

**Akademia Sztuk Pięknych  
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi**

**JEDNOSTKA I TŁUM,  
AUTONOMICZNA WARTOŚĆ OSOBOWOŚCI  
WOBEC UWARUNKOWAŃ SPOŁECZNYCH  
W CYKLU GRAFIK W TECHNICE  
PRZEDRUKU, SERIGRAFII I KOLAGRAFII**

**PROMOTOR:**  
prof. nadz. asp Sławomir Ówiek

**AUTOR:**  
mgr Paweł Kwiatkowski

Łódź, 28.09.2016

# **SPIS TREŚCI**

## **1. Wstęp**

## **2. Źródło idei**

- Refleksje o współczesności
- Przestrzeń mówi
- Ekspresja zakorzeniona w strukturze

## **3. Od idei do obrazowania**

- Grafika jako wehikuł
- Pomiedzy kontynuacją i przekształceniem
- Idea łączenia
- Redukcja formalna
- Powielenie i ruch
- Znaczenie fotografii

## **4. Wykonanie**

- Cyfrowe przekształcenie
- Kolografia
- Wklęśtodruk
- Przedruk anastatyczny
- Serigrafia

## **5. Zakończenie**

## **6. Bibliografia**

# WSTĘP

Porządek niniejszej pracy odwzorowuje poszczególne etapy powstawania kolekcji prac składających się na doktorat, które nabierały kształtu etapowo i przeżywały - zgodnie z zamierzeniem - metamorfozy i przekształcenia. Koncepcja pracy doktorskiej opiera się na założeniu, że obraz graficzny, wywodząc się z rozmaitych źródeł inspiracji, często pozostaje pełen wieloznaczności, a poszczególne etapy jego powstawania nie zawsze prowadzą do z góry założonego efektu dzieła skończonego i jednoznacznego w swym przekazie, lecz stanowią zapis jego kolejnych przeobrażeń. W niniejszej pracy, podejmuję próbę przedstawienia czynników sprawczych powołania do życia kolekcji prac. Źródłem moich twórczych działań jest refleksja nad kondycją współczesnego człowieka. Artykulację osobistych rozważań i intuicji odnajduję w literaturze, której fragmenty w tej rozprawie cytuję. Wiele dygresji i spostrzeżeń zamieszczonych w tym tekście przyszło mi na myśl w trakcie pisania pracy. Taka jest specyfika mojej twórczości. Często określone przecucia werbalizują się po stworzeniu utworu, po spojrzeniu na niego z dystansu, co nie znaczy, że zaprezentowane grafiki powstawały w stanie nieświadomości. Same przemyślenia nie doprowadziłyby do stworzenia cyklu grafik składających się na doktorat, gdyby nie potrzeba ich unaocznienia w postaci obrazów, które zrealizowałem za pośrednictwem bogatego repertuaru środków formalnych, jakie oferuje grafika. Fenomenowi i wyjątkowości medium graficznego, a także potencjale łączenia technik, i przede wszystkim głębokiej potrzebie wypowiedzenia się w ten właśnie sposób, poświęcam kilka akapitów. Istotną rolę w powstawaniu prac odegrała fotografia, która posłużyła jako surowiec do wykonania matryc i wykreowania wizualnego przekazu. Nie sposób mówić o sztuce graficznej w oderwaniu od technologii, ignorując szeroki wachlarz instrumentarium: matryc, farb, substancji chemicznych, które umożliwiają swobodną pracę. Szczegółowego opisu tych zagadnień nie pominąłem, tworząc pracę teoretyczną.

Zgodnie z założeniami powstały cykl czternastu prac stanowi zaledwie sekwencję większej całości i jest etapem, który czeka na kontynuację i rozwinięcie.

# ŹRÓDŁO IDEI

## REFLEKSJE O WSPÓŁCZESNOŚCI

Moja twórczość wyływa z refleksji na temat człowieka, jego skomplikowanych relacji we współczesnym świecie, zdominowanym przez afirmację indywidualizmu i niespotykaną dotychczas zmienność warunków życia, oraz przyspieszenie cywilizacyjne. Teraźniejszość cechuje atomizacja więzi społecznych. Rozbiciu ulegają także związki, między poszczególnymi dziedzinami rzeczywistości. Ta fragmentaryzacja obszarów wiedzy i rozmywanie ciągów przyczynowo skutkowych zachodzących między nimi, skutkuje wytworzeniem jednostki ubezwłasnowolnionej, która jednocześnie zachowuje bezwzględnie przekonanie o autonomiczności własnych wyborów i sądów. Czynnikiem kształtującym współczesnego człowieka jest dystans wobec tworzących jego kulturę, a więc także wyznaczających jego tożsamość, idei. Człowieka zdeteminowanego swoim urodzeniem i więzami krwi, wpisanego w czas i miejsce, zastępować zaczyna luźny elektron, istota bez właściwości. Współczesność znamionuje podważenie tradycyjnych hierarchii i norm. W wielki nurt zaprzeczenia kultury europejskiej wpisała się także awangarda artystyczna początku XX wieku.

Najprawopodobniej przyczyny tego stanu rzeczy mają różne źródła i dlatego są trudne do zdefiniowania, ale sam proces jest niezaprzeczalny i postępujący. Szczególnie wyraźnie to widać w transgresyjnych tendencjach kultury po wojnie. W książce "Cienie moich czasów", Bronisław Wildstein, referując ciąg przyczynowo skutkowy między wojną, a rewolucją obyczajową przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, użył terminu "liberalizm lęku": *Z urazami wojennymi sprzęgła się trauma totalitaryzmu. Porażenie koszmarem nazizmu i wojny kazało odrzucać każdą ideę, która mogłaby nieść wirus tej choroby. To inkwizycyjne podejście, które w radykalnym wydaniu prowadzi do zakazu myślenia – z zasady bardzo niebezpiecznej czynności – nieślychanie łatwo ideologicznie zużytkować. Ktoś przecież musi wyławiać zalążki przyszłych zagrożeń, ktoś ma prawo wskazywać je i piętnować. Uzyskuje więc szczególną, sędziowską pozycję. Będzie więc korzystał z niej tym aktywniej, im gorętsze i bardziej jednoznaczne będą*



*jego przekonania, zwłaszcza, jeśli zakrzepły w kształt ideologii.*<sup>1</sup> Uznanie wojny jako rezultatu myślenia systemowego doprowadziło do poszukiwania zła w metafizyce jako takiej, oraz zakwestionowania aksjologii, a więc obszaru wartości. Oskarżenie padło również na wspólnoty narodowe, które, rzekomo, odpowiadają za wielki konflikt i - przypuszczalnie - będą zarzewiem przyszłych. Wskutek wstrząsu wojennego wahadło ideologiczne radykalnie zmieniło amplitudę, co dobitnie wyraziło się w postulatach kontrkultury przełomu lat 60 i 70. To właśnie generacja kontrkultury, w latach 90 zasilila szeregi oświaty, ukształtowała wyobraźnię mojego pokolenia i tworzy etykę współczesnego Zachodu.

W obszarze idei - sięgając nieco bardziej w głąb historii - świat zachodu jest spadkobiercą myśli Nietzschego, którego filozofia żyje nadal wśród nas, zbanalizowana i uproszczona. Jej echo słychać w wypowiedziach zbuntowanych nastolatków ("mam prawo do wyboru i nikt mi niczego nie narzuci"), jak i w wyznaniach intelektualistów ("jednostka jest najcenniejsza i każdy może czynić, co mu się podoba"). Egzystencjalizm był kontynuacją romantyczno-modernistycznego buntu. Romantyczni i modernistyczni poprzednicy egzystencjalistów troskliwie kreowali swoje wizerunki i stawali się obiektami fascynacji pokoleń, naturalnie wyłącznie w środowiskach elit, w których funkcjonowali. A przecież ich wzorotwórczy charakter przetrwał epokę i swoim wpływem sięga kultury masowej dziś.

