

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
Wydział Artystyczny  
Instytut Sztuk Pięknych

**Iwona Cur-Lengiewicz**

# **Czerń – Biel**

**początek – koniec**

**Zestaw prac graficznych  
w technice linorytu**

Praca doktorska

Promotor:

prof. dr hab. Krzysztof  
Szymanowicz

Lublin 2022



## Spis treści:

<b>Wstęp</b>	5
<b>1. Czerń – Biel</b>	6
1.1. Pomysł a idea	11
1.2. Proces	14
1.3. Przemiana	15
1.4. Kontrast i symetria	16
1.5. Między figuracją a abstrakcją	16
1.6. Ekspresja a cząstki elementarne	19
1.7. Idea dzieła otwartego	20
1.8. Granice formy – metamorfizm	22
1.9. Abstrakcja a koincydencja organicznych faktur	25
<b>2. Odniesienia do poprzednich prac</b>	27
<b>3. Praktyczne sposoby rozwiązania procesu badawczego</b>	29
3.1. Analiza zakresu barwnego	29
3.2. Sposób prezentacji prac	30
<b>Podsumowanie</b>	31
<b>Bibliografia</b>	32
<b>Reprodukcje prac graficznych</b>	33
<b>Kadry z animacji</b>	40
<b>Wizualizacja ekspozycji</b>	42



## Wstęp

Używając czerni i bieli zastępujemy rzeczywistość barw. Prezentujemy bogactwo zestawień jednej barwy. Ograniczenie umożliwia wejście w głębię znaczeń, daje radość duchową, różną niż przyjemność zmysłowa, których doświadczamy używając koloru (...) to wyrafinowana wiedza, jak przy pomocy dwóch kolorów ewentualnie z jakimś dodatkiem zmieniającym ton, uzyskać przekonujące działanie<sup>1</sup>.

Słowa Stanisława Fijałkowskiego doskonale obrazują moją intencję. Użycie uproszczonej palety do dwóch barw – bieli i czerni to mój świadomy i zamierzony zabieg. Istotną rolę stanowi dla mnie metafizyczna warstwa niosąca wartość duchową. Spektrum szarości, wynikające ze zróżnicowania cięć, buduje transcendentny charakter. Nie dopatruję się sugestii „przedmiotowych”, naśladowujących rzeczywistość poznawczą w formie, kształcie i kolorze. Odchodzę od dosłownej metaforyki na rzecz aluzji, ale uposażonej o wartość dodaną – metafizyczną. Dzięki temu w momencie „odczytania” dzieła uzyskujemy rodzaj ciszy i skupienia. Nie istnieją czynniki dodatkowe, rozpraszające. Możemy się w całości poddać narracji i przekazowi pracy.

Podążając za sposobem obrazowania, sprowadzającym się do dwóch pierwotnych kolorów, rezygnuję z imperatywu wsparcia się całym spektrum barw. Realizuję postulat ascezy. Uzyskujemy skupienie wynikające z harmonizowania postawy emocjonalnej z intelektualną. Dajemy prymat temu co intuicyjne, nad tym co poznawcze. Elementy pracy mają być wyczuwalne zmysłowo poprzez symptomatyczne ograniczenie barw.

Dochodzimy do wniosku, że mamy do czynienia z procesem pierwotnym. Wyodrębiają się struktury, wiążą się zależności płaszczyzn i zarysowują faktury. Nie bez znaczenia jest fakt, że przychodzący na świat noworodek w okresie poznawczym odbiera rzeczywistość w tych dwóch zakresach barwnych, co wpływa na jego właściwsze sporządzenie mapy kształtów i form.

Ja w swojej twórczości też niejako uległam tej tonacji. Praca, która jest przedmiotem niniejszej rozprawy jest kontynuacją moich działań w zakresie grafiki artystycznej, a ściślej ujmując, linorytów.

Od szeregu lat, tworząc prace w tej technice, pracuję nad zależnością śladu i sposobu cięcia, a budowaniem napięcia faktur na odbitce. Używam przeskalowań, w dosłownym sensie, projektując i realizując prace w powiększonej skali. Dzięki temu zabiegowi struktury stają się bardziej abstrakcyjne, a obraz nabiera „żywszego charakteru”.

Widz, w pierwszej chwili, odbiera plątaninę linii biegnących w wielu kierunkach i nabierających abstrakcyjnych kształtów. Dopiero po oddaleniu się od grafiki, zaczynają pojawiać się figuracje i domniemania – na co patrzymy.

1 Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, 2019 r.

Macierzą do powstania prac, które stanowią podsumowanie przewodu doktorskiego była seria linorytów *Ars Animals*. W niej szczególną inspiracją były zwierzęta. Skupiłam się na analizie sposobu cięcia sierści, łuski, umiejętności oddania struktur. Używając jednocześnie podstawowej palety barw odkryłam, że jest to rzeczywistość do dużo głębszych poszukiwań.

Tak powstały **4 prace: *Tworzywo I, Tworzywo II, Tworzywo III, Tworzywo IV*** – ***opiekunka nocy***, będące częścią składową prezentowanej pracy doktorskiej. Dodatkowo zrealizowałam animację do każdej z nich, mającą na celu podkreślenie procesu przemiany.

Trzecią częścią jest praca opisowa. Głównym problemem, jaki podejmuję w mojej pracy jest opis relacji między **czernią a bielą**; procesem – przemianą. Przeanalizowanie wartości jakie płyną z użycia tych pierwotnych barw, a intensywności i wyrazistości odbioru, używając techniki, jaką jest **linoryt**.

Rozdziały opisu przedstawiają rozwinięcie zagadnień, które pomogły mi w dążeniach do znalezienia istotnych zależności pomiędzy tonacją a strukturą prezentowanych prac. Podjęmę się opisanie procesu twórczego, który zakładał planowanie kompozycji tak, aby wizualizowała zjawisko „wyłaniania się”.

W pracy opisowej sięgam też po tło historyczne i nawiązania do doświadczeń wielu wybitnych grafików.

Dodatkowe animacje mają na celu „ożywić” twory mojej wyobraźni. Dokładniej ukazać je w procesie, przemianie. Stworzyć wrażenie ruchu, wyodrębniania się i zanikania. Są to zjawiska, które niezwykle mnie inspirują do dalszych poszukiwań twórczych.

Wszystkie prace podporządkowane są konwencji bieli i czerni – co ma dla mnie bardzo duże znaczenie. Traktuję to zestawienie nie tylko jako sposób prezentacji, będące jednym z najsilniejszych bodźców dla wzroku odbiorcy. Fakt użycia właśnie tych barw daje mi asumpt do rozważań filozoficznych, nawiązujących do natury świata i człowieka spełniającego się w nim.

## I. Czern – Biel

Prezentując bogactwo zestawień dwóch barw otwieramy się na doświadczenie duchowe. Nawiąże znów do cenionego przeze mnie, wybitnego polskiego malarza, Stanisława Fijałkowskiego. Tak pisze o jego twórczości Małgorzata Kitowska Łysiak

Zwykle jego obrazy urzekają, nawet niewtajemniczonego odbiorcę, ascezą środków malarskich, skupieniem wynikającym z umiejętnego harmonizowania postawy emocjonalnej z intelektualną, intuicji ze świadomością (...) Równorzędne współistnienie, synteza przedmiotowości, konkretności dzieła

i tajemnicy jego przesłania, synteza tego co zewnętrzne i tego, co wewnętrzne, chroni zarazem tą sztukę przed estetyzacją<sup>2</sup>

W jego pracach dominuje filozofia uproszczeń: formy, barw, wielowątkowości. Ale mimo tej ascezy środków i jednostajności udaje się wydobyć napięcia. Odbiór tych prac jest nieoczywisty i zależny od erudycji odbiorcy, jego zakorzenienia w kulturze i obycia ze sztuką współczesną.

Prace Fijałkowskiego stały się polem mojej wzmożonej analizy. Pragnęłam nawiązać do jego doświadczeń, jednak ze świadomością momentu, w jakim się teraz znajduję. Z pewnością idea pracy „wyciszonej”, sprowadzonej do gamy szarości bardzo mnie urzekła. Innym rodzajem korespondencji z mistrzem jest porzucenia sugestii przedmiotu, na rzecz formy wyabstrahowanej. Tu metafizyka czerni i bieli, jej tajemniczość i odrealnienie, potęgują wartość dodaną.

Mam śmiałość przypuszczać że wszystko zrodziło się z tych dwóch barw, są protokolorami. Począwszy od czerni, bo to ona odpowiada za moment startowy, pierwsze „tchnienie”. Ona też determinuje do organizacji i analizy kompozycyjnej. Z niej, z każdym dotknięciem dłuta będziemy wybierać, iść do światła. Musimy planować i realizować nasze zamierzenia w sposób negatywowy. Czerń jest barwą niosącą dozę niepokoju i wyrafinowania. W niej ukryte są nasze lęki i oczekiwania, wyobrażenia i domniemania. Oto bowiem „stajemy” przed czymś nie odkrytym, będącym zapowiedzą. Tu wszystko spowija cień a przedmioty i zjawiska nie ujawniają swojej natury. Dopiero światło dopuszcza nas do poznania „ukrytego”. Ujawnia kształty i odkrywa faktury. Nawet delikatnie muskając płaszczyznę uświadamia jej charakter.

Podążając za sposobem obrazowania, sprowadzającym się do dwóch pierwotnych kolorów, rezygnuję z imperatywu wsparcia się całym spektrum barw. Realizuję postulat ascezy. Uzyskujemy skupienie wynikające z harmonizowania postawy emocjonalnej z intelektualną. Dajemy prymat temu co intuicyjne, nad tym co poznawcze. Elementy pracy mają być wyczuwalne zmysłowo poprzez symptomatyczne ograniczenie barw.

Kandyński w swojej książce *O duchowości w sztuce* ugruntował swoje myślenie o metafizycznej spekulacji. Dowodzi w niej, że sztuka pełni rolę nadrzędną, a efekt artystycznej kreacji otwiera transcendentne doświadczenie. Może się ono objawić na poziomie samego czasu tworzenia, ale też może stać się udziałem odbiorcy tego owocu. Wszystko zależne jest od rezonowania na poziomie intuicyjno-intelektualnym „nadawcy” i „odbiorcy” pracy.

Zestawiając bieli i czerń poruszam się w przestrzeni symboliki światła i ciemności, odwiecznej gry dopełniających się żywiołów. Obrazuje to yin i yang, pochodząca z antycznej filozofii chińskiej i metafizyki. Opisuje ona dwie pierwotne i przeciwne,

2 <https://culture.pl/pl/tworca/Stanislaw-Fijalkowski>

lecz zarazem uzupełniające się siły, których śladu i wpływów można doszukiwać się w całym wszechświecie<sup>3</sup>.

