od percepcji i dotychczasowego doświadczenia obserwatora. Subiektywiści rozumieją kolor w odniesieniu do doświadczenia wizualnego, jest to więc nie tyle właściwość fizyczna obiektu, co wewnętrzny stan odbiorcy. Relacjoniści tymczasem zwracają uwagę

---

<sup>24</sup> J. Gage, *op. cit.*, s.17.

<sup>25</sup> T. Namowicz, *op. cit.*, s. 21.

<sup>26</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 31.

<sup>27</sup> R. Mausfeld, D. Heyer, *Preface*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. Rainer Mausfeld, Dieter Heyer, Oxford 2003, s. 4-5.

zarówno na aspekt fizyczny przedmiotu w kontekście odbicia światła (źródło) jak i efekt jaki wywołuje to światło po dotarciu do oglądającego<sup>28</sup>.

Mówiąc o świetle w kontekście niniejszej pracy mam na myśli oczywiście promieniowanie widzialne (do takiego zakresu również odnoszą się przytaczane analizy<sup>29</sup>). Z perspektywy artystycznej nie sposób zdefiniować koloru w oderwaniu od kwestii związanych z percepcją, indywidualnymi predyspozycjami, znaczeniami językowymi i kulturowymi mówiąc o jego wykorzystaniu w dziele sztuki. Wybór perspektywy odbiorcy jest więc dla mnie naturalny, jednocześnie niesie on za sobą pewną dozę subiektywizmu w kategoriach pojęciowych ze względu na indywidualny charakter doznania jakim jest odbiór koloru. Eliza Tarary podążając za myślą Anny Wierzbickiej zauważa, że *kolor* nie jest pojęciem uniwersalnym, tak samo jak nie są nimi nazwy poszczególnych barw. W tym kontekście dopiero *widzenie* może spełniać warunek doświadczenia i pojęcia uniwersalnego. Jak pisze Tarary jest to wynikiem jednakowej percepcji barw wśród wszystkich społeczności ludzkich, przy jednoczesnej odmiennej konceptualizacji tychże<sup>30</sup>. W kontekście sztuki filmowej możemy mówić o widzeniu jako o „świadomym odkrywaniu struktury wizualnej obrazu przy jednoczesnej percepcji zapisanych w nim emocji” przy czym „fizjologiczny odbiór obrazu bardzo często, pomimo swej wyrazistości i znaczenia jest nieświadomiony”<sup>31</sup>. Widzenie jest tutaj oczywiście zjawiskiem uproszczonym na potrzeby analiz z zakresu humanistyki i sztuki, należy mieć również świadomość biologicznych indywidualnych predyspozycji jednostki do *widzenia* i możliwych wariacji związanych z jednostkową budową organizmu pod kątem możliwości kognitywnych i percepcyjnych. Dla przykładu około 9% męskiej populacji Europy zmaga się z różnymi deficytami widzenia barwnego<sup>32</sup>. Niespójności związane z analizowaniem percepcji barw i ich znaczeń wśród odbiorców są również udokumentowane w literaturze<sup>33</sup>, wyniki badań mogą być niejednoznaczne, co po części wiąże się ze wspomnianą wrażeniowością i indywidualnym odbiorem bodźców.

Pomimo braku stuprocentowej zgodności co do wniosków dotyczących sposobu oddziaływania i percepcji koloru, powszechne jest przekonanie, że sam kolor może wzmocnić

---

<sup>28</sup> G. Hatfield, *Objectivity and Subjectivity Revisited: Colour as a psychobiological property*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. Rainer Mausfeld, Dieter Heyer, Oxford 2003, s. 188.

<sup>29</sup> G. Zeugner, *op. cit.*, s. 25.

<sup>30</sup> E. Tarary, *Nazwy kolorów w języku studentów*, [w:] *Białostockie Archiwum Językowe nr 13*, red. Bogusław Nowowiejski, Białystok 2013, s. 396-397.

<sup>31</sup> Łapińska, *Obraz- barwa filmu*, [w:] *Media-Kultura-Społeczeństwo nr 9*, red. Leszek Kuras, Łódź 2014, s. 72.

<sup>32</sup> S. Marschall, A. Werner, *Basics of Colour Research*, [w:] *Color Turn: An Interdisciplinary and International Journal*, red. Susanne Marschall, Tybinga 2018, s. 2.

<sup>33</sup> S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja i projekcja*. Lublin 2008, s. 80-108.

historię i przekazać emocje występujące w dziele (np. w filmie), będąc jednym z elementów manipulacji niedostrzegalnym przez widownię o wielkim potencjale jeżeli zostanie świadomie użyty przez artystę<sup>34</sup>. Jak zauważa Zeugner kreśląc linię podziału pomiędzy fizycznym rozumieniem koloru a indywidualną percepcją: „przy działaniach fizycznych chodzi o procesy związane z falowym charakterem światła lub innymi zjawiskami elementarnymi, które można poddać pomiarowi. Przy działaniach psychicznych chodzi o uczucia, wzruszenia i podniecia, zwane przez nas łącznie efektami emocjonalnymi lub efektami psycho-fizycznymi”<sup>35</sup>.

### 3. Kolor jako wielopoziomowe narzędzie oddziaływania artysty na odbiorcę.

Kolor jest jednym z pierwszych bodźców docierających do odbiorcy podczas obcowania z dziełem, wzrok jest nośnikiem 90% informacji docierających do mózgu<sup>36</sup>. Daniel J. Berens powołując się na artykuł Paolo Vivaniego i Christelle Aymoz *Colour, Form, and Movement Are Not Perceived Simultaneously*<sup>37</sup> pisze, że kolor i forma są doświadczane niemalże jednocześnie, ruch natomiast dociera do nas z opóźnieniem około 50 milisekund. Postrzegając kolor przed ruchem i ponieważ film to tak naprawdę ruchomy kolor, niektórzy badacze jak np. Brown stawiają znak równości między narracją a wpływem koloru<sup>38</sup>. Biorąc pod uwagę szybkość z jaką dociera do nas komunikat kolorystyczny nie sposób zignorować jego siły będąc artystą i wykorzystując kolor we własnej pracy. W moim przekonaniu przywołane badanie pokazuje, że szczególną uwagę powinno się przywiązywać do aspektu kolorystycznego pracy jeżeli na poziomie nieuświadomionym jesteśmy w stanie oddziaływać na odbiorcę na etapie poprzedzającym całościowe zdekodowanie i przyswojenie pracy pod kątem zawartych w niej znaczeń.

Na gruncie naukowym poczyniono wiele odkryć mających bezpośrednie przełożenie na rozwój świadomości artystycznej w używaniu barw podczas kreacji dzieła. Kolor rozumiany jest często jako wewnętrzna wartość obiektu odbijającego światło. W opozycji do fizycznego rozumienia barw psychologia proponuje rozpatrywać kolor jako konstrukt naszego umysłu<sup>39</sup>. Warto podkreślić, że udowodniono brak zmiany percepcji danego koloru pomimo modyfikacji

---

<sup>34</sup> D. Weber, B. Kostek, *Analiza kolorów scen filmowych w kontekście color gradingu*, [w:] *Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej Nr 68*, Gdańsk 2019, s. 57-58.

<sup>35</sup> G. Zeugner, *op. cit.*, s. 121.

<sup>36</sup> Narloch, *Postrzeganie i kategoryzacja barw (świat ludzi i zwierząt)*, [w:] *Scripta Neophilologica Posnaniensia, Tom XVI*, red. Stanisław Puppel, Poznań 2016, s. 70.

<sup>37</sup> Zob. P. Vivani, C. Aymoz, *Colour, form and movement are not perceived simultaneously*, [w:] *Vision Research 41*, red. David H. Foster, Manchester 2001, s. 2909-2918.

<sup>38</sup> D. J. Berens, *The Role Of Colours In Films: Influencing The Audience's Mood*, Leeds 2014, s. 6.

<sup>39</sup> S Marschall, A. Wermer, *op. cit.*, s. 2.

warunków oświetleniowych<sup>40</sup>, raczej więc pamiętamy dany kolor i przywołujemy jego konstrukt wyobrazeniowy, niż analizujemy każdorazowo zobaczenia barwę od nowa. Nasza pamięć kolorystyczna sprawia, że zobaczone w sceny lub obiekty są zdecydowanie mocniej wysyczone, niż w rzeczywistości. Ma to znaczenie w kontekście odbioru sztuki i może być wykorzystywane przez artystę w sposób celowy. Przedstawienia w dziele elementów znanych odbiorcy z codziennego życia będą charakteryzowały się większym nasyceniem w pamięci oglądającego niezależnie od intencji, lub zastosowanego koloru przez artystę. Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem odnoszącym się do zdolności i możliwości poznawczych odbiorcy sztuki jako jednostki. Jako artysta zakładam, że przy zachowaniu kontrolowanych warunków ekspozycyjnych charakteryzujących się powtarzalnością i brakiem zakłóceń zewnętrznych w odbiorze wizualnym, powinienem osiągnąć optymalny odbiór ze strony widza tzn. taki, który jest uniwersalny dla każdego oglądającego. Tymczasem w przypadku koloru nie ma to miejsca. Można stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że odbiorcy zapamiętają kolory w dziele w różny sposób w zależności od własnych indywidualnych predyspozycji, doświadczenia i skojarzeń semantycznych jakimi dysponują ze względu na jednostkowe, niepowtarzalne przeżycia, które ich ukształtowały. Nie wyklucza to pewnej uniwersalności w działaniu koloru na poziomie psychologicznym. Wywodząc się z jednej kultury, jednego języka i jednego gatunku ludzie dzielą wiele wspólnych doświadczeń będących fundamentem ich życia, co ciekawe w zderzeniu z różnorodnością oddziaływania koloru ze względu na różnice kulturowe, psychologiczny efekt wydaje się być bardziej spójny niezależnie od pochodzenia odbiorcy<sup>41</sup>.

Oglądając dzieło filmowe dokonujemy odczytania jego znaczeń poprzez interpretację tego co oglądamy, występuje tutaj równocześnie sytuacja odczytu nieuświadomionego w warstwie oddziaływującej poza naszą uwagę. Doświadczenie estetyczne zanurzenia się w oglądanym dziele wiąże się z odczuwaniem emocji i atmosfery tegoż, kolor jako ukryte narzędzie komunikacyjne jest w tym przypadku niezwykle pomocny. Film w rzeczywistości składa się jedynie z przebiegów światła (koloru) i ciemności na ekranie<sup>42</sup>. Film i fotografia mają szczególne miejsce w wykorzystaniu oddziaływania kolorów na odbiorcę. Psycholog David Katz stwierdził, że kolorowe filmy mogą przyczyniać się do wyostrzenia naszej percepcji pod kątem odbioru kolorów, co przenosi się bezpośrednio na późniejsze doświadczanie kolorów w rzeczywistości pozaekranowej<sup>43</sup>. Z punktu widzenia działania artystycznego otwiera to kolejne

---

<sup>40</sup> S. Marschall, A. Wermer, *op. cit.*, s. 6.

<sup>41</sup> P. Cowan, *The Democracy of Colour*, [w:] *Journal of Media Practice*, red. Craig Batty, Melbourne 2015, s. 8.

<sup>42</sup> W. Anchieta, *The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema*, [w:] *Significação, Revista de Cultura Audiovisual* 46, Sao Paulo 2019, s. 191-195.

<sup>43</sup> S. Marschall, A. Werner, *op. cit.*, s. 7.

pole oddziaływania na widza, którego artysta powinien być świadomy. Dzieło oddziałuje nie tylko na poziomie zamkniętego układu podczas interakcji z odbiorcą i w pamięci odbiorcy po ekspozycji na dzieło. Wpływa też ono bezpośrednio na codzienne doświadczenie odbiorcy przenosząc się na inne dziedziny aktywności oglądającego. Oddziaływanie na widza kolorem jest więc zjawiskiem szerokim odnoszącym się nie tylko do dzieła, które tworzy artysta i kontekstów jakie uruchamia dane dzieło. Poprzez realistyczne odwzorowanie rzeczywistości film i fotografia mogą tworzyć szczególne połączenia z pozakadrowym światem materialnym. Ze względu na to zjawisko fotografia i film są kluczowymi mediami dla rejestracji koloru w otaczającej kulturze materialnej, odgrywając jednocześnie znaczącą rolę w rozwijaniu wizualnego doświadczenia koloru przez odbiorców<sup>44</sup>.

Znaczenie działania koloru na gruncie biologicznym jest skomplikowane, dość powiedzieć że różne organizmy posiadają odmienne możliwości widzenia barwnego (mowa tutaj o różnicach międzygatunkowych) wynikające z ewolucyjnego przystosowania do otoczenia. Biorąc pod uwagę poziom percepcyjny związany z odbieraniem bodźców kontrast chromatyczny pozwala na identyfikację i ewaluację obiektów bądź przywołanie ich z pamięci wizualnej. Wynikiem tego działania jest zastosowanie przez zwierzęta i ludzi koloru jak sygnałów komunikacyjnych<sup>45</sup>. Percepcja kolorów zachodzi w takich wypadkach często na poziomie nieuświadomionym, co jest powszechnie wykorzystywane np. w przemyśle reklamowym aby osiągnąć założone cele perswazyjne. Przykładowo poprzez pobudzenie sympatycznego układu nerwowego następuje uaktywnienie organów wewnętrznych obserwatora- podnosi się poziom cukru we krwi, ciśnienie, następuje wydzielanie adrenaliny. Wszystkie te elementy mają na celu przygotowanie organizmu do reakcji w sytuacji alarmowej. Dowiedziono, że układ sympatyczny może zostać pobudzony przez bodziec w postaci koloru czerwonego<sup>46</sup>. Zjawisko to działa dwutorowo w kontekście pamięci i koloru- wyobrażenie dotyczące zjawisk intensywnych emocjonalnie, które pobudzają sympatyczny układ nerwowy może jawić się w imaginacji połączone z barwą czerwoną<sup>47</sup>. Kolor ten jest najdłuższym w całym spektrum barw widzialnych i jednocześnie wywiera największy wpływ na naszą siatkówkę<sup>48</sup>.

Wpływ ekspozycji roślin na różne kolory światła interesowała już Charlesa Darwina, w kontekście organizmu ludzkiego tezę o pobudzającym wpływie światła czerwonego i uspokajającym fioleto wysunął francuski psycholog Charles Fere, a było to w latach

---

<sup>44</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>46</sup> R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Warszawa 1990, s. 32.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>48</sup> D. L. Mella, *Tajemnice kolorów. Odkryj swoją osobowość*, Warszawa 1992, s. 15.

osiemdziesiątych XIX wieku<sup>49</sup>. Te i podobne badania psychologiczne doprowadziły do rozwoju tzw. chromoterapii, w której używa się koloru w celach terapeutycznych<sup>50</sup>. Obserwacje tego typu są uniwersalne również dla świata artystycznego, ponieważ wynikają bezpośrednio z doświadczenia ludzkiego. Wasyl Kandinsky porównywał działanie koloru czerwonego do ognia, mówiąc że ogień jest czerwony (z czym niekoniecznie musimy się zgodzić w zależności od naszego aktualnego wyobrażenia może być to równie dobrze barwa żółta). Dedukował więc, że czerwień będzie wzbudza w odbiorcy reakcję podobną do ognia, działa podniecająco, może drażnić aż do bólu. Ciąg logiczny doprowadził Kandinskiego do połączenia *ból-krew* i finalnie skojarzenia czerwieni z przykrą reakcją<sup>51</sup>. Zwyczajowe połączenie koloru czerwonego z ciepłem w tym wypadku wygrało chociaż próbowano również bardziej skrupulatnego przełożenia doświadczenia otaczającego świata na stosowane kolory. John Gage podaje przykład Ignaza Schiffermüllera, który w swoim kole kolorów z 1771 r. obok *plomienistej czerwieni* zawarł *plomienisty błękit*, co „jest bliższe rzeczywistości niż zwyczajowe łączenie w parę ciepła z czerwienią, a to dlatego, że najgorętszy płomień odpowiada niebieskiemu krańcowi skali promieniowania”<sup>52</sup>. Wydaje się jednak, że to połączenie pomimo swojej prawidłowości w świecie fizycznym nie przyjęło się w potocznym języku.

Na gruncie badań psychologicznych i psycholingwistycznych ustalono, że kolor czerwony odnosi się również do miłości, co związane jest z wywoływaniem przez tą barwę reakcji fizjologicznych analogicznych do tych, które występują u człowieka zakochanego<sup>53</sup>. Podobnie uważa Patti Bellatoni argumentując, że wykorzystanie koloru w dziele może mieć charakter przygotowujący widza na nadchodzące wydarzenia (mówiąc o przebiegu filmowym). Kolory posiadające własny język pomagają zbudować historię i określić łuk dramatyczny postaci<sup>54</sup>. Ciekawie brzmi późniejsza konstatacja badaczki, która stwierdza: „...moje badania sugerują, że to nie my decydujemy o tym, czym może być kolor. Po dwóch dekadach badań nad wpływem kolorów na zachowanie ludzkie, jestem przekonana, czy tego chcemy czy nie, że to kolor decyduje o tym co myślimy i czujemy”<sup>55</sup>. Zgadając się z autorką zwracam jednocześnie uwagę na to, że kolor jest elementem większej całości dzieła a jego oddziaływanie ma oczywiście pierwotny aspekt biologiczny, nieświadomiony, ale jest równocześnie wynikiem nie tyle percepcji wzrokowej co kulturowych

---

<sup>49</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 31.

<sup>50</sup> K. Jurek, *op. cit.*, s. 61.

<sup>51</sup> W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 60.

<sup>52</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 25.

<sup>53</sup> R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 97.

<sup>54</sup> P. Bellatoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Warszawa 2009, s. 25.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 27.

uwarunkowań i połączeń semantycznych ukrytych w języku. Kultura, będąca w definicji Umberto Eco systemem znaków, które służą wzajemnej komunikacji zawiera w sobie kolor będący znakiem wyrażanym werbalnie<sup>56</sup>. Do kwestii tego czy kolor jest zjawiskiem z zakresu optyki czy też raczej lingwistyki powrócę w dalszej części pracy.

#### 4. Kolory, ale jakie? Próby kategoryzacji zjawiska koloru.

W tym miejscu należy poruszyć jedno z kluczowych zagadnień- jakie kolory właściwie widzimy i jak na nas oddziałują. Wspomniany *czzerwony* niewiele nam tak naprawdę mówi, najprawdopodobniej dla każdego odbiorcy będzie to inny kolor w jego wyobraźni. Na gruncie biologicznym kwestia percepcji koloru jest szeroko zbadana i opisana<sup>57</sup>. Szacuje się, że rozróżnialność barw u człowieka wynosi od 7,5-8 milionów<sup>58</sup>. Ta liczba pokazuje z jakim problemem mierzymy się próbując nazywać kolory ograniczoną ilością wyrazów odnoszących się do wrażeń barwnych. Newtonowski podział nazewnictwa kolorów był arbitralny i odwoływał się do muzycznej oktawy, podobnie jak w przypadku podziału Arystotelesowskiego. Mamy więc tutaj do czynienia raczej z życzeniowym podziałem na konkretne kolory zależnym od nazywającego. Opisywana przez Ryszarda Tokarskiego trójskładnikowa teoria postrzegania kolorów Younga Helmholtza wyróżnia w oku ludzkim trzy główne typy włókien nerwowych (czopków) reagujących na jedną z trzech barw: czerwoną, żółtą lub niebieską. Dalsze badania doprecyzowały, że chodzi raczej o barwę zielonożółtą a nie żółtą<sup>59</sup>. Historia podziału nazw kolorów jest nierozzerwalnie związana z dwoma zjawiskami zdecydowanie mocniej niż z samym fizjologicznym procesem widzenia.

Fundamentami do rozwoju nazewnictwa i podziału kolorystycznego są kultura (w tym sztuka) oraz język. Na gruncie językowym zaś jak pisze Ryszard Tokarski „Niezależnemu od uwarunkowań kulturowych fizycznemu spektrum kolorów odpowiadają w różnych językach odmienne sposoby członowania owego spektrum”<sup>60</sup>. Nazwy barw mogą więc być traktowane nie tyle jako kategoria leksykalna, ich źródłem są społeczne praktyki posługiwania się kolorami w życiu<sup>61</sup>. Jest to szczególnie ciekawy aspekt analizy tego czym są kolory dla odbiorcy, biorąc pod uwagę że fizyczne właściwości spektrum barwnego są niezmiennie i uniwersalne (jeżeli pominiemy wspomniane wyjątki związane z nieprawidłowościami w widzeniu) niezależnie

<sup>56</sup> K. Jurek, *op. cit.*, s. 62.

<sup>57</sup> Zob. R. Arheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978.

<sup>58</sup> J. Młodkowski *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998, s. 214.

<sup>59</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 106.

<sup>60</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 9.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 10.



od kultury. Wszelkich różnic nominacyjnych w odniesieniu do kolorów należałoby więc szukać w różnicach kulturowych i związanych z nimi sposobach opisu świata w danym języku, skoro przestrzeń fizyczna poza kulturowa pozostaje niezmienna dla obserwatora<sup>62</sup>. Neurobiologia również potwierdza te przypuszczenia, Daniel Berens powołując się na wyniki badań Uniwersytetu w Sussex<sup>63</sup> podkreśla, że kolory postrzegamy poprzez filtr pamięci i języka, więc są one w rzeczywistości doświadczeniem indywidualnym. To język wyznacza kategoryzację kolorów na grupy i definiuje sposób jak widzimy i jak myślimy o kolorze. Wspomnienia, co kluczowe dla mojej pracy *Unbeing*, mogą być związane z określonymi kolorami i dlatego mogą być stymulowane przez percepcję kolorów.

Pewne kolory występują jednak w kulturze i sztuce od zawsze. W prehistorycznym Lascaux korzystano z trzech zasadniczych kolorów- czarnego, żółtego i czerwonego, które poprzez różnorodność odcieni wynikającą z użytych barwników tworzyły w rzeczywistości dwunasto barwną paletę artysty<sup>64</sup>. Starożytni Grecy wyróżniali cztery kolory “szlachetne”, związane z czterema żywiołami: *biel* z powietrzem, *czerwień* z ogniem, *czern* z ziemią i *ochrę* z wodą. Na przestrzeni wieków tworzono różne skale i podziały kolorystyczne mające mieć charakter obowiązujących. W Bauhausie około 1920 roku wspomniani już artyści Itten, Albers i Klee starali się opracować skalę walorową pokrywającą zakres od bieli do czerni. Propozycja Ittena miała charakter siedmiostopniowy (podobnie jak Newtonowska i Arystotelesowska) i cechowała się mniejszą ilością barw niż skale zaproponowane przez Alberta Munsella oraz Wilhelma Ostwalda w tym okresie<sup>65</sup>. W kwestii barw podstawowych Itten miał podobne spostrzeżenia do tych, które proponuje psycholingwistyka wyróżniając *czerwoną*, *niebieską* i *żółtą*<sup>66</sup>. Michel Pastoureau konstatuje, że w wielu kulturach historycznie od czasu neolitu aż do średniowiecza na poziomie symbolicznym trzy kolory miały szczególne znaczenie: *biały*, *czerwony* i *czarny*. Następnie według badacza wraz z upływem czasu i wpływem poszczególnych kultur do tej triady dołączyły *zielony*, *żółty* i *niebieski*<sup>67</sup>. I tak około roku 1600 obowiązującym zestawem była czern, biel, czerwień, żółć i błękit<sup>68</sup>. Mamy więc tutaj do czynienia z dwoma kolorami achromatycznymi i czterema chromatycznymi. W tym miejscu muszę poczynić szczególną uwagę dotyczącą kolorów czarnego i białego- otóż można spotkać się z poglądem, że czern i biel to nie kolory a jedynie sytuacja, w której występuje światło

---

<sup>62</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>63</sup> D. J. Berens, *op. cit.*, s. 7-8.

<sup>64</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, s. 123.

<sup>65</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 16.

<sup>66</sup> J. Itten, *Sztuka barwy*, Kraków 2015, s. 22.

<sup>67</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, s. 200.

<sup>68</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 14.

lub jego brak. Biorąc pod uwagę doświadczenia artystyczne i badania lingwistyczne będę traktował zarówno biel jak i czern jako kolory achromatyczne, których ładunek znaczeniowy jest taki sam jak w przypadku kolorów chromatycznych co udowodnię w dalszej części pracy. Nieporozumienie dotyczące wykluczenia bieli i czerni z palety barwnej wynika z wąskiego patrzenia na kategorię koloru jedynie przez pryzmat fizyki z wyłączeniem psychologii, badań kulturowych i lingwistycznych, które włączając w obszar badań nad kolorem różnego rodzaju konotacje znaczeniowe i odniesienia do doświadczenia życiowego obserwatora mają w mojej ocenie dużo większe znaczenie dla artysty i jego działania. Wykluczenie bieli i czerni z palety kolorystycznej zakłada sytuację idealną, w której substancja idealnie biała charakteryzowałaby się stuprocentową jasnością, a idealnie czarna zero procentową- obie te skrajności wykluczają współwystępowanie z kolorem, tymczasem wrażenie bieli osiągamy już przy jasności powyżej osiemdziesięciu pięciu procent, natomiast czerni poniżej czterech procent<sup>69</sup>.

Wspomniany podstawowy zestaw barw ma o wiele dłuższą historię, jego początków możemy dopatrywać się już w antyku i średniowieczu gdzie był związany z ideą czterech żywiołów - ognia, powietrza, ziemi i wody. Jak zauważa jednak John Gage jedyną cechą wspólną tych kategorii jest arbitralna chęć sprowadzenia wrażeń kolorystycznych do uporządkowanego i prostego schematu<sup>70</sup>. Ryszard Tokarski zwraca uwagę na to, że językoznawcze i psychologiczne opisy systemu barw w różnych językach oraz teorie malarskie wyróżniają trzy chromatyczne kolory dominujące czyli *niebieski*, *żółty* i *czzerwony*<sup>71</sup>. Z perspektywy artysty polskiego warto zwrócić uwagę na fakt, że w języku polskim prototypowe wzorce barwy występujące w otoczeniu (świadczące o znaczącym statusie tych kolorów w języku) znajdziemy jedynie dla *czerwonego*, *żółtego*, *niebieskiego* i *zielonego*, reszta barw definiowana jest przez nawiązanie do tego zestawu<sup>72</sup>. Pomimo rozbieżności, na które zwrócił uwagę Gage częstotliwość występowania pewnych zestawów kolorystycznych i ich referencje prototypowe związane z siłami natury (albo z doświadczeniem życiowym) sugerują jednak, że możliwe jest ustalenie pewnych ram na bazie których takie, a nie inne kolory aspirują do miana podstawowych. Żeby zgłębić ten temat należy sięgnąć do sytuacji, w której kolor występuje najczęściej czyli do codziennego doświadczenia życiowego oraz sposobu kodyfikacji tego doświadczenia w formie komunikatu przyglądając się językowi.

---

<sup>69</sup> J. Młodkowski, *op. cit.*, s. 218.

<sup>70</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 29.

<sup>71</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 156.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 174-175.

## II. KOLOR JAKO DOŚWIADCZENIE Z PERSPEKTYWY ODBIORCY DZIEŁA.

### 1. Kolor w języku a świadome oddziaływanie artysty.

„Kiedy jesteśmy pytani co oznaczają słowa *czerwony, niebieski, czarny, biały*, możemy oczywiście natychmiast wskazać rzeczy, które mają te kolory, ale nasza zdolność do wyjaśnienia znaczenia tych słów nie sięga dalej. Co do reszty, to albo w ogóle nie mamy pojęcia o ich użyciu, albo mamy bardzo przybliżone i do pewnego stopnia fałszywe”<sup>73</sup>. W tym stwierdzeniu Ludwig Wittgenstein zawarł główny problem dotyczący percepcji kolorystycznej. W odniesieniu do testów psychologicznych badających percepcję i wpływ koloru należałoby zadać pytanie, czy odbiorca reaguje na nazwę i związaną z nią koncepcję dotyczącą danego koloru czy raczej na konkretny wygląd<sup>74</sup>. Dekodowanie kolorów odbywa się poprzez referencję prototypową w stosunku do otaczającego nas świata, sam w sobie pozbawiony odniesienia fizycznego kolor niewiele dla nas znaczy. Austriacki filozof w dalszej części swoich uwag o kolorze wskazuje kierunek, w którym możemy znaleźć więcej odpowiedzi dotyczących barwy mówiąc, że powinniśmy zawsze pytać o sposób w jaki ludzie uczą się znaczenia nazw kolorów<sup>75</sup>. Z perspektywy artysty ważne jest, żeby pamiętać o tych zależnościach związanych z językiem, dzieło sztuki nie funkcjonuje w próżni, odbiorca przynosi do galerii czy kina cały bagaż własnych zewnętrznych doświadczeń, które będą stanowiły dla niego na równi z językiem filtr przez który dekoduje dzieło. Koncepcje Saphira-Whorfa czy Wilhelma von Humboldta łączy wniosek, że dana społeczność językowa postrzega świat poprzez kulturowy filtr jaki stanowi język.<sup>76</sup> Ze względu na wielowiekowe użycie i miejsce koloru w różnych kulturach i językach ciężko jest dążyć do jednakowych wniosków, które mogłyby mieć uniwersalne zastosowanie. Po dokładniejszym przeanalizowaniu jednak zjawiska koloru w różnych kulturach, możemy znaleźć punkty stykowe w jego rozumieniu, które mogą stanowić wskazówkę dla artysty chcącego świadomie wykorzystywać barwę. Whorfianowska hipoteza sugeruje, że różne języki ze względu na odmienne schematy nazewnictwa wytwarzają inne percepcyjne przestrzenie barw, stąd nazewnictwo kolorów jest bezpośrednio zdeterminowane przez kulturę co przeczy uniwersalnej percepcji kolorystycznej. W każdym języku inny jest punkt, w którym kończy się jeden kolor, a zaczyna inny. Skrajnym przykładem jest Papua Nowa Gwinea gdzie użytkownicy języka Berinmo stawiają znak równości pomiędzy *niebieskim* i *zielonym*, ze względu na brak

<sup>73</sup> L. Wittgenstein, *Remarks on colour*, Los Angeles 2007, s. 11.

<sup>74</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 33

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>76</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s.8.

osobnych słów wyrażających te kolory<sup>77</sup>. Plemię Dani posiada tylko dwie nazwy podstawowe barw *mola* i *mili*, które odpowiadają kolorom jasnym i “ciepłym” (jak ciemna czerwień i blady kolor różowy) oraz ciemnym i “zimnym” (najciemniejsze zielenie i odcienie niebieskiego)<sup>78</sup>. W opozycji znajdziemy teorię uniwersalistyczną, która dopatruje się wrodzonych, biologicznych kategorii kolorystycznych jednakowych dla wszystkich ludzi. Aktualnie można stwierdzić, że obie te hipotezy są po części trafne, ponieważ połowa naszego percepcyjnego świata jest filtrowana przez język ojczysty, a reszta postrzegana przez filtr językowy<sup>79</sup>.

## 2. Związek pomiędzy oddziaływaniem koloru a referencjami prototypowymi w języku.

Ryszard Tokarski dogłębnie analizuje kwestię języka i koloru podążając w kierunku podobnym do Wittgensteina. To co ludzie rozumieją, co mają na myśli używając danego słowa jest sednem pytania o znaczenie i może odnosić się również do interpretacji nazw kolorów. Jak pisze Tokarski „w sposób najbardziej wyrazisty i odwołujący się nie do rozproszonych, choć możliwych skojarzeń z obiektami- typowymi nosicielami danej barwy (np. *czarny* - *sadza*, *węgiel*, *biały* - *mleko*, *śnieg*, *niebieski* - *kwiat lnu*)”. Dalej powołując się na pracę A. Wierzbickiej autor pisze, że „ogniskowa stabilność barw winna się wiązać ze stabilnością pewnych typów rzeczy, wzorców czy referencji prototypowych, zwłaszcza w świecie doznań podstawowych, w świecie przyrody”<sup>80</sup>.

Dla artysty świadomość występowania referencji prototypowych wydaje się być ważna z perspektywy użycia koloru w dziele. Wybierając określoną barwę dla danej płaszczyzny malarskiej, czy rejestrowanego za pomocą aparatu fotograficznego lub kamery przedmiotu, znajomość referencji prototypowej umożliwia domniemanie znaczenia jakie niósł będzie ze sobą określony kolor użyty w tym konkretnym miejscu dzieła. Artysta może doprowadzać do sytuacji, kiedy referencja i przedstawienie będą komplementarne dla odbiorcy (jak w przypadku przedstawienia białego śniegu czy mleka). Może równie dobrze zadziałać za pomocą kontrastu, rozbijając połączenie w umyśle odbiorcy (np. jeżeli referencją prototypową w naszym kręgu kulturowym dla czerni będzie sadza, biała sadza stanie się czymś zaskakującym i nieznanym dla odbiorcy). Świadomość tego, że oddziaływanie koloru na człowieka wynika z wartości symbolicznej a nie z naturalnych właściwości barwy jest tutaj kluczowe, jeżeli więc przyjmujemy że system barw, jak każdy system semiotyczny charakteryzuje dynamika

---

<sup>77</sup> J. Berens, *op. cit.*, s. 9.

<sup>78</sup> Narloch, *op. cit.*, s. 75.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s.10.

<sup>80</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 22.

i nieskończoność (ciągła konstruowalność wynikająca ze zmienności języka) to każda próba opisu systemu kolorystycznego w odniesieniu do języka będzie zakładała jego opis w statycznym modelu<sup>81</sup>. Analiza znaczeniowa kolorów odnosi się tylko do danego języka i kręgu kulturowego, w danym okresie co dobrze obrazuje przykład przytoczony przez Zbigniewa Liberego, który przywołując symboliczne znaczenie koloru żółtego podkreśla jego zakotwiczenie w fizycznych cechach złota. Autor podkreśla, że ze względu na różnorodną intensywność wykorzystania tego kruszcu w różnych kulturach, nie wszystkie funkcjonalno-semantyczne możliwości zestawienia *żółty-złoty* mogą być realizowane w każdej z nich. System kolorów cechuje więc nieunikniona arbitralność. Sam kolor jest neutralny z punktu widzenia ideologicznego. John Gage zaznacza, że „można prześledzić bardzo szeroki zakres celów estetycznych i symbolicznych, jakim służył; można też na przykład wykazać, że te same kolory i kombinacje kolorów miały w różnych okresach i kulturach, a nawet w tym samym czasie i tym samym miejscu, zupełnie antytetyczne konotacje”<sup>82</sup>. Podobnie rozważając o kolorze mówi Michel Pastoureau zwracając uwagę na pojmowanie go i definiowanie zgodnie z własną historią, własnymi tradycjami, wiedzą, klimatem i środowiskiem naturalnym.

Ważnym punktem jest tutaj zwrócenie uwagi na fakt, że w tej dziedzinie zasoby wiedzy zachodniej nie są prawdami absolutnymi, tylko pewnymi możliwymi wariantami pośród wielu innych pamiętając, że nie są one nawet jednoznaczne<sup>83</sup>. Biorąc pod uwagę analizowane teksty skupiam się więc na zachodnim kręgu kulturowym (ze względu na teksty źródłowe) ze szczególnym uwzględnieniem percepcji koloru w języku polskim. W podejściu do barwy na gruncie językowym możemy wyróżnić podejście kwantytatywne i kwalitatywne. Pierwsze z nich skupia się głównie na elemencie światła i jasności w przypadku koloru dla przykładu *noc* i *dzień* to prototypowe referencje kolorów *czarnego* i *białego* jeżeli rozumiemy je jako *ciemny* i *jasny*. Kwalitatywne podejście zawierać będzie w sobie obok wspomnianego elementu światła również charakterystykę tonacji barwnej i tak dla wspomnianej *bieli* referencjami mogą być *śnieg*, *sól*, *mleko*, a poprzez konstrukcje porównawcze *biały jak...* dodać możemy *alabaster*, *marmur*, *wapno*, *plótno*, *lilia*, *łabędź*, *gołąb*, *kreda*<sup>84</sup>. Jak widać poprzez połączenia językowe rozumienie koloru odnosi się głównie do doświadczenia świata fizycznego, nie zaś do samej obserwacji zjawiska barwnego. Wydaje się to być nie tylko uniwersalne dla realiów Europejskich. W Afryce nie liczyło się to czy kolor jest niebieski, żółty, czerwony etc. jego właściwości były opisywane

---

<sup>81</sup> Z. Libera, *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, [w:] *Etnografia Polska XXXI*, red. Witold Dynowski, Warszawa 1987, s. 115-116.

<sup>82</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 34.

<sup>83</sup> M. Pastoureau, *The Colours of Our Memories*, Cambridge 2012, s. 10.

<sup>84</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 41-42.

przez słownictwo takie jak *suchy, mokry, gładki, szorstki, miękki, twardy*. Parametry wokół których zbudowano słownictwo wielu języków afrykańskich również odwołują się do codziennego doświadczenia i otaczającego świata<sup>85</sup>. Wśród amazońskich Indian Piraha nie występują oddzielne nazwy kolorów, samo zjawisko barwne jest określane poprzez konstrukcję porównawczą np. „*jak niebo*”, „*jak krew*”<sup>86</sup>.

Świadomość wpływu miejsca życia człowieka na percepcję kolorystyczną nie była obca artystom. Przykładowo Witkacy zauważał, że różnice w postrzeganiu poszczególnych barw będą zależały od warunków klimatycznych i kulturowych<sup>87</sup>. Do podstawowych funkcji koloru będzie więc należało klasyfikowanie istot i rzeczy, jednostek i grup, miejsc i czasów, zwierząt i roślin, czyli rzeczywistości w której funkcjonujemy. Obok tego kolor klasyfikuje też świat idei i marzeń, oraz wspomnień<sup>88</sup> co jest dla mnie szczególnie ważne w kontekście realizacji *Unbeing*. Ciekawym pozostaje fakt, że pomimo różnic kulturowych pewne nazwy kolorystyczne oraz znaczenia pozostają uniwersalne w różnych rejonach globu. Jest to prawdopodobnie związane z uniwersalnym doświadczeniem ludzkim. Jak pisze Andrzej Narloch, nazwy niektórych barw mogą być tworzone w odniesieniu do przedmiotów, które charakteryzuje pewna stałość kolorystyczna. Są to obiekty wspólne dla różnych kultur, które reprezentują pojęcia krwi, nieba, roślinności, śniegu. Możemy wyróżnić dwa kręgi pojęć, związane z codziennym doświadczeniem życiowym, które mają wpływ na kreację słownictwa kolorystycznego. Pierwszym z nich będzie świat roślinny, nazwy gatunków roślin, owoców, kwiatów, drugim – związany ze zwykłymi doświadczeniami napoje, pożywienie etc. Zdecydowana dominacja określeń pochodzących z obserwacji związanych z naturą sugeruje, że w tej sferze doświadczeń należy upatrywać fundamentów związanych z percepcją kolorystyczną<sup>89</sup>. Nie dotyczy się to tylko i wyłącznie roślin, zwróćmy uwagę na fakt, że w sztuce malarskiej występuje wspólne określenie *ziemie* odnoszące się do całej rodziny brązów, jak *ugier, siena palona, ziemia kolońska*. Nazwy te po części nawiązują do rejonów geograficznych, w których można spotkać gleby o takim zabarwieniu<sup>90</sup>.

Preferencje barwne uniwersalne dla całej ludzkości tłumaczy również biologia ewolucyjna. Pozytywny stosunek do kolorów „ciepłych” jako przyjemnych niezależnie od wieku odbiorcy wynika z ewolucyjnej pamięci gatunkowej, w której sawanna gwarantowała

---

<sup>85</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, s. 201.

<sup>86</sup> A. Narloch, *op. cit.*, s. 76.

<sup>87</sup> A. Żakiewicz, *Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Przestrzenie Teorii 14*, red. Anna Krajewska, Poznań 2010, s. 127.

<sup>88</sup> M. Pastoureau, s. 200.

<sup>89</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 172-174.

<sup>90</sup> Tamże, s. 165.

przetrwanie poprzez gwarancję pożywienia i unikania zagrożenia. Paleta barwna związana z tym krajobrazem jest niejako wbudowana pierwotnie w ludzi zanim ulegną oni socjalizacji i edukacji estetycznej<sup>91</sup>. Istnieją więc pewne emocjonalne skojarzenia z kolorami uniwersalne dla całego gatunku ludzkiego, ze względu na doświadczenie ewolucyjne. Dla artysty to wiedza umożliwiająca tworzenie komunikatu w warstwie nieuświadomionej, który będzie odczytany w podobny sposób przez wszystkich odbiorców. Co ciekawe mamy tutaj do czynienia z sytuacją, w której artysta nie musi być wcale świadomy przytoczonego faktu a swoją preferencję do danej barwy wyjaśniać za pomocą teorii związanych z natchnieniem i intuicją artystyczną. Oczywiście będzie to po części prawda, jednak warto zwrócić uwagę na to, że w głębi istnieją pewne zbadane mechanizmy wpływające na wybór określonego koloru, które da się wyjaśnić z perspektywy ogólnoludzkiego doświadczenia nawet jeżeli dla twórcy pozostają nieuświadomione. W moim odczuciu tego typu informacje sprawiają, że sztuka i dzieło posiadają dodatkową wartość w opozycji do podejścia, w którym to twórca nadaje intuicyjnie znaczenia w bliżej nieokreślonej próżni wypełnionej jedynie talentem i intuicją. Biorąc pod uwagę fakt, że istnieje pewne głęboko ukryte uniwersalne dla wszystkich doświadczenie np. koloru, możemy docenić wartość sztuki jako języka komunikującego się z odbiorcą na poziomie emocjonalnym i bardzo pierwotnym, dzielącym wspólne uczucia z artystą i odbiorcą. Cofając się aż do malowideł w jaskini Lascaux zobaczymy, że słońce ma kolor czerwony a wynika to z doświadczenia ówczesnych ludzi widzenia go przez mgłę bądź dym z ognia<sup>92</sup>. Warto w tym miejscu podkreślić za Danutą Mintą-Tworzowską, że człowiek archaiczny operujący takimi samymi zdolnościami kognitywnymi jak człowiek współczesny nie stosował wyłącznie myślenia obrazowego. Brak możliwości zbudowania połączenia wizualności malowideł paleolitu z warstwą znaczeniową i tekstową wynika z braku dostępu do ówczesnego języka, jego określeń i konotacji<sup>93</sup> co jest niezbędne do pogłębienia sieci odniesień i znaczeń związanych z kolorem. Wspólna nazwa dla koloru niebieskiego i zielonego na przykład istnieje w wielu językach świata, taką kontaminację nazywaną *grue* (od łączenia *green* i *blue*) znajdziemy w języku japońskim, jakuckim, Indian Nawaho, czeczeńskim czy zulu<sup>94</sup>.

Powracając do kwestii podstawowego zestawu kolorów z przeprowadzonych analiz wyłania się obraz niemożności ustalenia uniwersalnej listy barw. Ryszard Tokarski przywołuje badania Johna Archibalda, który „na podstawie komputerowej analizy testów

---

<sup>91</sup> J. Luty, *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, [w:] *Estetyka i Krytyka 21*, red. Leszek Sosnowski, Kraków 2011, s. 110.

<sup>92</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, s. 125.

<sup>93</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, s. 114.

<sup>94</sup> Narloch, *op. cit.*, s.76-78.

związanych nie z bodźcami wizualnymi, lecz nazwami barw zaproponował dwupoziomą hierarchię barw podstawowych: podstawowe prymarne i podstawowe sekundarne. Barwami prymarnymi są te, których nie można stworzyć z innych barw: czerwona, żółta, niebieska (bez zieleni) oraz dwie barwy achromatyczne: czarna i biała<sup>95</sup>. Jeżeli natomiast za kryterium ważności kolorów przyjmiemy wspomniane wcześniej poszukiwanie odniesienia prototypowego w otaczającej rzeczywistości wtedy wyróżniają się *żółty* ze swoim odniesieniem do słońca oraz przyrody jesiennej, *czerwony* nawiązujący do krwi i ognia, *zieleń* łączona z roślinnością i *niebieski* w swoim odniesieniu do nieba<sup>96</sup>. Badania z zakresu psycholingwistyki predestynują do miana najważniejszych kolory *żółty*, *niebieski* i *czerwony*, co ma swoje potwierdzenie w malarstwie, gdzie poprzez mieszanie dwóch barw podstawowych (*czerwieni*,  *błękitu* i  *żółcienia*) można uzyskać każdą barwę tęczową, jednak zabieg ten nie powiedzie się w drugą stronę<sup>97</sup>. Rozumienie barwy przez artystów ma więc charakter indywidualnego doświadczenia pracy z fizycznym barwnikiem co zarysowało się we wspomnianym już konflikcie Goethego z Newtonem<sup>98</sup>. Goethe przypuszczał, że barwy widmowe powinny dać takie same wyniki po zmieszaniu jak w przypadku fizycznych barwników<sup>99</sup>. Błędne zrozumienie Goethego nie wyklucza jednak jego szczytnych zamiarów, w szczególności postulatów wedle którego „artysta powinien zapoznać się od strony teoretycznej z ciałami nieorganicznymi, jak i ogólnymi zjawiskami natury, zwłaszcza gdy dadzą się one zastosować w sztuce jak np. dźwięk i barwa<sup>100</sup>”.

### 3. Kolor a świat dźwięków w praktyce artystycznej.

W tym miejscu należy zrobić drobną dygresję dotyczącą analogii pomiędzy muzyką i kolorem. Jak zwróciłem uwagę już wcześniej, odniesienia do oktawy muzycznej w członowaniu spektrum barwnego znajdziemy u Arystotelesa czy Newtona. Wydaje się, że kolor działający w jakimś spektrum emocjonalnym i zarazem nie do końca uświadomionym, był postrzegany właśnie w analogii do muzyki. Połączenia znajdziemy chociażby w języku- *blue notes* i *blues* kojarzą się nierozdzielnie z melancholią<sup>101</sup>. Kandinsky pisał, że kolor wpływa bezpośrednio na duszę, porównując barwę do klawisza, oko do młoteczka a ducha do fortepianu. Wynikiem takiego rozumowania był wniosek, że harmonia koloru podobnie jak harmonia

<sup>95</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 147.

<sup>96</sup> Tamże, s. 220.

<sup>97</sup> Tamże, s. 106.

<sup>98</sup> J. Itten, *op. cit.*, s.28.

<sup>99</sup> G. Zeugner, *op. cit.*, s. 15.

<sup>100</sup> J.W. Goethe, *Wstęp do "Propylejów"*, [w:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. Tadeusz Namowicz, Warszawa 1981, s. 143.

<sup>101</sup> R. Gross, *op. cit.* s. 146.



muzyczna, powinna w zamierzeniu poruszać ludzką duszę<sup>102</sup>. Podobnie dedukują niektórzy współcześni nam autorzy zdjęć filmowych, porównując harmonię muzyczną do harmonii barwnej. Bogdan Dziworski i Jerzy Łukaszewicz twierdzą, że w przypadku obu tych harmonii nie ma żadnej naczelnej zasady, a wszystko zależne jest od gustu artysty i okresu w jakim dzieło powstaje. Akcentując wagę kontrapunktu (zapewne w odniesieniu do źródła znaczeniowego w muzyce) w działaniu plastycznym podkreślają, że „tradycyjna teoria barw daje nam tylko te związki, które łączą barwy, ale wyklucza podziały. I w tym sensie jest jeszcze niepełna, niedopracowana”<sup>103</sup>. Autorowi niniejszej pracy trudno do końca zgodzić się z tym stwierdzeniem biorąc pod uwagę mnogość teorii barwnych i szerokość terminu „tradycyjna teoria”, nie sposób stwierdzić do czego czasami odwołują się pewne nawiązania w tekstach artystycznych. Patrząc na trop Kandinskiego- łączenia muzyki i dźwięku, można się zgadzać z pewnymi emocjami, które wywołuje zarówno kompozycja muzyczna jak i kolor, ale brak skonkretyzowanych definicji i zawężenie źródeł do jednej dziedziny w przypadku takich publikacji powoduje, że są to często sądy intuicyjne (co nie wyklucza oczywiście ich prawdziwości), które analiza porównawcza różnych dziedzin nauki pozwala zweryfikować i uprawomocnić na gruncie faktów.

Być może odpowiednim tropem do odkrycia połączenia pomiędzy muzyką i kolorem jest skierowanie zainteresowania w stronę zagadnienia synestezji, czyli procesu neurologicznego polegającego na współdziałaniu zmysłów w mózgu, w wyniku którego człowiek może np. widzieć kolory słysząc dźwięki<sup>104</sup>. Artystka Clara Fogler badana przez van Campena widzi kolory w powiązaniu z dźwiękami, zapachami, smakami i innymi wrażeniami zmysłowymi i emocjami<sup>105</sup>. Innym przykładem jest Mozart, który słyszał dźwięki w kolorze i używał barw do zapisu muzycznego. Wiele jego partytur zapisanych jest czterema kolorami atramentu (*czarnym, czerwonym, zielonym i niebieskim*)<sup>106</sup>. Kolory mogą stanowić bezpośrednią inspirację dla realizacji muzycznych, jak chociażby w przypadku płyty *Colours of Air* duetu Loscil i Lawrence'a Englisha, gdzie w ośmiu ambientowych kompozycjach muzycy starają się oddać charakter kolorów za pomocą dźwięku. Każdy z utworów zatytułowano nazwą koloru (np. *Cyan, Pink, Violet, Grey*) a powolne pełne plam dźwiękowych kompozycje zabierają słuchacza w prawie pięćdziesięciminutową medytacyjną podróż przez świat barw.

---

<sup>102</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, s. 62.

<sup>103</sup> B. Dziworski, J. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 70.

<sup>104</sup> C. Van Campen, *The Proust Effect the Senses as Doorways To Lost Memories*, Oxford 2014, s. 64.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 66.

Połączenie muzyki i koloru ma szczególne znaczenie z perspektywy sztuki filmowej i instalacji przestrzennej wykorzystującej film i dźwięk. Zwrócenie uwagi na relacje pomiędzy obrazem ruchomym w kontekście koloru i warstwą dźwiękową dzieła może rodzić nowe połączenia, których do tej pory artysta nie był świadomy. Film jest tutaj szczególnie interesującym medium ze względu na przebieg czasowy i możliwość zmiany jak w dziele muzycznym, nawiązana relacja barwno-dźwiękowa ma więc charakter podobny w pierwotnej „konstrukcji” obu tych dziedzin.

#### 4. Interdyscyplinarne ujęcie koloru.

Interdyscyplinarne analizy związane z kolorem są coraz powszechniejsze na gruncie artystycznym, jednak w przeszłości prym wiodły raczej analizy koloru wydające się mieć charakter konkretny i zamknięty. Być może ma tutaj rację Ludwik Wittgenstein mówiąc, że nie ma czegoś takiego jak czysta koncepcja koloru a pojęcia związane z barwą należy traktować tak jak pojęcia wrażeń<sup>107</sup>. Przykład Czystej Formy Stanisława Witkiewicza potwierdza mój wniosek. Jak pisze Anna Żakiewicz analizując teorię tego artysty, możemy w niej odnaleźć echa odkryć innych teoretyków (min. Michela Chevreula, Wasyla Kandyńskiego, Frantiska Kupki, Hermanna Helmholtza) nie znajdziemy jednak jakichkolwiek odwołań do tych „szeroko wówczas znanych oraz interesujących i znamienitych źródeł”<sup>108</sup>. Wydaje się to być związane z próbami stworzenia prostych, sprowadzających się do schematu sądów dotyczących koloru przypisywanych jednemu autorowi, mających mieć uniwersalne zastosowanie jako „recepty” dla artystów. Tymczasem tego typu podejście ignoruje całkowicie interdyscyplinarny oraz niestały charakter koloru i konotowanych przez barwę znaczeń. Wracając do Goethego, (od którego Kandinsky wiele zapożyczył dla własnej teorii prezentując koło pokazujące kontrast barw podstawowych<sup>109</sup>) niemiec pokładał wiele nadziei w pracy nad zrozumieniem koloru stawiając za cel wniknięcie w psychikę całych narodów poprzez rozszyfrowanie dlaczego skłaniają się ku takim, a nie innym kolorom. Wtórował mu Itten, mówiąc że „jeżeli dzięki subiektywnym tonacjom barw posiadziemy wiedzę o wewnętrznym byciu człowieka, wtedy również z tych akordów uda się nam odczytać sposób jego myślenia, czucia i działania. Wewnętrzna konstytucja i wewnętrzne struktury odzwierciedlają się w barwach”<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> L. Wittgenstein, *op. cit.*, s. 26.

<sup>108</sup> A. Żakiewicz, *op. cit.*, s. 132-133.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 131-132.

<sup>110</sup> J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, [w:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. Tadeusz Namowicz, Warszawa 1981, s. 292.

Pomimo zarzutów Wittgensteina mówiącego, że teoria koloru Goethego nie zasługuje na miano teorii i nie sposób za jej pomocą niczego przewidzieć<sup>111</sup> nie bez powodu wracam ciągle do publikacji Niemca. Niewątpliwym osiągnięciem Goethego jest stworzenie pola dla poszukiwań oddziaływania koloru na gruncie psychologicznym, pomimo działalności bardziej intuicyjnej niż naukowej. Z perspektywy niniejszej pracy szczególnie ważny jest jednak podział kolorów podkreślony przez Goethego i przewijający się na przestrzeni całej historii kultury i sztuki. Nie jest to jednak podział na bliżej nieokreślony zestaw barw podstawowych, ale podkreślenie podziału na barwy *ciepłe* i *zimne*, oraz ich działania w kontekście strony plusowej (implikującej wartości pozytywne) i minusowej (negatywne)<sup>112</sup>. Poszukując klucza do wyboru i analizy kolorów jakie zastosowałem w *Unbeing* zrozumiałem, że opieranie się na koncepcji kolorów podstawowych jest trudne ze względu na arbitralność ich doboru. Tymczasem efekt psychologiczny barw w kontekście ich oddziaływania i odczuwania jako *zimne* i *ciepłe* przewija się we wszystkich pracach- zarówno z dziedziny sztuki, psychologii jak i lingwistyki; dotyczył ludzi niezależnie od ich kultury i języka. To rozróżnienie wydaje się więc wypełniać postulat Goethego „... iż poszczególne barwy wywołują określone nastroje”<sup>113</sup>. W kontekście nadania kolorów wspomnieniom w *Unbeing* trop, który doprowadził do stworzenia czterech filmów symultanicznych zgodnie z tym podziałem wydaje się być właściwy.

### III. CIEPŁE I ZIMNE KOLORY.

#### 1. O temperaturowym oddziaływaniu barwy.

Prawdopodobnie pierwszym teoretykiem systemowym, który wprowadził podział na kolory *ciepłe* i *zimne* był Charles Hayter, który w swoim *kompasie malarskim* z 1813 r. przypisał te współrzędne do barwy<sup>114</sup>. Przez większość własnego życia oglądając dzieła sztuki i przywołując wspomnienia również odczuwałem podświadomie tego rodzaju rozróżnienie. Jak wcześniej wspomniałem źródeł tego zjawiska można szukać na gruncie biologii ewolucyjnej. Wydaje się również, że doświadczenie zimnej i ciepłej barwy jest uniwersalne dla nas wszystkich. Goethe zauważył, że efekt ciepła zauważyć można stosując żółte szkielko podczas oglądania krajobrazu. Jak pisał “oko zaczyna się radować, serce się rozszerza, dusza rozwesela. Wydaje się, jakoby bezpośrednio wionęło na nas ciepłem”<sup>115</sup>. John Gage analizując

---

<sup>111</sup> L. Wittgenstein, *op. cit.*, s. 12.

<sup>112</sup> T. Namowicz, *Goethe wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, s. 291-292.

<sup>113</sup> J.W. Goethe, *Nauka o...*, s.294.

<sup>114</sup> J. Gage, *op. cit.* s. 23.

<sup>115</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, s. 296.

dotychczasowe wyniki badań w Stanach Zjednoczonych i Europie od lat dwudziestych XX wieku stwierdza, że istnieje duża rozbieżność w psychologicznych interpretacjach temperatury koloru, jednak w większości traktujemy *żółcienie*, *oranże* i *czzerwienie* jako ciepły kraniec widma, natomiast  *błękity* i *zelenie* łączymy z zimnem<sup>116</sup>. Natalie Kalmus zajmująca się zawodowo kolorem w pionierskich czasach filmu barwnego (lata trzydzieste XX wieku) przeanalizowała kwestię kolorów w filmie, próbując nadać jej charakter zamkniętego systemu. Również według niej, kolory dzielą się na dwie główne kategorie ciepłych i zimnych. *Czerwienie*,  *pomarańcze* i  *żółcie* są nazywane ciepłymi bądź wyeksponowanymi kolorami (*advancing colors*). Aktywizują i wzbudzają uczucia ciepła, podekscytowania. W przeciwieństwie do nich *niebieskości*, *zelenie* i *fiolety*, są barwami zimnymi, wycofanymi (*retiring colors*). Wywołują uczucie odpoczynku, złagodzenia, spokoju. Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na analogię do zjawiska przybliżania się i oddalania kolorów, o którym pisał Kandinsky jego poglądy mogły być źródłem inspiracji dla też Kalmus. Rosjanin stwierdził mianowicie, że rozpatrując ruch prostopadły do płaszczyzny obrazu kolor zimny oddala się od patrzącego, a kolor ciepły porusza się ku niemu<sup>117</sup>. Podczas badań związanych z grupowaniem koloru Kalmus odkryła, że domieszka *bieli* tworzy połączenie z kategorią młodości i wesołości, dodanie *czerni* sprawiało, że barwy nabierały znaczeń związanych z powagą, siłą i godnością, czasami natomiast ten zabieg upraszcza wcześniejszą sieć skojarzeń z barwą<sup>118</sup>.

Ogólne wnioski zaproponowane przez Kalmus wydają się korespondować na gruncie biologicznym z oddziaływaniem fizycznym światła w zależności od długości fali w spektrum (kolory ciepłe charakteryzuje krótka fala i wysoka energia, kolory zimne leżą po drugiej stronie spektrum, a ich fala jest dłuższa)<sup>119</sup>. Z perspektywy kolorymetrii możemy zauważyć podział wiązek monochromatycznych na dwie rodziny: w przybliżeniu o długości fali 380-537nm oraz 537-740nm przy założeniu pewnych stałych obserwacyjnych. Jak piszą Jan Koenderink i Andrea Van Doorn ten podział pokrywa się bezpośrednio z „podstawową dychotomią konwencjonalnie uznawaną przez artystów plastyków, czyli podziałem wszystkich barw na rodziny ciepłe i zimne. Kolorymetria nie odpowiada na pytanie dlaczego monochromatyczne wiązki o długości fali 380-537nm są określane jako *zimne*, a te o długości fali 537-740nm jako *ciepłe*. Jednakże jest mało prawdopodobne aby dychotomia z przejściem przy 537nm („zielonkawe”) była przypadkowa”<sup>120</sup>. Przeprowadzano również eksperymenty psychologiczne, w których

---

<sup>116</sup> J. Gage, *op. cit.* s. 22,

<sup>117</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, s. 83.

<sup>118</sup> P. Cowan, *op. cit.*, s. 6.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>120</sup> J. Koenderink, A. Van Doorn, *Perspectives on colour space*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. Rainer Mausfeld, Dieter Heyer, Oxford 2003, s. 14-15.

udowodniono, że pomieszczenie pomalowane na kolor niebieski sprawia wrażenie chłodniejszego, niż taki sam pokój w kolorze czerwonym (wrażenie ciepła) pomimo identycznej temperatury w obu<sup>121</sup>. Tego typu zjawiska stoją w sprzeczności z analizą powierzchni z punktu widzenia fizycznego- jasne powierzchnie przetwarzają mniej światła w ciepło niż ciemne, tymczasem z perspektywy percepcji barwy na gruncie psychologii kolory jasne wywołują uczucie związane z ciepłem<sup>122</sup>.

