

TERESA PŁOTKOWIAK

**OMÓWIENIE
I ANALIZA
ZJAWISK BŁĘDU W GRAFICE
ARTYSTYCZNEJ – na przykładzie
własnej twórczości**

Rozprawa doktorska

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

Promotor

PROF. ASP DR HAB. MAGDALENA HANYSZ-STEFAŃSKA

Gdańsk 2023

REDAKCJA I KOREKTA

Aleksandra Hewelt

PROJEKT GRAFICZNY, TYPOGRAFICZNY I SKŁAD

Teresa Płotkowiak

KSIĄŻKĘ ZŁOŻONO KROJAMI PISM

Times New Roman (Stanley Morison)

Yeseva One (Jovanny Lemonad)

ZDJĘCIA

Aleksandra Hewelt, Bartosz Żukowski, Teresa Płotkowiak

SPIS TREŚCI

WSTĘP

CZĘŚĆ I

1.1.	WYJAŚNIENIE POJĘĆ	5
1.1.1.	PRZYPADEK JAKO NOŚNIK ZNACZEŃ	11
1.1.2.	BŁĄD – DISKURS FILOZOFICZNY A EMOCJA	17
1.1.3.	EKOLOGIA JAKO METODA	23
1.1.4.	TRANSGRESYJNA MULTIZADANIOWOŚĆ	27
1.2.	RYS HISTORYCZNY	31
1.3.	INSPIRACJE	45

CZĘŚĆ II

2.1.	METODY PRACY	51
2.1.1.	GEST	51
2.1.2.	INDYWIDUALNY „WARSZTAT PROCESU POWSTAWANIA GRAFIKI”	55
2.2.	TECHNOLOGIA	65
2.3.	TOŻSAMOŚĆ PROCESU	97
2.3.1.	INNOWACJA	97
2.3.2.	PRZYPADEK JAKO TWÓR	105

	ZAKOŃCZENIE	133
--	--------------------	------------

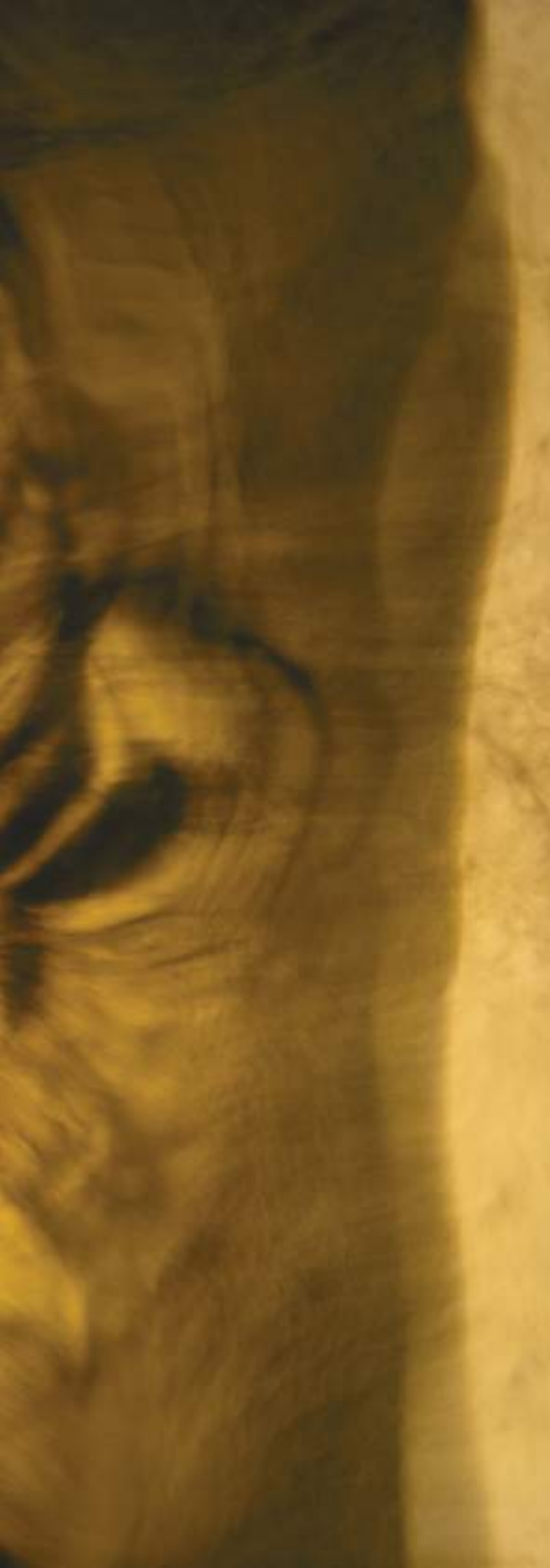
	BIBLIOGRAFIA	138
--	---------------------	------------

W poszczególnych rozdziałach zaprezentowane zostały fragmenty zdjęć z filmu „Deforma”, pochodzące z cyklu doktorskiego.





Wstep



„Najpiękniejsze doświadczenie, jakie możemy mieć to doświadczenie nieodgadnionego. ...
Każdy, kto nie zastanawia się, nie dziwi się, może równie dobrze nie żyć, jego oczy są zamglone”
Albert Einstein

Obecnie można zauważyć tendencje w sztuce, które poszerzają jej znaczenia, jak również zakresy medialne, którymi coraz częściej stają się technologie z zakresu cybernetyki oraz biologii – nierzadko mieszając się ze sobą, wykorzystując algorytmy – metodę prawdopodobieństwa. Drogą eksperymentu, łączenia nowych mediów z tradycyjnymi powstaje zupełnie nowa wartość. Zakorzeniona w tradycji sztuka z zakresu grafiki artystycznej zdaje się nosić za sobą dziedzictwo ujednoznacznienia – dominacja określonych zasad, które, mimo iż poszerzane o nowe koncepcje, zdają się stanowić skamieniałą tkankę protokołu ograniczonego przez medium. Jednakowoż coraz więcej artystów-grafików uchyla się tej teorii i szuka nowych rozwiązań m. in. włączając do swojej praktyki nowe technologie medialne¹. Tradycyjne metody w każdej dziedzinie sztuk plastycznych implikują ograniczenia, które – oczywiście przypisane do danej techniki – nie pozostawiają swobody artystom w metodologii powstawania odbitki graficznej. Artyści, którym uwierają owe ograniczenia, starają się poszerzyć ową skostniałą metodę, stosując różne środki zaprzeczające utartym schematom. Istnieje szereg artystów otwierających się, a raczej, dopuszczających do swojej pracy twórczej (kontrolowana szansa) błąd – wartość potencjalnie ujemną, tym samym krytycznie angażując wartości praktyk, stosując niejednoznaczność, niepewność, co za tym również idzie – często – tajemnicę. Cechy te zdecydowanie odbiegają od schematyczności technik grafiki artystycznej – która ze swojej definicji ma wartość powielania.

Powielanie jednak nie jest moim celem. Grafika to moja wypowiedź artystyczna, w której respektując tradycyjne metody, otwieram się na poszukiwanie nowych-własnych obszarów języka grafiki, opierających się na intuicji i geście. Próba zweryfikowania uprzednio założonych celów koncepcyjnych doprowadziła mnie do czerpania inspiracji z samego procesu powstawania, do którego dopuszczam nieoczekiwane – błąd, przypadek, gest. Idea gestu wywodzi się głównie z malarstwa, natomiast obiekt z rzeźby – dopuszczam w swojej praktyce współistnienie i dialog różnych dziedzin sztuki, które nie stoją w konflikcie z ideami autonomii samej grafiki. Takie działanie hybrydowe otwiera na odkrywanie nowych możliwości w ramach konkretnych praktyk. Grafika jest więc

1. Przykłady takich prac coraz częściej możemy spotkać na dużych branżowych wystawach m. in. Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie.

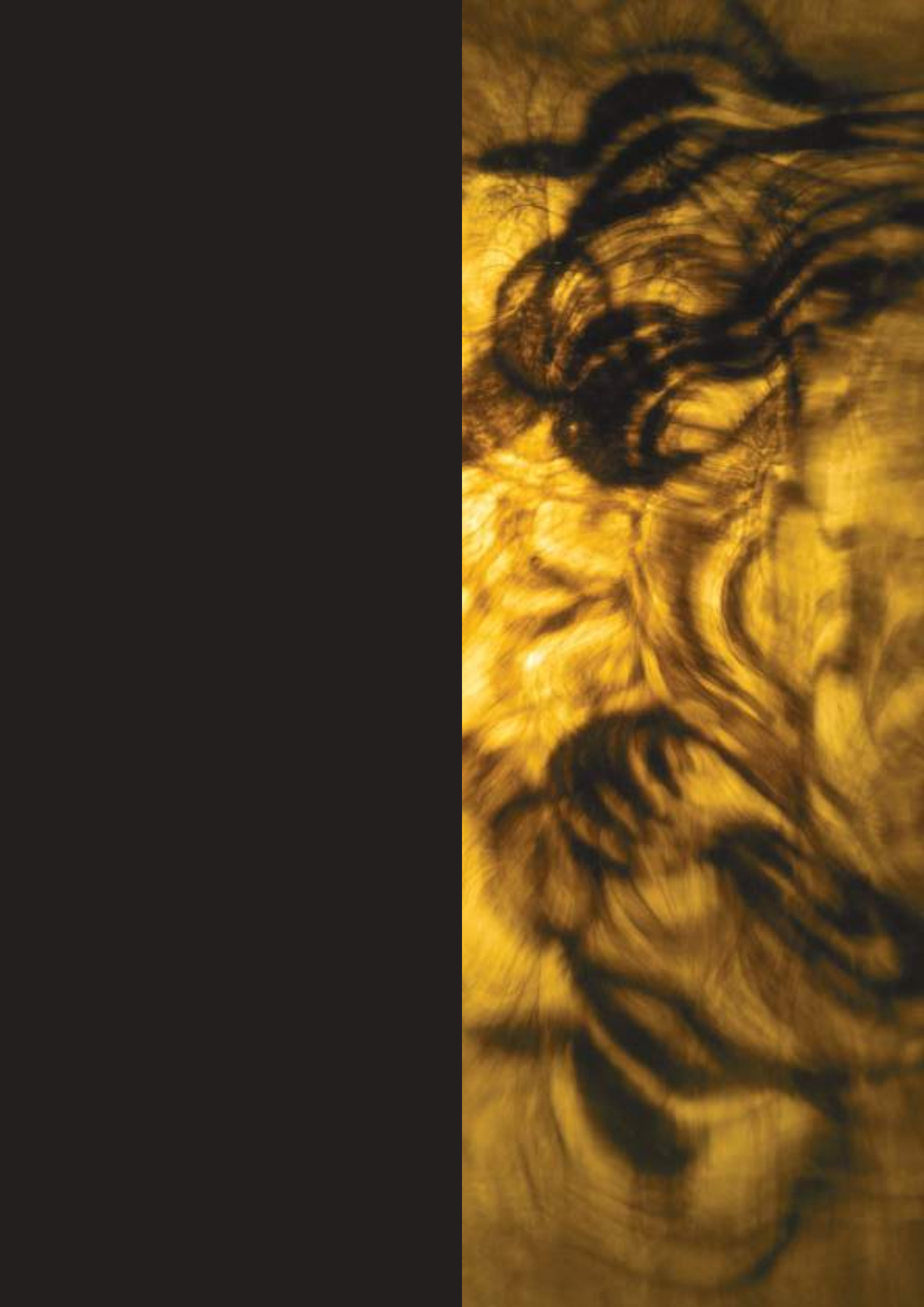
dla mnie wiecznym polem poszukiwań, zmagania z materią i własnymi emocjami. Na tym polu ważnymi aspektami w mojej pracy twórczej jest dopuszczanie przypadków i błędów. O ile przypadek ma ugruntowaną pozycję w tradycji sztuki, to błąd stanowi odstępstwo od normy, który trzeba usunąć. Szczególnie takie tendencje są widoczne w praktyce drukarskiej, gdzie każdy błąd jest widoczny, a „wyuczone”, czy „opatrzone” oko, może je z łatwością wychwycić. Procesualność i mechaniczność doświadczenia graficznego może łatwo artystę wtłoczyć w rzemieślnicze ramy. Owe elementy blokują kreację wizji artystycznych, czy twórczości samego procesu. W swojej praktyce, świadoma tych procesów, próbuję zmieniać reguły i adaptować technologię do własnych potrzeb. Możliwość powielania może zamienić się w eksplorowanie tematu i sprawdzenie różnych koncepcji formalnych. Matryca tworzy świat, który w ostateczności pokazujemy – to właśnie emocjonalne podejście do tego medium i rozumienie jego działania (istnienia) jest kluczowe w mojej praktyce.


Praca ma na celu ukazać błąd w grafice artystycznej jako zjawiska ikonicznego, które pojawiając się przypadkiem wpływa na proces twórczy, stając się przyczynkiem do powstania innowacji w tej dziedzinie. Poznanie danej dyscypliny to przede wszystkim znajomość procesu, inaczej trudno byłoby nam zidentyfikować błąd. Mając to na uwadze, chciałabym podjąć się tematu zidentyfikowania i zakwestionowania autorytarnych idei procesu graficznego, co może dostarczyć nowych wątków ku zrozumieniu wartości takich praktyk, nie tylko na tle czysto artystycznym, ale też na tle światopoglądowym.

Badania obejmują moją własną praktykę graficzną, która oscyluje wokół tematów jak: studium przypadku, struktura, metodologia gestu, ekologia. Chciałabym przedstawić specyfikę swojej pracy oraz odnieść się do niej w kontekstach artystyczno-kulturowych, toteż uwzględnię również znane motywy i swoje inspiracje. Podział na rozdziały jest determinowany procesualnością: w części pierwszej – wprowadzającej – wychodzę od wyjaśnienia pojęć, którymi posługuję się w swojej pracy, poprzez zarysowanie tła historycznego samej grafiki warsztatowej – w celu szerszego zrozumienia i spójności przyczynowo-skutkowej, dążę do przedstawienia własnych motywów i inspiracji. W części drugiej przedstawiam metody swojej pracy, z uwzględnieniem prób owych metod oraz narzędzi badawczych. Owa część stanowi próbę zmierzenia się z konwencjami graficznymi oraz dostarczenie naukowego zrozumienia sposobów, które wykorzystuję do innowacji procesu graficznego. Następnie przechodzę do samego procesu realizacji, wyzwań, trudności i nieoczekiwanych zwrotów, które poddam analizie, rozkładając na czynniki pierwsze. Skupię się tutaj na samoświadomości formy. Owe badania – stanowiące niejako własną drogę twórczą i pewne teoretyczne uporządkowanie moich praktyk – mogą dostarczyć odpowiedzi na pytania o granice sztuki, która z definicji bazuje na sztucznych twórcach.

9

Takie pytania są związane z „samoświadomością” medium, które uwikłane jest w procesualne metody badacza-artysty. Emblematyczny proces zanurzenia w wodzie kartki papieru przed odbiciem zainspirował mnie do eksploracji procesu zanurzenia również i po odbiciu. Szukam w procesie symbolu – przykład wody może być symbolem oczyszczenia – czas pokaże, czy w pewnym znaczeniu z niepowodzeń owych procesów. Skupiając się na „tożsamości procesu” poddanych analizie prac, istotną rolę będzie grała funkcja powielania oraz zachowywania („preparowania”), niejako interpretowania zadanego źródła w następnych próbach.





**Wyjaśnienie
pojęć _____
Przypadek
jako nośnik
znaczeń**

Przypadek to według Słownika Języka Polskiego PWN – zdarzenie lub zjawisko, których nie da się przewidzieć; pojedyncze zdarzenie lub pojedyncza sytuacja; jedna z postaci choroby spośród wielu podobnych; osoba lub grupa osób reprezentująca jakies zjawisko lub charakteryzująca się jakąś cechą². Idąc dalej z definicją przypadku, powiedziałabym, że stanowi on algorytm prawdopodobieństwa, który jak się zdarza, staje się niezbędny. W pewnym sensie przypadek jest „bardziej realny” niż rzeczywistość. Paul Virilio w swojej książce „The Accident of Art” mówi: „Wszystko, co składa się na świat doświadczyło przypadku i to bez wyjątku. Ten kolosalny wymiar przypadku nas przerasta, dlatego tak mnie to pasjonuje”³. W pewnym momencie Sylvère Lotringer, współtwórca książki przesuwając „przypadek” w stronę bardziej filozoficznych rozmyślań: „Kiedyś przypadek uważano za wyjątek, coś, co nie powinno być się wydarzyć i zaskoczyłoby wszystkich. Teraz wręcz przeciwnie, postrzegamy go jako coś istotnego, a nawet bezwzględnie koniecznego”⁴. Odnosząc się do sztuk plastycznych, warto sobie zadać pytanie, czy istnieje absolutna kontrola swoich działań? Od czasów starożytnych sztuka była określana mianem wytwórstwa według określonych reguł, odpowiadał temu termin *techné*. Sztuka odnosiła się do praktyk *mimesis* (naśladowanie), czyli do źródłowo racjonalnych zjawisk. Arystoteles odnosił się do sztuki miarą doświadczenia: „[...] do nauki i sztuki dochodzi się u ludzi poprzez doświadczenie. Albowiem – »doświadczenie uczyniło sztukę, jak słusznie mówi Polos [uczeń Gorgiasza — M.W.], a brak doświadczenia — przypadek«. Sztuka powstaje wtedy, gdy z wielu doświadczalnych ujęć tworzy się jedno ogólne, odnoszące się do przypadków sobie podobnych. [...] Doświadczenie jest poznaniem poszczególnych przypadków, natomiast sztuka tego, co ogólne. [...] Z owej definicji sztuki możemy odnaleźć jej wartość właśnie w doświadczeniu procesualnym, przyczynowo-skutkowym, gdzie przypadek jest doświadczeniem, czyli wiedzą i poszerzeniem działań myślowych, co za tym idzie również formalnych. Przypadek, oczywiście, jeszcze nieokreślany w ramach tworzenia pod wpływem intuicji i natchnienia. Taki charakter mogła mieć poezja, której zresztą za sztukę nie uważano⁵. Poezję jako przymiot irracjonalny i wywodzący się z przypadku, przypisywano bogom, a człowiek był tylko narzędziem w ich rękach, o czym mówił Platon⁶. Idąc dalej za Arystotelesem, przypadek „przysługuje czemuś i może być prawdziwie orzekane, ale nie jest ani konieczne, ani stałe; na przykład, jeśli ktoś, kopiąc dół w celu zasadzenia drzewa,

2. Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: przypadek, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przypadek.html> [dostęp: 27.01.2022]

3. S. Lotringer, P. Virilio, *The Accident of Art.*, New York, Semiotext(e), 2005, s. 34.

4. Tamże, s. 98.

5. M. Wołek, *Początku kategorii przypadku w sztuce*, w: „Folia Philosophica” vol. 36, s. 79-89, Katowice 2016.

6. Później to się zmieniło za sprawą „Poetyki” Arystotelesa, gdzie filozof przedłożył reguły, którymi kieruje się poezja.

znajdzie skarb. To znalezienie skarbu jest dla człowieka, który kopał dół, przypadkiem [...]. Również człowiek wykształcony *może* być blady; ale ponieważ nie zdarza się to koniecznie ani stale, nazywamy więc to przypadkiem”⁷. Przypadek w tym kontekście zderza się z pytaniem, czy ma on w ogóle sens w kategoriach teoretycznych, gdyż jest on przeciwieństwem wiedzy, a doszukiwanie się owych przyczyn leży w naturze abstrakcji (zresztą jedynej odpowiedniej kategorii postrzegania świata).

Przypadek nie pozostał jednak obojętnym zagadnieniem dla naukowców. W matematyce stał się podstawą teorii prawdopodobieństwa, kombinatoryki prawa wielkich liczb; stał się fenomenem, któremu można przypisać określone liczby⁸. Czołowymi naukowcami w tym względzie byli Blaise Pascal i Pierre de Fermant w połowie siedemnastego wieku, chcieli stworzyć „geometrię przypadku”⁹. Okazało się, że przypadek, który przez wieki stanowił domenę irracjonalności, może zostać włożony w ramy racjonalnej dyskusji o nauce: „Racjonalny przypadek przestaje być oksymoronem, dziwacznym zlepkiem słów, a staje się możliwym i prawomocnym przedmiotem badań”¹⁰.

Tym samym kilka wieków później owy przypadek znalazł swoje miejsce w sztukach wizualnych, mowa tutaj o sztuce dadaistycznej z pierwszej połowy dwudziestego wieku¹¹. Artyści w tym nurcie oddali się „w ręce” losu, jego darów i kaprysów. Ruch dadaistyczny zrodził się z potrzeby ucieczki przed okrucieństwem I wojny światowej, „ucieczki od tego, co racjonalne”¹², nie chodziło o możliwości artystyczne, a o świadomą dezorganizację, anarchię. Zaprzeczenie sztuki miało obejmować jej tradycyjne formy, jak również przesłanie, które ma nadawać sens ludzkości i próby unieśmiertelniania, jej dążenia do doskonałości. Wojna (a raczej jej okrucieństwo i użycie broni masowego rażenia) była impulsem zaprzeczającym wszelkim wartościom. Manifestem twórczym owej „antyszuki” miał być właśnie przypadek, tak skrętnie pomijany jako współtwórca. Odkrycia miał dokonać Hans Arp, który niszcząc swój rysunek, zauważył, że po zniszczeniu, przetasowaniu kawałków i przypadkowym ich ułożeniu, powstała nowa – zado-

7. Arystoteles, dz. cyt., s. 147-148.

8. Owe zainteresowanie przypadkiem w sensie teoretycznym przyszło wraz z rozwojem gier hazardowych. Ugruntowanie owych teorii w matematyce przypada na lata trzydzieste dwudziestego wieku.