Yin, dosłownie rozumiane jako „zacienione miejsce”, reprezentowana przez czerń, symbolizuje żeński aspekt natury. Odpowiada jej noc oraz dusza zwana „po”. Yang, rozumiane jako „światło słoneczne”, reprezentowana przez biel, symbolizuje męski aspekt natury. Jest przedstawiana jako dzień i jest odpowiednikiem duszy „hun”<sup>4</sup>.

Wzajemne współistnienie yin i yang jest przyczyną powstawania i zmiany wszystkich rzeczy. Wiele o ich wzajemnym oddziaływaniu i istocie dowiadujemy się ze spekulacji kosmologicznych i przyrodniczych taoizmu i neokonfucjanizmu. Tam też znajdziemy odniesienia do istoty ludzkiej i jej dążenia do poznania istoty życia, uzyskania harmonii. Aby zbliżyć się do tego idealnego stanu poddajemy swoje jestestwo ciągłej próbie. Oba żywioły ścierają się w nas w nieustającym tańcu. Jest to zjawisko permanentne i nieuniknione. Dlatego tak jak bez nocy nie ma dnia, bez zła nie doświadczymy dobra. Dostrzegamy przeciwległość tych zjawisk i wzajemną zależność. Istotność jednego pierwiastka jest determinowana drugim. Tu już możemy znaleźć znaczącą paralełę w przestrzeni graficznej. Otóż używając barwy czarnej, jako śladu naniesionego, a następnie odbitego z matrycy; i barwy białej, która jest uwarunkowana kolorem papieru; uzyskujemy ciekawy efekt. Mianowicie płaszczyzny, które są czarne, bądź utrzymane w ciemniejszej tonacji, niezwykle zyskują w kontraście z jasnymi płaszczyznami. Sposobem i charakterem cięcia (punktowym, wzdłużnym, meandrującym) możemy bawić się dynamiką i fakturą przedstawienia.

Jednymi z wielu, którzy sięgnęli po takie rozwiązania byli protoplaści techniki linorytu, członkowie ugrupowania „Die Brücke”. Manifestowali w swoich sztandarych pracach szczególną potrzebę ekspresji. Jeden z ich czołowych wyrazicieli, Ernst Ludwig Kirchner, używał matrycy w sposób niejako niedbały, chaotyczny. Rewolucję jaką zapoczątkowali sięgając po nowoczesne, jak na ten czas tworzywo (początek XX wieku), można porównać do zmiany jaką swoją filozofią wniosła w świat mody Coco Chanel. Nie dość, że zdjęła z kobiet krępujący gorset, to dodatkowo zaopatrzyła je w całą gamę bardzo wygodnych i funkcjonalnych atrybutów, od jakości materiałów poczynawszy a skończywszy na zbudowaniu pewnej postawy wobec życia.

Pasja i pęd, chęć nieustannych zmian, ekspresja – nie mogły być hamowane i musiały znaleźć swoje odzwierciedlenie w jakości życia. Podobnie w grafice warsztatowej, gdzie od wielu pokoleń dominowała przewaga sztychów wykonywanych na podłożu drewnianym lub metalowym, nastąpiło przełamanie w kierunku nowych eksperymentów. Oto bowiem twórcy pragnęli się uwolnić z konieczności prymatu matrycy jako tworzywa. W przypadku drzeworytów należało baczyć na charakter podłoża,

3 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Yin\\_i\\_yang](https://pl.wikipedia.org/wiki/Yin_i_yang)

4 Tamże



które musiało być starannie wyselekcjonowane i dostosowane swoją twardością i odpornością na uwarunkowania dalszej obróbki. Liczyła się iście benedyktyńska precyzja i dbałość o charakter śladu rylca, tak, żeby nie ciąć w opozycji do przebiegu słoi. Tworzywo takie też stawiało swoisty opór w odróbce, czego przykłady przytoczę w następnych rozdziałach.

Drzewna matryca była zatem odbierana jako wymagająca i nierzadko chimeryczna w procesie odbijania, choć nie można jej ująć cech trwałości i wielokrotności nakładu. I znów wracamy do rewolucjonistów, prymitywistów. Kirchner, Heckel, czy Schmidt-Rottluff poszukiwali materiału odpowiadającemu ich pasji, potrzebie „szybkiego zapisu” umożliwiającego jednocześnie uzyskanie wrażenia ekspresji.

Za Günterem Gerckenem –

[...] rewolucyjne użycie techniki druku przez artystów Die Brücke było prawdopodobnie ich największym wkładem w historię sztuki. Nowoczesne medium, w którym wyrażali swoje twórcze przekonania i kreatywną energię najbardziej wprost, sprawiło że ich twórczość stała się emblematyczna dla Niemieckiego Ekspresjonizmu<sup>5</sup>.

Rangę ich dokonań, początkowo w dziedzinie drzeworytu przyrównuje się do takich mistrzów jak Albrecht Dürer, Lucas Cranach, i Hans Sebald Beham. W pracach artystów widać wyraźne przyspieszenie śladu, czasami wręcz mniejszą dbałość o rzeczony ślad na rzecz uchwycenia nastroju. Cięcia są nierzadko szerokie, stanowiące tło, to znów biegnące pod wieloma kierunkami, stanowiące o dynamice przedstawienia.

Podobne wrażenie robią linoryty współcześnie nam żyjących. Jednym z przedstawicieli tej dziedziny, który wywarł na mnie wrażenie jest wyrosły z Łódzkiej ASP Wiesław Haładaj. Jego prace magnetyzują, oddziałują niezwykle silną ekspresją. Zastosowanie w ich przypadku barwy czarnej i bieli wynikającej z koloru papieru, potęguje napięcia. Grafiki o imponujących formatach (*Bez tytułu 6*, 100 x 150, 1998) obezwładniają siłą ekspresji. Tłoczące się na nich cielska przypominające gigantyczne insekty są cięte „po formie”, a tło za nimi, kierunkowo – wzdłużnie. To dodaje dramatyzmu i siły przedstawienia.

Te sugestie wizualne bardzo oddziałują na mój sposób projektowania prac graficznych. Ekspresja cięć, przeskalowanie, budowanie wieloznacznej formy, gra uproszczonych barw znalazły odzwierciedlenie w moich pracach z cyklu *Przemiana*.

---

5 Günther Gercken, *Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán*, opracowanie Javier Arnoldo, Magdalena M. Moeller Madryd 2005, s.367



Fotografia grafiki Wiesława Haładaja, *Bez tytułu 6*, linorytu 100/150, 1998

Źródło: archiwum autora

## I.I. Pomysł a idea

Różni są ludzie w zwierzyńcu Pana Boga, generalnie jednak da się wyróżnić dwa typy. O pierwszym stanowią osobnicy wyważeni, sceptyczni, obliczalni i przewidywalni. Są to mistrzowie empirii. Drugi typ stanowią «gorące głowy», entuzjaści, romantycy i wizjonerzy. Tym dwóm typom osobniczym odpowiadają dwa typy artystyczne, które umownie i bez oceniania, można określić jako «zimny» i «gorący»<sup>6</sup>.

Odnoszę wrażenie jakby we mnie gościły obydwie postawy. Wyważona natura ujawnia się na poziomie realizacji linorytu, planowania i cięcia. Druga, energiczna i nie podająca się rygorom, jest na etapie pomysłu i wstępnych szkiców. Pomysł jest czymś pierwszym, mglistym zarysem. To tak jakby otworzyło się okno z dychotomicznej rzeczywistości i ktoś dał nam przyzwolenie na inną interpretację tego co widzimy. To też jakby zajrzeć po groty Platona i po swojemu opisać zastaną rzeczywistość. Dla mnie to przekraczanie samego siebie.

Nierzadko pomysły przychodzą drużynowo. Jedno rozwiązanie pociąga drugie, a za nimi kroczą multiplikacje i permutacje. Ten moment jest dynamiczny, niosący mnie. Zazwyczaj sięgam po kilka szkicowników różnej wielkości i barwy. Czasami robię wstępny zapis już negatywowo, używając białego narzędzia na czarnym tle. To pozwala mi zaplanować dynamikę projektu, wstępnie określić kształt. Bywa że sięgam po techniki wodne, ale ciągle w gamie bieli i czerni. Lawowanie tuszem dodaje przestrzenności, wzbogaca gradację tonów, a co najważniejsze, pobudza wyobraźnię do dopatrywania się kształtów.

Na ten etap nakłada się cała gama doświadczeń i obserwacji własnych. Górę biorą obrazy z dzieciństwa, inspirujące formy organiczne i upodobanie do poszukiwania ukrytych kształtów. Jesteśmy uwikłani we własną wyobraźnię i sposób oceny rzeczywistości.

Odniosę się tu do spostrzeżenia wybitnego krytyka francuskiego, Théophile'a Thoré'a, który pisał ze swadą o złożoności i nieprzewidywalności tego co nas inspiruje i naszego stanowiska wobec tych inspiracji:

[...] wszystko, co istnieje przybiera formę i kolor w odniesieniu do naszej organizacji... Co więcej, ten sam człowiek nigdy nie widzi tego samego przedmiotu w ten sam sposób. Urzekająca tajemnica różnorodności i nieskończoności<sup>7</sup>.

I tak, jak istotną rolę w kreowaniu mojej wyobraźni odgrywała zawsze natura, równolegle ważne stały się też inspiracje twórczością innych artystów. Wśród nich mogę

6 Anna Baranowa, *Piotr Potworowski*, opracowanie Włodzimierz Nowaczyk, Kraków marzec 2012, s.11

7 Théophile Thoré, *Do Theodore Rousseau. Wstęp do „Salonu 1844 roku”*. Cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, t.2 Romantyzm. Antologia, wybór i opracowanie Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 297.

wymienić Józefa Gielniaka, Jana Lebensteina, Magdalenę Abakanowicz. Wszyscy oni poddali się prymatowi organicznych struktur ubranych w bardziej lub mniej figuratywne formy.

W twórczości Józefa Gielniaka dostrzegamy transpozycję oddziaływania zewnętrznego otoczenia przefiltrowaną przez własną wrażliwość. Korzystając z bardzo skromnych środków, uwarunkowanych jego wieloletnim leczeniem, stworzył całą menażerię zjawisk i przedstawień ujętych w grafikach wykonanych cienkimi i delikatnymi narzędziami.

W zbudowanym przez Gielniaka polu gry obowiązują prawa swoiste, umowne, ale bardzo logiczne. Trzeba tylko przyjąć pierwsze założenie- zaakceptować totalną potęgę natury. Ona bowiem- jak to już wielokrotnie i słusznie podkreślano- jest miernikiem i jedną z głównych przyczyn wszystkich procesów zachodzących w dziełach artysty. Jej rytm, siła witalna determinują sposób plastycznej interpretacji<sup>8</sup>.