U podstaw liberalnej demokracji leżały idee, które w dużej mierze zostały współcześnie zagubione, a bez nich system ten skazany jest na zepsucie. Prowadzi do rozpadu społeczeństwa, które przekształca się w skupisko biernych egotyków. W bezkształtną i bezbronną, porażoną anomią zbiorowość. Paradoxem współczesności jest radykalne dowartościowanie rozmaitych form kontestacji, które dają silne poczucie autonomiczności i oryginalności, a w rzeczywistości ucieleśniają banalność.

Fakt, że świat rozbitych zasad i zatraconych sensów rodzi upiory, jasny był już dla co bardziej przenikliwych twórców epoki międzywojennej. W Polsce był to chociażby obsesyjny temat Witkacego. Zgodnie z jego profetycznymi zapowiedziami, pojawił się obecnie "człowiek masowy",(...) z góry wychowany dla spełniania pewnych

---

1

B. Wildstein, *Cienie moich czasów*, Poznań 2015, s. 62.

cząstkowych funkcji (...), tak zajmujących mu czas pracą systematycznie rozłożoną, że rozmyślanie o rzeczach ostatecznych, niemających bezpośredniej użytkowości, przestaje być czymś istotnym w przebiegu codziennego dnia".<sup>2</sup> Także Witold Gombrowicz pisał w dziennikach: "Mój człowiek jest stwarzany od zewnątrz, czyli istoty swej nieautentyczny – będący zawsze nie sobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi". Autor „Ferdynand” jak nikt inny zrozumiał, co musi spotkać człowieka, który wszelki sens sam sobie tylko chce nadawać. Im bardziej pragnie on stać się sobą, im bardziej usiłuje wyodrębnić się od innych, tym bardziej okazuje się ich odwzorowaniem. Jego odrębności nie wyznacza żadna obiektywna reguła, istota wyższa, sprawca, który byłby niezależny od wzroku ludzi, od ich zniekształcającej obecności.

Obecnie, jednym z najbardziej przenikliwych komentatorów rzeczywistości jest francuski pisarz Michael Houellebecq. Jego negatywną ocenę współczesności charakteryzuje brak romantycznego buntu i Nietzscheańskiej pasji. Bohaterów Houellebecqa nie czeka ani nadczłowiek, ani patos tworzenia wartości. Nie wierzą w społeczną rewolucję, ani w duchowe przebudzenie, są po prostu poza wszelkimi wielkimi projektami przyszłości. Żyją w kapitalizmie nie dlatego, że go wybrali, ale uważają, że to jedyny możliwy porządek; nie protestują przeciwko niemu, bo równie dobrze mogliby buntować się przeciw suszy albo krągłości ziemi. Pracują, uczą się, rozmawiają ze sobą, ale ich życie nie ma żadnego większego sensu.

Człowiek współczesny wyruszył w niekończącą się podróż ku sobie, a to stworzyło w nim poczucie wyobcowania i osamotnienia. Te uczucia pogłębia szybki rozwój cywilizacyjny. Ekspansja próżni wydaje się drugą stroną pochodzenia techniki i postępu materialnego. Koncentracja na tym, co materialne niszczy ludzką duchowość, redukuje nas do zwierzęcego tu i teraz, najbardziej prostackiego użycia, które nie może wystarczyć człowiekowi. Jednak ten horror vacui, lęk przed pustką prowadzi do rozpaczliwej ucieczki w to samo, w powielanie jej i mnożenie. Tak jakby zło wabiło nas i prowadziło, ukrywało w tworzonych przez nas coraz bardziej namiętne, coraz bardziej pogmatwanych i niezrozumiałych dla nas samych maszynach i budowlach, w niekończących się labiryntach cywilizacji. To spoza nich wyziera szydercze oblicze

---

<sup>2</sup> S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 2002, s. 119.

nicości.

Od końca średniowiecza rozwój duchowego życia w Europie wykazuje postępującą skłonność do uwolnienia myślenia od jakiegokolwiek autorytatywnego wpływu. Wydaje się, że obecny wiek stanowi zradykalizowaną, ponurą wersję nowożytnego humanizmu. Renesansowy humanizm, napędzany etosem nieograniczonych ludzkich możliwości pełny był pogody i optymizmu. To wtedy, gdy kształtowały się liberalne społeczeństwa, w pewnym sensie rodził się także nasz dzisiejszy świat, dowodzą tego ówczesne dzieła sztuki, pełne zmysłowej intensywności, wigoru i temperamentu. To w sztuce Odrodzenia pojawia się człowiek zanurzony w zwyczajnym, ludzkim świecie, a jednak ta powszedniość usadawia go w kosmicznym ładzie świata, w perspektywie otwierającej go na nieskończoność, na wymiar ładu i sensu, przekraczający ludzką codzienność. Nasze czasy są jak gdyby rewersem tamtej epoki. Konsekwencją odrzucenia przez współczesność regulujących ją norm, jest poczucie wyobcowania i braku zakorzenienia, ale także przygodności – tych wszystkich dolegliwości współczesnego człowieka, który jest tematem moich prac.

### **PRZESTRZEŃ MÓWI**

Jedną z aktywności kształtujących moją wyobraźnię od lat, jest obserwacja ludzi, ich gestów, spojrzeń, rytmu kroków, postury oraz dystansu, który wypełnia przestrzeń między nimi. Informacji o psychice człowieka dostarczają nie tylko wyrażane przez niego poglądy i forma z jaką reaguje na wydarzenia, ale także jego gesty, sposób w jaki chodzi i ubiera się. Zawsze zastanawiałem się o czym świadczą i co manifestują określone pozasłowne zachowania. Poczynione spostrzeżenia i intuicje dotyczące owego niewerbalnego języka, którym komunikują się między sobą ludzie, odnalazłem opisane metodycznie, w formie naukowej rozprawy, w książce Edwarda T. Halla, pod tytułem "Bezgłośny język": *Każda żywa istota odczuwa fizyczną granicę, która oddziela ją od otoczenia zewnętrznego. Poczynając od bakterii i komórki, a kończąc na człowieku, każdy organizm ma dostrzegalne granice, określające jego początek i koniec. Jednakże trochę wyżej na skali filogenetycznej pojawia się inna granica, która niejako istnieje poza granicą fizyczną. Jest ona trudniejsza do wytyczenia, lecz równie realna co*

*granica fizyczna*.<sup>3</sup>

Kultura jest komunikacją. Wypowiadamy się za pomocą przestrzeni, czyli odległości, którą między sobą budujemy. Istnieje ogromna ilość zależności, które powodują mniejszy lub większy fizyczny dystans wobec innych – rodziny, obcych, kolegów, pracodawców, kobiet, mężczyzn, ale również w rozmaitych okolicznościach: podczas rozmowy o pracę, szeptu z bliską osobą, stojąc w kolejce, czekając na przystanku, mijając się na ulicy. Nieustanna zmiana naszej lokalizacji nadaje barwy komunikacji, akcentuje ją, a niekiedy ma większe znaczenie niż słowo mówione. Wszelka jednostka staje się świadoma siebie tylko przez to, co zbiorowe: przez język, gesty, utrwalone sposoby zachowania. Nie może powstać język zupełnie prywatny, czysto jednostkowy. Prywatne mogą być znaki, ale nie sam system oznaczania. Idea jednostki absolutnie samotnej i odrębnej jest utopią, bowiem nawet w kontaktach z samym sobą używamy języka powszechnego.<sup>4</sup>

Przeptyw i przesunięcie odległości między ludźmi, kiedy wzajemnie na siebie oddziałują, są nieodzowną częścią komunikacji. Normalna odległość konwersacyjna między osobami pokazuje nam, jak istotna jest dynamika przestrzennego oddziaływania. Jeżeli jedna osoba przysunie się zbyt blisko, reakcja jest natychmiastowa i automatyczna: druga osoba się cofa.<sup>5</sup> Przestrzeń (czy też terytorializm) na wiele sposobów i niezwykle misternie łączy się z pozostałymi składnikami kultury. W pewnych okolicznościach wskaźnikiem statusu społecznego jest miejsce zajmowane przy stole; wraz z powiększaniem się odległości zmieniamy natężenie głosu (od szeptu do krzyku); mamy miejsca pracy, nauki, zabawy i obrony; mamy wreszcie cały zestaw narzędzi, takich jak linijki, łańcuchy miernicze, odległościomierze, którymi dokonujemy pomiarów przestrzeni, wyznaczamy granice wszystkiego – od domu poczynając, a na państwie kończąc.<sup>6</sup>