9. M. Wołek, dz. cyt., s. 82.

10. Tamże, s. 83.

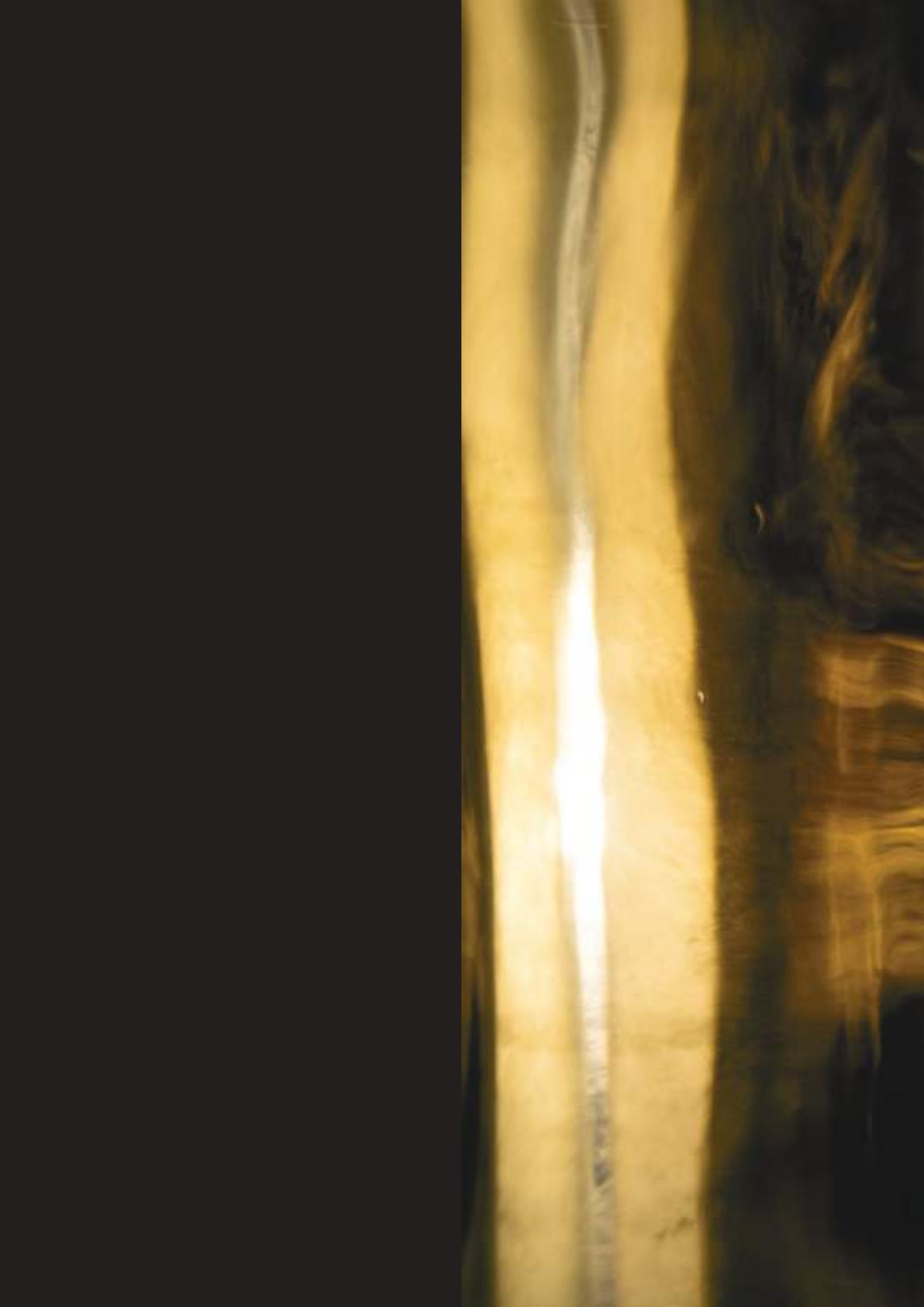
11. Założycielski mit głosi, że nazwa „dada” powstała poprzez kartkowanie słownika i wybranie słów na chybił trafił.

12. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antyszuka*, przeł. J. S. Buras, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 92.

walająca, wartość¹³. Podobne eksperymenty zaczęli robić inni, na gruncie literatury były to poezje Hugona Balla i Tristana Tzary, powstałe w przypadkowo wyciętych sylab i słów. Jednak i tutaj mamy do czynienia z imperatywem racjonalności i skończoności, gdyż istniała pula słów wykorzystywanych przez Tzarę oraz dźwięczność sylab Balla. Owy przypadek staje się do obliczenia, a artyści zdają się nad nim mieć kontrolę. Kontrola nad środkami tworzącymi sztukę miała się w pełni ujawnić w malarstwie, a później w performance, gdzie nie chodziło o tworzenie dzieła sztuki, a raczej tworzenie sytuacji – procesów żywiołowego działania, które miało wyprzedzać samą formę. To dziedzictwo irracjonalnych dadaistycznych eksperymentów stało się niespodziewanie poszukiwaniem racjonalności, świadomości, idei sztuki jako idei i procesu.

13. H. Richter, Dadaizm. Sztuka i antysztuka, przeł. J. S. Buras, Warszawa: Wydawnictwo

Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 92.





**Wyjaśnienie
pojęć**

**Błąd – dyskurs
filozoficzny
a emocja**



Błąd to według Słownika Języka Polskiego PWN – niezgodność z obowiązującymi regułami pisania, liczenia, wymowy itp.; niewłaściwe posunięcie; fałszywe mniemanie o czymś¹⁴. Z podanej definicji wynika, że jest to odejście od ustalonych reguł, a regułą w sztukach wizualnych zdaje się być: po pierwsze – własny gust i poczucie estetyki; po drugie – ograniczenia wynikające z medium. Błąd w przeciwieństwie do przypadku jest z definicji wartością ujemną. Grafika artystyczna tworzy sieć zależności, gdzie mogłoby się wydawać, nie ma miejsca dla przypadków, a zwłaszcza nie ma pola do wybaczenia błędów – w przeciwieństwie do innych sztuk wizualnych, jak malarstwo, gdzie przysługuje takie prawo. Nie wykształciła się dziedzina, która bierze błąd w teoretyczne ramy, zwłaszcza sztuk tradycyjnych¹⁵. Jednakże pewnych aspektów teoretycznych błędu, możemy się doszukać w dziedzinie etyki i filozofii.

Ciekawa w tym kontekście może być koncepcja błędu naturalistycznego angielskiego filozofa reprezentującego intuicjonizm, Georg'a Edwarda Moore'a, który swoją teorię przedstawił w „Principia Ethica” z 1903 roku. W swojej teorii Moore niejako odrzuca pytanie o cechy przedmiotu, gdyż każda odpowiedź będzie tylko kolejnym pytaniem o jej właściwość. Filozof swoje rozważania snuje wokół próby zdefiniowania słowa *dobro*, co tak właściwie znaczy to czy coś jest dobre czy nie – dochodzi do wniosku, że każdapróba definicji jest niemożliwa, tworzy owy błąd naturalistyczny¹⁶. Teorie intuicjonistów oscylowały wokół terminów takich jak: wartość, subiektywizm, obiektywizm, moralność.

Inną ciekawą teorią dotyczącą błędu wysnuł Kartezjusz, który zwraca uwagę na relację pomiędzy rozumem a emocjami, w chwili podejmowania decyzji praktycznych. „Kartezjusz, uznając pewien naturalny wpływ uczuć na sferę rozumową, przyznawał tej ostatniej możliwość podejmowania decyzji autonomicznych”, a zdaniem Damasia: „O ile bowiem prawdą jest, że pobudzenie emocjonalne może mieć niekorzystny wpływ na nasze decyzje, o tyle zupełny brak oddziaływania afektywnego prowadzi do paraliżu sfery rozumowej”¹⁷. Interpretacja Kartezjusza przysparza problemów, gdyż rozum nie może być odłączony od odczuwania emocji: „Lecz ponieważ konieczność działania nie zawsze zostawia nam czas na tak dokładne badanie, należy przyznać, że życie ludzkie często w szczegółach podlega błędom i należy uznać słabość naszej natury”¹⁸. Małgorzata Kalińska, interpretująca owe słowa

14. Tamże, s. 82.

15. W dziedzinie sztuk medialnych, możemy wyróżnić kategorię „glitch art”, bazującą na błędach oprogramowania, które doczekały się swoich skromnych opracowań.

16. M. Dudek, *Co by było, gdyby... próbowano nie popelniać błędu naturalistycznego?*, Logos i Ethos nr 1(49), Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 2019, s. 27-43.

17. P. Bankiewicz, *Na czym polega „błąd Kartezjusza”?*, *Kartezjusza”?*, [w:] J. Miklaszewska, P. Spryszak, *Natura ludzka w filozofii nowożytnej i współczesnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s.100.

18. R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora*, t. I, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa: PWN, 1986, s. 82.

w swojej pracy doktorskiej, stwierdza, że błąd manifestujący się w działaniu, jest związany ze wszystkimi obszarami ludzkich działań. Błąd, w tej koncepcji, jako ontologicznie związany z cechami negatywnymi, może prowadzić do skutków pozytywnych¹⁹. Kalińska dopatruje się tu szczególnie współczesnego dążenia do unikatowości, co za tym idzie, błąd jest nierozwalnie związany ze sztuką współczesną, z naznaczeniem siebie poprzez niedoskonałość (za Moorem chciałoby się wysnuć pytanie – czemu niedoskonałość jest zła...?).

Inspirującym zjawiskiem błędu w praktyce jest dla mnie japońska praktyka *kintsugi*, wywodząca się z XVI wieku, która polega na ponownym złożeniu potłuczonej ceramiki. Klei się ją za pomocą żywicy ozdabianej złotem²⁰. Błąd – zniszczenie, jednak wada zostaje tutaj zmieniona w atut, a przynajmniej w nową, nieoczekiwaną wartość. Blizny zmieniają rangę przedmiotu, rany – przedmiot doświadczalny – zaczynają stanowić o jego wartości i unikatowości. Oprócz motywacji estetycznych, *kintsugi* związana jest z ideą filozoficzną *wabi-sabi* oraz *mottainai*. Pierwsza dotyczy dostrzegania piękna w niedoskonałościach, natomiast druga to bardziej uczucie wyrażające żal marnotrawienia. Obie łączą się w określniu *mushin*, czyli akceptację zmiany²¹. Warto zastanowić się czy nie porzucamy rzeczy za wcześnie. Błąd więc ujawnia swoje skłonności do dialogu.

Artysta Laszlo Moholy Nagy powiedział: „błąd jest wyczerpującym środkiem do odkrywania medium”²². Eksperyment i doświadczenie błędów jest głównym silnikiem eksplorowania, jak również oryginalności i tworzenia własnego języka. Interesująca jest droga, gdzie modyfikowana powtarzalność zyskuje jakości unikat.

Odnosząc się bezpośrednio do materii grafiki artystycznej – błędem może być nieudana realizacja matrycy, pojawienie się rys, defekt w odbitce, czy niepowodzenie podczas wieloetapowego procesu powstawania grafiki. Owe dystrakcje mogą stać się pretekstem do przewartościowania dotychczas stosowanych technik lub zrezygnowania z uprzednio opracowanej metody realizacji odbitki. Uwolnienie się od rzemiosła nie jest możliwe, jednakże coraz częściej dopuszczamy do swojej pracy rolę emocji, tej wynikającej bezpośrednio z materii, a nie przedstawienia.

19. M. Kalińska, Gest malarski, przypadek i błąd, jako czynniki współtworzące przestrzenną formę obiektu biżuteryjnego, rozprawa doktorska, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2021.

20. K. Richman-Abdou, *Kintsugi: The Centuries-Old Art of Repairing Broken Pottery with Gold*, 2019, dostępny w Internecie: <https://mymodernmet.com/kintsugi-kintsukuroi/> [dostęp: 2.02.2022]

21. Tamże.

22. J. Narocka, *Błąd – unikat*, Krytyka Artystyczna, 2018, dostępny w Internecie: https://artkrytyka.blogspot.com/2018/05/bad-unikat_21.html [dostęp: 2.02.2022]



**Wyjaśnienie
pojęć**

**Ekologia
jako metoda**



Błąd może stać się również pretekstem do rozważań na temat ekologii – do której w mojej praktyce odnoszę się w szczególny sposób. Sposoby mojej pracy w kontekstach ekologicznych rozwinę w rozdziale poświęconym metodzie pracy, jednakże chciałabym zaznaczyć tutaj moje teoretyczne rozważania na tym polu.

Ekologia to według Słownika Języka Polskiego PWN – dziedzina biologii badająca organizmy w ich środowiskach; działania propagujące ochronę środowiska²³. Problematyka proekologicznych rozwiązań w warsztacie graficznym stanowi dość szczególną kwestię – dodatkowo, mało zbadaną, zwłaszcza na polskim gruncie. Interesującym materiałem w tej dziedzinie jest książka Beth Grabowskiego i Bill’a Fick’a „Grafika. Techniki i materiały” z 2009 roku, czy – jedyna polska publikacja dotycząca ekologii w grafice – „Ekologiczne techniki grafiki warsztatowej” Katarzyny Winczek, praca badawcza powstała w 2015 roku na Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Praca przyczyniła się do powstania pierwszej w Polsce pracowni graficznej wykorzystującej wyłącznie nietoksyczne techniki warsztatowe²⁴. Odpowiedzialność ekologiczna coraz częściej skłania artystów do stosowania bezpiecznych materiałów i metod – rozcieńczalniki o obniżonej szkodliwości bądź alternatywy, farby wodne. Największym wyzwaniem są techniki trawione – wklęsłodrukowe. Tutaj toksyczny kwas azotowy można zastąpić chlorkiem żelaza wraz z siarczanem miedzi²⁵ – nie jest to w pełni bezpieczna metoda, jednak stanowi mniej szkodliwą alternatywę. Inną metodą do matryc wklęsłodrukowych może być opracowana w łódzkim środowisku graficznym metoda elektrotinty – tutaj jednak wymagane jest dość spore zaplecze specjalnego stanowiska do pracy. Mimo to warto zagłębiać się w takie inicjatywy i zachęcać nowych adeptów grafiki do ich kultywowania.

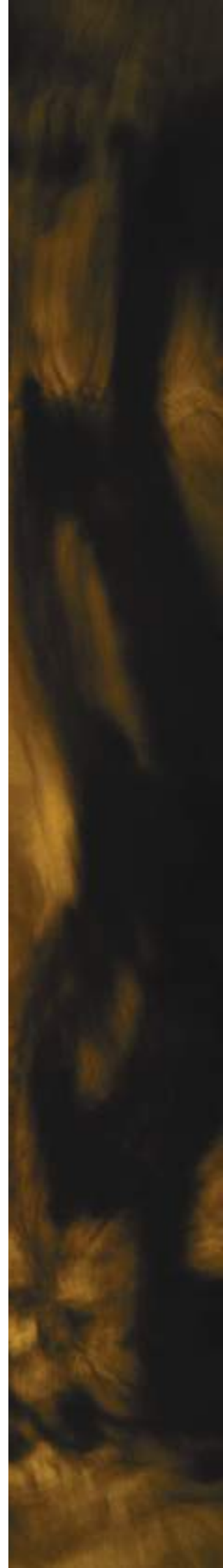
Mimo osobistego braku zaplecza całkowicie przyjaznego ekologicznie, staram się być świadoma metod i przekuwam to myślenie na inne pola działalności. Z jednej strony używam materiałów organicznych, odbitki powstają na papierze ryżowym, po czym wprasowuje w nie wosk pszczeli. Z drugiej strony to podejście do kwestii

23. Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: ekologia, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/ekologia;2556152.html> [dostęp: 2.02.2022]

24. D. Idzikowski, *Poszukiwanie tożsamości artystycznej, próba definicji własnego języka graficznego. Cykl prac realizowany w łączonych technikach graficznych*, rozprawa doktorska, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2018.

25. Tamże.

odbitek nieudanych. Tutaj wraca pojęcie błędu i jego akceptacji – brak przyzwolenia na błąd, często kończy się wyrzuceniem nieudanej odbitki do śmieci. W konsekwencji wspaniałe grafiki, które oglądamy na ścianach spowite są znojem zmagania nad ideałem technicznym. Brak poszanowania i zrozumienia trudu wytworzenia oraz procesu dystrybucji materiałów plastycznych, jest codzienną praktyką pracowni artystycznych. Najważniejsza jest sama świadomość i chęć zmiany – każdy musi zacząć od siebie. Jednakowoż w obliczu katastrofy ekologicznej oburza fakt ogólnej bierności akademickiej w celu wprowadzenia innowacyjnych rozwiązań, które już przecież istnieją.



**Wyjaśnienie
pojęć**

**Transgresyjna
multizada-
niowość**



Transgresja to według Słownika Języka Polskiego PWN – przekroczenie jakichś granic, zwłaszcza norm moralnych; dziedzicznie uwarunkowany silniejszy rozwój danej cechy u mieszkańców niż u form rodzicielskich; zalewanie obszarów lądowych przez morze z powodu topnienia lodowców lub wskutek ruchów tektonicznych²⁶. W naszym kontekście odpowiednia będzie definicja numer jeden. Przekraczanie granic jest jednoznaczne z ich obecnością. W tym rozumieniu, aby przekroczyć „siebie”, czy „dany przedmiot” musimy być świadomi skończoności możliwości i nałożonych ram. Moim zdaniem adaptacja błędu w grafice nosi znamiona transgresji. Mamy tutaj do czynienia ze zmianą funkcji dzieła, przekraczanie swoich możliwości logicznych, skupienie się na kontekstualnym procesie, angażującym wiele postaw artystycznych, łamiąc zastane konwencje. Sposoby rozumienia grafiki, które wymagają również innego podejścia do reprezentacji. Nieustannie zmieniana rzeczywistość pod wpływem nowych technologii implikuje pogoń za nowością i oryginalnością. Krzyżujący się ze sobą nadmiar możliwości tworzy nowy potencjał ikoniczny.

Józef Koziński w swoim eseju „O człowieku wielowymiarowym” z 1988 roku, zwrócił uwagę na nieustanne poddawanie człowieka modyfikacjom środowiskowym i osobowościowym, bycie w ciągłej interakcji w stosunku do czegoś²⁷. Mechanizm motywacyjny i poznawczy doprowadza do koncepcji transgresyjnej człowieka, które wciąż popychają do przekraczania własnych możliwości²⁸. Transgresja wiele ma wspólnego z działaniem przypadkowym i błędem, gdzie człowiek nie jest w stanie przewidzieć, co nastąpi po podjęciu określonych działań. Wniknięcie w daną dyscyplinę, pozwolenie sobie na eksperyment, rzutuje na zdobywanie doświadczeń z ową materią. Te doświadczenia dla twórcy mogą działać jak pryzmat, przez który obserwuje, chłonie otaczający świat i go przetwarza. Często ugruntowana wiedza rozbudza w człowieku chęć eksploracji pokrewnych dziedzin. W takim przypadku operowanie owym pryzmatem technice ducha w nowo poznany przez siebie świat, przefiltrowując go przez swoją wrażliwość. Tym sposobem nie tylko stajemy się bogatsi o ową dyscyplinę, ale też dyscyplina jest bogatsza o nasze odczucia powstałe wraz z obcowaniem z nią: „jeśli zrozumiesz, że istnieje duchowe powiązanie pomiędzy wszystkimi rzeczami we wszechświecie, a my jesteśmy częścią jednej boskiej świadomości, to żaden fenomen nie będzie niewytłumaczalny. [...] Pusta materia stanowiąca podstawowy budulec widzialnej egzystencji jest budowana i modelowana poprzez intencje. To oznacza, że świadomość kształtuje naszą rzeczywistość”²⁹.

1. Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: transgresja, dostępny w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/transgresja;2578513.html> [dostęp: 2.02.2022]

2. J. Koziński, *O człowieku wielowymiarowym. Eseje psychologiczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.

3. J. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa: PWN, 1987.



Rys

historyczny _____



Idea motywów graficznych pojawiła się już, bo w prehistorii – motyw obijania dłoni w jaskiniach. Ciężko jednoznacznie stwierdzić, jakie nosiły wtedy znaczenia, może była to forma podpisu, może rytuału, może dowodu na istnienie. Historycy doszukują się symbolicznej wyższości człowieka nad zwierzętami, które często były kolejnym elementem przedstawień. Oprócz tego wynaleziono pierwsze pieczęcie w formie negatywowych reliefów, które mogły być powielane. Język pisany wynaleźli Sumerowie około trzech tysięcy lat przed naszą erą. To właśnie dzięki temu wynalazkowi cywilizacja rozkwitła, pojawiła się idea przekazywania, zachowania słowa mówionego. Pismo rozprzestrzeniło się w Egipcie, hieroglify to idealny przykład połączenia obrazu i słowa, każdy symbol obrazowy miał swoją reprezentację w słowie. To tutaj również wynaleziono pierwszy „papier”, czyli zwitek z rośliny papirusowej. Papier, taki jaki znamy dzisiaj to dzieło przypisywane Chińczykowi Ts'ai Lun z 105 roku naszej ery. Druk wypukły w formie drzeworytu to wynalazek z 770 roku. Drukowano przedstawienia o treści religijnej czy moralizatorskiej, a także karty do gry. Około 1045 roku chiński alchemik Pi Sheng wynalazł pierwszą ruchomą czcionkę. System ten jednak nie przyjął się na Dalekim Wschodzie³⁰.

Okres renesansu przyniósł duże zmiany w społeczeństwie europejskim, a grafika artystyczna była jednym z tych obszarów, które przeżyło wielkie odrodzenie. W okresie średniowiecza popularność zyskały iluminowane rękopisy (produkowano je od późnego Cesarstwa Rzymskiego do około 1450 roku, kiedy druk zastąpił rękopisy), gdzie grafiki i teksty powstawały na pergaminie lub welinie. Tę drogą i czasochłonną technikę (wartość rękopisu równała się wartości gospodarstwa lub winnicy)³¹ zastąpiono typografią w połowie piętnastego wieku. Od tego czasu do przemysłowej produkcji wykorzystywano elementy druku blokowego – drzeworyt. Karty do gry były pierwszym europejskim przejawem demokratyzacji druku. Chwilę później powstawały druki dewocyjne świętych. Wczesne druki przekształciły się w książki blokowe, dla ożywiania graficznych przedstawień często kolorowano je akwarelami. Pierwsze znane miedzioryty zaczęto stosować w połowie piętnastego wieku i są przypisywane włoskiemu złotnikowi Masso Finiguerra³².