W serii prac noszących nazwę *Improwizacja*, artysta osiąga niesłychane mistrzostwo techniczne. Odrzuca dominantę linii ciągłej, operując punktem i kreską o niespotykanej szerokości. Zgadzam się z tezą Aleksandra Wojciechowskiego stanowiącą, że:

[...] następuje tu zespolenie form przedmiotowych i abstrakcyjnych, treści dosłownych i treści aluzyjnych, a wreszcie bogactwo efektów światła. Podporządkowane są one naczelnej zasadzie, polegającej na stałym odwoływaniu się do wyobraźni odbiorcy<sup>9</sup>.

Podobny wpływ na moje odczuwanie sztuki wywarła twórczość Jana Lebensteina. Już w szkicach ujawnia się jego potrzeba własnej interpretacji, deformacji, groteski. Najciekawsze dla mnie stały się ponad wszystko obrazy figur osiowych i fantastycznych bestii. Są „gęste od materii”, wydają się przekraczać dwupłaszczyznowość obrazu. Faktury napiętrzają się, a ograniczona paleta barw wzmacnia poczucie tajemnicy, iluzji, tabu.

Podobne wrażenia odczuwam w doświadczeniu konfrontacji z pracami Magdaleny Abakanowicz. Ta wybitna rzeźbiarka, ugruntowana w ekspresjonistycznej estetyce figuratywnej, jest autorką olbrzymiego imaginarium. Formy przestrzenne jej autorstwa onieśmielają rozmachem realizacji i siłą oddziaływania na odbiorcę. Niejako „wciągają” w gęstwinę splotów i struktur zmuszając widza do podejścia jak najbliżej, a następnie do odejścia na znaczną odległość tak, aby ocenić kształt, skalę.

Ten zabieg jest mi bardzo bliski.

---

8 Mariusz Hermansdorfer, *Józef Gielniak*. Kolekcja Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 2006, s. 14, 16.

9 Tamże, s.60.

W linorytach, które od wielu lat wykonuję, staram się wykorzystywać możliwie dużo zróżnicowanych cięć, tak aby płaszczyzny „wibrowały” w odbiorze. Zastosowanie z kolei przeskalowania – chodzi tu o format 150/150 cm, powoduje, że widz dopiero z dystansu potrafi objąć wzrokiem całość przedstawienia. Jest jeszcze jeden istotny zabieg, który zainspirował mnie w twórczości Magdaleny Abakanowicz, mianowicie zróżnicowanie charakteru struktur. Używała tworzyw naturalnych, jak worki jutowe, sznurki konopne, sklejjąc je i kształtując w sobie właściwy sposób. Faktury, które dzięki temu uzyskała „wibrują” pod palcem.



Magdalena Abakanowicz w otoczeniu swoich prac

Postanowiłam dokładniej przyjrzeć się temu zjawisku i zrealizowałam pracę *Surogaci* z 2012 roku. Umieściłam dwie postaci w przestrzeni nieokreślonej, które zdają się zasiadać w kosmosie.

Zastosowanie szerszych i węższych plam „światła”, wybranego przy pomocy rylca, pozwoliło na zbudowanie wrażenia partii, które są bliżej i dalej. Mocne i biegnące przez znaczną część sylwet cięcia, dynamizują i pozwalają na uwydatnienie trójwymiarowości obrazowanych form. Skalę szarości dopełniają drobne i zróżnicowane „światła”, które z dystansu budują gradację szarości i przechodzących tonów. W przytaczanej pracy zastosowałam też plamy „płaskiej” czerni, która jest konieczna jako tło do zaakcentowania całej sfery szarości.

Realizacja cytowanego linorytu pomogła mi zrozumieć istotność zróżnicowania cięć i wzmacniania jasnych ciemnymi.

## 1.2. Proces

„Nulla dies sine linea”

W przekładzie ta sentencja łacińska oznacza – ani dnia bez kreski.

Tak właśnie narodziła się moja postawa poprzedzająca powstanie prac z cyklu *Przemiany: Tworzywo I, Tworzywo II, Tworzywo III, Tworzywo IV – opiekunka nocy*. Każdy dzień owocował powstaniem kolejnych fragmentów form i eksperymentalnych śladów. Metamorficzne przemiany rysunków następowały pod wpływem obserwacji struktur kostnych i tkankowych. Może to wynikać z faktu mojego upodobania do dziedzin przyrodniczych i nauki w liceum o profilu biologiczno-chemicznym. Dodatkową pasją była geomorfologia, badająca formy powierzchni Ziemi i procesy ją kształtujące. Zjawiska wypiętrzania pewnych form strukturalnych ponad inne i niezwykła mozaika warstw, powstała w skutek tego ruchu, jest dla mnie niebywale inspirująca. Obok siebie współistnieją pokłady niosące drobne narzuty skalne i pasy obficie popręciane materiałem geologicznym. W przekroju poprzecznym obraz takich zjawisk jest bardzo malowniczy.

Upust tej fascynacji dałam realizując linoryt z cyklu *Ars Animals* z 2003 roku. Formy zoomorfizujące są niejako wtopione w ujęcie tła. Celowo zastosowałam zróżnicowane cięć wyraźnie oddzielających się horyzontalnych pasów. Potraktowane płasko na płaszczyźnie pojedynczego pasma, zdobywają bardziej dynamiczny charakter w nawarstwieniu poszczególnych struktur.

W cyklu nowych prac też dałam upust tym sugestiom z kilkoma jednak zmianami. Rzeczywistość rozbudowanego tła uprościłam rezygnując z niego zupełnie no korzyść zróżnicowania struktur ciętych. Istotna stała się dla mnie szeroka gama szarości

i możliwe duże rozbudowanie tonów. Udało się to uzyskać poprzez dyferencję śladu, od bardzo małych punktów, po ekspresyjne, szerokie.

### 1.3. Przemiana

Możemy się zgodzić, że materia ożywiona ulega procesom przeistaczania się. Jest to zjawisko niejako a priori zapoczątkowane w fazie stworzenia świata. Każda akcja zapoczątkowuje reakcję i powoduje konsekwencje w wyniku oddziaływania na kolejne czynniki. Zjawisko to możemy wyodrębnić w bardzo wielu dziedzinach. Od przykładów w sferze fizyczno-naukowej do metafizycznych, duchowych oznak metamorfozy.

Dla mnie osobiście jest to jeden z najistotniejszych czynników który oddziałuje na artystę. Jest to bowiem obligacja, wewnętrzny imperatyw, żeby bezustannie wychodzić ze swojej strefy komfortu. Każdy z nas nosi w sobie mapę inspiracji, ulubionych praktyk twórczych, doświadczenia i przywiązania do pewnych procedur, które nigdy nie zawodzą, w celu uzyskania odpowiadających efektów. Jakkolwiek my sami ulegamy oddziaływaniu na nas zewnętrznych czynników. Pod wpływem upływu czasu, intensywności doświadczeń, zmienności bodźców, my sami ulegamy przemianie. Nasza aktywność twórcza ewoluuje równie silnie.

W cyklu nowych prac też dałam upust tym sugestiom z kilkoma jednak zmianami. Rzeczywistość rozbudowanego tła uprościłam rezygnując z niego zupełnie no korzyść zróżnicowania struktur ciętych. Istotna stała się dla mnie szeroka gama szarości i możliwe duże rozbudowanie tonów. Udało się to uzyskać poprzez dyferencję śladu, od bardzo małych punktów, po ekspresyjne, szerokie.

Początkowo, z powodów technicznych, istotna dla mnie była forma zamknięta pracy. Z powodu wyboru formatu grafiki i różnicowania cięć, planowałam zbudować matrycę tak, żeby pod wpływem nakładania farby i w procesie odbijania z wałka, jak najlepiej „oddała” odbijaną grafikę. Projektowanie matrycy musiało mi zagwarantować możliwie najczystszy, pozbawiony przesunięć, obraz. Istotnym jest też fakt, że odbijam swoje prace na papierze rozciągany z roli, który ma swoje wewnętrzne naprężenia i „pracuje” pod wałkiem. W tych pracach tła stawały się drugim planem dopełniającym i zarazem budującym nastrój.

Z upływem czasu postanowiłam „wyczyścić” tło, żeby przenieść cały ładunek artystyczny na samo przedstawienie i równolegle „prowokować” je do wewnętrznego ruchu. Wcześniej poddawałam odbiorcę testowi na gry wizualne. Teraz pragnę, żeby on sam spróbował sobie odpowiedzieć na pytanie na po patrzy, bez zakładania z góry narzuconej tezy.

Poprzednio też nazewnictwo moich prac graficznych było łacińską interpretacją obrazu, dajmy na to góra zwierza – ciraetus gallicus, albo wiecznie w ruchu – semper fu-

gitiosus. I tak jak forma obrazu uległa transformacji, tak emblematyczne nazewnictwo też poddałam uproszczeniu.

Projektując, daję upust potrzebie tworzenia przeciw rzeczom zewnętrznym, przeciw temu co jest tylko przedmiotem estetycznym. Przybiera na wadze potrzeba analizy stanów, przeżyć, odczuwania zdarzeń, aniżeli czysta interpretacja mająca wymiar znaczeniowy.

#### **1.4. Kontrast i symetria**

Kontrast, służy z definicji, do podkreślenia i zaakcentowania wybranych elementów dzieła. Może też przyczynić się do podkreślenia nastroju pracy, na przykład przydać niepokoju i niepewności. Jest to różnica między dwoma zestawionymi ze sobą przedmiotami lub zjawiskami dotycząca barwy, kształtu lub faktury.

Kontrast jest też środkiem, który możemy ze szczególną atencją użyć podczas realizacji prac w technice linorytu. Dzieje się tak dlatego, ponieważ technika ta charakteryzuje się szczególnym śladem. Partie wybrane z matrycy najlepiej i najczyściej odbijają się przy użyciu „ostrego” cięcia. Oznacza to że granice, brzegi śladu powinny być jak najbardziej ostre. Przejścia tonalne i pewną delikatność w zmiennej gradacji uzyskujemy przez różnicowanie delikatności śladu cięcia, a nie warstw stanowiących wierzchnią część matrycy.

Istotną rolę w moich pracach odgrywa też symetria, która pozwala na znalezienie pewnego układu, harmonii.

Podobnie jak w przypadku figur osiowych Lebensteina, fascynuje mnie stosunek pewnego uporządkowania formy do rozbudowania struktur ją określających. Umowna linia wertykalna w pracy *Tworzywo III*, i *Tworzywo IV – opiekunka nocy* stanowi linię lustra dwóch pozornie tożsamyh światów. Ale zważywszy na to że obie części są osobno cięte, ich struktury wewnętrzne różnią się od siebie. To zjawisko dodatkowo prowokuje do dopatrywania się wzajemnych zależności i podobieństw. Dzięki temu niejako wciągamy widza w głąb przedstawienia i na dłużej koncentrujemy jego uwagę.