Człowiek rozwinął swój terytorializm w sposób niemal niewyobrażalny, a z drugiej strony traktuje przestrzeń podobnie jak seks: jest, ale się o tym nie mówi. Jeżeli zaś nawet się mówi – to potocznie i nie na serio. Jeżeli bierzemy udział w serii

---

3 E. T. Hall, *Bezgłośny język*, Warszawa 1987, s. 161.

4 P. Lisicki, *Doskonałość i nędza*, Warszawa-Gniezno 2008, s. 243.

5 E. T. Hall, *Bezgłośny...*, dz. cyt., s. 176.

6 Tamże, s. 64.

wykładów, już przy drugim możemy zauważyć, jak szybko powstaje terytorializm – większość słuchaczy zajmuje te same miejsca, co w czasie pierwszego wykładu. Co więcej, jeżeli ktoś zajął nasze miejsce z poprzedniego wykładu, odczuwamy przelotną irytację i chęć wyrzucenia intruza, który także zdaje sobie z tego sprawę, ponieważ na ogół pyta: "Zająłem twoje miejsce?", na co na ogół odpowiadamy – niezgodnie z prawdą – "Ach, nie, i tak miałem zamiar się przesiąść".<sup>7</sup>

Współczesny człowiek traktuje przestrzeń w sposób bardzo indywidualny. Wyobraża sobie stosunki między miejscami, które zna, na podstawie doświadczeń osobistych. Miejsca, w których nie był i z którymi się osobiście nie identyfikuje, pozostają dla niego czymś mglistym. "Istnieje tylko to, co zaobserwujesz", takie przekonanie w XVII wieku wyraził George Berkeley. Jego myśl wydaje się dziś całkiem aktualna.

Oczywiście estetyczne pojęcie przestrzeni nie jest identyczne z przedstawioną w "Bezgłośnym języku" kategorią komunikacji niewerbalnych, którą operuje psychologia. Niemniej także w przestrzeni estetycznej oddalenie i bliskość, wysokość i głębokość, charakter otwarty bądź zamknięty stanowią potencjał do wyrażania treści emocjonalnych i metaforycznych. Dlatego nie należy traktować odstępów, lub tak zwanych "przestrzeni negatywnych" rozgraniczających figury w obrazie jako czegoś nieokreślonego, bowiem związki między figurami są zrozumiałe tylko wtedy, kiedy wyrazistość przedziałów nie ustępuje wyrazistości samych figur.<sup>8</sup> W związku z tym ekspresję staram się w moich grafikach nadawać nie tylko za pomocą kształtu sylwetek, ale także za pomocą interwałów. Stałym tematem moich prac są te pozasłowne, ujawniające się w relacjach przestrzennych formy komunikacji, którym usiłuję nadać wyraz plastyczny.

### **EKSPRESJA ZAKORZENIONA W STRUKTURZE**

Dla powstałego cyklu grafik przedstawione wyżej spostrzeżenia nie miałyby większego znaczenia, gdyby nie leżące u podstaw stworzonej serii przekonanie o istnieniu strukturalnego pokrewieństwa między sposobem przedstawienia,

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 162.

<sup>8</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978, s. 242.

a przekazywaną przez ten postrzegalny wzór ekspresją. Innymi słowy wyrażam przekonanie o możliwości ukazywania złożonej psychologii ludzkiej za pomocą form wizualnych. Istnieje naturalna więź między postrzeganym wyglądem, a wyrażanymi przez niego przeżyciami. Postrzegając kształt, zawsze świadomie lub nieświadomie przyjmujemy, że kształt ten coś przedstawia, a wobec tego – że jest formą jakiejś treści.<sup>9</sup> Z praktycznego punktu widzenia forma przede wszystkim informuje nas – poprzez zewnętrzny wygląd – o naturze przedstawianej rzeczy. To, co dostrzegamy z kształtu, barwy i zewnętrznego zachowania się człowieka, mówi nam sporo o jego naturze, w przypadku przedmiotów zaś informuje nas o ich praktycznym przeznaczeniu. Co więcej forma zawsze wykracza poza praktyczną funkcję rzeczy, odnajdując w kształcie wzrokowe, charakterystyczne elementy krągłości albo ostrości, siły albo słabości, harmonii albo nieładu.<sup>10</sup> Schematyczny rysunek atlasowy, lub instruktażowy informuje nas przede wszystkim o tym, co przedstawia: człowieka, zwierzę, lub przedmiot, ale także o czynności którą dany człowiek lub zwierzę wykonuje. W przypadku przedmiotów, przede wszystkim ujawnia ich przeznaczenie. Jeśli jednak wyjdziemy poza ten konwencjonalny obszar obrazowania, wchodząc w wymiar przedstawiania oparty o twórcze traktowanie form i faktur, używając środków formalnych dla zbudowania złożonego wzoru wizualnego, możliwe stanie się ukazywanie równie złożonej rzeczywistości. W ten sposób forma staje się nośnikiem symbolicznego obrazu kondycji ludzkiej.

Istnieje pogląd, który przypisuje formom wizualnym nadrzędną nad innymi formami wypowiedzi rolę w budowaniu siły wyrazu. Jego rzecznikiem jest Rudolf Arnheim: *Czysto wzrokowe cechy wyglądu są w istocie najpotężniejsze ze wszystkiego. One właśnie docierają do nas najgłębiej i najbardziej bezpośrednio.*<sup>11</sup> Widzialną ekspresję ma każdy przedmiot czy zdarzenie o jasnym, uchwytnym kształcie. Urwista skała, wierzba, kolory, które rozciąga zachód słońca, pęknięcia na ścianie, zwiędły liść, bijąca fontanna, a w gruncie rzeczy najzwyczajniejsza kreska, barwa, czy taniec abstrakcyjnego kształtu na ekranie w kinie – obdarzone są nie mniejszą ekspresją niż ciało ludzkie i wcale nie gorzej potrafią służyć artyście. Pod pewnymi względami służą

---

9 Tamże, s. 106.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 107.

mu nawet lepiej, ciało ludzkie stanowi bowiem wzór szczególnie skomplikowany, który nie łatwo sprowadzić do uderzającej ekspresją prostoty kształtu i ruchu.<sup>12</sup>

W tradycyjnym malarstwie, celem odwzorowania ludzkiej ekspresji uciekano się często do symboli i konwencji. Emocje portretowanych postaci wyrażała skonwencjonalizowana fizjonomia i gesty. W trakcie realizacji cyklu "Jednostka i tłum..." starałem się znaleźć wyższy znaczeniowo poziom wyrażania przeżyć, poszukując siły wyrazu w rozmaitych zabiegach formalnych, o których szerzej piszę w dalszej części pracy. Usiłowania moje koncentrują się na próbach wyzwolenia materii obrazu z jej ilustracyjnej funkcji, przy jednoczesnym zachowaniu głębi psychologicznej i sugestywności przedstawionych scen.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 449.

# OD IDEI DO OBRAZOWANIA

## GRAFIKA JAKO WEHIKUŁ

Elementarnym przejawem sztuki jest przekładanie idei i przeżyć na język obrazowy. Pomiedzy nieuchwytną myślą, a przedmiotem materialnym istnieje płaszczyzna, którą wypełnia akt twórczy. Być może obserwacja ta nie jest zbyt odkrywczą, rodzi jednak poważniejsze pytania: Jak zbudować pomost między własnymi przeżyciami a obrazem? Jak urzeczywistnić własne refleksje? Do jakiego stopnia jestem w stanie przekazać to co myślę?