Taka analiza barw poszukująca fizycznego i biologicznego źródła percepcji pomija jednak aspekt, który podkreślałem już wcześniej, czyli powiązanie kolorów z kontekstem. Z jednej strony kontekstem dla rozumienia danej barwy w sensie uniwersalnym może być referencja prototypowa znajdująca się w świecie fizycznym (czerwony owoc etc.), z drugiej w przypadku dzieła filmowego musimy mieć na uwadze odniesienia związane z wewnętrznymi elementami filmu tworzącymi spójną całość w przebiegu czasowym. Odwołuję się tutaj do wspomnianego na początku Jerzego Wójcika i tezy o świadomości każdego elementu dzieła z całością tegoż. Podobnie jest z kolorem, który w danym dziele działa w określonym kontekście historii i znaczeń budowanych przez artystę wynikających z całości relacji elementów wewnątrz utworu. Siegfried Kracauer opisując przykład *Aleksandra Newskiego* w reżyserii Siergieja Eisensteina zwrócił uwagę na rozdzźwięk pomiędzy kulturowymi konotacjami związanymi z *bielą* a sposobem użycia tego koloru przez reżysera. Białe kaptury rycerzy związane są tutaj z okrucieństwem a nie (jak przypuszczaliśmy ze względu na kontekst kulturowy) z niewinnością<sup>123</sup>. Sposób wykorzystania koloru przez artystę musi więc wynikać przede wszystkim z zamierzonej i wykreowanej przez niego wewnętrznej logiki funkcjonującej w dziele. Może się zdarzyć, że będzie to użycie koloru sprzeczne ze wszelkimi doświadczeniami związanymi z jego percepcją na dotychczasowym gruncie artystycznym, psychologicznym, biologicznym i lingwistycznym. Wydaje się jednak, że wiedza dotycząca percepcji koloru może być przydatna z dość oczywistego powodu. O ile świat konstruowany przez artystę ma cechy realistyczne i odnosi się w jakimś stopniu do doświadczenia rzeczywistości fizycznej jaką znamy to można domniemywać, że pewna część praw fizycznych znanych nam na co dzień zostanie zaimplementowana do tego świata, nawet jeżeli ostatecznie nie będzie on realistycznym odwzorowaniem rzeczywistości. Żeby stworzyć dzieło (nawet całkowicie formalne i nieprzedstawiające) zawsze musimy brać pod uwagę jego fundament ukryty w rzeczywistości. Może się on tam znaleźć poprzez przekształcenie, uproszczenie i znalezienie innej formy (jak

---

<sup>121</sup> G. Zeugner, *op. cit.* s. 119.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>123</sup> *Ibidem*. s. 8.

w malarstwie abstrakcyjnym), a może wynikać jedynie z faktu, że autorem dzieła jest człowiek-ssak, który podobnie jak inni przedstawiciele swojego gatunku będzie posiadał bardzo głęboko zakorzenione mechanizmy związane z percepcją kolorystyczną (jak w przywołanym wcześniej przykładzie preferencji dla kolorów ciepłych i powiązania ich ewolucyjnie z doświadczeniem sawanny). Czy tego chcemy czy nie część „praw” dotyczących percepcji i rozumienia koloru będzie się więc przenosiła na dzieło nawet wtedy, kiedy jako artyści zdecydujemy o nowatorskim osadzeniu danej barwy w kontrze do dotychczasowego doświadczenia z nią związanego. Myślę, że w piękny sposób sens rozpatrywania koloru przez artystę w kontekście ujął Jerzy Wójcik. Przywołuje on następujące słowa Laozi: „jeżeli sobie wyobrazimy taką płaszczyznę, że po jednej stronie mamy czerń, a po drugiej stronie biel, a pośrodku jest szarość, to jeżeli patrzę ze strony bieli, to dla mnie szarość jest drogą ku czerni. Ale jeżeli jestem po stronie czerni, to ta sama szarość jest dla mnie drogą ku bieli”<sup>124</sup>.

## 2. Światło w kontekście ciepłych i zimnych kolorów.

Z wcześniejszych analiz można wywnioskować, że kolorami ciepłymi są te, które łączą się znaczeniowo z żółtym i czerwonym. Zarysowuje się w tym miejscu oddziaływanie percepcyjne kolorów na nazwę. Referencje prototypowe nazw barw wzmacniają płaszczyznę semantyczną jak w przypadku ognia w czerwieni i słońca w przypadku koloru żółtego<sup>125</sup>. Do podobnych wniosków dochodzimy w przypadku analiz manipulacji kolorem w obrazie filmowym- kolory ciepłe (*pomarańcz, żółć, czerwień*) wpływają na przyływ energii u widza (pozytywnej i negatywnej)<sup>126</sup>. Wykorzystanie ciepłej i zimnej palety barwnej w dziele może mieć miejsce na kilku płaszczyznach.

Po pierwsze za pomocą elementów scenograficznych i wprowadzenia odpowiednich kolorów za pomocą kolorowych filmowanych przedmiotów możemy osiągnąć efekt konsystencji kolorystycznej zmierzającej w danym kierunku (ciepły/zimny). Po drugie poprzez decyzje dotyczące doboru optyki (wpływ soczewki na kolor sceny), materiału światłoczułego, filtracji i oświetlenia wpływamy na ogólną kolorystykę w kadrze. Można w tym procesie wykorzystywać zarówno światło sztuczne o odpowiedniej temperaturze barwowej bądź z użyciem filtra kolorowego, lub zdać się na oświetlenie naturalne, które też może być wybrane pod kątem uzyskania efektu ciepłej bądź zimnej kolorystyki. Dla przykładu magiczna godzina

---

<sup>124</sup> J. Wójcik, *op. cit.*, s. 62.

<sup>125</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 176.

<sup>126</sup> D. Weber, B. Kostek, *op. cit.*, s. 59.

(nazywana również złotą) wykorzystywana powszechnie w filmie i fotografii (czas chwilę przed zachodem bądź po wschodzie słońca) charakteryzuje się żółto-czerwonym zabarwieniem i ograniczeniem rejestrowanych niebieskości co sprawia, że charakter rejestrowanego materiału określić można jako *cieplejszy*. W opozycji do tego zjawiska wykorzystywana jest również tzw. „niebieska godzina”, w której dominuje zimne niebieskie oświetlenie z jednoczesnym ograniczeniem czerwieni i żółci.

Pomimo krótkiego czasu trwania obu zjawisk zdarzają się dzieła filmowe zrealizowane w większości podczas trwania złotej godziny, jak w przypadku filmu Terrencego Malicka *Days of Heaven*. Nestor Almendros, autor zdjęć do tego obrazu jest świadomy oddziaływania koloru zarówno na poziomie scenograficznym, jak i naturalnym<sup>127</sup>. Jerzy Wójcik odnosząc się do działania Almendrosa stwierdza, że ten „rozumie, że światło nie jest czymś odrębnym od materii, ale jest jej kreatorem. Pomiędzy światłem i materią istnieje ścisłe wiązanie. Pomiędzy światłem i kolorem materii istnieje nierozzerwalna więź... Materialność, która nosi w sobie barwę, wchodzi w związek z charakterami, czyli postaciami, a więc z konfliktem i tworzy pewną całość”<sup>128</sup>. Odważna decyzja artystyczna o filmowaniu w określonym i ograniczonym zarazem oknie czasowym uwydatnia świadomość wagi relacji elementu kolorystycznego do pozostałych części dzieła. Podobnie uważa laureat Oscara Philippe Rousselot- uczeń Nestora Almendrosa. Kiedy miałem okazję zapytać go o symbolikę kolorów, podczas pracy nad dziełem filmowym z perspektywy autora zdjęć podkreślił kwestię kontekstu barwy w danym dziele i znaczenia wynikającego nie tylko z pierwotnych konotacji kulturowych samej barwy<sup>129</sup>. Bruno Delbonnel autor zdjęć do barwnej i odważnej wizualnie *Amelii* realizując film *A Very Long Engagement* zdecydował się na bardziej stonowany zestaw kolorystyczny. Wojenną opowieść jak sam mówi dzieli na *zimny* świat kolorów podczas okopowych zmagania i *ciepły* świat w momencie bez walki<sup>130</sup>. Oba światy łączy bazowy ciepły i monochromatyczny kolor *brązowy*, ale zawsze wzbogacony o dodatkowe akcenty barwne. W przypadku scen bitewnych kolor jest *zimny* poprzez skupienie na *niebieskim* kolorze mundurów żołnierzy. Tymczasem spokój świata pokoju budują *czerwonawe, żółtawe i zielonkawe brązy*. Pod kątem oświetlenia starano się wydobyć w tych momentach *złoty* aspekt *brązów*.<sup>131</sup> Ta krótka analiza od strony autora zdjęć filmowych ciekawie koresponduje ze spostrzeżeniami językowymi i konotacjami dotyczącymi

<sup>127</sup> N. Almendros, *Photographing Days of Heaven*, American Cinematographer, <https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven>, [dostęp: 02.06.2021].

<sup>128</sup> J. Wójcik, *Sztuka...*, s. 168.

<sup>129</sup> P. Rousselot podczas rozmowy, którą przeprowadziłem, *American Society of Cinematographers, Polish Society of Cinematographers: Emotional Lighting Masterclass*, Warszawa 05.03.2021.

<sup>130</sup> B. Delbonnel, *A Very Long Engagement* [w:] *American Cinematographer Magazine*, Grudzień 2004, <https://theasc.com/magazine/dec04/engagement/page3.html>, [dostęp:02.06.2021].

<sup>131</sup> Ibidem.

przytoczonych kolorów. Powiązanie *żółtego* i *czerwonego* kulturowo z ogniem sprawia, że możemy połączyć obie barwy z wrażeniem ciepła z jednoczesnym oddziaływaniem pozytywnym w przypadku koloru *żółtego* i *pomarańczowego*<sup>132</sup>. Pozytywne związki konotuje jednak zdecydowanie mocniej kolor *złoty* a nie *żółty*, co ważne w przypadku realizacji filmowej gdzie myśląc o świetle i jego kolorze mamy do czynienia ze zjawiskami związanymi z odbiciem od rejestrowanych powierzchni. Możemy więc mieć do czynienia ze *złotym* ciepłym światłem. Znow powrócę w tym miejscu do Kandinskiego, którego uwagi doskonale oddają kwestie związane z rejestracją kolorowych powierzchni. Jak pisał Rosjanin, „niektóre kolory mogą wyglądać chropowato, kłująco, a w przeciwieństwie do nich inne wydają się gładkie, zamszowe, chętnie by się je głaskało. Na tym także polega różnica pomiędzy zimnymi i ciepłymi tonami barwnymi”<sup>133</sup>. Działanie artystyczne na gruncie fotograficznym i filmowym to również analiza sposobu w jaki powierzchnie rejestrowane odbijają światło, jest to odczucie indywidualne artysty i w dużej mierze powiązane z jego wrażliwością percepcyjną i decyzjami dotyczącymi estetyki w kadrze. Nie sposób przecież każdego otrzymanego koloru analizować pod kątem matematycznego zaszeregowania, nie ma w takim modelu miejsca na barwy takie jak *stalowa* czy *perłowa* wynikające z faktury bądź połysku rejestrowanej powierzchni<sup>134</sup>.

*Złote* ciepłe światło i jego odbicia zarejestrowane przez artystę mogą stanowić tutaj odrębną kategorię od *żółtej* zarejestrowanej barwy. Tak też rozumiem kategorię najczystszej, najbliższej światłu *żółci* zaproponowanej przez Goethego, który twierdzi, że posiada ona łagodnie pobudzające i pogodne oraz rozweselające działanie. Przyrównuje ją równocześnie w tym rozumieniu do koloru, który znajdziemy w partiach oświetlonych dzieł malarskich<sup>135</sup>. Jak pisze Zbigniew Libera, „metafizyka światła przetłumaczona na język sztuki znalazła swój odpowiednik w złocie. W umysłowości średniowiecza złoto było odbłaskiem najwyższego, niewidzialnego światła, uosobieniem jasności, piękna i boskości”<sup>136</sup>. *Złoty* jest światłem z perspektywy malarstwa, tym bardziej identyfikować go możemy z ciepłym światłem filmowym a jak pisze Ryszard Tokarski, to tylko jeden krok od najdoskonalszego źródła światła w kulturze jakim jest słońce<sup>137</sup>. Częstotliwość tego połączenia znaczeniowego potwierdza również analiza słownika frekwencyjnego w działach związanych z dialogiem i prozą

---

<sup>132</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 111.

<sup>133</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, s. 61.

<sup>134</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 167.

<sup>135</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, s. 296.

<sup>136</sup> Z. Libera, *op. cit.*, s. 127.

<sup>137</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 113.



artystyczną. Dwukrotnie częściej znajdziemy w nim użycie nazwy *złoty* zamiast *zólty*, połączeń frazeologicznych ze *złotym* znajdziemy dziesięciokrotnie więcej<sup>138</sup>.

W domenie światła znajdziemy obok *złota*, również połączenie z *czzerwienią*, która jest silnie połączona ze słońcem i ogniem. Światło, które emituje słońce zmienia natężenie barwne w cyklu dobowym<sup>139</sup> co jest naszym codziennym ewolucyjnym doświadczeniem. Światło z perspektywy sztuki filmowej ma diametralne znaczenie nie tylko praktyczne, ale również głęboko filozoficzne gdzie możemy odnaleźć rozległą sieć odniesień i znaczeń, o których pisze wspomniany już wybitny operator Jerzy Wójcik. Przypomina on, o znaczeniu światłości jako blasku w kulturze i religii przywołując połączenia takie jak „być oświeconym” czy też „mieć jasność umysłu”. Jednocześnie zaznacza relację pomiędzy światłem i ciemnością, którą możemy dekodować zarówno jako opozycję *dobro-zło*, jak i ciągłość pojawienia się światła z ciemności<sup>140</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że wspomniana opozycja chociaż wydaje się być aktualna, nie zawsze była tak oczywista, dla przykładu wczesnochrześcijański mistycyzm czerpiący z Pseudo-Dionizego postulował, że siedzibą Boga chrześcijan jest właśnie ciemność<sup>141</sup>. Światło, a w kontekście niniejszego rozważania kolor *złoty* buduje więc serię skojarzeń pozytywnych i konotacji znaczeniowych zauważalnych zarówno po stronie lingwistycznej przez Ryszarda Tokarskiego, jak i artystycznej w publikacji Jerzego Wójcika. Ten ostatni zresztą uzupełnia katalog skojarzeń pisząc, że światło może symbolizować ducha, niematerialność życia, przeszłość, moralność, szczęście, ewolucję, intelekt, wiedzę, moc twórczą, a światło słońca intuicję, kontemplację i natchnienie<sup>142</sup>. Zestaw skojarzeń Wójcika wynika z jego analizy malarstwa zachodniego, ale również uwzględnienia wschodniej tradycji pisania ikon i użycia złotej asystki (złote nitki naklejane na deskę ikony) w celu zaznaczenia obecności światła w tych dziełach<sup>143</sup>. Wiedzę z tego zakresu wykorzystywał podczas swojej pracy filmowej konstruując widzialny świat zgodnie z zaobserwowanymi zasadami, którymi rządzi się kolor i światło zaznaczał jednocześnie że intuicja jest równie ważna podczas działania artystycznego.

Ciekawą kwestią jest wieloznaczność barwy żółtej i jej rozróżnienie od złota. *Żólty* może mieć konotacje negatywne, z perspektywy psychologicznej konotuje nienawiść, głód i gniew, a po zmieszaniu z szarością przywołuje strach, na dodatek nadmiar *żółtego* może powodować mdłości<sup>144</sup>. Intuicyjnie tą ambiwalencję wyczuwał również Goethe pisząc, że nawet niewielkie

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 113.

<sup>139</sup> E. Kaptur, *Semantyka i funkcje barwy czerwonej w Solaris Stanisława Lema*, [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Językoznawcza t. 18*, red. Tomasz Lisowski, s. 21-22.

<sup>140</sup> J. Wójcik, *Sztuka...*, s. 148.

<sup>141</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 30.

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 150.

<sup>143</sup> J. Wójcik, *Labirynt światła*, Warszawa 2006, s. 90.

<sup>144</sup> R. Gross, *op. cit.*, s. 130.

przesunięcia barwy żółtej powodują zmianę wspaniałego wrażenia ognia i złota w coś plugawego, jak to ujmuje „barwa chwały i rozkoszy zostaje zamieniona w barwę hańby, wstrętu, niesmaku”<sup>145</sup>. Być może wrażenie Goethego i jego spostrzeżenia opierały się pośrednio na kulturowym doświadczeniu związanym z kolorem żółtym przypisywanym niekiedy w europie nieuczciwym ludziom za jakich uchodzili w średniowieczu innowiercy, heretycy i żony katów<sup>146</sup>. Tradycja powiązania *żółtego* z fałszem i zdradą sięga natomiast wieku XII, w malarstwie kolor ten przyjmuje Judasz (jak we fresku *Pojmanie Chrystusa* Giotto)<sup>147</sup>. *Żółty* zamiast *złotego* w połączeniu ze słońcem tworzy skojarzenia powiązanie z *żółtą cerą*, *żółtą twarzą* czyli takie, które podkreślają starość lub chorobę. Odniesieniem modelowym dla *żółtego* są kanarek, cytryna, wosk czy też słoma, nie jest nim słońce. Jak podsumowuje Ryszard Tokarski „frazologia przymiotnika żółty w ogóle nie wskazuje na oczekiwane konotacje radości, czy ciepła- lecz przeciwnie- eksponuje emocjonalne stany gniewu, złości, zazdrości, czy stany chorobowe”<sup>148</sup>. Proces *żółknięcia* ma więc charakter pogorszenia się stanu rzeczy jak w przypadku żółknięcia ciała, kiści, cery czy w końcu fotografii, zjawisko przewagi konotacji negatywnych w stosunku do barwy żółtej jest dominujące w kulturze europejskiej<sup>149</sup>. Z perspektywy realizacji *Unbeing* szczególnie ważny jest aspekt przemijania powiązany z barwą żółtą, decydując się na wykorzystanie podziału na barwy *ciepłe* i *zimne* w zrealizowanych filmach dodatkową uwagę mogłem poświęcić zastosowaniu barwy żółtej w kontekście przywoływanych wspomnień i czasu przeszłego.

### 3. Kolor ciepły - czerwień i jej znaczenia.

*Czerwienie* w opozycji do *żółtego* i *złotego* charakteryzuje mocne oddziaływanie już na poziomie nieuświadomionym, fizycznym o czym pisałem we wcześniejszej części pracy. O sile tego koloru przekonałem się podczas realizacji swojego filmu dokumentalnego *Futhark*, w którym główny bohater- współczesny szaman korzystający z doświadczeń mitologii nordyckiej i run szczególną wagę przywiązuje do znaczenia czerwieni w połączeniu z krwią i życiem podczas wykonywanych przez siebie rytuałów. Ze względu na wagę koloru w filozofii bohatera zdecydowałem się na przedstawienie pewnych sekwencji filmu prezentujących

<sup>145</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, s. 297.

<sup>146</sup> R. Gross, *op. cit.*, s. 131.

<sup>147</sup> R., Tokarski, *op. cit.* s. 127.

<sup>148</sup> R. Tokarski, *op. cit.* s. 111-112.

<sup>149</sup> *Ibidem*, s. 123-126.

impresję na temat współczesnego świata w monochromatycznej czerwieni. Pozostawiłem widza jedynie z kolorami czerwonym i czarnym oraz narracją ze strony bohatera.



Fot. 1. Kadr z filmu *Futhark*

Źródło: materiały własne autora.



Fot. 2. Kadr z filmu *Futhark*

Źródło: materiały własne autora.

Było to działanie intuicyjne, nastawione na wizualny dialog z energią o jakiej opowiada szaman i próba uchwycenia tajemnicy zawartej w czerwieni run za pomocą wyrażenia artystycznego w postaci filmu. Obrazy te zostały zderzone z kolorowymi sekwencjami w zimnej

tonacji, a moment w którym bohater łączy teraźniejszość z przeszłością połączyłem z wizualnymi ujęciami morza zmieniającego barwę na monochromatyczną czerwień.



Fot. 3. Kadr z filmu *Futhark*

Źródło: materiały własne autora.



Fot. 4. Kadr z filmu *Futhark*

Źródło: materiały własne autora.

Te intuicyjne decyzje artystyczne utwierdziły mnie w przekonaniu o sile oddziaływania koloru. Bohater opowiadał o tworzeniu tego, co nazywa w swoim systemie magicznym *taufr*. Jak się okazuje artystyczna intuicja użycia koloru czerwonego w tym przypadku okazała się trafna. Jak pisze Rudolf Gross słowo *zaybern* (czarować) odnosi się do przedchrześcijańskiego składania ofiar z krwi lub używania czerwonego barwnika. Staronordycki *taufr* ma bliskie powinowactwo ze staroangielskim *teafor* oznaczającym barwę czerwoną. W czasach

germańskich kapłan napełniał siłą nieożywione i ożywione przedmioty poprzez zabarwienie ich czerwoną farbą lub krwią, *czerven* symbolizowała siłę, moc a krew łączyła się bezpośrednio znaczeniowo z walką, śmiercią i zwycięstwem w ciągu znaczeń *czerven-sila-zwyciestwo*<sup>150</sup>.

Magia czerwieni rozwijała się w następnych wiekach, jej znaczenie podkreślano w procesie alchemicznej transmutacji gdzie symbolizowała ogień i złoto, a jako barwa najdoskonalsza oraz ostateczna w alchemicznym łańcuchu przekształceń łączona była z wielkim czynem i narodzinami<sup>151</sup>. Silnie zaakcentowaną monochromatyczną czerwień odnajdziemy min. w filmie *Valhalla Rising*, gdzie autor zdjęć Morten Søborg zdecydował się na wprowadzenie kontemplacyjnych, pełnych niepokoju i nietypowych kadrów przerywających uzupełniających główną fabułę filmu osadzonego w okresie, do którego po części odwoływał się w badaniach Gross. Małgorzata Choczaj analizując użycie kolorów w filmach Davida Finchera zwraca uwagę na symbolikę czerwieni (osadzonej w kontekście danego obrazu) pisząc, że czerwień odnosi się do namiętności, emocji, płodności, energii witalnej, krwi, ognia, wojny. Autorka przywołuje wypowiedź autora zdjęć Dariusa Khondjiego, który opowiadając o scenie rozgrywającej się w domu publicznym mówi o zastosowaniu zielonego światła z mieszanką głębokiej czerwieni. Celem było osiągnięcie efektu monochromatycznie czerwonego jak krew, który łączył się będzie z namiętnością i gwałtownością<sup>152</sup>.

Izabela Łapińska analizując *Szepty i krzyki* pisze, że oglądając dzieło Ingmara Bergmana „cały nasz system zaczyna *nucić* czerwień, tak jakby była ukrytym dźwiękiem- emocjonalnie, psychologicznie, a nawet fizycznie. Wibruje w naszym ciele, wdzierając się do naszego umysłu... jest niewypowiedzianą furią bólu”<sup>153</sup>. W filmie Bergmana *czerwony* jest więc kolorem, który zmusza widza do aktywizacji, nie tylko działa w roli estetyzacji obrazu, ale potrafi wyrazić prawdziwy ból egzystencjalny<sup>154</sup>. Intensywność czerwieni, którą zauważyłem w trakcie własnych realizacji filmowych ciekawie eksplorują również dzieła artystyczne działające w przestrzeni jako np. instalacje. Kolor czerwony jest dominujący w dziele Kornelii Dzikowskiej *Próba sił*. To przykład oddziaływania koloru w przestrzeni, kiedy artystka rozdziela przestrzeń wielką płachtą czerwonego materiału wprowadzając odbiorcę w stan pobudzenia i czujności. Czystość pracy polega na wykorzystaniu jednego koloru i materiału jako jedynych elementów wprowadzonych do przestrzeni ekspozycyjnej. Odbiorca ma więc unikatową możliwość

---

<sup>150</sup> R. Gross, *op. cit.*, s. 32-34.

<sup>151</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s.87.

<sup>152</sup> M. Choczaj, *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, [w:] *Images vol XII*, red. Andrzej Szpulak, Poznań 2013, s.309.

<sup>153</sup> I.Łapińska, *Obraz- barwa filmu*, [w:] *Media, Kultura, Społeczeństwo nr 9-10*, red. Marek Palczewski, Łódź 2014, s. 74.

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 74.

obcowania z barwą czerwoną i poddawany jest jej działaniu również na poziomie nieuświadomionym. Na gruncie lingwistyki potwierdzają się wcześniejsze spostrzeżenia dotyczące działania *czerwieni*. Referencjami prototypowymi dla barwy są *ogień* i *krew*, obie posiadają podobne odniesienia i mogą nieść znaczenia od „pełni życia” i „piękna” po „zniszczenie” i „śmierć”. Krew łączy się w Polsce z takimi określeniami jak *krew w nim kipi, wre, burzy się, krew kogoś zalewa* ale również *zachować zimną krew* czy też *gorąca krew*, mamy więc do czynienia z dwoma biegunami wartościowania. Tymczasem wśród połączeń z ogniem znajdziemy zwroty *piec, palić się, buchać, zionąć, pożar, pożoga, zgliszcza, popiół, spalić się, spłonąć* czy *pogorzelsko*.<sup>155</sup> Eksperymenty przeprowadzone w Wiedeńskim Instytucie Psychologii dowodzą, że *czerwień* obok *dzikiego bólu* i *nienawiści* wyraża również *szaloną wesołość* i *radosną swawolę*.<sup>156</sup> Kolor czerwony wydaje się więc mieć wiele związków z sytuacjami aktywnymi i w taki też sposób aktywizujący działa na poziomie percepcyjnym jako barwa “ciepła”.

#### 4. Granica pomiędzy ciepłymi i zimnymi kolorami.

Łącznikiem pomiędzy kolorami *zimnymi* i *ciepłymi* można nazwać barwę *czerwononiebieską*, która według Goethego wprowadza stan niepokoju w przeciwieństwie do *czerwonożółtego* ożywiającego koloru. Dla poety błękit i odcienie niebieskiego wywołują w odbiorcy niespokojny i tęskny nastrój, zaliczył je więc do „strony minusowej”, którą identyfikował z nocą.<sup>157</sup> Po stronie *zimnego* spektrum znajdziemy niebieskości, cyjany i zielenie (choć te ostatnie, jak wspominałem na gruncie kolorymetrii są raczej kolorem przejścia), które konotują nieprzyjemną rzeczywistość, strach i izolację<sup>158</sup>. Kolorem najbardziej tajemniczym po tej stronie spektrum wydaje się być *fioletowy*. Eliza Talary badając asocjacje nazw z kolorami stwierdza, że to właśnie *fiolet* jest kolorem, w stosunku do którego najwięcej badanych nie potrafiło podać żadnego skojarzenia<sup>159</sup>. *Fiolet* powstający na styku *niebieskiego, czerwonego* i *czarnego* wydaje się przenosić znaczenia negatywne, które odnajdujemy w każdej z tych barw. Ze względu na kulturowe użycie w liturgii kościoła katolickiego można domniemywać, że w krajach zdominowanych przez tą religię *fiolet* będzie tworzyć dodatkową sieć połączeń ze znaczeniem obrzędów podczas których jest używany<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 94-105.

<sup>156</sup> R. Gross, *op. cit.*, s.140.

<sup>157</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, s. 299-301.

<sup>158</sup> D. Weber, B. Kostek, *op. cit.*, s. 59.

<sup>159</sup> E. Talary, *op. cit.*, s. 406.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 407.

## 5. Kolor zimny - niebieski.

Wspomniane wcześniej w pracy połączenia muzyki i koloru mogą pomóc w uchwyceniu oddziaływania koloru niebieskiego na odbiorcę. *Blues* charakteryzujący się powolnym rytmem i następstwem obniżających się tonów według hipotezy może podrażniać układ parasympatyczny w taki sam sposób, w jaki oddziałuje  *błękitna dal* morza i nieba, oraz godzina zmierzchu co pośrednio może łączyć się z tęsknotą za przestrzenią bądź czasowo oddalonym od obserwatora obiektem<sup>161</sup>. Nostalgiczny efekt oddziaływania koloru niebieskiego dobrze uchwycił wspomniany wcześniej Kandinsky; zależność pomiędzy wrażeniem oddalania się powierzchni o niebieskiej barwie podświadomie buduje takie właśnie uczucia<sup>162</sup>. Słynny abstrakcjonista rozwinął tę myśl pisząc, że „im głębszy jest błękit, tym mocniej wzywa człowieka w nieskończoność, budzi w nim tęsknotę za czystością, a wreszcie i transcendencją”<sup>163</sup>.

W tym miejscu warto zauważyć, że przywołałem już kilka referencji prototypowych dla koloru niebieskiego, mianowicie *niebo* i *morze*. Cytowani autorzy wplekli również w swoje rozważania  *błękit*, obok koloru *niebieskiego* co mogłoby wskazywać na synonimiczny charakter tych określeń. Tymczasem bogactwo odcieni koloru niebieskiego sprawia, że podobnie jak w przypadku czerwonego, może on budzić skrajne emocje u odbiorcy. Pisze o tym Patti Bellatoni zwracając uwagę na fakt, że najmniejsza zmiana w tym najzimniejszym kolorze widma barw może wpłynąć na finalną reakcję odbiorcy, wysuwa jednocześnie hipotezę, że z powodu indywidualnego charakteru percepcji *niebieskiego* jest on ulubionym kolorem większości ludzi<sup>164</sup>. Spotkać możemy w literaturze stwierdzenie, że  *błękit* odczuwany jako „nudny” lub „przyjemny” jest dla Europejczyków najpiękniejszą barwą, a jego powiązanie z wodą i niebem zauważamy już w wyobrażeniach mitologicznych<sup>165</sup>. Patrząc pod kątem wierzeń słowiańskich woda związana była ze śmiercią, światem pozagrobowym i miejscem gdzie żyją siły wrogie ludziom<sup>166</sup>. Użycie koloru niebieskiego będzie więc wymagało od artysty szczególnej uwagi pod kątem wyboru odcienia, może dlatego Goethe słusznie zauważył, że w  *błękicie* zawiera się jednocześnie coś ciemnego, wywołującego sprzeczności pomiędzy podniętą a spokojem<sup>167</sup>.

---

<sup>161</sup> R. Gross, *op. cit.*, s.146.

<sup>162</sup> Ibidem, s. 141.

<sup>163</sup> W. Kandinsky, *op. cit.* s. 88.

<sup>164</sup> P. Bellatoni, *op. cit.*, s. 85.

<sup>165</sup> R. Gross, *op. cit.*, s. 135.

<sup>166</sup> A. Narloch, *op. cit.*, s. 77.

<sup>167</sup> J.W. Goethe, *op. cit.*, s. 299.

Byłbym jednak daleki od kategorycznego stwierdzenia, że  *błękit* lub *niebieski* jest najpiękniejszy bądź ulubiony, przytaczam jednak obie opinie ponieważ oddziaływanie niebieskiego powiązane z dalą może sprawiać, że jest to w rzeczywistości kolor najbardziej „oswojony” i „neutralny”. Nie atakuje i nie pobudza odbiorcy do działania, co potencjalnie sprawia że w jego otoczeniu człowiek będzie czuł się spokojniej, a może i komfortowo. Nie można pomijać wieloznaczności *niebieskiego* w zależności od odcienia koloru i kontekstu jego użycia w dziele. Wydaje się jednak, że pozytywne i pobudzające konotacje niebieskiego są rzadsze niż uspokajające i przygnębiające, na co wskazywał min. antropolog Marshall Sahlins przyrównując działanie *niebieskiego* i *żółtego*<sup>168</sup>.

Doprecyzowania wymaga wspomniany już problem dychotomii w nazewnictwie opisywanej barwy. Wyraz *niebieski* jest stosunkowo nowy, jeszcze w XVI wieku dominującymi określeniami w kolejności były *modry*,  *błękitny* i  *bławy*. Dzisiejszy język polski posługuje się kategorią *niebieskiego* i  *błękitnego*, oba określenia tworzą połączenia znaczeniowe z niebem<sup>169</sup>. Ryszard Tokarski wymienia trzy przesłanki świadczące o prymarności nazwy *niebieski* nad  *błękitem*, po pierwsze  *błękit* jest zapożyczeniem, po drugie *niebieski* jest używany częściej, po trzecie pomimo synonimiczności i wymienności w wielu tekstach  *błękitny* jest kolorystycznym wariantem barwy niebieskiej<sup>170</sup>. Z perspektywy analizy badań i tekstów, które przytaczam ważna jest świadomość wspomnianej wcześniej łączliwości *niebieskiego* i  *błękitu* (jeżeli potraktujemy je synonimicznie na potrzeby tej pracy) z *niebem* i *wodą*<sup>171</sup>, która wydaje się być uniwersalna u wszystkich cytowanych autorów. Niebo budzi szereg skojarzeń pozytywnych związanych z opozycją *góra-dół*, *niebo-ziemia*, stanowi więc ten element, który może naprowadzić odbiorcę na takie odczuwanie prezentowanego obrazu, szczególnie jeżeli nawiązanie to jest użyte odpowiednio w kontekście opowiadanej sekwencji obrazów. Z drugiej strony połączenie *niebieskiego* z wodą sprawia, że istnieje siatka znaczeniowa związana z zagrożeniem i strachem przed tonią morską i bezkresem oceanu. Niebo jak i woda mają tutaj jednak znaczny potencjał znaczeniowy w kontekście przestrzeni, który może zostać wykorzystany przez artystę w celu zbudowania charakteru np. prezentowanego pejzażu, jak i relacji przedstawionych obiektów bądź osób z przestrzenią, w której dominuje barwa *niebieska*.

W moim odczuciu użycie tego „zimnego” koloru doskonale sprawdza się w sytuacjach budowania klimatu odosobnienia, medytacji, samotności, ale również zachwytu nad bezkresem

---

<sup>168</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 30.

<sup>169</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 133.

<sup>170</sup> *Ibidem*, s. 133-135.

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 133.



przestrzeni. Użycie dominującej barwy w kadrze może również wzmacniać i uzewnętrzniać wewnętrzny świat prezentowanych postaci, ich stan psychiczny i uczucia, bez konieczności tworzenia skomplikowanych dialogowych wypowiedzi. Wykorzystanie kolorów *ciepłych* i *zimnych* w celu kreatywnego opowiadania historii jako narzędzia funkcjonującego w harmonii z resztą elementów dzieła daje w takich momentach możliwość dodatkowej komunikacji z odbiorcą na poziomie nieświadomym, która poprzez wzmocnienie obrazu komplementarne z resztą dzieła scali wszystkie jego elementy wykorzystując sieć odniesień znaczeniowych zakorzenionych w oglądającym.

## 6. Kolory ciepłe i zimne a praktyka realizacji filmowej.

Izabela Łapińska analizując *Czerwoną pustynię* Michelangelo Antonioniego zwraca uwagę na komplementarność kolorów ze stanem emocjonalnym bohaterki, pisząc że „barwa chłodna, blady błękit apatii z pełną premedytacją podkreśla stan psychiczny bohaterki” i wcześniej opisując świat filmu: „wdzierająca się wszędzie mgła, wszystko w barwie spłowiałego błękitu, wprowadzającego w stan letargu, melancholii, monotonii, klaustrofobii i absolutnej bezradności”<sup>172</sup>. Wspomniany już wybitny autor zdjęć filmowych Vittorio Storaro stwierdza, że kolor niebieski jest związany z myślą i intuicją, niebieski jest dla niego kolorem inteligencji i przyszłości<sup>173</sup>. Nie jest to jednak pogląd uniwersalny a spostrzeżenia indywidualne, z symbolicznym rozumieniem konkretnych kolorów prezentowanym przez Storaro nie zgadza się np. Sławomir Idziak, który większy nacisk kładzie na dynamiczne użycie kolorów pozbawiając ich uwikłania w kontekst i stosując w formie afektywnych zjawisk w zgodzie z sytuacją emocjonalną bohatera<sup>174</sup>. Storaro wypowiadając się w kontekście swojego filmu *Wonder Wheel* zwraca uwagę na zastosowanie przez siebie dwóch palet barwnych w stosunku do dwóch bohaterek i ich światów- realnego i fantazji. Pierwszy z nich opowiedziany został poprzez zastosowanie zimnych odcieni niebieskiego zmierzchu, drugi natomiast dzięki ciepłym odcieniom pomarańczowego zachodu słońca<sup>175</sup>.

Realizm *niebieskiego* świata i jego surowość wspaniale eksplorują tacy twórcy jak Andriej Zwiagincew czy Brad Anderson. Zdjęcia Mikhaila Kirchmana w filmach *Powrót*, *Niemilość* i *Lewiatan* Zwiagincewa tworzą kontemplacyjną przestrzeń zdesaturowanych

---

<sup>172</sup> I. Łapińska, *op. cit.*, s. 76.

<sup>173</sup> V. Storaro, *Who's afraid of red, green and blue?* [w:] *British Cinematographer Magazine*, <https://britishcinematographer.co.uk/vittorio-storaro-aic-asc-wonder-wheel/>, [dostęp: 05.06.2021].

<sup>174</sup> B. Flueckiger, *Color and Subjectivity in Film*, [w:] *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspective*, red. Maïke Sarah Reinerth, Jan-Noel Thon, Nowy Jork 2017, s. 219.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

niebieskości kreujących nieprzystępny i surowy świat, w którym przyszło żyć bohaterom. Podobnie wykreowany z pomocą koloru niebieskiego nieprzystępny świat znajdziemy w obrazie filmowym *Płomienie* w reżyserii Lee Chang-donga, w którym autor zdjęć Hong Kyung-pyo w finale wykorzystuje sekwencję wypełnioną płomieniami w kontraście do *zimnej* palety filmu. Rozpatrując kwestię *zimnego* koloru niebieskiego w dziele artystycznym należy również przywołać realizację Dereka Jarmana *Blue* z 1993 roku. Ten trwający siedemdziesiąt cztery minuty film jest w rzeczywistości emanującym niebieskim ekranem, w którym statyczna warstwa wizualna zostaje uzupełniona przez pozakadrowe dźwięki i muzykę. To intymny zapis umierającego na AIDS artysty zderzony z metaforycznymi dociekaniem z kolorem niebieskim. Barwa niebieska występuje tutaj jako kolor finalny widziany u kresu życia Jarmana.

Ciekawym zastosowaniem palety barwnej, w której znajdziemy zarówno niebieską dominantę jak i czerwony akcent są realizacje takie jak *American Beauty* w reżyserii Sama Mendesa ze zdjęciami Conrada Halla, czy *Rosetta* w reżyserii braci Dardenne ze zdjęciami Alaina Marcoena. Tego typu paleta barwna wydaje się mieć szczególnie silne oddziaływanie ze względu na wykorzystanie statycznego i zimnego niebieskiego koloru dominującego, który buduje świat bohaterów zaburzanego przez intensywny bodziec kolorystyczny działający już na poziomie biologicznym w postaci pojawiającej się czerwieni. Obok zastosowania akcentu kolorystycznego, możemy mieć również do czynienia z kontrastowymi sekwencjami utrzymanymi w monochromatycznych niebieskościach i czerwieniach pojawiającymi się w trakcie filmu, jak w przypadku *Manhuntera* Michaela Manna ze zdjęciami Dante Spinottiego, czy *Only God Forgives* Nicolasa Winding Refna ze zdjęciami Larry'ego Smith'a. Otrzymany kontrast kolorystyczny okazuje się być równocześnie kontrastem o charakterze emocjonalnym. W kontekście wykorzystania dominanty czerwieni i niebieskości nie sposób pominąć trylogii trzech kolorów Krzysztofa Kieślowskiego ze zdjęciami Sławomira Idziaka i wchodzących w jej skład filmów *Czerwonego* i *Niebieskiego*.

## 7. Zieleń jako odrębna kategoria.

Z dotychczasowej analizy wynika, że zarówno kolor *żółty*, *czerwony* i *niebieski* mogą posiadać sprzeczne znaczenia, jednak jak wskazywałem wcześniej istnieją pewne przeważające konotacje, dzięki którym kolory *ciepłe* zaliczyłem do (jak chciał Goethe) takich o charakterze plusowym, natomiast *zimne*- minusowym. Rozdźwięk znaczeniowy znajdziemy również w innym kolorze zaliczanym w przytoczonych tekstach do barwy *zimnej* czyli *zielonym*. Kolor ten jest dwójako interesujący- z perspektywy kulturowej i językowej dwuznaczność konotacji

jest bardzo silna, natomiast wspomniana analiza kolorymetryczna wskazuje na kolor *zielony* jako przejściowy w spektrum *ciepłe-zimne*. Być może ambiwalentny stosunek do tej barwy i brak silnej reakcji emocjonalnej wzmaga fakt, że jesteśmy z nią ewolucyjnie oswojeni, przez co, według niektórych badań, może być ona umiejscowiona pomiędzy *radością* i *niechęcią*, oraz *podnieceniem* i *uspokojeniem*<sup>176</sup>.

Najbardziej oczywistym skojarzeniem, które przychodzi na myśl z kolorem *zielonym* jest natura. Ścisły związek pomiędzy *zielonym* i *wegetacją* potwierdzają rozliczne połączenia językowe tych określeń, w łacinie *viridis-viror*, angielskim *green-to grow*, staronordyckim *groem* czy staro-wysoko-niemieckim *gruoni*<sup>177</sup>. Odniesienie do świata roślin odnajdziemy nawet u Eskimosów *ivijuk* (zielony) wywodzi się z *ivik* (trawa)<sup>178</sup>. Barwa zielona wiąże się więc bezpośrednio z ożywionym światem roślinnym, w opozycji do jesiennych *żółci* i zimowych *czerni i bieli*, *zieleń* ma w sobie coś łączącego ją bezpośrednio ze zjawiskiem odradzania się i pełnego rozkwitu. Ukryty w tej barwie spokój zawiera w sobie również aktywność związaną ze szczytowym momentem rozkwitu roślin w rocznym cyklu. Jednak w zależności od odcienia *zieleń* konotuje również zupełnie odrębny zestaw znaczeniowy. Jak pisze Patti Bellattoni streszczając barwę w jednym zdaniu, „to kolor zielonych warzyw i zepsutego mięsa”<sup>179</sup>.

Obok znaczeń związanych z rozkwitem *zielony* łączy się więc ze starością, zgnilizną, rozpadem i chorobą<sup>180</sup>. Ten niepokojący aspekt *zieleni* zauważamy w realizacjach filmowych takich jak *Siedem* Davida Finchera. Małgorzata Choczaj analizując barwy tego obrazu zwraca uwagę na potrzebę ich dekodowania zgodnie z warstwą znaczeniową filmu (kolorom towarzyszy siedem grzechów głównych). Autorka przywołuje wypowiedź autora zdjęć Dariusza Khondiego, który wspominając jedną ze scen mówi: „to była bardzo nekrotyczna, zielona scena, jak bycie na dnie rzeki, z poczuciem, że czas minął. Miała wręcz wilgotny grzybiczy wygląd. Dodałem trochę zielonego żelu do wszystkich świateł, zbalansowałem na światło dzienne, aby oddać poczucie niepokoju. Jak w malarstwie Edvarda Muncha, uzyskuje się pewnego rodzaju zielone widmo, nawet jeśli na obrazie nie ma zieleni”<sup>181</sup>.

Szczególnie interesujące jest dla mnie zwrócenie uwagi przez autora zdjęć na aspekt wilgoci i pleśni, które jak widać są nieodłącznie związane z procesem gnicia, który przywołuje ciemna zieleń. Choczaj podsumowując konsekwentne stosowanie tej barwy w filmie Finchera

<sup>176</sup> R. Gross, *op. cit.*, s. 167.

<sup>177</sup> *Ibidem*, s. 168.

<sup>178</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 147.

<sup>179</sup> P. Bellattoni, *op. cit.*, s. 166.

<sup>180</sup> R. Tokarski, *op. cit.* s. 155.

<sup>181</sup> D. E. Williams, *The Sins of a Serial Killer*, [w:] *American Cinematographer* 1995, nr. 10, tłum. Małgorzata Choczaj, s. 40. cit. per. M. Choczaj, *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, [w:] *Images vol XII*, red. Andrzej Szpulak, Poznań 2013, s.308.

stwierdza, że *zieleń* nie ma tutaj nic wspólnego z nadzieją (o tym powszechnym połączeniu *zieleń-nadzieja* wspomina Ryszard Tokarski<sup>182</sup>). Jest to kolor śmierci, rozkładu i gnicia, który potęguje dźwięk nieustannie padającego w filmie deszczu<sup>183</sup>. To ważny przykład z perspektywy tworzenia komplementarnego świata, w którym wszystkie elementy wzmacniają siebie nawzajem. Jak widać w przypadku barwy *zielonej* jej percepcja jest związana w dużej mierze z jasnością barwy. Podobnie jak w przypadku barwy *niebieskiej* należy więc rozważyć rolę achromatycznych kolorów w tworzeniu sieci znaczeń z barwą podstawową. Obok barw *ciepłych* i *zimnych* trzeba również sięgnąć do *bieli* i *czerni*.

#### IV. BIEL I CZERŃ W KONTEKŚCIE KATEGORYZACJI KOLORÓW I ICH ODDZIAŁYWANIA.

Zagadnienie kolorów czarnego i białego jest niezwykle szerokie w kontekście fotografii oraz filmu. Szczególnie interesujące ze względu na pierwotną dominację negatywu czarno-białego oraz ciągle użycie monochromatycznej bieli i czerni w fotografii i filmie (jak w przypadku *Idy*, *Zimnej Wojny*, *Romy* czy specjalnie przygotowanej równoległej wersji *Parasite*). Ciekawym spostrzeżeniem dzielił się Andriej Tarkowski, który funkcjonując w okresie przejścia do filmu barwnego twierdził, że kolorowe ujęcia charakteryzuje fałsz spowodowany wymykaniem się mechanicznie reprodukowanego koloru artyście, który nie ma nad nim kontroli. W związku z tym twierdził nawet, że film czarno-biały jest w rzeczywistości bliższy poetyckiej, naturalistycznej i psychologicznej prawdzie sztuki<sup>184</sup>. Na potrzeby niniejszej pracy skupię się jednak jak w przypadku pozostałych kolorów na esencjonalnej analizie wykorzystania bieli i czerni w kontekście realizacji *Unbeing*, która składa się z czterech filmów barwnych. Wynikiem tego podejścia jest rozpatrzenie roli czerni i bieli jako elementów filmu barwnego wpływających na pozostałe zastosowane kolory.

##### 1. Światło i jego brak.

Zasadnym wydaje się opis obu tych kolorów we wzajemnej relacji, ponieważ intuicyjnie wyczuwamy przeciwstawność obu barw. W kontekście sztuki filmowej i fotograficznej *czerni* i *bieli* są nierozzerwalnie związane z kategorią światła i jego braku. Jak pisałem wcześniej kolory

<sup>182</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 151.

<sup>183</sup> M. Choczaj, *op. cit.*, s. 312.

<sup>184</sup> A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 99-100.

te występują w referencjach prototypowych do obiektów, które nigdy nie pochłaniają bądź nie odbijają w stu procentach światła, dlatego możemy mówić nie tylko o świetle ale również o kolorze białym. Na gruncie doświadczenia artystycznego chciałbym jednak w tym miejscu połączyć oba koncepty i spojrzeć na obie barwy zarówno z perspektywy światła a raczej jego braku (w przypadku czerni) i innych obiektów, do których obie barwy się odnoszą. Staralem się wcześniej wykazać, że pod pojęciem koloru światła możemy również poszukiwać *złotego* dlatego nie wydaje mi się, żeby dobrą referencją dla kategorii „światło” była *biel* ponieważ nie jest to połączenie zgodne z naszą codzienną obserwacją rzeczywistości. Należy zwrócić uwagę na fakt, że przestrzeń widziana w trakcie dnia nie zbliża się do *bieli*, staje się ona *jasna* ale nie *biała*<sup>185</sup>. Inaczej sprawa wygląda w kontekście *czerni*, jest coś niepokojącego w braku światła, niewidzeniu i doświadczeniu czerni z tym związanym. Myślę, że ten niepokój i grozę wynikającą z braku światła doskonale oddaje sformułowanie Williama Styrona, który autobiograficzne wspomnienia z czasów swojej depresji zawarł w tytule *Ciemność widoma*. Związki między widzeniem a czernią zaznaczają się również w języku polskim pod postacią *czarnowidztwa* i *czarnowidza* warto podkreślić, że nie oznaczają one defektu wzrokowego a sygnalizują emocjonalny stosunek względem rzeczywistości<sup>186</sup>.

Rozumienie kwantytatywne *bieli* i *czerni*, które kładzie nacisk na aspekt związany ze światłem kieruje nas w stronę konotacji *dnia* i *nocy* oraz opozycji wartościującej *jasny* i *ciemny*, tymczasem możliwe jest również znalezienie innych odniesień dla obu barw w kulturze i języku. Kandinsky próbujący w poetycki sposób uchwycić odczucie czerni, mówi, że jej brzmienie jest jak martwa nicość po zgaśnięciu słońca, niebyt bez szans i wieczne milczenie bez nadziei. Jej znaczenie w dziele przyrównuje do muzycznej pauzy, po której nastąpić musi nowe otwarcie, żeby zaraz dookreślić ją pojęciami takimi jak *nieruchoma*, *wypalony stos*, *zamilkłe w śmierci ciało*, *bezdźwięczna czy głucha*<sup>187</sup>. W opozycji malarz widzi *biel* jako *wielką ciszę*, *nieprzebytą*, *nieskończoną*, *milczącą*, ale nie martwą a raczej, jak mówi „biel dźwięczy, jak cisza, która nieoczekiwanie może stać się wymowna<sup>188</sup>”. Referencją prototypową dla koloru *białego* z perspektywy jakościowej w języku polskim jest *śnieg* (ewentualnie *sól* i *mleko*) i to ona dominuje nad perspektywą kwantytatywną *dzień*<sup>189</sup>. W przypadku czerni mamy do czynienia z kwantytatywną *nocą* i jakościową *sadzą* i *węglem*<sup>190</sup>. W przypadku *nocy*- z konotacjami negatywnie wartościującymi, które łączą się z *brzydotą* i *złem* takimi jak *noc posepna*, *noc*

---

<sup>185</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s.45.

<sup>186</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>187</sup> W. Kandinsky, *op. cit.* s.93.

<sup>188</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>189</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 45.

<sup>190</sup> *Ibidem*, s. 42.

ponura, brzydki jak noc, synowie nocy, oraz śmiercią, żalobą i smutkiem (noc wieczna, noc grobowa czy kraina wiecznej nocy)<sup>191</sup>. Ze względu na charakter *czerni* jako barwy, która pochłania światło będąc jego opozycją, może zyskiwać ona status najpoważniejszego koloru, którego „zło” wynika z niedostatku energii zagrażającemu życiu<sup>192</sup>.

W badaniach psychologicznych Heinricha Freilinga *czarny* zostaje przyporządkowany do kategorii *żałoby* i *presji*, inne badania z tej dziedziny wykazały skojarzenia ankietowanych z *głębokim smutkiem* i *dręczącym zmartwieniem*<sup>193</sup>. Warto w tym miejscu jeszcze raz przypomnieć o relatywnym znaczeniu danej barwy. Jak pisze Krzysztof Jurek *czerni* może być symbolem szczęścia w kulturze chińskiej, szlachetności, wieku i doświadczenia w kulturze japońskiej (*biel* tymczasem łączy się z naiwnością i młodością)<sup>194</sup>. Podobnie w przypadku słowian *biel* łączyła się z żalobą, co może wynikać z historycznego występowania dwóch typów pochówków- pogrzebu z białym całunem i czarną żalobą oraz tzw. czerwonych pochówków<sup>195</sup>.

## 2. Sztuka i czerń.

Odwołania, dla których fundamentem stał się brak światła i tak rozumiana czerń przejawiają się w sztuce od stuleci. Być może pierwszym przychodzącym na myśl skojarzeniem z czernią w sztuce jest czarny kwadrat Kazimierza Malewicza, jednak warto cofnąć się do innej podobnej wizualnie formy z około 1617 roku. Angielski filozof i alchemik Robert Fludd opublikował wtedy traktat *Utriusque Cosmi*, w którym zaprezentował wszelki byt przed istnieniem znanego nam wszechświata. Tą niewątpliwą trudność w reprezentacji wizualnej przedstawił za pomocą namalowanego czarnego kwadratu, na którego bokach zanotował informację „i tak w nieskończoność”. W jego mniemaniu najdoskonalszym przedstawieniem nicości w kontekście braku bytu była właśnie czerń prezentująca ciemność. To z niej, światła i wody powstać miała późniejsza materia. Tego typu klinicznie surowe przedstawienie czerni zobaczymy 400 lat później w ilustracji Paula Nasha, malarstwie Malewicza czy cyklu czarnych obrazów Ada Reinharta, który udowadnia swoją pracą, że *czarny* nie jest jednolity i powtarzalny, a stwarzając pozory *czerni* w swoich nie pochłaniających w pełni światła obrazach artysta gra z percepcją odbiorcy. Kierując się ku malarstwu przedstawiającemu- zafascynowany teoriami Goethego wspomniany na początku pracy William Turner eksplorował tematykę światła i jego

---

<sup>191</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>192</sup> R. Gross, *op. cit.* s. 95.

<sup>193</sup> Ibidem, s. 87-111.

<sup>194</sup> K. Jurek, *op. cit.*, s. 64.

<sup>195</sup> R. Gross, *op. cit.* s.86-88.

braku w swoich dziełach nieustannie. Obraz Turnera *Jazon* przedstawiający greckiego herosa jest przykładem opowiadania na granicy widzialności. Cała scena rozgrywa się w niskim kluczu z dominacją czerni, w której ukryte są elementy straszne i być może niebezpieczne. Rolą czerni i braku światła jest tutaj skrywanie grozy, odbiorca nie wie co czai się w mroku. Jest coś przerażającego w świecie, w którym nasz wzrok nie jest w stanie dokładnie spenetrować otoczenia, zostajemy zmuszeni do uzupełnienia brakujących elementów własnymi fantazjami i wyobrażeniami. Czerń tworzy więc tutaj pewnego rodzaju płaszczyznę dowolności dla odbiorcy, poprzez swoje konotacje znaczeniowe wskazuje kierunek ale nie odsłania tego co dokładnie się w niej ukrywa. Kontrastowe, ukrywające malarstwo znamy chociażby z dzieł De La Toura, Carravaglia czy de Ribery. *Pinturas negras* (czarne obrazy) Francisca Goi również korzystają z oddziaływania na odbiorcę głębokimi czerniami wynikającymi z braku światła. Oświetlenie w niskim kluczu doskonale przyjęło się w fotografii i filmie tworząc gatunek filmu *noir*, a w czasach filmu barwnego *neo-noir*. Wspomniany już David Fincher korzystając z tej estetyki filmowej doprowadza to „zanieczyszczenia” barw czernią co sprawia, że otrzymują one nowy kierunek znaczeniowy, o czym wspominałem analizując użycie koloru zielonego w filmie amerykańnika. Wspomniane samodzielne użycie koloru czarnego w malarstwie jest również wykorzystywane w filmie poprzez przedstawienie jednostajnie czarnego ekranu jako części filmu uzupełnianej o warstwę audialną. Artysta może w ten sposób przełamać wcześniejszą sekwencję wizualną, otworzyć bądź zakończyć dzieło w sposób, który szokuje odbiorcę i zmusza go do skonfrontowania się z własnym wyobrażeniem pozakadrowym i czernią emanującą z ekranu.

Obok tej sieci połączeń powiązanej z kategoriami światła, *dnia* i *nocy* należy pamiętać o drugiej, zbudowanej przez kwalitatywne referencje dla obu barw. Co ciekawe referencje te są uniwersalne także dla innych języków, w języku rosyjskim prototypami czerni są *węgiel* i *sadza*, w języku hiszpańskim znajdziemy odwołania min. do *węgla* i *braku światła*<sup>196</sup>, podobnie zresztą wygląda sytuacja w języku norweskim czerń to *kolor podobny do sadzy lub węgla*<sup>197</sup>. Występuje więc tutaj łączliwość związana ze zjawiskiem *zwęglenia*, *spopielenia* i tego co zostaje po działaniu ognia. Czerń rozumiem w tym kontekście jako reprezentację wydarzeń przeszłych, które doprowadziły do sytuacji *zwęglenia*, ale również jako potencjał, sygnał takiego działania w przyszłości. Czerń łączy się więc z emocjami i skojarzeniami negatywnym, w dużej mierze

---

<sup>196</sup> E. Komorowska, B. Kosik-Szwejkowska, *Konceptualizacja ciemnej strony życia w wyrażeniach z nazwą barwy czarnej i konotujących czerń w języku polskim, rosyjskim i hiszpańskim*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. Ewa Komorowska, Danuta Stanulewicz, Szczecin 2018, s. 59-60.

<sup>197</sup> E. Komorowska, *Barwa czarna w języku polskim i norweskim aspekt konfrontatywny*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. Ewa Komorowska, Danuta Stanulewicz, Szczecin 2018, s. 86.

*czarny* konotuje „zło”<sup>198</sup> a ten związek odnajdziemy we wszystkich wymienionych wcześniej językach i kulturach, co doskonale prezentują analizy Ewy Komorowskiej. Możemy odnaleźć odniesienia do człowieka i jego czynów jak np. *czarny charakter* w odniesieniu do osoby niegodziwej. Znane są łączliwości takie jak *czarne działania*, *czarna owca*, *ciemne sprawy*, *ciemny typ*, *czarna księga*, *czarna lista*. O nielegalnej pracy mówi się *praca na czarno*. *Czerń* odnosi się również do złych mocy poprzez powiązania *czarna msza*, *czarna magia*, *czarny anioł* czy *czarny rytuał*. Negatywne i złe stany psychiczne również wyrażają się przez tą barwę, wspomniane wcześniej *czarnowidztwo*, *czarne myśli*, *czarny dzień*, *widzieć coś w czarnych barwach*<sup>199 200</sup>. Zasadnym wydaje się być rozpatrywanie *czerni* jako barwy, która po dodaniu przez artystę do innej barwy podstawowej wzbogaci jej odbiór o ten wektor interpretacyjny. Jest to zgodne z wcześniejszym opisem barwy *zielonej* i *niebieskiej*, które w ciemnym odcieniu zmieniają znaczenie i ciążą w stronę skojarzeń negatywnych.

### 3. Nieoczywista biel.

*Biel* tymczasem choć może wydawać się całkowicie opozycyjna nosi w sobie niektóre znaczenia przypisane *czerni*. *Śmierć* powiązaną z *czernią* znajdziemy również w *bieli* i *śniegu*, znane są określenia *śnieżny całun*, *biały całun* czy *całun śniegu*<sup>201</sup>. Tym ciekawsza wydaje się być wieloznaczność *bieli*, która utożsamiana z czystością i doskonałością nosi też w sobie pokłady trudne do zdefiniowania. Po części może to wynikać z referencji jaką dla *bieli* jest *śnieg*, który sam w sobie nie wytwarza silnych i oczywistych połączeń znaczeniowych dla odbiorcy. O ile w opozycji jakościowej *jasny-ciemny* biel w dosyć prosty sposób nabierała znaczeń pozytywnych, o tyle w przypadku referencji dotyczących świata rzeczywistego nie jesteśmy w stanie w prosty sposób zdefiniować jej działania. *Śnieg* i *biel zimy* plasują się w tyglu znaczeń odnoszących się do śmierci i przemijania, szczególnie jeżeli przeanalizujemy ją pod kątem pór roku i ich oddziaływania na naszą percepcję i rozumienie świata. Ten trop sprawdził się przy analizie barwy *żółtej* (jesień, czas schyłkowy) oraz *zielonej* (rozkwit i pojawienie się życia), *biel* łączy się więc z okresem śmierci i stagnacji, którego doświadczamy w zimie. Jest więc coś w kolorze białym niepokojącego, co niejednokrotnie wykorzystywali twórcy filmowi tworząc światy nad wyraz sterylne i nieprzyjazne, w których dominacja *bieli* kojarzyć się może ze sterylnym odzieniem personelu medycznego i klimatem odhumanizowanej nieokreślonej

<sup>198</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 46.

<sup>199</sup> E. Komorowska, B. Kosik-Szwejkowska, *Konceptualizacja...*, *op. cit.* s. 61-81.