#### **1.5. Między figuracją a abstrakcją**

Początkowo fakt zabawy strukturami i fakturami był dla mnie tak interesujący że chciałam jak najdokładniej odnieść się do świata moich inspiracji. Grafiki nabierały więc kształtów animalistycznych, a tła były nawiązaniem do podpatrzonych struktur, tyle że przeskalowane. Zabieg ten spowodował u mnie zainteresowanie w budowaniu planów, tak zwanej „bliży, dali”. Jest to efekt często używany w malarstwie, to co bliżej jest traktowane dokładniej, z użyciem większej ilości środków, przykładowo – przetarć, impastów,



laserunków. To, co znajduje się na drugim i kolejnych planach, należy potraktować „szerszym gestem”, często potocznie nazywając to „puszczeniem”. Przekładając to na doświadczenie linorytnika, elementy cięte w sposób wielokierunkowy, zmienny, dynamiczny – stanowiły pierwszą warstwę obrazu. A tam, gdzie stosowałam szersze płaszczyzny, nie wchodząc nadmiernie w szczegół, budowałam warstwę tła.

Dostrzegłam dzięki temu, że różnicując cięcia i zestawiając je z większymi płaszczyznami mogę uzyskać efekt strukturalny. Ten zabieg formalny był podyktowany również analizą prac wybitnych grafików, których dokonania bardzo mnie inspirują. Pierwszy z nich, Leszek Kiliański, jest mistrzem form graficznych, które niosą niezwykły ciężar gatunkowy. W pracach *Rekonstrukcja V* z 1996 roku i *Kamień z Ruissalo II* z 1987; w sposób mistrzowski przeprowadził studium budowy nastroju poprzez zróżnicowanie cięć i zastosowanie głębokich czerni. Prace te są pozornie figuratywne, przywołują jakieś kształty, ale formalnie abstrakcyjne ślady są zapowiedzią formy. Opieramy się na własnej intuicji i wyobraźni.



Leszek Kiliański,  
*Kamień z Ruissalo II*,  
linoryt, 17x13, 1987

Podobnie w linorytach Stanisława Bałdygi, mistrza gatunku. Jego prace, poza niezwykłym poziomem technicznym, niosą zapowiedź gry z widzem. Pozornie spokojne i wyważone, nacechowane niewidocznymi liniami podziału i systemem odbić, wciągają nas w zabawy wizualne.

Figuracja pojawia się w nich w płaszczyznach, ale na dobrą sprawę przywodzi nam coś na myśl, jest odniesieniem. Możemy godzinami studiować grę kształtów i szukać uzasadnień ich zastosowania.

I tak jak doszukiwanie się znaczeń w realizacjach graficznych, niezwykłą ciekawość niesie badanie form przestrzennych. W rzeźbach Ursuli von Rydingsvärd istotne jest tworzywo, jego charakter, jak i jego organizacja. Dominuje służebność wobec natury, w sensie doboru wysokogatunkowego drzewa jako punkt wyjścia, poprzez formę jego traktowania, po projekcję wielkoformatowych realizacji. Dzięki daleko idącemu wyabstrahowaniu kształty rzeźby odnajduje się ona w wielu przestrzeniach – w mieście, na otwartym planie natury, między okalającymi budynkami, w galerii.



Ursula von Rydingsvard

*Cedar*, 264.2 x 177.8 x 129.5 cm, DWA, 2017,

Źródło: <https://www.galerieelong.com/exhibitions/ursula-von-rydingsvard5/>

Rzeźba, jako wypowiedź przestrzenna bardzo mnie inspiruje. Moje grafiki projektuję tak, aby zdawały się wychodzić w rzeczywistość trzeciego wymiaru. Na dwóch płaszczyznach staram się osiągnąć efekt „unoszenia” i „opadania”. To zjawisko z kolei stało się przyczynkiem do szukania możliwości „wyjścia” w przestrzeń. Możliwość taką daje dziś technologia cyfrowa. Dzięki niej mogłam stworzyć wizualizację trójwymiarowych kształtów. Partie, które są jasne, zostały zaprojektowane na innej płaszczyźnie, niż te, które są ciemne. Dodatkowo mamy zróżnicowania tonalne, które stanowią rolę pół-tonów i ćwierćtonów, położonych na dodatkowych warstwach. Finalnie uzyskujemy obraz wyłaniania się warstwy wizualnej z płaszczyzny, na której jest eksponowana.

## 1.6. Ekspresja a cząstki elementarne

Stanisław Fijałkowski, wybitny artysta i zarazem apologeta metody Kandinskiego (przyjętej podczas pracy w Bauhausie) opisał koncepcję owej metody. Stwierdził, że w centrum jej założeń, odnoszących się do punktu, linii a płaszczyzny; pozostaje doświadczenie i obserwacja, ukierunkowana na to, co pozornie najprostsze, elementarne. Wszystko, poczynając od owych podstawowych składników formy, zostaje wprowadzone w ruch, uzmysławiając niewyczerpaną różnorodność możliwych powiązań i wzajemnych oddziaływań<sup>10</sup>.

Tak oto z tych podstawowych cząstek elementarnych możemy stworzyć bardzo dużo rozwiązań formalnych, budujących charakter artefakty. Punkt jest jego najmniejszą składową, jednakże niezwykle symptomatyczną. Jak zauważa Aliberti,

[...] to znak, którego nie można już podzielić na części<sup>11</sup>.

Wykorzystując tę właściwość możemy go dowolnie multiplikować, uzyskując zagęszczenia śladów odpowiadające za przejścia tonalne. Wykonane w tej technice prace w efekcie przypominają rozwiązania stosowane w druku wklęsłym: mezzotintę, akwatintę, czy ryt punktowy. Z tą różnicą że w linorycie ślad narzędzia pozostaje wolny od farby. Z tym rodzajem linorytu kojarzeni są czołowi reprezentanci grafiki w Polsce – Krzysztof Szymanowicz i Dobiesław Mazurek. Jedną z istotnych cech twórczości pierwszego artysty jest czerpanie z malarskiej wrażliwości w odniesieniu do precyzyjnej techniki cięcia powierzchni linorytowej matrycy. Charakterystyczne dla jego prac jest syntetyzowanie i upraszczanie do śladu nie tylko w przestrzeni formalnej, ale w

[...] mentalnej ikonosferze rzeczywistości<sup>12</sup>.

10 Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, 2019 r.

11 B. Aliberti, *O malarstwie*, Wrocław, 1963, s.517

12 Krzysztof Szymanowicz, *Wybrane prace z lat 1990- 2019*, wstęp Sebastian Dudzik, 2019, s. 20

jak podaje Sebastian Dudzik w przedmowie do katalogu artysty.

Analizując jego sposób cięcia i umiejętność budowania niezwyklej gradacji, uświadamiamy sobie nieograniczone możliwości świadomego operowania punktem.

Z kolei linia jest nową wartością, inicjuje kierunek, dodaje tempa. Może mieć bardzo delikatny charakter, jak też może być bardzo mocnym elementem wizualnym. Od jej przebiegu i dynamiki na matrycy zależy uzyskanie odpowiednich wrażeń wizualnych.

Trzecią i zarazem dopełniającą częścią elementarną jest płaszczyzna. Zestawiając z nią dwie poprzednie uzyskujemy pełny teatr zdarzeń. Płaszczyzna daje nam odniesienie, odpowiada za budowanie głębi, nadaje przestrzenność przedstawieniu.

Podając przykład artystów, którzy doskonale odczytują założenia teorii cząstek elementarnych, chcę zaakcentować, że mój sposób panowania nad cięciem matrycy stoi niejako w opozycji. Nie buduję z nabożnością przejść tonalnych, używam dłuta w sposób ekspresyjny. Powstałe ślady często łączą w sobie charakter punktu przechodzącego w linię. Taki sposób potraktowania matrycy jest emocjonalny i pozornie chaotyczny. Jednak w miarę oddalania się od odbitki dostrzegamy konsekwencję i intencję autora.

Warstwa wrazeniowa i siła ekspresji, a przy tym możliwość zachowania pewnej metafizyki i odrealnienia, to cechy które wydają się być wiodące w moich bieżących działaniach twórczych.

## 1.7. Idea dzieła otwartego.

Nazwać przedmiot to znaczy zniweczyć trzy czwarte satysfakcji, jaką daje poemat; składa się na nią rozkosz stopniowego odgadywania: zasugerować coś... to marzenie...<sup>13</sup>.

W myśl stwierdzenia Mallarmé, odnoszącego się do aktu kreacji i niemal równorzędnemu mu aktu interpretacyjnego odbioru, jesteśmy twórcami w pełnym tego słowa znaczeniu. Urastamy do rangi kreatorów, demiurgów własnych przedstawień, które następnie powodowane czynnikami czasu i zmienności uwarunkowań zewnętrznych oraz kontekstów cywilizacyjnych nabierają swoich własnych znaczeń. Nierzadko ulegamy podszeptom panujących okoliczności dając się ponieść ogólnym tendencjom, co z biegiem czasu przeradza się w bardziej określoną formę nazywaną później jako nurt czy kierunek.

Bywają też postawy twórcze, które są obdarzone niebywałą intuicją. Wiedzione silnym imperatywem przefiltrowania swojego artystycznego zamiaru przez własną wrażliwość i doświadczenie, uzyskują dzieło, które wyłania się z ich podświadomości.

13 Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2008, s.79.

O nich mówi się często że wyprzedzają swoje czasy. Taką intuicję do prezentowania własnych tez miał Oskar Hansen, wybitny architekt i promotor idei dzieła otwartego. On też twierdził, że:

[...] współautorem artefaktu należy uczynić odbiorcę, nasz udział sprowadzić do roli reżysera, który by zaprojektował sposób przewodni. Uwypuklił najbardziej ważne elementy tego spektaklu, przez co niejako zaproponował postępowanie, kolejność odbioru<sup>14</sup>.

Jest to niezwykle cenna konstatacja, gdzie nie dość że dopuszczamy do udziału w akcie kreacji osoby trzecie, podejmując decyzję że czynnik odbioru własnego ma rolę dopełniającą. Bardzo interesująco zinterpretował to zjawisko Umberto Eco, stwierdzając, że

[...] każda lektura, każde kontemplowanie, każde przeżycie estetyczne dzieła sztuki stanowi pewien rodzaj indywidualnego «wykonania»<sup>15</sup>.

Zwrócił też uwagę na istotny aspekt odbioru dzieła w estetyce.

Tu bowiem rozumie się charakter dzieła jako „otwarty”, albo „zamknięty” akt odbioru sztuki.

Dzieło sztuki jest z jednej strony przedmiotem tak skomponowanym przez autora, aby każdy odbiorca mógł (poprzez reakcje własnej wrażliwości i inteligencji na konfiguracje płynących od tego przedmiotu bodźców) odtworzyć sobie oryginalny jego kształt, stworzony w wyobraźni twórcy. W tym sensie autor tworzy dzieło zamknięte, pragnie bowiem, aby zostało ono tak zrozumiane i dostarczyło odbiorcy takiego zadowolenia estetycznego, jakie on zamierzył<sup>16</sup>.