Uważam, że najciekawsze utwory artystyczne powstają w wyniku permanentnego poszukiwania w procesie twórczym, a ostateczny efekt często jest tym lepszy, im bardziej determinuje go bezpośredni, autonomiczny akt twórczy. Dlatego etap projektowania traktuję z dużą umownością, przerzucając cały ciężar porządkowania kompozycji na późniejsze stadium pracy. Często umyślnie wprowadzam nieporządek w pierwszym etapie kreacji, by odciąć się od nadmiernej spekulacji intelektualnej i by nie pozwolić obrazowi zastygnąć w gotowym do zreprodukowania, nienaruszalnym układzie kompozycyjnym. Metoda destruowania porządku, by go na powrót odzyskać choć nielogiczna, w pewnym przypadku jest dużą zaletą: wymusza przeniesienie ciężaru twórczego wysiłku z fazy projektowania koncepcji, w fazę twórczego działania. Współczesna grafika artystyczna, wbrew ciągle funkcjonującym stereotypom, umożliwia taką spontaniczną, kojarzoną tradycyjnie z malarstwem metodę pracy. Swoboda nieskrępowanej fantazji i uroda niekonsekwencji powoduje, że proces twórczy zyskuje symptomy zmienności i nieprzewidywalności, a utwór staje się bardziej autentyczny. Nie twierdzę, że akt twórczy jest nadrzędny wobec poprzedzających go koncepcji, w pewnej mierze wiążę oba czynniki ze sobą. Rozgraniczenie koncepcji od wykonania jest główną cechą twórczości projektowej. Działalność artystyczną znamionuje twórcza kreacja w ramach opanowanego medium. Grafika artystyczna stanowi doskonały grunt dla tego typu eksploracji. Alchemia graficznego warsztatu potrafi wywołać nowe fascynacje, otwiera nieoczekiwane



perspektywy i pozwala odnieść się do rzeczywistości na nowo. Potwierdzenia tych spostrzeżeń nie trzeba szukać, przynosi je doświadczenie.

Współczesny warsztat graficzny cechuje wielopostaciowość i nieustannie poszerzany repertuar środków wyrazu. Wielość sposobów druku, rozmaitych materiałów, substancji i narzędzi, możliwość łączenia technik, daje niespotykane dotychczas, nieograniczone możliwości, swobodę w formułowaniu wypowiedzi i pogłębianiu refleksji. Takie bogactwo możliwości stanowi zagrożenie zatracenia się w bezrefleksyjnym mnożeniu efektów i nadmiarze estetyzacji. W ślad za szeroką ofertą środków, jakie umożliwia współczesny warsztat, idzie pokusa mnożenia bytów, i nadpodaży środków stosowanych w dowolnych konfiguracjach. Pomimo definiujących twórczość atrybutów wolności i swobody twórczej a nawet niekonsekwencji, fundamentalną cechą działalności artystycznej, jest narzucanie sobie ograniczeń i rygorów. Selekcja i hierarchizacja, a więc odrzucanie elementów zbędnych w budowaniu przejrzystego przekazu, są esencją twórczości. Środki formalne powinny pełnić rolę służebną dla wyrażania idei. Technika nigdy nie powinna wyprzedzać wizerunku, powinna raczej służyć budowaniu realności obrazu graficznego. Grafika jest bowiem swoistym pasem transmisyjnym, wehikułem przenoszącym nas ze świata wyobrażeń w wymiar rzeczywistości.

### **POMIĘDZY KONTYNUACJĄ I PRZEKSZTAŁCENIEM**

Podstawowym założeniem stworzenia cyklu była chęć rozwinięcia motywu, który zainicjowałem na studiach. Układy mijających się sylwetek ludzkich, od dawna zaludniających moje prace, ulegają konfiguracji i nieustannym transformacjom, poszerzają stworzone przeze mnie graficzne uniwersum, są także podłożem aktualnych działań. Istotą tworzonego od lat cyklu jest spójność stylistyczna opowiadanej historii i pewnego rodzaju zamierzona monotonia w realizowaniu kolejnych jej odcinków. Kolejne prace nie różnią się od siebie znacząco, a bohaterowie są w większym stopniu argumentem na rzecz artystycznych tez i założeń, niż żywymi ludźmi. Wynika to ze świadomej decyzji, albo raczej jest nieuchronną konsekwencją określonego rozumienia świata. Zaletą wypowiadania się za pomocą serii, jest możliwość

pogłębionej refleksji i wyrażenia wyczerpującego komunikatu. Ponadto, w ramach cyklu łatwiej, niż w pojedynczej pracy, uzewnętrznić rozległe doświadczenie złożonej rzeczywistości. Mój cykl ma charakter otwarty, daje mi to możliwość nieskrępowanej wypowiedzi, a także utożsamia prace z nurtującą mnie problematyką i, mam nadzieję, czyni wypowiedź bardziej autentyczną.

W kolekcji prac "Jednostka i tłum...", postanowiłem wejść w obszar technik graficznych, z których nie korzystałem dotychczas, lub korzystałem w niewielkim stopniu. Włączenie ich do własnej twórczości podyktowane było potrzebą pogłębienia wyrazu, a także nadania przedstawianym obiektom innej formy, która może zmienić znaczenie. Kilkuletnie pogłębianie doświadczenia w ramach przedruku anastatycznego, pomyślność w uzyskiwaniu zamierzonych efektów, a w rezultacie przewidywalność w kreowaniu graficznej wypowiedzi popchnęły mnie do poszukiwania rozwiązań w niestosowanych dotychczas technikach. Ponadto doświadczenie warsztatu graficznego podsunęło mi spostrzeżenie, że należy unikać usiłowania nazbyt literackiego artykułowania myśli, trudności zaczynają się bowiem często, gdy narracja zdominowuje sposób jej przekazania. Remedium na ten dylemat odnalazłem w nieskrępowanym spekulacjami spontanicznym działaniu i - paradoksalnie - w technologii. Zagłębienie się w obcy mi dotychczas teren nowych możliwości druku i przeszukiwanie nieznanymi wcześniej obszarów warsztatu rozbudziło wyobraźnię i podsunęło rozwiązania.

Przedstawiony cykl jest w wymiarze treści kontynuacją, a od strony technologiczno formalnej – przekształceniem, polegającym na wprowadzeniu nowych środków formalnych. Punktem zwrotnym była potrzeba użycia nowych technik: kolografii, serigrafii i druku wklęsłego, o których szczegółowo piszę w następnych rozdziałach.

### **IDEA ŁĄCZENIA**

Idea łączenia w moich pracach oznacza przede wszystkim sprzężenie ze sobą technik graficznych. Ale wątek łączenia odbywa się już na poziomie fotomontażu, który stanowi wyraz uwiedzenia obrazowaniem kina Nowej Fali z lat 1959-1965,

definiowanego przez swobodną konstrukcję dramaturgiczną, unikanie intelektualnej, zdroworozsądkowej motywacji działań bohaterów, naturalność wydarzeń oraz ich ścisły związek z miejscem akcji. Twórcy Nowej Fali, odrzucając tradycyjne wzorce kinowe, zaproponowali osobisty, nieskrępowany regułami styl realizacji, oparty w znacznej mierze na improwizacji, zdjęciach dokonywanych w plenerze i w eliptycznym stylu narracji prowadzącym ku indywidualnej, wieloznaczej interpretacji dzieła.

Charakter montażu w moich pracach polega na wyizolowaniu figur z zaludnianej przestrzeni i umieszczenia w innym kontekście. Te przeniesienie figury z naturalnego środowiska w zainscenizowaną przestrzeń płaskiego, jednolitego, białego tła powodować ma zachowanie krytycznego dystansu figury-aktora do granej przez siebie postaci. Ten powodowany obcością dystans sprawia, że istotą spektaklu stają się zdarzenia codzienne. Swobodne, niewymuszone odgrywanie przez siebie ról przez postaci, ma spowodować ujawnienie rzeczywistych uwarunkowań życia.

Wykonany montaż ściśle wiąże się z ideą łączenia metod druku. Kombinacja technik graficznych stwarza idealne warunki i daje praktycznie nieograniczone możliwości penetracji formalno stylistycznych. Łączenie pozwala także wyjść poza przypisane grafice standardy, i narzucać własny wyraz artystyczny, właściwy estetyce naszych czasów. Dotychczas łączenie technik w moich pracach polegało na uzupełnianiu odbitek wykonanych przedrukiem anastatycznym monotypią, szablonem lub serigrafia. Na potrzeby stworzenia "Jednostka i tłum..." postanowiłem radykalizować ideę łączenia, zderzając ze sobą przeciwstawne wobec siebie charakterem techniki, jak kolografia i serigrafia, a także odległe od siebie: przedruk i wklęsłodruk. Stosowanie tak skrajnych metod graficznych pogłębia wrażenie odrębności materialnej formy i odczucie braku spójności wewnętrznej obrazu. Wynika to z założenia, że obraz powinien, do pewnego stopnia, wytrącać z równowagi odbiorcę i wywoływać w nim wstrząs. Mieści się to także w intencji poszerzania wątków interpretacyjnych wykonanego cyklu.