Przełomem było wynalezienie druku typograficznego Johanna Gutenberga, co daje początek „grafiki” z prawdziwego zdarzenia. Wraz z powstaniem prasy Gutenberga i renesansowymi tendencjami do rozwoju osobistego i intelektualnego, grafika rozprzestrzeniła się w całym europejskim świecie w błyskawicznym tempie. Uczeni przypuszczają

30. P. B. Meggs, A. W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012.

31. Tamże.

32. A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Warszawa: Arkady, 1975.

nawet, że Gutenberg, oprócz wynalezienia druku typograficznego, mógł być zaangażowany w badania i rozwój miedziorytu. Popularność w Nadrenii w połowie piętnastego wieku przyniosły niewielkie miedzioryty kart autorstwa Mistrza Kart do Gry, są to najstarsze prace graficzne w tej technice – ocenia się, że wyprzedzają nawet miedzioryty Mistrza E. S., które stanowią przykład najstarszych miedziorytów datowanych³³. Prace Mistrza E. S. odwołują się do tematyki religijnej oraz do motywu *Ars moriendi*, czyli sztuki umiерania. Jego twórczość znacząco wpłynęła na grafiki Martina Schongauera, Albrechta Dürera i Lucasa Cranacha Starszego, które są najwspanialszymi przykładami miedziorytu renesansowego. Pierwszym ośrodkiem ekspansywnego rozwoju grafiki były więc Niemcy – wpływ na to miała reformacja, ogromny popyt na książki oraz powstanie klasy średniej szerzącej piśmiennictwo wśród ludności. Druk, mechanizacja rzemiosła uruchomiły procesy, które w ciągu następnych trzystu lat doprowadzą do rewolucji przemysłowej.

Obok miedziorytu rozwijała się technika akwaforty, czyli kwasorytu, wynaleziona pod koniec piętnastego wieku. Wynalezienie tej techniki przypisuje się Danielowi Hopperowi i rytownikom norymberskim, w tej technice tworzył również Wacław z Ołomuńca³⁴. Kwasoryt swoją świetność przeżywał jednak sto lat później za sprawą holendrów, z Rembrandtem na czele.

Kolejnym ośrodkiem gdzie intensywnie rozwijała się grafika były Włochy, kolebka sztuki renesansowej. Wenecja – centrum handlu i brama Europy do świata wschodniego, rozwijała nowe techniki typograficzne, w tym ilustratorskie³⁵. Monopol na druk miał złotnik z Moguncji, Johannes da Spira. Po jego śmierci do głosu doszli też inni drukarze tacy jak Nicolas Jenson, który zdobył sławę jako największy projektant krojów pisma, co stanowiło pierwsze kroki w świadomym designie typograficznym. We Włoszech powstała również pierwsza książka z kolorowymi ilustracjami, było to *Calendarium Regiomontanus* z 1476 roku autorstwa Erharda Ratdolt. Ilustracje powstawały w drzeworycie, Ratdolt użył wiele ornamentów inspirowanych sztuką islamską do dekoracji druku³⁶.

Średniowieczne chrześcijaństwo żywiło przekonanie, że wartością ludzkiego życia jest przede wszystkim jego wpływ na Sąd Ostateczny po śmierci. Renesans, w przeciwieństwie

33. Hasło w wikipedii: *Mistrz Kart do Gry*, dostępny w internecie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Mistrz_Kart_do_Gry [dostęp: 10.02.2022]

34. H. Wilder, *Grafika. Drzeworyt, Miedzioryt, Litografia*, Lwów: Księgarnia Wydawnicza H. Altenberga, 1922.

35. Medyceusze we Florencji gardzili drukiem jako gorszym od szlachejnych rękopisów. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt.

36. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt.

do średniowiecznych wierzeń zwrócił się ku nowej trosce o potencjał i wartości ludzkiej godności, która określała człowieka jako zdolnego do logicznego myślenia i badań naukowych, w celu zrozumienia zarówno otaczającego go świata, jak również samego siebie. To właśnie charakteryzowało renesansowy humanizm. Włoski humanista Aldus Manucjusz, założyciel drukarni, postawił sobie za cel wskrzeszenia starożytnych tekstów najważniejszych myślicieli świata greckiego i rzymskiego. Rezultatem jego inicjatywy wraz z wykwalifikowanymi projektantami m. in. kaligraf Francesco Griffo z Boloni³⁷, powstała publikacja „Hypnerotomachia Poliphili” („Polifila walka o miłość we śnie”) Francesca Colonna z 1499 roku. Druk stanowi arcydzieło projektowania graficznego i osiągnął niezwykłą harmonię typografii i ilustracji – niestety autor drzeworytów nie został zidentyfikowany³⁸. Włoskie innowacje w projektowaniu graficznym: strona tytułowa, czcionka rzymska i kursywa, drukowanie numerów stron, ozdabianie z drewnianych klocków i odlewanego metalu oraz nowatorskie podejście do układu ilustracji z czcionką, były podstawą formatu książki typograficznej, jaką znamy dzisiaj. Niezależna grafika pojawiała się rzadko, na gruncie włoskim z imponujących miedziorytów zasłynął Andrea Mantegna. Natomiast najbardziej wpływowym rytownikiem okresu quattrocenta był Marcantonio Raimondi, skupiał się on jednak na reprodukcjach, a nie własnej wizji³⁹.

Wraz z pojawieniem się prasy drukarskiej grafikę zaczęto postrzegać jako formę medium komunikacji. Koniec szesnastego wieku to szczególnie okres rozwoju grafiki jako techniki reprodukcji i szerzenia wiedzy, stanowiło to początek rozwijania komercyjnego potencjału grafiki⁴⁰. Miały na to wpływ początki ery podróży, odkryć, przewrotów religijnych, ośrodków władzy – co wiąże się z zapotrzebowaniem na mapy, motywy religijne, ilustracje i portrety.

W siedemnastowiecznej Europie dominowała technika akwaforty, wytrawianie było dość mało zbadanym medium i intrygowało eksperymentalnym potencjałem. Ośrodkiem rozwoju stały się Włochy oraz Holandia. Reprezentantami włoskiej szkoły byli Jacques Callot, Claude Lorrain i José de Ribera – z tego grona znaczącą rolę dla rozwoju

37. K. Sowa, *ABC typografii*, Strefa designu Uniwersytetu SWPS, dostępny w internecie: <https://web.swps.pl/strefa-designu/blog/19922-abc-typografii> [dostęp: 10.02.2022]

38. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt.

39. G. F. Peterdi, *History of printmaking*, Britannica, dostępny w internecie: <https://www.britannica.com/art/printmaking/Printmaking-in-the-16th-century> [dostęp: 10.02.2022]

40. Przykładem może być warsztat Petera Paula Rubensa, który wykorzystywał akwafortę do reprodukcji swoich prac malarskich.

grafiki miał Callot, który jako jeden z pierwszych uzyskiwał wariacje tonalne i światłocieniowe – jego styl stanowił przejście między grawerowaniem a trawieniem, używał specjalnej igły własnej produkcji. Uważa się, że jego cykl „Okropności wojny” stały się bezpośrednią inspiracją dla cyklu Francisca Goi pod tym samym tytułem⁴¹.

Najbardziej okazałe i eksperymentalne prace grafiki wklęsłej powstały na terenach Holandii. Tworzący z siedemnastym wieku Rembrandt udoskonalił i wyniósł na wyżyny technikę akwaforty. Przed nim jednak jest jeszcze postać Herculesa Seghersa, który był pierwszym eksperymentatorem druku wklęsłego w kolorze. Metody Seghersa były niekonwencjonalne, bardzo oryginalnie posługiwał się narzędziami. Niektórzy badacze sądzą nawet, że wynalazł technikę akwatinty, którą oficjalnie odkryto sto lat później⁴². Rozwijał głównie przedstawienia pejzażowe, które rozwinęły się właśnie w tym czasie na gruncie holenderskim.

Miedzioryty w okresie baroku zyskały autonomię i traktowane były jako dzieła sztuki. Rembrandt van Rijn, jeden z najwybitniejszych malarzy tworzył mnóstwo grafik w technikach akwaforty, był pierwszym artystą, który w pełni zbadał możliwości tego medium. Tworzył również w technice suchej igły, która znalazła zastosowanie dopiero od połowy dziewiętnastego wieku. Rembrandt obok tematów krajobrazowych, religijnych i historycznych, badał również przedstawienia rodzajowe, skupiając się na tematach miłości i śmierci oraz portretu psychologicznego. Innymi wybitnymi grafikami byli m. in. Adriaen van Ostade, skupiający się na tematach rodzajowych, odzwierciedlając kluczową zmianę społeczną, czyli pojawienie się klasy średniej w Europie; czy Jacob van Ruisdael, swoimi intymnymi krajobrazami zapowiadał nadejście Szkoły z Barbizon w następnym stuleciu.

W tym czasie rozwijała się również grafika japońska – ukiyo-e, powoli autonomizowała się z wpływów chińskich. Japońskie, stylizowane drzeworyty wywarły ogromny wpływ na sztukę europejską w późniejszym czasie. Założycielem owej ery japońskiej grafiki, zrywającym z tradycjami chińskimi, był Iwas Matabei. Inspiracjami do tworzenia ukiyo-e były pejzaże oraz codzienne życie zwykłych ludzi, jak również kurtyzan, co stanowiło dość szokującą wizję. Owe realistyczne narracje łączono z dekoracyjnością i uproszczeniem przedstawień. Pierwszym wybitnym artystą w tym stylu był Hishikawa Moronobu, uważany przez wielu za wynalazcę grafiki, gdyż artysta udostępniał swoje prace również zwykłym ludziom. Rozwój japońskiej grafiki zbiega się z rozwojem teatru Kabuki. W Japonii następował rozkwit pojedynczych odbitek, produkcja portretów aktorów i plakatów

41. Hasło w wikipedii: *Okropności wojny (grafiki Callota)*, dostępny w internecie: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Okropno%C5%9Bci_wojny_\(grafiki_Callota\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Okropno%C5%9Bci_wojny_(grafiki_Callota)) [dostęp: 10.02.2022]

42. G. F. Peterdi, dz. cyt., dostępny w internecie: <https://www.britannica.com/art/printmaking/Printmaking-in-the-17th-century> [dostęp: 10.02.2022]

teatralnych. W tym względzie dominowała szkoła Kiyonobu Torii, czyli silnie stylizowane przedstawienia, orientalne z wyróżniającą się falistą linią.

Oświecenie we Włoszech wydało wiele grafik artystów m. in. Giovanniego Battisty Tiepolo, jego syna Givanniego Domenico Tiepolo, czy Giovanniego Antonio Canal zwanego Canalettem (podobnie jak jego bratanek Bernardo Bellotto (Canaletto) tworzący w Polsce na dworze króla Stanisława Augusta Poniatowskiego). W tym czasie powstało dużo grafik architektury, wedut z potencjałem dokumentu epoki. Jeden z największy grafików swoich czasów Givanni Battista Piranesi, w początkach swojej twórczości tworzący niepokojące wnętrza z cyku „Imaginary Prisons”, które swoim nastrojem znacznie odbiegają od czystego dokumentalizmu, są zapowiedzią romantyzmu (późniejsze prace Piranesiego niestety porzucają te tendencje na rzecz rozwijającego się klasycyzmu).

Osiemnasty wiek przyniósł ogromny wzrost zapotrzebowania na typografię, jej rozwój nastąpił zwłaszcza w Anglii. Ogrom nowych czcionek przyczynił się do ekspansywnego druku na „różne okazje” – drukowano słowniki, leksykony, encyklopedie. W drukowanych ilustracjach zaczęto stosować technikę drzeworytu sztorcowego, który lepiej oddawał szczegóły reproduktowanego obrazka. Tą technikę wprowadzającą nieznaczne zróżnicowanie poziomu bloków wprowadził Thomas Bewick⁴³. Jednocześnie rozwijała się graficzna szkoła narodowa, skupiająca się na satyrze i karykaturze, przedstawicielami tego stylu byli William Hogarth i Thomas Rowlandson. Witalność przedstawień, humor i szyderczy ton padły na podatny angielski grunt, co wpłynęło na popularność grafik, ich szeroką dystrybucję oraz akty niechcianego kopiowania. Hogarth chroniąc przedstawienia przed naśladowcami, zainicjował pierwszy akt praw autorskich do grafiki z 1735 roku⁴⁴. Oprócz tego Anglia rozwijała coraz to nowocześniejszą, surową typografię i wzory książek. Pod koniec wieku kontrapunkt to takich działań stanowiła twórczość Williama Blake’a, który jako wizjoner w swoich tomikach poezji umieszczał drzeworyty, miedzioryty i akwaforty, łącząc słowo i obraz. Wiele z jego odbitek było ręcznie barwionych, jednak wykorzystywał również metodę offsetową własnego wynalazku do kolorowania grafik. Liryczna fantazja, jarzące się wiry kolorów i pomysłowa wizja, którą Blake osiągnął w swojej poezji i towarzyszących jej projektach, reprezentują wysiłek przekroczenia materiału projektowania graficznego i druku, aby osiągnąć duchową ekspresję. Jego jasne kolory i wirujące organiczne formy są prekursorami ekspresjonizmu, secesji i sztuki abstrakcyjnej.

43. Nazywany ojcem drzeworytnictwa. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt.

44. G. F. Peterdi, dz. cyt., dostępny w internecie: <https://www.britannica.com/art/printmaking/Japanese-ukiyo-e-prints> [dostęp: 12.02.2022]

Najwyraźniejszym artystą-grafikiem tworzącym w Hiszpanii był już wspomniany Francisco de Goya. Jego grafiki jako jedyne dorównują tym rembrandtowskim, jak również grafiki satyryczne jego autorstwa są uważane za najwybitniejsze – zawarł w nich humorystyczne, acz druzgocące komentarze na temat ludzkiej głupoty, jak również wojny i prześladowań religijnych. Goya stworzył cztery główne cykle: „Los Caprichos” („Kaprysy”), „Los Desastres de la guerra” („Okropieństwa wojny”), „La Tauromaquia” („Tauromachia”) oraz „Los Disparates” („Przysłowia” lub „Szaleństwa”). Artysta jako jeden z pierwszych łączył akwafortę z akwatiną, którą wynalazł Jean-Baptiste Le Prince z Francji, w połowie osiemnastego wieku.

Osiemnasty wiek w grafice japońskiej przyniósł wiele rewolucji. Okumura Masanobu wynalazł druk dwukolorowy, również eksperymentował z tuszami oraz z materiałami szlachetnymi. Najwybitniejszymi kolorystami byli Suzuki Harunobu, Katsukawa Shunshō oraz Kitagawa Utamaro – pierwszy wykorzystywał nishiki-e, czyli druk w pełnym kolorze, drugi to wybitny portrecista, natomiast ostatni uważany jest za największego poetę sztuki japońskiej. Koniec wieku to szczytowy rozkwit ukiyo-e, który zdominował Torii Kiyonaga, eksperymentujący z formatami i kompozycyjnymi wariacjami prac⁴⁵.

Pod koniec wieku, w 1796 roku Niemiec Alois Senefelder opracował technikę pierwszego druku „płaskiego” – litografię⁴⁶, która wraz z odkryciem barwnych japońskich drzeworytów miała niebagatelny wpływ na dalszy rozwój grafiki w Europie.

W dziewiętnastym wieku soczewka artystyczna zwróciła się ku Francji, tutaj powstały pierwsze znaczące litografie m. in. Jean’a Auguste’a Dominique Ingres’a, Eugène Delacroix’a, Thèodore Gèricault’a oraz Honoré Daumier’a, których twórczość wyrażała początki romantycznego ducha wieku, ten ostatni stworzył ponad cztery tysiące litografii⁴⁷. Oprócz tego rozwijała się tutaj Szkoła Barbizon, która zerwała z malarstwem akademickim, przedstawiciele grupy (Charles-François Daubigny, Théodore Rousseau, Camille Corot, Jan François Millet) tworzyli głównie akwaforty w duchu siedemnastowiecznych pejzaży holenderskich. Spontaniczne prace Corota zapowiadają nadchodzący impresjonizm. Natomiast litografie samozwańca Odilona Redona to czysty dziewiętnastowieczny surrealizm, jego prace zdają się wyprzedzać czas, są nam współczesne. Impresjoniści – Édouard Manet, Edgar Degas, Camille Pissarro, mimo, że specjalizowali się w kolorowym malarstwie, stworzyli wiele odbitek akwafortowych i litografii, gdzie dominuje prezencyjny rysunek i wnikliwa obserwacja. W tym czasie, wraz z nawiązaniem stosunków handlowych

45. Tamże.

46. A. Jurkiewicz, *Dzieje litografii*, w: dz. cyt., s. 44-50.

47. G. F. Peterdi, dz. cyt., dostępny w Internecie: <https://www.britannica.com/art/printmaking/Printmaking-in-the-19th-century> [dostęp: 20.02.2022]

z Japonią, do Europy dotarła sztuka japońskiej grafiki – w papiery dekorowane drukami grafik były pakowane produkty handlu; odbiór tych przedstawień na papierze przeznaczonym do śmieci był bardzo entuzjastyczny. Prostota wzorów oraz czysty i abstrakcyjny kolor dostarczyły socjecie artystycznej zupełnie nowych wrażeń wizualnych. Nowa sztuka miała spory wpływ na późniejszych artystów, warto przywołać tutaj Paula Gaugina, u którego może bardziej widać wpływy japońskie w sferze malarskiej, jednakże jego drzeworyty zaskakują swoją lekkością i uproszczeniem – które również były domeną grafiki japońskiej. Drzeworyt za sprawą takich artystów jak Gaugin, a później Felix Vallotton, czy Norweg Edward Munch, przeżył swój renesans w dwudziestym wieku. Wpływy japońskie w bardziej bezpośredniej formie są widoczne w litografiach Henri de Toulouse-Lautreca, gdzie dominowała dekoracyjna kolorystyka, prosta i śmiała kreska, oraz użycie czerni. Zachodnią manię na wszystko, co japońskie, końca dziewiętnastego wieku, nazywa się japonizmem. Japonizm przyczynił się do powstania europejskiej i amerykańskiej „nowej sztuki” zwanej Art Nouveau, w innych kręgach – secesja.

W samej Japonii królował mistrz drzeworytu Hokusai, który miał największy wpływ na sztukę europejską, stworzył również ogromną ilość dzieł – około 35 tysięcy rysunków i grafik⁴⁸. Ostatnim mistrzem grafiki japońskiej był Hiroshige, którego śmierć w 1858 roku kończy rozwój tej sztuki, zapoczątkowanej dwa wieki wcześniej. Grafiki Hiroshige wiele mają wspólnego z impresjonistycznym duchem zachodu, oddając istotę ulotnych chwil natury.

Wynalezienie fotografii na początku dziewiętnastego wieku miało ogromny wpływ na rozwój sztuk wizualnych, jako nowa technika reprodukcji wyparła starą – grafikę. Od tej pory grafika niejako uwolniła się od swojej funkcji i została „zwrócona” twórcy. Podobnie działo się z malarstwem, co wraz z impresjonizmem zapoczątkowało licznym eksperymentom w sztuce, przekraczaniem granic dotychczas nieprzekraczalnych. Ręczny drzeworyt został zastąpiony przez obraz trawiony na metalowej matrycy. Rewolucja przemysłowa (wynalazek maszyny parowej) przyniosła szybkie prasy drukarskie, które początkowo podwoiły wydajność prasy ręcznej. Pod koniec dziewiętnastego wieku Ottmar Mergenthaler opatentował Linotype, automatyzując techniki druku. Metoda fotochemiczna pozwoliła na włączanie fotografii i reprodukcji obok tekstu. Parada nowych technologii, uwolnienie się formy, masowa komunikacja – pierwsza połowa dwudziestego wieku to niezaprzeczalnie jeden z bardziej ekscytujących okresów w historii sztuki.

48. G. F. Peterdi, dz. cyt., dostępny w Internecie: <https://www.britannica.com/art/printmaking/Japan> [dostęp: 20.02.2022]

Secesja przyszła z Francji, plakat stał się popularnym nośnikiem za sprawą Jules'a Chèret'a⁴⁹ oraz Eugène'a Grasset'a. Przełomowym artystą w tym względzie stał się już wspomniany Henri de Toulouse-Lautrec – dynamiczne płaskie płaszczyzny, czarne sylwetki, symboliczne uproszczenie – dominowała ekspresja i komunikat. Bogato zdobione i kolorowane plakaty czeskiego grafika Alfonsa Muchy będą tutaj najlepszym przykładem sztuki secesyjnej. Częstym motywem jego litografii były kobiety – egzotyczne i zmysłowe, oddają poczucie nierzeczywistości. Na gruncie angielskim rozwijało się projektowanie graficzne oraz ilustracja – Aubrey Beardsley, Charles Ricketts; jak również wytworzył się ruch Arts and Crafts powołany przez Williama Morrisa, który stworzył nowe warunki do rozwoju sztuki użytkowej, co miało wpływ również na grafikę.

Na przełomie wieków artyści z różnych dziedzin poszukiwali nowych formuł wyrazu, chęć tą podsycił postęp technologiczny i przemysłowy. Art nouveau zakwestionował konwencjonalne projektowanie i dowiódł, że wprowadzenie nowych form, a nie kopiowanie natury czy motywów historycznych, to rozwojowe podejście. Potencjał abstrakcyjnego myślenia skłonił do poszukiwania nowej filozofii estetycznej, aby odpowiedzieć na zmieniające się warunki społeczne, ekonomiczne i kulturowe. Pierwsze dwie dekady dwudziestego wieku były czasem fermentu i nieodwracalnych zmian, na wielu polach ludzkiej egzystencji. Nastąpiła nowa era komunikacji, mechanizacji, nowy potencjał niszczycielskich broni. Sztuka wizualna przeżywała serię twórczych rewolucji, w tym zakwestionowanie tradycji samej siebie, jak również podejście do swojej roli w społeczeństwie. Artyści zwrócili się ku przedstawieniu stanów emocjonalnych, proteście społecznym i nowym formach obrazowania, przybliżających te idee. Nowe nurty, takie jak kubizm, futuryzm, dadaizm i surrealizm wpłynęły na graficzny język formy i komunikacji.