Tu warto zauważyć że zgodnie z podejściem apologety idei formy otwartej, Oskara Hansena, dzieło „zamknięte” przywodzi poczucie bezruchu zatrzymanego kadru. Twierdzi, że mamy do czynienia z czyimiś pamiętnikami i wzruszeniami. Forma ta nie daje przestrzeni do własnych pytań i interpretacji, poza tymi, które są z góry założone przez kreatora. W opozycji do tego podejścia jest ruch, ciągła zmienność, zaakceptowanie zmiany jako warunku sine qua non by mógł zająć pełen akt kreacji.

[...] Forma otwarta podąża za przygodą jaką jest życie. Ufa człowiekowi. Pozostawia mu miejsce do decydowania. Zaprasza do dyskusji. Daje odpowiedzi

---

14 Filip Springer, *Zacznyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter, 2018.

15 Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2008, s.69

16 Tamże, s. 77

przez stawianie pytań... To rozwój przez polemikę, współodpowiedzialność.  
Komunikacja i elastyczność.<sup>17</sup>

Z założenia bardzo chciałam podążyć za tą tezą. Szybko jednak odkryłam, że konwencja pracy wykonanej w technice linorytu, która to technika jest z gruntu moją wiodącą formą artystycznej wypowiedzi; narzuca mi pewne kryteria. Mianowicie w przestrzeni projektowania matrycy zdecydowałam się na wykreowanie pewnego zarysu kształtu, który pozwoli mi na utrzymanie owej matrycy możliwej do odbicia. Postanowiłam też zastosować przeskalowania, które pozwalają spojrzeć na samą formę w bardziej abstrakcyjny sposób. Istotną rolę odegrało projektowanie i realizacja tego co nazwać by można „treścią matrycy”. Cała masa niedookreślonych kształtów i struktur ma być moim zadaniem wobec odbiorcy na penetrowanie jego własnej wrażliwości i odniesień formalnych. Możemy tu sięgnąć do doświadczeń psychoanalityków prezentujących swoim pacjentom obrazy wymagające interpretacji własnej.

Ta konceptualizacja przypadku wymusza na nas zbudowanie własnej postawy, osądu, stosunku wobec obrazu na który patrzymy. To właśnie leży u podstaw mojej intencji. Sprowokować do autokreacji obrazu, nawiązać dialog. Zgadzam się tu z tezą że:

[...]wartość estetyczna jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi on reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy, nie tracąc zarazem własnej tożsamości [...]<sup>18</sup>.

## **I.8. Granice formy – metamorfizm**

Płynnie przechodząc od założenia, że istotną rolę w powstaniu prac z Cyklu *Przemiana* (*Tworzywo I, Tworzywo II, Tworzywo III, Tworzywo IV – opiekunka nocy*) pełniło wykreowanie wrażenia wewnętrznych napięć, wypiętrzających się struktur; dochodzimy do wniosku, że te cztery prace przedstawiają proces. Przez proces rozumiemy ruch, przechodzenie ze stanu w stan. W danej chwili może nad nami wziąć górę jedna interpretacja, aby za chwilę, przy nieco zmienionych warunkach oświetlenia, albo patrząc pod innym kontem, dostrzec zupełnie coś innego.

---

17 Filip Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Wydawnictwo Karakter 2018, s. 160

18 Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 77



Fragment projektu grafiki

Metamorfizm to zjawisko zapożyczone z geomorfologii, badającej formy powierzchni ziemi i procesy ją kształtujące. Procesy te dotyczą przeobrażeń strukturalno-teksturalnych, w zależności od czynników na nie wpływających. Powstałe na ich skutek deformacje, transmutacje struktur znalazły odzwierciedlenie w moich pracach. W sposób szczególny w grafice *Tworzywo IV – opiekunka nocy*”.



Fragment projektu grafiki, rysunek wstępny



Fragment projektu grafiki *Tworzywo II*



Dodatkowym wzmocnieniem wrażenia rozbudowy struktury wewnętrznej prac graficznych jest pozostawienie „czystego” tła. Cała uwaga koncentruje się na cięciu faktur matrycy i nie jest rozpraszana na wibracji płaszczyzn okalających ją.

Zależało mi też na zaprojektowaniu i wykonaniu cięć biegnących w różnych kierunkach i ze zróżnicowanym natężeniem żeby wzmocnić wrażenie dynamiki pracy.



Fragment matrycy grafiki *Tworzywo I* w trakcie wycinania.



Fragment matrycy grafiki *Tworzywo I* w trakcie wycinania.

### **1.9. Abstrakcja a koincydencja organicznych faktur**

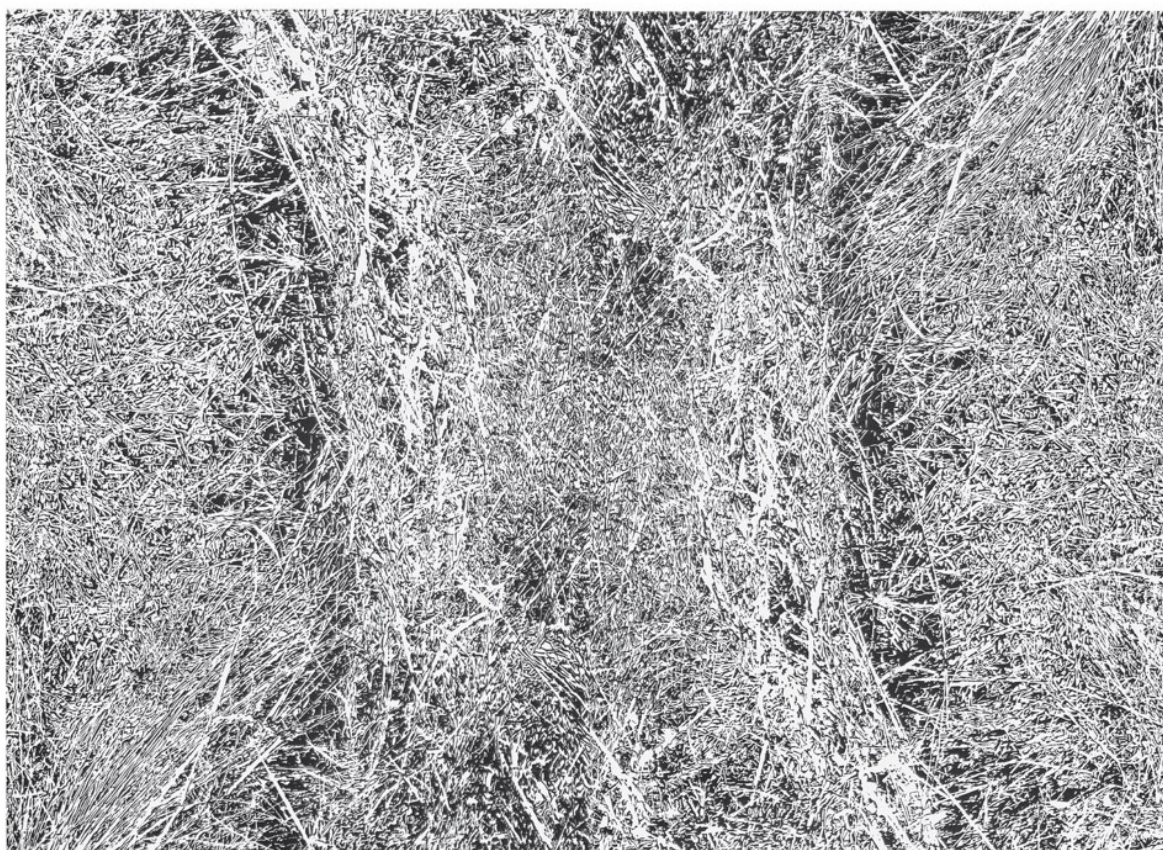
Współistnienie form, które wzajemnie na siebie oddziałują i się uzupełniają widoczne jest w wielu dziedzinach. W estetyce obrazu mamy z tym zjawiskiem równie często do czynienia. Jeśli jeszcze dodatkowo oprzemy nasze pojmowanie formy na abstrakcyjnym jej budowaniu, mogą zaistnieć czynniki dopełniające. Czerpanie z natury jest zjawiskiem oczywistym i ugruntowanym na przestrzeni wieków. Od kiedy jednak daliśmy sobie przyzwolenie na swobodne tworzenie, a nie odtwarzanie, pojawiło się nieskończenie wiele możliwości kreowania zamiaru twórczego. Spójrzmy na prace Pollocka. W płątaniu pozornie niezamierzonych śladów farby odnajdujemy rytmy,

zagęszczenia, dominację poszczególnych barw nad innymi, płaszczyzny z widocznym światłem. To powoduje że podświadomie zaczynamy przytaczać obrazy, odnosić się do dźwięków, czujemy napięcia. Dodatkowo prace te mają swoistą tektonikę poprzez zastosowanie „wysokości” i „rozległości” śladu.

Przekładając to na doświadczenia w dziedzinie linorytu możemy swobodnie operować głębokością i strukturą cięcia. Odważnie budować napięcia dzięki ekspresyjnemu charakterowi owych cięć, bądź je świadomie łagodzić i sprowadzać do delikatnych punktów. Jesteśmy też w stanie doświadczyć „wypukłości”, nakładających się śladów w trakcie pracy nad matrycą. Jest ona bowiem niczym innym jak płaskorzeźbą, którą „odgniała się” pod naciskiem walca. Na delikatnym papierze pozostaje efekt tej ingerencji. Jest on lekko wyczuwalny na rewersie odbitki graficznej.

Doskonałym zobrazowaniem współlistnienia organicznych inspiracji zestawionych w abstrakcyjny sposób są prace Łukasza Cywickiego.

W jego realizacjach mamy do czynienia z upodobaniem do odniesień w skali mikro i mezo. Zastosowanie linii lustrzanych odbić jeszcze dosadniej odrealnia obraz. Dodając do tego podstawową gamę barw – biel i czerni mamy do czynienia ze świadomą organizacją dzieła artystycznego.



Łukasz Cywicki, *Dzień dwudziesty piąty*, linoryt, 93x131, 2021

Prace Łukasza Cywickiego są doskonałym przykładem współistnienia metaforyki wynikłej z obserwacji, a świadomego planowania znaku. Otwarty charakter kompozycji daje nam wyobrażenie, że obserwujemy fragment dużo większej całości. W moich pracach widać sugestie podobnego postępowania, chociaż formy są zamknięte w kształcie. Istotna jest płaszczyzna poszukiwań formy, konwersja warstwy realistycznej w metaforyczną.