Jeżeli przyjmujemy, że grafika jest medium eksponującym postawę twórczą autora, to wybór technik druku, z pomiędzy bogatego wachlarza tradycyjnych, oraz nowatorskich rozwiązań, przestaje mieć charakter estetyczno-formalny. Staje się

wyborem fundamentalnym. Każda z form druku i możliwości ich zestawiania, ujawnia głębię przeżyć i niepowtarzalność osobowości autora. Z tą świadomością przystępowałem do wyboru technik i sposobu ich organizowania ze sobą.

### **REDUKCJA FORMALNA**

Redukcja formalna, czyli ograniczanie środków plastycznych w celu wzmocnienia siły wyrazu, znana jest w sztuce od dawna, a w sposób skrajny była stosowana w czasach awangardy, zwłaszcza przez artystów tworzących abstrakcję geometryczną. Oszczędność w operowaniu środkami czyni formę uporządkowaną i klarowną, a to pociąga za sobą wzrost radykalności w wyrazie. Redukcja formalna w mojej twórczości objawia się w zaludnianiu achromatycznymi sylwetami białego, pozbawionego elementów odnoszących się do rzeczywistości tła. Ograniczam kolor, eliminuję tło, ale zyskuję stanowczość i krańcowość wypowiedzi. Nośnikiem wyrazu uczyniłem uproszczoną sylwetkę ludzką, którą poddaję multiplikacji, zmianie skali, układu i dystansu, który oddziela ją od innych. Cała wizualna opowieść zawiera się we wzajemnym układzie figur, ale również w tle w stosunku do postaci. Istotnym wyróżnikiem powstałego cyklu jest spotęgowanie zróżnicowania względem siebie elementów, wskutek zastosowania odległych od siebie, często skrajnie, technik. Aktywność figur-aktorów ograniczona jest do wykonywanych gestów i ich fizjologicznej pulsacji wyrażonej przez ślady wydrukowanych matryc. Ograniczenie tła do bieli ma na celu okrojenie warstwy narracyjnej przedstawionych scen i skierowanie całej uwagi na sensory, które ujawniają figury, ślad ich odbicia i przestrzenie między nimi.

Tworzywem moich grafik są banalni, niczym nie wyróżniający się reprezentanci różnych epok współczesności. Zabieg eliminacji lub zakłócenia cech indywidualnych postaci, i czasem stosowany przeze mnie manewr odwrócenia ich plecami do odbiorcy, mają na celu spotęgowanie odczucia anonimowości i - przede wszystkim - skierowanie uwagi oglądającego na całość ujęcia. W klasycznym przedstawieniu figury ludzkiej, w największym stopniu uwagę widza absorbuje twarz. W twarzy zaś wzrok kieruje się ku oczom, na których zatrzymuje się dłużej. Oczy wyrażają głębię psychologiczną przedstawionej osoby i jej niepowtarzalny, indywidualny charakter. Często właśnie

w spojrzeniu dopatrujemy się całego sensu przedstawienia. Moją intencją było zakłócenie tego sposobu percepcji na rzecz przedstawienia człowieka jako elementu większej całości i zwrócenia uwagi na relacje pomiędzy postaciami. Psychologia ujmowanych przeze mnie jednostek ujawnia się w charakterze wydrukowanych sylwetek i ich relacjach względem siebie. W tym celu także, zastosowałem duży format grafik, który wymusza określony sposób oglądania i odczytywania znaczeń.

### **POWIELENIE I RUCH**

W zrealizowanym cyklu łatwo dostrzec można powtórzenie tych samych postaci w różnych grafikach, jak również repetycję w ramach pojedynczych kompozycji. Zastosowanie tego zabiegu ma na celu osiągnięcie kilku efektów. Po pierwsze intencją moją było zrealizowanie spójnej serii, w której elementy zmultiplikowane budować będą w odbiorcy uczucie jednolitego ujęcia szerszej całości. Po drugie, powielające się w odległych od siebie pracach (grafiki mają sprecyzowaną kolejność) figury-aktorzy sugerować mają fakt przemieszczania się ich względem siebie, a przez to wzmocnieniu ulegają także walory interpretacyjne cyklu. Ulokowanie tej samej postaci w kilku miejscach, i wydrukowanie jej za każdym razem inną techniką ma ujawnić fakt przemieszczenia się i jednoczesne przeistaczanie się samej postaci na skutek zmiany kontekstu. W przypadku figur znacznie od siebie odalonych, gdy wzrok potrzebuje co najmniej kilku sekund, żeby to dostrzec. Ruch jest przedstawiony w wymiarze symbolicznym, opiera się na wiedzy, a nie umiejętności postrzegania. Dopiero na zastosowaniu repetycji figur w ramach jednej, lub sąsiadujących względem siebie kompozycji opiera się trzecie założenie: chęć wprowadzenia ruchu jako zjawiska wynikającego z percepcji wzrokowej.

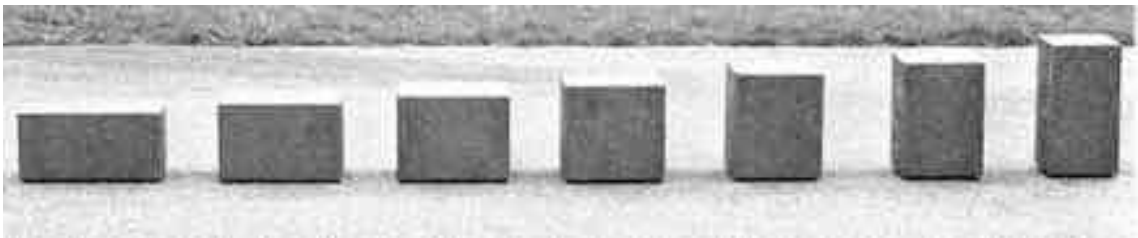
Rudolf Arnheim w książce "Sztuka i percepcja wzrokowa" utrzymuje, że cała percepcja ruchu jest w gruncie rzeczy stroboskopowa. Najbardziej oczywistego przykładu dostarcza film. Podczas wyświetlania minimum około dwudziestu klatek na sekundę możemy dostrzec ciągły ruch<sup>13</sup> Ale okazuje się, że postrzeganie ruchu nie wymaga technologii poklatkowej, czego dowiodły pionierskie eksperymenty nad

---

13 R. Arnheim, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 387.

ruchem prowadzone przez Maxa Wertheimera. Badał on efekty postrzeniowe, wywołane przez dwa świecące przedmioty, np. kreski, ukazujące się kolejno w ciemności – zjawisko, które znamy ze świateł pozycyjnych samolotu i sygnalizacji ulicznej.<sup>14</sup> Kiedy dwa bodźce znajdują się blisko siebie w przestrzeni lub rozbłyskują w bardzo krótkim odstępie czasu, wydają się równoczesne. Gdy odległość w przestrzeni lub czasie jest duża, widzi się dwa oddzielne przedmioty, zjawiające się jeden po drugim. Ale w sprzyjających warunkach będziemy widzieć jeden przedmiot, który przesunie się z miejsca na miejsce.<sup>15</sup>

W wykładzie zatytułowanym "Postrzeżenie zmiany" Henri Bergson zwrócił uwagę, że przyzwyczajenie każe nam dzielić ruch na odcinki:<sup>16</sup> *Rozważamy ruch tak, jak gdyby składał się z bezruchów, a gdy go oglądamy, odtwarzamy go z bezruchów. Ruch jest dla nas jedną pozycją, później inną i tak w nieskończoność. Powiadamy sobie co prawda, że musi tu być i coś innego i że między jedną a drugą pozycją istnieje przejście, w którym przebyty zostaje interwał. Z chwilą jednak, gdy skierowujemy uwagę na to przejście, czynimy z niego szybko szereg pozycji, skłonni do uznania, iż między dwoma następującymi po sobie pozycjami trzeba oczywiście założyć przejście.*<sup>17</sup>