Dwudziestowieczna Francja wciąż wiodła prym w świecie sztuki, kumulując w Paryżu wielu młodych i utalentowanych artystów. Jednym z nich był Hiszpan Pablo Picasso, który przedefiniował sztukę na nowo, tworząc wraz z Georgesem Braquem nowy ruch artystyczny – kubizm. Artyści mają spory dorobek graficzny, który odzwierciedla ich fascynację formą i linią, niezależną od natury, a zwracającą się ku perspektywie, sposobach widzenia. Nowe podejście do kompozycji, geometria, analiza płaszczyzny obrazowej i możliwości formy na stałe zadomowiły się w projektowaniu graficznym, ale też w innych dziedzinach sztuki, pchając ją w kierunku abstrakcji geometrycznej i nowego podejścia do przestrzeni obrazu.

49. Nazywany ojcem współczesnego plakatu. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt.

Futuryzm (ruch włoski) wzrósł na fali fascynacji wojną, rewolucją, nowymi technologiami. Ruch chciał zdewaluować tradycję sztuki, odrzucał harmonię na rzecz ruchu, konstruktywizmu i dynamizmu. Na tym gruncie wyrósł ruch potępiający wojnę – dadaizm (ruch szwajcarsko-francusko-niemiecki). W kontekście projektowania graficznego nurt zapoczątkował erę kolażu. Wielu młodych artystów z rewolucyjnymi przekonaniami politycznymi ukierunkowało swoje działania artystyczne w kierunku promowania zmian społecznych i podniesienia świadomości społecznej. John Heartfield stworzył serię fotomontażowych plakatów w proteście przeciwko niemieckiemu militarystom, armii i Hitlerowi⁵⁰. Natomiast George Grosz w swoich pracach graficznych atakował skorpumpowane społeczeństwo satyrą i karykaturą.

Z dadaizmu, na scenie paryskiej, powstał surrealizm poszukujący „bardziej rzeczywistego niż rzeczywistego świata poza rzeczywistością”⁵¹. Surrealizm wziął się z fascynacji snami, intuicją, odrzuceniem racjonalizmu, świat eksplorowany przez Freuda. Max Ernst, jeden z bardziej wpływowych i pomysłowych członków grupy, w swojej pracy wprowadził nowe rozwiązania graficzne, m. in. wykorzystanie kolażu w grafice oraz techniki frotażu (odciskanie faktury przedmiotu bezpośrednio na papierze). Obok Ernsta znaczące prace stworzyli Joan Miró (kolorowe akwaforty i litografie), Salvador Dalí (akwaforty), Jean (Hans) Arp.

W przeciwieństwie do szkoły paryskiej, niemiecki ekspresjonizm miał bardziej lokalny charakter, nawiązywał do subiektywnych emocji i reakcji na wydarzenia. Artyści niemieccy często wykorzystywali techniki suchej igły oraz drzeworytu. Troski o kondycję ludzką, przekaz antywojenny, silnie osobisty, jednocześnie uniwersalny można odnaleźć w twórczości Käthe Schmidt Kollwitz. Jedną z bardziej wpływowych postaci niemieckiego ekspresjonizmu na rozwój grafiki miał Ernst Ludwig Kirchner, tworzący akwaforty, litografie i kolorowe drzeworyty, niezwykle dynamiczne i z ogromnym ładunkiem emocjonalnym. Znaczące prace stworzyli również: Emil Nolde, Max Beckmann, Erich Heckel, Oskar Kokoschka i neoekspresjonista Georg Baselitz. Śladem ruchu Arts and Crafts w Niemczech w 1919 roku powstała szkoła Bauhausu (Wassily Kandinsky, Paul Klee – pedagodzy) – promująca abstrakcję geometryczną i użyteczność sztuki.

50. Heartfield służył w armii w latach 1914-1916. Przez swoją twórczość trafił na tajną nazistowską listę wrogów i uciekł do Londynu, gdzie dalej tworzył. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt.

51. P. B. Meggs, A. W. Purvis, dz. cyt., s. 270.

Za namową Kirchnera grafiką zaczął zajmować się Rolf Nesch, który opracował eksperymentalną metodę druku przymocowanych metalowych elementów do płyty drukarskiej, co dawało wyjątkową fakturę⁵².

Polska grafika inspirowana awangardowymi tendencjami Europy również przeżyła swój rozkwit. W 1918 roku w Poznaniu powstała grupa Bunt zrzeszająca artystów sprzeciwiającym się tradycyjnej sztuce, głosili swobodę twórczej ekspresji. Przedstawicielami grupy byli Jerzy Hulewicz, Stanisław Kubacki i Stefan Szmaja. Obok nich szkołę drzeworytniczą rozwijał Władysław Skoczylas. Maria Jarema – monotypia. Nurty konstruktywistyczne (główne pole w ZSRR) przejął Władysław Strzemiński.

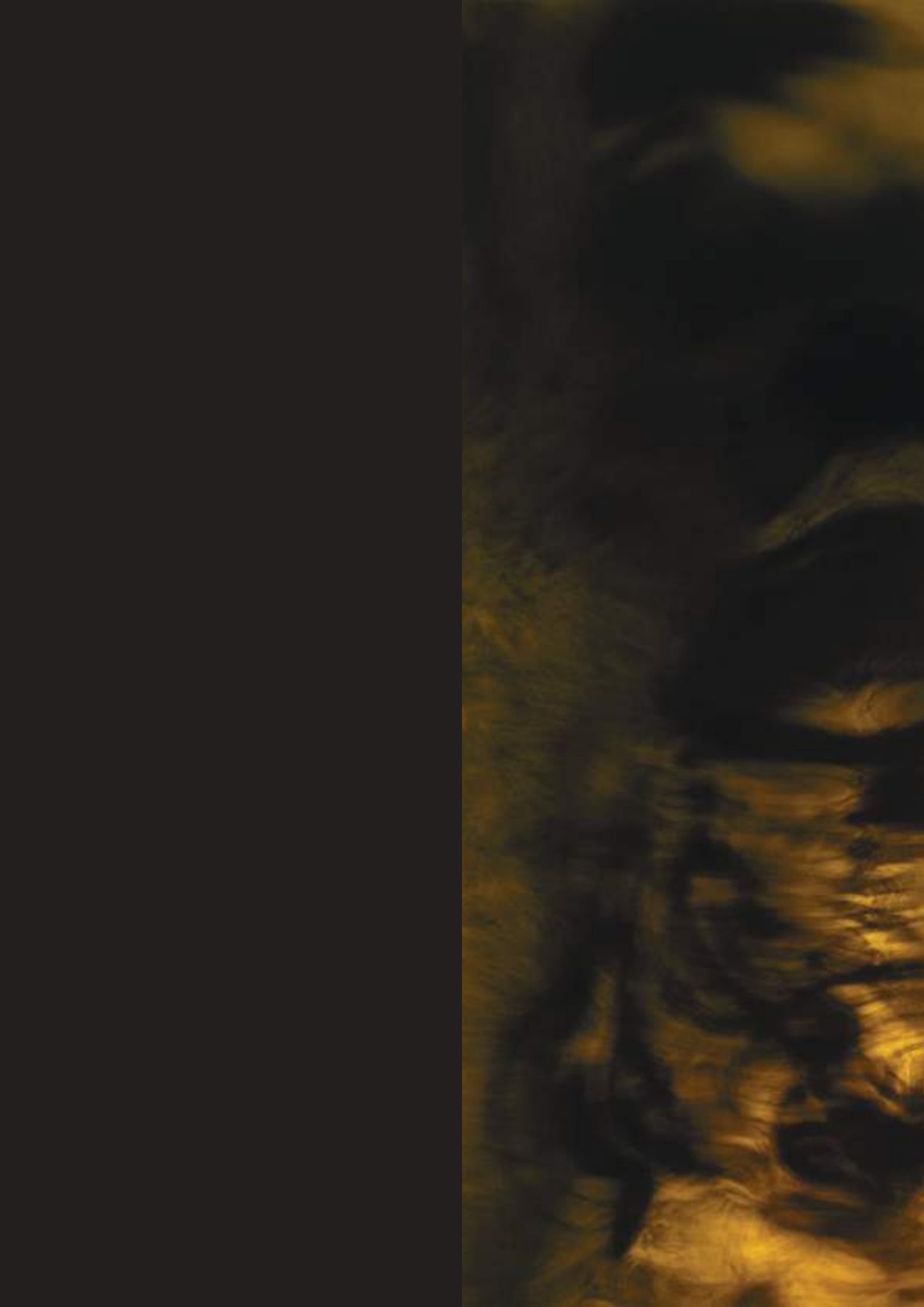
W latach trzydziestych Amerykanie odkryli nową technikę, która miała zrewolucjonizować grafikę – sitodruk, który szczyt swoich możliwości osiągnął w latach sześćdziesiątych wraz z rozwijającym się pop-artem i neodadaizmem. Na czele twórców sitodrukowych stał Andy Warhol, który zdemokratyzował sztukę, niwelując granicę między sztuką elitarną i sztuką dla mas⁵³. Innym twórcą, który przesuwał granice sztuki graficznej był Robert Rauschenberg, który łączy ją z technikami malarskimi – wielkie kolaże, stosuje dużą ilość sit. Ciekawym artystą jest Victor Vasarely, ten z kolei zabiera się za eksplorację nurtu geometrycznego op-art.

Wszystkie techniki grafiki warsztatowej powoli uprzemysławiano, dzisiaj długotrwałe i pracochłonne metody zastąpiono drukiem laserowym i natryskowym. Jednakże artyści wciąż sięgają po tradycyjne metody, ponieważ tylko one mogą oddać indywidualizm, osobisty wymiar, pozwalają na eksperyment i radość z tworzenia.

52. T. M. Kukawski, *Grafika artystyczna od ogółu do szczegółu*, „Teoria/Praktyka/Parametryzacja”,

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, Białystok, 2018.

53. Prekursorami takiego myślenia byli dadaiści, z Marcelem Duchampem na czele.



Inspiracje





Myślenie przestrzenne to zdolność do dokładnego postrzegania świata wizualnego i jego transformacji. Przestrzenność pomaga wyobrazić sobie powiązania między rzeczywistym modelem rzeczywistości a jej abstrakcyjnym odpowiednikiem. Wizualizacja przestrzenna odnosi się do zdolności manipulacji złożonymi informacjami przestrzennymi i ich mentalnym dekonstrukcją. Zawsze interesował mnie obraz przestrzenny. Obraz to w szerokiej definicji – wrażenie – wpływ, jaki coś wywiera na ludzki umysł. W związku z tym myślimy o określonych komponentach obrazu takich jak kolor, światło, materiał, faktura i forma, jako o strukturze, którą odczytujemy w odniesieniu do nas samych. Obraz przestrzenny oddziałuje na umysł jak mapa, którą trzeba połączyć na podstawie własnych doświadczeń. Percepcja zależy od wielu czynników, takich jak cechy kulturowe i społeczne człowieka.

Moja praca graficzna, doświadczenia płaskiego obrazu i wyjście poza płaszczyznę ugruntowane zostały przez praktykę malarską oraz liczne kursy graficzne. Chciałabym przytoczyć trzy postawy artystyczne, który wpłynęły na moją praktykę graficzną.

Pierwszym artystą jest Józef Gielniak, u którego zawsze ceniłam za drobiazgowość i detal. Gielniak jest znany ze swoich prac linorytnicznych, jednak odkrycie z 2019 roku rzuciło nowe światło to jego twórczość – odkryto komplet cynkotypowych matryc ekslibrisów artysty (wcześniej znane tylko ich linorytniczne odbitki). Ich genezę przeprowadził Tomasz Suma w swoim artykule „Zapomniany artysta, nieznanne prace. Józef Gielniak – nie tylko linorytnik. Rzez o ekslibrysach i ich metalowych matrycach.”⁵⁴ Prace metalowe przypominają te wykonane w linoleum. Organiczna forma owych grafik przypomina fraktale – strukturę zrytmizowaną poprzez powielanie, które nie ma końca.

Fraktale i ich obecność w świecie tłumaczy film Nigela Lesmoir-Gordona „The Colors of Infinity”⁵⁵. Ujawnia matematyczność procesów organicznych, które opisane w języku nauki wizualizują się jako organiczne wzory, nie mające końca. Takie zależności i podobieństwo formalne obserwuje w swojej praktyce, gdzie mimowolne ruchy krążą wokół pewnego motywu.

54. T. Suma, *Zapomniany artysta, nieznanne prace. Józef Gielniak – nie tylko linorytnik. Rzez o ekslibrysach i ich metalowych matrycach*, dostępny w Internecie: <http://cennebezcenne.pl/kategorie/rozne-sztuka-polska/> [dostęp: 05.10.2022]

55. *The Colours of Infinity*, N. Lesmoir-Gordon, 1995, film dostępny na platformie Netflix [dostęp: 17.10.2022]

Z tego punktu mogę płynnie przejść do kolejnego artysty, którego cykl „Perpetuum mobile” łączy się z powyższymi wątkami⁵⁶. Tomasz Winiarski tworzy metodami mezzotinty i suchej igły. Imponuje mi jego swoboda wyrazu ekspresji linii bieli. Widzę wiele podobieństw z moimi pracami nie tylko w warstwie wizualnej, ale również metafizycznej. Perpetuum mobile odnosi się do idei wiecznego ruchu samonapędzającego się mechanizmu – z jednej strony idea utopistyczna a z drugiej strony – czy wspomniane fraktale mogą być jej rzeczywistym odpowiednikiem, czy aby tylko w świecie cyfrowym? Odnosząc tę ideę na grunt własnej twórczości, to wieczny rozwój pewnych motywów, które ewoluują od prostego gestu do pełnoplastycznych grafik. Każda nowa praca czerpie elementy z poprzednich, jak również z moich doświadczeń, które wciąż dochodzą – zmieniając mnie, co ma oddźwięk w moich pracach.

Inną artystką mającą na mnie ogromny wpływ jest Marilène Oliver. Artystka multidyscyplinarna, zajmująca się nowymi technologiami cyfrowymi, które łączy z tradycyjnym drukiem i rzeźbą. W swojej praktyce pracuje z ciałem przedłożonym na wirtualną formę zbioru danych. „Gdybyśmy rzeczywiście mogli przenieść naszą świadomość do krajobrazu danych, co by się stało z pozostawionymi ciałami fizycznymi? Albo, co bardziej niepokojące, jaką świadomość mielibyśmy, gdybyśmy nie mieli ciała?”⁵⁷ – to dzięki tym pytaniom wyłoniła się jej praca wykorzystująca zdigitalizowane ciała. Artystkę poznałam na warsztatach „Grafika Artystyczna w Trzecim Wymiarze” w Łodzi. Podczas warsztatów udało mi się dobrać wiedzę technologiczną z zakresu druku wklęsłego, która wykorzystuje w swoich obecnych grafikach. Oliver zaprezentowała mi technikę odbijania matrycy graficznej na papierze ryżowym oraz technologię wprasowywania wosku pszczelego za pomocą rozgrzanego żelazka, dzięki czemu odbitka nabiera cech transparentnego obiektu przestrzennego.

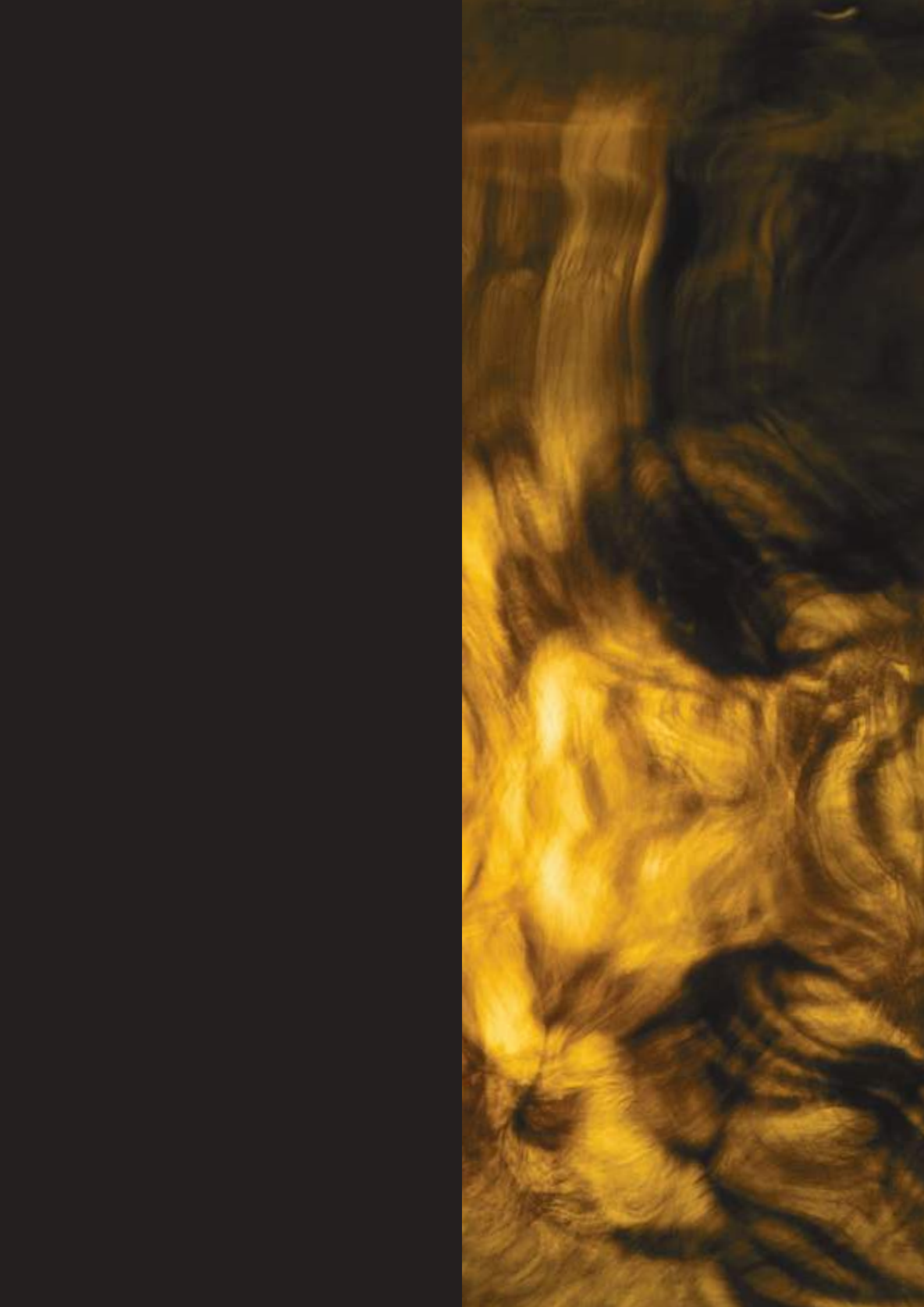
Papier ryżowy jako materiał do obijania matrycy służył mi już wcześniej – na studiach licencjackich – podczas prób w technice chine-collé. W tym czasie zaczęłam eksperymentować z materiałem graficznym, robiłam temperowe podmalówki przed odbiciem matrycy, zainteresowałam się łączeniem kilku odbitek – odbicie horyzontalne matrycy czy odbijanie dwóch matryc i łącznie ich ze sobą. Papier ryżowy i jego transparentne właściwości pozwoliły mi łączyć grafiki ze sobą na jednej warstwie. Prace prezentowane na doktoracie są ukazaniem realizacji mojej akademickiej drogi twórczej – od licencjatu do doktoratu – gdzie na kolejnych etapach poprzez przeprowadzone eksperymenty oraz spotkania z ludźmi sztuki, którzy wpłynęli na to, co obecnie tworzę.

56. <https://katowicelove.pl/20201020358262/mo-katowice-tomasz-winiarski-perpetuum-mobile160315902257>.

[dostęp: 17.10.2022]

57. <https://www.tedmed.com/talks/show?id=731053> [dostęp: 17.10.2022]







**Metody
pracy** _____
Gest



Praktyka artystyczna obok technologii – wiedzy, dzięki której potrafimy korzystać z narzędzi niezbędnych do powstania dzieła; zakłada wprowadzenie tajemnicy do owej wiedzy. Koncepcja indywidualnego gestu jest kluczowa do zrozumienia tego powiązania. Teoretyczne poszukiwania aspektów pojęcia gestu zapoczątkował Merleau-Ponty swoją książką „The Structure of Behaviour” (1942), w IV rozdziale o „Stosunkach duszy i ciała” Ponty pisze, że nasze intencje ucieleśniają się w ruchach, wyrażamy je w aspektach perspektywistycznych: „Tak długo dusza pozostaje w zgodzie z naturą, jak długo podmiot postrzegający nie pojmuje siebie jako mikrokosmosu, który przesłania zewnętrzne wydarzenia. (...) Sprowokować partykularny ruch w rozbudowanym fragmencie; to sprawić, by intencja eksplodowała w polu cykli znaczących gestów”⁵⁸. Innymi słowy relacja postrzeganej rzeczy do percepcji (intencji gestów) jest konieczna do zrozumienia jak pojmujemy samych siebie, żyjących we wszechświecie doświadczeń. Gest to metaforyczny ruch odnoszący się do uruchomienia przez artystę intencji estetycznej, aby nadać dziełu postrzegalną formę. Dialektyka między organizmem, myślą a doświadczeniem odbywa się w momencie gestu, w celu zrozumienia tajemnicy bytu na własnych warunkach.