## **2. Odniesienia do poprzednich prac**

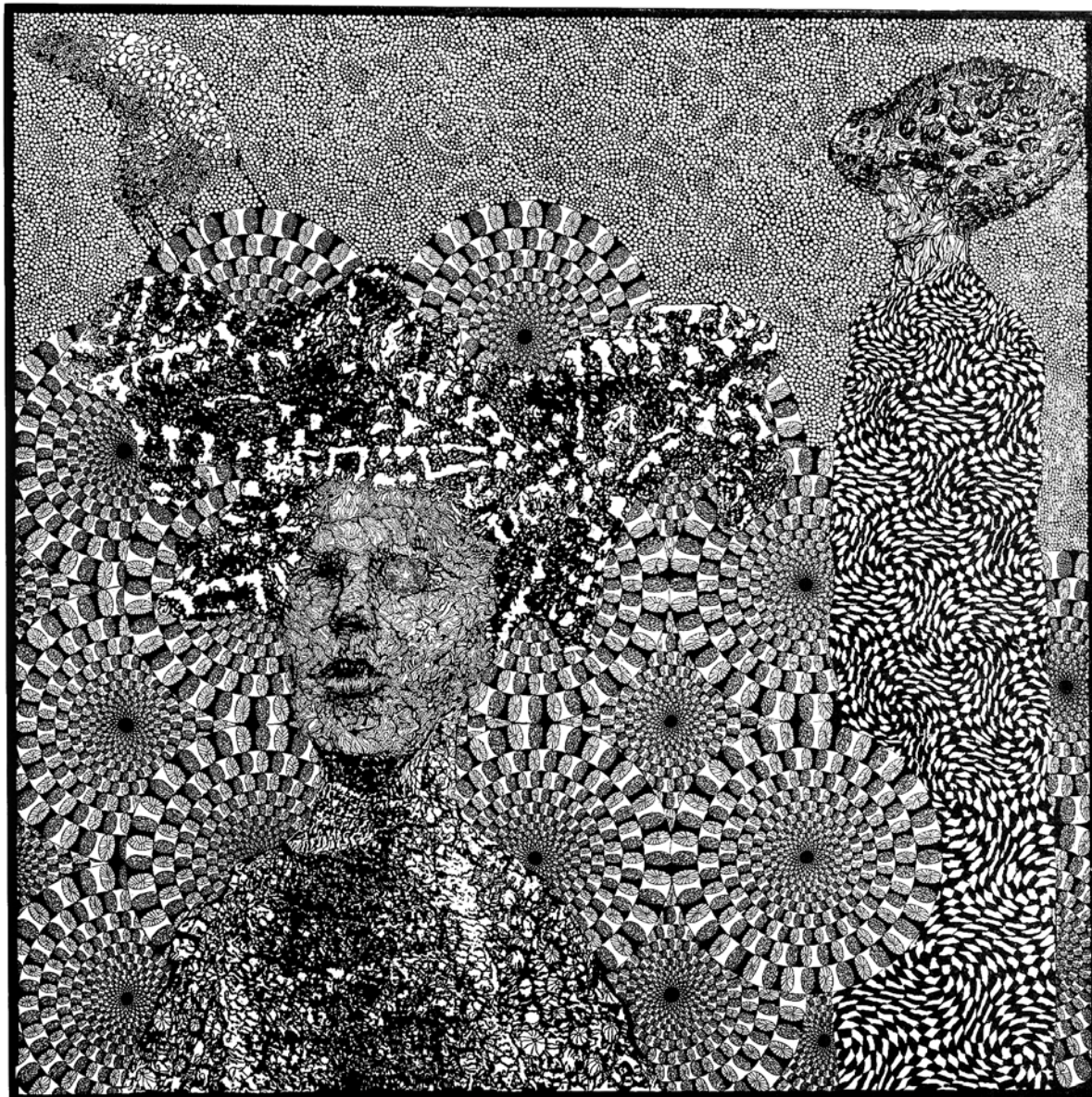
Praca twórcza to proces. Czasami łatwiej jest określić moment startowy, aniżeli trzeźwo stwierdzić w którym punkcie tego procesu się znajdujemy.

W moim przypadku bardzo wcześnie skoncentrowałam się na technice linorytu, wykonując prace w przeskalowanym formacie – 120/120 cm.

Było to możliwe dzięki temu, że posiadam prasę graficzną dedykowaną tak dużym odbitkom z jednej matrycy.

Linoryty wchodzące w skład cyklu „Ars Animals” są konsekwencją moich poszukiwań w sferze zoomorfizmu. W prostej linii czerpałam z bogatego świata zwierzęcych form. W poszczególnych pracach pojawia się multiplikacja i gradacja wielkości i istotności obrazowanych elementów. W innych realizuję postulat różnicowania planów i ekspozowania pierwszego poziomu.

Często sięgałam po skojarzenia wizualne i zabawy optyczne. Na grafikach poprzedzających bieżący Cykl „Przemiana”, widzimy fragmenty określonych organizmów.



Iwona Cur, *Semper fugitiosus*, linoryt, 121x122, 2004

### 3. Praktyczne sposoby rozwiązania problemu badawczego

Tworząc prace cztery wielkoformatowe prace graficzne, chciałam uzyskać rozwiązanie problemu zawartego w pracy doktorskiej. Posłużyłam się odnotowaniem poszczególnych składowych, które doprowadziły mnie do uzyskania odpowiednich wniosków końcowych.

Począwszy od symboliki i charakteru barw, przez zastosowanie cząstek elementarnych, sposób budowania struktury pracy i jej odniesienia wobec tła; do imperatywu użycia przeskalowań i deformacji.

Istotna jest też kompozycja poszczególnych prac, zastosowanie osiowych podziałów i odbić lustrzanych. Ważną rolę odgrywają nawiązania do organicznych faktur i zróżnicowanie sposobu cięcia. Skala i punkt widzenia przenosi widza w centrum relacji. Grafiki będą eksponowane na wysokości wzroku z umożliwieniem zachowania odpowiedniego odejścia.

Efektom dopełniającym jest wyświetlenie ruchomych animacji odbitek graficznych, które mają na celu spotęgować wrażenie „przeistaczania się”.

#### 3.1. Analiza zakresu barwnego

Prezentując bogactwo zestawień dwóch barw otwieramy się na doświadczenie duchowe. Nawiąże znów do cenionego przeze mnie, wybitnego polskiego malarza, Stanisława Fijałkowskiego. Tak pisze o jego twórczości Małgorzata Kitowska Łysiak

Zwykle jego obrazy urzekają, nawet niewtajemniczonego odbiorcę, ascezą środków malarskich, skupieniem wynikającym z umiejętnego harmonizowania postawy emocjonalnej z intelektualną, intuicji ze świadomością (...) Równorzędne współlistnienie, synteza przedmiotowości, konkretności dzieła i tajemnicy jego przesłania, synteza tego co zewnętrzne i tego, co wewnętrzne, chroni zarazem tę sztukę przed estetyzacją<sup>19</sup>.

W jego pracach dominuje filozofia uproszczeń: formy, barw, wielowątkowości. Ale mimo tej ascezy środków i jednostajności udaje się wydobyć napięcia. Odbiór tych prac jest nieoczywisty i zależny od erudycji odbiorcy, jego zakorzenienia w kulturze i obycia ze sztuką współczesną.

Prace Fijałkowskiego stały się polem mojej wzmożonej analizy. Pragnęłam nawiązać do jego doświadczeń, jednak ze świadomością momentu, w jakim się teraz znajduję. Z pewnością idea pracy „wyciszonej”, sprowadzonej do gamy szarości

<sup>19</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/Stanislaw-Fijalkowski>.

bardzo mnie urzekła. Innym rodzajem korespondencji z mistrzem jest porzucenia sugestii przedmiotu, na rzecz formy wyabstrahowanej. Tu metafizyka czerni i bieli, jej tajemniczość i odrealnienie, potęgują wartość dodaną.

Zestawienie czerni i bieli jest, według badań twórcy identyfikacji wizualnej Canal +, Etienne Robial, najmocniejszym bodźcem dla naszego oka. Istotną zależnością budującą to poczucie jest kontrast i skrajne usytuowanie w przebiegu linii tonalnej. Gradację szarości i intensywności czerni lub bieli uzyskujemy przez zróżnicowanie intensywności i śladu cięcia.

Czołowy polski artysta, Ryszard Winiarski, który początkowo w swojej twórczości ograniczał się do czerni i bieli twierdził, że

[...] biel i czern to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. [...] Biel i czern to „tak”, i „nie” w logice, to o i w binarnym systemie liczenia [...] <sup>20</sup>

Barwy te wzajemnie na siebie oddziałują tworząc jednocześnie kontrasty i dopełnienia. Metaforyczna wartość tego zestawienia powoduje odrzucenie zbędnych elementów, dążąc do wydobywania idei.

### **3.2. Sposób prezentacji prac.**

Grafiki:

*Tworzywo I, Tworzywo II, Tworzywo III i Tworzywo IV, opiekunka nocy*; są eksponowane w orientacji horyzontalnej pojedynczo, zachowując stosowną odległość. Zabieg ten jest konieczny dla zachowania efektu odrębności, mimo że stanowią cykl *Przemiana*.

Istotną rolę w ekspozycji odgrywają dwa czynniki. Pierwszy z nich to skala. Każda grafika to linoryt wielkoformatowy, zrealizowany na papierze Fabriano Artistico o gramaturze 300 i wysokości z roli 140 centymetrów. Prace zostały odbite przy użyciu specjalnie skonstruowanej prasy graficznej o długości wałka 156 cm i zasięgu tekstolitu 160/460 cm.

Dodatkowo do każdej z eksponowanych prac wykonałam animację, w której poszczególne elementy przedstawienia ożywają. Są to projekcje cyfrowe wyświetlone na osobnej ścianie przestrzeni ekspozycyjnej stanowiące interaktywną chmurę punktów. Zastosowano w nich proceduralną technikę rezonującą z ruchami ciała odbiorcy. Równolegle powstała wersja internetowa, w której animacja reaguje na ruch kursorem lub dotyk ekranu. Wykorzystując tę technologię nawiązuję do teorii cząstek elementarnych, definiując punkt jako najmniejszą cząstką budującą charakter przedstawienia.

<sup>20</sup> Czern i biel, Galeria Foto – Medium-Art., kurator – Jerzy Olek, tekst *Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera*, Wrocław 1979, s. 118.

## Podsumowanie

W trakcie pracy nad cyklem *Przemiana*, w którego skład wchodzi *Tworzywo I*, *Tworzywo II*, *Tworzywo III*, *Tworzywo IV – opiekunka nocy*, założyłam sobie powstanie grafik odzwierciedlających skalę moich osobistych poszukiwań. Są one przede wszystkim zachowane w konwencji czerni i bieli, co umożliwiło podkreślenie wewnętrznych napięć. Celowo też zastosowałam dużą skalę prac, czego efektem jest rodzaj prowokacji w jej odbiorze. Pragnę spowodować u odbiorcy konieczność wyobrażania sobie. Zastosowania własnej imagacji.

Zbadałam relacje między kształtem, strukturą i przestrzenią moich prac. Grafiki, które powstały, są kontynuacją moich nabytych doświadczeń. Upodobanie do wąskiej tonacji, przeskalowań i budowania faktur poprzez zastosowanie ekspresyjnych cięć, znalazło w nich odzwierciedlenie.