<sup>200</sup> E. Komorowska, *Barwa czarna...*, *op. cit.* s. 86-97.

<sup>201</sup> R. Tokarski, *op. cit.* s. 53.



przestrzeni (może przywodzącym na myśl współczesną galerię sztuki). W postindustrialnym przerażającym świecie przedstawionym w filmie *THX 1138* z 1971 roku ludzie poddawani są psychologicznym torturom przebywając w białej bezkresnej przestrzeni. Dominacja bieli sprawia, że każdy pojawiający się kolor wybrzmiewa mocniej, czarne uniformy oprawców na tle wszechogarniającego białego koloru działają na odbiorcę zdecydowanie intensywniej. Biel każe nam się skupić na przedstawianej postaci bądź obiekcie w przeciwieństwie do czerni, którą odbiorca penetruje w poszukiwaniu ukrytego zagrożenia, w bieli nic się nie ukrywa, wszystko podane jest przez artystę sterylnie i zmusza do bezpośredniej konfrontacji. Po części pomijam w tym miejscu znaczenia czystości i niewinności jakie niesie ze sobą barwa biała, ponieważ ich dominacja we współczesnym języku Polskim nie wymaga głębokiej analizy. Symbolicznie kolor biały oznacza prawdę i zwycięstwo dobra nad złem, życia nad śmiercią, biel będąca kolorem czystości zarówno duchowej jak i fizycznej umożliwia zbliżenie się do sacrum<sup>202</sup>. Celowo zwracam uwagę na istnienie w barwie białej ukrytych znaczeń związanych ze śmiercią ponieważ osobiście odczuwam niepokój obcując z dziełami przesyconymi białym kolorem. Przykładem takiego działania są dla mnie obrazy Roberta Rauschenberga z cyklu *White Paintings*, w których powierzchnia malarska przez swój biały jednolity kolor wydaje się być wręcz nieludzką czystą formą spoza naszego organicznego porządku. *Biel* posiada też łagodniejsze konotacje wynikające z połączenia ze *śniegiem*, mianowicie skojarzenia ze *snem*. *Biały* łączy się więc z *puchem śnieżnym*, *snem zimowym*, *pierzyną*, *poduszką* czy w końcu *wiecznym spokojem*, jeżeli więc częściowo znaczenie *bieli* w opozycji do „złej” *czerni* można odczytywać jako „dobro” i „doskonałość”, o tyle nie znajdziemy tak zdecydowanego przeciwstawienia w stosunku do „śmierci”<sup>203</sup>. Biel zmieszana z innymi kolorami sprawia, że bledną, rozjaśniają się zarówno w odbiorze wizualnym jak i w sensie percepcyjnym i znaczeniowym, w przeciwieństwie do *czerni*, która dodaje wspomnianego wcześniej ciężaru.

Wspaniale oba kolory podsumowuje Ryszard Tokarski pisząc o nich, że „będąc syntezą wszystkich barw i zarazem nie będąc najlepszymi ilustracjami kolorów w potocznym rozumieniu tego słowa, tworzą swój własny mikrokosmos znaczeń”<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Z. Libera, *op. cit.*, s. 121.

<sup>203</sup> *Ibidem*, s. 57-58.

<sup>204</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, s. 60.

#### 4. Szarość- na styku bieli i czerni.

W tym miejscu chciałbym przywołać jeszcze kwestię koloru *szarego* funkcjonującego na styku *czerni* i *bieli*. W przytoczonej wcześniej sentencji Laozi, mówiącej o drodze od bieli do czerni i od czerni do bieli warto aby artysta miał świadomość koloru samej drogi, czyli *szarości*, który możemy nazwać kolorem mediacyjnym<sup>205</sup>. *Szary* jest kolorem nijakim, statycznym. Tradycyjnie wywołuje skojarzenia negatywne, w symbolizmie religijnym tłumi światło, symbolizuje brak energii i siły<sup>206</sup>. Ma w sobie jednak coś z pamięci wydarzeń przeszłych i czystości *bieli* związanej z nowym otwarciem, czystą kartą. Może dlatego najbliższe jest mi rozumienie *szarości* w kontekście popiołu i pozostałości po czymś, rozpadu. Andrzej Leśniak przywołuje prace literackie Jacquesa Derridy i malarskie Anselma Kiefera tworząc platformę do rozważania nad kwestiami *szarości*, popiołu i związanymi z nimi pamięci. Pisząc o doświadczeniu popiołu w pracach Derridy, Leśniak stwierdza że, „doświadczenie popiołu dotyka nierozstrzygalności i nieobecności w ramach języka, bezimienności i utraty słowa, albo słowa jako utraty, lecz także nieczytelności obrazu, jego nieprzejrzystości i materialności, wreszcie koloru, który sam siebie przysłania”, żeby za chwilę przywołać stwierdzenie Derridy „popiół, to stare, szare słowo, pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz”<sup>207</sup>. Jest więc coś w kolorze *szarym* związanego nieodłącznie z przemijaniem i rozpadem, z nijakością wynikającą z utraty dawnych atrybutów która sprawia, że odbiorca może czuć się nie tyle zagubiony, co obojętny obcując z *szarością*. Georges Didi-Huberman używający określenia „kolor przeszły” stwierdza, że to co jest namalowane przy użyciu *szarości* zgodne jest z kategorią czasu przeszłego. W związku z tym odmawia *szarości* tytułu koloru tworząc dla niej kategorię zjawiska wywołującego odbarwienie, zanikanie koloru, rozpad rzeczy- nazywa ją „barwą odbarwiania”<sup>208</sup>. *Szary* stanowi więc ważny punkt z perspektywy mojej pracy *Unbeing*, ponieważ najmocniej zaznacza na gruncie rozważań związek pomiędzy kolorem i wspomnieniami.

---

<sup>205</sup> Z. Libera, *op. cit.*, s. 122.

<sup>206</sup> *Ibidem*, s. 123.

<sup>207</sup> A. Leśniak, *Popiół i szarość- pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, [w:] *Przestrzenie Teorii 6*, Poznań 2006, red. Anna Krajewska, s. 32.

<sup>208</sup> *Ibidem*, s. 36.

## V. PAMIĘĆ I KOLOR.

Fundamentem w realizacji pracy *Unbeing*, który wyznacza sposób wizualnej prezentacji jest relacja pomiędzy pamięcią i wspomnieniami a kolorami. Funkcja koloru jest w tym przypadku dwojaka. Z jednej strony wpływa na widza poprzez szereg wspomnianych połączeń znaczeniowych, z drugiej nadaje znaczenia wygenerowanym wspomnieniom i wyobrażeniom, które tworzą *Unbeing*. Rolę koloru można rozumieć w kontekście pamięci jako „mediatyzację” czyli mediację między teraźniejszością i przeszłością jak pisze Danuta Minta-Tworzowska powołując się na myśli Paula Ricoeura<sup>209</sup>. Kolor zaznacza więc to co ważne dla egzystencji wspólnoty czy jednostki, nadaje znaczenie i uniwersalizuje doświadczenie odbioru przedstawianych wydarzeń w szerszej społeczności. Kluczowe wydaje się tutaj zrozumienie działania barwy przedstawione w poprzednich rozdziałach i uświadomienie sobie, że nie funkcjonuje ona w oderwanej sterylnej rzeczywistości pozbawionej znaczeń, w której skupiamy się jedynie na samym wrażeniu barwnym pod kątem fizjologicznym. Korzystając z odmiennych kolorów w czterokanałowym video *Unbeing* staram się więc pokazać różne „wersje” narracyjne za pomocą palet kolorystycznych (cieplej i zimnej), które zgodne są z moim własnym wewnętrznym odczuwaniem, wyobrażeniem, pamięcią i fantazją. Z drugiej strony zakładam, że charakter i klimat tych wizualnych elementów spowoduje podobne odczucia i wrażenia u odbiorcy. To działanie będzie jednak odwoływało się nie do mojej pamięci i wyobraźni ale do indywidualnej pamięci oglądającego oraz do wspólnej sieci odniesień kulturowych i semantycznych dla kolorów o czym traktują poprzednie rozdziały niniejszej pracy.

### 1. Pamięć i wspomnienia a kreacja.

Piotr Zawojcki odwołując się do fotografii pisze, że pamięć korzystając z tego medium znajduje wehikuł do przekomponowywania i ocalania przeszłości<sup>210</sup>, myślę że stwierdzenie to można odnieść również do materii filmowej. Przekomponowanie dotychczasowych wspomnień i ich aktualizacja to nieodłączne atrybuty myślenia, które powiązane są z kształtowaniem własnej historii oraz tożsamości. Próba ich przekształcenia w sposób fikcyjny spotyka się w *Unbeing* z nowym polem aktualizacji, które pochodzi tym razem nie od artysty. Poprzez kolor to odbiorca wzbogaca dzieło o własne skojarzenia. Sztuka korzystając z emocji i odniesień zamiast chłodnej analizy może tworzyć przestrzeń, w której konfrontuje widza z alternatywnymi

<sup>209</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, s. 138.

<sup>210</sup> P. Zawojcki, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 94.

narracjami pamięci<sup>211</sup> a w przypadku *Unbeing* powstaje również platforma dla uzupełnienia ich przez doświadczenie odbiorcy. Dzięki przenikaniu się teraźniejszości i przeszłości przedstawiane (prawdziwe bądź nie) wspomnienia naśladują teraźniejsze stany dostępne odbiorcy, a uczucia odbiorców w trakcie oglądania dzieła przenikają przez nie<sup>212</sup> i wcielają się w przedstawiane obrazy nadając im znaczenia poprzez to specyficzne sprzężenie zwrotne. Pamięć sama w sobie nie jest linearna, nie można powrócić do pewnych wydarzeń niczym do zachowanego na półce filmu czy wywołanych zdjęć, które wypełniają album fotograficzny. Charakteryzuje się wybiórczością, w ciągłym połączeniu pomiędzy tym co minęło a tym co trwa. Podróż w przeszłość nigdy nie jest prawdziwą podróżą- zakłóca ją aktualne doświadczenie, wartości, idee, kultura<sup>213</sup>.

Pamięć może mieć również funkcję opowiadania, przekazywania komuś informacji, w sytuacji kiedy nie mamy aktualnie dostępu do przedmiotu bądź zdarzenia będącego źródłem. Pierre Janet będący pionierem w badaniach pamięci już w 1922 roku nazwał tą podstawową funkcję pamięci „prowadzeniem opowiadania”<sup>214</sup>. W epoce poprzedzającej wynalezienie druku, w kontekście sztuki dawnej, obrazy i pieśni również służyły jako wyzwalacze pamięci, wskazywały ludziom pewne wydarzenia, których ostateczny kształt zależał w dużej mierze od tego jak działa pamięć i wyobrażenia odbiorcy<sup>215</sup>. Bodźce mogą się zmieniać i ewoluować, w dobie cyfrowej rejestracji i odtwarzania obrazów prawda o fizjologicznym przeżywaniu historii pozostaje jednak niezmienną, ponieważ jej fundament stanowią wspomnienia sensoryczne, które konstruują aktualne wizje przeszłości. Ciało ludzkie, emocje, mózgi przeżywające wspomnienia pozostają niezmiennie bez względu na ewolucję bodźców<sup>216</sup>.

Dla mnie pamięć stanowi więc pewien punkt wyjścia, impresyjne wspomnienia są fundamentem do tworzenia wizualno-dźwiękowej opowieści na pograniczu prawdy i fałszu, w której liczę na zbudowanie pomostu między wspomnieniami wygenerowanymi (prawdziwymi bądź nie) i odbiorców, poprzez wykorzystanie uniwersalnych znaków, symboli i koloru. Budowa takiego pomostu jest jak najbardziej możliwa, co udowodnił chociażby Georges Perec w swoim dziele *Je me souviens (Pamiętam)*, w którym 479 zdań lub akapitów rozpoczyna się od słów „pamiętam” i doświadczenie tych zwyczajnych wspomnień okazywało się być wspólne wielu odbiorcom<sup>217</sup>. W podobny sposób działa autobiograficzna praca video *Nostalgia* z 1971 roku

<sup>211</sup> M. LeBaron, P. Regan, *Reweaving the Past*, [w:] *Memory*, red. Phillippe Tortell, Vancouver 2018, s. 217.

<sup>212</sup> M. Halbwachs, *op. cit.*, s. 46-47.

<sup>213</sup> *Ibidem.*, s. 217.

<sup>214</sup> J. le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007, s.102.

<sup>215</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, s. 36.

<sup>216</sup> *Ibidem.*, s. 44.

<sup>217</sup> M. Pastoreau, *op. cit.*, s. 11.

autorstwa Hollisa Framptona. Artysta w tym czarno-białym dziele wykorzystał fotografie własnego autorstwa, które pali za pomocą elektrycznej grzałki. Całości towarzyszą wspomnienia dotyczące palonych fotografii odczytywane przez innego artystę- Michaela Snowa. Połączenie narracji słownej z wizualnym gestem palenia fotografii sprawia, że odbiorca zostaje wciągnięty w tą specyficzną grę z pamięcią i uwikłany w ciąg narracyjny stworzony przez Framptona w taki sposób, że sam zaczyna uczestniczyć we wspomnieniach, które przecież nie należą do niego. Frampton wykorzystując film czarno-biały pozbawia się możliwości związanych z wykorzystaniem koloru jako elementu narracyjnego, jednocześnie eksploruje jednak zagadnienie szarości i popiołu, o którym wspominałem w poprzednim rozdziale. Jest to szczególnie widoczne w pracy, w której archiwa fotograficzne, spalenie, pamięć i popiół łączą się we wspólnej narracji.

Podobne ograniczenie spotyka film Shirouyasu Suzukiego *Impressions of sunset* z 1975 roku- osobisty dziennik artysty, w którym dzieli się z odbiorcą impresjami dotyczącymi własnego życia. Pomimo achromatycznej realizacji wskazanie na zachód słońca w tytule sprawia, że podświadomie „kolorujemy” ten obraz w ciepłej palecie barwnej co wydaje się potwierdzać silny związek pomiędzy lingwistycznymi aspektami i percepcją kolorystyczną. W tym miejscu chciałbym również zwrócić uwagę na fakt powinowactwa archiwalnych fotografii z czarno-białą estetyką wynikający z kulturowego przyzwyczajenia do oglądania archiwów czarno-białych ze względu na dostępną historycznie technologię rejestracji obrazu fotograficznego. Czarno-białe fotografie zakłamują rzeczywiste kolory rejestrowanych scen będąc jednocześnie ciekawym przyczynkiem do rozważań o sztuce fotograficznej, filmowej i pamięci oraz o subiektywnym charakterze przywoływanych wspomnień i ich nieadekwatności w stosunku do fizycznej przeszłości. Pamięć nie ma charakteru do końca indywidualnego, to w społeczeństwie człowiek nabywa rozpoznaje i lokalizuje wspomnienia. Maurice Halbwachs mówiąc o wspominaniu wynikającym z pobudzenia przez innych, pyta „dlaczego to, co jest prawdą dla większości naszych wspomnień, nie miałyby być prawdziwe dla wszystkich?”, dodając że pamięć innych pomaga własnej pamięci<sup>218</sup>. Artysta może więc tutaj odnaleźć powiązanie ze wspólnym doświadczeniem koloru, który przecież należy do kultury i życia codziennego kształtując naszą pamięć wspólną. Opierając się w dziele na aspektach związanych z pamięcią, nie można być niczego w stu procentach pewnym, dużą rolę musi odgrywać zarówno intuicja jak i wyobraźnia artysty. Twórca zderzając się z własną pamięcią sam doświadcza płynności tego zjawiska, ale i jego wielkiej potencji, w której możemy wyobrazić

---

<sup>218</sup> M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Warszawa 1996, s. 4-5.

sobie kolory pomimo braku światła, poczuć smak bez jedzenia i usłyszeć dźwięki, choć w danym momencie żadne nas nie otaczają<sup>219</sup>. Jak pisze Michael Pastoreau, nasze wspomnienia często tracą kolory, nie można ich nawet rozpatrywać w kategoriach *bieli* i *czerni*, bądź *bieli*, *szarości* i *czerni*. Można stwierdzić, że kiedy nie mamy do nich dostępu są *bezbarwne*, dopiero ich przywołanie powoduje uporządkowanie pod względem formalnym i chromatycznym pamięć normuje kształty i linie a wyobraźnia dodaje im koloru, który może być całkowicie niezgodny z fizyczną referencją, którą widzieliśmy w przeszłości<sup>220</sup>. To jak pamiętamy kolory i jakie nadajemy wspomnieniom barwy zależy więc w dużej mierze od naszego całościowego doświadczenia związanego ze słowami, elementami językowymi, codziennych kodach i symbolach<sup>221</sup>.

## 2. Film i pamięć.

Henri Bergson uważał, że na naszą świadomość składa się przewidywanie przyszłości oraz pamięć związana z przeszłością i teraźniejszością, jest to przecięcie umysłu i materii. Takie rozumienie odnieść można do postrzegania sztuki w kontekście realizacji pamięci, które tworzy połączenie między dziełem a wieloma osobami, dostarczając miejsca dla wspólnego konfigurowania, dzielenia i dekodowania pamięci, co świadomie zdawał się wykorzystywać np. Marcel Proust<sup>222</sup>. Dla Prousta, który pobierał lekcje u Bergsona, pamięć obrazów, dźwięków, zapachów i smaków połączona z bodźcami zmysłowymi miała jakość artystyczną i była materiałem dla dalszej twórczej pracy<sup>223</sup>. Jean Hyppolite analizując teksty Bergsona stwierdza, że Bergsonowska pamięć ma charakter zjawiska będącego syntezą przeszłości i teraźniejszości oraz przewidywanej przyszłości, jest więc nierozzerwalnie powiązana z twórczym trwaniem i sensem. Byt ewoluując, w każdej chwili tworzy coś nowego, istotą czasu jest przemijanie więc teraźniejszość jest momentem, w którym zmienia on swój charakter na przeszły<sup>224</sup>.

Film jest nierozzerwalnie związany z pamięcią, o czym w podobny sposób pisze Jerzy Wójcik w kontekście czasu w dziele filmowym, zwracając uwagę na fakt, że teraźniejszość tak naprawdę nie istnieje, bo wszystko jest albo przyszłością albo przeszłością, przełamanie między

---

<sup>219</sup> S. Rose, *Memories Are Made of This*, [w:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. Susannah Radstone, Bill Schwarz, Fordham 2010, s. 199.

<sup>220</sup> M. Pastoreau, *op. cit.*, s. 13.

<sup>221</sup> *Ibidem.*, s. 199.

<sup>222</sup> J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory Images of Recollection and Remembrance*, Londyn 2007, s. 6.

<sup>223</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, s. 16.

<sup>224</sup> K. Ansell-Pearson, *Bergson on Memory*, [w:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. Susannah Radstone, Bill Schwarz, Fordham 2010, s. 62.

tymi dwoma zjawiskami jest terażniejszością<sup>225</sup>. Dzieło filmowe ze względu na swój czasowy charakter wiąże się więc szczególnie z pojęciem pamięci i wspomnień, ponieważ oglądający je odbiorca w każdej kolejnej sekundzie zmuszony jest przywoływać z własnej pamięci to co przed chwilą zobaczył, żeby móc w dalszym ciągu dekodować serię obrazów w przebiegu czasowym. Film staje się w takim rozumieniu wspomnieniem w trakcie kiedy go oglądamy, w przeciwieństwie do statycznego obrazu czy fotografii, która nie zmienia swojego charakteru w każdej kolejnej sekundzie. Film trwa i zmienia się a to czym był dla widza przed chwilą jest już wspomnieniem. Nie możemy spojrzeć jeszcze raz po chwili na to samo ujęcie, które już minęło w sekwencji. Czas jest elementem, który w mojej opinii przenika i łączy pamięć oraz sztukę filmową. Wspomnienia charakteryzują się manipulacją czasową, której nieświadomie dokonujemy odtwarzając i tworząc je na nowo. Podobnie film daje możliwość manipulacji czasem wykorzystując fakt, że upływ czasu jest subiektywny szczególnie w odniesieniu do ważnych wydarzeń emocjonalnych.

Artysta Bill Viola doskonale wykorzystał to w swojej pracy spowalniając czas i umożliwiając widzowi skupienie na poszczególnych gestach i emocjach<sup>226</sup>, uchwycenie przez dłuższą chwilę terażniejszości przed nieuchronnym przekształceniem jej we wspomnienie. Patrząc na *The Crossing* Violi obok elementu czasowego mamy również do czynienia z wykorzystaniem emocji związanych z żywiołami i kolorami w dwóch paletach (podobnie jaka w przypadku mojej realizacji *Unbeing*), *cieplej* i *zimnej*. Wykorzystując manipulację czasem splecioną ze znaczeniami, które niesie kolor, dźwięk i kompozycja. artysta ma unikatową możliwość zaangażowania odbiorcy na poziomie emocjonalnym. Mam tutaj na myśli zaangażowanie, które jest spotęgowane poprzez taki układ wymienionych elementów, sprawiający że czas wydaje się płynąć w dziele wolniej, a widz zostaje skonfrontowany z tym spowolnieniem. Dzięki temu ma on szansę na zagłębienie się w dzieło, na uzupełnienie go własnymi odniesieniami.

Marshall McLuhan w odniesieniu do telewizji stwierdził, że widz nie czuje się tylko fizycznie obecny ale ma wrażenie, że poprzez wyciągnięcie ręki może dotknąć przedstawianej sceny<sup>227</sup>. Wykorzystując sieć czasu, pamięci, znaków i manipulacji tym pierwszym zjawiskiem artysta ma szansę zanurzyć widza w doświadczeniu, które będzie zdawało się być jego własnym. Jest w tym filmowym działaniu wiele z klasycznego działania artysty plastyka, który tworząc obiekt, instalację, sprawia że odbiorca *czuje* to co ogląda, tak samo w przypadku dzieła

---

<sup>225</sup> J. Wójcik, *Sztuka...*, s. 55.

<sup>226</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, s. 40.

<sup>227</sup> *Ibidem*, s. 42.

filmowego i video elementy takie jak kolor, światło, montaż, rytm, muzyka mogą zostać zaaranżowane w taki sposób, że wytworzą określone uczucie w oglądającym<sup>228</sup>. Co więcej realizm i zaangażowanie widza nie musi wynikać wcale z surowej rejestracji sytuacji, obraz filmowy nie potrzebuje spełnić warunku odwzorowania rzeczywistości. Odwołuję się tutaj ponownie do stwarzania pewnych sytuacji, wskazówek, które wytyczają wektory interpretacyjne i uzupełniają narrację dzieła o osobistą wyobraźnię widza. Jedną z najznamienitszych w mojej ocenie tego typu realizacji filmowych jest obraz *La Jetee* Chrisa Markera, czyli film składający się ze statycznych fotografii, który *działa* na widza w sposób identyczny jaki znamy z projekcji w pełni ruchomego obrazu. To widz uzupełnia statyczną historię o ruch, który tworzy dzięki własnej wyobraźni, można więc stwierdzić, że ostatecznych wersji *La Jetee* jest tyle, ilu oglądających ten obraz widzów.

### 3. Sztuka pamięci.

Sztuka pamięci będąca zasadniczo sztuką wizualną zderzała się z zarzutami co do jej odtwórczego charakteru, tymczasem już XVIII wieczni filozofowie zwracali uwagę na fakt, że wrażenia zmysłowe i obrazy są nierzeczywiste, pamięć charakteryzuje więc pomieszanie realnych doświadczeń z wyobrażonymi wizualizacjami. Wspomniany Proust traktował więc pamięć, jako ważny element wewnętrznego „ja” człowieka, którego podstawa ma charakter emocjonalny a nie zorganizowany<sup>229</sup>. Nie można przypisywać jej więc czegoś na kształt fotograficznego archiwum, jest raczej miejscem, w którym zmysły łączą się tworząc żywe wspomnienia i obserwacje<sup>230</sup>. Maurice Halbwachs stwierdza w swoich rozważaniach, że wspominając kierujemy się w stronę okresu w przeszłości, ale nigdy nie nawiązujemy z nim rzeczywistego kontaktu<sup>231</sup>.

Sztuka współczesna charakteryzuje się w dużej mierze przywoływaniem pamięci mimowolnej, co umożliwiło wcześniejsze odrzucenie form mimetycznych (przez symbolistów jak Gauguin czy proto ekspresjonistów jak Van Gogh) na rzecz nowych praktyk wypracowanych przez awangardę początku XX wieku. Jak pisze Joan Gibbons, poprzez zrozumienie, że pamięć jest tak samo istotna dla wiedzy o świecie i wiedzy o samym sobie sprawia, że sztuka jest jednym z najważniejszych narzędzi „pracy pamięciowej”, jaka wiąże się ze współczesnym

---

<sup>228</sup> W. Anchieta, *op. cit.*, s. 203.

<sup>229</sup> J. Gibbons, *op. cit.*, s.3.

<sup>230</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, s. 17.

<sup>231</sup> M. Halbwachs, *op. cit.*, s. 43.



życiem i kulturą<sup>232</sup>. Wspomnienia zmysłowe wykorzystywane w procesie konstrukcji wynikającym z przypominania przypominają procesy kreatywne, których doświadczają artyści tworząc<sup>233</sup>. Wspomnienia zmysłowe opierają się na wrażeniach zmysłowych i emocjach tworząc poczucie możliwości psychicznego przywołania i ponownego przeżycia wydarzenia z przeszłości. W momencie przywoływania ich w umyśle odbiorcy fakty i fikcja tworzą nierozdzielalną mieszaninę.

Cretien Van Campen badając artystki będące synestetkami przywołuje przykłady Clary Froger i Martiny Strusny i Janneke van Dijk. Pierwsza z nich przywołując wspomnienia rodzinnego domu widzi go w białych kolorach (ze względu na emocjonalnie „zimny” charakter miejsca) chociaż nie jest to barwa odpowiadająca fizycznym realiom tego obiektu. Martina Strusny korzystając ze wspomnień ma wrażenie, że jej mózg buduje kolorowe kolaże, których barwy się zmieniają. Janneke van Dijk tymczasem przywołując przeżytą katastrofę (powódź) widzi swoich bliskich w barwach uzależnionych od ich obecności bądź absencji tego dnia w jej otoczeniu. Ojciec przywoływany jako kolor niebieski zmienia się w szary po uświadomieniu sobie jego absencji. Wszystkie te przykłady pokazują, w jaki sposób wspomnienia zmysłowe biorą udział w nadawaniu różnych kolorów i konstruowaniu przeszłości autobiograficznej<sup>234</sup>. Ciekawą praktykę artystyczną zauważyć można u Claire Rosen, która w cyklu *Nostalgia; A study in color* tworzy kolaże będące impresją na temat własnej przeszłości. Odnajdziemy w nich zaskakujące zestawienia przedmiotów z dzieciństwa i życia dorosłego prezentowane w układach tworzących kompletne fotografie, każdą o innym charakterze. Odrębność poszczególnych prac nie zaznacza się jedynie na gruncie użytych przedmiotów, elementem różnicującym i wprowadzającym określony ton emocjonalny jest monochromatyczny kolor występujący w każdej z fotografii. Występujące w cyklu dominanty kolorystyczne unifikują przedstawiane przedmioty przyporządkowując je do danej kategorii, wszystkie mają charakter intuicyjny i impresyjny powodowany kolorem.

Wykorzystując tematykę pamięci i koloru w dziele artysta ma przed sobą nieograniczone możliwości kreacji mając na uwadze fakt, że (jak wspominałem wcześniej za Michaeliem Pastoreau) wspomnienia w rzeczywistości są bezbarwne, aż do momentu ich przywołania. Konstruowanie wspomnień jest działaniem twórczym, często nieuświadomionym jednak charakteryzującym się nie tyle „odtworzeniem” zarejestrowanej sytuacji, co tworzeniem jej każdorazowo od nowa. Tym ciekawsze wydaje się być opowiadanie za pomocą narracji

---

<sup>232</sup> Ibidem, s. 3-6.

<sup>233</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>234</sup> Zob., Ibidem., s. 116-130.

imitującej wspomnienia, która pozostawia dowolność w kreacji plastycznej angażując jednocześnie odbiorcę i jego własny autobiograficzny mechanizm tworzenia wspomnień. Oddziaływanie kolorem w tego typu dziełach umożliwia nadanie odpowiedniego wektora interpretacyjnego dla odbiorcy, który może pomóc w odbiorze zgodnym z ogólną *atmosferą* dzieła odczuwaną przez artystę, jednak dodatkowo uzupełniony o własne doświadczenia i przeżycia, a przez to dzieło zostanie włączone do osobistej historii widza.

## VI. UNBEING

### 1. Założenia projektowe.

Analizując własne działania artystyczne na przestrzeni ostatnich lat starałem się znaleźć pierwotny fundament, od którego zaczyna się dla mnie działanie kreacyjne. Zwróciłem uwagę na archiwa jakie tworzyłem dotychczas przygotowując się do różnych realizacji. Niezależnie czy był to projekt fotograficzny czy filmowy bądź muzyczny trzonem materiałów, na których następowała budowa dzieła stanowiły zapiski, wspomnienia i przemyślenia w formie materiału literackiego. Przez lata udało mi się zgromadzić zapisane fragmenty myśli, zapiski o charakterze poetyckim, luźne ciągi skojarzeń czy w końcu bardziej usystematyzowane fragmenty prozatorskie (często pisane na maszynie wymuszającej większy reżim organizacyjny). Wszystkie zapisane wspomnienia i przemyślenia nie tworzyły żadnej zwartej całości, zostały natomiast zarejestrowane w formie słownego zapisu w celu późniejszego przetworzenia w formę wizualną bądź dźwiękową. Miały w moim odczuciu charakter ważnych wypowiedzi, cennych myśli i wspomnień, które należało zarejestrować w danym momencie tak, żeby nie uleciały z pamięci. Spoglądając wstecz na ten zgromadzony materiał zdałem sobie sprawę z wagi autobiograficznej pamięci w działalności artysty. Znaczeniu w uzupełnianiu dzieła o własne doświadczenia, które mogą manifestować się na przykład w abstrakcyjnej warstwie związanej z formą bądź kolorem. Tego typu działanie własnej pamięci i wspomnień zauważyłem podczas realizacji filmów dokumentalnych *Tensity* i *Futhark* oraz etudy dokumentalnej *Atrofia*. Bohaterowie tych obrazów opowiadali o własnych światach i przeżyciach, jednak warstwa wizualna wykreowana przeze mnie wiązała się w dużej mierze z moją własną interpretacją, odczuwaniem tego o czym mówili bohaterowie. Odczuwanie to jednak (choć w trakcie procesu twórczego ma charakter w dużej mierze intuicyjny) wiązało się z umiejętnością wyobrażania sobie wewnętrznych odczuć bohaterów. Projekcja ta nie miała charakteru nigdy całkowicie abstrakcyjnego- była osadzona zawsze w rzeczywistości. Rzeczywistość, która stanowiła dla mnie bazę do współodczuwania to bagaż własnych doświadczeń i przeżyć, własnego „ja”, które manifestuje się w warstwie wizualnej i audialnej utworów. Pomimo, że obie te warstwy sprawiają wrażenie opowiadania o bohaterach w rzeczywistości opowiadają w dużej mierze o autorze dzieła.

Analizując wykorzystanie pamięci i spoglądając na zbieranie wspomnień i myśli zapisanych na (jak uważałem w tym momencie) ważnych dla mnie kartkach zacząłem się zastanawiać nad prawdziwością i stopniem kreatywnego przetwarzania pewnych sytuacji biorąc pod uwagę pamięć autobiograficzną. Równie ciekawym wydawał mi się aspekt związany

z literackimi kreatywnymi fragmentami artystycznymi takimi jak poetyckie i prozatorskie elementy. Sytuacje i myśli w nich napisane nie przynależały bezpośrednio do mojego własnego doświadczenia fizycznego, jednak ze względu na to, że powstały w mojej własnej wyobraźni stanowią pewien dorobek historii mojego umysłu. Czy są zatem wspomnieniami nierealistycznymi? Biorąc pod uwagę fakt, że wspomnienia są jedynie tworzonymi w danym momencie impresjami dotyczącymi danego wydarzenia nie sposób pozbawić wykreowanych przez artystę miejsc i sytuacji statusu wspomnień. Skoro jestem w stanie wrócić wyobraźnią do wymagowanego i opisanego miejsca, wspomnienia z nim związane są tak samo „realne” jak przypomnienie sobie wydarzenia lub miejsca, które rzeczywiście miało miejsce. Zastanawiając się nad tym aspektem, nie mogłem pominąć kwestii tego w jaki sposób pamiętam. Czy wydarzenia, które jestem w stanie przywołać wyglądały w rzeczywistości tak jak mi się wydaje, dlaczego wymagowane sytuacje wyglądają tak a nie inaczej. Ostatecznym pytaniem, które sobie zadałem dotyczyło roli koloru we wspomnieniach. Dlaczego akurat takie a nie inne kolory przywołuje moja pamięć chociaż niekoniecznie wydają się one być spójne z tym co mogło się wydarzyć w rzeczywistości.

Równie zastanawiający był dla mnie fakt przywoływania moich własnych wspomnień przez dzieła innych artystów. Oglądając prace innych mam wrażenie odwoływania się do moich własnych wewnętrznych przeżyć i historii, co z punktu widzenia twórcy jest szalenie interesujące. Otwiera bowiem pole dla wspólnego przeżywania z odbiorcą sytuacji, których być może żaden z tej dwójki nie doświadczył. Zastanawiając się nad wspomnieniami, wyobrażeniami i ich rolą w procesie twórczym nie mogłem pominąć aspektu związanego z kolorem. Powstawało ciągle pytanie „dlaczego pamiętam coś w określony sposób”? O ile pewne elementy wspomnień osadzone w rzeczywistym świecie fizycznym można było usprawiedliwiać doskonałą pamięcią barwy, o tyle wymagowane miejsca i sytuacje ze swoimi nasyconymi kolorami były tak samo realistyczne jak wspomnienia rzeczywistych miejsc. Powracając do zapisanych tekstów zdałem sobie sprawę, że pamiętam je każdorazowo odmiennie a element kolorystyczny nie jest wcale powtarzalny w powracających w wyobraźni obrazach. Przywoływanie wspomnień i odczytywanie tekstów przypominało raczej z tworzeniem każdorazowo nowego filmu w pamięci, w którym aktorzy wypowiadali podobne kwestie ale scenografia, choreografia i emocje nieznacznie się od siebie różniły. Każdy powrót do tych surowych fundamentów wiązał się z budowaniem czegoś nowego, a nie z powrotem do tego samego wyobrażenia.

Stworzenie dzieła opartego o własne nieuporządkowane archiwum wiązało się z odkrywaniem autora słów na nowo. Sytuacja była dla mnie o tyle interesująca, że z jednej

strony stawałem w obliczu kwestii zapisanych przez siebie samego, z drugiej były to fragmenty stworzone przez kogoś z przeszłości, z kim być może nie mogę się nadal identyfikować. Zrozumiałem, że w przypadku artystycznego przetworzenia własnej twórczości mamy do czynienia z płynnością autora, z wrażeniem obcowania z obcą materią stworzoną przez kogoś innego, chociaż posiadamy do niej pewien emocjonalny stosunek. Powstało więc fundamentalne pytanie- kto jest autorem materiału na bazie którego zostanie zbudowany wizualny utwór filmowy. Samo pojawienie się tej wątpliwości stanowiło dla mnie równocześnie potwierdzenie słusznej drogi artystycznej w przypadku *Unbeing*, ponieważ otwierało pole do uniwersalnego odkrywania warstwy narracyjnej przez indywidualny filtr odbiorców i mnie samego. Zapiski miały pierwotnie stanowić fundament, który po przekształceniu przybrał formę literackiego scenariusza-monologu będącego kanwą opowieści snutej przez narratora w warstwie dźwiękowej *Unbeing*. Ostatecznie zdecydowałem się jednak na dalsze zgłębienie zagadnienia i poszukiwanie formy wspomnień, które mógłbym nazwać *uniwersalnymi*. Indywidualne podejście autorskie bazujące na własnym archiwum wydawało mi się dosyć mocno wyeksploatowaną formą wypowiedzi artystycznej, czułem potrzebę odnalezienia archiwum, którego źródła mogłyby stanowić pewnego rodzaju pamięć kolektywną nie przynależąca jedynie do mnie samego. Na pytanie skąd pozyskać tego typu materiał odpowiedź znalazłem w polu, które dynamicznie wkracza w obszar aktualnych praktyk artystycznych - sztucznej inteligencji (AI).

Czy wydarzenia i impresyjne wspomnienia, o których opowiada narrator należą do mnie, do odbiorców? Czy miały miejsce w rzeczywistości, czy są jedynie pomieszaniem fikcji i elementów prawdziwych jak cała nasza wyobraźnia? Czy można stwierdzić, że to co widzimy i czego doświadcza odbiorca w *Unbeing* „było”? Tytuł *Unbeing* odnosi się do stanu nie-bycia, sytuacji opozycyjnej do stanu egzystencji. W ten sposób praca dwojako mierzy się z kwestią pamięci będącą jej fundamentem narracyjnym. Z jednej strony, jak wskazywałem w poprzednich rozdziałach, wspomnienia możemy traktować w dużej mierze jak sytuacje wykreowane, nieistniejące, takie które się w rzeczywistości nigdy nie wydarzyły pomimo, że mamy wewnętrzne przekonanie o ich egzystencji w przeszłości w formie jaką pamiętamy.

Z drugiej strony człowiek, który zarejestrował wspomnienia w danym momencie nie istnieje w teraźniejszości. To nie-bycie wiąże się ze wspomnianym przełamaniem czasu i faktem, że wszystko co się wydarza nieustannie zmienia swój status z teraźniejszego na przeszły, podobnie człowiek rejestrujący wydarzenia staje się przeszłością w momencie przełamania momentu, który nazywamy teraźniejszością. Szczególną formą wspomnień są jednak te, które nigdy nie istniały a zostały jedynie wygenerowane za pomocą komputerowych sieci

neuronowych. Przypominające rzeczywiste przeżycia zapiski uruchamiają w artyście i odbiorcy własną wyobraźnię opartą na doświadczeniu, jednak ich fundament jest całkowicie inny. Generatywny i maszynowy charakter nie wyklucza elementu ludzkiego, bo po pierwsze systemy te zostały stworzone przez człowieka, a po drugie korzystają z informacji wejściowych dostarczanych bezpośrednio przez użytkowników. Dodatkową wartością wyboru sztucznej inteligencji jest dla mnie jej pośredni związek z zagadnieniem *istnienia* w kontekście śmiertelności i wspomnień. Obecny rozwój technologii zakłada powstanie autonomicznej sztucznej inteligencji oraz emulacji ludzkiego mózgu w przyszłości.<sup>235</sup> Oba te zjawiska są również związane ze zjawiskiem *cyfrowej nieśmiertelności*. Technologiczna możliwość transferu ludzkiej osobowości do świata cyfrowego wraz ze wszystkimi wspomnieniami jest nadal celem dosyć odległym, jednak badania nad takimi możliwościami są prowadzone już od dekady. Rozwój sztucznej inteligencji i technologii ma więc w przyszłości umożliwić nam przekroczenie bariery śmierci i dalszą egzystencję w postaci cyfrowego ekwiwalentu tego, kim jesteśmy w obecnej formie fizycznej. Stanowiło to dla mnie kolejne połączenie z zagadnieniami pamięci i egzystencji, które podejmuje praca *Unbeing*.

Decyzja o wykorzystaniu AI w celu wykreowania materiałów pierwotnych, które stanowią późniejszą inspirację dla finalnej realizacji *Unbeing* nie wynika z zanegowania aspektu kreatywności w działaniu artysty. Przeciwnie, to właśnie ludzka kreatywność jest motorem do rozwoju i badań nad sztuczną inteligencją, a tworzenie sztuki cyfrowej wspomagane przez AI należy traktować jako rozwój a nie regres kreatywności<sup>236</sup>. Sztuczna inteligencja znalazła już szerokie zastosowanie chociażby w domenie grafiki komputerowej poprzez algorytmy umożliwiające syntezę tekstur czy rendering pozwalające na modyfikację obrazów oraz naśladowanie stylów artystycznych stosowanych przez ludzi<sup>237</sup>. Zastosowanie AI na dwóch polach pracy stanowiło dla mnie możliwość zaimplementowania nowych technologii do tradycyjnego procesu artystycznego. Po pierwsze wykorzystując tekstowe aplikacje pozwalające na generowanie materiałów za pośrednictwem danych wejściowych postanowiłem wykreować kilkadziesiąt nierealistycznych wspomnień, które następnie stały się literackim fundamentem dla

---

<sup>235</sup> A. Oliviera, *Deep Learning, Artificial General Intelligence and Whole Brain Emulation*, [w:] *Deep, Edition 2019*, <https://feed.jeronimomartins.com/deep/artificial-general-intelligence-and-whole-brain-emulation/>, [dostęp: 01.12.2022].

<sup>236</sup> T. Marwala, B. Xing, *Creativity and Artificial Intelligence: A Digital Art Perspective*, <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1807/1807.08195.pdf>, [dostęp: 01.12.2022].

<sup>237</sup> E. Cetinic, J. She, *Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook*, [w:] *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, Tom XVIII*, red. Alberto Del Bimbo, Nowy Jork 2022, s. 1.

opracowania ostatecznej wersji tekstu wypowiedzianego przez lektora w *Unbeing*. Po drugie poprzez wykorzystanie aplikacji generujących obrazy na podstawie wstępnych komend tekstowych stworzyłem 75 różnych wariacji dotyczących wspomnień. Grafiki te odnoszą się również bezpośrednio do zagadnienia kolorów w pracy (ciepła i zimna paleta barwna) i stanowią wstępną inspirację dla powstałych następnie prawdziwych kadrów filmowych. Aspekt artystyczny pracy stanowiły więc wszystkie działania związane z finalną kreacją tekstu, filmów oraz dźwięku. Same materiały źródłowe dostarczone za pomocą sztucznej inteligencji pełnią w *Unbeing* rolę pewnego pierwotnego archiwum podobnie jak w pracy filmowca-dokumentalisty.

Chcę w tym miejscu zwrócić uwagę na autonomiczność systemów sztucznej inteligencji i rolę artysty w kreacji dzieła. Algorytmy AI powinno się traktować jak narzędzia, które mogą być przedmiotem eksploatacji przez artystę. Nie są to autonomiczni kreatorzy materiału, a przedstawianie tych narzędzi w takim świetle jest błędne i sugeruje, że cechy przynależne ludziom takie jak emocje i inteligencja również się w nich znajdują<sup>238</sup>. Dzieła wytworzone przez AI cechuje raczej iluzja świadomości, ponieważ rdzeń działania sztucznej inteligencji stanowi naśladownictwo i synteza materiałów pochodzących z danych treningowych dostarczanych bezpośrednio przez użytkowników<sup>239</sup>. Upraszczając można powiedzieć, że aplikacje oparte o sieci neuronowe uczą się poprzez ciągłą interakcję z żywymi ludźmi. Są to więc poniekąd gigantyczne zbiory danych zarządzane przez sztuczną inteligencję, która wybiera i kompiluje odpowiednie fragmenty wcześniej przyswojonych informacji w celu wygenerowania danych wyjściowych czy to w postaci tekstu, czy obrazu. Systemy zastosowane w pracy natywnie opierają się o dane gromadzone w języku angielskim i w związku z tym warstwa literacka dzieła powstała właśnie w tym języku, aby uniknąć niepotrzebnego bieżącego tłumaczenia przez system i co za tym idzie obniżenia jakości literackiej generowanych tekstów, w których mogły występować niuanse językowe. Rola artysty w zarządzaniu wygenerowanymi treściami stawia go w roli kuratora zdobytych materiałów i wzbogaca proces artystyczny poprzez zaimplementowanie narzędzi bazujących na sztucznej inteligencji.

Korzystając z tego systemu przy realizacji pracy *Unbeing* miałem do czynienia z sytuacją wyjątkową, ponieważ wygenerowane wspomnienia są w pewnym stopniu wspomnieniami kolektywnymi, których rdzeń w dalszym ciągu znajduje się wśród prawdziwych ludzi. Z tym wiąże się również aspekt odbiorcy dzieła w przypadku *Unbeing*. Skoro przedstawione w warstwie narracyjnej wspomnienia są nieistniejące, nie należą do współczesnego artysty, który

---

<sup>238</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>239</sup> Ibidem, s.9, 11.

stworzył dzieło można stwierdzić, że należą do każdego kto je przeżywa i partycypuje w nich uzupełniając je o własne doświadczenie. W tym właśnie pomaga element kolorystyczny w dziele. Przedstawione w filmach wydarzenia oddziałują emocjonalnie na widza poprzez zastosowanie określonej kolorystyki (obok wątku narracyjnego, muzycznego i innych). Ostateczne decyzje dotyczące sposobu kompilacji warstwy tekstowej i późniejszej realizacji filmowych należały całkowicie do mnie. Wybór określonych scen, sposób ich sfilmowania (pora dnia, kolory), elementy pojawiające się na ekranie (ogień, woda, czerwienie, niebieskości) oraz sposób ich równoległego montażu pozwalały na wykorzystanie potencjału drzemiącego w kolorze do wykreowania wektora emocjonalnego zgodnego z moimi własnymi odczuciami.

Stworzenie dwóch symultanicznych filmów o charakterze fabularnym było działaniem w dużej mierze intuicyjnym. Kierowałem się chęcią interpretacji i wizualizacji tej samej warstwy literackiej za pomocą dwóch skrajnych światów wizualnych pod kątem kolorystycznym. Moim celem była eksploracja zjawiska oddziaływania koloru na widza w obliczu zderzenia z pewnymi niezmiennymi elementami materiału (warstwą narracyjną i muzyczną). To właśnie kolor różnicuje oba filmowe elementy pracy. W założeniu przyjąłem, że odbiorca odczyta na gruncie emocjonalnym tę samą historię w zgoła odmienny sposób zderzając się z jej różnymi wersjami kolorystycznymi (ciepłą i zimną). Dodatkowym walorem było dla mnie zaprojektowanie przestrzeni ekspozycyjnej tak, żeby odbiorca był zmuszony poprzez swoje usytuowanie w galerii do wyboru ekranu, na który patrzy. Umożliwia to widzowi zobaczenie każdego z filmów od początku do końca w jednej tonacji kolorystycznej, bądź swobodną zmianę oglądanego ekranu w trakcie trwania projekcji bez zaburzania warstwy narracyjnej i dźwiękowej, która pozostaje stała dla obu filmów. Z perspektywy artystycznej podejmowanie decyzji dotyczących kolorów i sposobu montowania poszczególnych przebiegów narracyjnych na etapie tworzenia filmów było dla mnie szalenie poczuające. Sam doświadczyłem odmiennego emocjonalnego podejścia do obu przedstawionych obrazów już na etapie ich komponowania.

Uzupełnieniem projekcji o charakterze fabularnym są dwie projekcje skupiające się na abstrakcyjnym obrazowaniu. Warstwa narracyjna w sferze dźwiękowej pozostaje taka sama natomiast zaprezentowane w scenariuszu wspomnienia obrazowane są tutaj za pomocą kolorowych cieczy w kolorystyce ciepłej i zimnej. Za pomocą wykreowanych rytmów i sposobu rozchodzenia się kolorowych cieczy w wodzie starałem się oddać charakter opowiedanej przez narratora w danym momencie historii. Tym razem oddzieliłem jednak odbiorcę od obrazów wizualnie przedstawiających (jak w głównych projekcjach pracy) pozostawiając go jedynie z warstwą dźwiękową i organicznie rozchodzącym się kolorem na ekranie. Dodatkowo ekspozycję uzupełniłem o dwa zestawy zdjęć wykonanych aparatem natychmiastowym instax



(40 zdjęć) w dwóch tonacjach kolorystycznych, które imitują przywoływane w filmach wspomnienia i stanowią fizyczną materialną realizację świata będącego jedynie kreacją. Fotografie nawiązują bezpośrednio do prezentowanej w filmach historii, a niektóre z nich są nienaruszonymi obiektami, które odbiorca może zauważyć również w filmie gdzie zostały poddane procesowi destrukcji. Zabieg ten stanowi wskazanie na element nierealności w prezentowanych materiałach. Podobną rolę pełnią odręcznie przepisane fragmenty kompilowanych później wspomnień, które sugerują ich realne pochodzenie a nie generatywną rodowód, z którym w rzeczywistości odbiorca ma styczność.

## 2. Materiały źródłowe dla realizacji.

Podstawowymi materiałami stanowiącymi inspirację dla dalszej pracy były wspomniane wcześniej wygenerowane teksty oraz obrazy za pomocą sztucznej inteligencji. W warstwie tekstowej posłużyłem się algorytmami funkcjonującymi w formie chatbotów, które po podaniu komendy wejściowej generują odpowiednie treści. Zadawałem rozliczne pytania dotyczące wspomnień, kolorów i zapachów. Odpowiedzią ze strony AI były różnego rodzaju teksty literackie dotyczące tych zagadnień. W większości przybierały one formę poetycką, czasami fragmentów o charakterze prozatorskim. Nie wykorzystałem całości zgromadzonego w ten sposób materiału źródłowego, a jedynie jego fragmenty kompilując je do finalnej wersji literackiej narracji w realizowanych filmach. Poniżej przedstawiam kilka z kilkudziesięciu przykładów tekstów wygenerowanych podczas pracy nad *Unbeing* za pośrednictwem sztucznej inteligencji, w odpowiedzi na prośbę o przywołanie wspomnień.

*Poniżej przedstawiono fragmenty wygenerowanych wspomnień<sup>240</sup>*

<i>I can still see them I can still hear them The rhythm of their feet The sound of their voices The smell of their hair A memory like a thread One end tied to a knot The other tied to a knot A knot that never unravel</i>	<i>Wciąż ich widzę I wciąż ich słyszę Rytm ich stóp Dźwięk ich głosów Zapach ich włosów Wspomnienie jest jak nić Jeden koniec zawiązany węzłem Drugi związany węzłem Węzeł, który nigdy się nie rozplącze</i>
---	---

<sup>240</sup> Tekst wygenerowany przez autora za pośrednictwem modelu generatywnej sztucznej inteligencji, pisownia oryginalna, tłum. własne.

<p><i>Chock full of memories, the scent of their hair lingers on in my mind like a deliciously sweet perfume.</i></p>	<p><i>Zapach ich włosów, pełen wspomnień, utrzymuje się w mojej głowie jak rozkosznie słodkie perfumy.</i></p>
<p><i>I can still smell the black asphalt from our school days. The breeze from the lake felt refreshing on a summer afternoon - it's always been my favorite scent.</i></p>	<p><i>Wciąż czuję zapach czarnego asfaltu z naszych szkolnych czasów. Bryza nad jeziora sprawiała wrażenie orzeźwienia w letnie popołudnie - to zawsze był mój ulubiony zapach.</i></p>
<p><i>I remember the way the sunlight sparkles on the water, the way your hand felt in mine, and how you told me you loved me for the first time.</i></p>	<p><i>Pamiętam, jak światło słoneczne mieni się na wodzie, jak twoja ręka znalazła się w mojej i jak po raz pierwszy powiedziałeś mi, że mnie kochasz.</i></p>
<p><i>I remember when I was young, I was in love with the summer air. It smelled like flowers and smelled like freedom. I would run around barefoot in heat, pretending to be a wild animal.</i></p> <p><i>My best friend was there with me; we'd play hide-and-seek and tag-team tag, even though we were told not to be so noisy or we'd get caught by our parents.</i></p> <p><i>Our parents used to watch us from afar with worried eyes, but they didn't seem to mind too much. They knew how much we loved each other. We were just kids!</i></p>	<p><i>Pamiętam, jak byłem młody, byłem zakochany w letnim powietrzu. Pachniało kwiatami i pachniało wolnością. Biegałem boso w upale, udając, że jestem dzikim zwierzęciem.</i></p> <p><i>Była tam ze mną moja najlepsza przyjaciółka; bawiliśmy się w chowanego i w berka, mimo że mówiono nam, żebyśmy nie byli tak hałaśliwi, bo złapią nas rodzice.</i></p> <p><i>Nasi rodzice obserwowali nas z daleka zatroskanymi oczami, ale nie przeszkadzało im to zbyt. Wiedzieli, jak bardzo się kochamy. Byliśmy przecież tylko dziećmi!</i></p>
<p><i>The old man is sitting in his study, looking out at the snow-covered garden. He closes his eyes and tries to remember the first time he saw the garden: it was in summertime, when they first married. He remembered how she had run through the garden and how he had followed her as she ran between the flowers, laughing, laughing at how beautiful everything was- how everything was so perfect in its own way.</i></p>	<p><i>Stary człowiek siedzi w swoim gabinecie i patrzy na pokryty śniegiem ogród. Zamyka oczy i próbuje sobie przypomnieć, kiedy po raz pierwszy zobaczył ten ogród: było to latem, kiedy się pobrali. Pamiętał, jak biegła przez ogród, a on podążył za nią, gdy biegła między kwiatami, śmiejąc się, śmiejąc się z tego, jak wszystko było piękne - jak wszystko było tak doskonałe na swój sposób.</i></p>
<p><i>The past is full of beautiful images that move me to tears: my wife standing next to me as we look at the stars on a cold winter night; our children laughing as they play together; my mother sitting at her sewing machine; the sound of my father's footsteps as he walks down the hall toward us.</i></p>	<p><i>Przeszłość jest pełna pięknych obrazów, które wzruszają mnie do łez: moja żona stojąca obok mnie, gdy patrzymy na gwiazdy w zimową noc; nasze dzieci śmiejące się podczas wspólnej zabawy; moja matka siedząca przy swojej maszynie do szycia; odgłos kroków mojego ojca, gdy idzie do nas</i></p>

	<i>korytarzem.</i>
<p><i>Through the years, I have lost many things. My house, my pride, my hope. I have lost my husband and my children. My life has been a long struggle to survive alone. I have survived with a smile on my face. But now it's time to say goodbye to you all!</i></p>	<p><i>Przez lata straciłam wiele rzeczy. Mój dom, moją dumę, moją nadzieję. Straciłam męża i dzieci. Moje życie było długą walką o przetrwanie w samotności. Przetrwałam z uśmiechem na twarzy. Ale teraz nadszedł czas, aby pożegnać się z Wami wszystkimi!</i></p>
<p><i>Memories of traveling by trains are like memories of traveling by sea the one thing I did last year was to travel by train from New York City to Washington DC and back home again. I remember sitting in the corner seat of a train, my feet dangling from the seat, my head resting on the window pane. I remember seeing the trees outside my window, their green leaves swaying in the wind. I remember smelling the fresh scent of flowers and forests in bloom.</i></p>	<p><i>Wspomnienia z podróży pociągiem są jak wspomnienia z podróży morskiej Jedną rzeczą, którą zrobiłem w zeszłym roku było podróżowanie pociągiem z Nowego Jorku do Waszyngtonu i z powrotem do domu. Pamiętam, że siedziałem w rogu wagonu, moje stopy zwisające z siedzenia, moja głowa spoczywająca na szybie. Pamiętam, że widziałem drzewa za oknem, ich zielone liście kołyszące się na wietrze. Pamiętam, jak czułem świeży zapach kwitnących kwiatów i lasów!</i></p>
<p><i>I can smell it now. The smell of the train when you're on it. The tangy scent of the air and the wind in your face. The softness of the cushions under your butt, and the hard wood that makes your back ache. I can hear it now- the hum of the wheels on tracks, and the screeching sound of metal grinding against metal as we hurtle through space at speed so fast I can barely comprehend it. And then there are those sounds again - the chirping and buzzind of insects outside my window, or birdsong from inside my head; the murmur voices in another part of this car; someone's heavy breathing next to me- and then: silence again.</i></p>	<p><i>Czuję to teraz. Zapach pociągu, kiedy się w nim jest. Ten ostry zapach powietrza i wiatr w twarz. Miętkość poduszek pod tyłkiem i twarde drewno, które sprawia, że bolą cię plecy. Słyszę to teraz - szum kół na szynach i zgrzyt metal o metal, gdy mkniemy przez przestrzeń z prędkością tak dużą, że ledwo mogę to pojąć. A potem znów są te dźwięki - ćwierkanie i brzęczenie owadów za oknem, albo śpiew ptaków z wnętrza mojej głowy; szmer głosów w innej części tego wagonu; czyjś ciężki oddech obok mnie - a potem: znów cisza.</i></p>
<p><i>I remember the first time I saw a train. It was like I'd been waiting my whole life to see one.</i></p>	<p><i>Pamiętam, jak pierwszy raz zobaczyłem pociąg. Jakbym czekał całe życie, żeby go zobaczyć.</i></p>

<p><i>I was six years old and in London, England, where I'd been sent by my parents to visit relatives.</i></p> <p><i>They had a big house in the countryside and a train track right outside their window!</i></p> <p><i>My mother made me go out onto the porch and watch as they pulled out of the station and began to move toward us.</i></p> <p><i>It was so exciting that for weeks afterward, I would dream about it whenever I closed my eyes.</i></p>	<p><i>Miałem sześć lat i byłem w Londynie, w Anglii, gdzie rodzice wysłali mnie w odwiedziny do krewnych.</i></p> <p><i>Mieli duży dom na wsi i tor kolejowy tuż za oknem!</i></p> <p><i>Mama kazała mi wyjść na ganek i patrzeć, jak pociąg wyjeżdża ze stacji i rusza w naszą stronę.</i></p> <p><i>To było tak ekscytujące, że przez wiele tygodni po tym wydarzeniu, śniłem o tym, kiedy tylko zamykałem oczy.</i></p>
<p><i>I remember the train the one that took you away. The one that carried me away from home. I remember how the colours changed from blue to brown and how beautiful it was to see the city lights up close. The smell of curry and tea filled my nostrils, the warmth of home never felt so far away.</i></p>	<p><i>Pamiętam pociąg ten, który cię zabrał. Ten, który wywiózł mnie z dala od domu. Pamiętam jak kolory zmieniały się z niebieskiego na brązowy i jak pięknie było zobaczyć światła miasta z bliska. Zapach curry i herbaty wypełnił moje nozdrza, ciepło domu nigdy nie było tak odległe.</i></p>
<p><i>The sun was setting over the rails, The wind blew through the trees, And I felt like I was home. There was warmth in my heart, And I knew it would never fade. The train whistle blew as we passed by, And I could hear its echo in my soul.</i></p>	<p><i>Słońce zachodziło nad torami, wiatr wiał wśród drzew, A ja czułem się jak w domu. W moim sercu było ciepło, i wiedziałem, że nigdy nie zniknie. Pociąg gwizdał, gdy przejeżdżaliśmy obok, I słyszałem jego echo w mojej duszy.</i></p>
<p><i>I remember the time we went to the train station at night. And it was so quiet, and there was only us and the train. The lights from every window reflected off everything, And made a path for us to follow back home. We stood there for a long time, watching the lights go by. And when they were gone, we turned towards each other and spoke.</i></p>	<p><i>Pamiętam, jak poszliśmy w nocy na dworzec kolejowy. I było tak cicho, byliśmy tylko my i pociąg. Światła z każdego okna odbijały się od wszystkiego, tworząc dla nas ścieżkę, którą mogliśmy wrócić do domu. Staliśmy tam przez długi czas, patrząc na światła. Kiedy zniknęły, odwróciliśmy się do siebie i przemówiliśmy.</i></p>
<p><i>I'll never forget the way the station smelled when my dad picked me up after school one day. The walls were painted with a pale pink color that looked like it was fading from years</i></p>	<p><i>Nigdy nie zapomnę, jak pachniała stacja, gdy pewnego dnia tata odebrał mnie po szkole. Ściany były pomalowane na blad różowy kolor, który wyglądał, jakby wyblakł od</i></p>

<p><i>of wear. The floor was made of wood and carpeted in deep browns and oranges that reminded me of autumn leaves. The ceiling was paneled with dark wood that smelled like beeswax and leather. There were old photos hanging on the wall showing families having picnics together in fields full of flowers. I would always sit on my dad's lap while he read his newspaper or watched TV, and every once in a while he would look up at me and smile before returning to his paper or TV show. It didn't matter where we were in the world; all I wanted was to be near him again, even if just for a few minutes more than usual because he was leaving soon after this trip.</i></p>	<p><i>wieloletniego zużycia. Podłoga była wykonana z drewna i wyłożona dywanem w głębokich brunatnych i pomarańczowych kolorach, które przypominały mi jesienne liście. Sufit był wyłożony panelami z ciemnego drewna, które pachniało woskiem pszczelim i skórą. Na ścianie wisiały stare zdjęcia przedstawiające rodziny urządzające wspólne pikniki na polach pełnych kwiatów. Zawsze siadałem tacie na kolanach, gdy czytał gazetę lub oglądał telewizję, a on co jakiś czas spoglądał na mnie i uśmiechał się, po czym wracał do swojej gazety lub programu telewizyjnego. Nie miało znaczenia, gdzie byliśmy na świecie; wszystko, czego chciałem, to być znowu blisko niego, nawet jeśli tylko przez kilka minut więcej niż zwykle, ponieważ wkrótce po tej podróży wyjeżdżał.</i></p>
---	---

<p><i>I want to remember the way the train would whisk us away, leaving the town behind. I want to remember the smell of old wood and dampness, and how it made me feel. I want to remember how each part of the train was unique, and I didn't want it to end.</i></p>	<p><i>Chcę pamiętać, jak pociąg zabierał nas w podróż, zostawiając miasto za sobą. Chcę pamiętać zapach starego drewna i wilgoci, i jak się przez to czułem. Chcę pamiętać, jak każda część pociągu była wyjątkowa, i nie chciałem, żeby się to skończyło.</i></p>
---	--

<p><i>I remember the sun The way it would shine as it set, The colors of the sky, The smell of flowers in bloom. I remember how it felt to be alone, To spend hours staring at the stars and wondering if they were looking back at me too.</i></p>	<p><i>Pamiętam słońce. Sposób, w jaki świeciło, gdy zachodziło, kolory nieba, zapach kwitnących kwiatów. Pamiętam, jakie to uczucie być samemu, Spędzać godziny wpatrując się w gwiazdy zastanawiając się, czy one też patrzą na mnie.</i></p>
---	--

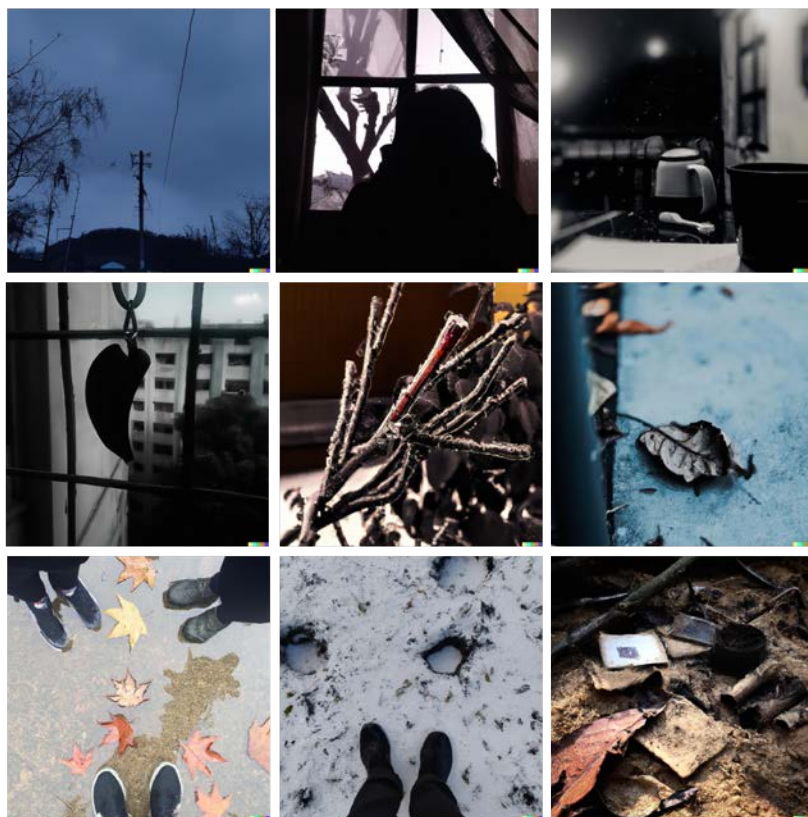
<p><i>Snow covers the ground As I sit here in the dark My mind is so far away from me. The snowflakes fall, one by one, Sending out a cold breeze to me. The air is cold and still, I can hear nothing but my own breathing.</i></p>	<p><i>Śnieg pokrywa ziemię Gdy siedzę tu w ciemności Mój umysł jest tak daleko ode mnie. Płatki śniegu spadają, jeden po drugim, Wysyłając do mnie zimny powiew. Powietrze jest zimne i nieruchome, Nie słyszę nic poza moim własnym oddechem.</i></p>
--	--

<p><i>The snowflakes are falling down now, I see no light through my bedroom window. I am alone with my thoughts of you, And in this moment I feel so lost and alone.</i></p>	<p><i>Płatki śniegu spadają teraz w dół, Nie widzę światła przez okno mojej sypialni. Jestem sam z moimi myślami o tobie, I w tej chwili czuję się tak zagubiony i samotny.</i></p>
<p><i>I sit here with a bottle in my hand Thinking about the past, and all that I've planned The most valuable memories, they always do last Like the summer days spent at the beach, running so fast</i></p> <p><i>Those lazy afternoons spent lounging in the sun Laughing with friends, and having so much fun Or the late nights spent pouring over books Learning and growing and taking new looks</i></p> <p><i>But it's not just the big moments that stand out in my mind It's the small ones, the ones that are hard to define Like the walks with my dog, and the talks with my mom The moments of peace, when everything feels calm</i></p> <p><i>These are the memories that i hold dear to my heart The ones that bring a smile, even when we're apart They may fade with time, but they'll always remain A treasure trove of joy, to ease the pain</i></p> <p><i>So I'll raise this bottle, to all that I've known To the memories that have grown, and the love that has shown For these are the things that truly make life worth living The moments that give us hope, and keep us forgiving.</i></p>	<p><i>Siedzę tu z butelką w ręku Myśląc o przeszłości i wszystkim, co zaplanowałem. Najcenniejsze wspomnienia, one zawsze trwają. Jak letnie dni spędzone na plaży, upływające tak szybko.</i></p> <p><i>Te leniwe popołudnia spędzone na leżeniu w słońcu Śmiejąc się z przyjaciółmi i dobrze się bawiąc. Albo późne noce spędzone nad książkami. Ucząc się i rozwijając i zdobywając nowy punkt widzenia</i></p> <p><i>Ale to nie tylko te wielkie chwile, zapadają mi w pamięć. To te małe, te, które trudno określić. Jak spacer z moim psem i rozmowy z mamą. Chwile ciszy, kiedy wszystko jest spokojne.</i></p> <p><i>To są wspomnienia, które są drogie mojemu sercu. Te, które przynoszą uśmiech, nawet gdy jesteśmy osobno. Mogą zblaknąć z czasem, ale zawsze pozostaną Skarbnicą radości, by złagodzić ból.</i></p> <p><i>Więc wzniosę tę butelkę za wszystkich, których znałem. Za wspomnienia, które urosły, i miłość, która przyszła. Bo to są rzeczy, które naprawdę sprawiają, że warto żyć. Chwile, które dają nam nadzieję i pozwalają wybaczyć.<sup>241</sup></i></p>

<sup>241</sup> Wszystkie teksty w tabeli wygenerowano przez autora za pośrednictwem modelu generatywnej sztucznej inteligencji, pisownia oryginalna, tłum. własne.