58. M. Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, trans: A. L. Fisher, Boston: Beacon Press, 1963, p. 189.





Metody

pracy _____

Indywidualny

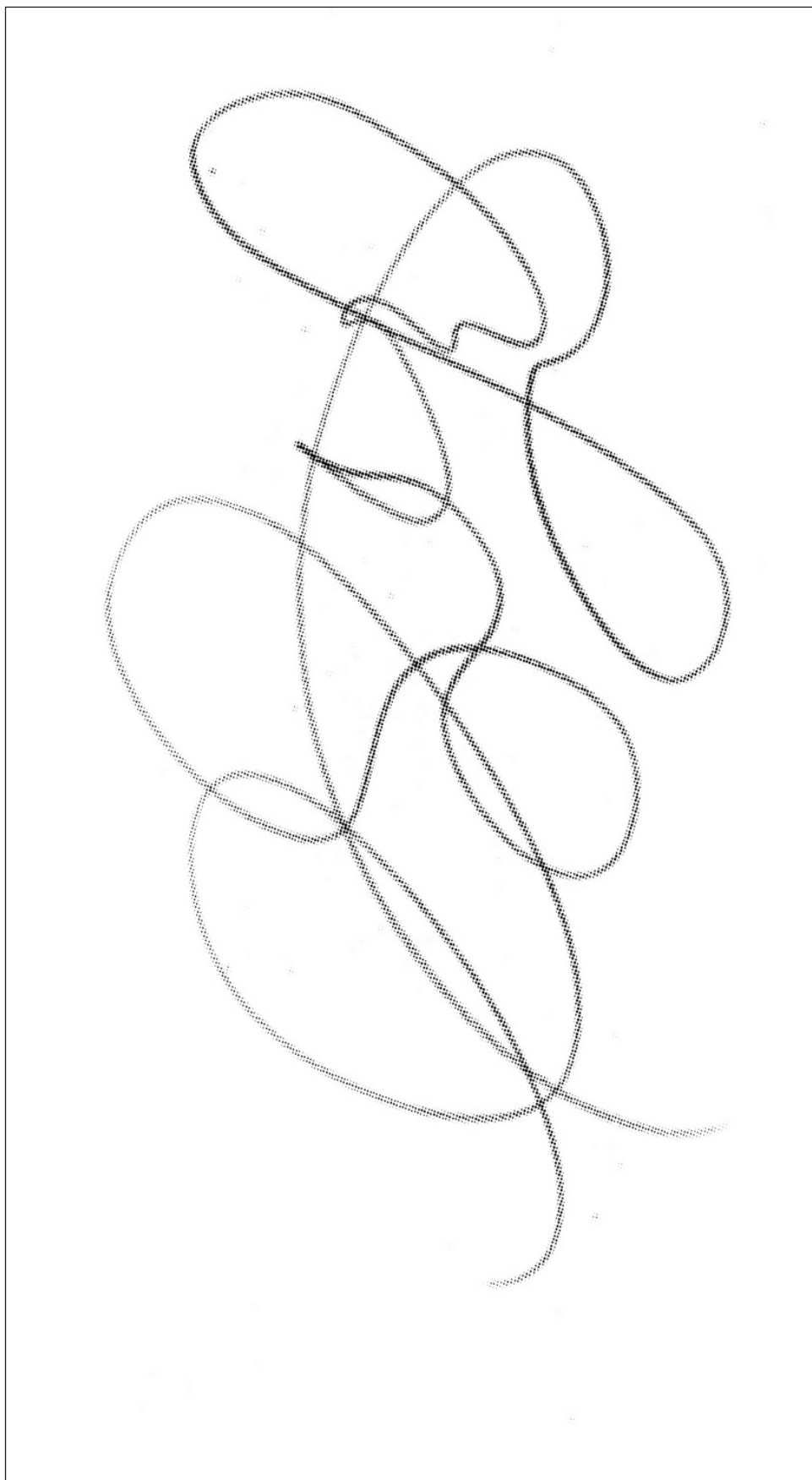
„warsztat

procesu

powstawania

grafiki”

Realizacja moich prac odbywa się w sposób warstwowy. Zaczynam od prostego gestu własnej dłoni, imitującego podpis. Ręka trzyma rylce i rysuje nim linie na matrycy pokrytej werniksem. Nadaję kierunek pętłom – z początku – z dołu do góry, zawracam, zmieniając kierunki. Świadomie pozwalam dłoniom na nieświadomy, swobodny ruch – analiza stanu, w jakim w danym momencie się znajduję – staram się nie kontrolować i nie wyobrażać finalnego wyglądu powstałej struktury linearnej. Jeśli istnieje cel takiego swobodnego przepływu gestów, to jest to oddanie emocji tkwiących we mnie, przez nadgarstek do rylca i uwiecznienie tej emocji na matrycy. Podobnie działa fotografia, ale w tym przypadku „światłem” staje się energia gestów. Powstałą strukturę rysunkową traktuję na podobnej zasadzie, jak odbiór przypadkowych plam, struktur, powstałych samoistnie przy pomocy sił natury czy czasu. Estetyka samo-budujących, acz niekiedy samo-zwalczających się gestów, staje się immanentną próbą dokumentacji własnych możliwości temperamentu, uchwycenia decyzji, a czasami na nowo jej definiowanie. Niczym grafolog, który określa osobowość człowieka na podstawie charakteru pisma, celem mojego działania jest uzyskanie informacji graficznej o stanie moich emocji, ukazanie natury mojej osobowości. Struktura rysunku zależy od „mocy” użytego narzędzia, a owa moc zależy od natężenia wewnętrznej emocji – widocznego jako nasycenie waloru, dynamiki linii.



Rysunek 1.

Schemat/Szkic objaśniający **Etap Pierwszy.**

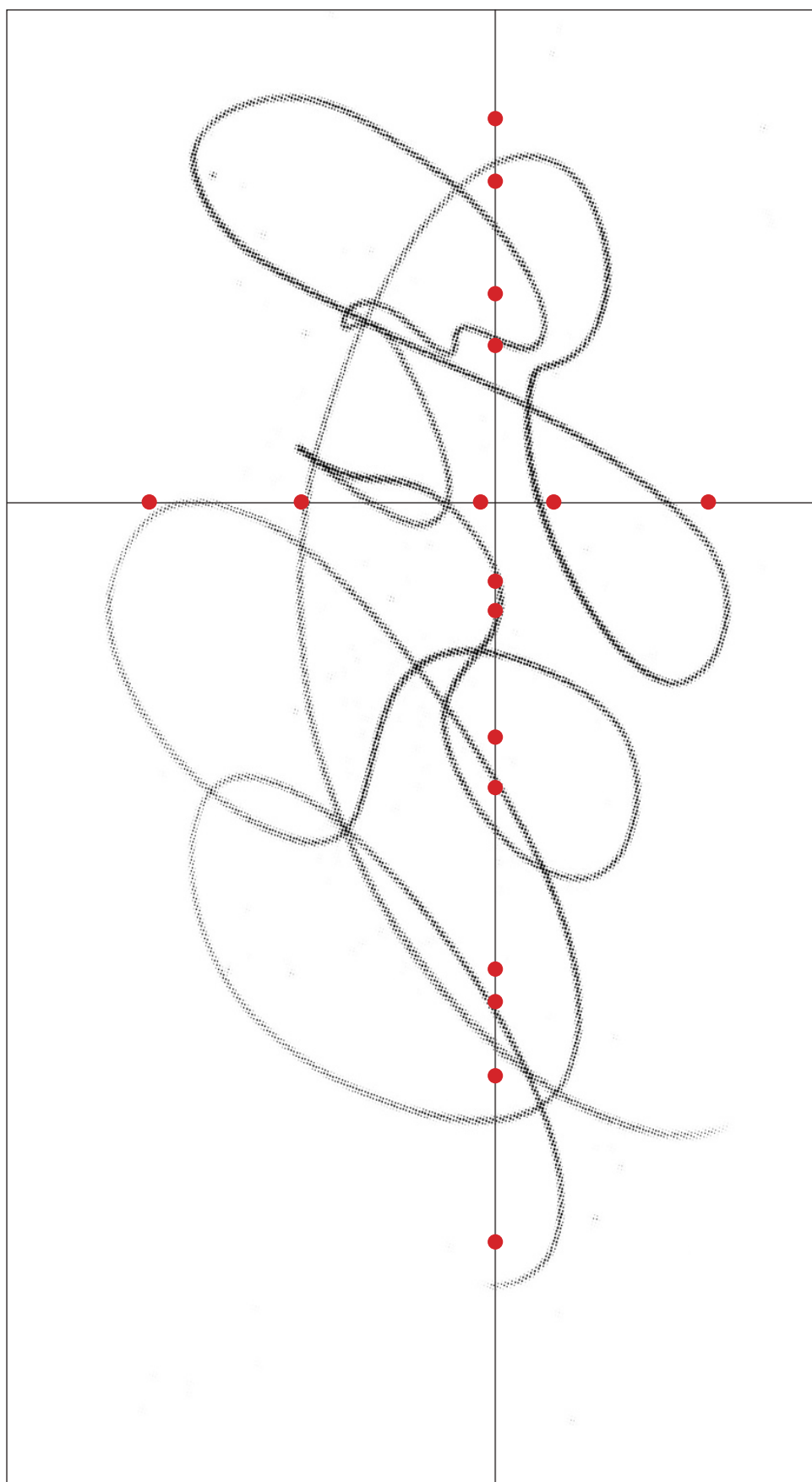
Ze względu na moje doświadczenia z zakresu projektowania graficznego, swoją intuicyjną pracę w kolejnym etapie poddaję procesom systematyzacji strukturalnej. W tym celu często korzystam z możliwości, jakie daje nam technologia cyfrowa. Wykonuję fotografię matrycy, na której powstały wyżej opisane rezultaty. Wprowadzam fotografię do programu graficznego i nakładam strukturę złotego podziału na odrębnej warstwie (nad warstwą z fotografią rysunku emocji). Wybieram złoty podział, bo to on ukazuje prawdę biologiczną o naturze życia, jakie znane jest ludzkości we wszechświecie.

O złotej proporcji napisano szereg prac naukowych, gdzie poddawano ją analizie. Za niezwykle cenną w tym kontekście uważam pracę doktorską Lilian Nasser Abi Shakra pt.: „Applying the Golden Ratio in Graphic Design to Enhance the Graphic Layout”, powstałą w 2020 roku na Uniwersytecie w Libanie⁵⁹. Shakra nie tylko dogłębnie analizuje historię złotego podziału na przestrzeni wieków i kultur, ale również na podstawie eksperymentów bada wpływ jego zastosowania na abstrakcyjne formy, na przykładzie prac studentów. W rezultacie udowadnia znaczący wpływ zastosowań matematycznych do układu form na płaszczyźnie i postuluje nad wprowadzeniem zajęć z analizy formalnej kompozycyjnych układów.

W tym etapie najpełniej objawiają się moje fascynacje związane z złotą proporcją, o których wspomniałam w poprzednim rozdziale. Matematyczność procesów organicznych, proces – jako samoistna substancja popychająca założenia do przodu, fraktal – jako jednostka tego procesu.

Wybór złotego podziału w przypadku wyżej opisanego sposobu tworzenia prac łączy się merytorycznie z organicznością języka graficznego – jako, że złoty podział wywodzi się ze struktur właściwych naturze. W miejscach przecinania się linii kompozycji z gestu z liniami podziału stawiam punkty, od których prowadzę kolejne linie – tym razem łączę kontrolowanie jeden punkt z drugim. Usystematyzowanie rysunku – od punktu do punktu – dopełnia formę. Te nowe odniesienia, stanowią argumenty konstrukcyjne dla kolejnych etapów rysunku.

59. L. N. A. Shakra, *Applying the Golden Ratio in Graphic Design to Enhance the Graphic Layout*, Lebanese University, Doctoral School of Literature, Humanities & Social Sciences, 2019-2020.

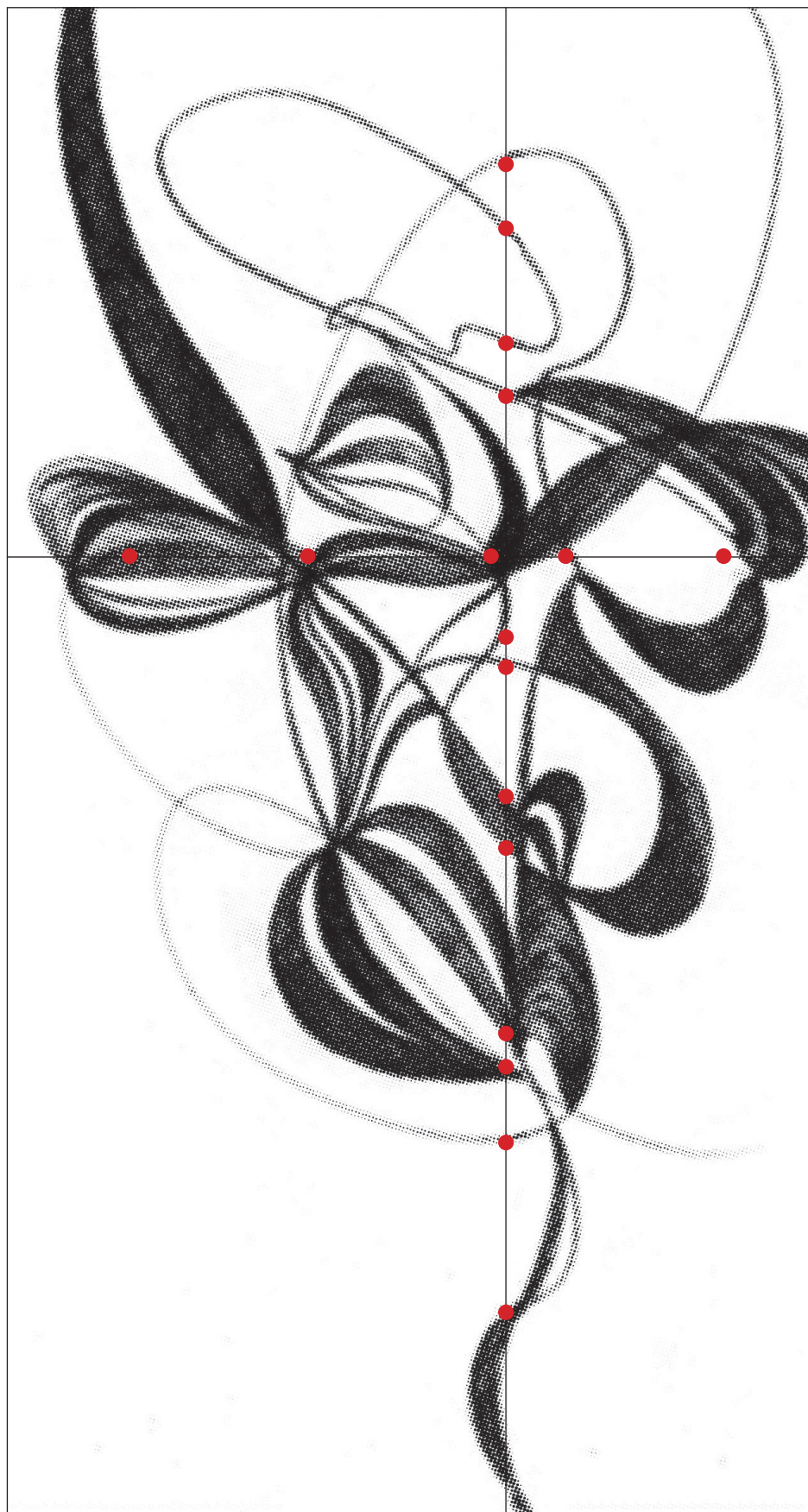


Rysunek 2.

Czerwone punkty wyznaczają momenty przecięcia rysunku z gestu z liniami złotego podziału.

Uprzednio powstałą linearną formę organiczną, wypełniam kontrolowanym konturem. Z etapu pierwszego, który był nomen omen – wylaniem – emocji na płaszczyznę, przechodzę do etapu identyfikacji, nazywania i rozpoznania. Poprzez wnikliwą obserwację, stawiając linię obok linii, nadaję przypadkowi charakter kontrolowany.

Moim celem nie jest połączenie wszystkich czerwonych punktów na matrycy, tak jak na ilustracji powyższej niektóre pozostają samodzielne. Proces ten związany jest z estetycznym punktem widzenia i kontroluję go w sposób intuicyjny.

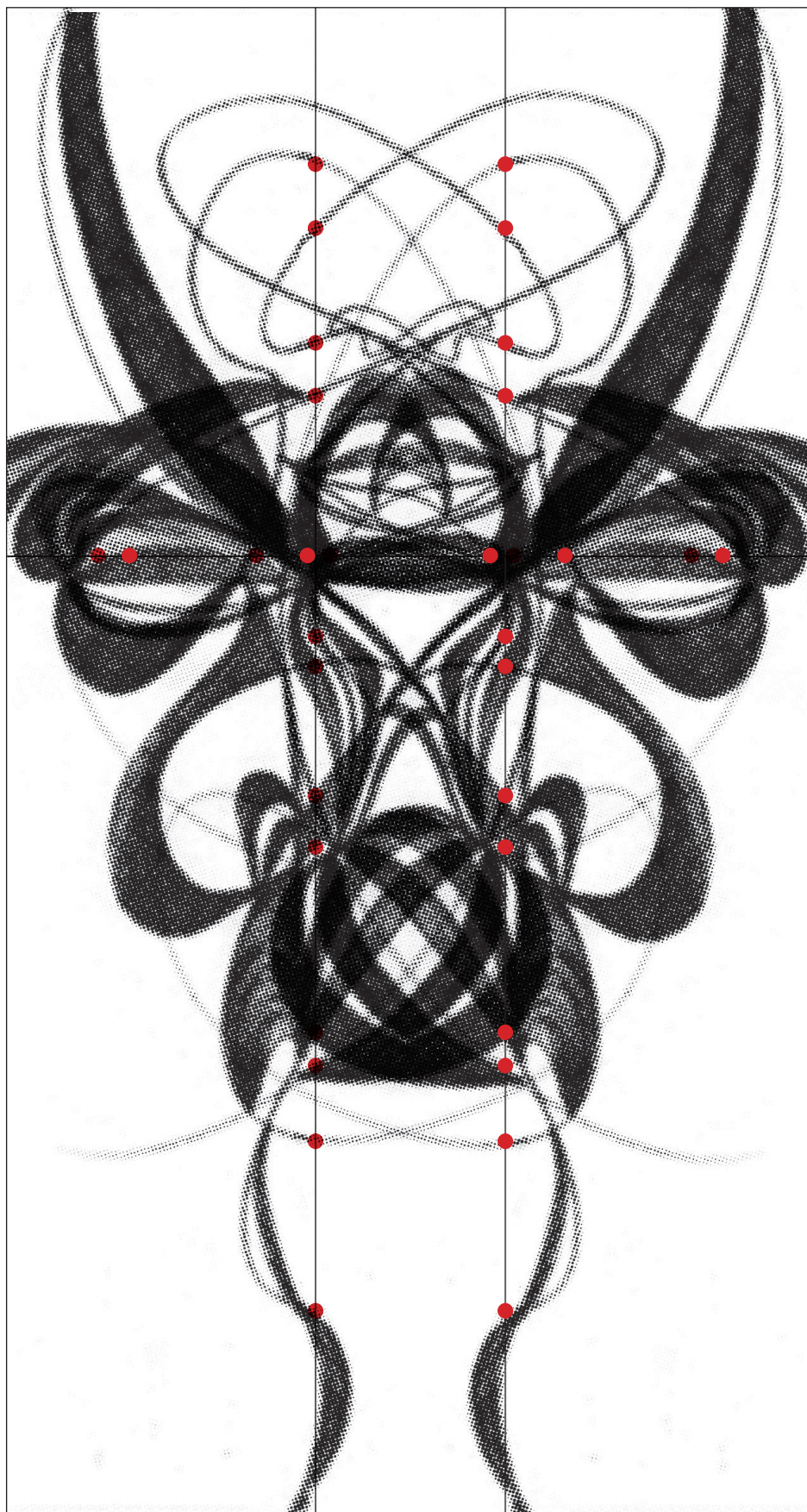


Rysunek 3.

Rysunek kontrolowany.

Dzięki eksplorowanej przeze mnie technice z wykorzystaniem wosku pszczelego i papieru ryżowego, którą szerzej wyjaśniam w kolejnym podrozdziale, możliwe stało się dla mnie połączenie dwóch tych samych odbitek i uzyskanie rezultatu lustrzanego odbicia, dzięki temu powstanie jedna spotęgowana ornamentalna kompozycja. Tak jak widać to na schemacie powyżej. Takie działanie łączy się bezpośrednio, z harmonią złotego podziału, gdzie lewa strona odpowiada prawej, tak jak skonstruowany jest człowiek.

Większość prac prezentowanych w ramach realizacji projektu doktorskiego zawiera w sobie tego rodzaju działanie. Powstało również kilka prac, które wychodzą z odmiennego założenia początkowego – nielinearnego, a walorowego.



Rysunek 4.

Połączenie dwóch odbitek.





**Metody
pracy** _____
Technologia



Będąc studentką na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w pracowni profesor Aliny Jackiewicz-Kaczmarek zdobyłam elementarną wiedzę z zakresu technologii druku wklęsłego tj. przygotowanie matrycy, technika akwaforty i akwatinty. Z biegiem czasu zaczęłam interesować się alternatywnymi metodami technologicznymi, nowe doświadczenia dotyczące uczestnictwa w wakacyjnych kursach pozauczelnianych wywarły na mnie największy wpływ i odcisnęły piętno w mojej obecnej praktyce twórczej. Kilkakrotnie miałam możliwość uczestniczenia w dwutygodniowych Międzynarodowych Letnich Kursach PATA Grafika i Tkanina Artystyczna organizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Będąc kolejno uczestniczką edycji: 10-22 sierpnia 2015, „Kurs technik druku wklęsłego”, prowadzonym przez prof. Krzysztofa Wawrzyniaka (nieżyjącego już wykładowcę ASP w Łodzi); 18-30 lipca 2017, „Grafika jako medium otwarte”, prowadzonym przez prof. Renatę Papiśtę (od 2010 r. wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych w Sarajewie, Department of Printmaking); 17-31 lipca 2018, „Grafika artystyczna - techniki druku wypukłego, druku wklęsłego oraz sitodruku”, prowadzonych przez prof. Sławomira Ćwieka (wykładowca ASP w Łodzi); 5-17 sierpnia 2019, „Grafika w trzecim i czwartym wymiarze”, prowadzonych przez prof. Marilène Oliver.

Ostatnie dwa turnusy kursów zaliczam do najbardziej znamienych, gdyż zdobyta wiedza z zakresu technik graficznych, nie tylko druku wklęsłego, ale i wypukłego, przenikania się różnych technik grafiki artystycznej oraz podejście do odbitki graficznej jako trójwymiarowego elementu plastycznego, a nie ostatecznego „płaskiego” dzieła, poszerzyła oraz wprowadziła innowacje do mojego warsztatu twórczego – tradycyjnych znanych mi metod. To rozbudziło we mnie odwagę do zapraszania do dialogu innych dziedzin sztuki oraz wyjścia poza ramy tradycyjnego sposobu eksponowania ostatecznych rezultatów przemysłów graficznych.