Zmierzyłam się z wieloma problemami w wymiarze ideowym i formalnym, które postarałam się przełożyć w klarowne i spójne artefakty. Nowością w moim podejściu do planowania pracy graficznej jest porzucenie zamkniętej formy matrycy na rzecz realizacji przestrzennej. Wartością dodaną są też cztery animacje poszczególnych prac mające na celu ukazanie ich w ruchu i przestrzeni. Założeniem jest też ujęcie danych realizacji w procesie towarzyszącej im przemianie.

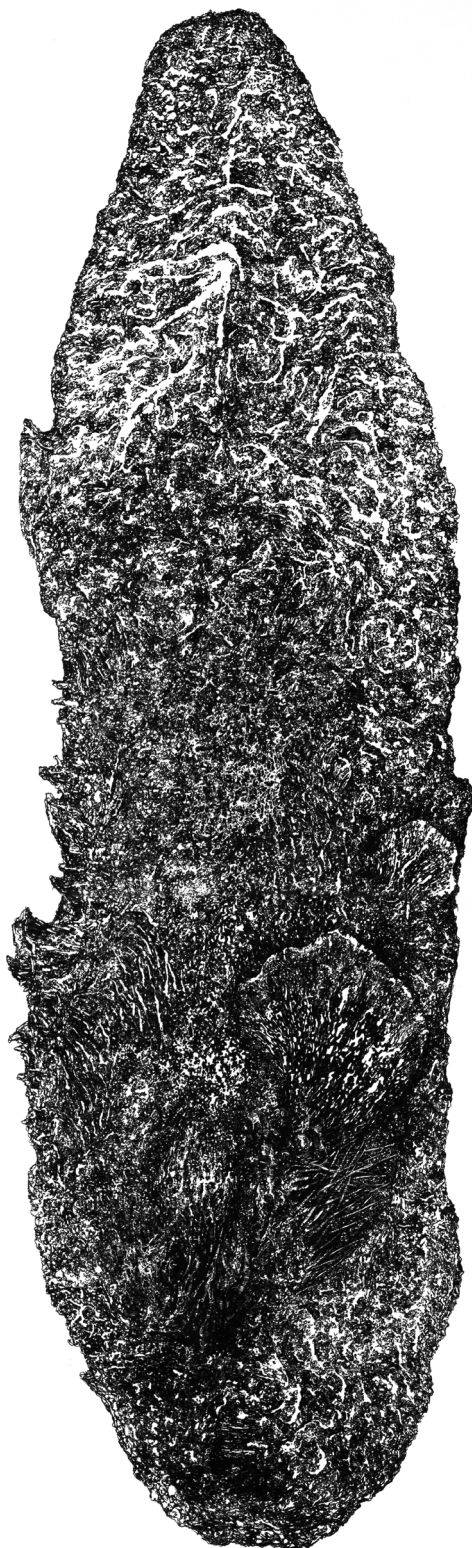
Z pewnością zdobyte doświadczenia otworzą mi nowe pola do dalszych twórczych poszukiwań.

## Bibliografia:

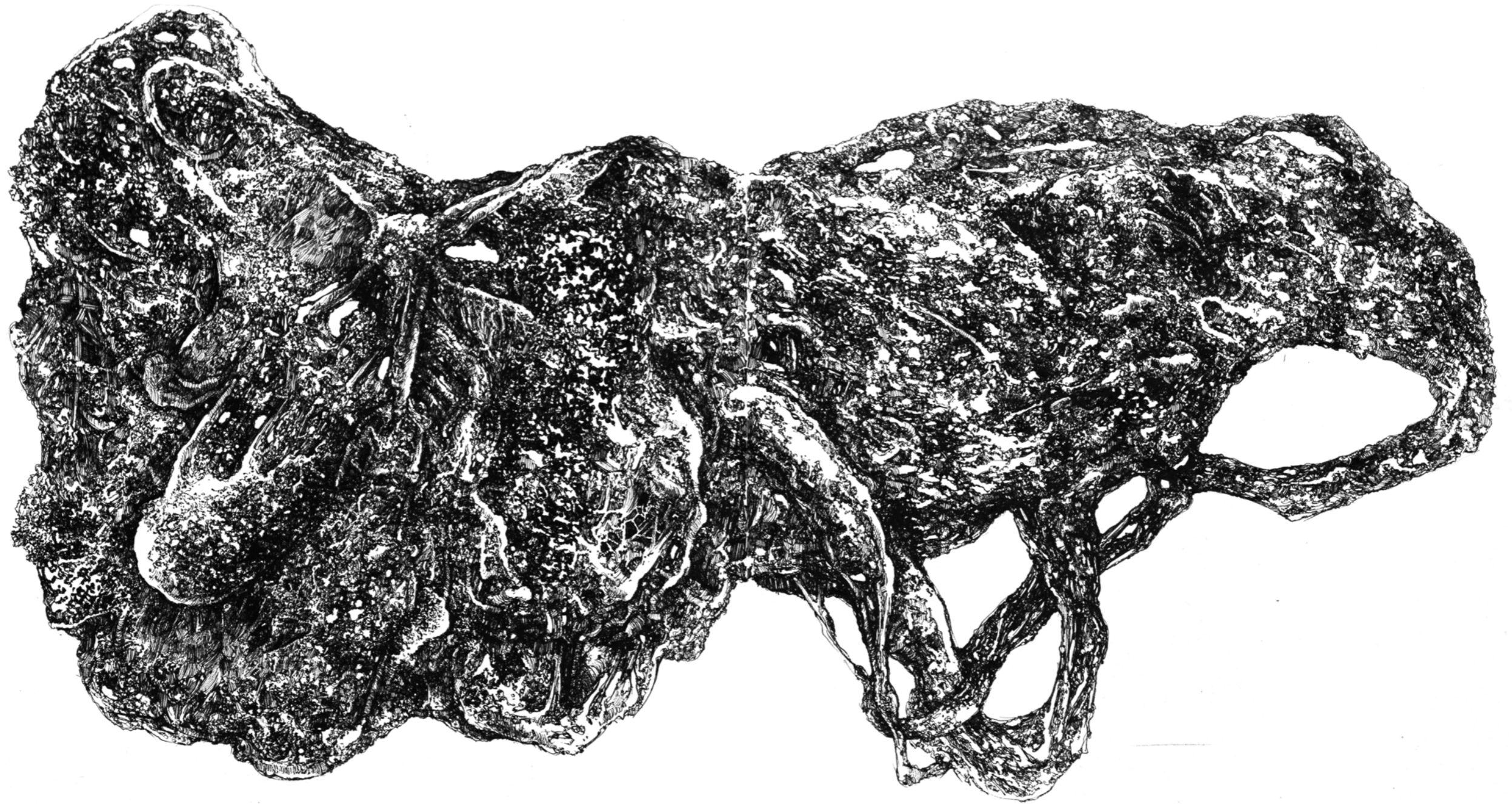
1. Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, 2019 r.
2. Günther Gercken, *Brücke. El nacimiento del Expresionismo alemán*, opracowanie Javier Arnoldo, Magdalena M.Moeller Madryd 2005.
3. Anna Baranowa, *Piotr Potworowski*, opracowanie Włodzimierz Nowaczyk, Kraków marzec 2012.
4. Théophile Thoré, *Do Theodore Rousseau. Wstęp do „Salonu 1844 roku”*. Cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, t.2 Romantyzm. Antologia, wybór i opracowanie Hanna Morawska, Warszawa 1977.
5. Mariusz Hermansdorfer, *Józef Gielniak*. Kolekcja Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 2006.
6. B. Aliberti, *O malarstwie*, Wrocław, 1963.
7. Krzysztof Szymanowicz, *Wybrane prace z lat 1990- 2019*, wstęp Sebastian Dudzik, 2019.
8. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
9. Filip Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter, 2018.
10. Czerni i biel, Galeria Foto – Medium-Art., kurator – Jerzy Olek , tekst *Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera*, Wrocław 1979.