Wygenerowane teksty postanowiłem uzupełnić o dodatkowe materiały o charakterze wizualnym, które stanowiłyby komplementarne wykorzystanie technologii związanych ze sztuczną inteligencją. Na pomoc przysłała sieć neuronowa o nazwie DALL-E opracowana przez firmę OpenAI. System ten na podstawie instrukcji tekstowych wprowadzanych przez użytkownika generuje obrazy. Technologia tego typu istniała już wcześniej i wykorzystywano ją również w działalności artystycznej. Dla przykładu warto przywołać dzieło sztuki wygenerowane przez sztuczną inteligencję *Portret Edmonda Belamy*. Na aukcji zorganizowanej przez Christies w 2018 zostało sprzedane za kwotę 432 500 dolarów, co spowodowało bezpośredni wzrost zainteresowania sztuką tworzoną z pomocą sztucznej inteligencji<sup>242</sup>. Za pośrednictwem sieci DALL-E wygenerowałem 75 obrazów, które stanowiły materiał inspiracyjny do dalszej pracy nad *Unbeing*.

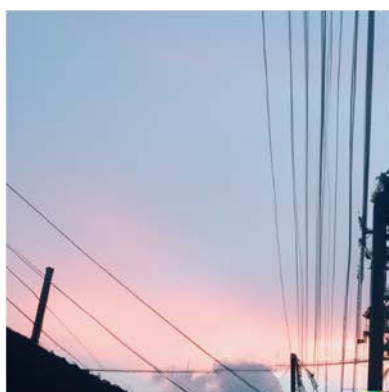
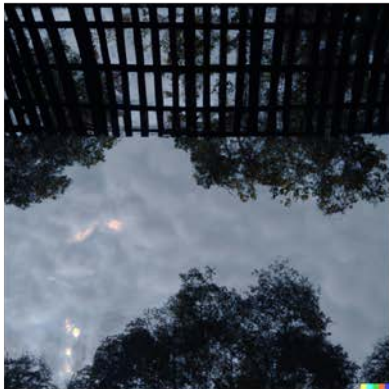
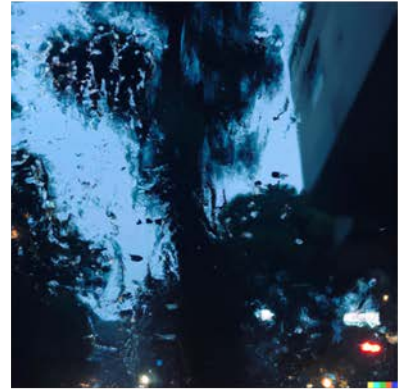
*Poniższe obrazy wygenerowano przez autora za pośrednictwem modelu generatywnej sztucznej inteligencji DALL-E.*



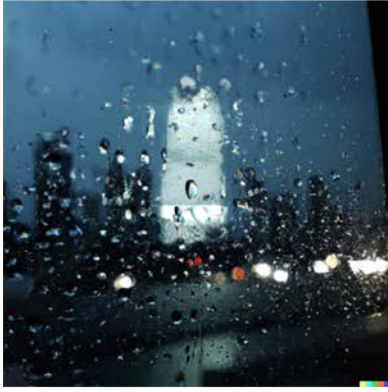
---

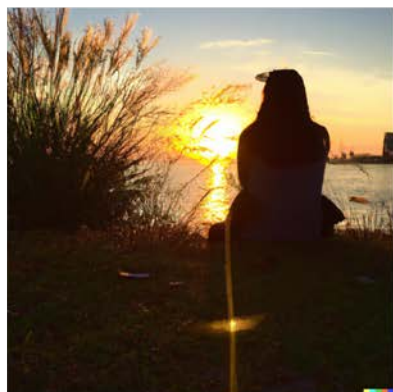
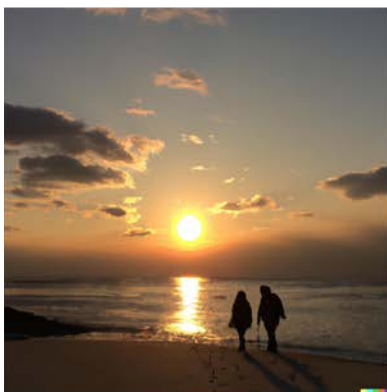
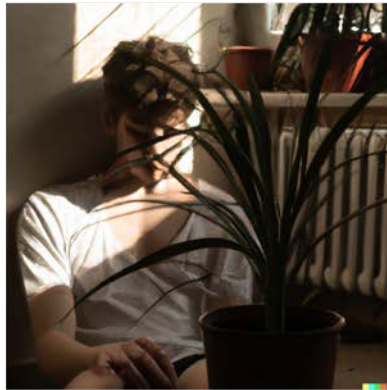
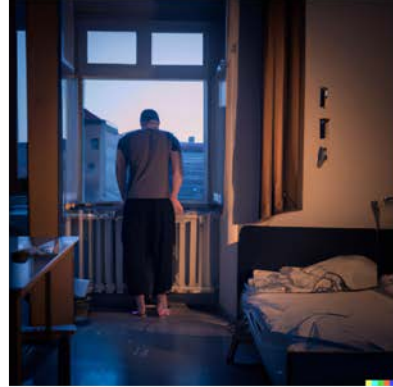
<sup>242</sup> Ibidem, s.7.



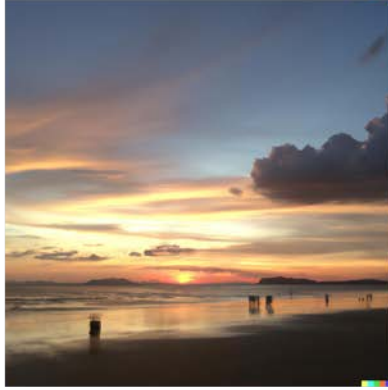
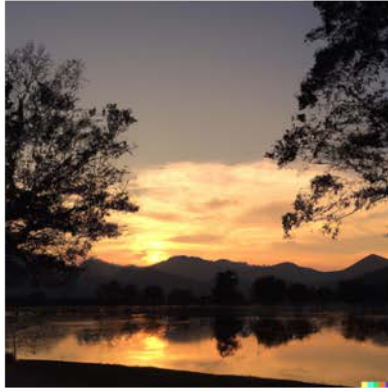
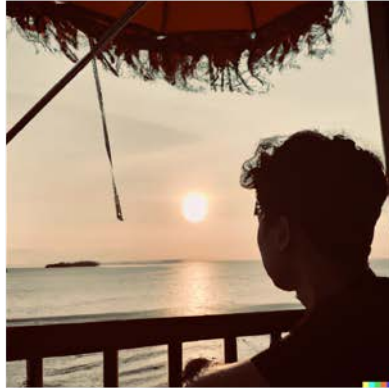




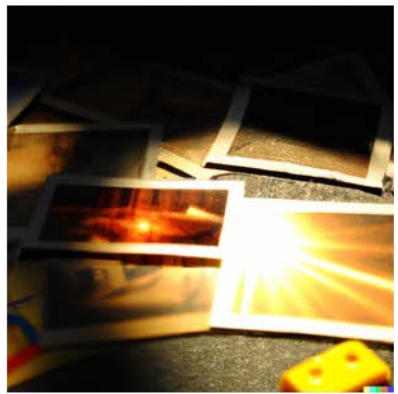
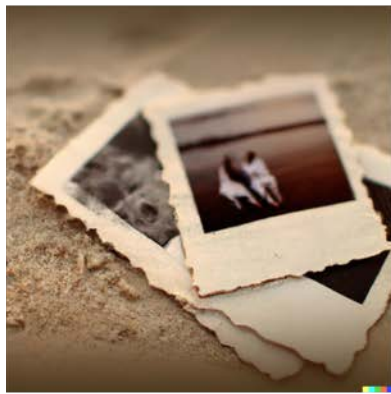


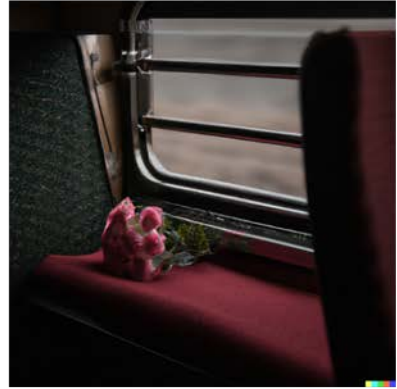
















System uwzględnił dane wejściowe dotyczące potrzeby wygenerowania obrazów związanych ze wspomnieniami. To co było dla mnie szczególnie ważne w kontekście niniejszej pracy to pojawienie się spójnych palet barwnych w zaproponowanych przez sztuczną inteligencję obrazach. Z łatwością można zauważyć pojawienie się zarówno zimnej jak i ciepłej palety kolorystycznej, które są podstawą w realizacji *Unbeing*. Materiały te nie stały się bezpośrednią inspiracją do zastosowania tych dwóch palet (co założyłem na wcześniejszym etapie pracy), jednak wygenerowane obrazy potwierdziły moją intuicję dotyczącą powszechności takiego zjawiska. Spójność zaprezentowanej tematyki i powtarzające się motywy zwracają uwagę na fakt, że skojarzenia widoczne na prezentowanych grafikach są pewnymi uniwersalnymi wyobrażeniami dotyczącymi tematyki wspomnień w społeczeństwie. Biorę tutaj pod uwagę fakt, że jak wspominałem wcześniej, sieci neuronowe korzystają z danych opartych na doświadczeniu ludzi.

Zgromadzone w ten sposób materiały zarówno wizualne jak i tekstowe stanowiły dla mnie materiał do realizacji kolejnych etapów pracy.

### 3. Proces powstawania pracy

Pierwszym etapem realizacji *Unbeing* było opracowanie wersji scenariusza, która stanowiła podstawę późniejszej realizacji materiałów filmowych. Wyszedłem z założenia, że utwór literacki powinien mieć charakter wspomnień spisanych w pierwszej osobie przez narratora będącego w domyśle bohaterem prezentowanych filmów. Ten element jest szczególnie ważny w *Unbeing* ponieważ od początku zakładałem stworzenie instalacji symultanicznej, w której wszystkie materiały filmowe podlegają jednoczesnej projekcji a ich cechą wspólną jest warstwa narracyjna odczytywana przez narratora. Zabieg ten umożliwił mi prezentację tej samej historii jednak opowiedzianej za pomocą różnych środków wizualnych w poszczególnych filmach o odmiennych paletach kolorystycznych. Na gruncie słownym odbiorca w założeniu zawsze zderza się z tą samą warstwą znaczeniową, jednak może ją reinterpretować poprzez oglądanie poszczególnych różniących się między sobą filmów.

Po wygenerowaniu tekstów literackich przywołanych wcześniej przystąpiłem do kompilacji i edycji zgromadzonego materiału. Działanie to miało charakter zarówno kuratorski poprzez wybór odpowiednich fragmentów wygenerowanych tekstów, jak i artystyczny ponieważ wymagało stworzenia zupełnie nowego utworu literackiego, którego charakter będzie spójny pod kątem historii i logiczny na gruncie przywoływanych wydarzeń. Będąc w posiadaniu różnych wersji wspomnień wygenerowanych przez sztuczną inteligencję przystąpiłem do przepisywania fragmentów, które zainteresowały mnie pod kątem inspiracji i generowały u mnie odpowiedź emocjonalną poprzez wyobrażanie sobie sytuacji prezentowanych w tekstach. Po wybraniu i przepisaniu odpowiednich fragmentów przystąpiłem do kompilowania finalnej historii zawartej w scenariuszu. Jej charakter oraz przebieg są wynikiem procesu kreacji po mojej stronie i wiązały się bezpośrednio z osobistą próbą wyobrażenia sobie czytanej historii. Wcielając się w postać narratora składałem poszczególne elementy w spójną całość tak, jak gdybym próbował przywołać własne wspomnienia składające się ze szczątkowych śladów pamięci. Całą pracę wykonałem w języku natywnym dla wygenerowanych materiałów źródłowych i w ten sposób powstał odręczny scenariusz- tekst, który docelowo stał się warstwą narracyjną czytaną przez lektora w filmach będących składową pracy *Unbeing*.

Na tym etapie realizacji pojawiły się oczywiście pewne wyobrażone obrazy sytuacji prezentowanych w tekście, które zanotowałem dla stworzenia przyszłej warstwy wizualnej filmu. Moje podejście zakładało przetworzenie materiałów źródłowych i finalnego wygenerowanego scenariusza przez własne doświadczenie i wyobrażenie. W ten sposób generatywne wytwory systemów sztucznej inteligencji stały się poniekąd moimi własnymi

wyobrażeniami poprzez ich przefiltrowanie. Akt ręcznego przepisywania i kompilacji materiałów na kartkach papieru dodatkowo sprawiał, że zapominałem o ich cyfrowym rodowodzie pracując z tradycyjnym tekstem przypominającym własne notatki i zapiski prywatnych wspomnień.

*Poniżej przedstawiono finalną wersję scenariusza dla dalszej realizacji Unbeing.*

<p><i>I was in love with the summer air I can still smell the black asphalt from our school days the puddles after rain the way the sunlight sparkles on the water I would run around barefoot in the heat, pretending to be a wild animal Everything was so perfect in its own way.</i></p> <p><i>The sun is always here, but it's not the same. I'm a little bit afraid to go outside, Because it will try to kill me. The sun's rays were soft once. Now its rays are painful</i></p> <p><i>My flat - It seems strange somehow. Its walls are crumbling away at their edges. Its windows are broken. Its roof is missing entirely. And yet somehow it still looks just safe and familiar.</i></p> <p><i>My home The floor was made of wood and carpenter in deep browns and oranges that reminded me of autumn leaves. I want to remember the smell of old wood and dampness, and how it made me feel and I didn't want it to end</i></p>	<p><i>Byłem zakochany w letnim powietrzu Nadal czuję zapach czarnego asfaltu z naszych szkolnych czasów. kałuże po deszczu sposób, w jaki światło słoneczne iskrzy na wodzie. Biegałem boso w upale, udając, że jestem dzikim zwierzęciem. Wszystko było na swój sposób doskonałe.</i></p> <p><i>Słońce zawsze tu jest, ale nie jest takie samo. Trochę się boję wychodzić na zewnątrz, bo spróbuje mnie zabić. Kiedyś promienie słońca były miękkie. Teraz są bolesne</i></p> <p><i>Moje mieszkanie - Wydaje się jakieś dziwne. Jego ściany kruszą się na krawędziach. Okna są powybijane. Dachy już nie ma. A jednak w jakiś sposób wciąż wygląda bezpiecznie i znajomo.</i></p> <p><i>Mój dom Podłoga była wykonana z drewna i stolarki w głębokich brązach i oranżach, które przypominały mi jesienne liście. Chcę pamiętać ten zapach starego drewna i wilgoci, i to, jak się wtedy czułem. Nie chciałem, żeby to się skończyło. Mój umysł jest tak daleko ode mnie.</i></p>
--	---



*My mind is so far away from me.  
The air is cold and still,  
I can hear nothing but my own breathing.*

*The light is changing, but I can't say why.  
The hours are slipping away,  
as the days turn into nights.*

*I remember the light  
like a fire in my heart,  
It burns through the night.  
And when it does, I can't sleep,*

*walks with my dog,  
talks with my mom,  
moments of peace, when everything feels calm  
spending hours staring at the stars and wondering  
if they were looking back at me too  
I don't remember ...  
But I know that it was beautiful.*

*I remember the first time I saw a train.  
It was like I'd been waiting my whole life to see  
one.  
My mother made me go out onto the porch and  
watch as they pulled out of the station and began  
moving toward us.  
The sun was setting over the rails, the wind blew  
through the tree,  
The train whistle blew as it passed by,  
And I could hear its echo in my soul  
I would dream about it whenever I closed my eyes.*

*Looking at my hands,  
I remember how they would be so pink and soft,  
the way they got wrinkly and calloused.  
And now they are covered in dirt and grease,  
and there's this smell... It smells like metal.*

*Powietrze jest zimne i nieruchome,  
Nie słyszę niczego poza własnym oddechem.*

*Światło się zmienia, ale nie wiem dlaczego.  
Godziny umykają,  
gdy dni zamieniają się w noc.*

*Pamiętam światło  
jak ogień w moim sercu,  
Płonie przez całą noc.  
Kiedy to robi, nie mogę zasnąć,*

*spacery z moim psem,  
rozmowy z moją mamą,  
chwile ciszy, kiedy wszystko wydaje się  
spokojne  
spędzanie godzin na wpatrywaniu się w  
gwiazdy i zastanawianiu się, czy one też  
patrzą na mnie.  
Nie pamiętam ...  
Ale wiem, że to było piękne.*

*Pamiętam, jak pierwszy raz zobaczyłem  
pociąg.  
Jakbym czekał całe życie, żeby go zobaczyć.  
Mama kazała mi wyjść na ganek i patrzeć, jak  
wyjeżdżają ze stacji i ruszają w naszą stronę.  
Słońce zachodziło nad torami, wiatr wiał  
przez drzewa,  
Pociąg zagwizdał, gdy przejeżdżał obok,  
I mogłem usłyszeć jego echo w mojej duszy  
Śniłem o tym, gdy tylko zamykałem oczy.*

*Patrząc na moje dłonie,  
Pamiętam, że były takie różowe i miękkie,  
Jak stawały się pomarszczone i zrogowaciałe.  
A teraz są pokryte brudem i tłuszczem,  
i ten zapach... Pachnie jak metal.*

*Pociąg...  
Ten, który wywiózł mnie z dala od domu.*

*Pamiętam, że usiadłem w rogu.*

<p><i>The train.. The one that carried me away from home.</i></p> <p><i>I remember sitting in the corner my feet dangling from the seat, my head resting on the window pane</i></p> <p><i>I remember seeing the trees outside my window, their green leaves swaying in the wind smelling the fresh scent of flowers and forest in bloom</i></p> <p><i>the hum of the wheels on tracks, and the screeching sound of metal grinding against metal</i></p> <p><i>And then there are those sounds again - the chirping and buzzing insects outside my window, or birdsong from inside my head, someone's heavy breathing next to me - and then; the silence again.</i></p> <p><i>The colors changed from blue to brown, how beautiful it was to see the city light up close. The smell of curry and tea filled my nostrils, The warmth of home never felt so far away.</i></p> <p><i>The lights from every window reflected off everything, And made a path for me to follow back home,</i></p> <p><i>the train stations They're like a time machine a window into a simpler time</i></p> <p><i>These memories fade Like the light of a distant star And all that remains are the echoes of a life once lived</i></p> <p><i>A memory is like a thread</i></p>	<p><i>moje stopy zwisające z siedzenia, moja głowa oparta na szybie.</i></p> <p><i>Pamiętam, że widziałem drzewa za oknem, ich zielone liście kołyszące się na wietrze czując świeży zapach kwitnących kwiatów i lasu.</i></p> <p><i>szum kół na torach, i skrzypienie metalu o metal.</i></p> <p><i>A potem znowu te dźwięki - ćwierkanie i brzęczenie owadów za moim oknem, albo śpiew ptaków z wnętrza mojej głowy, czyjś ciężki oddech obok mnie - a potem; znowu cisza.</i></p> <p><i>Kolory zmieniły się z niebieskich na brązowe, Jak pięknie było zobaczyć z bliska światło miasta. Zapach curry i herbaty wypełnił moje nozdrza, Ciepło domu nigdy nie było tak odległe.</i></p> <p><i>Światła z okien odbijały się od wszystkiego, i stworzyły dla mnie ścieżkę, którą mogłem podążać do domu,</i></p> <p><i>stacje kolejowe Są jak wehikuł czasu. okno do prostszych czasów.</i></p> <p><i>Te wspomnienia blakną. Jak światło odległej gwiazdy I wszystko co pozostaje to echa życia, które raz się przeżyło.</i></p> <p><i>Wspomnienie jest jak nić Jeden koniec związany węzłem Drugi związany węzłem Węzeł, który nigdy się nie rozplącze</i></p>
---	---

<i>One end tied to a knot</i> <i>The other tied to a knot</i> <i>A knot that never unravels</i>	
---	--

Finalna wersja tekstu wydawała mi się spójna pod kątem emocjonalnym i sam poczułem bezpośredni związek z ostatecznym scenariuszem. Materiał literacki stał się tym samym fundamentem realizacji dalszej pracy artystycznej a jego forma pozostała niezmienną w wypowiedzianych przez lektora słowach, które można usłyszeć w materiałach filmowych *Unbeing*. Tym samym scenariusz wymagał jeszcze upersonifikowania postaci będącej autorem wypowiedzianych słów. Intuicyjnie mój wybór padł na mężczyznę, co bezpośrednio nawiązuje do mnie jako autora i może sprawiać wrażenie u odbiorcy, że wspomnienia są częścią mojej własnej przeszłości. Naturalnym wydawało mi się zmaterializowanie autora zarówno w formie narracji dźwiękowej jak i osoby widocznej bezpośrednio na ekranie. Oba te elementy zostały zrealizowane przez różne osoby. Postacią pojawiającą się w filmach jest Liao Mukai natomiast w warstwie dźwiękowej można usłyszeć lektora Kristiana Byrna. Związek pomiędzy postacią i głosem pozostaje dla widza niejasny, tak samo jak pochodzenie głównego bohatera i miejsca w których się znajduje. Już na etapie kreacji postaci zależało mi na stworzeniu wrażenia uniwersalności miejsca i czasu, poprzez niedookreślenie tych elementów. *Unbeing* jako *niebycie* miało stać się wypowiedzią artystyczną z pogranicza rzeczywistości i nierealności świata przedstawionego, bez określonego czasu i miejsca oraz bez jasnego wskazania kim właściwie jest człowiek przywołujący swoje wspomnienia w pracy.

Po skompletowaniu warstwy literackiej przystąpiłem do prac nad warstwą wizualną i dźwiękową *Unbeing*. W tekście można znaleźć bezpośrednie odniesienia do potencjalnej atmosfery kreowanego utworu wizualnego. Są tam zarówno wskazówki kolorystyczne, jak i nadające klimat opowiadaniu (*mroźne powietrze, słońce, drewno, zielone liście, kwitnące kwiaty, różowe dłonie, gwiazdziste niebo, światło płonące niczym ogień, głębokie brązy i oranże, jesienne liście, czarny asfalt, charakter oświetlenia poprzez opis promieni słonecznych, skrzywienie się promieni słonecznych na wodzie*). Te elementy literackie stanowiły bezpośrednią inspirację dla kadrów, z których składa się *Unbeing*. We wcześniejszej części pracy wskazywałem na zjawisko referencji prototypowych w języku, które znajdują się również w tekście scenariusza i poprzez podświadome oddziaływanie wytwarzają połączenie kolorystyczne w wyobraźni artysty. Pewne fragmenty wskazywały bezpośrednio na ciepłą paletę kolorystyczną (*słońce, ogień, drewno*) inne kojarzyły się z zimną (*mroźne powietrze*). Polegając na własnej wyobraźni oraz

zestawie wygenerowanych przez sztuczną inteligencję obrazów założyłem, że pewne elementy powinny znaleźć się bezpośrednio na ekranie. Pierwszym z nich był sam narrator opowiadania, którego osadziłem w skąpej przestrzeni starego mieszkania. Jest to człowiek samotny, przeżywający własne wspomnienia. Izolację i samotność bohatera podkreśliłem poprzez brak elementów żywych w jego otoczeniu, całość miała przypominać raczej statyczną dokumentalną obserwację, a nie fabularyzowane fragmenty konkretnych działań. Jedynymi śladami siły witalnej są rośliny, jednak ich charakter wskazuje na aspekt przemijania.

Warstwa, w której występuje aktor grający główną postać charakteryzuje się prostotą zarówno czynności wykonywanych przez bohatera jak i jego otoczenia. Gesty wykonywane na ekranie mają powolne tempo, zależało mi na uchwyceniu refleksyjności w prostocie działania. Palenie papierosa, siedzenie, patrzenie przez okno, podlewanie zwiędniętych kwiatów to czynności niemal medytacyjne, które budują pierwszą warstwę opowiadania- tu i teraz. Równoległe do tych fragmentów zdecydowałem się stworzyć wizualną reprezentację odnoszącą się do wspomnień przywoływanych w tekście. W ten sposób powstał pomysł na abstrakcyjne urywki związane z podróżą pociągiem, elementami natury czy w końcu sekwencją morską. Nie sposób w pełni odtworzyć i opisać procesu kreacji związanego z planowaniem poszczególnych kadrów, ponieważ w dużej mierze działanie to ma charakter intuicyjny i opiera się na własnej wyobraźni poprzez przeżywanie tekstu scenariusza. Głównym wyznacznikiem obrazów, które chciałem zarejestrować był ich charakter. W założeniu miały stanowić narrację fragmentaryczną, impresyjną, powolną i poetycką, która na gruncie energii opowiadania współgra z charakterem przywoływanych wspomnień oraz ich literacką formą. Najważniejszym elementem było zderzenie dwóch filmów fabularnych za pomocą ich kluczy kolorystycznych. Zwracałem więc uwagę na wybór odpowiednich sytuacji tak, żeby były one zgodne z ciepłą i zimną paletą barwną. Poprzez zgodność rozumiem tutaj prawdopodobieństwo zobaczenia określonej sceny w danym oświetleniu w otaczającej nas rzeczywistości. Dla przykładu jeżeli chciałem osiągnąć efekt ciepłego popołudniowego słońca wiązało się to z odpowiednim zaplanowaniem ujęć tak, żeby realizacja odbyła się w określonym miejscu i czasie, który umożliwia uchwycenie zakładanego efektu kolorystycznego.

Drugim elementem pracy stały się fizyczne obiekty w postaci fotografii natychmiastowych, których powstanie założyłem już na tym wczesnym etapie pracy. Chciałem, żeby bohater w filmie korzystał z fotografii przywołujących wspomnienia w ten sposób, że oglądając zdjęcia w jednym filmie, w drugim można zobaczyć równoległe miejsce, które przedstawiała fotografia. Finalnie w jednym z ujęć zaplanowałem zniszczenie fotografii przez ich spalenie. Biorąc pod uwagę fakt, że na poziomie realności przywołanych wspomnień mamy

do czynienia z pewnego rodzaju mistyfikacją ze względu na pochodzenie tekstu literackiego ciekawe wydało mi się urzeczywistnienie obiektów z filmów i przeniesienie ich do rzeczywistości podczas ekspozycji. Temu zabiegowi posłużyło wykonanie fotografii natychmiastowych prezentowanych ostatecznie w pracy. Są to zdjęcia bliźniacze do tych, które ulegają destrukcji w materiale filmowym. Paradoksalnie jednak odbiorca może je ponownie zobaczyć i obcować z nimi w formie fizycznych obiektów. Ten trop sugeruje, że rzeczywistość, z którą widz obcuje zarówno w warstwie filmowej jak i eksponowanych obiektów nosi znamiona nierealności. Fotografie również postanowiłem wykonać w dwóch paletach barwnych, tak żeby stanowiły finalnie zestawy przyporządkowane do filmów “ciepłego” i “zimnego”.

Ostatnim elementem wizualnym, który miał stanowić dodatkowe uzupełnienie poprzednich są dwa filmy o charakterze abstrakcyjnym eksplorujące samo zjawisko koloru bez dodatkowej narracyjnej warstwy fabularnej. Czytając scenariusz stwierdziłem, że ciekawie byłoby pozostawić dźwiękową warstwę narracyjną filmu ale spróbować zwizualizować emocje jedynie poprzez abstrakcyjne użycie koloru na ekranie. W ten sposób zdecydowałem się na wykonanie kolejnych dwóch uzupełniających projekcji w tonacji cieplej i zimnej tym razem poprzez performatywne działanie cieczą, które zostało następnie zarejestrowane. O ile wcześniejsze dwa filmy miały mieć charakter zaplanowanej narracji w sensie fabularnym, o tyle w przypadku filmów uzupełniających postanowiłem zarejestrować własne działanie bez wcześniejszego z góry założonego planu w jaki sposób finalnie zarejestrowana ciecz będzie się rozchodzić na ekranie. Postanowiłem, że słuchając narracji dźwiękowej spróbuję na bieżąco wykreować obraz poprzez reagowanie na odbierane fragmenty scenariusza w danym momencie. Reakcje te polegały na regulowaniu ilości wpuszczanej w kadr kolorowej cieczy i dynamiki jej pojawiania się.

Na gruncie technologicznym zdecydowałem się na rejestrację za pomocą kamery cyfrowej w formacie RAW. Ten wybór umożliwił mi dalszą postprodukcję obrazu bez znaczących strat jakości materiału wejściowego co było dla mnie szczególnie istotne pod kątem późniejszej kolor korekcji. Wiedziałem, że część pracy związanej z osiągnięciem zamierzonych efektów kolorystycznych musi odbyć się na etapie cyfrowej obróbki obrazu. W obliczu takiego procesu kreatywnego starałem się wybrać kamerę, która umożliwi mi rejestrację danych w formacie jak najmniej stratnym. Jednocześnie zwracałem uwagę na takie aspekty jak rozpiętość tonalna matrycy i głębia bitowa koloru, które są również istotne dla późniejszego etapu postprodukcji. Obok wyboru samej kamery jednym z kluczowych elementów była decyzja dotycząca zastosowanej optyki. W toku rozważań nad materiałem literackim i jego znaczeniem

doszedłem do wniosku, że sytuacją idealną byłoby pozbawienie narzędzia rejestrującego wszelkich dodatkowych elementów, które mogłyby wpływać na sposób w jaki odwzorowywane są obiekty. Intuicyjnie najbardziej odpowiednim dla tematu wspomnień wydawał mi się być obiektyw otworkowy typu pinhole. Brak elementów optycznych w postaci soczewek, surowość konstrukcji obiektywu otworkowego i jego zakorzenienie w historii fotografii idealnie współgrały w moim odczuciu z tematyką utworu literackiego. Na gruncie realizacyjnym filmy rejestrowane za pomocą obiektywów otworkowych stanowią margines i są niebywale rzadkie. Wpływ na to ma przede wszystkim trudność z naświetleniem materiału filmowego przy zastosowaniu obiektywu tego typu. Potrzeba bardzo dużej ilości światła, żeby odpowiednio zarejestrować materiał. Dodatkowo obiektywy otworkowe charakteryzują się obrazem niedoskonałym pod kątem ostrości i kontrastu, jednak te elementy wydawały mi się pasować do tematyki wspomnień i sposobu w jaki wspomnienia można zwizualizować. Zaprojektowałem zestaw blaszek z otworkiem, które następnie zamontowałem w obudowie starych obiektywów typu m42 uzyskując dzięki temu obiektywy otworkowe pasujące do kamery Blackmagic. Wybór narzędzia rejestrującego w formacie bezstratnym ponownie okazał się tutaj kluczowy dla post-produkcji, ponieważ czułość kamery musiała zostać podniesiona do wartości granicznych przy filmowaniu obiektywem otworkowym, żeby uzyskać poprawne wartości ekspozycyjne.

Pod kątem decyzji związanych ze sposobem obrazowania zdecydowałem się na opowiadanie poprzez użycie kamery statycznej, wprowadzając okazjonalnie organiczny ruch w postaci delikatnego bujania. Zdecydowałem się na obserwacyjny charakter we fragmentach, w których portretuje główną postać. Niektóre z kadrów sugerują nawiązujący do dokumentu sposób obrazowania, w którym kamera jest wycofana i ogląda bohatera z daleka (jak np w scenie w kuchni). Dla kontrastu zastosowałem również serię zbliżeń, w których jesteśmy ekstremalnie blisko aktora co pozwala na obserwację jego emocji wyrażanych poprzez drobne gesty i mimikę. Statyczność uzyskana poprzez spokojny ruch kamery bądź jego brak miała na celu zbudowanie określonej atmosfery ujęć. Całość jest refleksyjna i spokojna, praca operatorska musiała być więc komplementarna z charakterem utworu literackiego. Poprzez statykę wzmocniłem również aspekt psychologiczny portretowanej postaci. Zależało mi na uzyskaniu efektu odosobnienia, samotności. Świat, w którym portretuję bohatera musiał być więc w pewnym sensie tożsamy z jego stanem psychicznym biorąc pod uwagę, że odbiorca zderza się z opowiadaniem z perspektywy pierwszej osoby. Zbliżenia pozwalają uzyskać dodatkowy stopień intymności pomiędzy odbiorcą a bohaterem. Poprzez wypełnianie kadrów twarzą aktora uzyskałem wrażenie obcowania z nim w jego intymnej i prywatnej przestrzeni. Sposób kadrowania głównej postaci i jej pozycja mają wywoływać wrażenie przebywania z osobą w opuszczonym miejscu

sam na sam. Kamera musiała w moim odczuciu pozostawać niewidoczna, a każdy zbędny ruch operatorski wprowadzałby podświadomie niepotrzebne sygnały o obecności kamery i zwróciłby uwagę odbiorcy. Pozbycie się tych elementów pozwoliło również wzmocnić aspekt oddziaływania koloru w pracy. To kolor staje się tutaj jednym z głównych narzędzi do opowiedzenia przedstawionego klimatu scen, redukcja elementów związanych z ruchem kamery wydała mi się w tej sytuacji właściwa.

Nieco odrębny charakter mają sekwencje związane z przywoływanymi wspomnieniami. Kamera nie jest tutaj całkowicie statyczna, nie widać również bohatera. W założeniu taki zabieg ma sugerować subiektywny punkt widzenia z perspektywy narratora. Kadry pokazujące podróż pociągiem przywołują raczej to co bohater widział i sobie przypomina, niż obiektywną obserwację zastanej sytuacji. Wprowadzenie delikatnego ruchu kamery w moim zamierzeniu dodaje tym sekwencjom organiczności i pewnej ulotności związanej z materią wspomnień. Niektóre z kadrów nie są idealnie skomponowane cechuje je pewien niewielki stopień dowolności, która jest jednak w tym przypadku w pełni kontrolowalna i nawiązuje do nieperfekcyjnego obrazu przywoływanego przez ludzi obrazów z pamięci. Subiektywny sposób filmowania wymagał ode mnie jako autora przeżycia podobnych sytuacji, które przypomina sobie bohater. Realizacja wiązała się więc z podróżniczym i dokumentalnym sposobem rejestracji, poprzez jazdę pociągami czy odwiedzanie miejsc, które w moim odczuciu materializowały warstwę literacką scenariusza. Można więc powiedzieć, że jako autor poprzez przeżycie zarejestrowanych sytuacji urealniłem je również jako własne wspomnienia miejsc prezentowanych w finalnych dwóch filmach o charakterze fabularnym.

W kwestii oświetlenia zdecydowałem się zarówno na oświetlenie naturalne jak i kreację za pomocą oświetlenia sztucznego. W sekwencjach natury oraz podróży wykorzystałem światło zastane filmując o odpowiednich porach dnia i nocy tak, żeby ilość światła była wystarczająca do zarejestrowania materiału z pomocą obiektywów otworkowych. Szczególną uwagę zwracałem na słońce podczas realizacji, ponieważ ten element stanowi również jeden z kluczowych motywów przewijających się we wspomnieniach narratora. We fragmentach, w których widzimy bohatera zdecydowałem się na zastosowanie oświetlenia sztucznego co umożliwiło mi kontrolę nad obiektem zdjęciowym. Wiązało się to również bezpośrednio z możliwością modyfikacji temperatury barwowej oświetlenia przez zastosowanie odpowiednich filtrów, dzięki czemu mogłem stworzyć odpowiednio ciepłą i zimną paletę kolorystyczną zgodnie z zapotrzebowaniem danej sceny. Odpowiednie zaprojektowanie oświetlenia na etapie realizacji zdjęć umożliwiło również większą kontrolę nad pracą z zarejestrowanym obrazem w korekcji barwnej. .

Wybierając format rejestracji zdecydowałem się na stosunek boków 4:3 czyli kaszetę, którą charakteryzuje zbliżenie się bardziej do kwadratu niż prostokątnej panoramicznej projekcji. Powody tego typu decyzji są dwojakie. Z jednej strony format ten umożliwia umieszczenie obu obrazów obok siebie jeżeli zaistnieje taka potrzeba i projekcje obu fabularnych filmów w formie jednej panoramicznej prezentacji. Z drugiej wybór kaszety miał bezpośredni związek z warstwą literacką utworu. Główny bohater to człowiek wyobcowany, samotny, przeżywający własne wspomnienia. Poprzez zastosowanie formatu 4:3 dokonałem zamknięcia postaci w ciasnych ramach i wymusiłem większe skupienie odbiorcy na samym portrecie filmując z bliska. Ograniczający bohatera format wzmacnia wrażenie przytłoczenia sytuacją jednocześnie budując intymność i bliskość w relacji z odbiorcą.

Podczas realizacji dwóch abstrakcyjnych projekcji filmowych przedstawiających kolorowe ciecze zdecydowałem się na podtrzymanie założeń związanych z wyborem formatu i statyką kamery. W tych realizacjach chodziło mi raczej o neutralne zarejestrowanie artystycznego działania, bez bezpośredniej ingerencji kamery w obraz. Sfilmowana na czarnym tle kolorowa farba rozchodząca się w wodzie wymagała zastosowania odpowiedniej długiej ogniskowej tradycyjnego obiektywu soczewkowego, aby uniknąć zniekształceń obrazu. Realizacja odbywała się z bliska dzięki czemu farba wpływająca i rozchodząca się w wodzie przybrała abstrakcyjną i niedookreśloną formę, na której mi zależało. W przypadku obu filmów prezentujących ciecze również zastosowałem oświetlenie sztuczne.

Obok aspektów technicznych związanych z realizacją musiałem również podjąć szereg decyzji dotyczących bohatera w prezentowanych filmach. Zdecydowałem się na współpracę z aktorem, który wiekiem zbliża się do czwartej dekady życia. W moim zamierzeniu wspomnienia prezentowane w filmach miały być prezentowane przez osobę w jakimś ważnym punkcie zwrotnym swojego życia, niekoniecznie kogoś kto u jego kresu przywołuje całą przeszłość. Zdecydowałem się na angaż Liao Mukaia ze względu na jego stonowaną ekspresję i łatwość w zrozumieniu powolnego kontemplacyjnego rytmu scen, co objawiło się już podczas etapu prób aktorskich przed finalnym zarejestrowaniem materiału. Wskazówki reżyserskie polegały w dużej mierze na instruowaniu Liao odnośnie poszczególnych czynności, nie była więc to sytuacja dowolna i improwizowana. Elementem, który dodatkowo buduje warstwę znaczeniową utworu jest czas trwania poszczególnych ujęć. Mając to na uwadze, pracowałem z Liao w sposób, który umożliwiał długą rejestrację powolnie wykonywanych czynności bez niepotrzebnego przerywania ujęcia, tak żeby na etapie montażu pozostawić sobie pewną swobodę co do ostatecznego kształtu filmów. Niektóre z ujęć były powtarzane kilkakrotnie w celu znalezienia odpowiedniego tempa wykonywanych czynności. Fundamentem narracyjnym



pracy jest warstwa literacka odczytywana przez narratora w filmach. Do odczytania historii zaprosiłem Kristiana Byrna, po wcześniejszym poszukiwaniu odpowiedniego głosu dla realizacji. Staralem się znaleźć aktora o odpowiednio niskim, kontemplacyjnym tonie, którego wiek jest trudny do oszacowania jedynie poprzez nagranie dźwiękowe. Byrn zrealizował nagranie zgodnie z moimi założeniami dotyczącymi tempa, intonacji i pauz w narracji. Wykorzystanie aktora głosowego posługującego się natywnie językiem angielskim pozwoliło na wierne odwzorowanie materiału literackiego w filmach.

Warstwa muzyczna *Unbeing* została skomponowana i nagrana przeze mnie z wykorzystaniem tradycyjnych instrumentów (gitara ze smyczkiem) oraz instrumentów wirtualnych działających w oparciu o klawiatury fortepianowe generujące sygnał MIDI. Tego typu działanie pozwoliło mi na szeroką modyfikację instrumentów wirtualnych po wcześniejszym nagraniu materiału za pomocą klawiatury. Używając wirtualnych syntezatorów modyfikowałem brzmienie zgodnie z własnymi preferencjami. Całość materiału została nagrana i zmiksowana w programie Fruity Loops Studio w oparciu o tradycyjny model rejestracji poszczególnych ścieżek instrumentów.

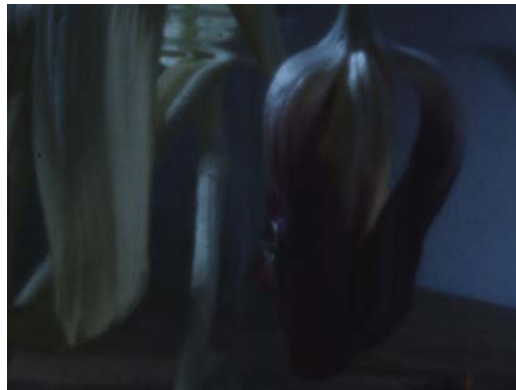
Proces montażu materiałów filmowych opierał się w dużej mierze na komponowaniu struktury składającej się ze zrealizowanych wcześniej ujęć zgodnie z posiadaną już warstwą dźwiękową materiału. Cięcie nagrań lektorskich umożliwiło mi manipulację czasem trwania poszczególnych pauz w tekście. W procesie montażu zdałem się głównie na działanie intuicyjne i wrażeniowe z uwzględnieniem sensu opowiadanej historii. Staralem się zderzać poszczególne obrazy w odrębnych filmach tak, żeby korespondowały ze sobą pomimo tego, że widz nigdy nie może zobaczyć tych obrazów jednocześnie obok siebie poprzez sposób ekspozycji w przestrzeni. W niektórych fragmentach filmów zastosowałem podobne kadry jednak w innej palecie barwnej, w innych narracja wizualna różni się od siebie i każdy z nich na swój własny sposób interpretuje warstwę słowną wypowiedzaną przez narratora. Proces montażu był etapem ponownej weryfikacji założeń projektu i odkrywania nowych połączeń pomiędzy poszczególnymi elementami składowymi zawartymi w *Unbeing*.

W kontekście pracy z kolorem etap korekcji barwnej wydawał mi się być jednym z najistotniejszych punktów w finalnej realizacji materiałów filmowych. Korzystając z oprogramowania DaVinci Resolve przeznaczonego do profesjonalnej kolor korekcji przystąpiłem do nadawania charakteru barwnego poszczególnym ujęciom. Proces korekcji kolorystycznej umożliwia kreatywną reinterpretację zarejestrowanego materiału i nadanie mu określonego wyglądu zgodnie z preferencją autora. Jeden z filmów pokolorowałem tak, żeby jego paleta barwna odnosiła się do kategorii kolorów ciepłych, drugi do kolorów zimnych.

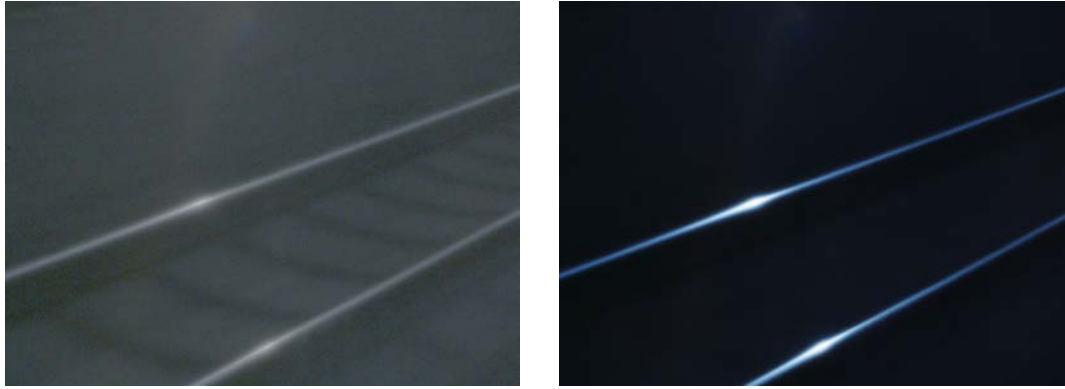
Proces korekcji kolorystycznej umożliwił mi również pracę nad takimi aspektami jak ekspozycja, poziom kontrastów czy selektywną pracę z poszczególnymi kolorami w obrazie.

Jednym z głównych założeń tego etapu było uzyskanie konsystencji wizualnej materiału filmowego w taki sposób, żeby odbiorca nie miał wrażenia niespójności pomiędzy poszczególnymi ujęciami ze względu na poziom ekspozycji czy kontrastu. Kreatywne działanie z kolorem pozwoliło na nadanie indywidualnego charakteru filmom i wyeksponowanie aspektu kolorystycznego w *Unbeing*.

*Poniżej porównanie materiału filmowego podczas prac nad kolor korekcją.  
Materiały bezpośrednio z kamery po stronie lewej, po prawej stronie po korekcji barwnej.*







Ostatnim elementem pracy była realizacja dwóch zestawów fotografii natychmiastowych przy użyciu aparatu Fujifilm Instax EVO, łączącego w sobie zalety fotografii analogowej i cyfrowej. Wykorzystałem kadry z wcześniej zrealizowanych filmów do stworzenia zestawu ciepłych i zimnych kolorystycznie fotografii. Charakter fotografii natychmiastowej umożliwia przywołanie skojarzeń związanych ze spontaniczną rejestracją wspomnień. Poprzez zastosowanie kadrów z filmów przenieśliem sztucznie wytworzoną rzeczywistość *Unbeing* do rzeczywistości w postaci fizycznych obiektów. Powstał również jeszcze jeden zestaw fotografii, które zostały spalone podczas realizacji materiałów fabularnych i odbiorca, może zauważyć w filmach zniszczone fotografie, które ponownie eksponowane są w nienaruszonym stanie podczas ekspozycji dzieła. Moim zamiarem była tutaj podwójna gra z odbiorcą i nawiązanie do sztucznego charakteru wytworzonych w filmach wspomnień. Poprzez eksponowanie fizycznych obiektów, których duplikaty zostały zniszczone odbiorca może zorientować się, że prezentowane w pracy elementy nie mają w pełni prawdziwego charakteru. Fotografia natychmiastowa powiązana jest z aspektem unikatowości każdego z wykonanych zdjęć, których nie dało się duplikować. Technologia Fujifilm pozwala na stworzenie duplikatów zdjęć natychmiastowych, jednak odbiorca w pierwszej chwili może mieć wrażenie, że obcuje z obiektami niepowtarzalnymi, które zostały wytworzone w pojedynczej liczbie.

## 6. Dokumentacja oraz sposób ekspozycji.

### *Unbeing*

1 Video fabularne w zimnej paletcie kolorystycznej, 10 min

1 Video fabularne w ciepłej paletcie kolorystycznej, 10 min

1 Video abstrakcyjne w zimnej paletcie kolorystycznej, 10 min

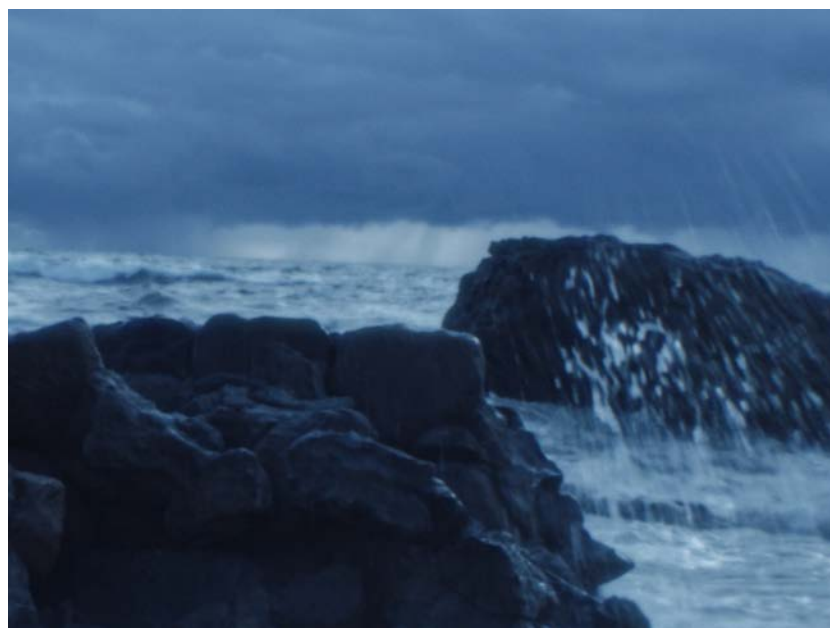
1 video abstrakcyjne w ciepłej paletcie kolorystycznej, 10 min

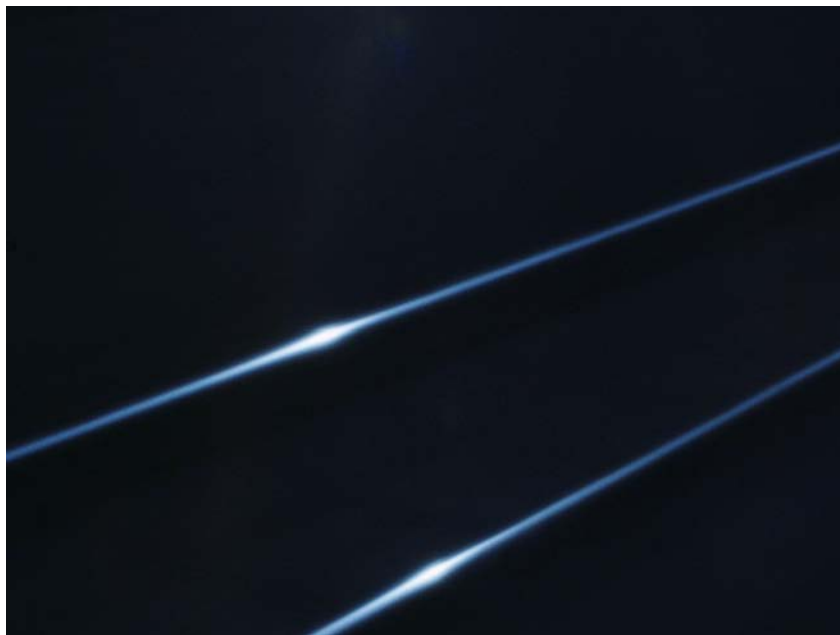
1 ścieżka dźwiękowa z narracją lektorską, 10 min

Cykl 11 fotografii natychmiastowych w ciepłej paletcie kolorystycznej

Cykl 11 fotografii natychmiastowych w zimnej paletcie kolorystycznej

Wszystkie materiały video przedstawiane w instalacji mają charakter symultaniczny i są zsynchronizowane z tą samą ścieżką dźwiękową. Projekcje video odbywają się w tym samym czasie a ich umiejscowienie sprawia, że odbiorca nie może zobaczyć dowolnych dwóch materiałów filmowych jednocześnie. W zamierzeniu projekcje fabularne prezentowane są na przeciwległych ekranach, natomiast projekcje abstrakcyjne po zewnętrznych stronach projekcji fabularnych. Dźwięk emitowany jest przestrzennie, wypełniając pomieszczenie, w którym znajduje się instalacja. Obiekty w postaci fotografii natychmiastowych prezentowane są w formie dwóch zestawów na przeciwległych ścianach w przestrzeni galeryjnej.

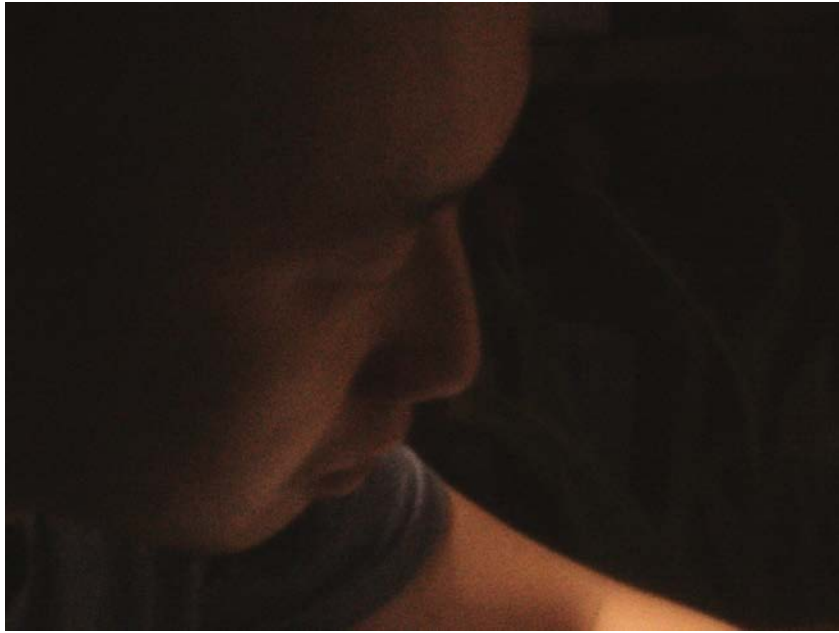






*Video fabularne w zimnej palecie kolorystycznej, 10 min, wybrane klatki.*









*Video fabularne w ciepłej paletce kolorystycznej, 10 min, wybrane klatki.*

Projekcje fabularne mają charakter autonomicznych dzieł filmowych pod względem przebiegu wizualnego. Każda z nich tworzy oddzielny kompletny film, który można oglądać w oderwaniu od drugiego. Jednocześnie obrazowanie historii jest przemyślane w taki sposób, że odbiorca może w trakcie oglądania jednego z dzieł odwrócić się i przekierować uwagę na drugie nie tracąc sensu opowieści. Cięcia fabularne zastosowałem często w analogicznych miejscach obu materiałów dzięki czemu nawet poprzez decyzję o zmianie ekranu, na który patrzy odbiorca całość wydaje się być spójna pod kątem narracji. W warstwie wizualnej występują elementy łączące oba filmy. Są to powtórzone kadry (w innej kolorystyce), to samo miejsce, ten sam bohater, bądź artefakty scenograficzne, które stanowią odwołanie do drugiego dzieła. W tym ostatnim przypadku takim łącznikiem są oglądane przez bohatera fotografie natychmiastowe (występujące również w formie fizycznych artefaktów na wystawie). Bohater w filmie widzi określony kadr na fotografii, którego reprezentację można zobaczyć w drugim równoległym filmie fabularnym. Obie realizacje różnicuje paleta kolorystyczna (ciepła i zimna), natomiast narracja dźwiękowa wypełniająca przestrzeń ekspozycyjną pozostaje jednakowa dla każdego z filmów.