Podczas warsztatów prowadzonych przez Renatę Papiśtę, podążając za sugestiami tutorki nabrałam odwagi do dodania – oprócz technik dobrze mi znanych takich jak akwaforta i akwatinta – na powierzchnię matrycy (większość grafik prezentowanych w doktoracie oraz wykonanych przed doktoratem jest wykonana na matrycy tytanowo-cynkowej) kleju wikol, do którego dodałam soli, która wraz z wyschnięciem kleju stworzyła na matrycy strukturę chropowatą i wypukłą, trwale przylegającą do niej. Po wykonaniu odbitek w miejscach kleju i soli pojawił się na papierze relief, a wokół reliefu soli pojawiła się obwoluta oraz większe lub mniejsze płaszczyzny farby graficznej. Tak jak widać to na fotografii poniżej.

Próby ukazania powstałej podczas warsztatów grafiki jako obiektu przestrzennego zaprezentowałam podczas wystawy „Final Show I” (wystawa miała miejsce w Galerii Kobro w ASP w Łodzi dnia 30 czerwca 2017 r.), jako rezultatu Międzynarodowych Letnich Kursów PATA Grafika i Tkanina Artystyczna.





Rysunek 5.

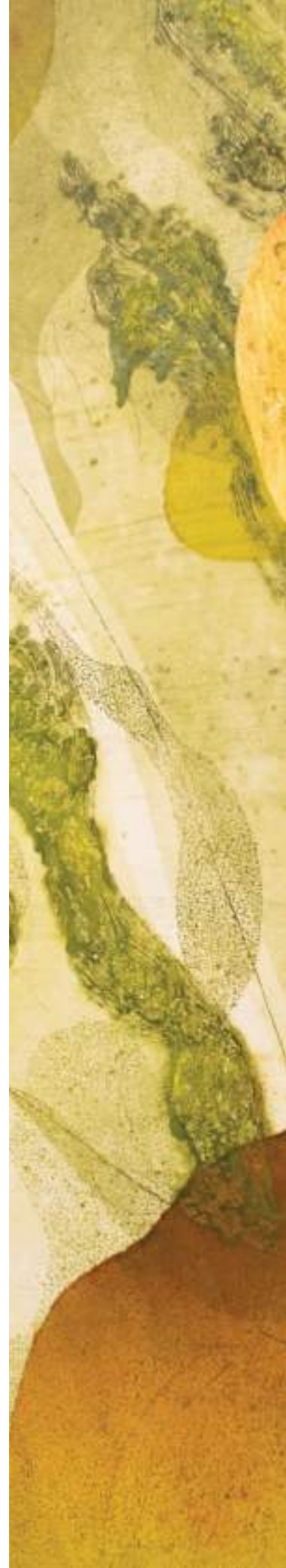
Ekspozycja w galerii Kobra ASP Łódź 30 czerwca 2017 r., instalacja składa się z dwóch odbitek matryc w formacie 100 x 70 cm, technika akwaforta, akwatinta oraz eksperymenty.

Po wyschnięciu farby na papierze (wysychanie odbitki trwało około dwóch dni, ze względu na to, że farba w miejscach gdzie był położony klej z solą, była trudna do wytarcia gazą i między solą było jej dość sporo. Z takim nierównomiernym wytarciem, matryca została odbita na papierze graficznym (Fabriano o gramaturze 220g). Po wykonaniu odbitek z matryc zostały dobite elementy wykonane w technice druku wypukłego, były to kształty tektury przypominające obłoki, które przed odbiciem zostały pokryte farbą graficzną transparentną, z dodatkiem koloru żółtego, czerwonego i czarnego. Z kolorów rozwałkowałam gradient i pokryłam dany kształt, odbijałam na zasadzie druku wypukłego, na uprzednio odbitym włókniarstwie. Stworzyłam nakład grafik powstałych z matrycy włókniarstwowej i wycięłam kształty podobne do tych z tektury, elementy te zostały zainstalowane w różnych miejscach wokół grafiki.

Próby ukazania powstałej podczas warsztatów grafiki jako obiektu przestrzennego zaprezentowałam podczas wystawy „Final Show I” (wystawa miała miejsce w Galerii Kobro w ASP w Łodzi dnia 30 czerwca 2017 r.), jako rezultatu Międzynarodowych Letnich Kursów PATA Grafika i Tkanina Artystyczna.

Rysunek 6.

Fragment ekspozycji w galerii Kobro ASP Łódź 30 czerwca 2017 r., instalacja składa się z dwóch odbitek matryc w formacie 100x70 cm, technika akwaforta, akwatinta oraz eksperymenty.









Rysunek 7.

Ekspozycja w galerii Kobra ASP Łódź 30 czerwca 2017 r., instalacja składa się z dwóch odbitek matryc w formacie 100x70 cm, technika akwaforta, akwatinta oraz eksperymenty.

Zdobyte doświadczenia wprowadzenia trójwymiarowości oraz eksperymenty luministyczne wprowadzone do ekspozycji grafik, zaowocowały stworzeniem aneksu do dyplomu magisterskiego, który przedstawiał pięcioelementową instalację graficzną, (wykonaną w technice wkłęsłodruku wzbogaconą techniką własną – przetarciem papierem ściernym miejsc akwaforty), której dopełnienie stanowiły dwa kasetony świetlne. Instalacja tematycznie wiązała się z aspektem podróży w nieokreślonej przestrzeni i wprowadzała aurę zagubienia się w eksplorowaniu jej. Ekspozycję wzbogaciłam zastosowaniem odbicia lustrzanego, który rozszerzając przestrzeń, umożliwia spojrzenie z innej perspektywy. Instalacja, poprzez złożoność swojej formy miała na celu korespondować z otaczającą przestrzenią i łączyć tematycznie z dyplomem głównym z zakresu grafiki projektowej pt.: „Idea marki przyszłości na podstawie idei marki skuterów powietrznych”, który został nominowany przez Wydział Grafiki ASP w Gdańsku do prezentacji na ogólnopolskiej wystawie Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych „Design 32” oraz na wystawie Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku pt.: „Wpis ukończony” w 2018 r.

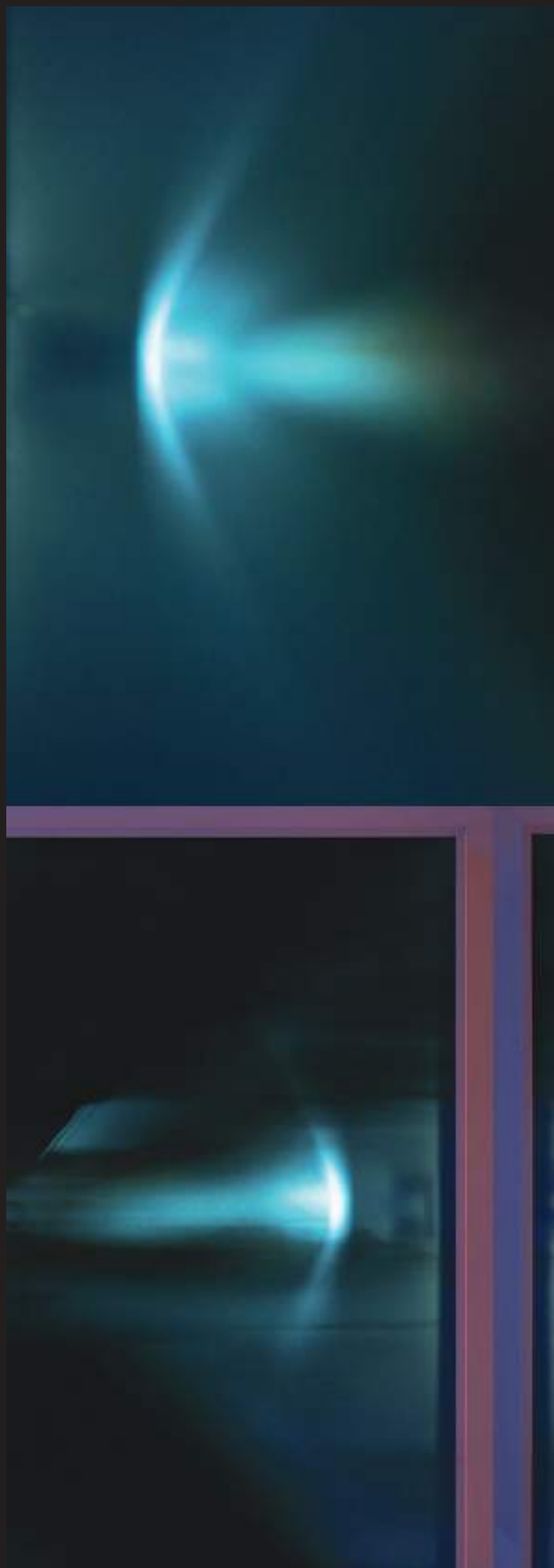


Rysunek 8.

Instalacja graficzna, pięć skrzydeł o wymiarach 190x66cm oraz 190x45cm, lustro, technika wkłęsłodruku oraz techniki własne.

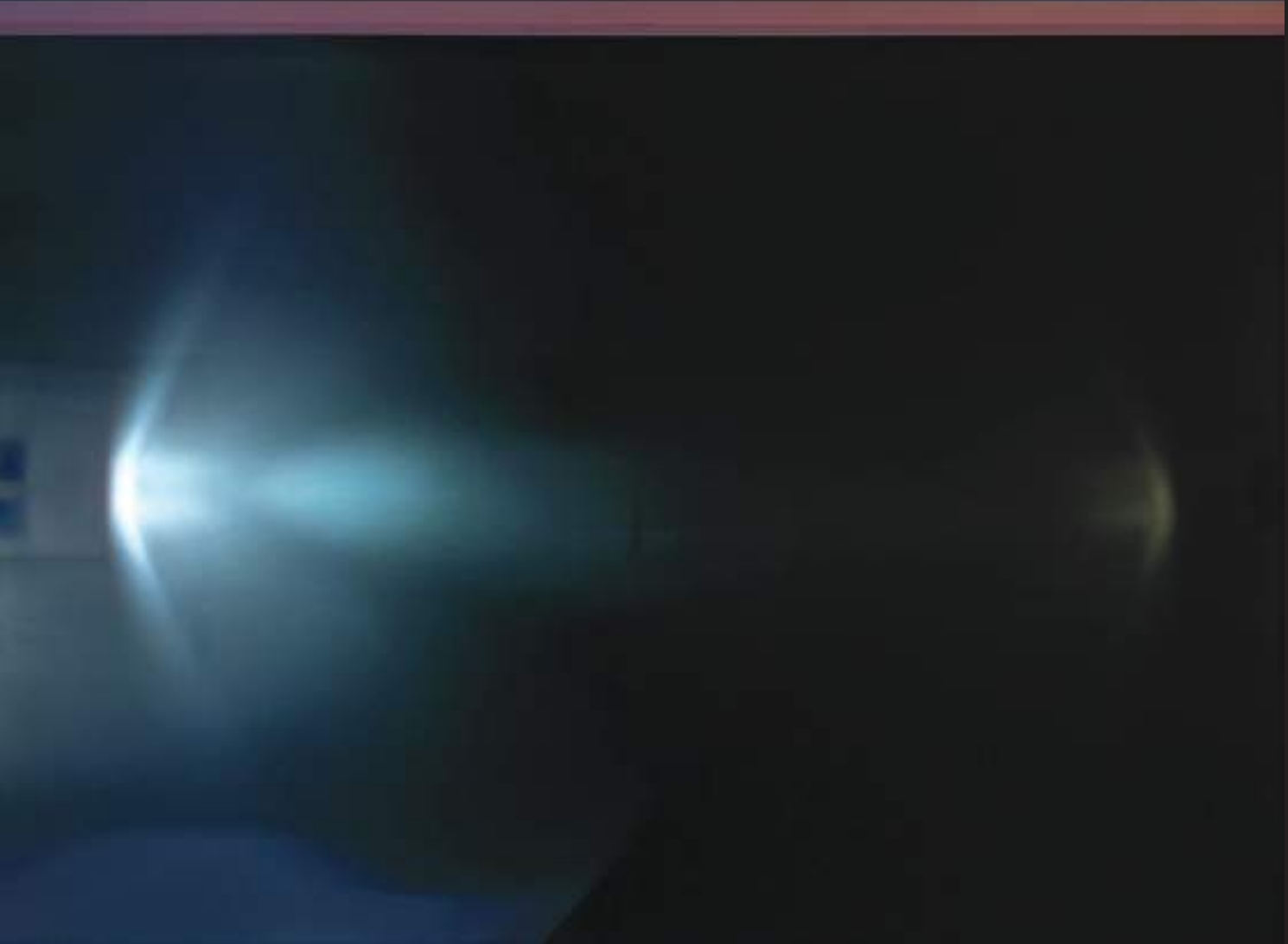
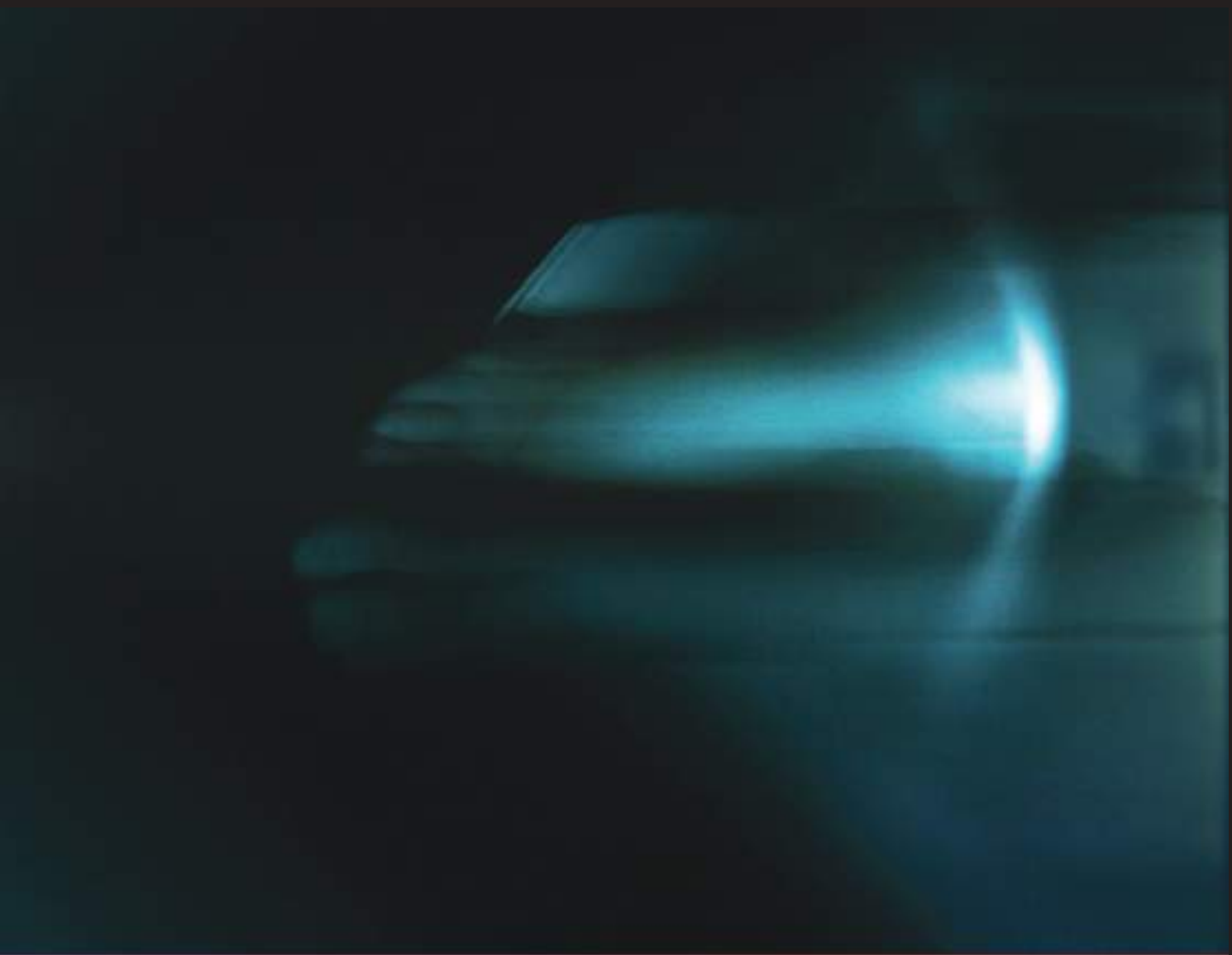
Fragment ekspozycji w galerii Sztumskiego Centrum Kultury 2 marca 2018 r.





Rysunek 9.

Kasetony świetlne, 100x70cm, druk UV na pleksi mlecznej
podświetlony od wewnątrz oświetleniem ledowym.





Rysunek 10.

Kadr ekspozycji kasetonów świetlnych, 100x70cm, druk UV na pleksi mlecznej podświetlony od wewnątrz oświetleniem ledowym Fragment ekspozycji w galerii Sztumskiego Centrum Kultury 2 marca 2018 r.



Kolejnym etapem w poznawaniu nowych możliwości technologicznych były doświadczenia bezpośrednio związane z artystką Marilène Oliver, której twórczość przywołałam w Części I, w podrozdziale o inspiracjach. Na warsztatach „Grafika artystyczna w trzecim i czwartym wymiarze” prowadzonych przez Oliver. Kontakt z artystką podczas warsztatów wpłynął zarówno na kreację graficzną jak i realizację odbitki graficznej – dzięki jej wskazówkom do odbicia matrycy zaczęłam stosować papier ryżowy zamiast tradycyjnego papieru graficznego oraz wprasowywać w odbitkę odbitą na papierze ryżowym wosk pszczeli, dzięki temu papier ryżowy nabiera cech niemalże transparentnych.

Papier ryżowy ma inne właściwości niż typowy papier graficzny – jego grubość jest niezwykle niska w odniesieniu do gramatury, co za tym idzie po wykonaniu odbitki z matrycy wklęsłodrukowej farba przebija na jego drugą stronę.

Właściwością wosku pszczelego wprasowanego w odbitkę graficzną odbitą na papierze ryżowym, oprócz omówionej powyżej przezroczystości jest również to, że uzyskuje kolejną właściwość – staje się na tyle plastyczna – giętka, zarazem niełamliwa, co umożliwia tworzenie z niej obiektu przestrzennego. Można ją drapować niczym tkaninę/cienką skórę, np. w formę trójwymiarową.



Rysunek 11.

Papier ryżowy wykorzystany do eksperymentów badawczych.



Rysunek 12.

Wprasowanie wosku pszczelego w odbitki graficzne za pomocą rozgrzanego żelazka.





Rysunek 13.

Odbitka na papierze ryżowym, w rozdartym fragmencie można zaobserwować, jak mocno farba graficzna przebija na drugą stronę papieru.



Rysunek 14.

Fragment pracy doktorskiej, obiekt przestrzenny z odbitek pokrytych woskiem pszczelim, podświetlony od środka.







Rysunek 15.

Fragment pracy doktorskiej, obiekt przestrzenny z odbitek pokrytych woskiem pszczelim,
podświetlony od środka.

Odbitki poprzez połączenie stają się ciemną płaszczyzną. Do zobaczenia finalnego efektu potrzebne jest światło. Można to porównać do „tchnięcia życia” w organizm, który bez światła ma prawa żyć. Wprowadzam kolejny żywioł do mojej praktyki, po raz kolejny związany z organicznością.



Rysunek 16.

Odbitka graficzna, składająca się z dwóch uprzednio połączonych odbitek (łączenie za pomocą wprasowania pomiędzy dwie odbitki wosku pszczelego) przymocowana do ściany. Trudno dostrzec detale pracy.

Po wprasowaniu wosku w taką odbitkę rezultat w moim odczuciu jest organiczny, przypomina skórę lub kokon jakiegoś owada. Taki wynik współgra z moją ideą naturalnego gestu, samoczynnego procesu, który silnie współpracuje z terminem holometaboli – stadium rozwoju owada, z jaja (gest), przez poczwarkę (proces), po imago.



Rysunek 17.

Odbitka graficzna, przymocowana do szyby okna na które świeciło słońce.

Można dostrzec detale pracy.



Rysunek 17.

„Obecny I” (dzieło z cyklu doktorskiego), 2021 r.

Wklęsłodruk: Akwaforta, Akwatinta, Sucha igła; odbitka wykonana na papierze ryżowym z wprasowanym woskiem pszczelim, dwie odbitki połączone woskiem pszczelim, przymocowana do szyby okna na które świeciło słońce, 50x70 cm.

Rysunek 18.

Fragment pracy „Obecny I”, 2021 r.





Podczas warsztatów z Olivier, wykorzystałam wyżej opisane nowo poznane właściwości technologiczne grafiki i stworzyłam instalację składającą się z udrapowanych i intuicyjnie rozmieszczonych odbitek, które zostały przymocowane do ściany, nachodząc na siebie. Moim założeniem ekspozycyjnym było ukazanie instalacji jako obiektu niemalże naturalnego/przyrodniczego/organicznego, do którego ekspozycji nie potrzeba passe partout czy ram, dlatego również marginesy odbitek z prostokątnych matryc, zostały wycięte nożyczkami po formie rysunku linearnego gestu z grafiki. Tak jak widać to na załączonych fotografiach.