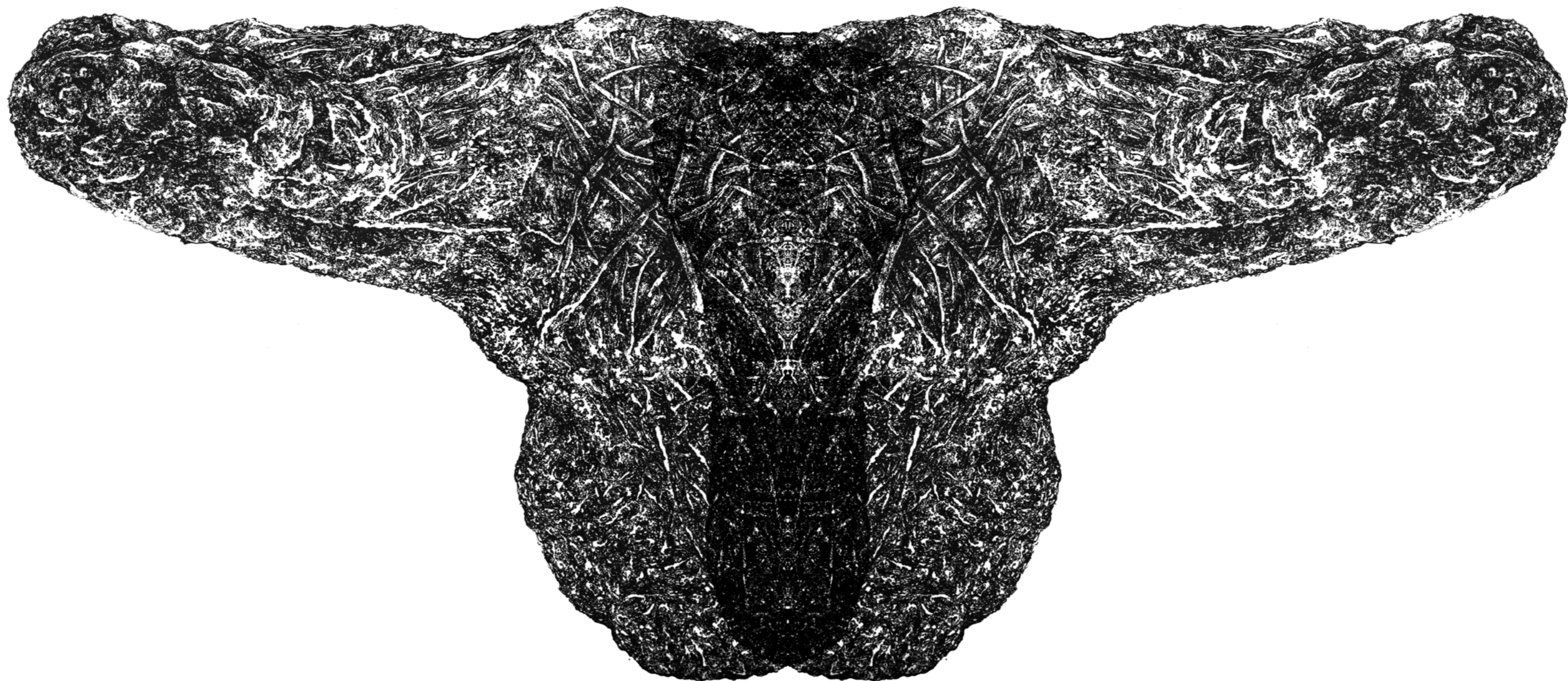
## Reprodukcje prac graficznych



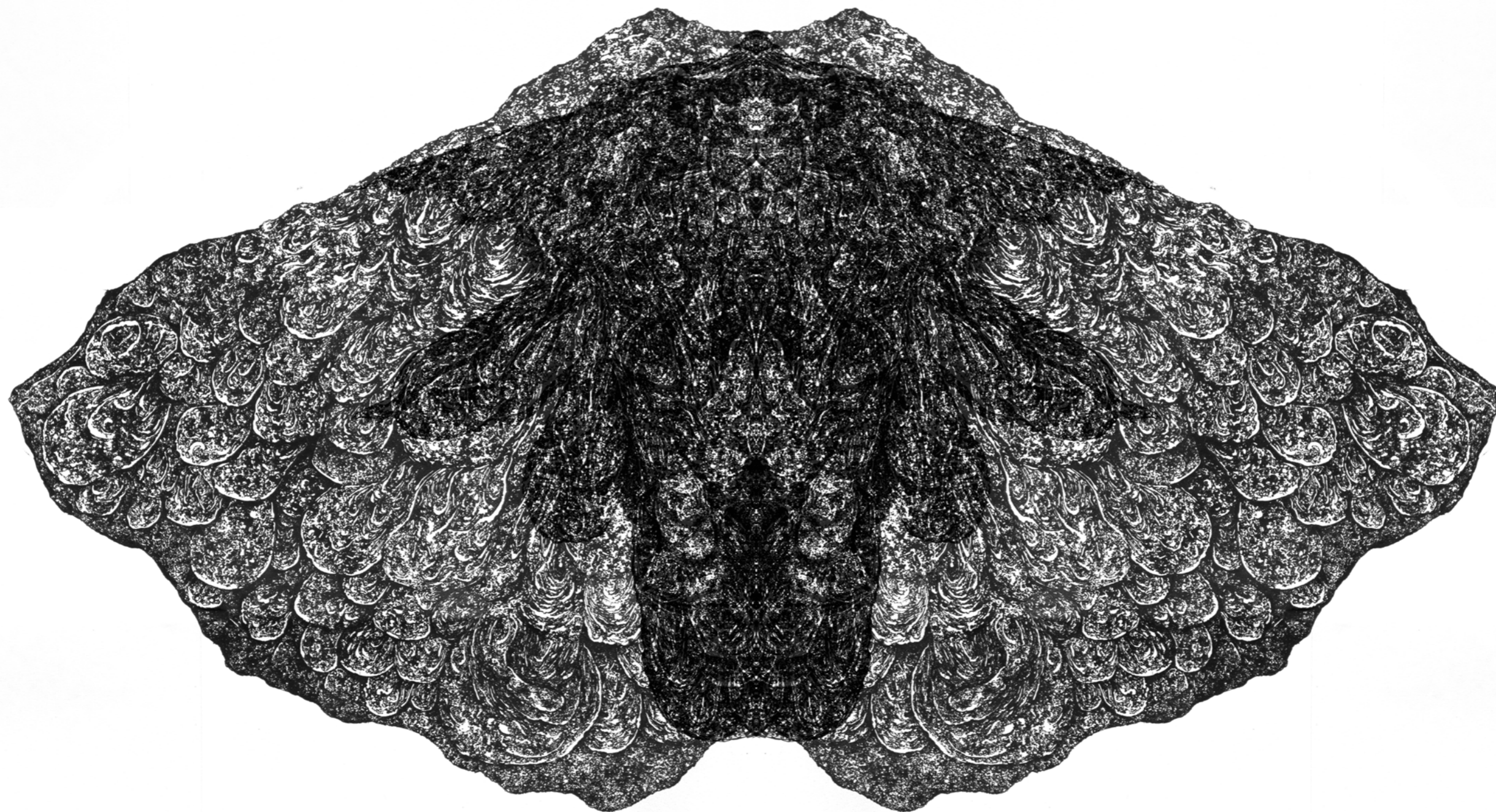
Iwona Cur, *Tworzywo II*, linoryt, 160x50, 1/10, 2022



Iwona Cur, *Tworzywo I*, linoryt, 160x100, 1/10, 2022

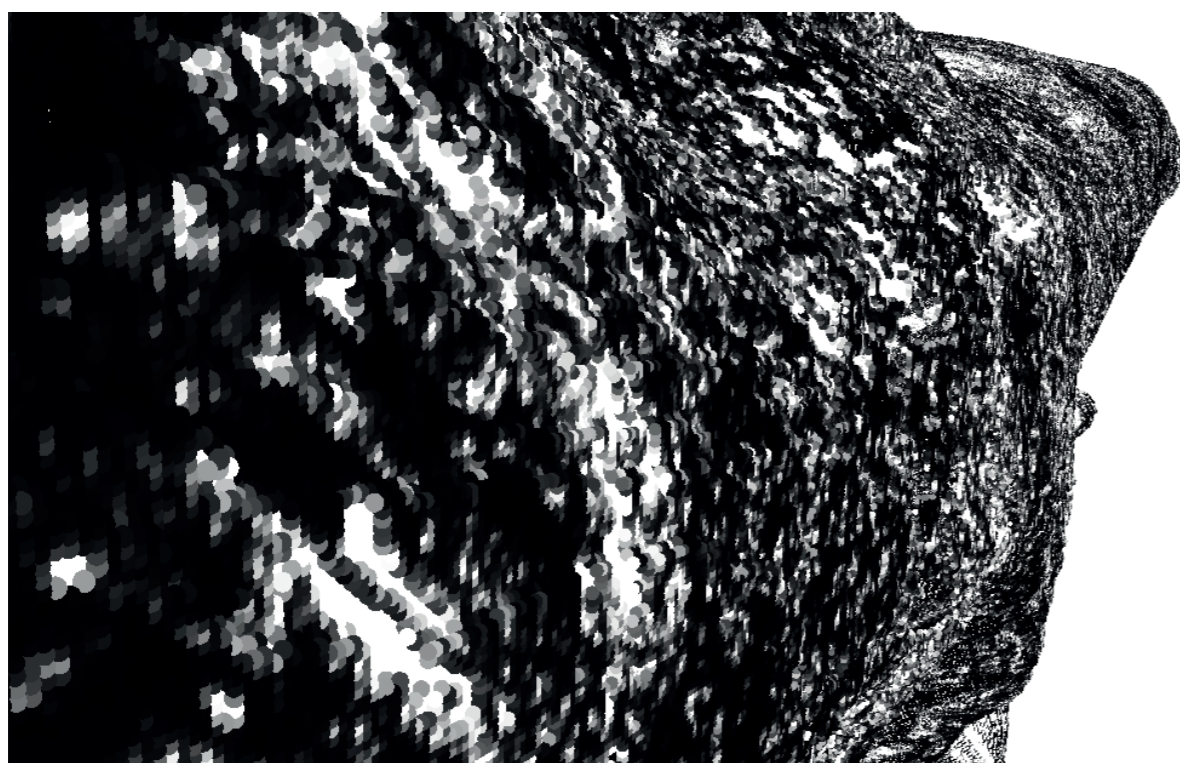
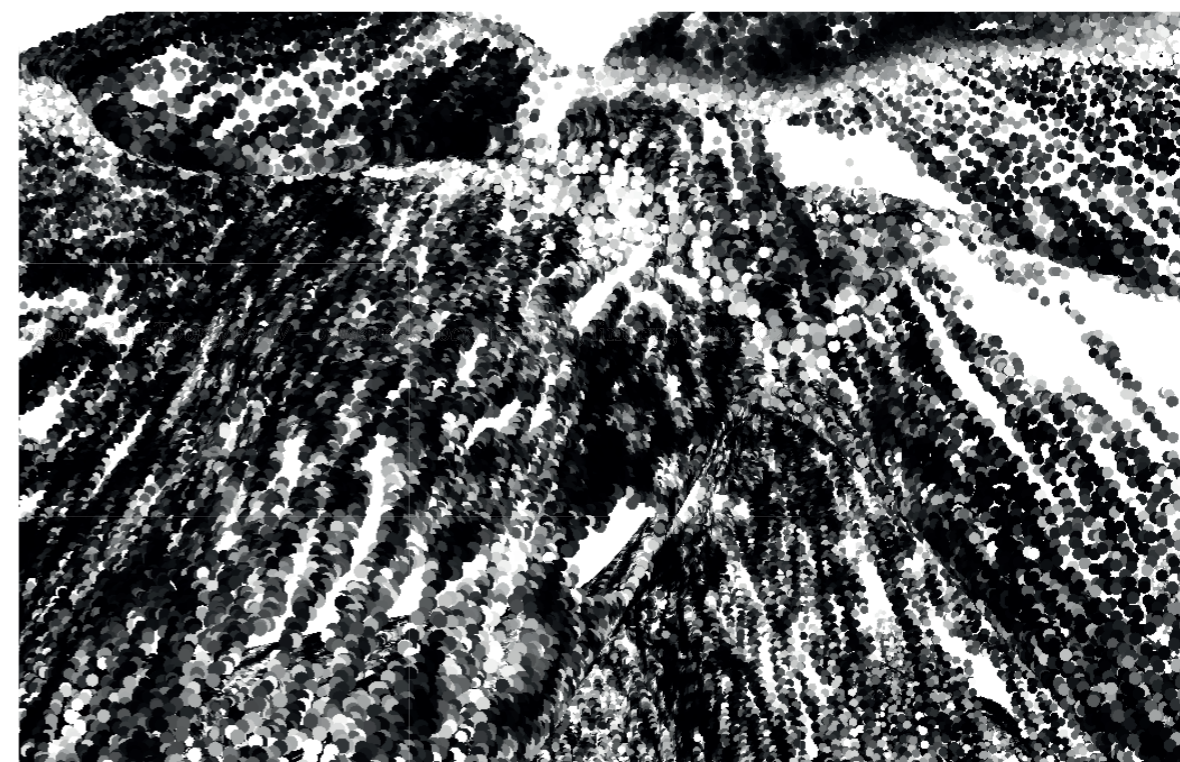


Iwona Cur, *Tworzywo III*, linoryt, 160x70, 1/10, 2022



Iwona Cur, *Tworzywo IV – opiekunka nocy*, 185x100, linoryt, 1/10, 2022

Kadry z animacji



## Wizualizacja ekspozycji