*Video abstrakcyjne w ciepłej palecie kolorystycznej, 10 min, wybrane klatki.*

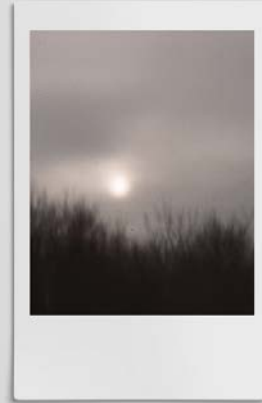
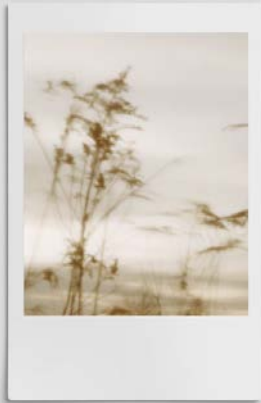
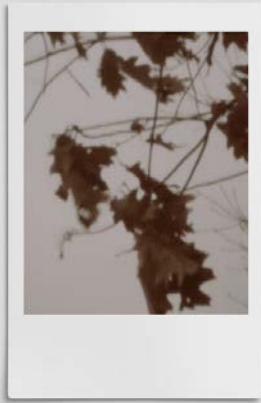


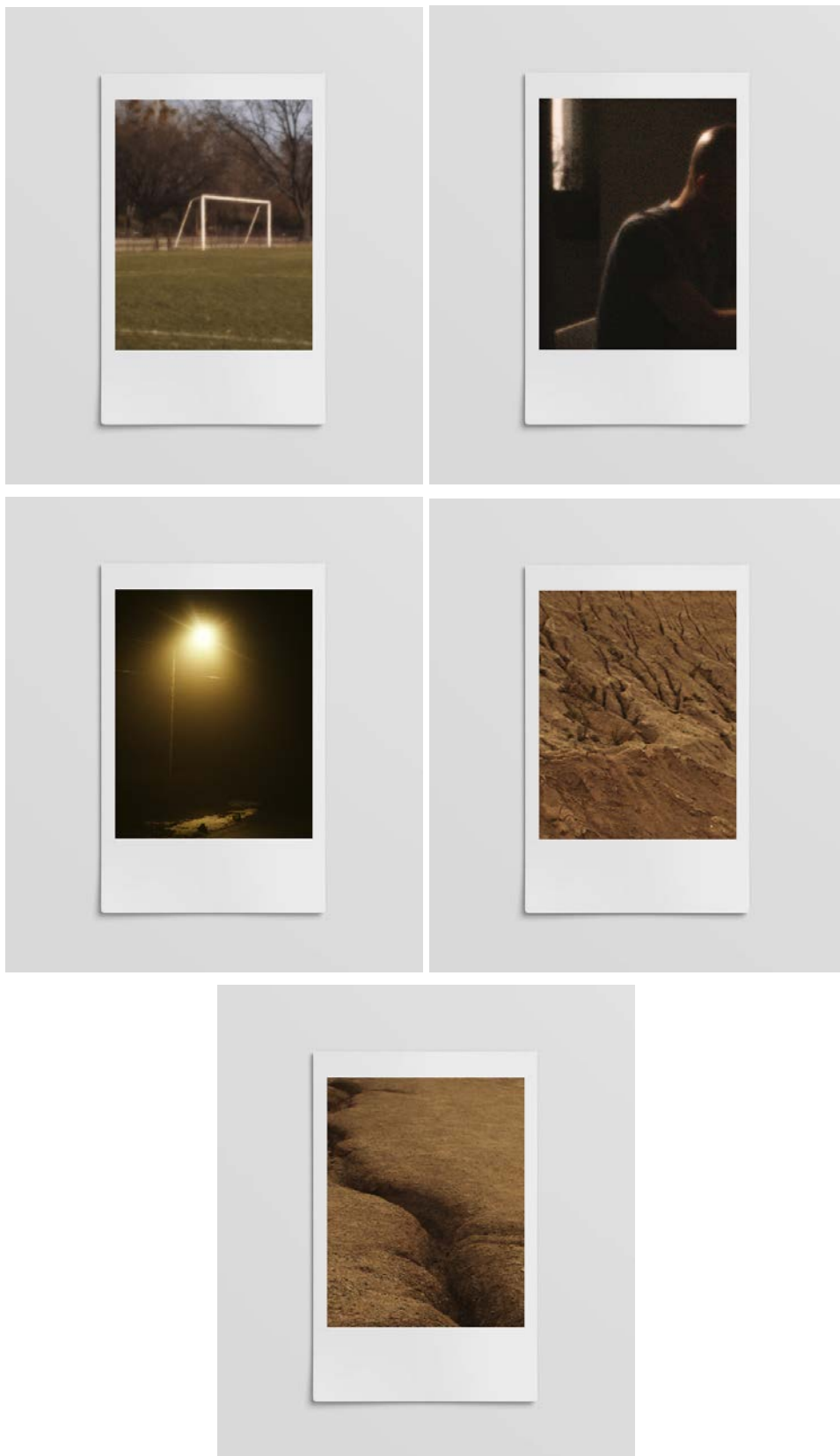




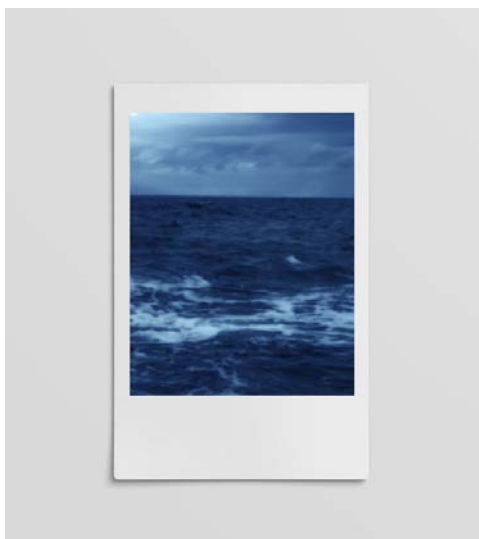
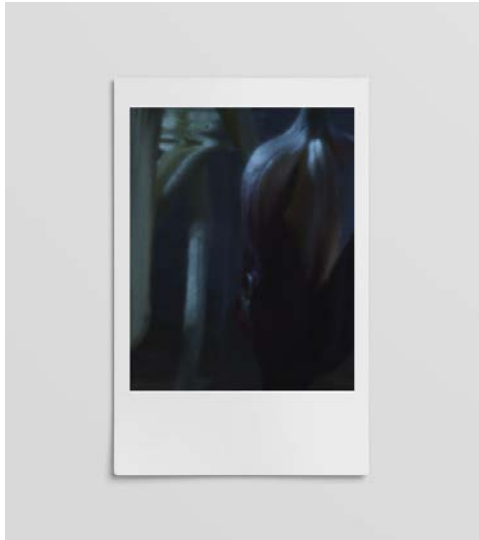
*Video abstrakcyjne w zimnej palecie kolorystycznej, 10 min, wybrane klatki.*

Realizacje abstrakcyjne, podobnie jak fabularne, wykorzystują tę samą ścieżkę dźwiękową. W przeciwieństwie do poprzednich filmów w tych dwóch projekcjach zastosowałem te same kadry i przebieg wizualny prezentowanego materiału. To co różnicuje oba filmy to zintensyfikowana monochromatyczna paleta barwna (ciepła i zimna). Oba filmy są próbą syntetycznego zobrazowania opowiedanej w warstwie audialnej historii. W przeciwieństwie do fabularnych realizacji, które cechuje wysoki stopień konsekwencji przeprowadzonej wizualnie historii, abstrakcyjne filmy mają charakter intuicyjny i cechuje je pewien stopień performatywności zawarty w spontanicznym reagowaniu na opowiedaną historię za pomocą cieczy, nad którą nie miałem pełnej kontroli. O ile realizacje fabularne wykorzystują obok koloru również odniesienia symboliczne poprzez zastosowanie realistycznych kadrów odnoszących się do świata rzeczywistego, z którym odbiorca może się utożsamić, o tyle abstrakcyjne filmy opierają się raczej na wrażeniowości i próbie wywołania u widza emocji jedynie za pomocą przebiegów zmieniających się barwnych kształtów na ekranie.





*Cykl 11 fotografii natychmiastowych w ciepłej palecie kolorystycznej*



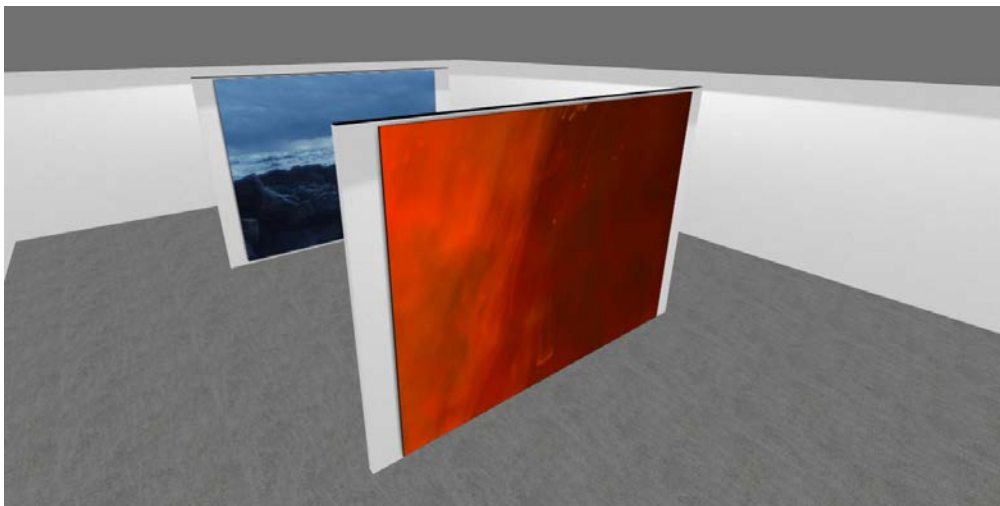


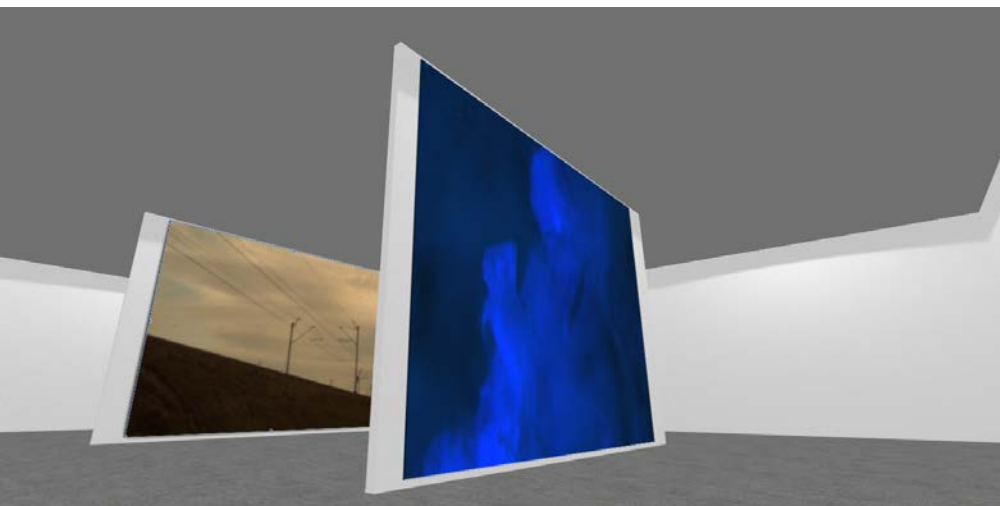
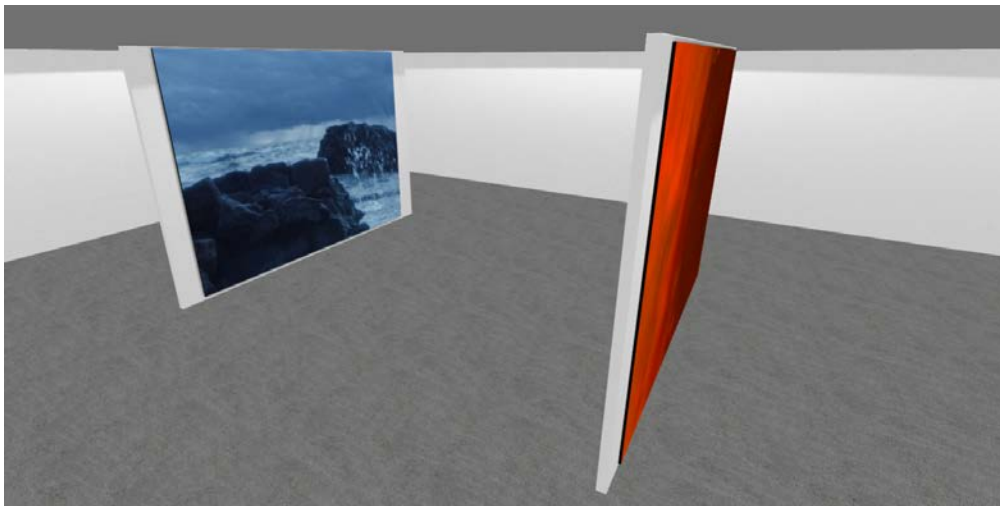
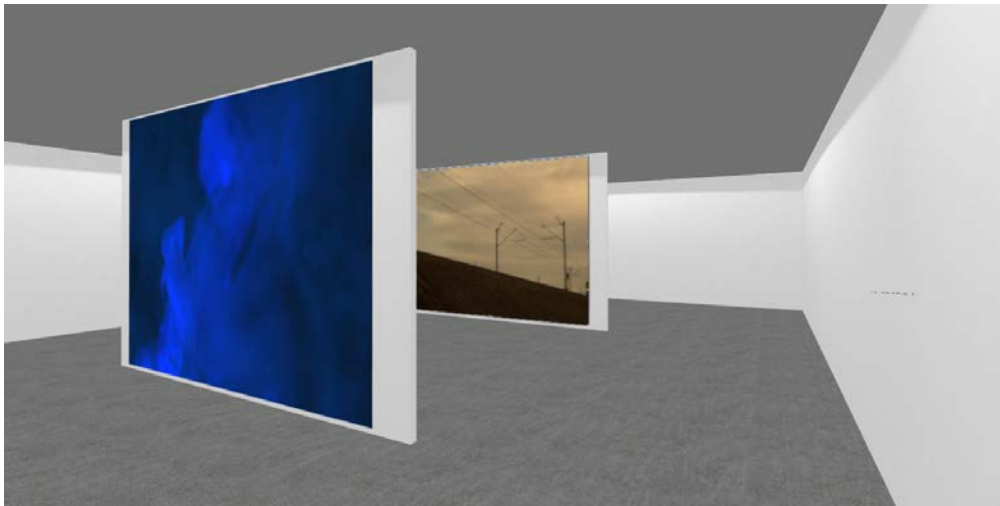


*Cykl 11 fotografii natychmiastowych w zimnej palecie kolorystycznej*

Dwa zestawy fotografii natychmiastowych są w założeniu prezentowane na ścianach przestrzeni ekspozycyjnej i każdorazowo ich umiejscowienie jest zależne od warunków otoczenia. Podstawowym zamysłem jest rozdzielenie zestawów (ciepłego i zimnego) w taki sposób, żeby odbiorca nie mógł jednocześnie patrzeć na oba. Zawartość fotografii stanowią kadry z prezentowanych realizacji filmowych. Jednocześnie zdjęcia stanowią łącznik pomiędzy materialnym światem obiektów i niematerialnym przedstawionym w filmach. Udało się to osiągnąć poprzez wykorzystanie w realizacjach fabularnych analogicznych fotografii, które w przebiegu historii na ekranie zostają zniszczone. Odbiorca obcuje więc z obiektami będącymi tropami do odkrycia mistyfikacji dotyczącej rzeczywistości prezentowanych w dziele wspomnień. Skoro fotografie natychmiastowe zostały zniszczone w filmach, to ich fizyczna obecność w przestrzeni wystawienniczej wydaje się być intuicyjnie niemożliwa. Podobnie jak w przypadku realizacji filmowych, fotografie mają na celu różną interpretację opowiadanej w warstwie dźwiękowej historii, dzięki ich zróżnicowaniu kolorystycznemu.

Projektując instalację *Unbeing* zakładałem, że odbiorca będzie miał do czynienia kilkoma różnymi interpretacjami słyszanej narracji audialnej. Elementy te są zróżnicowane formalnie (film fabularny, abstrakcyjny, fotografia) jednak ich fragmenty przeplatają się między sobą tworząc spójną całość. Podstawowym aspektem odróżniającym pojedyncze składniki instalacji jest zastosowanie dwóch różnych palet kolorystycznych, które w zamysłu sprawiają, że odbiorca uzupełniając oglądane komponenty o własne doświadczenie wewnętrzne różnie odczuje opowiadaną historię na gruncie emocjonalnym.





*Robocza wizualizacja rozmieszczenia projekcji względem siebie w przestrzeni ekspozycyjnej*

## PODSUMOWANIE

Wykorzystanie koloru w dziele sztuki wydaje się być tematem do nieskończonej eksploracji. Ciągły rozwój nauki w połączeniu z podejściem interdyscyplinarnym do badania różnych zjawisk daje nadzieję na coraz to lepsze poznanie mechanizmów oddziaływania koloru na odbiorcę. Czy możliwe jest jednak całkowite rozwikłanie tego wielopoziomowego zagadnienia? Wydaje mi się, że odpowiedź jest przecząca i nie taki powinien być ostateczny cel zrozumienia koloru na gruncie praktyki artystycznej. Realizacja projektu *Unbeing* umożliwiła mi głęboką refleksję nad sposobem wykorzystania koloru w dziele. Wydaje się, że nieodłącznym elementem realizacji artystycznych jest tajemnica oraz intuicyjne i spontaniczne działanie. Pomimo zastosowania w realizacji zdobytej wiedzy na gruncie teoretycznym starałem się połączyć to racjonalne podejście z artystyczną ekspresją, którą charakteryzuje doza wolności. Z punktu widzenia artysty wiedza dotycząca oddziaływania koloru z zakresu psychologii, lingwistyki czy neurobiologii jest potrzebna do usystematyzowania zagadnienia i poznania niuansów związanych z kolorem. Z drugiej strony zagadnienie koloru i jego percepcji jest na tyle skomplikowane, że nadal pozostaje w pewnym stopniu tajemnicą trudną do rozszyfrowania. Powracając do początku niniejszej dysertacji przywołałam ponownie podstawowe pytanie, na które odpowiedź w perspektywie artystycznej nie jest oczywista - czym właściwie jest kolor? Zagadnienie to jest niesamowicie pojemne i dzięki temu również szalenie interesujące. W zależności od optyki, którą przyjmujemy możemy rozpatrywać kolor na różnych gruntach naukowych. Mechanizmy oddziaływania koloru, które odkrywają przed nami zdobycze psychologii i neurobiologii zostały opisane przez artystów na gruncie intuicji i obserwacji otaczającego ich świata, na co wskazywałem w poprzednich rozdziałach. Tym co jednak różnicuje dzisiejszą praktykę artystyczną od tej przeszłej jest możliwość wykorzystania wiedzy naukowej z innych dziedzin, która jest powszechnie dostępna w dobie Internetu. Błędem byłoby w mojej ocenie ignorowanie innych dyscyplin naukowych i ich osiągnięć w tym zakresie. Wprowadzenie do własnej praktyki artystycznej wiedzy o mechanizmach działania koloru z innych dyscyplin nie sprawiło, że pozbawiłem swojej pracy elementów spontaniczności i intuicyjności. Kreatywne działanie może doskonale koegzystować z wiedzą naukową, a wprowadzenie tych elementów do procesu artystycznego wzbogaca go a nie redukuje jedynie do racjonalnych decyzji opartych na wynikach badań dotyczących danego zagadnienia. Świadomość sposobów w jaki oddziałuje kolor na gruncie lingwistycznym i wizualnym urozmaiciła mój proces twórczy podczas pracy nad *Unbeing*. Poznanie nowych związków

znaczeniowych pomiędzy kolorem a rzeczywistością, w której funkcjonuję sprawiło, że mogłem zaprojektować pewne fragmenty opowiadania wizualnego z większą dozą prawdopodobieństwa co do sposobu odbioru emocji przez odbiorcę sposób jaki był przeze mnie zamierzony.

Jednocześnie praca związana z tematyką koloru w dalszym stopniu pozostaje w sferze intuicji i wrażeniowości a ostateczny rezultat percepcji dzieła jest każdorazowo zależny od odbiorcy. W mojej ocenie warto jednak poznać tropy lingwistyczne, kulturowe i psychologiczne związane z tym co odbiorca dzieła może odczuć oglądając pracę. Finalnie sam kolor przenoszący znaczenia może być interpretowany różnie i odważną tezą byłoby stwierdzenie, że jedynie za pośrednictwem koloru możemy opowiedzieć pewną historię. Nie mniej patrząc na kolor jako fundamentalny element dzieła, jego świadome zastosowanie może pomóc wzmocnić elementy pracy, na których artyście szczególnie zależy. Żeby taka sytuacja zaistniała niezbędne jest poznanie możliwości oddziaływania koloru i stosowanie tej wiedzy w sposób świadomy.

Na koniec chciałbym odnieść się również do aspektu pracy związanego z pamięcią i zastosowaniem sztucznej inteligencji w praktyce artystycznej. Podobnie jak w przypadku poszerzenia własnej praktyki artystycznej o wiedzę z innych dyscyplin naukowych w aspekcie koloru, tak w przypadku zastosowania sztucznej inteligencji zetknąłem się z nowym interdyscyplinarnym podejściem do kreacji. Wykorzystanie nowych technologii w sposób świadomy umożliwiło mi eksplorowanie zagadnień, z którymi do tej pory się nie mierzyłem. Pojawiły się pytania o kwestię autorstwa i oryginalności dzieła w kontekście stosowania sieci neuronowych we własnej pracy. Wydaje mi się, że warto sięgać po najnowsze zdobycze zarówno naukowe jak i technologiczne. Dzisiejszą cywilizację cechuje ciągły postęp w tych dziedzinach i pojawiające się nowe zjawiska związane z technologią staną się raczej codziennością szczególnie w perspektywie szerokiego wykorzystania sztucznej inteligencji do celów kreacji treści tekstowych i graficznych (co już ma miejsce). Zasadnym wydaje się być włączanie tych zjawisk do sztuki. Nie sposób przecież ignorować zmieniającego się świata, a jeżeli wygenerowane materiały zostają wykorzystane w dziele jako dodatkowe źródła inspiracji, a nie jedynie wtórnie przetworzone, to mogą stanowić świeży fundament dla późniejszej pracy artysty. To co cechuje w mojej ocenie działanie artystyczne to jego unikatowy, indywidualny bądź grupowy charakter związany z kreatywnością poszczególnych ludzkich jednostek. Ten element pozostaje nienaruszony również w przypadku zastosowania technologii takich jak sztuczna inteligencja.

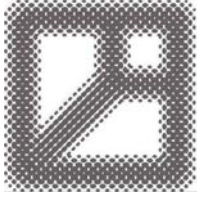
## BIBLIOGRAFIA

1. Almendros N., *Photographing Days of Heaven*, American Cinematographer, <https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven>, [dostęp: 02.06.2021].
2. Anchieta W., *The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema*, [w:] *Significação, Revista de Cultura Audiovisual 46*, Wydawnictwo Uniwersytetu Sao Paulo, Sao Paulo 2019.
3. Ansell-Pearson K., *Bergson on Memory*, [w:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. S.Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, Fordham 2010.
4. Arheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
5. Aymoz C., Vivani P., *Colour; form and movement are not perceived simultaneously*, [w:] *Vision Research 41*, red. D.H. Foster, Elsevier, Manchester 2001.
6. Bellatoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009.
7. Berens D. J., *The Role Of Colours In Films: Influencing The Audience's Mood*, Leeds Metropolitan University, Leeds 2014.
8. Cetinic E., She J., *Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook*, [w:] *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, Tom XVIII*, red. A. Del Bimbo, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2022.
9. Choczaj M., *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, [w:] *Images vol XII*, red. A. Szpulak, Instytut Filmu Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM, Poznań 2013.
10. Cowan P., *The Democracy of Colour*, [w:] *Journal of Media Practice*, red. C. Batty, Routledge, Melbourne 2015
11. Delbonnel B., *A Very Long Engagement* [w:] *American Cinematographer Magazine*, Grudzień 2004, <https://theasc.com/magazine/dec04/engagement/page3.html>, [dostęp:02.06.2021].
12. Dubisz, S. (red), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2., PWN, Warszawa 2003.
13. Dziworski B., Łukaszewicz J., *Kino-oko:Warsztat operatora filmowego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006.
14. Flueckiger B., *Color and Subjectivity in Film*, [w:] *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspective*, red. M. Reinert, J.I Thon, Routledge, Nowy Jork 2017.
15. Gage J., *Kolor i znaczenie*, Universitas, Kraków 2012.
16. Gibbons J., *Contemporary Art and Memory Images of Recollection and Remembrance*, I.B.Tauris & Co, Londyn 2007.
17. Goethe J.W., *Nauka o barwach*, [w:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. T. Namowicz, PWN, Warszawa 1981.
18. Goethe J.W. , *Wstęp do "Propylejów"*, [w:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. T.Namowicz, PWN, Warszawa 1981.
19. Gonigroszek D., *Językowy obraz świata barw i kolorów jako przykład kulturowych różnic w językach*, [w:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 2*, red. G. Majkowski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2008.
20. Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
21. Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, PWN, Warszawa 1969.

22. Hatfield G., *Objectivity and Subjectivity Revisited: Colour as a psychobiological property*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. R. Mausfeld, D. Heyer, Oxford University Press, Oxford 2003.
23. Heyer D., Mausfeld R., *Preface*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. R. Mausfeld, D. Heyer, Oxford University Press, Oxford 2003.
24. Jurek, K., *Kolor jako element kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej*, [w:] *Zeszyty Naukowe KUL 57*, red. K. Motyka, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2014.
25. Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
26. Kaptur E., *Semantyka i funkcje barwy czerwonej w Solaris Stanisława Lema*, [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Językoznawcza t. 18*, red. T. Lisowski, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2011.
27. Koenderink J., Van Doorn A., *Perspectives on colour space*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. R. Mausfeld, D. Heyer, Oxford University Press, Oxford 2003.
28. Komorowska E., *Barwa czarna w języku polskim i norweskim aspekt konfrontatywny*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Volumina, Szczecin 2018.
29. Komorowska E., Kosik-Szwejkowska B., *Konceptualizacja ciemnej strony życia w wyrażeniach z nazwą barwy czarnej i konotujących czerń w języku polskim, rosyjskim i hiszpańskim*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Volumina, Szczecin 2018.
30. Kostek B., Weber D., *Analiza kolorów scen filmowych w kontekście color gradingu*, [w:] *Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej Nr 68*, Wydział Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2019.
31. LeBaron M., Regan P., *Reweaving the Past*, [w:] *Memory*, red. P. Tortell, University of British Columbia Press, Vancouver 2018.
32. Le Goff J., *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Znak, Warszawa 2007.
33. Leśniak A., *Popiół i szarość- pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, [w:] *Przestrzeń Teorii 6*, red. A. Krajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
34. Libera Z., *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, [w:] *Etnografia Polska XXXI*, red. W. Dynowski, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1987.
35. Luty J., *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, [w:] *Estetyka i Krytyka 21*, red. L. Sosnowski, Instytut Filozofii UJ, Kraków 2011.
36. Łapińska I., *Obraz- barwa filmu*, [w:] *Media-Kultura-Społeczeństwo nr 9*, red. L. Kuras, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2014.
37. Łapińska I., *Obraz- barwa filmu*, [w:] *Media, Kultura, Społeczeństwo nr 10*, red. M. Palczewski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2014.
38. Marschall S., Werner A., *Basics of Colour Research*, [w:] *Color Turn: An Interdisciplinary and International Journal*, red. S. Marschall, Wydawnictwo Uniwersytetu w Tybindze, Tybinga 2018.
39. Marwala T., Xing B., *Creativity and Artificial Intelligence: A Digital Art Perspective*, <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1807/1807.08195.pdf>, [dostęp: 01.12.2022].
40. Mella D.L., *Tajemnice kolorów. Odkryj swoją osobowość*, Arbor, Warszawa 1992.
41. Minta-Tworzowska D., *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności "obrazów" w jaskiniach*, [w:] *Folia praehistorica posnaniensia T. XXII*, Wydawnictwo Naukowe UAM, red. D. Minta-Tworzowska, Poznań 2017.
42. Młodkowski J., *Aktywność wizualna człowieka*, PWN, Warszawa 1998.

43. Mucha P., *Różne znaczenia kolorów, czyli o przykładach konotacji determinowanych płciowo*, [w:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 8*, red. G. Majkowski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2014.
44. Namowicz T., *Goethe wybór pism estetycznych*, PWN, Warszawa 1981.
45. Narloch A., *Postrzeganie i kategoryzacja barw (świat ludzi i zwierząt)*, [w:] *Scripta Neophilologica Posnaniensia, Tom XVI*, red. S. Puppel, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
46. Oliviera A., *Deep Learning, Artificial General Intelligence and Whole Brain Emulation*, [w:] *Deep, Edition 2019*, <https://jeronimomartins.com/deep/artificial-general-intelligence-and-whole-brain-emulation/>, [dostęp: 01.12.2022].
47. Pastoreau M., *The Colours Of Our Memories*, John Wiley & Sons, Cambridge 2021.
48. Popek S., *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja i projekcja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.
49. Price B., *General Introduction*, [w:] *Color: The Film Reader*, red. A. Dalle Vacche, B. Price, Routledge, Nowy Jork 2006.
50. Rose S., *Memories Are Made of This*, [w:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. S. Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, Fordham 2010.
51. Storaro V., *Who's afraid of red, green and blue?* [w:] *British Cinematographer Magazine*, <https://britishcinematographer.co.uk/vittorio-storaro-aic-asc-wonder-wheel/>, [dostęp: 05.06.2021].
52. Tarary E., *Nazwy kolorów w języku studentów*, [w:] *Białostockie Archiwum Językowe nr 13*, red. B. Nowowiejski, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.
53. Tarkowski A., *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 1991.
54. Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995
55. Wittgenstein L., *Remarks on colour*, University of California Press, Los Angeles 2007.
56. Wójcik J., *Sztuka filmowa*, CANONIA, Warszawa 2017.
57. Van Campen C., *The Proust Effect the Senses as Doorways To Lost Memories*, Oxford University Press, Oxford 2014.
58. Zawojski P., *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
59. Zeugner B., *Barwa i człowiek*, Arkady, Warszawa 1965.
60. Żakiewicz A., *Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Przestrzenie Teorii 14*, red. A. Krajewska, Wydawnictwo UAM, Poznań 2010.





# Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

---

Konrad Kultys

## **Unbeing.**

Multimedia installation using simultaneous film to explore the influence of color on the perception of the artwork.

Doctoral dissertation

Supervisor:

Prof. Marek Domański

Associate supervisor:

Dr. Artur Chrzanowski, Prof. of the Academy of Fine Arts.

English translation of the dissertation

Łódź 2023

# TABLE OF CONTENTS

## INTRODUCTION

I. WHAT IS COLOR ? .....	7
1. Artistic perspective versus scientific perspective.....	7
2. The problem of an unambiguous definition of color.....	9
3. Color as a multileveled tool for the artist to influence the viewer.....	10
4. Colors, but which ones? attempts to the categorization of a color phenomenon.....	14
II. COLOR AS AN EXPERIENCE FROM AN ARTWORK VIEWER'S PERSPECTIVE...	17
1. Language of color and the conscious activity of the artist.....	17
2. The relationship between color interaction and prototypical references in language...	18
3. Color and the world of sound in art practice.....	23
4. An interdisciplinary approach to color.....	24
III. WARM AND COLD COLORS.....	26
1. On the temperature impact of color.....	26
2. Light in the context of warm and cool colors.....	28
3. The warm color - red and its meanings.....	33
4. The boundary between warm and cool colors.....	37
5. Cool color - blue.....	37
6. Warm & cool colors and the practice of filmmaking.....	39
7. Green as a distinct category.....	41
IV. WHITE AND BLACK IN THE TERM OF COLOR CATEGORIZATION AND THEIR INFLUENCE.....	43
1. Light and its absence.....	43
2. Art and blackness.....	45
3. Unobvious white.....	47
4. Gray- at the crossroads of white and black.....	48
V. MEMORY AND COLOR.....	49
1. Memory and recollection in the context of creation.....	50
2. Film and Memory.....	52
3. The Art of Memory.....	54
VI. UNBEING.....	57
1. Project foundations.....	57
2. Reference materials for the project.....	63
3. The process of creating the work .....	75
4. Documentation and method of display.....	88
VII. SUMMARY.....	103
BIBLIOGRAPHY.....	105

## INTRODUCTION

*There is gold paint, but Rembrandt did not use it to paint the golden helmet.*  
L. Wittgenstein

This work was born out of an inner need to explore the issue concerning the conscious use of color in an artistic work. Reflection on the possibilities of using color led me to the conviction that in order to consciously use color in my artistic activity, it would be necessary to take an interdisciplinary approach to the issue of the effect of colors on humans from both a purely scientific and artistic perspective. Among artists we can find voices about the power of intuition and coincidence in their activity. The *theory of inspiration* states that exceptional results are achieved not through knowledge and skill, but by the action of momentary inexplicable factors<sup>1</sup>. In opposition to the act of unconscious creation lies the view of Goethe who, while understanding the spontaneous and uncontrolled nature of creativity, stressed the requirement of knowledge of nature and its laws as the foundation of the artist's work<sup>2</sup>. The desire to understand how the artistic methods applied work on the viewer became the starting point for me to improve my own technique and enrich my creative language. Working with the photographic and film medium, I am forced to analyze the many visual aspects involved in the creation of an artwork and make decisions about its final shape. Rooted in technology, photography and film are inseparably connected with mastering the medium in a technical sense so that one can execute the work in accordance with the established vision. Working in these fields of art requires from the artist multiple competencies starting with the choice of the type of medium for capturing the image, through issues related to the choice of optics, framing, lighting, the nature of the recording, post-production and finally the way the work is displayed - whether in a gallery or in a film theater. How to work with the photographic camera and movie camera has been widely discussed in topics related to the appropriate choice of frame, composition, the type and nature of light, and the creative use of camera movement. Each of these aspects creates a way for the artist to tell the story so that he can include a preconceived thought or emotion in the artwork. Any part of such an arrangement must incorporate an awareness of the entire work. Jerzy Wojcik, when referring to a film work stated that a movie as a work of art possesses a meaning, that allows one to find a form appropriate for conveying the conflict that the viewer will witness on the screen. Wójcik points out that all elements of imagery such as stylization, light, color, type of perspective,

---

<sup>1</sup> B. Dziworski, J. Łukaszewicz, *Kino-oko:Warsztat operatora filmowego*, Warszawa 2006, p. 80.

<sup>2</sup> T. Namowicz, *Goethe wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, p. 23.

movement, music, sounds, and the principle of counterpoint ultimately serve a unified formal expression, designed to elevate story and communicate the meaning<sup>3</sup>. The form is connected to the ideological aspect of the artwork.

In the course of my work in the field of photography and film, I have realized that among the above-mentioned elements, color plays one of the key roles in my own artistic practice. It is an element that affects the consciousness and subconsciousness of the viewer<sup>4</sup>. While making documentaries *Tensity* (2018) and *Futhark* (2020), both of which have an emotional layer based on the inner experiences and memories of the protagonists, I have implemented a narrative use of color by using it in such a way that it strengthens the visual message according to the story that is told in them. In the case of the film *Tensity*, this action was largely intuitive. In *Futhark*, it correlated directly with elements of the protagonist's narrative, where the cultural symbolism of the color red is mixed with personal memories and his philosophical system. This was also a similar challenge which I faced during creation of the experimental documentary film *Atrophy* (2022), in which I supplemented the issue of passing and what is left of a person with the aspect of changing colors of the captured world. I also applied the experience gained from documentary filmmaking to the short fiction films *Stagnant* (2021), *Self* (2023) and the feature-length *Radiant* (2023). Using color in both the set, costume and lighting aspects, I tried to enhance the psychological layer of the artwork and characters in such a way that it would correlate with the story being told. These experiences led me to explore the issue of color further in the present thesis.

A simultaneous film, happening at the same time on separate screens, is the perfect tool for me to explore the conscious use of color in a work with an identical aural and written layer, while at the same time interpreted differently through color and formally distinct visual versions. For me, color has become a catalyst for the exploration of new hidden senses and meanings in the artwork, which arise from the intertextuality of this medium as described by Roland Barthes<sup>5</sup>. Color is marked by cultural and linguistic connotations that carry meanings regardless of the author's autonomous intention<sup>6</sup>, so in my understanding it becomes a network of connections and meaning references that the artist should be aware of. When dealing with an unconscious sign-like iconic element of an

---

<sup>3</sup>J. Wójcik, *Sztuka filmowa*, Warszawa 2017, p. 14-21.

<sup>4</sup>K. Jurek, *Kolor jako element kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej*, [in:] *Zeszyty Naukowe KUL 57*, red. Krzysztof Motyka, Lublin 2014, p.58.

<sup>5</sup>Cf. R. Barthes, *The Rustle of Language*, New York 1986.

<sup>6</sup>D. Minta-Tworzowska, *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności "obrazów" w jaskiniach*, [in:] *Folia praehistorica posnaniensia T. XXII*, red. Danuta Minta-Tworzowska, Poznań 2017, p. 115.

artwork, one can paraphrase Charls Pierce and say that color means as much as the audience's experience with that color<sup>7</sup>. As Brian Price writes in the context of the filmmaker's use of color - *it becomes a constructive element of the image that works alongside lighting, sound, gameplay, camera movement, framing and editing. Color, then, is not an incidental feature of the medium; it is an element carefully considered by set designers, cinematographers and directors, all of whom must be sensitive to the way color can create meaning, mood, impressions or perceptual cues*<sup>8</sup>.

Prominent cinematographer Vittorio Storaro calls this artistic means "*psychological colors*"<sup>9</sup>, utilizing colors to convey unconscious emotions that affect the understanding of a story. In his films, he designs the color palette in such a way that its changes correlate with emotional shifts over time in the story being watched. Storaro realizes that this design may be unnoticeable and incomprehensible to the viewer, but claims that even without understanding, the viewer feels the image and points out that color communicates emotion as clearly as any other type of content<sup>10</sup>. The conviction that colors are powerful and have different meanings despite telling the same story led me to create a work in which color might be consciously used.

*Unbeing* was created, on one hand, as a four-channel video consisting of four simultaneous films differing in color palettes and the meanings assigned to them, and on the other hand, as a work that confronts the issue of author's memory and the ways in which each of us visually remembers. The method of exhibition forces the viewer to make decisions regarding their participation in the chosen film at a particular moment. Just as it is impossible to recall the same memory in different colors at the same time, the viewer must decide on the version of the film being watched at any given second by choosing the screen they are looking at. The work's linguistic basis are notes generated with the help of artificial intelligence, recollections, snatched fragments of memory, which were given a new coherent poetic form and as such became the script for the images shot in *Unbeing*. In reality, these memories are only a fictional result of the computer's activity; however they are supposed to evoke the impression of the real ones in the viewer. In other words, the memories that originate in the author's personal memory. Therefore, *Unbeing* gains here an additional layer of interplay with the viewer, who experiences the unreal memories supplementing them with

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>8</sup> B. Price, *General Introduction*, [w:] *Color: The Film Reader*, red. Angela Dalle Vacche, Brian Price, New York 2006, p. 1-8.

<sup>9</sup> W. Anchieta, *The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema*, [in:] *Significação, Revista de Cultura Audiovisual* 46, São Paulo 2019, p. 191-195.

<sup>10</sup> W. Anchieta, *op. cit.*, p.199.

his own experience. The foundation for such an action was to ask the question- do we remember in color?

I already knew that color is an important element of artistic influence for me, but at the same time the question of color memory arose. Does the recalled memories have color, or do we create them from scratch each time? Are we able to reconstruct the exact color we see? As a result of a specific color, how does it affect us, do we remember images in correlation with a particular emotion, or is it the remembered emotion that will be evidenced by the recalled colors? All these questions arise from the primary focus of the current thesis-what color means to the artist and the viewer in terms of communication and the transfer of meaning. The resulting impressionistic simultaneous film *Unbeing* is intuitive and authorial in nature, at the same time attempting to capture the emotions and atmosphere of memories by supplementing the visual layer with a specific color palette. Color here is a tool of manipulation and gives the film an additional interpretive vector depending on the version of the film being watched. Through its influence, it directly affects the reception of the viewed material. The film's narrative layer built on generated impressions about memories is as manipulative here as the color used in the films. Consisting of understatement, the scenes create a fragmentary narrative on the border between reality and dream, which must be supplemented by the personal experiences of the viewer watching the films.

Through the open structure of the story, I refer not only to the memories generated, but also to the memories of each person viewing the work. Thus, these are not 100 percent processed results of artificial intelligence, but rather impressions and ideas about them. The visuals and narrative triggers the viewer's own associations and memories so that the original narrative can be expanded. In a similar way, color works by creating a network of associations and references specific to our language and culture (depending on the color palette used), but also the individual experience of each viewer. I assume, therefore, the existence of a shared visual memory of both the creator and the viewer, which allows the construction of meanings during the reception of the image based on what exists in it earlier.<sup>11</sup>

It seems to me that exploring this subject and trying to find answers at the intersection of science, art and one's own experience is fundamental in realizing the potential hidden in the use of color during the creation of a work of art. Through a comparative analysis of publications from various fields of humanities and social sciences, I decided to find some common features that characterize color and its impact on the viewer.

---

<sup>11</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, p. 121.

The first part of my thesis analyzes the phenomenon of color from the perspective of science and art, but leaves aside issues directly related to the physical aspects of colors. The main area of interest for me remains the sphere of the effect of colors on humans (artist and viewer) in the psychophysical and meaning context. Therefore, the logical path is to explore the subject from the psychological and linguistic perspectives. I supplement both perspectives with ideas directly related to the art world and theories derived from art circles. In the further part of my thesis, I focus on issues of memory and recollection from an individual perspective, as well as on issues related to memory and color. This is where areas of study related to contemporary psychological research have been particularly useful.

In the section covering the creation of the work *Unbeing*, I analyze the source material that served as the foundation for the films that are individual parts of the installation. I also highlight the use of previously accumulated knowledge and experience in practice during the realization of the *Unbeing* installation. The knowledge of the impact of colors on the viewer both through meaningful references and the psychophysical impact of colors becomes a tool in creating another layer of meanings in the work, while not excluding intuitive artistic action. It should be emphasized here that the meanings of hue and color in the context of impact on the viewer can be used interchangeably. This is how they will be scrolled throughout the present work. As Paulina Mucha writes, the term hue may even be narrower in meaning than color, since most often the meaning of the term is contained in the lexeme color<sup>12</sup>.

The focus of my study is the subjective impact on the viewer embodied in color, the physical aspect of color, i.e. the wavelength characteristic of light emitted by an object or reflected as a certain objective phenomenon, as Dorota Gonigroszek<sup>13</sup> writes about, is not the subject of this work. Thus, all references to hue and color will fall into both biological and neurophysiological (color impressions as derivatives of reactions occurring in the human eye and brain) and psychological categories<sup>14</sup>. This approach to the topic of color is closely linked to the aspect of memory and recollection in the work *Unbeing*. As Michael Pastoreau writes, *we can only speak of the existence of color when it is perceived, not so much seen by the eyes, but primarily comprehended and decoded by memory, knowledge and imagination*<sup>15</sup>. The

---

<sup>12</sup> P. Mucha, *Różne znaczenia kolorów, czyli o przykładach konotacji determinowanych płciowo*, [in:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 8*, red. Grzegorz Majkowski, Łódź 2014, p. 47.

<sup>13</sup> D. Gonigroszek, *Językowy obraz świata barw i kolorów jako przykład kulturowych różnic w językach*, [in:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 2*, red. Grzegorz Majkowski, Łódź 2008, p. 94-95.

<sup>14</sup> R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, p. 21.

<sup>15</sup> M. Pastoreau, *The Colours Of Our Memories*, Cambridge 2021, p. 199.

synonymous use of color and hue used in this work is also allowed by the Dictionary of the Polish Language<sup>16</sup>.

## I. WHAT IS COLOR ?

### 1. Artistic perspective versus scientific perspective.

John Gage, in his work *Color and Meaning*, recalls the standard useful definition of color, that describes it as *an attribute of visual sensation that can be described by its having, subject to quantitative determination, an intensity of hue, intensity and brightness*<sup>17</sup> adding that the separate treatment of the science and art of color dates back to Newton's time, thus overlooking many intriguing aspects of the interpenetration of the two fields<sup>18</sup>. Newton's breakthrough in the understanding of color and his dispute with Goethe seem to be crucial to this paper as well. Earlier inquiries going back to the time of Aristotle were based on the juxtaposition of darkness and light and thus white and black, and the awareness of colors arising between these extremes. However, it was not known where colors came from, and the process of seeing per se was also understood differently. Euclid presented the view of visual rays coming out of the eye surrounding the objects being viewed, while Democritus assumed the existence of atoms which, emitted by objects, were supposed to reach the eye of the observer, causing an image. Plato distinguished four primary colors allowing their mixtures, Aristotle's range from white to black was ideologically connected with the musical octave. The Stagyrite drew attention to relativity in the perception of color, which I will return to many times later in this work<sup>19</sup>.

Gerhard Zeugner emphasizes that it was Newton's discoveries that subjected light to observation form the basis of scientific knowledge about colors<sup>20</sup>. It is worth noting at this point that Newton did not take into account the physiological effect of colors, which is fundamental from the perspective of this thesis. Newtonian color science is in contrast to the second approach derived from sensory color analysis, which was proposed by Goethe. The German considered his *Farbenlehre* to be his most important life work, and despite some views that are outdated from today's perspective, it represents, along with Newton's work, an

---

<sup>16</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2., red. S. Dubisz, Warszawa 2003, p. 164.

<sup>17</sup> J. Gage, *Kolor i znaczenie*, Kraków 2012, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>19</sup> D. Minta-Tworzowska, *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności "obrazów" w jaskiniach*, [in:] *Folia praehistorica posnaniensia T. XXII*, red. Danuta Minta-Tworzowska, Poznań 2017, p. 118.

<sup>20</sup> G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, Warszawa 1965, p. 12.



example of two completely different approaches to understanding the phenomenon of color. On the one hand we have a strictly physical analysis, on the other an artistic-psychological one, and both of these perspectives, focusing on completely different aspects of color, marked a division in the analysis of the color phenomenon for decades to come. In a way, this is due to Goethe's incorrect understanding of Newton's discoveries, about which Zeugner writes *Goethe interpreted many phenomena according to his philosophical outlook, rather than looking at them with the eyes of a physicist. That's why part of his science of colors contradicts the results of experiments. He associated correct knowledge (in terms of the psychological effect of colors on humans) with wrong physical concepts*<sup>21</sup>. Goethe's intuitive understanding of the effect of colors was quickly harnessed to the workshop of artists and used, for example, in painting by William Turner in his painting *The Morning After the Deluge*.

Artistic reflections on colors were made for example by Otto Runge, Johannes Itten, Vasily Kandinsky. Artists of the 1950s and 1960s engaged in op-art painting should also be noted. Their interests are reflected in Josef Albers' book *Interaction of Color*, which draws on the Bauhaus experience of the 1920s inspired by experimental psychology to refer to color activities<sup>22</sup>. Color was sometimes overlooked by aestheticians as in the case of John Ruskin and Bernard Berenson, who ignored the symbolic meaning of color and dismissed its relevance to the artwork. The origins of this exclusion can be traced to the Classical tradition, in which color was secondary to representation and technique of creation<sup>23</sup>.

Artistic theories attempting to explore the issue of color lacked adequate verification tools, which were only provided by psychology, for example. Goethe, justifying his work *On Colors*, as a basis, assumed that the study of nature was not only to find the basic laws governing nature and art, but to develop the set of tools available to the artist. However, the noble assumptions were not verifiable in the period of the German's work, the confirmation effect rather worked here. He considered the conclusions of his own analyses (sometimes accidentally accurate due to his universal experience of the surrounding reality) to be valid, among other reasons, because the aforementioned painter Phillip Otto Runge<sup>24</sup> came to similar conclusions in his own artistic practice<sup>25</sup>. Doubtful on scientific grounds, the intuitive theses of Kandinsky and Goethe expanded by the ancient and medieval concept of the four

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>22</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 16.

<sup>23</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, p. 117.

<sup>24</sup> J. Gage, *op. cit.*, p.17.

<sup>25</sup> T. Namowicz, *op. cit.*, p. 21.

elements and humors later became the framework for Swiss psychologist Max Luscher's tests, the first book edition of which was published in 1949<sup>26</sup>.

## 2. The problem of an unambiguous definition of color.

It seems that one of the main problems in art writing concerning color is the vagueness of definitions and the general problem of clarifying the field of analysis in the case of color, due to the interdisciplinary nature of the subject. The intellectual landscape related to color has been well described by Rainer Mausfeld and Dieter Heyer, who listed the research fields that relate directly to the matter of color, and these are: *physics (already mentioned in the context of Newton), psychology of perception, neurophysiology, color technology, evolutionary biology, art history, linguistics and philosophy*<sup>27</sup>.

On the ground of philosophy itself, there are three separate approaches to the topic. Objectivists think of color as a physical property (object) that is independent of the observer's perception and previous experience. Subjectivists understand color in relation to visual experience, so it is not so much a physical property of the object as an internal state of the viewer. Relativists, meanwhile, pay attention to both the physical aspect of the object in the context of the reflection of light (the source) and the effect that this light produces once it reaches the viewer<sup>28</sup>.

Speaking of light in the context of this work, I refer to visible radiation (the cited analyses also refer to such scope<sup>29</sup>). From an artistic perspective, it is impossible to define color in isolation from issues related to perception, individual predispositions, linguistic and cultural significances when talking about the use of color in a work of art. Therefore, the choice of the viewer's point of view is natural for me, at the same time it carries a certain amount of subjectivity in conceptual terms due to the individual nature of the experience that is the reception of color. Eliza Tarary, following the thought of Anna Wierzbicka, notes that color is not a universal concept, just as the names of individual colors are not. In this context, only vision can meet the condition of experience and universal concept<sup>30</sup>. As Tarary writes, this is a result of the equal perception of colors among all human communities, while

---

<sup>26</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 31.

<sup>27</sup> R. Mausfeld, D. Heyer, *Preface*, [in:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. Rainer Mausfeld, Dieter Heyer, Oxford 2003, p. 4-5.

<sup>28</sup> G. Hatfield, *Objectivity and Subjectivity Revisited: Colour as a psychobiological property*, [in:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. Rainer Mausfeld, Dieter Heyer, Oxford 2003, p. 188.

<sup>29</sup> G. Zeugner, *op. cit.*, p. 25.

<sup>30</sup> E. Tarary, *Nazwy kolorów w języku studentów*, [in:] *Białostockie Archiwum Językowe nr 13*, red. Bogusław Nowowiejski, Białystok 2013, p. 396-397.

simultaneously conceptualizing them differently. In the context of film art, we can speak of seeing as "the conscious discovery of the visual structure of an image with the simultaneous perception of the emotions recorded in it,"whereby the physiological perception of an image is very often, despite its clarity and meaning, unconscious"<sup>31</sup>. Seeing here is, of course, a simplified phenomenon for the purposes of analysis in the humanities and arts, one should also be aware of an individual's biological predisposition to seeing and possible variations related to the individual structure of the organism in terms of cognitive and perceptual abilities. For example, about 9% of Europe's male population struggles with various color vision deficits<sup>32</sup>. Inconsistencies related to the analysis of color perception and its meanings among viewers are also documented in the literature<sup>33</sup>, the results of studies can be inconclusive, which is partly related to the mentioned sensitivity and individual perception of stimuli.

Despite the lack of one hundred percent consensus on conclusions regarding the way color is affected and perceived, there is a widespread belief that color itself can enhance the story and convey the emotions present in a work (e.g., a film), being one element of manipulation not perceived by the audience with great potential if used consciously by the artist<sup>34</sup>. As Zeugner notes when drawing the dividing line between physical understanding of color and individual perception: "with physical actions, it is about processes related to the wave nature of light or other elementary phenomena that can be measured. With mental actions, it is about feelings, emotions and excitement, which we collectively call emotional effects or psycho-physical effects".<sup>35</sup>

### 3. Color as a multileveled tool for the artist to influence the viewer.

Color is one of the first stimuli to reach the viewer when interacting with an artwork, sight is the carrier of 90% of the information reaching the brain<sup>36</sup>. Daniel J. Berens citing an article by Paolo Vivani and Christelle Aymoz Colour, Form, and Movement Are Not

---

<sup>31</sup>Łapińska, *Obraz- barwa filmu*, [in:] *Media-Kultura-Społeczeństwo nr 9*, red. Leszek Kuras, Łódź 2014, p. 72.

<sup>32</sup> S. Marschall, A. Werner, *Basics of Colour Research*, [in:] *Color Turn: An Interdisciplinary and International Journal*, red. Susanne Marschall, Tybinga 2018, p. 2.

<sup>33</sup> S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja i projekcja*. Lublin 2008, p. 80-108.

<sup>34</sup> D. Weber, B. Kostek, *Analiza kolorów scen filmowych w kontekście color gradingu*, [in:] *Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej Nr 68*, Gdańsk 2019, s. 57-58.

<sup>35</sup> G. Zeugner, *op. cit.*, p. 121.

<sup>36</sup>Narloch, *Postrzeganie i kategoryzacja barw (świat ludzi i zwierząt)*, [in:] *Scripta Neophilologica Posnaniensia, Tom XVI*, red. Stanisław Puppel, Poznań 2016, p. 70.

Perceived Simultaneously<sup>37</sup> writes that *color and form are experienced almost simultaneously, while movement reaches us with a delay of about 50 milliseconds*. Perceiving color before movement, and because film is really moving color, some researchers like Brown put an equals sign between narrative and the impact of color<sup>38</sup>. Given the speed at which the color message reaches us, it is impossible to ignore its power when being an artist and using color in one's own artwork. In my opinion, the cited study shows that special attention should be paid to the color aspect of a work if at an unconscious level we are able to influence the viewer at an earlier phase before the overall decoding and assimilation of the artwork in terms of the meanings contained in it.

On scientific grounds, many discoveries have been made that have a direct impact on the development of artistic consciousness in the use of color during the creation of an artwork. Color is often understood as the intrinsic value of an object reflecting light. In opposition to the physical understanding of colors, psychology proposes to consider color as a construct of our mind<sup>39</sup>. It is worth noting that it has been proven that there is no change in the perception of a given color despite the modification of lighting conditions<sup>40</sup>, so we tend to remember a given color and recall its imaginary construct, rather than analyzing each time we see the color all over again. Our color memory makes the scenes or objects we see in the scene much more strongly saturated than in reality. This is important in the context of art reception and can be used by the artists in a deliberate way. Depictions of elements familiar to the viewer from everyday life in a work of art will have greater saturation in the viewer's memory regardless of the artist's intention, or the color used. Here we are dealing with a phenomenon that relates to the cognitive abilities and capabilities of the art viewer as an individual. As an artist, I assume that with controlled display conditions characterized by repetition and the absence of external interference in visual perception, I should achieve optimal reception on the viewers' side i.e. one that is universal for each viewer. Meanwhile, this is not happening when it comes to color. It can be said with a high degree of probability that viewers will remember the colors in the work in different ways depending on their own individual predispositions, experience and the semantic associations they have due to the individual, unique experiences that shaped them. This does not exclude a certain universality in the effect of color at the psychological level. Coming from one culture, one language and

---

<sup>37</sup> Cf. P. Vivani, C. Aymoz, *Colour, form and movement are not perceived simultaneously*, [in:] *Vision Research 41*, red. David H. Foster, Manchester 2001, p. 2909-2918.

<sup>38</sup> D. J. Berens, *The Role Of Colours In Films: Influencing The Audience's Mood*, Leeds 2014, p. 6.

<sup>39</sup> S Marschall, A. Wermer, *op. cit.*, p. 2.

<sup>40</sup> S.Marschall, A. Wermer, *op. cit.*, p. 6.

one species, people share many common experiences that are the foundation of their lives, and interestingly, when juxtaposed with the diversity of the effect of color due to cultural differences, the psychological effect seems to be more consistent regardless of the origin of the recipient<sup>41</sup>.

Watching a movie piece, we make a reading of its meanings by interpreting what we are seeing, at the same time there is a simultaneous occurrence of unconscious reading in the layer that influences us beyond one's attention. The aesthetic experience of immersion in the viewed work is connected with feeling the emotions and atmosphere of it, color as a hidden communication tool is extremely useful in this case. A film in fact consists only of passages of light (color) and darkness on the screen<sup>42</sup>. Film and photography hold a special place in the way they use color's effect on the audience. Psychologist David Katz has found that color films can contribute to sharpening our perception in terms of color perception, which carries over directly to the subsequent experience of color in off-screen reality<sup>43</sup>. From the point of view of artistic action, this opens up another field of influence on the viewer that the artist should be aware of. The artwork affects not only at the level of the closed composition during interaction with the viewer and in the viewer's memory after exposure to the artwork. It also directly affects the viewer's everyday experience by transferring to other areas of the viewer's activity. The impact of color on the viewer is therefore a broad phenomenon referring not only to the work that the artist creates and the contexts that the work activates. Through a realistic representation of reality, film and photography can create special connections with the material world outside the frame. Because of this phenomenon, photography and film are key media for capturing color in the surrounding material culture, while also playing a significant role in developing the audience's visual experience of color<sup>44</sup>.

It is complicated to understand the meaning of the action of color on biological grounds, it is enough to say that different organisms have different color vision capabilities ( I am referring to interspecies differences) resulting from evolutionary adaptation to the environment. Taking into account the perceptual level associated with the perception of stimuli, chromatic contrast allows the identification and evaluation of objects or recalling them from visual memory. The result is that animals and humans use color like

---

<sup>41</sup> P. Cowan, *The Democracy of Colour*, [in:] *Journal of Media Practice*, red. Craig Batty, Melbourne 2015, p. 8.

<sup>42</sup> W. Anchieta, *The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema*, [in:] *Significação, Revista de Cultura Audiovisual* 46, São Paulo 2019, p. 191-195.