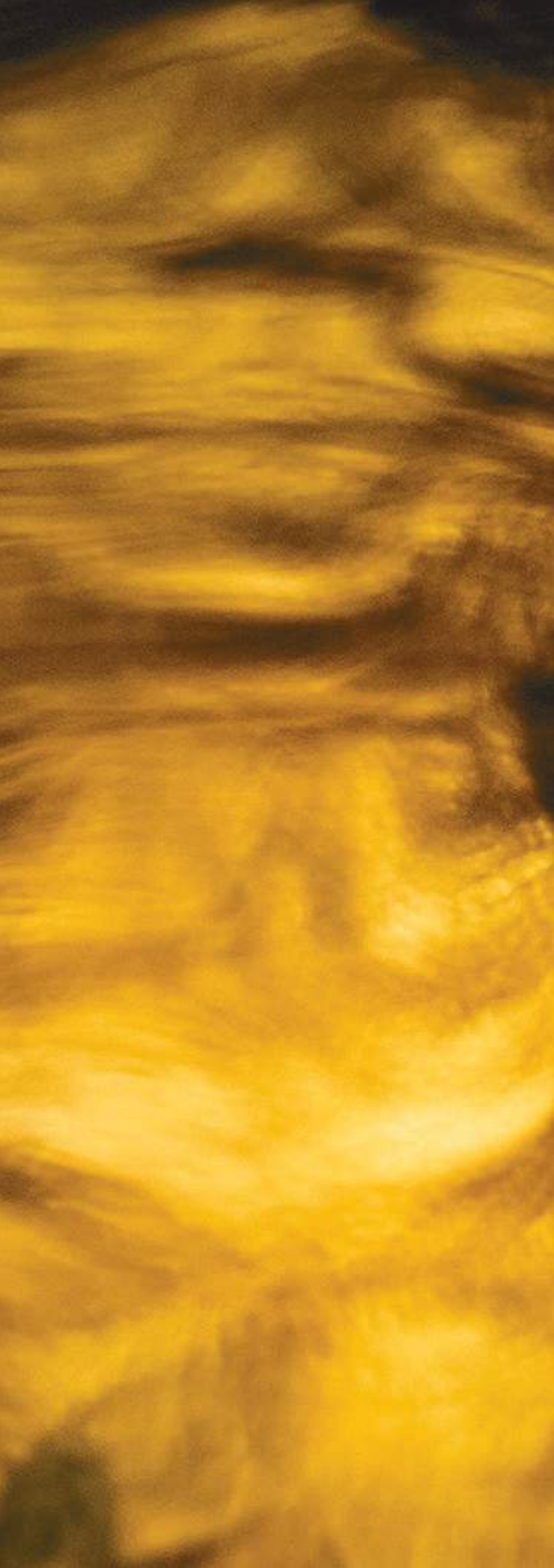
Rysunek 19, 20, 21.

Fragmety instalacji z wystawy „Final Show II”, Galeria Kobro ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Wklęsłodruk: Akwaforta, Akwatinta, odbitka wykonana na papierze ryżowym z wprasowanym woskiem pszczelim.

Rysunek 20.



Rysunek 21.



Tożsamość
procesu _____
Innowacja



Moją innowacją metody zaprezentowanej przez prof. *Marilène Oliver* jest zabieg łączenia dwóch odbitek odwróconych w stosunku do siebie horyzontalnie, nakładając jedną na drugą, łącząc je poprzez wosk pszczeli (w tym przypadku wosk działa niemalże jak klej). W gruncie rzeczy po połączeniu mamy poczucie, że oglądamy jedną pracę. W moich badaniach większość prezentowanych prac została zrealizowanych tą metodą. Poniżej przedstawiam fotorelację procesu powstawania takiej grafiki.



Rysunek 22.

Fragment pracy „Metamorfozy I” (dzieło z cyklu doktorskiego), 2022 r.

Wklęsłodruk: Akwaforta, Akwatinta, Suche rycie; odbitka wykonana na papierze ryżowym z wprasowanym woskiem pszczelim, dwie odbitki połączone woskiem pszczelim, przymocowana do szyby w zaciemnionej przestrzeni, oświetlonej punktowo od tyłu pracy.

Przygotowane do połączenia odbitki włkłsłodrukowe, odbite na papierze ryżowym z wprasowanym uprzednio woskiem pszczelim.



Rysunek 23., 24., 25., 26., 27.

Opis łączenia dwóch odbitek na przykładzie pracy „Metamorfozy I” (dzieło z cyklu doktorskiego), 2022 r.

Włkłsłodruk: Akwaforta, Akwatinta, Sucha rycie; odbitka wykonana na papierze ryżowym z wprasowanym woskiem pszczelim, pojedyncze odbitki nie wymaga podświetlenia (obraz jest widoczny, po połączeniu odbitek szczegóły grafiki przestają być widoczne i niezbędne jest podświetlenie pracy).

W drugim etapie następuje odwrócenie do siebie odbitek horyzontalnie/lustrzanie.



Rysunek 25.

Etap 3.

Nałożenie odbitek na siebie – dokładnie wpasowując krawędzie wkłęsłodruków lub zatrzymując się na pewnym etapie łączenia. Wszystko zależy od koncepcji plastycznej. Jak widać na fotografiach efektem takiego idealnego wpasowania jest niemalże ciemna grafika, której pełen odbiór jest możliwy dopiero po doświetleniu jej z jednej strony (tak jak zostało to zaprezentowane w Części II, podrozdziale 2.2. Technologia, fot. 19 oraz 20).



Rysunek 25.

Etap 4.

Wprasowanie wosku pszczelego w odbitki graficzne za pomocą rozgrzanego żelazka.
Po wystygnięciu dwie odbitki stanowią jedność.

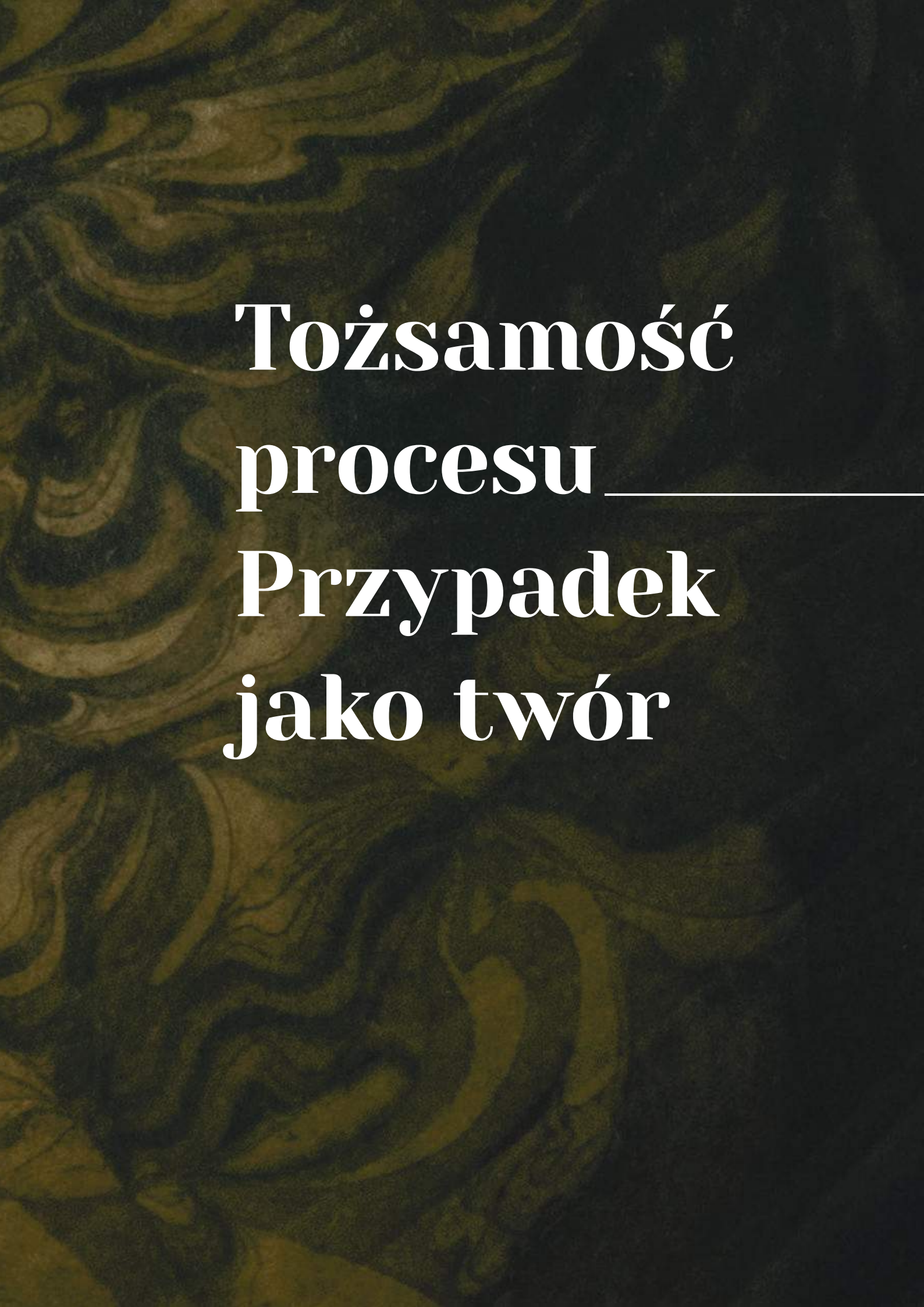
Rysunek 25.



Rysunek 26.





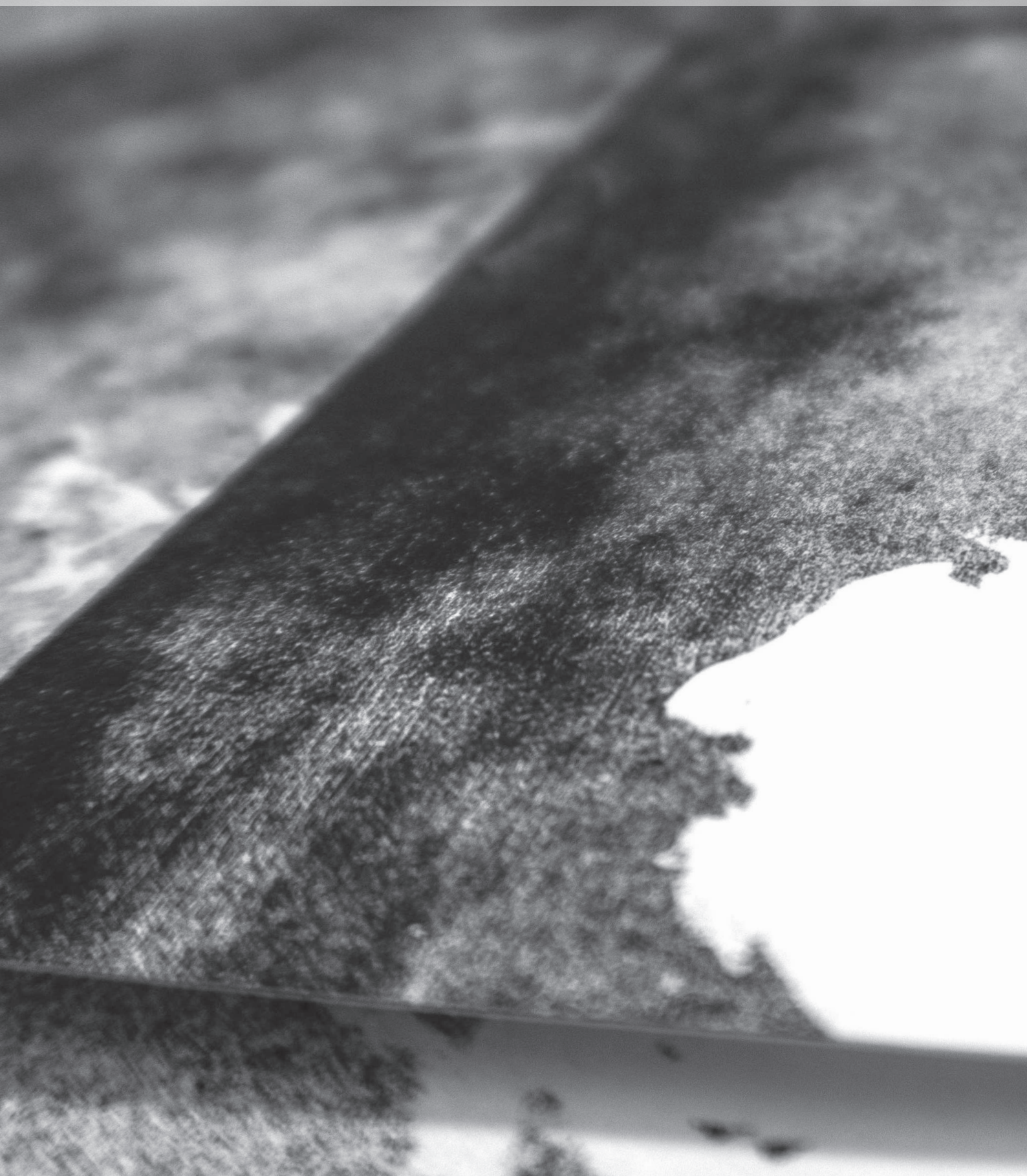


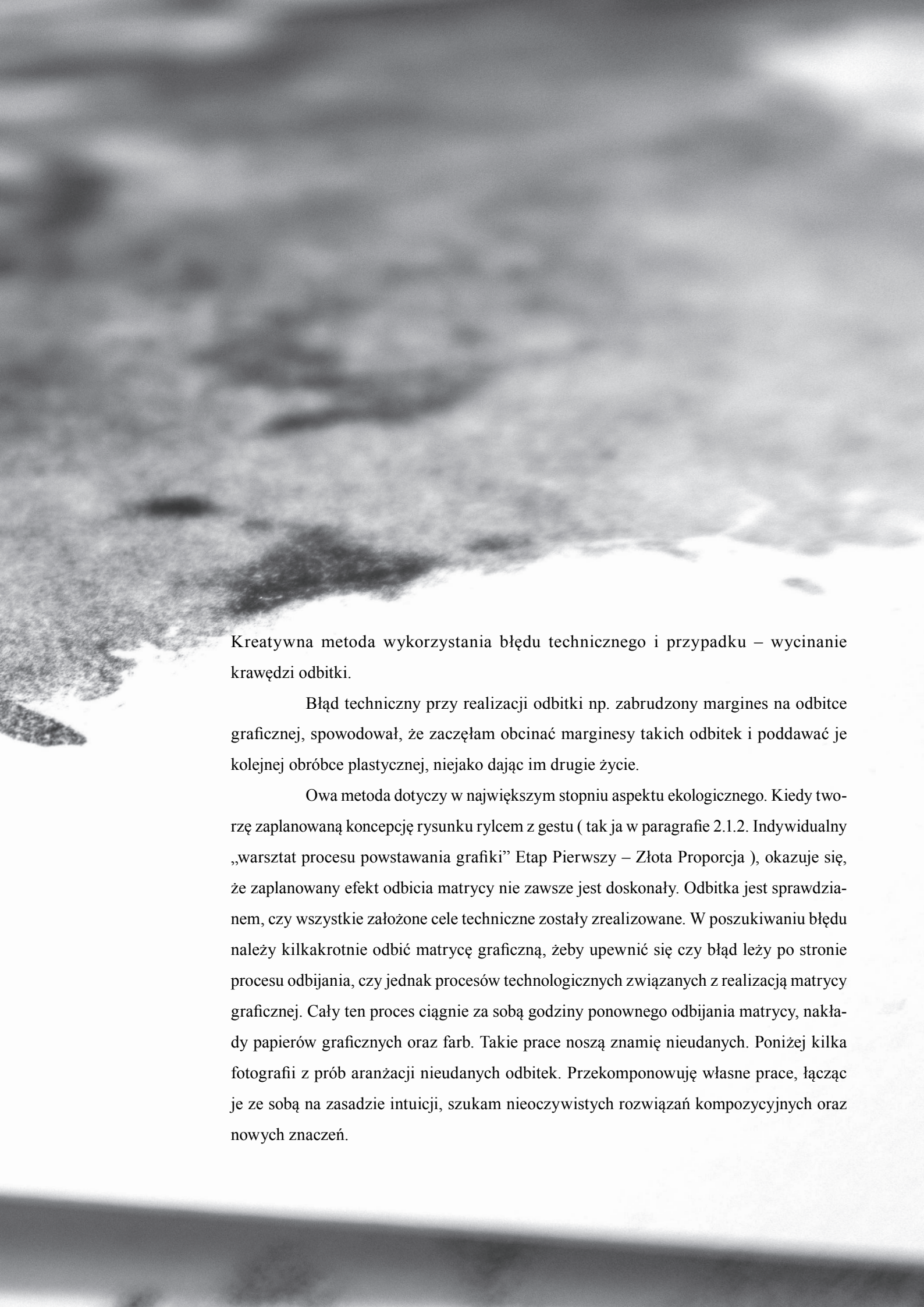
**Tożsamość
procesu _____
Przypadek
jako twór**

Rysunek 27.

Fragmenty nieudanych odbitek

Wkłęśłodruk: Akwaforta, Akwatinta, papier graficzny Fabriano Rosaspina biały





Kreatywna metoda wykorzystania błędu technicznego i przypadku – wycinanie krawędzi odbitki.

Błąd techniczny przy realizacji odbitki np. zabrudzony margines na odbitce graficznej, spowodował, że zaczęłam obcinać marginesy takich odbitek i poddawać je kolejnej obróbce plastycznej, niejako dając im drugie życie.

Owa metoda dotyczy w największym stopniu aspektu ekologicznego. Kiedy tworzę zaplanowaną koncepcję rysunku rylcem z gestu (tak ja w paragrafie 2.1.2. Indywidualny „warsztat procesu powstawania grafiki” Etap Pierwszy – Złota Proporcja), okazuje się, że zaplanowany efekt odbicia matrycy nie zawsze jest doskonały. Odbitka jest sprawdzianem, czy wszystkie założone cele techniczne zostały zrealizowane. W poszukiwaniu błędu należy kilkakrotnie odbić matrycę graficzną, żeby upewnić się czy błąd leży po stronie procesu odbijania, czy jednak procesów technologicznych związanych z realizacją matrycy graficznej. Cały ten proces ciągnie za sobą godziny ponownego odbijania matrycy, nakłady papierów graficznych oraz farb. Takie prace noszą znamię nieudanych. Poniżej kilka fotografii z prób aranżacji nieudanych odbitek. Przekomponuję własne prace, łącząc je ze sobą na zasadzie intuicji, szukam nieoczywistych rozwiązań kompozycyjnych oraz nowych znaczeń.

Rysunek 28.

Fragmenty nieudanych odbitek

Wkłęsłodruk: Akwaforta, Akwatinta, papier graficzny Fabriano Rosaspina biały.

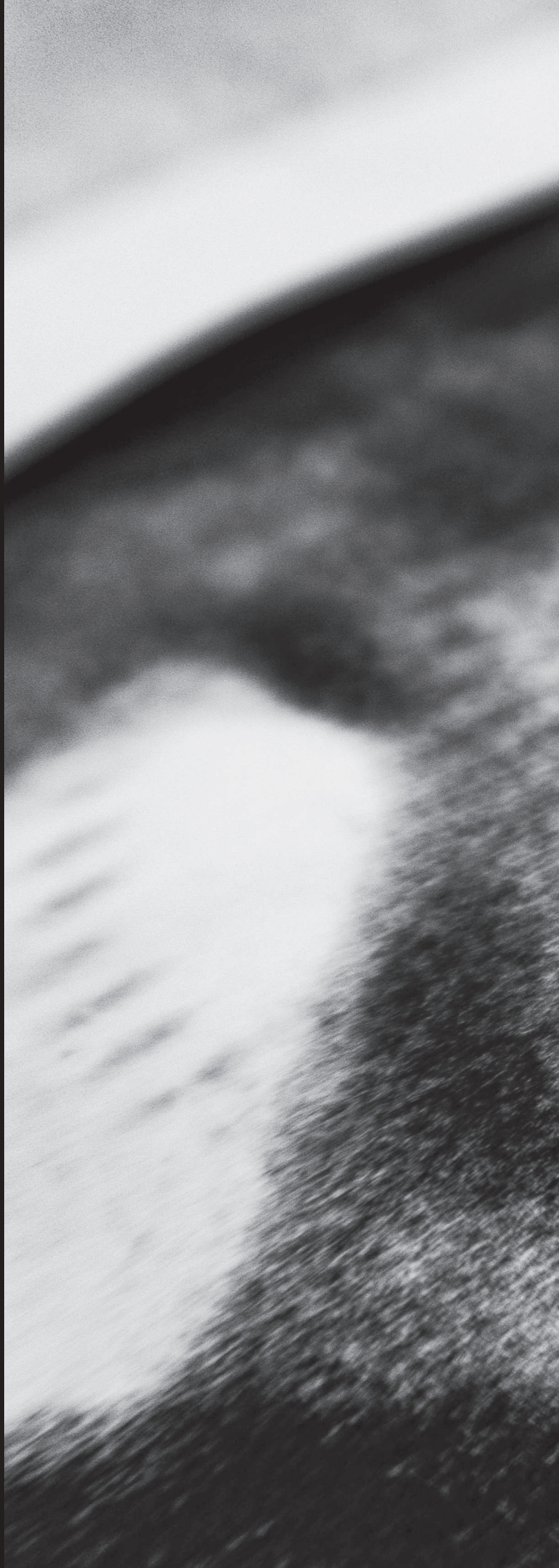




Rysunek 29.

Fragmenty nieudanych odbitek

Wkłęśłodruk: Akwaforta, Akwatinta,
papier graficzny Fabriano Rosaspina biały.





Podjęcie decyzji poddania takiej prac obróbce ploterem tnącym przyszło niejako naturalnie, zgodnie ze wcześniejszymi koncepcjami wycinania odbitki i wymancypowania jej spod prostokątnego formatu. W owym procesie wykorzystuję programy graficzne oraz wiedzę z zakresu poligrafii cyfrowej. Istotne w tych działaniach jest przygotowanie odbitek, czyli przycięcie ich do wymiaru maty plotera. Korzystam z osobistego plotera tnącego, gdyż żadna drukarnia nie byłaby w stanie wyświadczyć mi tak spersonalizowanej usługi. Drukarze nie podejmują się wpuszczenia do plotera tnącego papieru nie pochodzącego z rolki papieru dedykowanej do danego urządzenia. Wiadomym jest, że papier graficzny z odbitką graficzną nie ma szans na obróbkę w profesjonalnej drukarni. Stąd postanowiłam zakupić mini ploter do swoich celów (do niniejszych prac korzystam z modelu plotera tnącego ScanNCut).

Każdy element kadrowanej i przygotowanej grafiki do maty plotera powinien mieć określony wymiar, w przypadku tego jest to format 30x30 cm. Mając na uwadze nurt „zero waste” do kreacji plastycznej wykorzystuję nie tylko wycięte z arkusza grafiki kształty, ale również sam odpad.

Rysunek 29., 30.