Ilustracja 1

Ruch stroboskopowy odbywa się między przedmiotami, które w zasadzie są do siebie podobne pod względem wyglądu i funkcji w całym polu widzenia, ale różnią się jakąś jedną cechą postrzeniową, na przykład położeniem, rozmiarem lub kształtem. W odpowiednich warunkach takie konstelacje wywołują efekt dynamiczny także symultanicznością, czego najbardziej oczywistym przykładem są fotografie stroboskopowe, które ukazują ten sam przedmiot w kilku miejscach na jednym zdjęciu,

14 Tamże.

15 Tamże, s. 388.

16 F. Pręgowski, *Francis Bacon, metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 123.

17 Tamże.

bądź w serii zdjęć. Kolejność położeń tworzy konsekwentny, prosto ukształtowany tor, stopniowo też zachodzą wewnętrzne przemiany przedmiotu, jak powiedzmy zmiana pozy skaczącego lekkoatlety.<sup>18</sup> W ilustracji 1 widać serię kształtów, skonstruowaną przez Franza Rudolfa Knubela według pomysłu Theodora Fischera. Kształt środkowy jest sześcianiem, pozostałe mają proporcje elementarnych interwałów muzycznych: 2/1, 3/2, 5/4, 1/1. 4/5, 2/3, 1/2. Podobieństwo kształtu i zmieniające się stopniowo wysokość i szerokość powodują, że zamiast szeregu odrębnych kształtów obserwator widzi transformację o jednolitym, harmonijnym przebiegu. "Zdarzenie" uderza dynamiką: przedmiot kuli się i prostuje, wydaje się, że porzuca wygodną pozycję spoczynku, podnosi i nabiera energii.<sup>19</sup>

Ruch widziany w takiej sekwencji staje się szczególnie przekonujący wtedy, gdy elementy nakładają się na siebie. Efekt ten wykorzystywali futuryści, którzy starali się oddać ruch mnożąc postaci lub ich części. W sposób mniej rzucający się w oczy inni artyści stosowali podobne środki od wieków.<sup>20</sup> Można je zaobserwować między innymi w "Ślepcach" Bruegela lub w "Opłakiwaniu" Giotta. Auguste Rodin w rozmowach z Paulem Gsellem stwierdza, że "ruch jest przejściem od jednej postawy do drugiej" i dlatego artysta, żeby wyrazić ruch, często przedstawia w różnych częściach postaci jego kolejne fazy. Główny temat słynnych "Ślepców" – obrazu będącego ilustracją ewangelicznej przypowieści "Lecz jeśli ślepy prowadzi ślepego, obydwaj w dół wpadną" (Mat., XV, 14) – wyrażony jest przez podobieństwo i odmienność. Sześć kalekich postaci wiąże w jedno zasada logiki kształtu. Między głowami można wykreślić skierowaną do dołu krzywą, łączącą postaci w szereg, który powoli się przechyla i w końcu gwałtownie załamuje. Obraz przedstawia kolejne stadia jednego procesu: niefrasobliwy krok, wahanie, przestraszanie, potknięcie, upadek. Podobieństwo postaci wynika nie z powtarzania, lecz ze stopniowej zmiany, co każe oku patrzącego śledzić bieg akcji. Zasada, na której opiera się film, zastosowana tu została w sekwencji symultanicznych faz w przestrzeni.<sup>21</sup> Na wielu obrazach znanych z historii sztuki różne postaci umieszczane są tak, że mogą sprawiać wrażenie jednej postaci w coraz to innej

---

18 Rudolf Arnheim, *Sztuka...*, s. 433.

19 Tamże.

20 Tamże.

21 Tamże, s. 98.

pozie. W "Opłakiwaniu" Giotta aniołowie płaczący w niebie okazują rozpacz w taki sposób, że grupa jako całość sprawia wrażenie dynamicznie rozczłonkowanego wizerunku jednego gestu. Alois Riegl zauważa, że postaci "Nocy i Dnia" przy pomniku Giuliana de Medici dłuta Michała Anioła we Florencji tworzą razem efekt rotacji. Oko łączy je, ponieważ w całości usytuowane są symetrycznie i mają podobny zarys. Niemniej jedna postać stanowi odwrotność drugiej. Noc, ukazana od przodu, jak gdyby się przybliżyła, Dzień, odwrócony tyłem – odchodzi. Stąd rotacja grupy.<sup>22</sup>

Oczywiście, do powyższych spostrzeżeń należy dołączyć zastrzeżenie, że ruch w sztuce jest czymś innym niż ruch dany nam wprost, za pomocą nauk empirycznych. Przedstawiane w sztuce zjawiska (także ruchu) zawsze mają charakter umowny i imitacyjny. Nawet ruch przedstawiany przez futurystów nie jest takim, jaki widzimy obserwując przejeżdżający samochód lub przebiegającego człowieka. Jest jedynie odbiciem tego zjawiska, jego imitacją. Sztuka ma bowiem rodowód mimetyczny (nie wdając się w absurdalny spór na temat tego, czym jest realizm, jakie obszary rzeczywistości i w jaki sposób sztuka powinna wyrażać, czy też naśladować). W każdym razie sztuka musi coś odbijać, coś przedstawiać, o czymś opowiadać i w tym sensie skazana jest na wtórność.

W zaprezentowanym cyklu dostrzec wspomniane przeze mnie stany, stadia i pojedyncze bezruchy figur, które mają ukazać ruch, są także próbą jego symultanicznego uchwycenia. Repetycja stanowi chęć wniknięcia w istotę problemu, jakim jest dynamika ruchu. Przede wszystkim jednak, powielanie sylwetek stanowi próbę poszerzenia wymiaru metaforycznego stworzonej serii i wynika z koncepcji ujednoczenia jej oblicza.

## **ZNACZENIE FOTOGRAFII**

Fotografia odegrała fundamentalną rolę w procesie wyłaniania się idei obrazu podczas realizowania cyklu, zwłaszcza fotografia o charakterze reporterskim, która akcentuje zjawiska ulotne i nietrwałe. Powstanie fotografii reporterskiej umożliwiła fotografia z krótkimi czasami ekspozycji.

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 434.



W początkowej fazie relacji fotografii z malarstwem zdjęcia były obrazem pozującego modela – nieruchomego, czekającego cierpliwie na długotrwałą rejestrację obrazu. Fotografia służyła utrwalaniu akademickiej stylistyki, przedstawiona postać była upozowana i często przydawano jej specyficzny, wypracowany gest. Około roku 1913 nastąpiło istotne odkrycie w fotografii. Polegało ono na wynalezieniu aparatów małoobrazkowych o krótkich czasach ekspozycji, małych, poręcznych, z dalmierzami i celownikami lunetkowymi. Przełom ten nastąpił u progu XX wieku, w przeddzień wielkich wydarzeń, które odtąd były dokumentowane w formie zdjęć reporterskich, ukazując czas i miejsce niewyreżyserowanych, prawdziwych zdarzeń. Na tych fotografiach występują postaci nieświadome tego, że znajdują się na celowniku aparatu fotograficznego, ale przede wszystkim widać ich ruch; naturalny i niewystudiowany.<sup>23</sup> Zastosowanie krótkich czasów ekspozycji umożliwiło fotografii utrwalanie zjawisk dotąd nieznanych, a w każdym razie nieobecnych w sztuce.<sup>24</sup>

Fotografia z zastosowaniem krótkich czasów ekspozycji jest nieoceniona, jeśli chodzi o oddanie jakiejś sceny ulicznej, naturalnego środowiska, faktury, chwilowego wyrazu. W sytuacjach tych ważniejszy od formalnej precyzji jest przypadkowy zestaw i układ, ogólny charakter i dobrze podpatrzony szczegół.<sup>25</sup> Co więcej, implementacja krótkich czasów naświetlania powoduje, że studium przestaje krępować postać, pozwalając jej przekroczyć granicę kadru. Tę pozorną niedoskonałość kompozycji fotografii migawkowej wykorzystuję w grafice nadając jej znamiona nowoczesności, jeśli przyjmiemy, że wśród atrybutów opisujących nowoczesną sztukę znajduje się między innymi dążenie do poszukiwania prawdy i odrzucenie sztucznej stylizacji. Rzeczywistość rejestrowana w charakterze dokumentu, "na chłodno" i bez inscenizowania, ta cecha fotografii leży u podstaw wszystkich moich działań graficznych.