<sup>43</sup> S. Marschall, A. Werner, *op. cit.*, p. 7.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 7.

communication signals<sup>45</sup>. Color perception in such cases often occurs at the unconscious level, which is commonly used, for example, in the advertising industry to achieve persuasive goals. For instance, by stimulating the sympathetic nervous system, the internal organs of the observer are activated - blood sugar levels rise, blood pressure rises, adrenaline is secreted. All these elements are aimed at preparing the body to react in an emergency situation. It has been proven that the sympathetic system can be triggered by a stimulus in the form of the color red<sup>46</sup>. This phenomenon works in two ways in the context of memory and color-imagination of emotionally intense phenomena that stimulate the sympathetic nervous system can appear in imagination combined with the color red<sup>47</sup>. This color is the longest in the entire spectrum of visible colors and at the same time has the greatest effect on our retina<sup>48</sup>.

The effect of exposing plants to different colors of light was already an interest of Charles Darwin; in the context of the human body, the thesis of the stimulating effect of red light and the calming effect of violet was put forward by French psychologist Charles Fere, and this was in the 1880s<sup>49</sup>. These and similar psychological studies led to the development of so-called chromotherapy, which uses color for therapeutic purposes<sup>50</sup>. Observations of this nature are also universal to the artistic world, as they derive directly from human experience. Vasily Kandinsky compared the effect of the color red to fire, saying that fire is red (which we don't necessarily have to agree and depending on our present perception it might as well be yellow). So he deduced that red will arouse in the viewer a reaction similar to fire, it has an exciting effect and can irritate to the point of pain<sup>51</sup>. The logical sequence led Kandinsky to the pain-blood connection and ultimately the association of red with an unpleasant reaction. The usual association of red with warmth in this case won out although more meticulous translation of the experience of the surrounding world into the colors used was also attempted. John Gage gives the example of Ignaz Schiffermüller, who included flame blue alongside flame red in his 1771 color wheel, which *is closer to reality than the habitual pairing of heat and red, and this is because the hottest flame corresponds to the blue end of the radiation scale*.<sup>52</sup> However, it seems that this combination, despite its regularity in the physical world, has not been adopted into common language.

---

<sup>45</sup>Ibidem, p. 3.

<sup>46</sup>R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Warszawa 1990, p. 32.

<sup>47</sup>Ibidem, p. 53.

<sup>48</sup>D. L. Mella, *Tajemnice kolorów. Odkryj swoją osobowość*, Warszawa 1992, p. 15.

<sup>49</sup>J. Gage, *op. cit.*, p. 31.

<sup>50</sup>K. Jurek, *op. cit.*, p. 61.

<sup>51</sup>W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, p. 60.

<sup>52</sup>J. Gage, *op. cit.*, p. 25.

From psychological and psycholinguistic research, it has been determined that the color red also relates to love, which is associated to the evocation of physiological reactions by this color parallel to those of a person in love<sup>53</sup>. Patti Bellatoni believes likewise, reasoning that the use of color in a work of art can have the function of preparing the viewer for upcoming events (speaking of the film's progression)<sup>54</sup>. Colors that have their own language help build the story and define the character's dramatic arc. An interesting observation is made later by the researcher, who states that her *research suggests that we don't decide what color can be. After two decades of research on the effects of color on human behavior, she is convinced, whether we want it or not, that color determines what we think and feel*<sup>55</sup>. While agreeing with the author, at the same time I would like to point out that color is an element of a greater body of work and its influence obviously has a primary biological, unconscious aspect, but at the same time it is the result not so much of visual perception as of cultural conditioning and semantic connections hidden in language. Culture, which in Umberto Eco's definition is a system of signs that serve to communicate with each other, includes color being a sign expressed verbally<sup>56</sup>. I will return to the question of whether color is a phenomenon of optics or rather linguistics later in this thesis.

#### 4. Colors, but which ones? attempts to the categorization of a color phenomenon.

One of the key issues to be addressed at this point is what colors we actually see and how they affect us. The aforementioned red doesn't really tell us much, most likely for each viewer it will be a different color in their imagination. On biological grounds, the issue of color perception is widely studied and described<sup>57</sup>. It is estimated that color distinguishability in humans ranges from 7.5-8 million<sup>58</sup>. This figure shows the kind of problem one is facing when trying to name colors with a limited number of words referring to color sensations. Newton's division of color naming was arbitrary and referred to the musical octave, as was Aristotle's one. Therefore, we are dealing here with a rather wishful division into specific colors depending on the one who is naming them. Young Helmholtz's three-component theory of color perception, described by Ryszard Tokarski, distinguishes three main types of nerve fibers (cones) in the human eye that respond to one of three colors: red, yellow or blue.

---

<sup>53</sup> R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, p. 97.

<sup>54</sup> P. Bellatoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Warszawa 2009, p. 25.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>56</sup> K. Jurek, *op. cit.*, p. 62.

<sup>57</sup> Cf. R. Arheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978.

<sup>58</sup> J. Młodkowski *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998, p. 214.

Further research has clarified that the color in question is green-yellow rather than yellow<sup>59</sup>. The history of the division of color names is inextricably linked to two phenomena far more strongly than to the physiological process of vision itself.

The foundations for the development of naming and color division are culture (including art) and language. And on the linguistic ground, according to Ryszard Tokarski, "Independent of cultural conditions, the physical spectrum of colors corresponds in different languages to different ways of segmenting this spectrum"<sup>60</sup>. Thus, the names of colors can be treated not so much as a lexical category, their source is the social practices of using colors in life<sup>61</sup>. This is a particularly interesting aspect of analyzing what colors are to the viewer, given that the physical properties of the color spectrum are invariant and universal (if we ignore the aforementioned exceptions related to abnormalities of vision) regardless of culture. Any nominative differences with regard to colors would therefore have to be sought in cultural differences and the associated ways of describing the world in a given language, since the physical space outside of culture remains unchanged for the observer<sup>62</sup>. Neuroscience also confirms this conjecture, with Daniel Berens citing research at the University of Sussex<sup>63</sup> emphasizing that we perceive colors through the filter of memory and language, so they are in fact an individual experience. It is language that determines the categorization of colors into groups and defines how we see and think about color. Memories, crucial to my work *Unbeing*, can be associated with specific colors and therefore can be stimulated by color perception.

Some colors, however, have always been present in culture and art. In the prehistoric Lascaux, three primary colors-black, yellow and red-were used, which, through the variety of hues resulting from the dyes applied, effectively formed the artist's twelve-color palette<sup>64</sup>. The ancient Greeks distinguished four "noble" colors, associated with the four elements: white with air, red with fire, black with earth and ochre with water. Over the centuries, various color scales and divisions were created intended to be universally valid. In Bauhaus around 1920, the aforementioned artists Itten, Albers and Klee tried to develop a color scale covering the range from white to black. Itten's proposal was seven-point in nature (similar to Newtonian and Aristotelian) and featured fewer colors than the scales proposed by Albert

---

<sup>59</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 106.

<sup>60</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 9.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>63</sup> D. J. Berens, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>64</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, p. 123.



Munsell and Wilhelm Ostwald in this period<sup>65</sup>. In terms of primary colors, Itten had similar observations to those proposed by psycholinguistics distinguishing red, blue and yellow<sup>66</sup>. Michel Pastoureau states that in many cultures historically from the Neolithic period until the Middle Ages, at the symbolic level, three colors had a special meaning: white, red and black. And then according to the researcher, over time and with the influence of individual cultures, green, yellow and blue were added to this triad<sup>67</sup>. Hence, around the year 1600, the applicable set was black, white, red, yellow and blue<sup>68</sup>. So one is dealing here with two achromatic and four chromatic colors. At this point I must make a special remark about the colors black and white - it is possible to encounter the notion that black and white are not colors, but only a situation in which there is light or the absence of light. Taking into account artistic experience and linguistic research, I will treat both white and black as achromatic colors, whose semantic content is the same as that of chromatic colors, as I will prove later in the thesis. The misunderstanding about the exclusion of white and black from the color palette is due to the narrow view of the color category only through the prism of physics while ignoring psychology, cultural and linguistic studies, which, including in the field of color studies various kinds of meaning connotations and references to the life experience of the observer, are in my opinion much more relevant to the artist and his work. The exclusion of white and black from the color palette presupposes an ideal situation in which a perfectly white substance would be characterized by one hundred percent brightness, and a perfectly black substance by zero percent-both of these extremes preclude co-occurrence with color, meanwhile, the impression of white is already achieved at a brightness of more than eighty-five percent, while that of black is less than four percent<sup>69</sup>.

The aforementioned primary set of colors has a much longer history; we can trace its origins back to antiquity and the Middle Ages where it was associated with the idea of the four elements - fire, air, earth and water. However, as John Gage notes, the only thing these categories have in common is an arbitrary desire to reduce color impressions to an orderly and simple scheme<sup>70</sup>. Ryszard Tokarski points out that linguistic and psychological descriptions of the color system in various languages and painting theories distinguish three chromatic dominant colors, namely blue, yellow and red<sup>71</sup>. From the perspective of a Polish

---

<sup>65</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 16.

<sup>66</sup> J. Itten, *Sztuka barwy*, Kraków 2015, p. 22.

<sup>67</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 200.

<sup>68</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 14.

<sup>69</sup> J. Młodkowski, *op. cit.*, p. 218.

<sup>70</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 29.

<sup>71</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 156.

artist, it is worth noting that in Polish the prototypical color patterns found in the environment (indicating the significant status of these colors in the language) can be found only for red, yellow, blue and green, the rest of the colors being defined by reference to this set<sup>72</sup>. Despite the discrepancies highlighted by Gage, the frequency of occurrence of certain color sets and their prototypical referents related to the forces of nature (or to life experience) nevertheless suggest that it is possible to establish some framework on the basis of which such and not other colors aspire to be basic. To explore this topic, it is necessary to go back to the situation in which color occurs most often, i.e., everyday life experience, and the way this experience is codified in the form of a message by looking at language.

## II. COLOR AS AN EXPERIENCE FROM AN ARTWORK VIEWER'S PERSPECTIVE.

### 1. Language of color and the conscious activity of the artist.

"When we're asked 'What do "red," "blue," "black," "white," mean?' we can, of course, immediately point to things which have these colors,- but that's all we can do : our ability to explain their meaning goes no further"<sup>73</sup>. In this statement, Ludwig Wittgenstein captured the main problem regarding color perception. With reference to psychological tests examining the perception and impact of color, one would have to ask whether the viewer is reacting to a name and associated concept about a particular color or rather to a particular physical appearance<sup>74</sup>. Color is decoded through a prototypical reference in relation to the world around us; in itself, devoid of physical reference, color means little to us. In his further remarks on color, the Austrian philosopher points in the direction of where we can find more answers regarding color by saying that we should always ask how people learn the meaning of color names<sup>75</sup>. From an artist's perspective, it is important to keep in mind these correlations related to language, a work of art does not function in a vacuum, the viewer brings to the gallery or cinema a whole baggage of his or her own external experiences, which will be a filter through which he or she decodes the work, as much as through language. The concepts of Sapir-Whorf or Wilhelm von Humboldt are united by the conclusion that a given linguistic community perceives the world through the cultural filter

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 174-175.

<sup>73</sup> L. Wittgenstein, *Remarks on colour*, Los Angeles 2007, p. 11.

<sup>74</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 33

<sup>75</sup> Ibidem, p. 25.

that language constitutes<sup>76</sup>. Because of the centuries-old use and place of color in different cultures and languages, it is difficult to aim for uniform conclusions that could be universally applicable. However, upon closer examination of the phenomenon of color in different cultures, we can find points of contact in its understanding, which can provide guidance for an artist who wants to make conscious use of color. Whorfian's hypothesis suggests that different languages, due to their different naming schemes, produce different perceptual color spaces, hence color naming is directly determined by culture which contradicts universal color perception. The point where one color ends and another begins is different in each language. An extreme example is Papua New Guinea where Berinmo language speakers put an equal sign between blue and green, due to the lack of separate words to express these colors<sup>77</sup>. The Dani tribe has only two basic color names mola and mili, which correspond to light and "warm" colors (like dark red and pale pink) and dark and "cool" colors (the darkest greens and shades of blue)<sup>78</sup>. In opposition we find the universalist theory, which sees inborn, biological color categories the same for all people. Currently, it can be argued that both of these hypotheses are partly accurate, since half of our perceptual world is filtered by our native language, and the rest is perceived through a linguistic filter<sup>79</sup>.

## 2. The relationship between color interaction and prototypical references in language.

Ryszard Tokarski deeply analyzes the question of language and color following a direction similar to Wittgenstein. What people understand, what they mean when they use a word, is at the heart of the question of meaning and can also apply to the interpretation of color names. As Tokarski writes, "in the most expressive way and referring not to scattered, though possible associations with objects-typically carriers of a given color (e.g. black - soot, coal, white - milk, snow, blue - flax flower)." Further referring to the work of A. Wierzbicka, the author writes that "the focal stability of colors should be associated with the stability of certain types of things, patterns or prototypical references, especially in the world of basic experiences, in the natural world."<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p.8.

<sup>77</sup> J. Berens, *op. cit.*, p. 9.

<sup>78</sup>Narloch, *op. cit.*, p. 75.

<sup>79</sup> Ibidem, p.10.

<sup>80</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 22.

Awareness of the existence of prototypical references seems to be important for the artist when considering the use of color in a work. By choosing a particular color for a given picture surface, or an object recorded with a camera or photograph, knowing the prototypical reference makes it possible to presume the meaning that will be carried by a particular color used in that specific place in the artwork. The artist can achieve a condition where the reference and the representation will be complementary for the viewer (as in the case of the representation of white snow or milk). He may as well act by using counterpoint, breaking up the connection in the viewer's mind (for example, if the prototypical reference in our cultural circle for black is soot, white soot will become something surprising and unfamiliar to the viewer). Awareness of the fact that the impact of color on humans is due to symbolic value and not to the natural properties of color is crucial here, so if we assume that the color system, like any semiotic system, is characterized by dynamism and infinity (continuous constructability resulting from the variability of language) then any attempt to describe the color system in relation to language will assume its description in a static model<sup>81</sup>. Meaningful analysis of colors refers only to a given language and cultural circle, in a given period which is well illustrated by the example cited by Zbigniew Libera, who, recalling the symbolic meaning of yellow, emphasizes its rooting in the physical characteristics of gold. The author stresses that due to the different intensity of the use of this metal in different cultures, not all the functional-semantic possibilities of the yellow-gold juxtaposition can be realized in each of them. The color system is therefore characterized by unavoidable arbitrariness. The color itself is ideologically neutral. John Gage points out that *it is possible to trace the very wide range of aesthetic and symbolic purposes it has served; it is also possible, for example, to show that the same colors and color combinations have had completely antithetical connotations in different periods and cultures, or even at the same time and in the same place.*<sup>82</sup> Michel Pastoureau speaks similarly when considering color, noting that it is understood and defined according to one's own history, one's own traditions, knowledge, climate and environment.

An important point here is to note that in this area the resources of Western knowledge are not absolute truths, just some possible variants among many others bearing in mind that they are not even conclusive<sup>83</sup>. Therefore, taking into account the analyzed texts, I focus on the Western cultural circle (due to the source texts) with a special emphasis on the

---

<sup>81</sup> Z. Libera, *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, [in:] *Etnografia Polska XXXI*, red. Witold Dynowski, Warszawa 1987, p. 115-116.

<sup>82</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 34.

<sup>83</sup> M. Pastoureau, *The Colours of Our Memories*, Cambridge 2012, p. 10.

perception of color in Polish. In the approach to color on linguistic grounds, we can distinguish between quantitative and qualitative approaches. The first focuses mainly on the element of light and brightness when it comes to color for example, night and day are the prototypical references of the colors black and white if we understand them as dark and light. The qualitative approach will include in addition to the above mentioned light element also the characteristics of color tone and so for the said white the references can be snow, salt, milk, and through comparative constructions white as... we can add alabaster, marble, lime, linen, lily, swan, pigeon, chalk<sup>84</sup>. As can be seen through the linguistic connections, the understanding of color refers mainly to the experience of the physical world, not to the mere observation of color phenomenon. This seems to be not only universal to European realities. In Africa, it did not matter whether a color was blue, yellow, red, etc. its properties were described by vocabulary such as dry, wet, smooth, rough, soft, hard. The parameters around which the vocabulary of many African languages is built also refer to everyday experience and the surrounding world<sup>85</sup>. Among the Amazonian Piraha Indians there are no separate names for colors, the color phenomenon itself is referred to by comparative construction, e.g. "like the sky", "like blood"<sup>86</sup>.

The awareness of how a person's place of life affects color perception was not unknown to artists. Witkacy, for example, noted that differences in the perception of individual colors would depend on climatic and cultural conditions<sup>87</sup>. Thus, among the basic functions of color will be the classification of beings and things, individuals and groups, places and times, animals and plants, that is, the reality in which we function. In addition to this, color also classifies the world of ideas and dreams, and memories<sup>88</sup> which is particularly important to me in the context of the realization of Unbeing. It remains interesting that despite cultural differences, certain color names and meanings remain universal in different regions of the globe. This is probably related to the universal human experience. As Andrzej Narloch writes, the names of certain colors can be created in reference to objects that are characterized by a certain color stability. These are objects common to different cultures, which represent the concepts of blood, sky, vegetation, snow. We can distinguish two circles of concepts, related to everyday life experience, which affect the creation of color vocabulary. The first will be the plant world, the names of species of plants, fruits, flowers, the second -

---

<sup>84</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 41-42.

<sup>85</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 201.

<sup>86</sup> A. Narloch, *op. cit.*, p. 76.

<sup>87</sup> A. Żakiewicz, *Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [in:] *Przestrzenie Teorii 14*, red. Anna Krajewska, Poznań 2010, p. 127.

<sup>88</sup> M. Pastoureau, p. 200.

related to ordinary experiences, drinks, food, etc. The overwhelming dominance of terms derived from observations related to nature suggests that the foundations related to color perception should be found in this sphere of experience<sup>89</sup>. This does not apply only to plants, note that in the art of painting there is a common term earths referring to the whole family of browns, such as ochre, burnt sienna, cologne earth. These names refer in part to the geographic regions where soils of this color can be found<sup>90</sup>.

Color preferences universal to all mankind are explained also by evolutionary biology. The positive attitude toward "warm" colors as pleasing regardless of the age of the viewer stems from evolutionary species memory, in which the savannah guaranteed survival by guaranteeing food and safety from threats. As a result, the color palette associated with this landscape is, somehow, incorporated into humans from the beginning before they undergo socialization and aesthetic education<sup>91</sup>. Thus, there are certain emotional associations with colors universal to the entire human species, due to evolutionary experience. For the artist, this knowledge allows one to create an unconscious message that will be read in a similar way by all audiences. Interestingly, the situation presented here is that the artist does not have to be aware of the cited fact at all and explain his preference for a particular color with the help of theories related to inspiration and artistic intuition. This will be partially true, of course, but it is worth noting that there are some studied mechanisms deep inside that influence the choice of a certain color, which can be explained from the perspective of general human experience even if they remain unconscious for the artist. In my opinion, this kind of information makes art and artwork have additional value in opposition to the approach in which it is the creator who intuitively gives meanings in an undefined vacuum filled only with talent and intuition. Given that there is some deeply hidden universal experience of color, for everyone, we can appreciate the value of art being a language that communicates with the viewer on an emotional and very primal level, sharing common feelings with the artist and the audience. Going all the way back to the paintings in the Lascaux cave, we will see that the sun is red in color and this is due to the experience of the people of that time seeing it through the mist or smoke from the fire<sup>92</sup>. It is worth emphasizing at this point, after Danuta Minta-Tworzowska, that archaic man operating with the same cognitive abilities as modern man did not use only pictorial thinking. The inability

---

<sup>89</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 172-174.

<sup>90</sup> Tamże, p. 165.

<sup>91</sup> J. Luty, *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, [in:] *Estetyka i Krytyka 21*, red. Leszek Sosnowski, Kraków 2011, p. 110.

<sup>92</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, p. 125.

to build a connection between the visuality of Paleolithic paintings and the layer of meaning and text is due to the lack of access to the language of the time, its terms and connotations<sup>93</sup>, which is necessary to deepen the network of references and meanings associated with color. For instance, a common name for the color blue and green exists in many languages of the world, such a contamination called grue (from combining green and blue) can be found in Japanese, Yakutian, Navaho Indian, Chechen or Zulu<sup>94</sup>.

Revisiting the matter of the basic set of colors, a picture emerges from the analyses carried out of the impossibility of establishing a universally set list of colors. Ryszard Tokarski cites the research of John Archibald, who "on the basis by computer analysis of tests related not to visual stimuli, but to color names, proposed a two-level hierarchy of primary colors: basic primaries and basic secondaries. Primaries are those colors that cannot be created from other colors: red, yellow, blue (without green) and two achromatic colors: black and white."<sup>95</sup> If, on the other hand, we use the aforementioned search for a prototypical reference in the surrounding reality as a criterion for the importance of colors then yellow with its reference to the sun and autumn nature, red referring to blood and fire, green combined with vegetation and blue in its reference to the sky stand out<sup>96</sup>. Research in psycholinguistics predestines yellow, blue and red to be the most important colors, which is borne out in painting, where by mixing two primary colors (red, blue and yellow) any rainbow color can be obtained, but the procedure fails in the other direction<sup>97</sup>. Therefore, artists' understanding of color has the character of an individual's experience working with physical pigment as outlined in Goethe's previously mentioned contrast with Newton<sup>98</sup>. Goethe supposed that spectral colors should give the same results when mixed as physical dyes<sup>99</sup>. Goethe's misunderstanding, however, does not preclude his noble intentions, in particular the postulate according to which "the artist should familiarize himself from the theoretical side with inorganic bodies, as well as with general phenomena of nature, especially when they can be applied to art as sound and color, for example"<sup>100</sup>.

---

<sup>93</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, p. 114.

<sup>94</sup> Narloch, *op. cit.*, p.76-78.

<sup>95</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 147.

<sup>96</sup> Tamże, p. 220.

<sup>97</sup> Tamże, p. 106.

<sup>98</sup> J. Itten, *op. cit.*, p.28.

<sup>99</sup> G. Zeugner, *op. cit.*, p. 15.

<sup>100</sup> J.W. Goethe, *Wstęp do "Propylejów"*, [in:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. Tadeusz Namowicz, Warszawa 1981, p. 143.

### 3. Color and the world of sound in art practice.

At this point it is important to make a small digression about the analogy between music and color. As I pointed out earlier, references to the musical octave in the segmentation of the color spectrum can be found in both Aristotle and Newton. It seems that color operating in some emotional spectrum while not fully consciously perceived, was regarded precisely in analogy with music. Connections can be found in language, for example - blue notes and blues are inextricably associated with melancholy<sup>101</sup>. Kandinsky wrote that color directly affects the soul, comparing color to a key, the eye to a hammer and the spirit to a piano. The result of such reasoning was the conclusion that color harmony, like musical harmony, should be intended to move the human soul<sup>102</sup>. Some of contemporary cinematographers deduce likewise, comparing musical harmony to color harmony. Bogdan Dziworski and Jerzy Lukaszewicz claim that there is no guiding principle for both harmonies, and that everything depends on the taste of the artist and the period in which the work is created. Emphasizing the importance of counterpoint (presumably with reference to the source of meaning in music) in plastic action, they stress that "traditional color theory gives us only those relationships that connect colors, but excludes divisions. And in this sense it is still incomplete, underdeveloped."<sup>103</sup> It is difficult for the author of this thesis to fully agree with this statement given the multiplicity of color theories and the breadth of the term "traditional theory," it is impossible to know what certain references in art texts sometimes point to. Looking at the path of Kandinsky-combining music and sound, one may agree with certain emotions that are evoked by both musical composition and color, but the lack of concretized definitions and the narrowing of sources to a single field in the case of such publications means that these are often intuitive judgments (which, of course, does not exclude their veracity), which comparative analysis of different scientific fields allows to verify and legitimize by facts.

Perhaps an adequate path to discovering the connection between music and color is to direct interest toward the issue of synesthesia, a neurological process involving the interaction of the senses in the brain, as a result of which a person can, for example, see colors while hearing sounds<sup>104</sup>. Artist Clara Fogler, studied by van Campen, sees colors in

---

<sup>101</sup> R. Gross, *op. cit.* p. 146.

<sup>102</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 62.

<sup>103</sup> B. Dziworski, J. Łukaszewicz, *op. cit.*, p. 70.

<sup>104</sup> C. Van Campen, *The Proust Effect the Senses as Doorways To Lost Memories*, Oxford 2014, p. 64.



conjunction with sounds, smells, tastes and other sensory impressions and emotions<sup>105</sup>. Another example is Mozart, who heard sounds in color and used colors for musical notation. Many of his scores are written in four colors of ink (black, red, green and blue)<sup>106</sup>. Colors can be a direct inspiration for musical realizations, like in the album *Colours of Air* by the duo Loscil and Lawrence English, where in eight ambient compositions the musicians try to reflect the character of colors through sound. Each track is titled by the name of a color (e.g., Cyan, Pink, Violet, Grey) and the slow full of sonic splatters compositions take the listener on an almost fifty-minute meditative journey through the world of colors.

The combination of music and color is particularly significant from the perspective of film art and spatial art installations utilizing film and sound. Paying attention to the relationship between the moving image in the context of color and the sound layer of the work can bring up new connections that the artist was previously unaware of. Film is a particularly interesting medium in this regard because of the time passage and the possibility of change as in a musical work, therefore the established color-sound relationship is similar in nature in the original "construction" of both.

#### 4. An interdisciplinary approach to color.

Interdisciplinary analyses related to color are becoming more and more common in the art world, but in the past, color studies seemed to have a concrete and closed character. Perhaps Ludwig Wittgenstein was right when he said that there is no such thing as a pure concept of color and concepts related to color should be treated like concepts of impressions<sup>107</sup>. The example of Stanislaw Witkiewicz's *Pure Form* confirms my conclusion. As Anna Żakiewicz wrote when analyzing this artist's theory, one can find in it echoes of the discoveries made by other theoreticians (Michel Chevreul, Vasyl Kandinsky, Frantisek Kupka, Hermann Helmholtz, among others), but one will not find any references to these "widely known at the time and interesting and notable sources."<sup>108</sup> This seems related to the attempts towards creating simple, reduced to a scheme judgments on color attributed to one author, which are meant to have universal application as "prescriptions" for artists. Meanwhile, this type of approach completely ignores the interdisciplinary and unstable nature of color and the meanings connoted by color. Going back to Goethe, (from whom Kandinsky

---

<sup>105</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>107</sup> L. Wittgenstein, *op. cit.*, p. 26.

<sup>108</sup> A. Żakiewicz, *op. cit.*, p. 132-133.

borrowed a lot for his own theory by presenting a wheel showing the contrast of primary colors<sup>109</sup>) German placed a lot of hope in the work of understanding color by setting the goal of penetrating into the psyche of whole populations by deciphering why they lean toward such and not other colors. He was echoed by Itten, saying that *if through the subjective tones of colors we possess knowledge of a person's inner being, then also from these chords we can read the way he thinks, feels and acts. The inner constitution and inner structures are reflected in the colors.*<sup>110</sup>

Despite Wittgenstein's accusations saying that Goethe's color theory does not deserve to be called a theory and it is impossible to predict anything with its help<sup>111</sup>, it is not without reason that I keep returning to the German's publications. The unquestionable achievement of Goethe is the creation of a field for the search for the influence of color on psychological grounds, despite his activity being more intuitive than scientific. However, from the perspective of this work, particularly important is the division of colors emphasized by Goethe which has been recurring throughout the history of culture and art. Nevertheless, this is not a division into an undefined set of basic colors, but an emphasis on the classification into warm and cold colors, and their action in the context of the plus side (implying positive values) and minus side (negative)<sup>112</sup>. Looking for a key to the selection and analysis of the colors I used in *Unbeing*, it occurred to me that relying on the concept of primary colors is difficult due to the arbitrary nature of their selection. Meanwhile, the psychological effect of colors in terms of their impact and perception as cold and warm runs through all works-both in art, psychology and linguistics; it affected people regardless of their culture and language<sup>113</sup>. Thus, this distinction seems to fulfill Goethe's postulate "... that particular colors evoke particular moods." In the context of giving color to memories in *Unbeing*, the track that led to the creation of the four simultaneous films according to this division seems appropriate.

---

<sup>109</sup>ibidem, p. 131-132.

<sup>110</sup> J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, [in:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. Tadeusz Namowicz, Warszawa 1981, p. 292.

<sup>111</sup> L. Wittgenstein, *op. cit.*, p. 12.

<sup>112</sup> T. Namowicz, *Goethe wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, p. 291-292.

<sup>113</sup> J.W. Goethe, *Nauka o...*, p. .294.

### III. WARM AND COLD COLORS.

#### 1. On the temperature impact of color.

Probably the first system theorist to make a distinction between warm and cold colors was Charles Hayter, who assigned these coordinates to color in his 1813 painting compass<sup>114</sup>. For most of my own life, looking at artworks and recalling memories, I have also subconsciously felt this kind of distinction. As I mentioned earlier, the origins of this phenomenon can be traced back to evolutionary biology. It also seems that the experience of cold and warm color is universal to all of us. Goethe noted that the effect of warmth can be noticed by using a yellow glass when viewing a landscape. As he wrote that *the eye begins to rejoice, the heart expands, the soul cheers up. It seems as if warmth is directly breathed upon us.*<sup>115</sup> John Gage, analyzing the results of research to date in the United States and Europe since the 1920s, concludes that there is a wide divergence in psychological interpretations of color temperature, but we mostly treat yellows, oranges and reds as the warm end of the spectrum, while we associate blues and greens with cold<sup>116</sup>. Natalie Kalmus, who dealt professionally with color in the pioneering days of color film (1930s), analyzed the matter of color in film and tried to frame it as a closed system. According to her colors fall into two main categories - warm and cold. Reds, oranges and yellows are called warm or advancing colors. They activate and evoke feelings of warmth, excitement. In contrast, blues, greens and purples, are cold (retiring colors). They evoke feelings of rest, softening, calmness. At this point, I would like to point out an analogy with the phenomenon of the approximation and retreat of colors, about which Kandinsky wrote his views may have been a source of inspiration for Kalmus' theses. The Russian stated that, when considering motion perpendicular to the picture plane, the cold color moves away from the viewer, and the warm color moves toward him<sup>117</sup>. During her research related to the grouping of color, Kalmus discovered that the admixture of white created a connection with the category of youth and cheerfulness, the addition of black made the colors acquire meanings related to seriousness, strength and dignity, while sometimes this procedure simplifies the earlier network of associations with color<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> J. Gage, *op. cit.* p. 23.

<sup>115</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, p. 296.

<sup>116</sup> J. Gage, *op. cit.* p. 22,

<sup>117</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 83.

<sup>118</sup> P. Cowan, *op. cit.*, p. 6.

The general conclusions proposed by Kalmus seem to correspond on biological grounds with the physical interaction of light depending on the wavelength in the spectrum (warm colors are characterized by a short wavelength and high energy, cold colors lie on the other side of the spectrum, and their wavelength is longer<sup>119</sup>). From the perspective of colorimetry, we can see the division of monochromatic beams into two families: approximately 380-537nm and 537-740nm, assuming certain observational constants. As Jan Koenderink and Andrea Van Doorn write, *this division coincides directly with the basic dichotomy conventionally recognized by visual artists, that is, the division of all colors into warm and cold families. Colorimetry does not answer the question of why monochromatic beams with wavelengths of 380-537nm are referred to as cold and those with wavelengths of 537-740nm as warm. However, it is unlikely that the dichotomy with the transition at 537nm ("greenish") is coincidental*<sup>120</sup>. There have also been psychological experiments in which it has been proven that a room painted blue gives the impression of being cooler than the same room in red (an impression of warmth) despite the identical temperature in both<sup>121</sup>. Such phenomena contradict the analysis of surfaces from the physical point of view-light surfaces convert less light into heat than dark ones, meanwhile, from the perspective of color perception on the ground of psychology, light colors evoke feelings associated with warmth<sup>122</sup>.

Such an analysis of colors looking for the physical and biological source of perception ignores an aspect I have already emphasized, which is the connection between colors and context. On the one hand, the context for understanding a given color in a universal sense can be the prototypical reference found in the physical world (red fruit, etc.), on the other hand, in the case of a film work, we must keep in mind the references related to the internal elements of the film forming a coherent entity in the time passage. I refer here to Jerzy Wojcik, who was mentioned at the beginning, and the thesis of the awareness of each element of the artwork with the wholeness of that work. The same is true of color, which in a given work operates in a specific context of history and meanings built by the artist resulting from the totality of the relationship of elements within the work. Siegfried Kracauer, while describing the example of *Alexander Nevsky* directed by Sergei Eisenstein, pointed out the gap between the cultural connotations associated with white and the director's use of the color. The white

---

<sup>119</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>120</sup> J. Koenderink, A. Van Doorn, *Perspectives on colour space*, [in:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. Rainer Mausfeld, Dieter Heyer, Oxford 2003, p. 14-15.

<sup>121</sup> G. Zeugner, *op. cit.* p. 119.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 122.

hoods of the knights here are associated with cruelty and not (as we assumed due to the cultural context) with innocence<sup>123</sup>. The artist's use of the color, therefore, must result primarily from the intended and created internal logic operating in this artwork. It may be that it is a use of color that contradicts all experience of its perception on previous artistic, psychological, biological and linguistic grounds. However, it seems that knowledge of color perception can be useful for a rather obvious reason. As long as the world constructed by the artist has realistic qualities and relates in some degree to the experience of physical reality as we know it, one can presume that some part of the physical laws we know from day to day will be implemented into this world, even if it will not ultimately be a lifelike representation of reality. To create a work of art (even a completely formal and non-representational one) one must always take into account its foundation hidden in reality. It may be there by transforming, simplifying and finding a different form (as in abstract painting), or it may only be due to the fact that the author of the work is a mammalian human, who, like other representatives of his species, will have very deeply rooted mechanisms related to color perception (as in the example cited earlier of a preference for warm colors and linking them evolutionarily to the savannah experience). Therefore, whether one wants it or not, some of the "laws" regarding the perception and understanding of color will carry over into the work even when we, as artists, decide to innovatively embed a particular color in counterpoint to the previous experience of it. I think the sense of the artist's consideration of color in context was put in a beautiful way by Jerzy Wojcik. He recalls the following words of Laozi: "if we imagine such a surface that on one side we have black, and on the other side white, and in the middle is gray, if I am looking from the side of white, then for me gray is the way towards black. But if I'm on the side of black, that same gray is for me a path toward white."<sup>124</sup>

## 2. Light in the context of warm and cool colors.

From previous analyses, it can be concluded that warm colors are those that combine semantically with yellow and red. The perceptual impact of colors on the naming is highlighted here. Prototypical references of color names strengthen the semantic plane as in the case of fire in red and sun in yellow<sup>125</sup>. One reaches similar conclusions when analyzing the manipulation of color in film imagery-warm colors (orange, yellow, red) affect the surge

---

<sup>123</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>124</sup> J. Wójcik, *op. cit.*, p. 62.

<sup>125</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 176.

of energy in the viewer (positive and negative)<sup>126</sup>. The use of warm and cool color palette in the work can take place on several levels.

First, with the help of scenographic elements and the introduction of appropriate colors by means of colored filmed objects, we can achieve the effect of color consistency moving in a given direction (warm/cold). Secondly, through decisions on the choice of optics (the effect of the lens on the color of the scene), light-sensitive material, filtration and lighting, we influence the overall color scheme within the frame. In this process, one can use either artificial light with the appropriate color temperature as well as with the use of a color filter, or rely on natural lighting, which can also be selected for warm or cool color effects. For example, the magic hour (also called the golden hour) commonly used in film and photography (the time a moment before sunset or after sunrise) is characterized by a yellow-red tint and reduction of captured blues, which makes the character of the recorded material warmer. In opposition to this phenomenon, the so-called "blue hour" is also used, which is dominated by cool blue lighting with a simultaneous reduction of red and yellow.

Despite the short duration of both phenomena, there are film works made mostly during the golden hour, such as Terrence Malick's *Days of Heaven*. Nestor Almendros, the cinematographer of this film, seems to be aware of the impact of color on both the set and natural landscape<sup>127</sup>. Jerzy Wojcik, referring to Almendros' work, states that he "understands that light is not something separate from matter, but is the creator of it. There is a close bond between light and matter. Between light and color of matter there is an inseparable link... Materiality, which carries color, enters into a relationship with characters, therefore with a conflict, and forms a certain entity."<sup>128</sup> The bold artistic decision to film within a certain and at the same time limited time window highlights the awareness about the importance of the relation between the color element and the other parts of the work. Oscar winner Philippe Rousselot-a student of Nestor Almendros-feels the same way. When I had the opportunity to ask him about the symbolism of color, during his work on a movie from the perspective of the cinematographer, he emphasized the issue of the context of color in a given work and the meaning arising not only from the original cultural connotations of color itself<sup>129</sup>. Bruno Delbonnel, the cinematographer of the colorful and visually bold *Amelia*, while making *A Very Long Engagement*, opted for a more subdued set of colors. In his own words, he divides

---

<sup>126</sup> D. Weber, B. Kostek, *op. cit.*, p. 59.

<sup>127</sup> N. Almendros, *Photographing Days of Heaven*, American Cinematographer, <https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven>, [accessed on: 02.06.2021].

<sup>128</sup> J. Wójcik, *Sztuka...*, p. 168.

<sup>129</sup> P. Rousselot during an conversation we had, *American Society of Cinematographers, Polish Society of Cinematographers: Emotional Lighting Masterclass*, Warszawa 05.03.2021.

the war story into a cold world of color during the trench struggles and a warm world in the moment of non-combat<sup>130</sup>. Both worlds are united by a base warm and monochromatic brown color, but always enriched with additional accents. For the battle scenes, the color is made cool by focusing on the blue color of the soldiers' uniforms. Meanwhile, the tranquility of the world at peace is built up by reddish, yellowish and greenish browns. In terms of lighting, an effort was made to bring out the golden aspect of the browns in these moments<sup>131</sup>. This brief analysis from the cinematographer's side interestingly corresponds with linguistic insights and connotations regarding the quoted colors. By culturally associating yellow and red with fire, we can link both colors to the impression of warmth with a simultaneous positive impact in the case of yellow and orange<sup>132</sup>. However, positive associations are connoted much more strongly by the color gold rather than yellow, which is important in the case of filmmaking where, when thinking about light and its color, we have to deal with phenomena related to reflection from captured surfaces. Therefore, one may be dealing with golden warm light. Again I will return at this point to Kandinsky, whose remarks perfectly reflect the issues related to the capturing of colored surfaces. As the Russian wrote, "some colors can look rough, prickly, while in contrast others seem smooth, suede-like, one would gladly stroke them. This is also the difference between cool and warm color tones".<sup>133</sup> Artistic activity on photographic and cinematographic grounds is also an analysis of the way registered surfaces reflect light, a feeling that is individual to the artist and largely linked to his perceptual sensitivity and decisions about aesthetics in the frame. After all, it is impossible to analyze every color obtained in terms of mathematical grading, and there is no room in such a model for colors such as steel or pearl resulting from the texture or gloss of the recorded surface<sup>134</sup>.

The golden warm light and its reflections recorded by the artist here may be a separate category from the yellow captured color. This is also how I understand the category of the purest, closest to light yellow proposed by Goethe, who claims that it has a mildly stimulating and cheerful and cheering effect. At the same time, he equates it to the color one finds in the illuminated parts of paintings<sup>135</sup>. As Zbigniew Libera writes, "the metaphysics of light translated into the language of art found its counterpart in gold. In the medieval mindset, gold was a reflection of the highest, invisible light, an embodiment of brightness, beauty and

---

<sup>130</sup> B. Delbonnel, *A Very Long Engagement* [in:] *American Cinematographer Magazine*, Grudzień 2004, <https://theasc.com/magazine/dec04/engagement/page3.html>, [accessed on:02.06.2021].

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 111.

<sup>133</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 61.

<sup>134</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 167.

<sup>135</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, p. 296.

divinity".<sup>136</sup> Gold is light from the perspective of paintings, therefore we can identify it with the warm light of film and, as Ryszard Tokarski writes, it is only one step away from the most perfect source of light in culture, which is the sun<sup>137</sup>. The frequency of this semantic combination is also confirmed by an analysis of the frequency dictionary in sections related to dialogue and artistic prose. Twice as often we find in it the use of the name gold instead of yellow, phraseological connections with gold can be found ten times more<sup>138</sup>.

In the domain of light, one will find, in addition to gold, a connection to red, which is strongly linked to the sun and fire. The light that the sun emits changes color intensity in the diurnal cycle<sup>139</sup> which is our daily evolutionary experience. Light, from the perspective of film art, has a diametric meaning, not only practical, but also deeply philosophical where we can find a vast network of references and meanings, which the aforementioned outstanding cinematographer Jerzy Wojcik writes about. He reminds us of the importance of light as radiance in culture and religion citing connections such as "to be enlightened" or "to have clarity of mind." At the same time, he marks the relationship between light and darkness, which we can decode as both a good-evil opposition and a continuity of the emergence of light from darkness<sup>140</sup>. However, it should be remembered that the aforementioned opposition, although it seems to be valid, was not always so obvious, for example, early Christian mysticism drawing on Pseudo-Dionysius postulated that the seat of the God of Christians is darkness<sup>141</sup>. Light, and in the context of the present discussion, the color gold thus builds up a series of positive associations and connotations of meaning noticeable both on the linguistic side by Ryszard Tokarski and on the artistic side in Jerzy Wojcik's publication. Furthermore, the latter expands the list of associations by writing that light can symbolize the spirit, immateriality of life, the past, morality, happiness, evolution, intellect, knowledge, creative power, and the light of the sun can symbolize intuition, contemplation and inspiration<sup>142</sup>. Wojcik's set of associations stems from his analysis of Western painting, but also his consideration of the Eastern tradition of writing icons and the use of golden assist (golden threads pasted on the icon board) to mark the presence of light in these artworks<sup>143</sup>. He used this knowledge during his film work, constructing the visible world according to the

---

<sup>136</sup> Z. Libera, *op. cit.*, p. 127.

<sup>137</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 113.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>139</sup> E. Kaptur, *Semantyka i funkcje barwy czerwonej w Solaris Stanisława Lema*, [in:] *Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Językoznawcza t. 18*, red. Tomasz Lisowski, p. 21-22.

<sup>140</sup> J. Wójcik, *Sztuka...*, p. 148.

<sup>141</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 30.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>143</sup> J. Wójcik, *Labirynt światła*, Warszawa 2006, p. 90.



observed rules governing color and light, while pointing out that intuition is equally important during artistic action.

An interesting matter is the ambiguity of the color yellow and its distinction from gold. Yellow can have negative associations, from a psychological perspective it connotes hatred, hunger and anger, and when mixed with gray it evokes fear, in addition, an excess of yellow can cause nausea<sup>144</sup>. Intuitively, this ambivalence was also sensed by Goethe, who wrote that even slight shifts in the color yellow cause the magnificent impression of fire and gold to change into something foul, as he puts it "the color of glory and delight is turned into the color of disgrace, disgust, distaste."<sup>145</sup> Perhaps Goethe's impression and observations were based indirectly on the cultural experience of the color yellow sometimes attributed in Europe to the dishonest people that dissenters, heretics and wives of executioners were regarded as in the Middle Ages<sup>146</sup>. However, the tradition of associating yellow with falsehood and betrayal dates back to the 12th century, in painting this color is adopted by Judas (as in the fresco *The Capture of Christ* by Giotto)<sup>147</sup>. Yellow instead of gold in combination with the sun creates associations linking it to yellow complexion, yellow face that is, associations that emphasize old age or illness. The model reference for yellow is the canary, lemon, wax or straw, not the sun. As Ryszard Tokarski summarizes, "the phraseology of the adjective yellow does not at all indicate the expected connotations of joy or warmth- but on the contrary, it exposes emotional states of anger, malice, jealousy, or disease states."<sup>148</sup> Thus, the process of yellowing has the character of deterioration as in the case of yellowing of the body, bunches, complexion or, finally, photography, the phenomenon of the predominance of negative connotations towards the color yellow is prevalent in European culture<sup>149</sup>. From the perspective of the realization of *Unbeing*, the aspect of passing associated with the color yellow is particularly important, deciding to use the division between warm and cold colors in the realized films, I was able to pay additional attention to the use of yellow in the context of recollections and past time evoked.

---

<sup>144</sup> R. Gross, *op. cit.*, p. 130.

<sup>145</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, p. 297.

<sup>146</sup> R. Gross, *op. cit.*, p. 131.

<sup>147</sup> R., Tokarski, *op. cit.* p. 127.

<sup>148</sup> R. Tokarski, *op. cit.* p. 111-112.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 123-126.

### 3. The warm color - red and its meanings.

Red in opposition to yellow and gold is characterized by a strong impact starting from the unconscious, physical level, which I wrote about in an earlier part of this paper. I became convinced about the potency of this color during the making of my documentary Futhark, in which the main character - a modern shaman relying on the experience of Norse mythology and runes - attaches particular importance to the meaning of red in combination with blood and life during the rituals he performs. Due to the importance of color in the protagonist's philosophy, I decided to present certain sequences of the film featuring an impression on the modern world in monochromatic red. I left the viewer with only the colors red and black and narration from the protagonist.

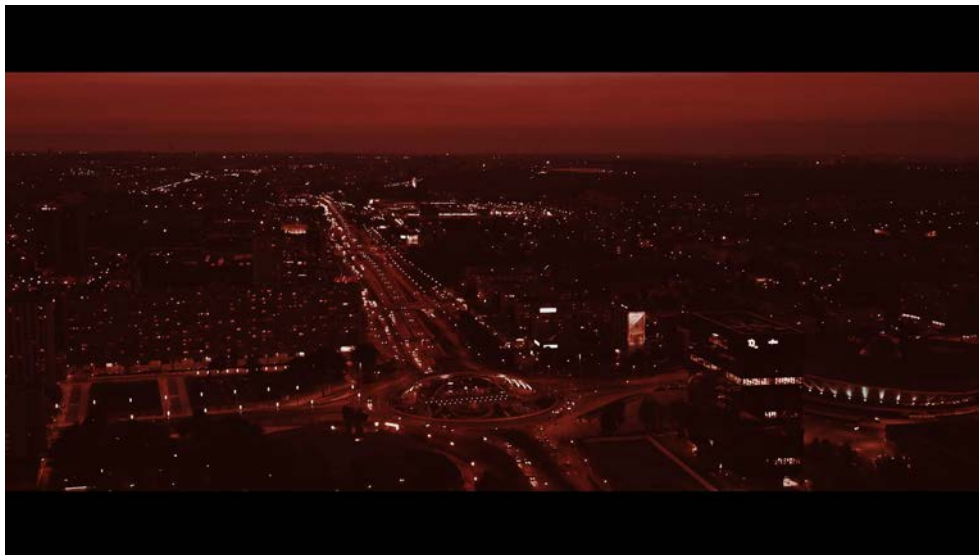


Fig. 1. A still from the film Futhark

Source: author's own materials.



Fig. 2. A still from the film Futhark

Source: author's own materials.

It was an intuitive action, aimed at a visual dialogue with the energy the shaman talks about and an attempt to capture the mystery contained in the red of the runes through an artistic expression in the form of a film. The images were juxtaposed with color sequences in cold tones, and the moment in which the protagonist connects the present with the past I combined with visual shots of the sea changing to a monochromatic red.



Fig. 3. A still from the film Futhark

Source: author's own materials.



Fig. 4. A still from the film Futhark

Source: author's own materials.

These intuitive artistic decisions reinforced my belief in the potency of color. The protagonist talked about creating what he calls in his magic system *taufr*. As it turns out, the artistic intuition of using the color red in this case proved to be accurate. As Rudolf Gross writes, the word *zaybern* (to enchant) refers to pre-Christian blood sacrifice or the use of red dye. The Old Norse *taufr* has a close affinity with the Old English *theafor* meaning red dye. In Germanic times, a priest would fill inanimate and animate objects with power by staining them with red paint or blood; red symbolized strength, power and blood was directly linked in meaning to battle, death and victory in a sequence of red-silence-winning meanings<sup>150</sup>.

The magic of red developed in subsequent centuries, its importance was emphasized in the process of alchemical transmutation where it symbolized fire and gold, and as the most perfect and final color in the alchemical chain of transformations it was associated with great deeds and birth<sup>151</sup>. Strongly emphasized monochromatic red can be found, among others, in the film *Valhalla Rising*, where cinematographer Morten Søborg chose to introduce contemplative, unsettling and unusual frames interrupting the complementary main plot of the film set in the period referred to in part in Gross' research. Margaret Choczaj, analyzing the use of colors in David Fincher's films, draws attention to the symbolism of red (set in the context of a given image), writing that red refers to passion, emotion, fertility, vital energy,

---

<sup>150</sup> R. Gross, *op. cit.*, p. 32-34.

<sup>151</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p.87.

blood, fire, war. The author cites the statement of cinematographer Darius Khondji, who, talking about a scene taking place in a brothel, mentions the use of green light with a mixture of deep red. The goal was to achieve a monochromatic effect as red as blood, which would combine with passion and violence<sup>152</sup>.

Izabela Lapinska, analyzing *Whispers and Screams*, writes that when watching Ingmar Bergman's work, "our whole system begins to hum red, as if it were a hidden sound-emotionally, psychologically, and even physically. It vibrates in our body, invades our mind...it is an unspeakable fury of pain."<sup>153</sup> In Bergman's film, then, red is a color that forces the viewer to activate, not only acting as an aestheticizing image, but able to express real existential pain<sup>154</sup>. The intensity of red, which I have noticed in my own film productions, is also interestingly explored in artistic works that operate in space as installations, for example. The color red is dominant in Kornelia Dzikowska's work *Trial of Strength*. This is an example of the impact of color in space, when the artist divides the space with a large sheet of red material putting the viewer in a state of agitation and alertness. The purity of the work lies in the use of a single color and material as the only elements introduced into the exhibition space. Thus, the viewer has a unique opportunity to commune with the color red and is also subjected to its effect on an unconscious level. On the ground of linguistics, earlier observations about the effect of red are confirmed. The prototypical references for the color are fire and blood, both of which have similar references and can carry meanings ranging from "fullness of life" and "beauty" to "destruction" and "death." Blood is combined in Poland with such terms as blood boils, boils, storms, blood floods someone, but also keep cold blood or hot blood, so we are dealing with two poles of valuation. Meanwhile, among the connections to fire, we find the phrases furnace, burn, gush, gush, fire, conflagration, ashes or burn<sup>155</sup>. Experiments conducted at the Vienna Institute of Psychology prove that red expresses wild merriment and joyful swagger in addition to wild pain and hatred<sup>156</sup>. Thus, the color red seems to have many associations with active situations and in such an activating way it acts on the perceptual level as a "warm" color.

---

<sup>152</sup> M. Choczaj, *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, [in:] *Images vol XII*, red. Andrzej Szpulak, Poznań 2013, p.309.

<sup>153</sup> I.Łapińska, *Obraz- barwa filmu*, [in:] *Media, Kultura, Społeczeństwo nr 9-10*, red. Marek Palczewski, Łódź 2014, p. 74.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>155</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 94-105.

<sup>156</sup> R. Gross, *op. cit.*, p.140.

#### 4. The boundary between warm and cool colors.

The link between cool and warm colors can be found in the color *red-blue*, which, according to Goethe, introduces a state of restlessness in contrast to *red-yellow*, an invigorating color. For the poet, blue and shades of blue evoke a restless and yearning mood in the viewer, so he categorized them as part of the "minus side," which he identified with night<sup>157</sup>. On the cool side of the spectrum we find blues, cyans and greens (although the latter, as I mentioned on colorimetry grounds, are more of a transition color), which connote an unpleasant reality, fear and isolation<sup>158</sup>. The most mysterious color on this side of the spectrum seems to be purple. Eliza Talary, examining the association of names with colors, finds that purple is the color in relation to which the largest number of respondents could not give any association<sup>159</sup>. Violet, which arises at the junction of blue, red and black, seems to carry the negative meanings we find in each of these colors. Because of its cultural use in the liturgy of the Catholic Church, it can be assumed that in countries dominated by this religion, purple will form an additional network of connections to the meaning of the rituals during which it is used<sup>160</sup>.

#### 5. Cool color - blue.

The combinations of music and color mentioned earlier in this thesis can help capture the impact of the color blue on the viewer. Blues characterized by a slow rhythm and a succession of lowering tones, according to the hypothesis, can irritate the parasympathetic system in the same way that the blue distance of the sea and sky, and the hour of twilight are affected, which indirectly may be connected with a longing for a spatially or temporally distant object from the observer<sup>161</sup>. The nostalgic effect of the influence of the color blue was well captured by the aforementioned Kandinsky; the correlation between the impression of a blue-colored surface moving away subconsciously creates such feelings<sup>162</sup>. The famous abstractionist elaborated on this thought, writing that "the deeper the blue is, the more

---

<sup>157</sup> J. W. Goethe, *Nauka o...*, p. 299-301.

<sup>158</sup> D. Weber, B. Kostek, *op. cit.*, p. 59.

<sup>159</sup> E. Talary, *op. cit.*, p. 406.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 407.

<sup>161</sup> R. Gross, *op. cit.*, p.146.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 141.

strongly it calls man into the infinite, awakens in him a longing for purity and, finally, transcendence<sup>163</sup>."

At this point it is worth noting that I have already cited several prototypical references for the color blue, namely sky and sea. The cited authors also wove azure into their considerations, alongside the color blue which could indicate the synonymous nature of these terms. Meanwhile, the richness of blue's shades means that, as with red, it can evoke extreme emotions in the viewer. Patti Bellatoni writes about this, noting that the slightest change in this coolest color of the color spectrum can affect the final reaction of the recipient, while putting forward the hypothesis that because of the individual nature of blue perception, it is the favorite color of most people<sup>164</sup>. We can meet in the literature the statement that azure perceived as "dull" or "pleasant" is the most beautiful color for Europeans, and its association with water and sky is already noted in mythological imagery<sup>165</sup>. From the perspective of Slavic beliefs, water was associated with death, the afterworld and the place where forces hostile to humans live<sup>166</sup>. The use of the color blue will therefore require special attention from the artist in terms of the choice of hue, which is perhaps why Goethe rightly noted that blue at the same time contains something dark, evoking contradictions between excitement and tranquility<sup>167</sup>.

However, one should be far from categorically stating that blue or blue is the most beautiful or favorite, while I cite both opinions because the impact of blue associated with distance may actually make it the most "tame" and "neutral" color. It does not attack or stimulate the viewer into action, potentially making one feel calmer and perhaps comfortable in its surroundings. The ambiguity of blue cannot be overlooked, depending on the hue of the color and the context of its use in the work. However, it seems that the positive and stimulating connotations of blue are rarer than the calming and depressing ones, as pointed out by anthropologist Marshall Sahlins, among others, when comparing the effects of blue and yellow<sup>168</sup>.

The aforementioned problem of dichotomy in the naming of the color being described needs to be clarified. The word blue is relatively new; back in the 16th century, the dominant terms in the order were *modry*, *bluish* and *blustery*. Today's Polish language uses the category

---

<sup>163</sup> W. Kandinsky, *op. cit.* p. 88.

<sup>164</sup> P. Bellatoni, *op. cit.*, p. 85.

<sup>165</sup> R. Gross, *op. cit.*, p. 135.

<sup>166</sup> A. Narloch, *op. cit.*, p. 77.

<sup>167</sup> J.W. Goethe, *op. cit.*, p. 299.

<sup>168</sup> J. Gage, *op. cit.*, p. 30.

of blue and blue, both terms forming semantic connections with the sky<sup>169</sup>. Ryszard Tokarski lists three indications of the primacy of the name blue over azure, firstly, azure is a loanword, secondly, blue is used more frequently, thirdly, despite synonymy and interchangeability in many texts, azure is a color variant of the color blue<sup>170</sup>. From the perspective of the analysis of the studies and texts I cite, it is important to be aware of the aforementioned connectivity of blue and azure (if we treat them synonymously for the purposes of this work) with sky and water<sup>171</sup>, which seems to be universal in all the cited authors. The sky evokes a number of positive associations related to the opposition of up and down, sky and earth, so it is the element that can guide the viewer to this feeling of the presented image, especially if this reference is used appropriately in the context of the narrated sequence of images. On the other hand, the combination of blue and water ensures that there is a net of meaning associated with the threat and fear of the sea's depths and the boundlessness of the ocean. The sky as well as the water here have a significant potential for meaning in the context of space, which can be used by the artist to build the atmosphere of the landscape presented, for example, as well as the relationship of the depicted objects or people with the space in which the blue color dominates.

In my opinion, the use of this "cool" color works perfectly in situations of building an atmosphere of seclusion, meditation, solitude, but also admiration of the boundlessness of space. The use of the dominant color in the frame can also enhance and externalize the inner world of the characters presented, their mental state and feelings, without the need to create complex dialogue statements. The use of warm and cool colors for the purpose of creative storytelling as a tool that functions in harmony with the rest of the work's elements offers the possibility of additional communication with the viewer on an unconscious level, which, through the enhancement of the image complementary to the rest of the work, will unify all its elements using the network of meaning references rooted in the viewer.

## 6. Warm & cool colors and the practice of filmmaking.

Izabela Lapinska, in her analysis of Michelangelo Antonioni's *Red Desert*, draws attention to the complementarity of colors with the emotional state of the heroine, writing that "the cool color, the pale blue of apathy deliberately emphasizes the mental state of the

---

<sup>169</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 133.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 133-135.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 133.



heroine," and earlier describing the world of the film: "a fog encroaching everywhere, everything in the color of faded blue, putting you in a state of lethargy, melancholy, monotony, claustrophobia and absolute helplessness."<sup>172</sup> The aforementioned prominent cinematographer Vittorio Storaro states that the color blue is associated with thought and intuition, blue for him is the color of intelligence and the future<sup>173</sup>. However, this is not a universal view but an individual observation, with the symbolic understanding of specific colors presented by Storaro in disagreement with, for example, Slawomir Idziak, who places more emphasis on the dynamic use of colors stripping them of their entanglement in context and using them in the form of affective phenomena in accordance with the emotional situation of the protagonist<sup>174</sup>. Storaro, speaking in the context of his film *Wonder Wheel*, draws attention to his use of two color palettes in relation to two heroines and their worlds - real and fantasy. The former is told through the use of cool shades of blue twilight, while the latter is told through warm shades of orange sunset<sup>175</sup>

The realism of the blue world and its harshness is wonderfully explored by filmmakers such as Andrei Zvyagintsev and Brad Anderson. Mikhail Kirichman's cinematography in Zvyagintsev's films *The Return*, *Unlove* and *Leviathan* creates a contemplative space of desaturated blues forming the inaccessible and harsh world in which the characters have to live. A similarly inaccessible world created with the help of the color blue can be found in the movie *Flames*, directed by Lee Chang-dong, in which cinematographer Hong Kyung-pyo uses a sequence filled with flames in the finale to contrast with the cool palette of the film. When considering the issue of the cool color blue in an artistic work, one should also recall Derek Jarman's 1993 production *Blue*. This film, which lasts seventy-four minutes, is in fact an emanating blue screen, in which the static visual layer is complemented by off-screen sounds and music. It is an intimate record of an artist dying of AIDS juxtaposed with metaphorical inquiries related to the color blue. The color blue appears here as the final color seen at the end of Jarman's life..

An interesting use of a color palette that includes both a blue dominant and a red accent can be found in productions such as *American Beauty*, directed by Sam Mendes with cinematography by Conrad Hall, or *Rosetta*, directed by the Dardenne brothers with cinematography by Alain Marcoen. This type of color palette seems to have a particularly

---

<sup>172</sup> I. Łapińska, *op. cit.*, p. 76.

<sup>173</sup> V. Storaro, *Who's afraid of red, green and blue?* [in:] *British Cinematographer Magazine*, <https://britishcinematographer.co.uk/vittorio-storaro-aic-asc-wonder-wheel/>, [accessed on: 05.06.2021].