Fragmenty nieudanych odbitek

Wkłęsłodruk: Akwaforta, Akwatinta, papier graficzny Fabriano Rosaspina biały.

Wycinanie kształtów ploterem tnącym z nieudanych odbitek, dodatkowo wykorzystanie farby akrylowej w sprayu.







Rysunek 30.



Rysunek 31., 32., 33.

Fragment pracy, (nieudane odbitki)

Wkłęśłodruk: Akwaforta, Akwatinta, papier graficzny Fabriano Rosaspina biały.

Wycinanie kształtów ploterem tnącym z nieudanych odbitek.





Rysunek 32.





Rysunek 33.



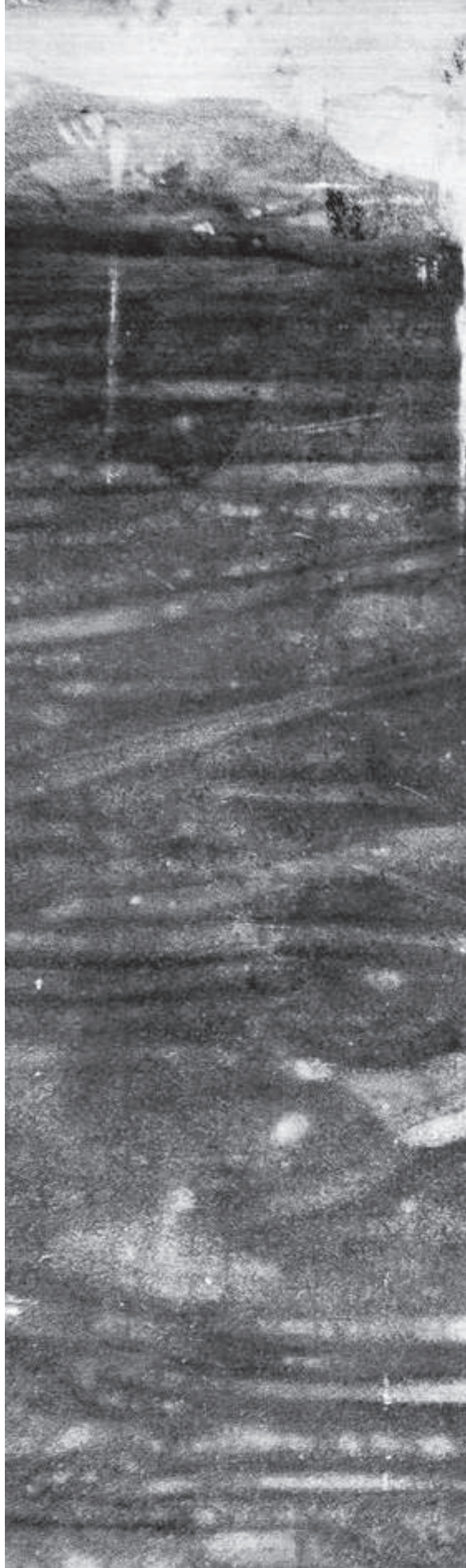
Wniosek z powyższego działania to obserwacja zacierania się pojęcia błędu technologicznego. Przestaje mieć on większe znaczenie dla twórcy takich prac, jak i samych odbiorców. Posiadając umiejętności związane z daną techniką graficzną i wiedzę z zakresu kreacji plastycznej, będąc otwartym na zmianę pierwotnie zaplanowanych założeń plastycznych i jednocześnie traktowanie takiego procesu jako wartości – czy nadal można mówić o błędzie technologicznym? Nasuwa się pytanie, czy można stworzyć dzieło błędne? Dzisiejsza poligrafia cyfrowa, utwierdza artystów, że epoka artystów rzemieślników grafików rodem z czasów Gutenberga, nie wpisuje się we współczesne praktyki.

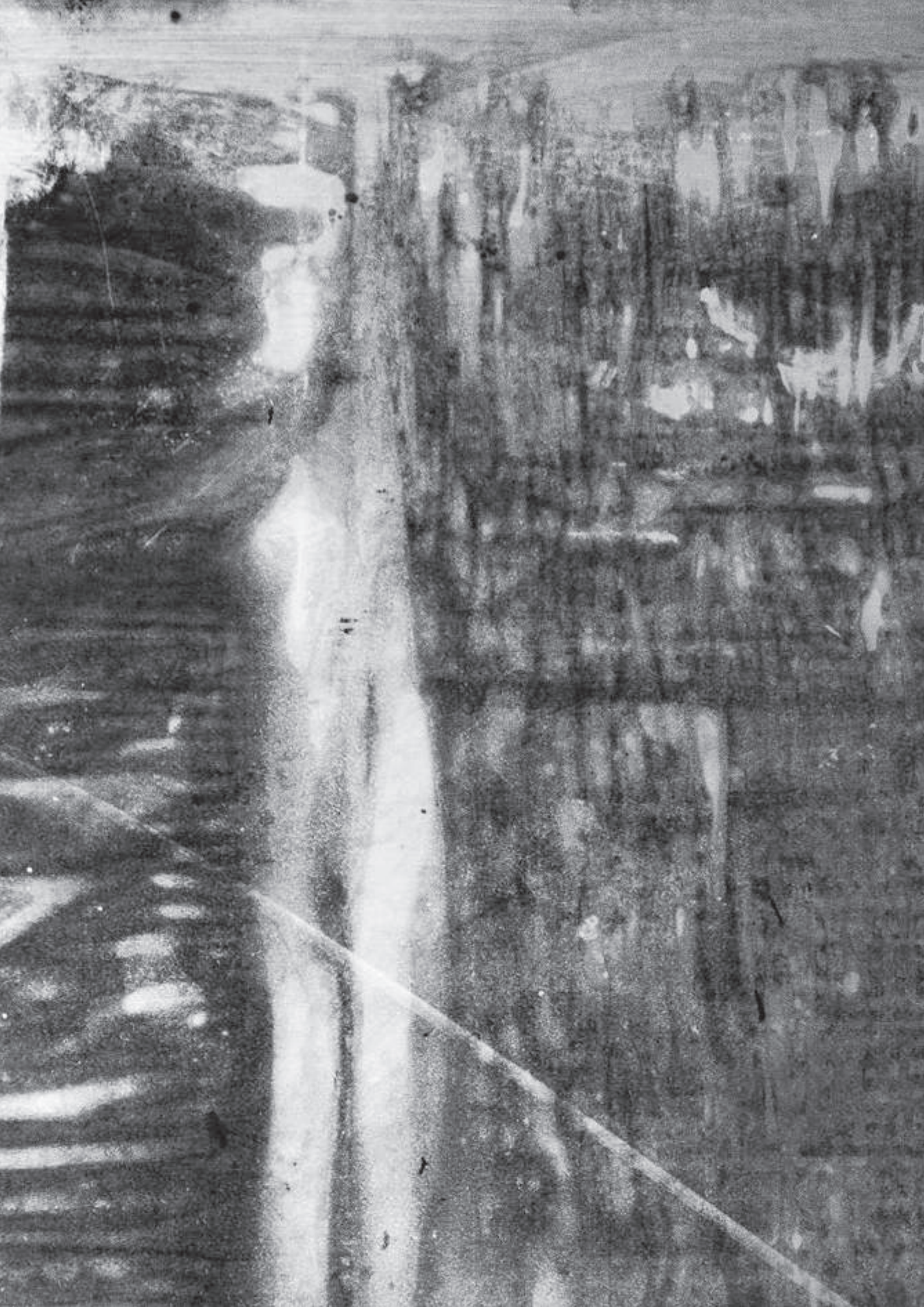


Bez realizacji prac w zamiarze idealnych trudno byłoby mówić o błędzie. Druga metoda akceptacji błędu opiera się na wdrożeniu pewnych nieoczekiwanych rezultatów, które wpływają na wygląd finalnej pracy. Podczas tworzenia matrycy graficznej – zamierzonej koncepcji graficznej – zainteresował mnie nieoczekiwany „twór”, który przypadkowo wytrawił się na spodzie matrycy. Obrazy powstałe z tyłu matrycy („tył” i „przód” matrycy można wskazać w moim odczuciu jedynie wtedy, kiedy na jednej ze stron matrycy została zaplanowana koncepcja, bez tego nie moglibyśmy wskazać przodu lub tyłu) to ślady, które zostawił po sobie kwas, nasączając gazetę zabezpieczającą tył blachy od nadmiernego jej trawienia. Gazeta ta podczas zanurzenia w kwasie azotowym na około 40 minut zostawia ślady falowania dryfowania w kwasie.

Rysunek 34.

Fragment zabezpieczonego przed trawieniem tyłu matrycy tytanowo-cynkowej, można zauważyć, że kwas azotowy przedostał się przez materiał zabezpieczający, pozostawiając ślady.









Owe eksperymenty zachęcały mnie do operowania kwasem w inny sposób niż klasyczny – wylewając kwas na matrycę graficzną, tak jak wylewa się wosk podczas andrzejkowych wróżb – co metaforycznie odwołuje się do pewnego rodzaju „wywróżenia” sobie finalnego obrazu. Matryca graficzna z uprzednio zapieczoną kalafonią (przygotowana jak do akwatinty) niczym aparat fotograficzny zarejestrowała każdy moment rozlewania się kwasu.

Rysunek 35.

Praca „Skóra I” (dzieło z cyklu doktorskiego), 2022 r.

Odbity tył jednej matrycy, który został przeżarty przez kwas azotowy.

Odbitka wykonana na papierze ryżowym z wprasowanym

woskiem pszczelim, dwie odbitki połączone woskiem pszczelim,

przymocowana do szyby okna w pracowni.

Niezwykle pomocne w akceptacji błędu w grafice okazały się eksperymenty związane z metodą eco printing – farbowanie jedwabiu roślinami i ałunem. Mój eksperyment poległ na wykorzystaniu w tym procesie papieru graficznego zamiast jedwabiu. Metodę znaną głównie z barwienia materiałów zaadaptowałam do swojej praktyki grafika, wykorzystując do niej nieudane odbitki.

Ostatnim etapem pracy było wprasowanie wosku pszczelego w grafikę, na której pod wpływem temperatury piekarnika, ałunu rozcieńczonego w wodzie i kawałka zardzewiałego metalu odbiły się rośliny, które uprzednio zostały zawinięte w papier graficzny.

Takie eksperymenty zawsze nastawione są na przypadek w procesie tworzenia. Sięgam po nieposkromioną naturę, aby zmienić ją w kulturę, staram się ją ujarzmić. Niewątpliwie są to poszukiwania związane z chęcią zmiany metody na bardziej przyjazną środowisku. Widzę tutaj wiele potencjału i tymi eksperymentami otwieram sobie moją przyszłą drogę twórczą.

Rysunek 36., 37., 38.

Ekspertymenty z nieudaną grafiką, ałunem i roślinami.





Rysunek 37.





Rysunek 38.









Zakończenie



Pusta przestrzeń. Próbka w laboratorium. Surowy materiał, który dopiero ma być przerabiany przez krawca. Zawieszam koncept jako gotowe dzieło. Eksploruję proces jako element kreacji. Eksploruję gest jako proces, który mimo swego absurdu tłumaczy się naukowo.

W moich działaniach proces przybrał cechy matrycy, którą stała się blacha cynkowa – przenośna pamięć, na której zanotowany został owy proces – czas, który jest świadectwem. Zapis zmian koncepcji, popełniania błędów technologicznych czy uzyskania przypadkowego rezultatu graficznego. W historii sztuki znane są takie przypadki, które określa się mianem „kontrolowanej szansy”⁶¹ czy „nieoznaczoności”⁶² – tutaj związane ściśle z muzycznością, jednak mające swoje źródła w dadaistycznej myśli. Marcel Duchamp o owej szansie wypowiedział się w taki sposób: „[szansa] jest jedynym sposobem uniknięcia kontrolowania tego, co racjonalne”⁶³. Czemu pociąga nas to, co nieracjonalne? Dalej Duchamp argumentuje, że przypadki są „pomocą w ucieczce przed własnym gustem i poczuciem estetyki”. Dlaczego? Bo człowiek w swych naturalnych działaniach nie jest racjonalny, jednak wyparł nieracjonalność utartym schematem. Duchamp stał się inspiracją dla późniejszych awangardowych artystów, zwłaszcza związanych z grupą Fluxus [notabene – tłum. płynący]. Wszystko sprowadza się do wspólnego określenia sztuk wszelakich – komponowaniem.

Grafice bliżej do malarstwa, ale jakby zmienić muzykę w dotykalaną formą to byłaby malarstwem, możliwe, że to jest przestrzeń styku grafiki z muzycznością. Grafika rządzi się jednak innymi prawami, schematycznością, która, mimo że naginana nie do końca może się uwolnić z pewnych utartych etapów pracy.

W gruncie rzeczy moim zamysłem wizualnym w przypadku każdej metody jest oddanie naturalności środków budujących dzieło sztuki. Od początkowej fazy, czyli naturalnego gestu, którym kreślę swobodnie szukając wyrazu swoich własnych uczuć i emocji. Linie, niczym wariograf, poszukują prawdy. Nazywam je autografem emocji, związanym z organicznością, gdyż wypływa prosto z wnętrza. Następnie odwołuje się do praw fizyki i plastyki, złotej proporcji, która ma swoje źródło w naturze. Materiały staram się dobierać w taki sposób, żeby były one odnawialne, organiczne, już na samym tym etapie otwieram się na przyjmowanie „niewiadomego”, gdyż materiały tworzą życie same w sobie. Uogólniając moim celem jest oddanie natury i zjawiskowości emocji, uzyskanie w gruncie rzeczy organiczności zjawisk.

61. M. V. Pereverzeva, Controlled chance music of P. Boulez: between order and chaos, “Bulletin of Vaganova Ballet Academy” (3), 218, p. 125-143.

62. <http://www.tygodnik.com.pl/numer/277032/cyz.html>

63. T. Girst, The Duchamp Dictionary, “Thames & Hudson Ltd.”, 2014, s. 42.

Ostatnia praca utrwalona została medium filmowym, w którym główną rolę gra grafika zanurzona w wodzie. Poświęciłam się tutaj koncepcji powrotu - do procesu moczenia papieru w wodzie przed odbijaniem. Błędy, które popełniłam są przyczynkiem owego powrotu, chęci ich zmycia – „oczyszczenia”, czy wręcz „utopienia”. Ten emblematyczny etap chciałam zachować, tworząc instalację przy użyciu akwarium, w którym umieszczam delikatnie unosząc się na wodzie grafikę. Praca jest sprasowana woskiem, co daje jej właściwości nieprzemakalne, woda nie ma na nią wpływu destrukcyjnego.

Istota wypadku może być błaha, wiele się mówi o nieświadomości w swojej praktyce jako ułomności, nieumiejętności warsztatu. W rzeczywistości błąd czy wypadek przy pracy może być paraliżujący, tym samym może się okazać, że to właśnie w dostosowaniu się do sytuacji tkwi prawdziwe sedno tworzenia. Błąd w drodze do ideału staje się newralgicznym miejscem, kumulującym wszelkie napięcia. A przecież tradycja dwudziestowiecznej sztuki już to zrobiła – nie cel, a droga-proces; nie ideał, a oryginał. W swojej praktyce zaczynam akceptować niedociągnięcia techniczne. Świadomie idę tym tropem, poddając takim zabiegom swoją matrycę. Zafascynowała mnie organiczność wizualnych struktur powstałych samoczynnie. Makro fotograficzne powiększenie. Rozlewisko myśli, które wkradają się nieproszone.

Obok prac „poprawnych” i „idealnych” pokazuję te „błędne” i „przypadkowe” – nie hierarchizując ich wyznaczając moralizatorską tezę, a raczej znacząc swoją indywidualną drogę twórczą, równoważąc te doświadczenia. A nawet przenosząc je do innych dziedzin sztuki. Dodatkowo zwracam uwagę na naturalność tego procesu, a prace w efekcie stają się przedłużeniem ciała, cielesną emocją. Praktyki zastosowania naturalnych mediów wpisują się w bardziej świadome działanie na gruncie grafiki, ograniczenia jej antyekologicznych źródeł. Być może zmiana medium na zgodnego z nurtem ekologii będzie kolejnym wątkiem, który rozwinę w przyszłości.

Zorganizowana przypadkowość oparta na metodzie nie jest przypadkowa. Z jednej strony opiera się na dostosowaniu sytuacji sprzyjającej przypadkom, z drugiej strony to moja świadoma akceptacja. „Nieudany” odbitek wyznaczam nową drogę, jakoby finalizacja procesu graficznego staje się zaledwie połową realizacji końcowej szerszej metody artystycznej. Zaczęłam tworzyć instalacje artystyczne wokół grafiki, co przedkłada się również na myślenie o ekspozycji. Atmosfera przestrzeni to etap szczególny, emocje z ciała wracają do źródła – naczynia, które przyjmie formę zależną od komponentów.

BIBLIOGRAFIA

Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, Lublin: RWKUL, 1996, s. 4-8.

Bankiewicz P., Na czym polega „błąd Kartezjusza”?, Uniwersytet Jagielloński, s. 100.

Beinert W., *Grafikdesign*, 2021, dostępny w Internecie:

<https://www.typolexikon.de/grafikdesign/> [dostęp: 10.02.2022]

Cyz T., *Gra z dźwiękiem*, Tygodnik Powszechny, katolickie pismo społeczno-kulturalne, dostępny w internecie: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/277032/cyz.html> [dostęp: 27.09.2022]

Descartes R., *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora*, t. I, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa: PWN, 1986, s. 82.

Dudek M., Co by było, gdyby... próbowano nie popełniać błędu naturalistycznego?, *Logos i Ethos* nr 1(49), Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 2019, s. 27-43.

„Esoteric agenda”, Ben Steward, 2008.

Girst T., *The Duchamp Dictionary*, “Thames & Hudson Ltd.”, 2014, p. 42.

Hasło w wikipedii: *Mistrz Kart do Gry*, dostępny w internecie:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Mistrz_Kart_do_Gry [dostęp: 10.02.2022]

Hasło w wikipedii: *Okropności wojny (grafiki Callota)*, dostępny w internecie:

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Okropno%C5%9Bci_wojny_\(grafiki_Callota\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Okropno%C5%9Bci_wojny_(grafiki_Callota)) [dostęp: 10.02.2022]

Idzikowski D., *Poszukiwanie tożsamości artystycznej, próba definicji własnego języka graficznego*. Cykl prac realizowany w łączonych technikach graficznych, rozprawa doktorska, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2018.

Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: *błąd*, dostępny w Internecie:

<https://sjp.pwn.pl/slowniki/b%C5%82%C4%85d.html> [dostęp: 27.01.2022]

Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: ekologia, dostępny w Internecie:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/ekologia;2556152.html> [dostęp: 2.02.2022]

Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: przypadek, dostępny w Internecie:
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/przypadek.html> [dostęp: 27.01.2022]

Internetowy Słownik języka polskiego PWN, hasło: transgresja, dostępny w Internecie:
<https://sjp.pwn.pl/sjp/transgresja;2578513.html> [dostęp: 2.02.2022]

Jurkiewicz A., Podręcznik metod grafiki artystycznej, Warszawa: Arkady, 1975.

Kozielecki J., O człowieku wielowymiarowym. Eseje psychologiczne, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.

Kozielecki J., Koncepcja transgresyjna człowieka, Warszawa: PWN, 1987.

Kukawski T. M., Grafika artystyczna od ogółu do szczegółu,
„Teoria/Praktyka/Parametryzacja”, Politechnika Białostocka, Wydział Architektury,
Białystok, 2018.

Lotringer S., Virilio P., The Accident of Art., New York, Semiotext(e), 2005, s. 34.

Marilène Oliver, TedMED talk, dostępny w internecie:

<https://www.tedmed.com/talks/show?id=731053> [dostęp: 20.09.2022]

Meggs P. B., Purvis A. W., Meggs' History of Graphic Design, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012.

Merleau-Ponty M., The Structure of Behavior, trans: A. L. Fisher, Boston: Beacon Press, 1963, p. 189.

MO Katowice: Tomasz Winiarski: Perpetuum mobile, portal katowicelove.pl, dostępny w internecie: <https://katowicelove.pl/20201020358262/mo-katowice-tomasz-winiarski-perpetuum-mobile1603159022> [dostęp: 20.09.2022]

Narocka J., Błąd – unikat, Krytyka Artystyczna, 2018, dostępny w Internecie:

https://artkrytyka.blogspot.com/2018/05/bad-unikat_21.html [dostęp: 2.02.2022]

Pereverzeva M. V., Controlled chance music of P. Boulez: between order and chaos, "Bulletin of Vaganova Ballet Academy" (3), 218, p. 125-143.

Peterdi G. F., History of printmaking, Britannica, dostępny w internecie: <https://www.britannica.com/art/printmaking/Printmaking-in-the-16th-century> [dostęp: 10.02.2022]

Richman-Abdou K., Kintsugi: The Centuries-Old Art of Repairing Broken Pottery with Gold, 2019, dostępny w Internecie: <https://mymodernmet.com/kintsugi-kintsukuroi/> [dostęp: 2.02.2022]

Richter H., Dadaizm. Sztuka i antysztuka, przeł. J. S. Buras, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 92.

Shakra L. N. A., Applying the Golden Ratio in Graphic Design to Enhance the Graphic Layout, Lebanese University, Doctoral School of Literature, Humanities & Social Sciences, 2019-2020.

Sowa K., ABC typografii, Strefa designu Uniwersytetu SWPS, dostępny w internecie: <https://web.swps.pl/strefa-designu/blog/19922-abc-typografii> [dostęp: 10.02.2022]

Suma T., Zapomniany artysta, nieznane prace. Józef Gielniak – nie tylko linorytnik. Rzez o ekslibrysach i ich metalowych matrycach, dostępny w Internecie: <http://cennebezcenne.pl/kategorie/rozne-sztuka-polska/> [dostęp: 05.10.2022]

The Colours of Infinity, N. Lesmoir-Gordon, 1995, film dostępny na platformie Netflix [dostęp: 17.10.2022]

Wilder H., Grafika. Drzeworyt, Miedzioryt, Litografia, Lwów: Księgarnia Wydawnicza H. Altenberga, 1922.

Wołek M., Początku kategorii przypadku w sztuce, w: „Folia Philosophica” vol. 36, s. 79-89, Katowice 2016.