Przewrotność metody mojej pracy polega na zestawianiu w jednej kompozycji zdjęć z rozmaitych, odległych w czasie i przestrzeni źródeł. Zderzanie w jednym wymiarze tak obcych sobie elementów - ludzi z tak odmiennych epok współczesności - wprowadzać może poczucie niepokojącej anormalności i zakłócać przejrzystość

23 F. Pręgowski, *Francis Bacon...*, dz. cyt., s. 22.

24 Tamże, s. 23.

25 R. Arnheim, *Sztuka...*, dz.cyt., s. 164.

przekazu. Intencją moją nie był jednak sam żywioł gry konwencjami, dekonstrukcja porządków i zabawa dowolnie zestawianymi układami sylwetek (choć pokusa zanurzenia się w estetyzacji jest zawsze silna). Usiłowałem raczej z wywołanego przez siebie bezładu rozrzuconych fotografii zbudować wyższą, jednolitą znaczeniowo warstwę przekazu. Celem osiągnięcia tej spójności posłużyłem się warsztatem graficznym, swoją pracę zaczynając od wykonania fotokolażów za pomocą programów graficznych.

# WYKONANIE

## CYFROWE PRZEKSZTAŁCENIE

Wyściowym etapem mojej kreacji jest transformacja zdjęć w przestrzeni wirtualnej, do tego celu użyłem programu graficznego Photoshop. W pierwszej kolejności otworzyłem zgromadzone fotografie i wydołem figury z naturalnego otoczenia, pozbawiłem ich koloru i umieściłem na neutralnym, białym tle, bez troski o precyzję kompozycyjną, aby umożliwić sobie swobodę pracy.

Kolaż figur ludzkich wykonany w programach komputerowych daje ogólne i niesprecyzowane wyobrażenie o ich ostatecznym kształcie i nie objaśnia ich - uzyskanej finalnie - swoistości. Ta bowiem, kształtuje się bezpośrednio na papierze, powstaje przy pewnym udziale przypadku w opracowywaniu matryc i podczas drukowania, a także, wskutek nawarstwiania kolejnych druków, podlega dalszym przeobrażeniom.

## KOLAGRAFIA

Ważnym wynikiem poszukiwań XX-wiecznej awangardy stało się wzbogacenie warsztatu artysty o nowe, często niekonwencjonalne materiały i narzędzia. W ślad za malarzami tworzącymi asamblaż, kolaż czy frotaż podążali graficy.<sup>26</sup> Sięgnięcie do materiałów zróżnicowanych pod względem właściwości fizycznych, chemicznych i wizualnych odkrywało nieznane dotąd możliwości, lecz stawało się technicznym wyzwaniem.<sup>27</sup> W istotny sposób zmieniały się reguły postępowania. Płyta graficzna powstawała metodą dodawania, to znaczy przyklejania rozmaitych materiałów o różnych fakturach do podłoża, nie zaś - jak w tradycyjnych technikach - przez eliminację elementów drewnianej czy metalowej płyty. Ten proces nazwano kolografią, ze względu na podobieństwo z techniką kolażu. Akumulowanie elementów kompozycji nie wykluczało jednocześnie wzbogacania kompozycji tradycyjnymi metodami.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Jordi Catafàl, Clara Olivia, *Techniki Graficzne*, Warszawa 2004, s. 90.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże.

Ze względu na niemal nieograniczony wybór materiałów i narzędzi oraz możliwość łączenia rozmaitych podłoży i aplikacji techniki kolografii mają zawsze charakter eksperymentu, którego ostateczny wynik jest trudny do przewidzenia.<sup>29</sup> W cyklu "Jednostka i tłum..." skupiłem się na niewielkim wycinku możliwości, jakie daje kolografia, i o nich, ze względu na zdobyte doświadczenie odniosę się szerzej.

Do stworzenia cyklu zastosowałem dwie odmiany kolografii, które mają swoje warianty. Pierwsza z nich, to kolografia wykonana na matrycy kartonowej, druga: na matrycy z tworzywa sztucznego. Podstawową cechą, która je różni jest podłoże – chłonący farbę karton i gładka, łatwa do wycierania folia PET. Obie metody kolograficzne drukuję wklęsłodrukowo. Przewaga wklęsłego nad reliefową metodą druku polega na tym, że ta pierwsza pozwala wydobyć większe bogactwo faktur i głębi tonalnej, niż druga. Jak już wspominałem, surowcem z którego korzystałem robiąc projekty grafik jest przekształcona cyfrowo fotografia. Aby opracowany projekt znalazł się finalnie na papierze, należy uprzednio przenieść koncept na matrycę. W tym celu użyłem rzutnika cyfrowego, który kierowałem na przygotowane podkłady, a potem utrwaliałem wyświetlony na nich obraz markerem.

## **1. Kolografia na matrycy kartonowej**

Jako matrycę, w tej odmianie kolografii zastosowałem karton o grubości 3 milimetrów. Podstawową jego właściwością jest wysoka wytrzymałość i łatwość przyklejania na nim rozmaitych materiałów. Należy pamiętać o tym, że po każdym drukowaniu, karton zgniata się i robi nieznacznie cieńszy, a ponadto, jego powierzchnia stopniowo traci właściwość absorpcji farby, a więc także możliwość uzyskiwania czerni na odbitce. Założeniem moim było zrealizowanie z każdej matrycy czterech odbitek.

### ***A. Karton i klej polimerowy***

W pierwszym etapie pracy opracowałem matryce za pomocą kleju polimerowego, który, dzięki temu, że nie wchodzi w reakcje z wodą, pozwolił na moczenie papieru celem wykonania druku. Klej nakładałem rozmaitymi narzędziami: pędzlami, szpachlami, szmatkami. Naturalnym rozpuszczalnikiem kleju polimerowego jest

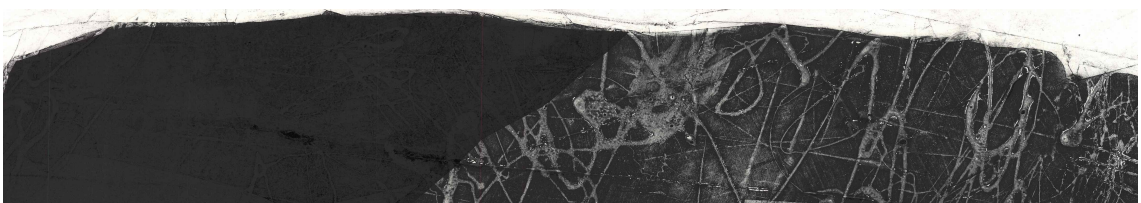
---

<sup>29</sup> Tamże.

czterdziestoprocentowy alkohol, którego użyłem do rozpuszczania substancji dla uzyskania odpowiedniej skali szarości. Po wykonaniu rysunku, druk wykonałem podobnie jak w technikach wkleśłych: całą płaszczyznę matrycy pokryłem farbą, której powierzchnię w następnej kolejności wyczyściłem wykrochmaloną gazą i dla uzyskania bieli – papierem gazetowym. Po wykonaniu odbitki, partie pokryte klejem dały biel, zaś obszary nieopracowanego klejem kartonu - czerni. Rozpuszczony denaturatem klej polimerowy umożliwił uzyskanie wartości pośrednich między czernią i bielą, odpowiednio do proporcji dodanego rozcieńczalnika. Warto dodać, że po wyschnięciu, gdy klej staje się odpowiednio twardy, możliwe jest wykonywanie na jego powierzchni rysunku igłą. Tę możliwość także wykorzystałem przy realizacji cyklu. Zaletą tej techniki jest duża swoboda w operowaniu środkami, jak również łatwa do uzyskania, głęboka skala tonalna i bogactwo faktur.