<sup>174</sup> B. Flueckiger, *Color and Subjectivity in Film*, [in:] *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspective*, red. Maike Sarah Reinerth, Jan-Noel Thon, Nowy Jork 2017, p. 219.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

strong impact due to the use of a static and cool blue dominant color, which builds the world of the characters disrupted by an intense color stimulus already operating at the biological level in the form of an emerging red. In addition to the use of color accent, we can also have contrasting sequences maintained in monochromatic blues and reds appearing throughout the film, as in the case of Michael Mann's *Manhunter* with cinematography by Dante Spinotti, or Nicolas Winding Refn's *Only God Forgives* with cinematography by Larry Smith. The resulting color contrast turns out to be at the same time a contrast of an emotional nature. In the context of the use of the dominant red and blue, it is impossible to omit Krzysztof Kieslowski's *Trilogy of Three Colors* with cinematography by Sławomir Idziak and the films *Red* and *Blue* included in it.

#### 7. Green as a distinct category.

From the analysis carried out so far, one can see that both yellow, red and blue can have contradictory meanings, but as I pointed out earlier there are certain prevailing connotations, thanks to which I classified warm colors as (as Goethe wanted) those of a plus nature, while cool colors are of a minus nature. A split in meaning can also be found in another color categorized as a cool color in the texts cited, which is green. This color is of dually interesting- from a cultural and linguistic perspective the ambiguity of connotation is very strong, while the aforementioned colorimetric analysis points to green as a transitional color in the cool-warm spectrum. Perhaps the ambivalent attitude towards this color and the lack of a strong emotional response is intensified by the fact that we are evolutionarily accustomed to it, making it, according to some studies, likely to be positioned between joy and aversion, and excitement and reassurance<sup>176</sup>.

The most obvious association that comes to mind with the color green is nature. The close connection between green and vegetation is confirmed by the numerous linguistic combinations of these terms, in Latin *viridis-viror*, English *green-to-grow*, Old Norse *groem* or Old High German *gruoni*<sup>177</sup>. Reference to the world of plants can even be found in Inuit *ivijuk* (green) derived from *ivik* (grass)<sup>178</sup>. Thus, the color green is directly associated with the living plant world, in opposition to autumn yellows and winter blacks and whites, green has something connecting it directly with the phenomenon of rebirth and full bloom. The

---

<sup>176</sup> R. Gross, *op. cit.*, p. 167.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>178</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 147.

serenity hidden in this color also contains the activity associated with the peak of plant bloom in the annual cycle. However, depending on the shade, green also connotes a completely separate set of meanings. As Patti Bellattoni writes, summarizing the color in one sentence, *it's the color of green vegetables and rotten meat*.<sup>179</sup>

In addition to meanings associated with flourishing, green is thus linked to old age, decay, decomposition and disease<sup>180</sup>. We notice this disturbing aspect of green in film productions such as David Fincher's *Seven*. Małgorzata Choczaj, analyzing the colors of this movie, draws attention to the need to decode them in accordance with the film's layer of meaning (the colors are accompanied by the seven deadly sins). The author cites the statement of cinematographer Dariusz Khondi, who, recalling one of the scenes, says that *it was a very necrotic, green scene, like being at the bottom of a river, with a sense that time has passed. It even had a damp fungal look. He added some green gel to all the lights, balanced on the daylight to convey a sense of unease. Like in an Edvard Munch painting, you get a kind of green spectrum, even if there is no green in the painting*<sup>181</sup>.

I find particularly interesting the cinematographer's attention to the aspect of dampness and mold, which, as one can see, are inherent in the process of decay that the dark green evokes. Choczaj, summarizing the consistent use of this color in Fincher's film, states that green here has nothing to do with hope (this common green-hope connection is mentioned by Ryszard Tokarski<sup>182</sup>). It is the color of death, decay and decomposition, which is heightened by the sound of the rain constantly falling throughout the film<sup>183</sup>. This is an important example from the perspective of creating a complementary world in which all elements reinforce each other. As can be seen in the case of the color green, its perception is largely related to the brightness of the color. So, as with blue, it is important to consider the role of achromatic colors in creating a web of meaning with the primary color. In addition to warm and cool colors, it is also necessary to reach out to white and black.

---

<sup>179</sup> P. Bellattoni, *op. cit.*, p. 166.

<sup>180</sup> R. Tokarski, *op. cit.* p. 155.

<sup>181</sup> D. E. Williams, *The Sins of a Serial Killer*, [in:] *American Cinematographer 1995*, nr. 10, translated by Małgorzata Choczaj, p. 40. cit. per. M. Choczaj, *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, [in:] *Images vol XII*, red. Andrzej Szpulak, Poznań 2013, p.308.

<sup>182</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 151.

<sup>183</sup> M. Choczaj, *op. cit.*, p. 312.

#### IV. WHITE AND BLACK IN THE TERM OF COLOR CATEGORIZATION AND THEIR INFLUENCE.

The subject of black and white colors is extremely broad in the context of photography and film. Particularly interesting because of the original dominance of the black and white negative and the continued use of monochrome black and white in photography and film (as in the case of *Ida*, *Cold War*, *Roma* or the specially made parallel version of *Parasite*). An interesting observation was shared by Andrei Tarkovsky, who, functioning during the transition to color film, claimed that color footage is characterized by falsity caused by the mechanically reproduced color slipping out of the artist's control. As a result, he even claimed that black and white film is actually closer to the poetic, naturalistic and psychological truth of art<sup>184</sup>. However, for the purposes of this paper, I will focus, as with the other colors, on an essentialized analysis of the use of white and black in the context of the realization of *Unbeing*, which consists of four color films. The result of this approach is a consideration of the role of black and white as elements of the color film that influence the other colors used.

##### 1. Light and its absence.

It seems reasonable to describe the two colors in their mutual relationship, since one intuitively senses the oppositeness of the two colors. In the context of film and photographic art, black and white are inextricably linked to the category of light and its absence. As I wrote earlier, these colors appear in prototypical references to objects that never absorb or reflect one hundred percent light, so we can refer not only to light but also to the color white. However, on the ground of artistic experience, I would like to combine the two concepts here and look at those two colors both from the perspective of light or rather the lack of it (in the case of black) and other objects to which those two colors refer. I tried to prove earlier that under the concept of the color of light we can also look for gold therefore I don't think that a good reference for the category "light" is white because it is not a combination that is consistent with our everyday observation of reality. It should be noted that the space one observes during the day does not become close to white, it becomes bright but not white<sup>185</sup>. The case is different in the context of black, there is something disturbing about the lack of

---

<sup>184</sup>A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa 1991, p. 99-100.

<sup>185</sup>R. Tokarski, *op. cit.*, p.45.

light, the invisibility and the experience of darkness associated with it. I do think that this uneasiness and horror resulting from the lack of light is perfectly captured in the phrase of William Styron, whose autobiographical recollections of the time of his depression are included in his title *The Darkness Visible*. The connection between seeing and black is also marked in the Polish language in the form of black-vision and black-visioner, it is worth emphasizing that they do not mean a visual defect, but signal an emotional attitude towards reality<sup>186</sup>.

The quantitative approach to white and black, that emphasizes light aspect, directs us towards the connotation of day and night and the value opposition of light and dark, meanwhile it is also possible to find other references for both colors in culture and language. Kandinsky, trying to capture the feeling of black in a poetic way, says that its sound is like dead nothingness after the sun goes out, non-being without chance and eternal silence without hope. He compares its meaning in the artwork to a musical pause, which must be followed by a new opening, only to be immediately docketed with terms such as motionless, burnt pile, body silent in death, soundless or deaf<sup>187</sup>. In opposition, the painter sees white as a great silence, impassable, infinite, mute, but not dead, or rather, as he says, "white sounds like a silence that can unexpectedly become meaningful."<sup>188</sup> The prototypical reference for the color white from the quantitative perspective in Polish is snow (alternatively, salt and milk) and it is this reference that dominates the quantitative perspective of day<sup>189</sup>. In the case of black, we are dealing with the quantitative night and the quantitative soot and coal<sup>190</sup>. In the case of night-with connotations of negative valence, which are linked to ugliness and evil such as gloomy night, gloomy night, ugly as night, sons of the night, and death, mourning and sadness (eternal night, grave night or land of eternal night)<sup>191</sup>. Due to the nature of black as a color that absorbs light by being its opposition, it can gain the status of the most serious color, whose "evil" stems from a deficiency of energy that threatens life<sup>192</sup>.

In Heinrich Freiling's psychological research, black is assigned to the category of mourning and pressure, other studies in this field have shown the association of respondents with deep sadness and tormenting worry<sup>193</sup>. At this point, it is worth recalling once again the relative importance of a particular color. As Krzysztof Jurek writes, black can be a symbol of

---

<sup>186</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>187</sup> W. Kandinsky, *op. cit.* p.93.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>189</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 45.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>192</sup> R. Gross, *op. cit.* p. 95.

<sup>193</sup> Ibidem, p. 87-111.

happiness in Chinese culture, nobility, age and experience in Japanese culture (white, meanwhile, is associated with naivety and youth)<sup>194</sup>. Similarly, in the case of the Slavs, white was associated with mourning, which may be due to the historical occurrence of two types of burials-a funeral with a white shroud and black mourning, and so-called red burials<sup>195</sup>.

## 2. Art and Blackness.

References for which the foundation has become the absence of light and blackness understood in this way have manifested themselves in art for centuries. Perhaps the first association with blackness in art that comes to mind is Kazimir Malevich's black square, but it is worth going back to another visually similar form from around 1617. At the time, English philosopher and alchemist Robert Fludd published a treatise *Utriusque Cosmi*, in which he presented all entity prior to the existence of the known universe. He presented this undoubted difficulty in visual representation by using a painted black square, on the sides of which he noted the information "and so on to infinity." In his mind, the most perfect representation of nothingness in the context of non-being was precisely black to represent darkness. It was from this blackness, as well as light and water that would give rise to later substance. We will see this type of clinically raw representation of blackness 400 years later in Paul Nash's illustration, Malevich's painting or Ada Reinhart's series of black paintings, who proves with his work that black is not uniform and repetitive, and by creating the appearance of blackness in his paintings that do not fully absorb light, the artist plays with the viewer's perception. Moving towards representational painting - fascinated by Goethe's theories, William Turner, mentioned at the beginning of this thesis, explored the theme of light and its absence in his works constantly. Turner's painting *Jason* depicting the Greek hero is an example of storytelling on the edge of visibility. The entire scene takes place in a low key with the dominance of blackness, in which terrible and perhaps dangerous elements are hidden. The role of blackness and lack of light here is to hide the horror, the viewer does not know what lurks in the darkness. There is something frightening about a world in which our sight is unable to penetrate the surroundings accurately, we are forced to fill in the missing elements with our own fantasies and imaginings. So black here creates a kind of plane of arbitrariness for the viewer, through its connotations of meaning it points in a direction but does not reveal what exactly is hidden in it. Contrastive, hiding paintings are well-known, for

---

<sup>194</sup> K. Jurek, *op. cit.*, p. 64.

<sup>195</sup> R. Gross, *op. cit.* p.86-88.

example, from the works of De La Tour, Carravagio or de Ribera. Francisco Goya's pinturas negras (black paintings) also benefit from influencing the viewer with deep blacks resulting from the lack of light. Low-key lighting was perfectly adopted in photography and film, creating the genre of film noir and, in the days of color film, neo-noir. The aforementioned David Fincher, using this film aesthetic, achieves this "pollution" of colors with black, which gives them a new semantic orientation, as I have already mentioned while analyzing the use of the color green in the american's film. Aforementioned independent use of the color black in painting is also used in film by presenting a monochromatic black screen as a part of the film supplemented by an audial aspect. This allows the artist to break the previous visual sequence, to open or end the work in a way that shocks the viewer and forces him or her to confront his or her own off-screen image and the blackness emanating from the screen.

In addition to this network of connections linked to the categories of light, day and night, it is important to keep in mind a second one, built by the qualitative referents for both colors. Interestingly, these references are universal for other languages as well, in Russian the prototypes of black are coal and soot, in Spanish we find references to coal and the absence of light,<sup>196</sup> and the situation is similar in Norwegian black is a color similar to soot or coal<sup>197</sup>. So there is a connectivity here related to the phenomenon of charring, ashing and what is left after the effects of fire. I understand black in this context as a representation of past events that led to the situation of charring, but also as a potential, a signal of such action in the future. Black is therefore connected with emotions and negative associations, to a large extent black connotes "evil" and we can find this connection in all the previously mentioned languages and cultures, which is perfectly presented by Ewa Komorowska's analysis<sup>198</sup>. We can find references to human beings and their deeds such as czarny charakter (black-character in polish) in reference to a vile person. There are well-known connectives such as black actions, black sheep, dark affairs, dark type, black book, black list. Illegal labor is referred to as praca na czarno (dark work in polish)<sup>199 200</sup>. Black also refers to evil powers through the connections black mass, black magic, black angel or black ritual. Negative and evil mental states are also expressed through this color, the aforementioned blackness, black thoughts, black day, seeing something in black colors . It seems reasonable to consider black as a color

---

<sup>196</sup> E. Komorowska, B. Kosik-Szwejkowska, *Konceptualizacja ciemnej strony życia w wyrażeniach z nazwą barwy czarnej i konotujących czerń w języku polskim, rosyjskim i hiszpańskim*, [in:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. Ewa Komorowska, Danuta Stanulewicz, Szczecin 2018, p. 59-60.

<sup>197</sup> E. Komorowska, *Barwa czarna w języku polskim i norweskim aspekt konfrontatywny*, [in:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. Ewa Komorowska, Danuta Stanulewicz, Szczecin 2018, p. 86.

<sup>198</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 46.

<sup>199</sup> E. Komorowska, B. Kosik-Szwejkowska, *Konceptualizacja...*, *op. cit.* p. 61-81.

<sup>200</sup> E. Komorowska, *Barwa czarna...*, *op. cit.* p. 86-97.

that, when added by the artist to another primary color, will enrich its perception with this interpretive vector. This is consistent with the earlier description of the colors green and blue, which in a dark shade change meaning and gravitate toward negative associations.

### 3. Unobvious white.

Meanwhile, although it may seem completely opposed, white carries within itself some of the meanings attributed to black. Death, associated with black, can also be found in white and snow, as seen in expressions such as "snow shroud," "white shroud," or "shroud of snow."<sup>201</sup> The ambiguity of white is even more interesting, as it is associated with purity and perfection, but also contains layers that are difficult to define. This may be partly due to the reference that snow is for white, which in itself does not create strong and obvious semantic connections for the receiver. While in the qualitative opposition of light-dark, white acquires positive meanings quite simply, in the case of references to the real world, we are not able to define its operation in a straightforward manner. Snow and the white of winter are situated in a context of meanings relating to death and transience, especially when we analyze them in terms of the seasons and their impact on our perception and understanding of the world. This approach has proved useful in analyzing the color yellow (autumn, the twilight period) and green (the flourishing and emergence of life). Thus, white is associated with the period of death and stagnation that we experience in winter.

There is something unsettling about the color white that filmmakers have often exploited to create worlds that are excessively sterile and inhospitable, where the dominance of white can be associated with the sterile uniforms of medical staff and the dehumanized atmosphere of an undefined space (perhaps reminiscent of a contemporary art gallery). In the post-industrial and frightening world depicted in the 1971 film *THX 1138*, people are subjected to psychological torture while confined in a vast, white space. The dominance of white causes every other color to resonate more powerfully; black uniforms worn by oppressors against the backdrop of pervasive white color have a more intense impact on the viewer. White demands that we focus on the character or object being presented, as opposed to black, which the viewer penetrates in search of hidden threats; in white, nothing is hidden, everything is presented by the artist in a sterile manner, forcing a direct confrontation. I partially set aside the meanings of purity and innocence associated with the color white, as

---

<sup>201</sup> R. Tokarski, *op. cit.* p. 53.



their dominance in contemporary Polish language does not require deep analysis. Symbolically, white represents truth and the victory of good over evil, life over death, and the purity of white color enables us to approach the sacred<sup>202</sup>. I intentionally draw attention to the hidden meanings associated with death in the color white, as I personally experience discomfort when encountering works saturated with white color. For me, Robert Rauschenberg's White Paintings are an example of this, in which the painterly surface, due to its uniform white color, seems to be an inhuman, pure form outside of our organic order. White also has gentler connotations derived from its association with snow, namely, associations with winter dreams, feather beds, pillows, or finally, eternal peace. Thus, white is linked to snowdrifts, winter dreams, featherbeds, pillows, or finally, eternal peace. If the meaning of white, in opposition to the "evil" of black, can be interpreted as "good" and "perfection," there is no such clear opposition in relation to "death."<sup>203</sup> White mixed with other colors causes them to fade, brighten up both visually and perceptually, and lose their significance, as opposed to black, which adds the aforementioned weight.

Richard Tokarski perfectly summarizes both colors by writing that "being a synthesis of all colors and at the same time not being the best illustrations of colors in the common understanding of the word, they create their own microcosm of meanings."<sup>204</sup>

#### 4. Gray- at the crossroads of white and black.

In this context, I would like to bring up the issue of the color grey, which functions at the intersection of black and white. In the earlier mentioned saying of Laozi, which speaks of the path from white to black and from black to white, it is important for the artist to be aware of the color of the path itself, namely grey, which can be called a mediating color<sup>205</sup>. Grey is a neutral, static color. Traditionally, it evokes negative associations; in religious symbolism, it dampens light and symbolizes lack of energy and strength<sup>206</sup>. However, it also contains something of the memory of past events and the purity of white associated with a new beginning, a clean slate. Perhaps this is why I am most drawn to understanding grey in the context of ash and remnants of something, decay. Andrzej Leśniak invokes the literary works of Jacques Derrida and the paintings of Anselm Kiefer to create a platform for reflection on issues of grey, ash, and memory. Writing about the experience of ash in Derrida's work,

---

<sup>202</sup> Z. Libera, *op. cit.*, s. 121.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 57-58.

<sup>204</sup> R. Tokarski, *op. cit.*, p. 60.

<sup>205</sup> Z. Libera, *op. cit.*, p. 122.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 123.

Leśniak states that "the experience of ash touches on the unresolved and absent within language, namelessness and loss of words, or words as loss, but also on the unreadability of the image, its opacity and materiality, finally, on the color that conceals itself". He then cites Derrida's statement that "ash is an old, grey word, a dusty subject of humanity, an unremembered image"<sup>207</sup>. There is thus something in the color grey that is inherently linked to transience and decay, to a neutrality arising from the loss of former attributes, which makes the viewer feel not so much lost as indifferent when engaging with grey. Georges Didi-Huberman, using the term "past color", states that what is painted in grey is consistent with the category of the past tense. Therefore, he denies grey the status of a color and creates for it a category of a phenomenon that causes the bleaching, fading, and disintegration of color, calling it "the color of discolouration"<sup>208</sup>. Grey is thus an important point from the perspective of my work, *Unbeing*, because it highlights most strongly the relationship between color and memories in my considerations.

## V. MEMORY AND COLOR.

The foundation of the visual presentation of *Unbeing* is the relationship between memory and recollection and color, which guides its execution. In this case, the function of color is twofold. On one hand, it influences the viewer through a series of semantic connections, while on the other hand, it assigns meaning to generated memories and imaginings that make up *Unbeing*. The role of color can be understood in the context of memory as "mediatization," or mediation between the present and the past, as Danuta Minta-Tworzowska writes, citing Paul Ricoeur's thoughts<sup>209</sup>. Color thus highlights what is important for the existence of the community or individual, assigns meaning, and universalizes the experience of perceiving events within a broader society. Understanding the workings of color presented in the previous chapters is crucial here, and realizing that it does not function in a detached, sterile reality devoid of meaning, where we focus solely on the physiological aspect of the color impression. By using different colors in the four-channel video of *Unbeing*, I attempt to showcase various narrative "versions" through color palettes (warm and cool) that are in line with my own internal sensations, imaginings, memories, and fantasies. On the other hand, I assume that the character and mood of these visual elements

---

<sup>207</sup>A. Leśniak, *Popiół i szarość- pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, [in:] *Przestrzenie Teorii 6*, Poznań 2006, red. Anna Krajewska, p. 32.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>209</sup> D. Minta-Tworzowska, *op. cit.*, p. 138.

will evoke similar feelings and impressions in the viewer. However, this action will not refer to my memory and imagination but to the individual memory of the viewer, as well as to the shared network of cultural and semantic references for colors, as discussed in the previous chapters of this work.

#### 1. Memory and recollection in the context of creation.

Piotr Zawojcki, referring to photography, argues that memory, using this medium, finds a vehicle for re-composing and saving the past<sup>210</sup>. I believe that this statement can also be applied to film material. Re-composing previous memories and their updating are integral attributes of thinking, which are linked to shaping one's own history and identity. Attempting to transform them fictionally encounters, in Unbeing, a new field of updating that comes this time not from the artist but through color, enriching the work with the viewer's own associations. Art, by using emotions and references instead of cold analysis, can create a space in which it confronts the viewer with alternative narratives of memory<sup>211</sup>, and in the case of Unbeing, it also creates a platform for the viewer's experience to supplement them. Through the interpenetration of the present and the past, memories (real or not) imitate current states accessible to the viewer, and the viewers' emotions during the viewing penetrate them<sup>212</sup> and embody themselves in the represented images, giving them meanings through this specific feedback loop. Memory itself is not linear; we cannot return to certain events like a film on a shelf or developed photos filling a photo album. It is characterized by selectivity, in continuous connection between what has passed and what endures. Traveling back in time is never a true journey; it is disrupted by current experience, values, ideas, and culture<sup>213</sup>.

Memory can also have a function of storytelling, conveying information to someone in a situation where we do not currently have access to the object or event that is the source. Pierre Janet, a pioneer in memory research, called this basic memory function narrative guidance<sup>214</sup> as early as 1922. In the era preceding the invention of printing, in the context of ancient art, images and songs also served as memory triggers, pointing people to certain events, the ultimate shape of which depended largely on how the viewer's memory and

---

<sup>210</sup> P. Zawojcki, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, p. 94.

<sup>211</sup> M. LeBaron, P. Regan, *Reweaving the Past*, [in:] *Memory*, red. Phillippe Tortell, Vancouver 2018, p. 217.

<sup>212</sup> M. Halbwachs, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>213</sup> *Ibidem.*, p. 217.

<sup>214</sup> J. le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Warszawa 2007, p.102.

imagination worked<sup>215</sup>. Stimuli may change and evolve; however, in the era of digital image recording and playback, the truth about the physiological experience of history remains unchanged, as its foundation consists of sensory memories that construct current visions of the past. The human body, emotions, and brains experiencing memories remain unchanged regardless of the evolution of stimuli<sup>216</sup>.

For me, memory is therefore a starting point, and impressionistic memories are the foundation for creating a visual and sound story on the border between truth and falsehood, in which I hope to build a bridge between generated memories (true or not) and viewers by using universal signs, symbols, and color. Building such a bridge is entirely possible, as demonstrated, for example, by Georges Perec in his work *Je me souviens* (I Remember), in which 479 sentences or paragraphs begin with the words "I remember," and the experience of these ordinary memories turned out to be common to many viewers<sup>217</sup>.

In a similar way, Hollis Frampton's autobiographical video work *Nostalgia* from 1971 operates. In this black and white work, the artist uses his own photographs and burns them using an electric heater. Memories of burned photographs are read by another artist, Michael Snow. The combination of verbal narration with the visual gesture of burning photographs draws the viewer into this specific game with memory and involves them in the narrative sequence created by Frampton in such a way that they begin to participate in memories that do not belong to them. By using black and white film, Frampton eliminates the possibility of using color as a narrative element, while exploring the issue of grayness and ash, as mentioned in the previous chapter. This is particularly evident in the work where photographic archives, burning, memory, and ash come together in a common narration.

A similar limitation is encountered in Shirouyasu Suzuki's 1975 film *Impressions of Sunset* - the artist's personal diary in which he shares his impressions of his own life. Despite the achromatic execution, the reference to the setting sun in the title subconsciously "colors" this image in a warm color palette, which seems to confirm the strong connection between linguistic aspects and color perception. At this point, I would also like to draw attention to the affinity of archival photographs with black and white aesthetics resulting from the cultural habit of viewing black and white archives due to the historically available technology of recording photographic images. Black and white photographs distort the true colors of recorded scenes and are an interesting contribution to considerations of photographic, film,

---

<sup>215</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, p. 36.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>217</sup> M. Pastoreau, *op. cit.*, p. 11.

and memory art, as well as the subjective nature of recalled memories and their inadequacy in relation to physical past. Memory is not entirely individual in nature; it is in society that a person acquires, recognizes, and locates memories. Maurice Halbwachs, speaking about reminiscing resulting from stimulation by others, asks *why what is true for most of our memories would not be true for everyone?* adding that the memory of others helps one's own memory<sup>218</sup>. Therefore, the artist can find a connection here with the common experience of color, which belongs to culture and everyday life, shaping our common memory. By relying on aspects related to memory in the work, one cannot be completely certain of anything; both the artist's intuition and imagination must play a significant role. The artist, when confronted with his own memory, experiences the fluidity of this phenomenon, but also its great potential, in which we can imagine colors despite the absence of light, taste without eating, and hear sounds, although at that moment, none surround us<sup>219</sup>.

As Michael Pastoreau writes, our memories often lose their colors and cannot even be considered in terms of black and white or white, gray, and black. It can be said that when we do not have access to them, they are colorless, and only their recollection leads to the formal and chromatic ordering of memory, which normalizes shapes and lines, while imagination adds color to them, which can be completely inconsistent with the physical reference that we saw in the past<sup>220</sup>. Thus, how we remember colors and assign them to our memories depends largely on our overall experience associated with words, linguistic elements, everyday codes, and symbols<sup>221</sup>.

## 2. Film and Memory.

Henri Bergson believed that our consciousness consists of predicting the future and memory related to the past and present, which is the intersection of the mind and matter. This understanding can be applied to the perception of art in the context of memory realization, which creates a connection between the work and many individuals, providing a space for shared configuring, sharing, and decoding of memories, as consciously exploited by, for example, Marcel Proust<sup>222</sup>. For Proust, who took lessons from Bergson, the memory of images, sounds, smells, and tastes combined with sensory stimuli had an artistic quality and

---

<sup>218</sup> M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamieci*, przeł. Marcin Król, Warszawa 1996, p. 4-5.

<sup>219</sup> S. Rose, *Memories Are Made of This*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. Susannah Radstone, Bill Schwarz, Fordham 2010, p. 199.

<sup>220</sup> M. Pastoreau, *op. cit.*, p. 13.

<sup>221</sup> *Ibidem.*, p. 199.

<sup>222</sup> J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory Images of Recollection and Remembrance*, Londyn 2007, p. 6.

served as material for further creative work<sup>223</sup>. Jean Hyppolite, analyzing Bergson's texts, states that Bergsonian memory is a phenomenon that synthesizes the past, present, and anticipated future and is thus inseparably linked to creative duration and meaning. As being evolves, it creates something new at every moment, and the essence of time is passing, so the present is a moment in which it changes its character to the past<sup>224</sup>.

Film is inseparably connected with memory, as Jerzy Wójcik writes in a similar way in the context of time in film, noting that the present actually does not exist because everything is either the future or the past, and the breakthrough between these two phenomena is the present<sup>225</sup>. Due to its temporal nature, a film is therefore particularly associated with the concept of memory and reminiscences, because the viewer, in each subsequent second, must recall from their own memory what they saw a moment ago to continue decoding a series of images over time. In this sense, a film becomes a memory while we watch it, unlike a static image or a photograph that does not change its character in each subsequent second. A film lasts and changes, and what it was for the viewer a moment ago is already a memory. We cannot look again after a while at the same shot that has already passed in the sequence. Time is an element that, in my opinion, permeates and connects memory and film art. Memories are characterized by temporal manipulation, which we unconsciously perform by reproducing and recreating them. Similarly, a film enables the manipulation of time by exploiting the fact that the passage of time is subjective, especially in relation to important emotional events.

The artist Bill Viola masterfully employs the manipulation of time in his work, allowing the viewer to focus on individual gestures and emotions<sup>226</sup> and to capture the present moment before it inevitably transforms into a memory. In Viola's *The Crossing*, in addition to the temporal element, the viewer experiences the utilization of emotions associated with the elements and colors in two palettes, warm and cold, much like in my own work, *Unbeing*. Through the manipulation of time intertwined with the meaning conveyed by color, sound, and composition, the artist has a unique opportunity to engage the viewer emotionally. This engagement is intensified by the arrangement of these elements, creating the impression that time is passing more slowly within the work and confronting the viewer with this

---

<sup>223</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, p. 16.

<sup>224</sup> K. Ansell-Pearson, *Bergson on Memory*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. Susannah Radstone, Bill Schwarz, Fordham 2010, p. 62.

<sup>225</sup> J. Wójcik, *Sztuka...*, p. 55.

<sup>226</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, p. 40.

deceleration. This affords the viewer a chance to delve into the work and to complement it with their own experiences and associations.

Marshall McLuhan, in reference to television, once stated that the viewer not only feels physically present but also has the impression that by reaching out their hand, they could touch the scene being presented<sup>227</sup>. By utilizing the network of time, memory, signs, and manipulation of this first phenomenon, the artist has the potential to immerse the viewer in an experience that feels like their own. There is much of the classical practice of the visual artist in this cinematic process, wherein the artist creates an object or installation that elicits the emotions of the viewer<sup>228</sup>. Similarly, in film and video, elements such as color, light, montage, rhythm, and music can be arranged in a manner that produces specific emotions in the viewer. Moreover, realism and viewer engagement need not stem from a strict recording of reality; cinematic images do not necessarily need to meet the condition of accurately portraying reality. Here, again, I refer to the creation of situations and cues that provide interpretive vectors and complement the work's narrative with the viewer's personal imagination. One of the most notable examples of this type of cinematic work, in my opinion, is Chris Marker's *La Jetée*, a film composed of static photographs that affect the viewer in the same way as a fully moving image projection. The viewer complements the static story with their own imaginative movement, creating as many different versions of *La Jetée* as there are viewers of the work.

### 3. The Art of Memory.

The art of memory, fundamentally a visual art, has been challenged for its representational character, yet already in the eighteenth century, philosophers recognized that sensory impressions and images are not real, and memory is characterized by a mixing of real experiences with imagined visualizations. Proust, for example, considered memory as an important element of the inner self of a person, whose basis is emotional rather than organized, and cannot be attributed to something like a photographic archive<sup>229</sup>. Instead, memory is a place where senses combine to create vivid memories and observations<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>228</sup> W. Anchieta, *op. cit.*, p. 203.

<sup>229</sup> J. Gibbons, *op. cit.*, p.3.

<sup>230</sup> C. Van Campen, *op. cit.*, p. 17.

Maurice Halbwachs states in his writings that remembering leads us towards a period in the past, but we never establish a real connection with it<sup>231</sup>.

Contemporary art largely involves the involuntary recall of memory, which enabled earlier rejection of mimetic forms (by symbolists like Gauguin or proto-expressionists like Van Gogh) in favor of new practices developed by the avant-garde at the beginning of the twentieth century. As Joan Gibbons writes, understanding that memory is just as essential for knowledge of the world and knowledge of oneself makes art one of the most important tools of "memory work" that is associated with contemporary life and culture<sup>232</sup>. Sensory memories used in the process of construction resulting from recollection resemble creative processes experienced by artists in their work<sup>233</sup>. Sensory memories are based on sensory impressions and emotions, creating a sense of possibility for the psychological evocation and reliving of past events. When recalled in the mind of the recipient, facts and fiction create an inseparable mixture.

Cretien Van Campen, while examining female artists who are synesthetes, cites examples such as Clara Froger, Martina Strusny, and Janneke van Dijk. The first of them, recalling memories of her childhood home, sees it in white colors (due to the emotionally "cold" nature of the place), although this is not a color corresponding to the physical reality of the object. Martina Strusny, using her memories, has the impression that her brain builds colorful collages, whose colors change. Meanwhile, Janneke van Dijk, recalling a lived-through disaster (flood), sees her loved ones in colors dependent on their presence or absence on that day in her surroundings. Her father, represented as the color blue, changes to gray after realizing his absence. All these examples demonstrate how sensory memories participate in assigning different colors and constructing autobiographical past<sup>234</sup>. An interesting artistic practice can be observed in Claire Rosen, who creates collages in the Nostalgia; A study in color series, which are an impression of her own past. We can find surprising combinations of childhood and adult life objects presented in layouts creating complete photographs, each with a different character. The individuality of each work is not marked solely by the objects used; the differentiating element introducing a specific emotional tone is the monochromatic color present in each of the photographs. The dominant color tones in the series unify the depicted objects by assigning them to a given category; all have an intuitive and impressionistic character caused by color.

---

<sup>231</sup> M. Halbwachs, *op. cit.*, p. 43.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 3-6.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>234</sup> Cf., *Ibidem*, p. 116-130.



Using the theme of memory and color in art allows for unlimited possibilities of creation, considering that memories are, as previously mentioned with reference to Michael Pastoreau, colorless until they are recalled. Constructing memories is a creative act, often unconscious but characterized not by merely "replaying" a recorded situation, but by creating it anew each time. Even more interesting is the use of narrative techniques that imitate memories, leaving room for artistic creativity and involving the viewer's own autobiographical mechanism of memory creation. The use of color in such works enables the artist to give the viewer a proper interpretive vector that can help in experiencing the overall atmosphere of the artwork as intended by the artist. Moreover, this vector can be supplemented by the viewer's own experiences and feelings, thus incorporating the artwork into their personal history.

## VI. UNBEING

### 1. Project foundations.

When analyzing my own artistic activities over the past few years, I tried to find the root foundation from which creative work begins for me. I turned my attention to the archives I have created so far while preparing for various realizations. Whether it was a photographic project or a film or music project, the core of the materials on which the construction of the work proceeded lay in notes, memories and reflections in the form of written material. Over the years I was able to accumulate written fragments of thoughts, notes of a poetic nature, loose strings of associations or finally more structured prose fragments (often typewritten forcing a greater organizational regime). All the recorded memories and reflections did not form any coherent body, but were instead recorded in word form for later processing into visual or audio expression. They had, in my opinion, the character of important statements, precious thoughts and memories that needed to be recorded at a given moment so that they would not escape from memory. Looking back at this collected material, I realized the importance of autobiographical memory in the artist's work. The significance in supplementing the work with one's own experiences, for example, which can manifest themselves in an abstract layer related to form or color. I noticed this kind of activity of my own memory and recollections during the making of the documentaries *Tensity* and *Futhark* and the experimental short *Atrophy*. The protagonists of these images talked about their own worlds and experiences, but the visual layer created by me was largely related to my own interpretation, a feeling of what the characters were talking about. This perception, however (although largely intuitive in nature during the creative process), involved the ability to imagine the inner emotions of the characters. This projection was never entirely abstract in nature-it was always grounded in reality. The reality that formed the basis for my co-perception was the baggage of my own experiences and trials, my own self, which manifests in the visual and auditory layers of the works. Although both of these layers give the impression of telling the story of the characters in reality they tell a lot about the author of the work.

Analyzing the use of memory and looking at the collection of reminiscences and thoughts written on (what I believed at that moment) important pieces of paper, I began to wonder about the authenticity and the degree of creative processing of certain situations given autobiographical memory. The aspect related to written creative artistic fragments such

as poetic and prose pieces seemed equally interesting to me. The situations and thoughts written in them did not belong directly to my own physical experience, but because they were created in my own imagination, they constitute a certain output of the history of my mind. Are they therefore unrealistic memories? Taking into account the fact that memories are merely impressions created at a given moment regarding a given event, it is impossible to deprive the places and situations created by the artist of the status of memories. Since I am able to return with my imagination to an imaginary and described place, the memories associated with it are just as "real" as recalling an event or place that actually took place. In pondering this aspect, I could not leave out the question of how I remember. Did the events I am able to recall actually look the way I think they did, why do the imaginary situations look the way they do and not differently. The final question I asked myself was about the role of color in memories. Why is it that such and not other colors are recalled by my memory even though they do not necessarily seem to be consistent with what might have happened in reality.

I was equally puzzled by the fact that the works of other artists evoke my own memories. Looking at the works of others, I have the impression of referring to my own inner experiences and stories, which is extremely interesting from an artist's point of view. This is because it opens the field for a shared experience with the viewer of situations that perhaps none of the two have experienced. Thinking about memories, imaginations and their role in the creative process, I could not ignore the aspect related to color. The question "why do I remember something in a certain way" was constantly arising. While certain elements of memories set in the real physical world could be justified by perfect color memory, imaginary places and situations with their saturated colors were just as realistic as memories of real places. Revisiting the written texts, I realized that I remembered them differently each time and the color element was not at all repetitive in the images recurring in my imagination. Recalling the memories and reading the texts was more like creating a new film in memory each time, in which the actors spoke similar lines but the scenery, choreography and emotions were slightly different. Each return to these rough foundations involved building something new, rather than returning to the same idea.

Creating a work based on one's own disordered archive involved rediscovering the author of the words. The situation was interesting to me, because on the one hand I was facing issues written down by myself, and on the other hand there were fragments created by someone from the past with whom I may not still be able to identify. I realized that in the case of artistic processing of one's own work, we are dealing with the fluidity of the author, with

the impression of dealing with foreign matter created by someone else, although we have a certain emotional relation to it. Thus, a fundamental question arose - who is the author of the material on the basis of which the visual film work will be built. The very emergence of this doubt was for me at the same time a confirmation of the right artistic path in the case of Unbeing, because it opened the field for the universal discovery of the narrative layer through the individual filter of the audience and myself. The notes were originally intended as a foundation, which after transformation took the form of a literary script-monologue that was the canvass of the story spun by the narrator in the sound layer of Unbeing. Ultimately, however, I decided to explore the issue further and search for a form of memoir that I could call universal. The individual author's approach based on his own archive seemed to me a rather over-exploited form of artistic expression, and I felt the need to find an archive whose sources could constitute a kind of collective memory that did not belong only to myself. To the question of where to obtain this kind of material, I found the answer in a field that is dynamically entering the field of current artistic practices - artificial intelligence (AI).

Do the events and impressionistic memories told by the narrator belong to me, or to the viewers? Did they take place in reality, or are they just a mixture of fiction and real elements like all our imagination? Can it be said that what we see and what the viewer experiences in Unbeing "was"? The title Unbeing refers to a state of non-being, a situation in opposition to a state of existence. In this way, the work confronts the question of memory being its narrative foundation in two ways. On the one hand, as I pointed out in previous chapters, we can treat memories largely as created, non-existent situations, ones that never actually happened despite the fact that we have an inner conviction that they existed in the past in the form we remember.

On the other hand, a person who has registered memories at a given moment does not exist in the present. This non-existence is related to the aforementioned breaking of time and the fact that everything that happens constantly changes its status from the present to the past, and similarly, a person who records events becomes past at the moment of breaking the moment, which we call the present. A special form of memories, however, are those that never existed and were only generated using computer neural networks. Reminiscent of actual experiences, the records trigger the artist and viewer's own imagination based on experience, but their foundation is completely different. The generative and machine-like nature does not exclude the human element, because firstly these systems were created by humans, and secondly they use input information provided directly by users. An additional value of the choice of artificial intelligence, for me, is its indirect connection to the question

of existence in the context of mortality and memories. The current development of technology implies the emergence of autonomous artificial intelligence and emulation of the human brain in the future<sup>235</sup>. Both are also related to the phenomenon of digital immortality. The technological possibility of transferring the human personality to the digital world along with all memories is still a rather distant goal, but research into such possibilities has been going on for a decade. Thus, the development of artificial intelligence and technology is expected in the future to enable us to cross the barrier of death and continue to exist as the digital equivalent of who we are in our current physical form. This provided another link for me to the issues of memory and existence that *Unbeing's* work addresses.

The decision to use AI to create the background materials that later serve as inspiration for the final realization of *Unbeing* does not result from negating the aspect of creativity in the artist's work. On the contrary, it is human creativity that drives the development and research of artificial intelligence, and AI-assisted digital art creation should be regarded as a development rather than a regression of creativity<sup>236</sup>. Artificial intelligence has already found widespread use, for example, in the domain of computer graphics through algorithms that enable texture synthesis or rendering that allow modification of images and imitation of artistic styles used by humans<sup>237</sup>. The application of AI in two fields of work presented me with an opportunity to implement new technologies into the traditional artistic process. First, using text-based applications that allow the generation of materials through input data, I decided to create dozens of unrealistic memories, which then became the literary foundation for developing the final version of the text spoken by the voiceover in *Unbeing*. Second, through the use of image-generating applications based on the initial text commands, I created 75 different variations on the memories. These graphics also directly relate to the issue of colors in the work (warm and cool color palette) and provide initial inspiration for the real film frames that were subsequently created. The artistic aspect of the work, therefore, consisted of all activities related to the final creation of text, films and sound. The source materials themselves, provided by means of artificial intelligence, act in *Unbeing* as a kind of primary archive just as in the work of a documentary filmmaker.

---

<sup>235</sup> A. Oliviera, *Deep Learning, Artificial General Intelligence and Whole Brain Emulation*, [in:] *Deep, Edition 2019*, <https://feed.jeronimomartins.com/deep/artificial-general-intelligence-and-whole-brain-emulation/>, [accessed on: 01.12.2022].

<sup>236</sup> T. Marwala, B. Xing, *Creativity and Artificial Intelligence: A Digital Art Perspective*, <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1807/1807.08195.pdf>, [accessed on:01.12.2022].

<sup>237</sup> E. Cetinic, J. She, *Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook*, [in:] *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, Tom XVIII*, red. Alberto Del Bimbo, Nowy Jork 2022, p. 1.

At this point, I want to highlight the autonomy of artificial intelligence systems and the role of the artist in the creation of the work. AI algorithms should be treated as tools that can be operated by the artist. They are not autonomous material creators, and to present these tools in such terms is misleading by suggesting that qualities belonging to humans such as emotions and intelligence are also found in them<sup>238</sup>. Rather, the works produced by AI are characterized by the illusion of consciousness, since the core of AI's operation is the imitation and synthesis of materials derived from training data provided directly by users<sup>239</sup>. To simplify, one can say that applications based on neural networks learn by constantly interacting with living people. So, in a way, these are giant data sets managed by artificial intelligence, which selects and compiles the relevant chunks of previously assimilated information to generate output whether in the form of text or images. The systems used in the work natively rely on data collected in English, and the literary layer of the work was therefore created in that language, in order to avoid unnecessary ongoing translation by the system and a consequent reduction in the literary quality of the generated texts, in which there may have been linguistic nuances. The role of the artist in managing the generated content puts him in the role of curator of the acquired materials and enriches the artistic process by implementing tools based on artificial intelligence.

Using such a system in the realization of the *Unbeing* work, I had to deal with a unique situation, because the generated memories are to some extent collective memories, the core of which is still among real people. Related to this is also the aspect of the recipient of the work in the case of *Unbeing*. Since the memories depicted in the narrative layer are non-existent, not belonging to the contemporary artist who created the work, it can be said that they belong to everyone who perceives them and participates in them by supplementing them with their own experience. This is where the color element in the work helps. The events depicted in the films affect the viewer emotionally through the use of a certain color scheme (in addition to the narrative, musical and other themes). The final decisions on how to compile the text layer and the subsequent filming were entirely up to me. The choice of specific scenes, the way they were filmed (time of day, colors), the elements appearing on the screen (fire, water, reds, blues) and the way they were edited in parallel allowed me to use the potential inherent in color to create an emotional vector in line with my own feelings.

The creation of the two simultaneous fiction films was a largely intuitive exercise. I was guided by the desire to interpret and visualize the same literary layer through two

---

<sup>238</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>239</sup> Ibidem, p. 9, 11.

extreme visual worlds in terms of color. My goal was to explore the phenomenon of the effect of color on the viewer in the face of a clash with certain immutable elements of the material (the narrative and musical layers). It is color that differentiates the two filmic elements of the work. It was my assumption that the viewer would read the same story on emotional grounds in a completely different way, colliding with its different color versions (warm and cool). An additional value for me was to design the exhibition space in such a way that the viewer is forced by his or her location in the gallery to choose which screen he or she looks at. This allows the viewer to see each film from beginning to end in a single color tone, or to freely change the screen they are looking at during the screening without disturbing the narrative and sound layers, which remain constant for both films. From an artistic perspective, deciding on colors and how to edit the various narrative runs during the filmmaking stage was wildly emotional for me. I myself experienced a different emotional approach to the two depicted images already at the stage of composing them.

To complement the projections of a fictional nature there are two projections focusing on abstract imagery. The narrative layer in the sound sphere remains the same while the memories presented in the scenario are depicted here with the help of colored liquids in warm and cool colors. With the help of the created rhythms and the way the colored liquids spread in the water, I tried to convey the character of the story told by the narrator at a given moment. This time, however, I separated the viewer from the visually depicting images (as in the main projections of the work), leaving him only with the sound layer and the organically spreading color on the screen. In addition, I supplemented the exhibition with two sets of photographs taken with an instax instant camera (40 photos) in two color tones, which mimic the memories evoked in the films and constitute a physical material realization of a world that is only a creation. The photographs relate directly to the story presented in the films, and some of them are intact objects that the viewer can also see in the film where they have been subjected to a process of destruction. This treatment is an indication of the element of unreality in the presented materials. A similar role is played by handwritten fragments of later compiled memoirs, which suggest their real origin rather than the generative pedigree that the viewer is actually confronted with.

## 2. Reference materials for the project.

The basic materials providing inspiration for the following work were the previously mentioned generated texts and images using artificial intelligence. In the text layer, I used algorithms that function in the form of chatbots, which generate relevant content when given an input command. I asked numerous questions about memories, colors and smells. The responses from the AI were all sorts of literary texts on these topics. They mostly took the form of poetry, sometimes passages of a prose nature. I did not use all of the source material gathered in this way, but only fragments of it, compiling them into the final version of the literary narrative in the films being made. Below are some of the dozens of examples of texts generated while working on *Unbeing* via artificial intelligence, in response to a request to recall memories.

*Excerpts from the generated memories are shown below<sup>240</sup>*

*I can still see them  
I can still hear them  
The rhythm of their feet  
The sound of their voices  
The smell of their hair  
A memory like a thread  
One end tied to a knot  
The other tied to a knot  
A knot that never unravels*

*Chock full of memories, the scent of their hair  
lingers on in my mind like a deliciously sweet perfume.*

*I can still smell the black asphalt from our school days. The breeze from the lake felt refreshing on a  
summer afternoon - it's always been my favorite scent.*

*I remember the way the sunlight sparkles on the water, the way your hand felt in mine, and how you  
told me you loved me for the first time.*

*I remember when I was young,  
I was in love with the summer air.  
It smelled like flowers and smelled like freedom.  
I would run around barefoot in heat, pretending to be a wild animal.*

*My best friend was there with me; we'd play hide-and-seek and tag-team tag, even though we were  
told not to be so noisy or we'd get caught by our parents.*

---

<sup>240</sup> Text generated by the author through a generative artificial intelligence model, original spelling.



*Our parents used to watch us from afar with worried eyes, but they didn't seem to mind too much.  
They knew how much we loved each other. We were just kids!*

*The old man is sitting in his study, looking out at the snow-covered garden. He closes his eyes and tries to remember the first time he saw the garden: it was in summertime, when they first married. He remembered how she had run through the garden and how he had followed her as she ran between the flowers, laughing, laughing at how beautiful everything was- how everything was so perfect in its own way.*

*The past is full of beautiful images that move me to tears: my wife standing next to me as we look at the stars on a cold winter night; our children laughing as they play together; my mother sitting at her sewing machine; the sound of my father's footsteps as he walks down the hall toward us.*

*Through the years, I have lost many things.  
My house, my pride, my hope.  
I have lost my husband and my children.  
My life has been a long struggle to survive alone.  
I have survived with a smile on my face.  
But now it's time to say goodbye to you all!*

*Memories of traveling by trains  
are like memories of traveling by sea  
the one thing I did last year  
was to travel by train from New York City  
to Washington DC and back home again.  
I remember sitting in the corner seat of a train,  
my feet dangling from the seat, my head resting on the window pane.  
I remember seeing the trees outside my window, their green leaves swaying in the wind.  
I remember smelling the fresh scent of flowers and forests in bloom.*

*I can smell it now.  
The smell of the train when you're on it.  
The tangy scent of the air and the wind in your face.  
The softness of the cushions under your butt, and the hard wood that makes your back ache.  
I can hear it now- the hum of the wheels on tracks, and the screeching sound of metal grinding against metal as we hurtle through space at speed so fast I can barely comprehend it.  
And then there are those sounds again - the chirping and buzzind of insects outside my window, or birdsong from inside my head; the murmur voices in another part of this car;  
someone's heavy breathing next to me- and then: silence again.*

*I remember the first time I saw a train.  
It was like I'd been waiting my whole life to see one.  
I was six years old and in London, England, where I'd been sent by my parents to visit relatives.  
They had a big house in the countryside and a train track right outside their window!  
My mother made me go out onto the porch and watch as they pulled out of the station and began to move toward us.  
It was so exciting that for weeks afterward,  
I would dream about it whenever I closed my eyes.*

*I remember the train  
the one that took you away.  
The one that carried me away from home.  
I remember how the colours changed from blue to brown  
and how beautiful it was to see the city lights up close.  
The smell of curry and tea filled my nostrils,  
the warmth of home never felt so far away.*

*The sun was setting over the rails,  
The wind blew through the trees,  
And I felt like I was home.  
There was warmth in my heart,  
And I knew it would never fade.  
The train whistle blew as we passed by,  
And I could hear its echo in my soul.*

*I remember the time we went to the train station at night.  
And it was so quiet, and there was only us and the train.  
The lights from every window reflected off everything,  
And made a path for us to follow back home.  
We stood there for a long time, watching the lights go by.  
And when they were gone, we turned towards each other and spoke.*

*I'll never forget the way the station smelled when my dad picked me up after school one day.  
The walls were painted with a pale pink color that looked like it was fading from years of wear.  
The floor was made of wood and carpeted in deep browns and oranges that reminded me of autumn leaves.  
The ceiling was paneled with dark wood that smelled like beeswax and leather.  
There were old photos hanging on the wall showing families having picnics together in fields full of flowers.  
I would always sit on my dad's lap while he read his newspaper or watched TV, and every once in a while he would look up at me and smile before returning to his paper or TV show.  
It didn't matter where we were in the world; all I wanted was to be near him again, even if just for a few minutes more than usual because he was leaving soon after this trip.*

*I want to remember the way the train would whisk us away,  
leaving the town behind.  
I want to remember the smell of old wood and dampness,  
and how it made me feel.  
I want to remember how each part of the train was unique,  
and I didn't want it to end.*

*I remember the sun  
The way it would shine as it set,  
The colors of the sky,  
The smell of flowers in bloom.  
I remember how it felt to be alone,  
To spend hours staring at the stars and wondering if they were looking back at me too.*

*Snow covers the ground  
As I sit here in the dark  
My mind is so far away from me.  
The snowflakes fall, one by one,  
Sending out a cold breeze to me.  
The air is cold and still,  
I can hear nothing but my own breathing.  
The snowflakes are falling down now,  
I see no light through my bedroom window.  
I am alone with my thoughts of you,  
And in this moment I feel so lost and alone.*

*I sit here with a bottle in my hand  
Thinking about the past, and all that I've planned  
The most valuable memories, they always do last  
Like the summer days spent at the beach, running so fast*

*Those lazy afternoons spent lounging in the sun  
Laughing with friends, and having so much fun  
Or the late nights spent pouring over books  
Learning and growing and taking new looks*

*But it's not just the big moments that stand out in my mind  
It's the small ones, the ones that are hard to define  
Like the walks with my dog, and the talks with my mom  
The moments of peace, when everything feels calm*

*These are the memories that i hold dear to my heart  
The ones that bring a smile, even when we're apart  
They may fade with time, but they'll always remain  
A treasure trove of joy, to ease the pain*

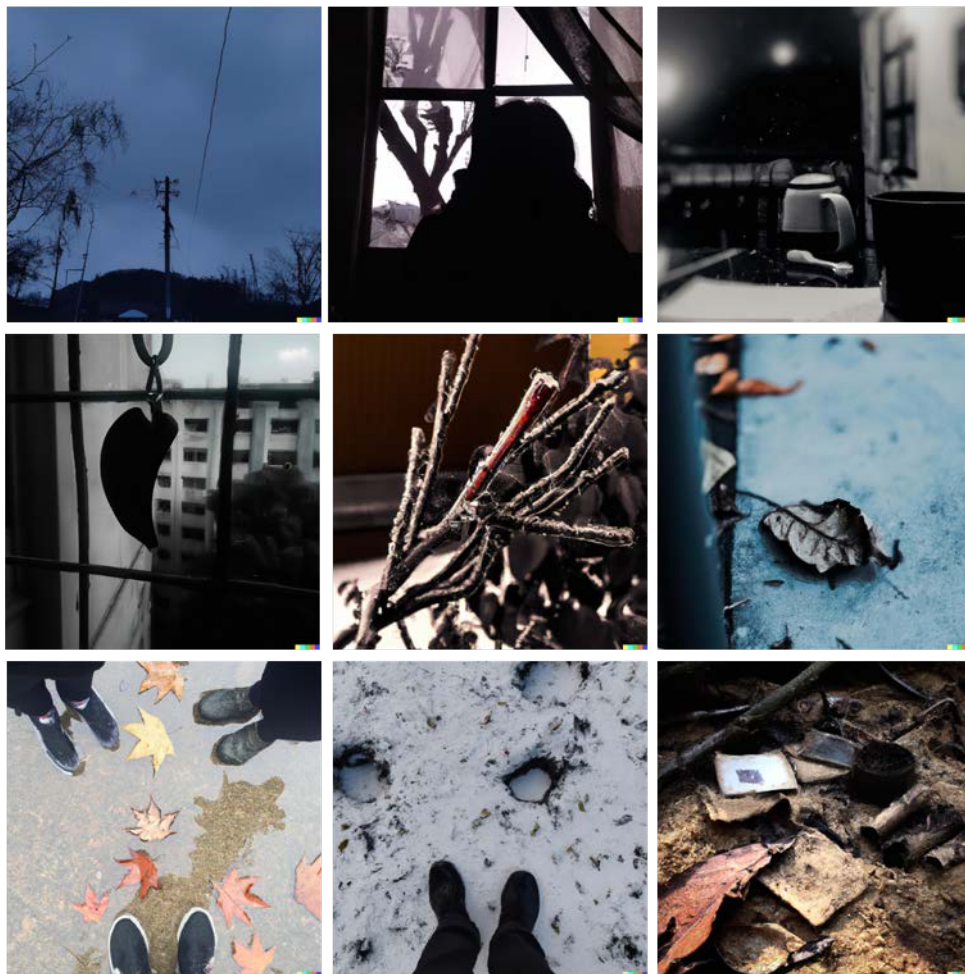
*So I'll raise this bottle, to all that I've known  
To the memories that have grown, and the love that has shown  
For these are the things that truly make life worth living  
The moments that give us hope, and keep us forgiving.<sup>241</sup>*

---

<sup>241</sup> Texts generated by the author through a generative artificial intelligence model, original spelling.

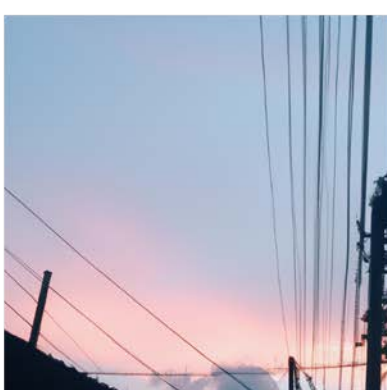
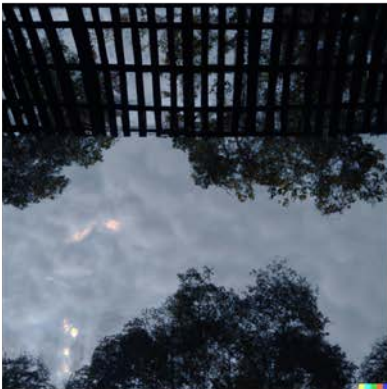
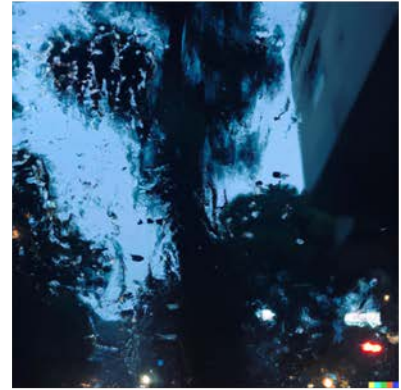
I decided to supplement the generated texts with additional material of a visual nature, which would be a complementary use of technologies related to artificial intelligence. A neural network called DALL-E, developed by OpenAI, was brought to assist. The system generates images based on textual instructions entered by the user. This type of technology has existed before and has also been used in artistic activities. As an example, it is worth recalling the artwork generated by Artificial Intelligence Portrait of Edmond Belama. At an auction held by Christies in 2018, it was sold for \$432,500, which led to an immediate increase in interest in art created with the help of artificial intelligence<sup>242</sup>. Through the DALL-E network, I generated 75 images that provided inspiration material for further work on Unbeing.

*The following images were generated by the author through the DALL-E generative artificial intelligence model.*

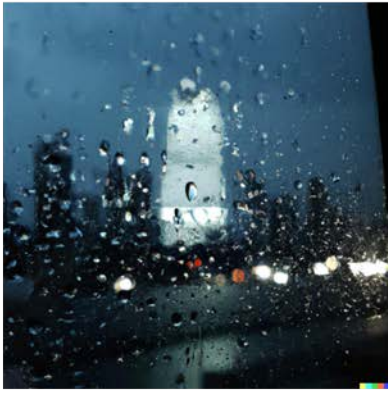


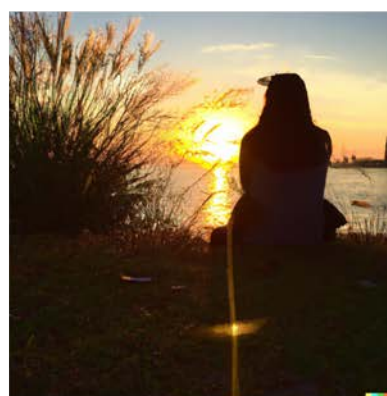
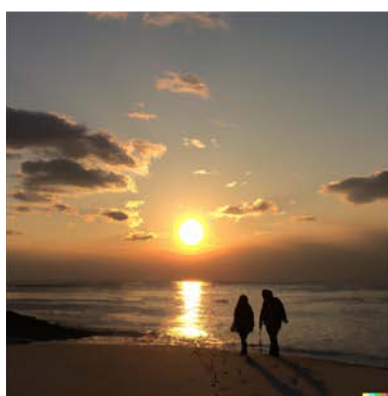
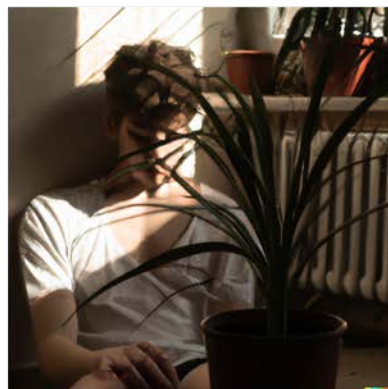
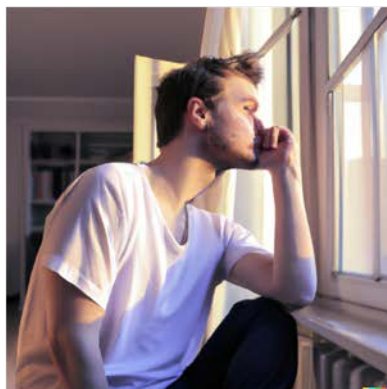
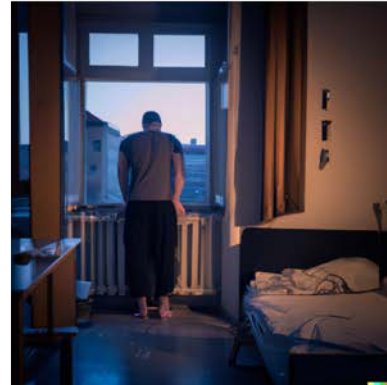
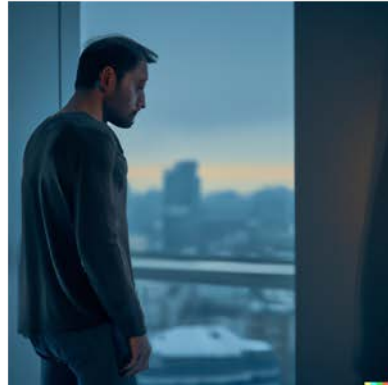
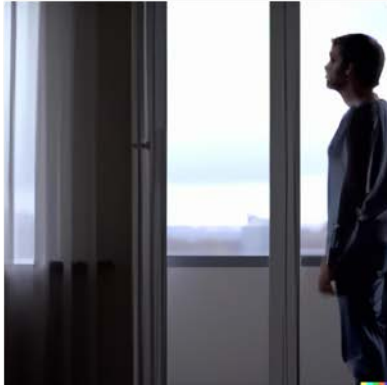
---

<sup>242</sup> Ibidem, s.7.

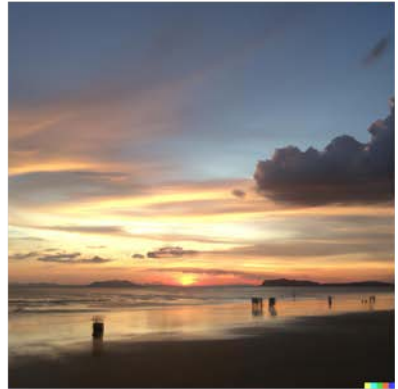




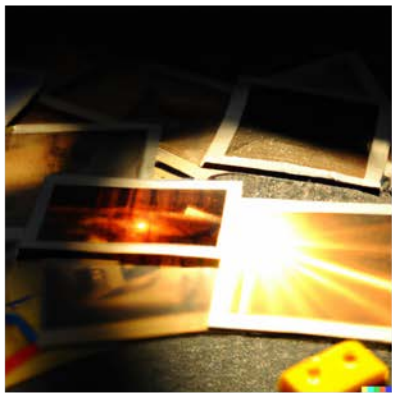


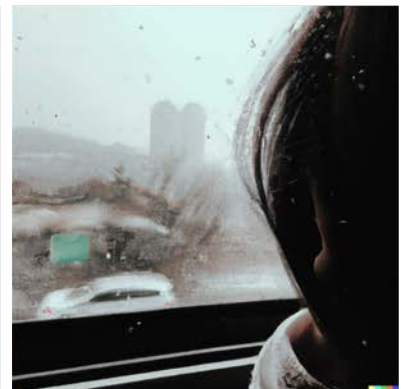
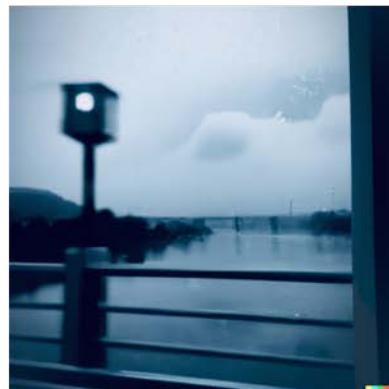
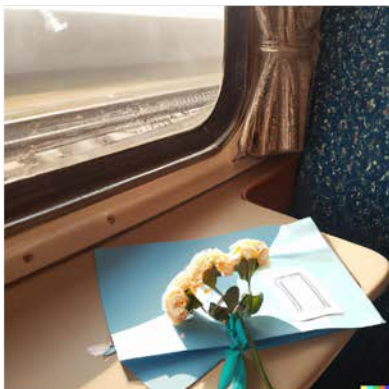
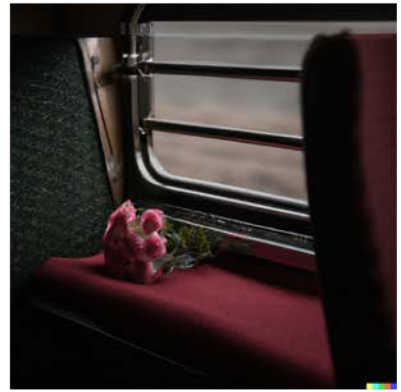
















The system took into account data input regarding the need to generate images related to memories. One thing that was particularly important to me in the context of this work was the appearance of consistent color palettes in the images proposed by the AI. One can easily notice the appearance of both cool and warm color palettes, which are the basis in the realization of Unbeing. The materials did not directly inspire the use of these two palettes (which I assumed at an earlier stage of the work), but the generated images confirmed my intuition about the universality of such a phenomenon. The consistency of the presented subject matter and the recurring motifs draw attention to the fact that the associations seen in the presented graphics are some universal ideas about the subject of memories in society. I take into account here the fact that, as I mentioned earlier, neural networks use data based on people's experience.

The materials thus gathered, both visual and textual, provided me with material for the next stages of the work.

### 3. The process of creating the work .

The first stage in the completion of *Unbeing* was the development of a draft script, which formed the basis for the subsequent film footage. I made the assumption that a written work should have the character of memories transcribed in the first person by a narrator who is implicitly the protagonist of the presented films. This element is particularly important in *Unbeing* because from the beginning I assumed the creation of a simultaneous installation, in which all the film materials are subject to concurrent projection and their shared feature is the narrative layer read by the narrator. This procedure allowed me to present the same story, however, told through different visual means in individual films with different color palettes. On the verbal ground, the viewer is always confronted with the same layer of meaning, but can reinterpret it by watching individual films that differ from each other.

After generating the written texts cited earlier, I proceeded to compile and edit the collected material. This activity was both curatorial in nature through the selection of appropriate excerpts from the generated texts, and at the same time artistic because it required the creation of an entirely new written work, the nature of which would be consistent in terms of history and logical on the grounds of the recalled events. Being in possession of various versions of memoirs generated by the artificial intelligence, I proceeded to rewrite passages that interested me in terms of inspiration and generated an emotional response in me by envisioning the situations presented in the texts. After selecting and rewriting the relevant passages, I proceeded to compile the final story contained in the script. Its character and course are the result of a creative process on my part and were directly related to my personal attempt to imagine the story I was reading. Playing the role of the narrator, I assembled the individual elements into a coherent whole as if I were trying to recall my own memories consisting of residual traces of memory. I did all the work in the native language for the generated source material, and in this way a handwritten script-text was created, which ultimately became the narrative layer read by a voiceover in the films that are components of *Unbeing's* work.

At this stage of realization there were, of course, some imagined pictures of the situations presented in the text, which I noted down for the creation of the future visual layer of the film. My approach was to process the source materials and the final generated script through my own experience and imagination. In this way, the generative creations of artificial intelligence systems became, in a way, my own imaginings by filtering them. The act of manually transcribing and compiling materials on pieces of paper further made me forget

their digital origins by working with traditional text reminiscent of my own notes and records of private memories.

*The following is the final version of the script for further development of Unbeing.*

*I was in love with the summer air  
I can still smell the black asphalt from our school days  
the puddles after rain  
the way the sunlight sparkles on the water  
I would run around barefoot in the heat, pretending to be a wild animal  
Everything was so perfect in its own way.*

*The sun  
is always here, but it's not the same.  
I'm a little bit afraid to go outside,  
Because it will try to kill me.  
The sun's rays were soft once.  
Now its rays are painful*

*My flat -  
It seems strange somehow.  
Its walls are crumbling away at their edges.  
Its windows are broken. Its roof is missing entirely.  
And yet somehow it still looks just safe and familiar.*

*My home  
The floor was made of wood and carpenter in deep browns and oranges that reminded me of autumn  
leaves.*

*I want to remember the smell of old wood and dampness,  
and how it made me feel  
and I didn't want it to end*

*My mind is so far away from me.  
The air is cold and still,  
I can hear nothing but my own breathing.*

*The light is changing, but I can't say why.  
The hours are slipping away,  
as the days turn into nights.*

*I remember the light  
like a fire in my heart,  
It burns through the night.  
And when it does, I can't sleep,*

*walks with my dog,  
talks with my mom,  
moments of peace, when everything feels calm  
spending hours staring at the stars and wondering if they were looking back at me too  
I don't remember ...  
But I know that it was beautiful.*

*I remember the first time I saw a train.  
It was like I'd been waiting my whole life to see one.  
My mother made me go out onto the porch and watch as they pulled out of the station and began  
moving toward us.*

*The sun was setting over the rails, the wind blew through the tree,  
The train whistle blew as it passed by,  
And I could hear its echo in my soul  
I would dream about it whenever I closed my eyes.*

*Looking at my hands,  
I remember how they would be so pink and soft,  
the way they got wrinkly and calloused.  
And now they are covered in dirt and grease,  
and there's this smell... It smells like metal.*

*The train..  
The one that carried me away from home.*

*I remember sitting in the corner  
my feet dangling from the seat, my head resting on the window pane  
I remember seeing the trees outside my window,  
their green leaves swaying in the wind  
smelling the fresh scent of flowers and forest in bloom*

*the hum of the wheels on tracks,  
and the screeching sound of metal grinding against metal  
And then there are those sounds again - the chirping and buzzing insects outside my window,  
or birdsong from inside my head,  
someone's heavy breathing next to me -*

*and then;  
the silence again.*

*The colors changed from blue to brown,  
how beautiful it was to see the city light up close.  
The smell of curry and tea filled my nostrils,  
The warmth of home never felt so far away.*

*The lights from every window reflected off everything,  
And made a path for me to follow back home,*

*the train stations  
They're like a time machine  
a window into a simpler time*

*These memories fade  
Like the light of a distant star  
And all that remains are the echoes  
of a life once lived*

*A memory is like a thread  
One end tied to a knot  
The other tied to a knot  
A knot that never unravels*

The final version of the script seemed to be emotionally coherent and I myself felt a direct connection to the final script. Thus, the written material became the foundation for the realization of further artistic work and its form remained unchanged in the spoken words of the voiceover, which can be heard in the footage of *Unbeing*. Accordingly, the script still required personification of the character who is the author of the spoken words. Intuitively, my choice was a man, which directly refers to me as the author and may give the viewer the impression that the memories are part of my own past. It seemed natural to me to materialize the author both in the form of audio narration and a persona visible directly on the screen. The two were realized by different people. The character appearing in the films is Liao Mukai while in the sound layer you can hear voiceover by Kristian Byrne. The relationship between the character and the voice remains unclear to the viewer, as does the origin of the main

character and the places he is in. Already at the stage of creating the character, I was interested in creating the impression of the universality of place and time, by underdetermining these elements. Unbeing as non-being was to become an artistic statement on the borderline between the reality and unreality of the world depicted, with no specific time and place and no clear indication of who the man recalling his memories in the work actually is.

After completing the written layer, I proceeded to work on the visual and sound layers of Unbeing. In the text one can find direct references to the potential atmosphere of the created visual piece. There are hints of color, as well as those that give atmosphere to the story (frosty air, sun, wood, green leaves, blooming flowers, pink palms, starry sky, light burning like fire, deep browns and oranges, autumn leaves, black asphalt, the nature of illumination through the description of sun rays, the sparkling of sun rays on water). These linguistic elements were the direct inspiration for the frames of which Unbeing is composed. In an earlier part of the work, I pointed out the phenomenon of prototypical references in language, which are also found in the text of the script and, through subconscious influence, produce a color connection in the artist's imagination. Certain passages pointed directly to a warm color palette (sun, fire, wood) others were associated with a cool one (frosty air). Relying on my own imagination and a set of AI-generated images, I assumed that certain elements should be directly on the screen. The first of these was the narrator of the story himself, whom I set in the sparse space of an old apartment. He is a lonely man, reliving his own memories. I emphasized the isolation and loneliness of the protagonist by the absence of living elements in his environment, the whole thing was supposed to resemble a static documentary observation rather than fictionalized fragments of specific actions. The only traces of vitality are plants, but their nature points to the aspect of transience.

The layer featuring the actor playing the main character is defined by the simplicity of both the actions performed by the protagonist and his surroundings. The gestures performed on the screen have a slow pace, I was keen to capture the reflexivity in the simplicity of the action. Smoking a cigarette, sitting, looking out the window, watering wilted flowers are almost meditative actions that build the first layer of the story-here and now. Parallel to these fragments, I decided to create a visual representation relating to the memories evoked in the text. This gave rise to the idea of abstract excerpts related to train travel, elements of nature or, finally, the sea sequence. It is impossible to fully reproduce and describe the creative process involved in planning the individual frames, since this activity is largely intuitive and based on one's own imagination through experiencing the text of the script. The main



determinant of the images I wanted to record was their nature. They were intended to be a fragmentary, impressionistic, slow and poetic form of narration, which, on the ground of story energy, harmonizes with the nature of the recalled memories and their written form. The most important element was the juxtaposition of the two fiction films by utilizing their color keys. Therefore, I paid attention to choosing the right situations so that they were compatible with the warm and cool color palettes. By compatibility here I mean the probability of seeing a certain scene in a given lighting in the surrounding reality. For example, if I wanted to achieve the effect of a warm afternoon sun, this involved proper planning of the shots so that the realization took place at a specific place and time that makes it possible to capture the assumed color effect.

The second element of the work became physical objects in the form of instant photographs, the creation of which I assumed at this early stage of the work. I wanted the protagonist in the film to use the photographs to evoke memories in such a way that when looking at the photographs in one film, in the other film you can see a parallel of the place that the photograph depicted. Finally, in one of the shots I planned to destroy the photographs by burning them. Taking into account the fact that on the level of reality of the recalled memories we are dealing with a kind of mystification due to the origin of the written text, it seemed interesting to me to make the objects from the films real and transfer them to reality during the exposition. This procedure was achieved by taking the instant photographs eventually presented in the work. These photographs are twinned to those that are destroyed in the film material. Paradoxically, however, the viewer can see them again and interact with them in the form of physical objects. This clue suggests that the reality the viewer interacts with in both the film layer and the objects on display bears the mark of unreality. I also decided to make the photographs in two color palettes, so that they would be the final sets assigned to the "warm" and "cool" films.

The final visual element, which was to supplement the previous ones, are two abstract films exploring the phenomenon of color itself without an additional narrative storyline. While reading the script, I found that it would be interesting to leave the sound narrative layer of the film but try to visualize the emotions only through the abstract use of color on the screen. Thus, I decided to make two more complementary projections in warm and cool tones this time through a performative liquid action, which was then recorded. While the previous two films were intended to have a planned narrative in the sense of a story, for the complementary films I decided to record my own action without a preconceived plan of how the final recorded liquid would spread on the screen. I decided that while listening to the

audio narration, I would try to create the image on the fly by reacting to the perceived parts of the script at a given moment. These reactions consisted of adjusting the amount of colored liquid allowed into the frame and the dynamics of its appearance.

On technological grounds, I decided to record with a digital camera in RAW format. This choice allowed me to continue post-production of the image without significant loss of quality of the input material, which was particularly important to me in terms of later color correction. I knew that some of the work involved in achieving the intended color effects had to take place at the digital image processing stage. Faced with such a creative process, I tried to choose a camera that would allow me to capture data in the least lossy format possible. At the same time, I paid attention to such aspects as the tonal range of the sensor and the color bit depth, which are also important for the later stage of post-production. In addition to the choice of the camera itself, one of the key elements was the decision on the optics used. In the course of considering the written material and its importance, I came to the conclusion that the ideal situation would be to deprive the recording tool of any additional elements that could affect the way objects are reproduced. Intuitively, a pinhole lens seemed to me to be the most appropriate for the subject of the memories. The lack of optical elements in the form of lenses, the crude design of the pinhole lens and its rootedness in the history of photography matched in my opinion perfectly with the theme of the written piece. On the ground of filmmaking, movies recorded with pinhole lenses are marginal and extremely rare. This is primarily influenced by the difficulty of exposing footage with this type of lens. It takes a very large amount of light to properly record the material. In addition, pinhole lenses are characterized by images that are imperfect in terms of sharpness and contrast, but these elements seemed to fit the subject matter of the memories and the way in which memories can be visualized. I designed a set of pinhole plates, which I then mounted in the housings of old m42 lenses, thus obtaining pinhole lenses that fit the Blackmagic camera. The choice of recording tool in lossless format again proved crucial here for post-production, as the camera's sensitivity had to be raised to the limits when filming with a pinhole lens to get the correct exposure values.

In terms of decisions related to the method of imaging, I decided to tell the story by using a static camera, introducing occasional organic movement in the form of gentle panning. I decided to be observational in the passages where it portrays the main character. Some of the frames suggest a documentary-like manner of framing, in which the camera is backed off and watches the protagonist from a distance (such as in the kitchen scene). For contrast, I also used a series of close-ups in which one is extremely close to the actor, thus

making it possible to observe his emotions expressed through small gestures and facial expressions. Staticity achieved through calm camera movement or lack of it was intended to build a certain atmosphere of the shots. The whole piece is reflective and calm, so the cinematographer's work had to be complementary to the character of the written piece. Through static, I also enhanced the psychological aspect of the character being portrayed. I was keen to achieve the effect of seclusion, solitude. Thus, the world in which I portray the protagonist had to be, in a sense, the same as his mental state given that the viewer is confronted with the story from the first-person perspective. Close-ups allow for an additional degree of intimacy between the viewer and the protagonist. By filling the frames with the actor's face, I obtained the impression of interacting with him in his intimate and private space. The way the main character is framed and his position are meant to give the impression of being alone with the person in a deserted place. The camera, in my opinion, had to remain invisible, and any unnecessary camera movement would subconsciously introduce unwanted hints of the camera's presence and draw the viewer's attention. Getting rid of those elements also made it possible to strengthen the aspect of the impact of color in the work. It is color that becomes one of the main tools here to tell the depicted atmosphere of the scenes, the reduction of elements related to camera movement seemed to me appropriate in this situation.

Somewhat distinct in character are the sequences related to the memories recalled. The camera is not completely static here, and the protagonist is not shown. Such a procedure is intended to suggest a subjective point of view from the narrator's perspective. The frames showing the train trip evoke what the protagonist has seen and recalls, rather than an objective observation of the situation being experienced. The introduction of subtle camera movement, as I intended, adds an organic quality to these sequences and a certain transience associated with the matter of memories. Some of the frames are not perfectly composed characterized by a certain small amount of randomness, which, in this case, is fully controllable and refers to the non-perfect image of images recalled by people from memory. The subjective way of filming required me as the author to experience similar situations that the protagonist recalls. Thus, the realization involved a traveling and documentary method of filming, by riding trains or visiting places that I felt materialized the script's written layer. Therefore, it can be said that as an author, through experiencing the filmed situations, I also materialized them as my own memories of the places presented in the final two fiction films.

In terms of lighting, I opted for both natural lighting and creation through artificial lighting. In the nature and travel sequences, I used ambient light by filming at appropriate

times of the day and night so that the amount of light was sufficient to capture the footage with pinhole lenses. I paid special attention to the sun during filming, as this element is also one of the key motifs running through the narrator's memories. In the fragments where we see the protagonist I decided to use artificial lighting which allowed me to control the shooting site. This was also directly related to the possibility of modifying the color temperature of the lighting by using appropriate filters, so I could create a warm and cool color palette, respectively, according to the needs of the scene. Proper lighting design at the shooting stage also allowed greater control over working with the recorded image in color correction. .

In choosing the registration format, I decided on a 4:3 side ratio which is characterized by approaching more like a square than a rectangular panoramic projection. The reasons for this type of decision are twofold. On the one hand, this format makes it possible to place the two images side by side if necessary and project both fiction films as a single widescreen presentation. On the other hand, the choice of format was directly related to the literary layer of the work. The main character is an alienated, lonely man, reliving his own memories. By using the 4:3 format, I made the character confined within a tight frame and forced the viewer to focus more on the portrait itself by filming in close-up. The restrictive format of the protagonist reinforces the impression of being overwhelmed by the situation while building intimacy and closeness in the relationship with the viewer.

During the realization of two abstract film projections depicting colored liquids, I decided to uphold assumptions related to the choice of format and camera static. In these works, I was more concerned with neutrally recording artistic action, without direct camera interference with the image. Filmed against a black background, the colorful paint spreading in the water required the use of an appropriate long focal length of a traditional lens to avoid image distortion. The realization took place at close distance so that the paint flowing in and out of the water took the abstract and undefined form I desired. In the case of both films showing liquids I also used artificial lighting.

In addition to the technical aspects of production, I also had to make a number of decisions about the protagonist in the films presented. My decision was to work with an actor whose age is approaching the fourth decade of life. It was my intention that the memories presented in the films would be presented by a person at some important turning point in his life, not necessarily someone who at the end of his life recalls the entire past. I decided to engage Liao Mukai because of his subdued expression and ease of understanding the slow contemplative rhythm of the scenes, which was already revealed during the acting rehearsal stage before the final recording of the material. The director's guidance consisted largely of

instructing Liao on specific actions, so it was not a free and improvised situation. An element that further builds the meaning layer of the piece is the timing of each shot. With this in mind, I worked with Liao in a way that allowed for a long recording of slow-moving activities without unnecessarily interrupting the shot, so as to leave myself some leeway at the editing stage as to the final shape of the videos. Some of the shots were repeated several times in order to find the right pace for the activities performed. The narrative foundation of the work is the written layer read by the narrator in the films. I invited Kristian Byrne to read the story, having previously searched for a suitable voice for the realization. I tried to find an actor with a suitably low, contemplative tone, whose age is difficult to estimate only through an audio recording. Byrne realized the recording according to my assumptions about tempo, intonation and pauses in the narrative. The use of a voice actor who speaks native English allowed for a faithful reproduction of the written material in the films.

The musical layer of *Unbeing* was composed and recorded by me using traditional instruments (guitar with bow) and virtual instruments operating on MIDI-generated piano keyboards. This type of action allowed me to extensively modify the virtual instruments after recording the material with a keyboard in advance. Using virtual synthesizers, I modified the sound according to my own preferences. All the material was recorded and mixed in Fruity Loops Studio based on the traditional model of recording individual instrument tracks.

The process of editing the footage was largely based on composing a structure consisting of previously shot material in accordance with the sound layer of the content I already had. Cutting the voiceover recordings allowed me to manipulate the duration of individual pauses in the text. In the editing process, I relied mainly on intuitive and emotional action, taking into account the sense of the story. I tried to juxtapose individual images in separate films so that they corresponded with each other despite the fact that the viewer can never see the images side by side at the same time through the way they are exposed in space. In some parts of the films, I used similar frames but in a different color palette, while in others the visual narrative differs and each interprets the verbal layer spoken by the narrator in its own way. The editing process was a stage of revisiting the project's assumptions and discovering new connections between the various components included in *Unbeing*.

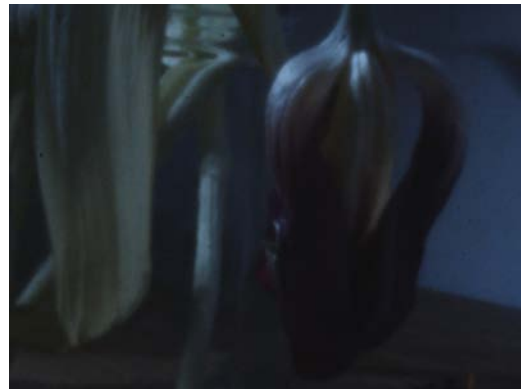
In the context of working with color, the color correction stage seemed to me to be one of the most crucial points in the final realization of the footage. Using DaVinci Resolve software designed for professional color correction, I proceeded to give color character to individual shots. The process of color correction allows creative reinterpretation of recorded material and giving it a specific look according to the author's preference. I colored one of the

videos so that its color palette referred to the category of warm colors, the other to cool colors. The color correction process also allowed me to work on aspects such as exposure, contrast levels and selective work with individual colors in the image.

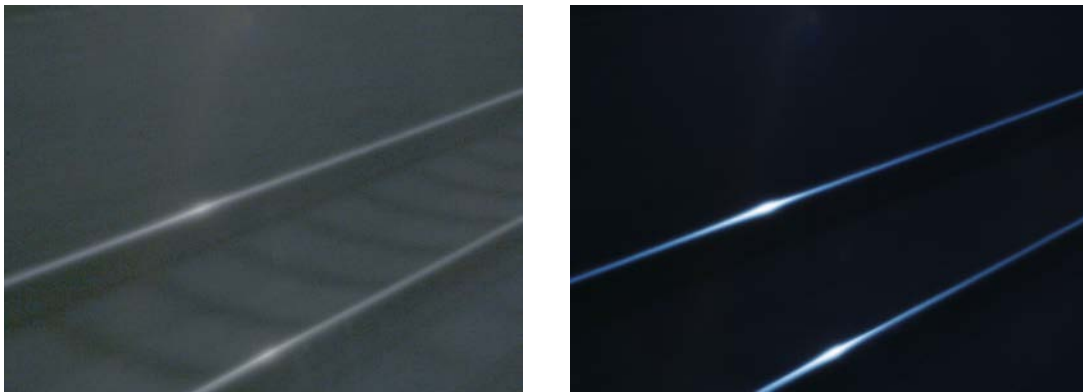
One of the main objectives of this stage was to achieve visual integrity in the footage in such a way that the viewer would not have the impression of inconsistency between individual shots due to exposure or contrast levels. Working creatively with color made it possible to give an individual character to the films and highlight the color aspect in *Unbeing*.

*Below is a comparison of footage while working on color correction.*

*Footage directly from the camera on the left, on the right after color correction.*







The final piece of work was the realization of two sets of instant photographs using a Fujifilm Instax EVO camera, which combines the advantages of analog and digital photography. I used stills from previously shot films to create a set of warm and cool color photographs. The nature of instant photography makes it possible to evoke associations related to the spontaneous registration of memories. Through the use of frames from films, I transferred the artificially created reality of *Unbeing* to reality in the form of physical objects. There was also another set of photographs that were burned during the making of the fiction films and the viewer, may notice in the films the destroyed photographs, which are again exposed intact during the exposition of the work. My intention here was to play a double game with the viewer and allude to the artificial nature of the memories produced in the films. By exhibiting physical objects whose duplicates have been destroyed, the viewer may realize that the elements presented in the work are not entirely real. Instant photography is linked to the aspect of uniqueness of each of the images taken, which could not be duplicated. Fujifilm's technology makes it possible to create duplicate instant photographs, but the viewer at first may have the impression that they are interacting with unique objects that were produced in a single number.



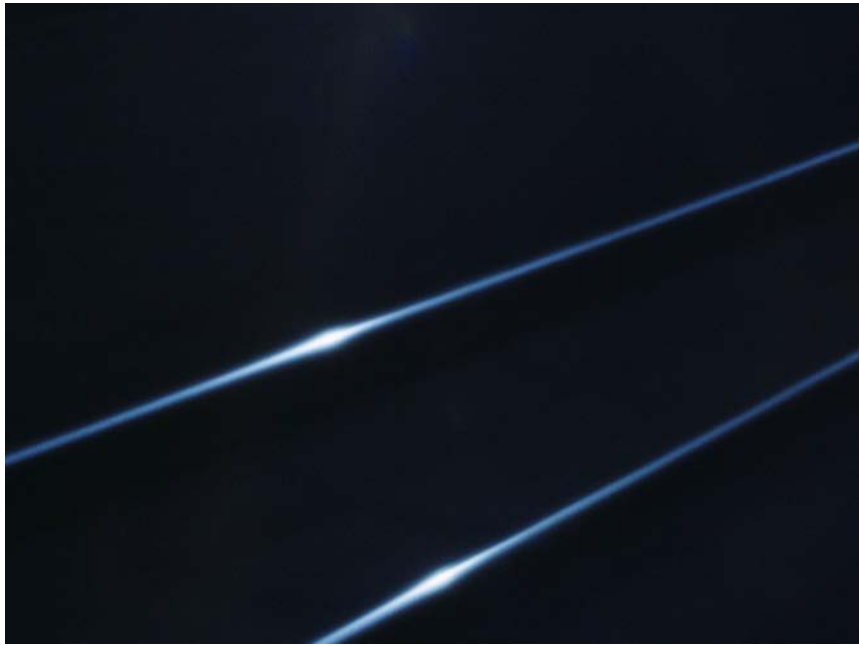
## 6. Documentation and method of display.

### Unbeing

- 1 Fiction video in cool color palette, 10 mins
- 1 Fiction video in warm color palette, 10 min
- 1 Abstract video in cool color palette, 10 min
- 1 Abstract video in warm color palette, 10 min
- 1 Audio track with voiceover narration, 10 min
- A series of 11 instant photographs in a warm color palette
- A series of 11 instant photographs in a cool color palette

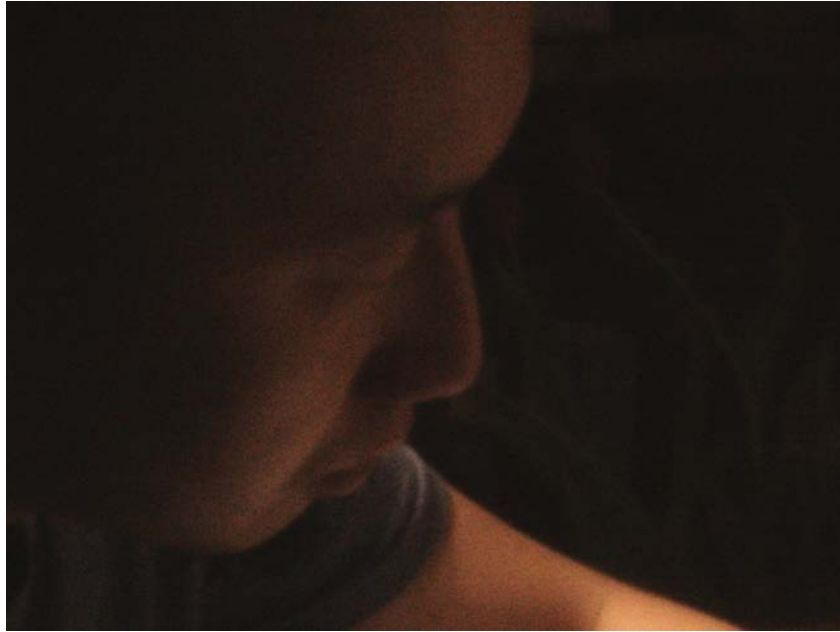
All video materials presented in the installation are simultaneous and synchronized with the same soundtrack. The video projections take place at the same time and their placement means that the viewer cannot see any two videos at the same time. It is intended that the fiction projections are presented on opposite screens, while the abstract projections are presented on the outer sides of the fiction projections. Sound is emitted spatially, filling the room in which the installation is located. Objects in the form of instant photographs are presented as two sets on opposite walls in the gallery space.







*Fiction video in cool color palette, 10 min, selected frames.*





*Fiction video in warm color palette, 10 min, selected frames.*

The fiction projections have the character of autonomous film works in terms of their visual course. Each of them forms a separate complete film that can be viewed in isolation from the other. At the same time, the depiction of the story is designed in such a way that the viewer can, while watching one of the works, turn around and redirect his attention to the other without losing the sense of the plot. I used story cuts often in analogous places of both materials so that even by deciding to change the screen the viewer is looking at, the whole thing seems consistent in terms of narrative. In the visual layer there are elements that connect the two films. These are repeated frames (in a different color scheme), the same location, the same protagonist, or scenery artifacts that are references to the other work. In the latter case, such a link are the instant photographs viewed by the protagonist (which also appear as physical artifacts in the exhibition). The protagonist in the film sees a specific frame in the photograph, the representation of which can be seen in the second parallel fiction film. The two works are differentiated by their color palette (warm and cool), while the audio narration filling the exhibition space remains the same for each film.





*Abstract video in a warm color palette, 10 min, selected frames.*



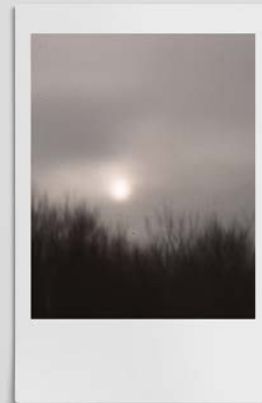
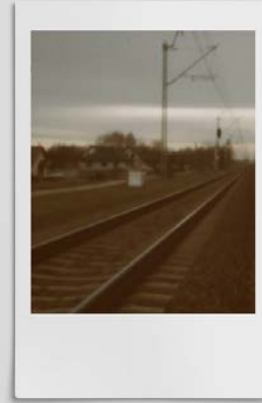
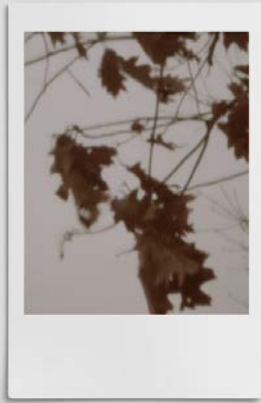


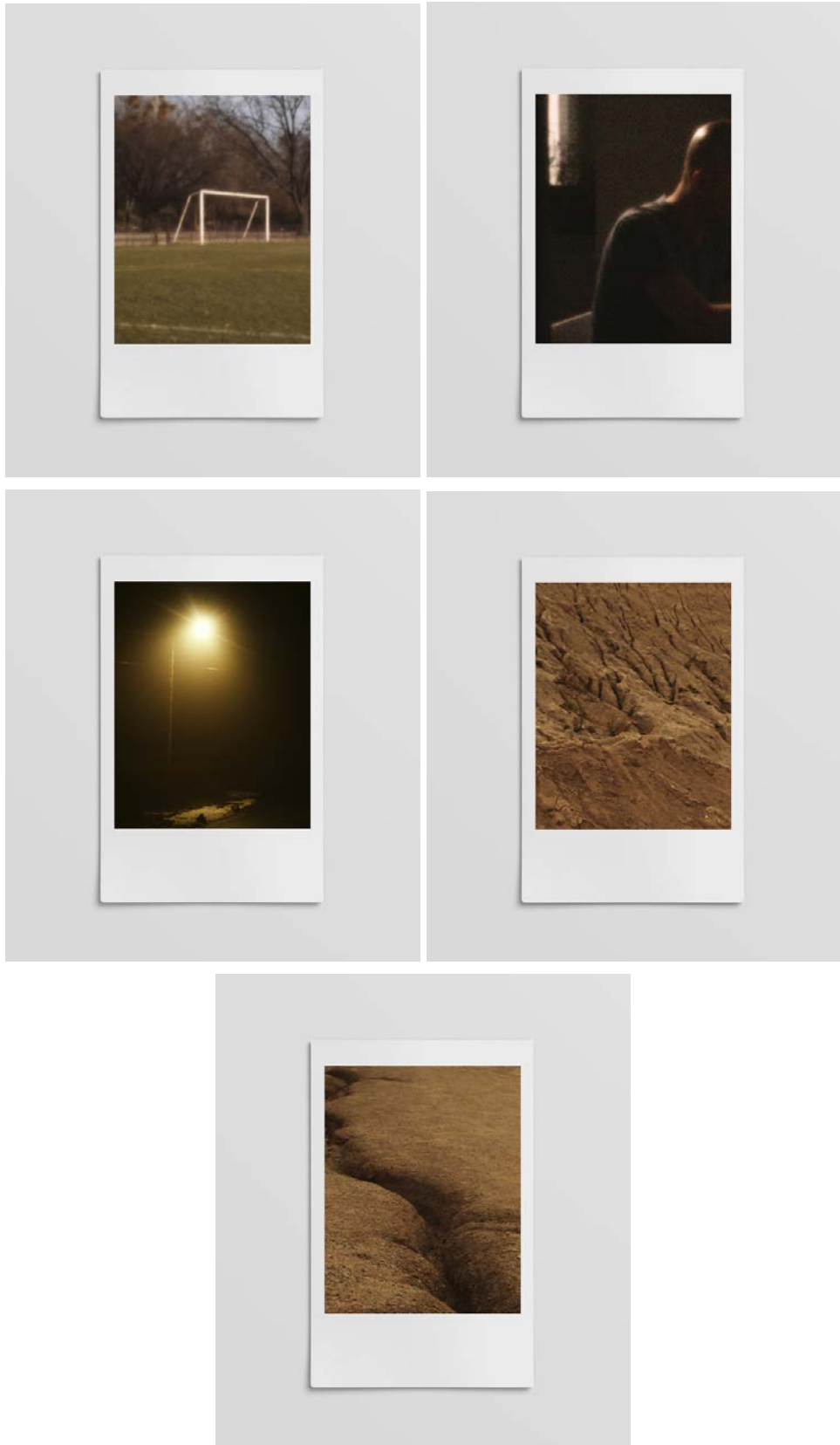




*Abstract video in a cool color palette, 10 min, selected frames.*

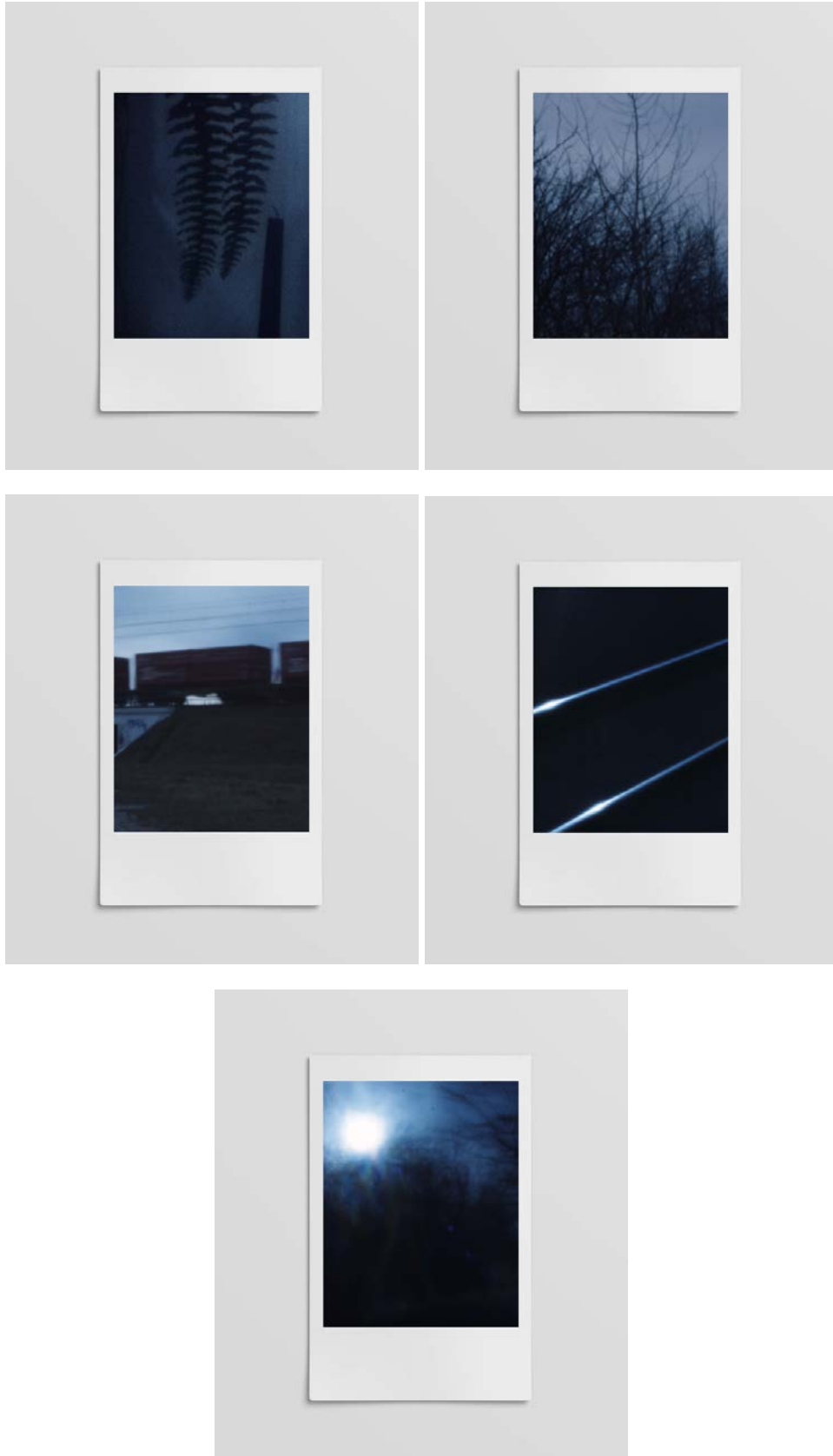
The abstract works, like the fictional ones, use the same soundtrack. Unlike the previous films, in these two screenings I used the same frames and visual flow of the presented material. What differentiates the two films is the intensified monochromatic color palette (warm and cool). Both films are an attempt to synthetically depict the story told in the auditory layer. Unlike the fictional realizations, which are characterized by a high degree of consistency of the visually carried out story, the abstract films are intuitive in nature and are characterized by a degree of performativity contained in a spontaneous reaction to the story being told using a liquid over which I did not have full control. While fictional productions use symbolic references in addition to color through the use of realistic frames relating to the real world with which the viewer can identify, abstract films are based more on sensibility and an attempt to evoke emotions in the viewer only through runs of changing colorful shapes on the screen.





*A series of 11 instant photographs in a warm color palette*

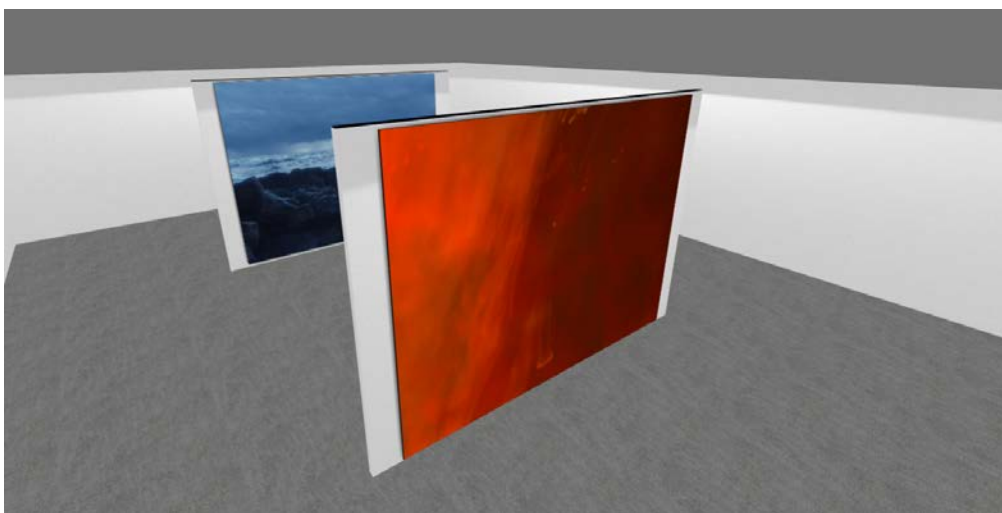


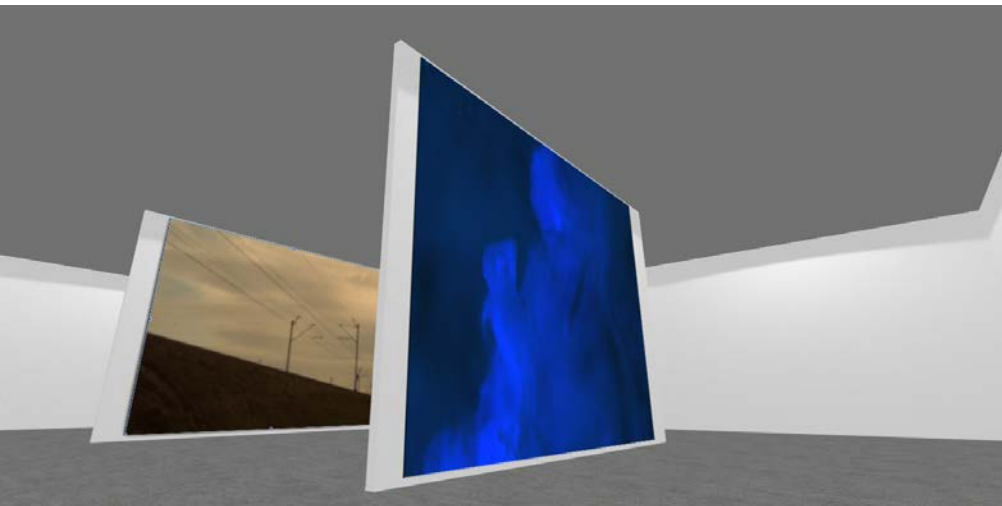
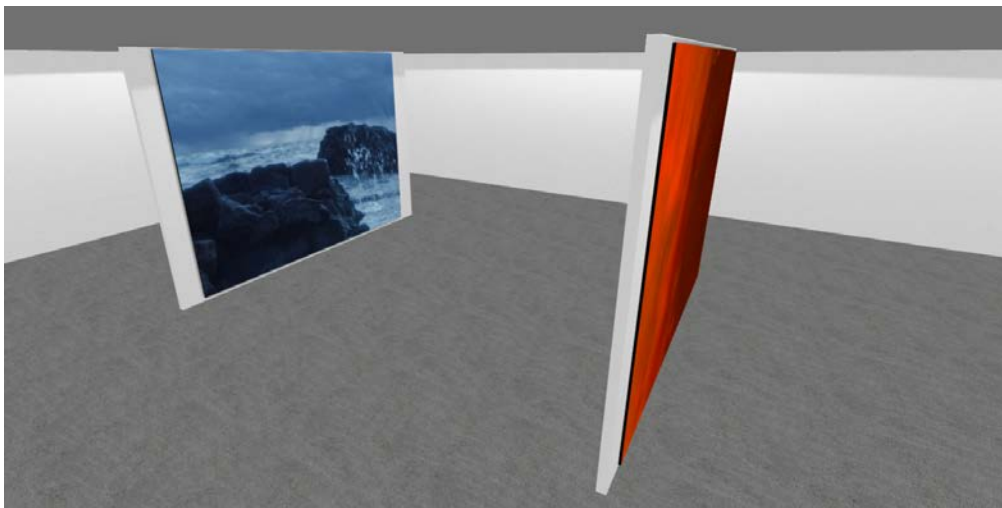
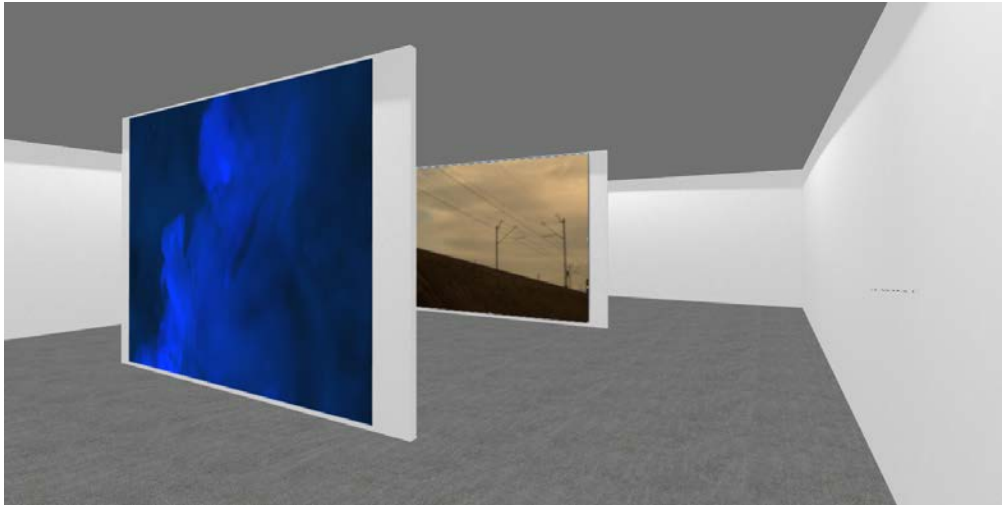


*A series of 11 instant photographs in a cool color palette*

The two sets of instant photographs are intended to be displayed on the walls of the exhibition space, and each time their placement depends on the surrounding conditions. The basic idea is to separate the sets (warm and cool) in such a way that the viewer cannot look at both at the same time. The content of the photographs consists of stills from the presented film works. At the same time, the photographs provide a link between the material world of the objects and the immaterial world presented in the films. This was achieved by using similar photographs in the fiction realizations, which are destroyed in the course of the story on the screen. Thus, the viewer interacts with objects that are clues to the discovery of mystification regarding the reality of the memories presented in the work. Since the instant photographs were destroyed in the films, their physical presence in the exhibition space seems intuitively impossible. As in the case of the film works, the photographs aim at different interpretations of the story told in the sound layer, thanks to their color variations.

When designing the Unbeing installation, I assumed that the viewer would be presented with several different interpretations of the audible narrative. The elements are formally diverse (fiction film, abstract film, photography) but their fragments intertwine to form a coherent whole. The main aspect that distinguishes the individual components of the installation is the use of two different color palettes, which are intended to make the viewer, supplementing the viewed components with his own internal experience, feel the story differently on emotional grounds.





*Draft visualization of the arrangement of projections in relation to each other in the exhibition space*

## SUMMARY

The use of color in a work of art seems to be a subject for endless exploration. The continuous development of science, combined with an interdisciplinary approach to the study of various phenomena, gives hope for an ever better understanding of the mechanisms of color's effect on the viewer. But is it possible to completely unravel this multi-level issue? It seems to me that the answer is no, and this should not be the ultimate goal of understanding color on the ground of artistic practice. The realization of the Unbeing project enabled me to reflect deeply on the way color is used in the work. It seems that mystery and intuitive as well as spontaneous action are inherent in artistic realizations. Despite the application of knowledge gained on theoretical grounds in the project, I tried to combine this rational approach with artistic expression, which is characterized by a dose of freedom.

From the artist's point of view, knowledge of the impact of color from the field of psychology, linguistics or neuroscience is needed to systematize the issue and learn the nuances associated with color. On the other hand, the issue of color and its perception is so complicated that it still remains to some extent a mystery difficult to decipher. Returning to the beginning of this dissertation, I will bring up again the basic question, the answer to which is not obvious in an artistic perspective - what exactly is color? This issue is incredibly capacious and thus also extremely interesting. Depending on the optics we adopt, one can consider color on different scientific grounds. The mechanisms of the influence of color, which the achievements of psychology and neuroscience reveal to us, have been described by artists on the grounds of intuition and observation of the world around them, as I pointed out in previous chapters. However, what differentiates today's artistic practice from that of the past is the possibility of using scientific knowledge from other fields, which is widely available in the age of the Internet. In my opinion, it would be a mistake to ignore other scientific disciplines and their achievements in this area. The implementation of knowledge about the underlying mechanisms of color from other disciplines into my own artistic practice has not made my work stripped of elements that are spontaneous and intuitive. Creative action can coexist perfectly well with scientific knowledge, and introducing these elements into the artistic process enriches it rather than reduce it to mere rational decisions based on the results of research on a given topic. Awareness of the ways in which color interacts on linguistic and visual grounds diversified my creative process while working on Unbeing. Learning about new meaning connections between color and the reality in which I functioned



made it possible for me to design certain parts of the visual story with a greater degree of probability as to how the viewer would perceive the emotion the way I envisioned it.

At the same time, work related to the subject of color still remains in the realm of intuition and sensibility and the final result of the perception of the work is dependent on the viewer each time. However, in my opinion, it is worth exploring the linguistic, cultural and psychological connotations associated with what the recipient may feel when viewing the work. Ultimately, color as a carrier of meaning can be interpreted differently, and it would be a bold thesis to say that only through color can we tell a story. Nevertheless, looking at color as a fundamental component of the artwork, its conscious use can help strengthen the elements of the piece that the artist particularly cares about. For such a situation to occur, it is necessary to know the possibilities of color's influence and apply this knowledge in a conscious manner.

Finally, I would also like to address the aspect of the work related to memory and the application of artificial intelligence to artistic practice. Just as in the case of expanding my own artistic practice with knowledge from other scientific disciplines in the aspect of color, in the case of the application of artificial intelligence I encountered a new interdisciplinary approach to creation. The use of new technologies in a conscious way enabled me to explore issues that I had not faced before. Questions have arisen about the issue of authorship and originality of a work in the context of using neural networks in my own work. It seems to me that it is worth reaching for the latest advances in both science and technology. Today's civilization is characterized by continuous progress in these areas and emerging new phenomena related to technology will rather become an everyday reality especially in the perspective of the widespread use of artificial intelligence for the creation of textual and graphic content (which is already taking place). It seems reasonable to include these phenomena in art. After all, it is impossible to ignore the changing world, and if the generated materials are used in the work as additional sources of inspiration, and not merely reprocessed, they can provide a fresh foundation for the artist's later work. What characterizes artistic action in my opinion is its unique, individual or group character related to the creativity of individual human beings. This element also remains intact when technologies such as artificial intelligence are used.

## BIBLIOGRAPHY

1. Almendros N., *Photographing Days of Heaven*, American Cinematographer, <https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven>, [dostęp: 02.06.2021].
2. Anchieta W., *The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema*, [w:] *Significação, Revista de Cultura Audiovisual 46*, Wydawnictwo Uniwersytetu Sao Paulo, Sao Paulo 2019.
3. Ansell-Pearson K., *Bergson on Memory*, [w:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. S.Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, Fordham 2010.
4. Arheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
5. Aymoz C., Vivani P., *Colour, form and movement are not perceived simultaneously*, [w:] *Vision Research 41*, red. D.H. Foster, Elsevier, Manchester 2001.
6. Bellatoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009.
7. Berens D. J., *The Role Of Colours In Films: Influencing The Audience's Mood*, Leeds Metropolitan University, Leeds 2014.
8. Cetinic E., She J., *Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook*, [w:] *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, Tom XVIII*, red. A. Del Bimbo, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2022.
9. Choczaj M., *Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera*, [w:] *Images vol XII*, red. A. Szpulak, Instytut Filmu Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM, Poznań 2013.
10. Cowan P., *The Democracy of Colour*, [w:] *Journal of Media Practice*, red. C. Batty, Routledge, Melbourne 2015
11. Delbonnel B., *A Very Long Engagement* [w:] *American Cinematographer Magazine*, Grudzień 2004, <https://theasc.com/magazine/dec04/engagement/page3.html>, [dostęp:02.06.2021].
12. Dubisz, S. (red), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2., PWN, Warszawa 2003.
13. Dziworski B., Łukaszewicz J., *Kino-oko: Warsztat operatora filmowego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006.
14. Flueckiger B., *Color and Subjectivity in Film*, [w:] *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspective*, red. M. Reinerth, J.I Thon, Routledge, Nowy Jork 2017.
15. Gage J., *Kolor i znaczenie*, Universitas, Kraków 2012.
16. Gibbons J., *Contemporary Art and Memory Images of Recollection and Remembrance*, I.B.Tauris & Co, Londyn 2007.
17. Goethe J.W., *Nauka o barwach*, [w:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. T. Namowicz, PWN, Warszawa 1981.
18. Goethe J.W. , *Wstęp do "Propylejów"*, [w:] *Goethe wybór pism estetycznych*, red. T.Namowicz, PWN, Warszawa 1981.
19. Gonigroszek D., *Językowy obraz świata barw i kolorów jako przykład kulturowych różnic w językach*, [w:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze* 2, red. G. Majkowski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2008.
20. Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
21. Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, PWN, Warszawa 1969.

22. Hatfield G., *Objectivity and Subjectivity Revisited: Colour as a psychobiological property*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. R. Mausfeld, D. Heyer, Oxford University Press, Oxford 2003.
23. Heyer D., Mausfeld R., *Preface*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. R. Mausfeld, D. Heyer, Oxford University Press, Oxford 2003.
24. Jurek, K., *Kolor jako element kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej*, [w:] *Zeszyty Naukowe KUL 57*, red. K. Motyka, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2014.
25. Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
26. Kapturek E., *Semantyka i funkcje barwy czerwonej w Solaris Stanisława Lema*, [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Językoznawcza t. 18*, red. T. Lisowski, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2011.
27. Koenderink J., Van Doorn A., *Perspectives on colour space*, [w:] *Colour Perception: Mind and the physical world*, red. R. Mausfeld, D. Heyer, Oxford University Press, Oxford 2003.
28. Komorowska E., *Barwa czarna w języku polskim i norweskim aspekt konfrontacyjny*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Volumina, Szczecin 2018.
29. Komorowska E., Kosik-Szwejkowska B., *Konceptualizacja ciemnej strony życia w wyrażeniach z nazwą barwy czarnej i konotujących czerń w języku polskim, rosyjskim i hiszpańskim*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze IX*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Volumina, Szczecin 2018.
30. Kostek B., Weber D., *Analiza kolorów scen filmowych w kontekście color gradingu*, [w:] *Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej Nr 68*, Wydział Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2019.
31. LeBaron M., Regan P., *Reweaving the Past*, [w:] *Memory*, red. P. Tortell, University of British Columbia Press, Vancouver 2018.
32. Le Goff J., *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Znak, Warszawa 2007.
33. Leśniak A., *Popiół i szarość- pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, [w:] *Przestrzenie Teorii 6*, red. A. Krajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
34. Libera Z., *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, [w:] *Etnografia Polska XXXI*, red. W. Dynowski, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1987.
35. Luty J., *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, [w:] *Estetyka i Krytyka 21*, red. L. Sosnowski, Instytut Filozofii UJ, Kraków 2011.
36. Łapińska I., *Obraz- barwa filmu*, [w:] *Media-Kultura-Społeczeństwo nr 9*, red. L. Kuras, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2014.
37. Łapińska I., *Obraz- barwa filmu*, [w:] *Media, Kultura, Społeczeństwo nr 10*, red. M. Palczewski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2014.
38. Marschall S., Werner A., *Basics of Colour Research*, [w:] *Color Turn: An Interdisciplinary and International Journal*, red. S. Marschall, Wydawnictwo Uniwersytetu w Tybindze, Tybinga 2018.
39. Marwala T., Xing B., *Creativity and Artificial Intelligence: A Digital Art Perspective*, <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1807/1807.08195.pdf>, [dostęp: 01.12.2022].
40. Mella D.L., *Tajemnice kolorów. Odkryj swoją osobowość*, Arbor, Warszawa 1992.
41. Minta-Tworzowska D., *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności "obrazów" w jaskiniach*, [w:] *Folia praehistorica posnaniensia T. XXII*, Wydawnictwo

- Naukowe UAM, red. D. Minta-Tworzowska, Poznań 2017.
42. Młodkowski J., *Aktywność wizualna człowieka*, PWN, Warszawa 1998.
  43. Mucha P., *Różne znaczenia kolorów, czyli o przykładach konotacji determinowanych plciowo*, [w:] *Językoznawstwo : współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze* 8, red. G. Majkowski, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2014.
  44. Namowicz T., *Goethe wybór pism estetycznych*, PWN, Warszawa 1981.
  45. Narloch A., *Postrzeżanie i kategoryzacja barw (świat ludzi i zwierząt)*, [w:] *Scripta Neophilologica Posnaniensia, Tom XVI*, red. S. Puppel, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
  46. Oliviera A., *Deep Learning, Artificial General Intelligence and Whole Brain Emulation*, [w:] *Deep, Edition 2019*, <https://jeronimomartins.com/deep/artificial-general-intelligence-and-whole-brain-emulation/>, [dostęp: 01.12.2022].
  47. Pastoreau M., *The Colours Of Our Memories*, John Wiley & Sons, Cambridge 2021.
  48. Popiek S., *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja i projekcja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.
  49. Price B., *General Introduction*, [w:] *Color: The Film Reader*, red. A. Dalle Vacche, B. Price, Routledge, Nowy Jork 2006.
  50. Rose S., *Memories Are Made of This*, [w:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. S.Radstone, B.Schwarz, Fordham University Press, Fordham 2010.
  51. Storaro V., *Who's afraid of red, green and blue?* [w:] *British Cinematographer Magazine*, <https://britishcinematographer.co.uk/vittorio-storaro-aic-asc-wonder-wheel/>, [dostęp: 05.06.2021].
  52. Tarary E., *Nazwy kolorów w języku studentów*, [w:] *Białostockie Archiwum Językowe nr 13*, red. B. Nowowiejski, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.
  53. Tarkowski A., *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 1991.
  54. Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995
  55. Wittgenstein L., *Remarks on colour*, University of California Press, Los Angeles 2007.
  56. Wójcik J., *Sztuka filmowa*, CANONIA, Warszawa 2017.
  57. Van Campen C., *The Proust Effect the Senses as Doorways To Lost Memories*, Oxford University Press, Oxford 2014.
  58. Zawojski P., *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
  59. Zeugner B., *Barwa i człowiek*, Arkady, Warszawa 1965.
  60. Żakiewicz A., *Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Przestrzenie Teorii 14*, red. A. Krajewska, Wydawnictwo UAM, Poznań 2010.