Ilustracja 2: kolografia z użyciem kleju polimerowego na kartonie



Ilustracja 3: kolografia z użyciem kleju polimerowego na kartonie

### ***B. Karton i folia stretch***

Innym użytym przeze mnie sposobem opracowania matrycy kartonowej jest przyklejenie do niej, także klejem polimerowym, syntetycznej folii. Najlepiej do tego

zastosowania nadaje się folia stretch, ponieważ jest wystarczająco cienka, by ją dowolnie kształtować, jak również stosunkowo wytrzymała na wycieranie gazą. Z mojego doświadczenia nie jest to wytrzymałość wystarczająca na wykonywanie dużych nakładów. W praktyce, folia stretch wytrzymuje do czterech odbitek. Jej cechą charakterystyczną jest łatwe poddawanie się gnieceniu i swobodnemu kształtowaniu. Matrycę kartonową opracowaną z pomocą folii syntetycznej drukowałem metodą włkłódrukową, podobnie jak poprzedni rodzaj kolografii na kartonie. Folia syntetyczna pozwoliła mi uzyskać atrakcyjne, subtelne struktury i umożliwiła wydobycie szerokiej rozpiętości tonalnej.



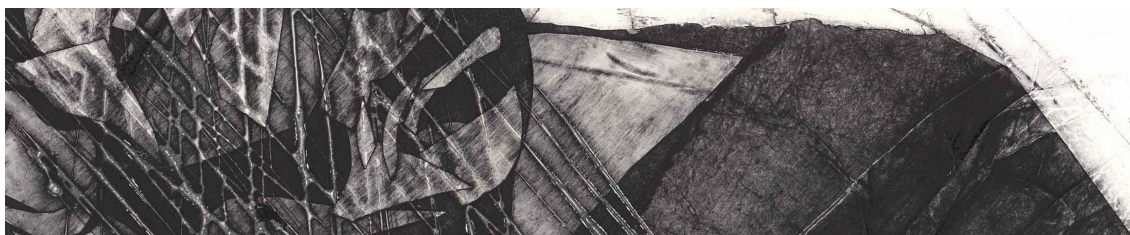
Ilustracja 4: kolografia z użyciem folii stretch na kartonie



Ilustracja 5: kolografia z użyciem folii stretch na kartonie

### ***C. Karton i papier***

Poszczególne gatunki papieru posiadają inną powierzchnię i inne możliwości absorbcyjne. Od w pełni matowych po niemal zupełnie gładkie. I tu także, odpowiednio do powierzchni wykorzystanych do opracowania matrycy papierów, daje się uzyskać dużą gamę szarości. Dodatkowo, rysunek tworzą krawędzie naklejanych papierów i zagłębienia pomiędzy nimi, w które dostaje się nadawana farba.



Ilustracja 6: kolografia z użyciem papierów o różnej chłonności oraz kleju polimerowego

## 2. Kolografia na folii PET

W tej odmianie kolografii, jako matrycę użyłem folii PET (politereflatan etylenu), czyli termoplastyczny polimer z grupy poliestrów. Główną zaletą tego tworzywa jest to, że na skutek swojej przezroczystości łatwo przenosi się na niego projekt. W książce "Alintaglio", Krzysztof Tomalski następująco opisuje walory tworzyw sztucznych: *Tworzywa sztuczne nie brudzą kolorów przy wycieraniu, więc w przeciwieństwie zwłaszcza do matryc cynkowych można stosować całą gamę rozbielonych i jaskrawych barw. Jednak tworzywa te nie są tak trwałe jak matryce aluminiowe. Najmniej praktyczne wydaje się pleksi, które jest kruche samo w sobie i w dodatku ulega szybkiej degradacji pod wpływem rozpuszczalników. Najlepiej sprawdzają się PET-y. Są elastyczne i wytrzymałe mechanicznie.*<sup>30</sup>

Substancją, którą nanosiłem tworząc rysunek na folii PET jest akrylowe medium firmy Windsor&Newton o nazwie "Heavy carvable modeling paste". Właściwością tej pasty jest wysoka chłonność, mocne przyleganie do powierzchni użytego podłoża, łatwość w kształtowaniu dowolnych form, jak również wysoki poziom twardości po wyschnięciu, a co za tym idzie, również uzyskiwania detali. Po wyschnięciu, pasta nadaje się do skrobania i wykonywania w niej rysunku igłą. Pasta akrylowa odpowiednio do grubości jej nakładania pozwala uzyskać gradację szarości, od czerni, do bardzo jasnej szarości. Dodatkowe możliwości kreacyjne umożliwia rozpuszczanie akrylu wodą i nakładanie warstwowo za pomocą pędzla, szmatki, lub innych narzędzi. W swojej relacji, wykorzystałem możliwości budowania form za pomocą maskowania przy użyciu taśm papierowych. Gotową matrycę, po usunięciu elementów maskujących drukowałem metodą wkłęsłodrukową. Farba bardzo łatwo usuwa się z partii niepokrytych pastą, zaś

<sup>30</sup> K. Tomalski, *Alintaglio*, Kraków 2015, s. 182.



sama pasta, wskutek właściwości absorbcyjnych "chwytą" farbę i odbija się na papierze.



Ilustracja 7: kolografia z użyciem pasty akrylowej na folii PET



Ilustracja 8: kolografia z użyciem pasty akrylowej na folii PET

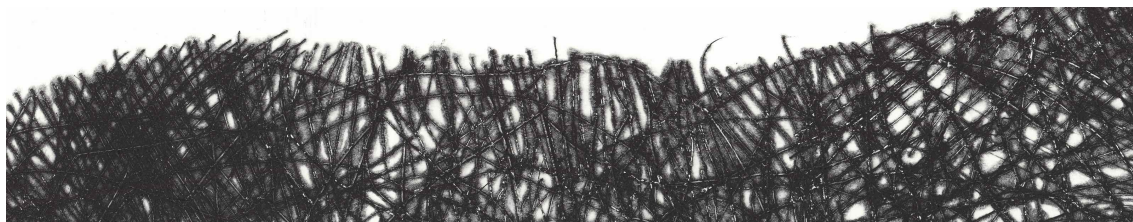
## **WKŁĘŚŁODRUK**

Druk wkłęsły jest jedną z najstarszych klasycznych metod graficznych. Specyfika tej techniki polega na tym, że elementy drukujące znajdujące się na matrycy, położone są poniżej elementów niedrukujących. Farba usuwana jest z wyższych (niedrukujących) fragmentów matrycy, natomiast w niższych jej partiach, pozostaje. Dzięki bardzo silnemu dociskowi prasy i zmoczonemu wodą papieru, farba zostaje precyzyjnie przeniesiona na papier. By odbitki zachowywały właściwą jakość, w formie matryc tradycyjnie używa się rozmaitych metali. Podczas pracy nad moim cyklem, zamiast tradycyjnej płyty metalowej użyłem folii PET.

Folia PET z pewnością nie pozwala na uzyskanie tak wysokiej finezji rysunku, co klasycznie stosowane we wkłęsłodruku miedź lub cynk. W pełni jednak wypełnia potrzeby pracy swobodnej, na dużym formacie, bez ambicji tworzenia form precyzyjnych. Jak już wspomniałem, ogromną zaletą folii PET jest jej transparentność, która pozwala na proste przenoszenie projektu za pomocą odrysowywania formy. Ale także łatwo poddaje się cięciu nożyczkami, dla uzyskiwania wymaganych kształtów.



Technika ta posłużyła mi do uzupełniania wydrukowanych sylwet formami linearnymi.



Ilustracja 9: włóknodruk z użyciem folii PET



Ilustracja 10: włóknodruk z użyciem folii PET

### **PRZEDRUK ANASTATYCZNY**

Inną, z zastosowanych podczas powstawania cyklu technik jest przedruk anastatyczny. Przedruk anastatyczny, stosowany na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, był sposobem otrzymywania faksymilowych druków litograficznych ze starych miedziorytów, drzeworytów i litografii, przy tym odbitek najbardziej zbliżonych do oryginału.<sup>31</sup>

Wykorzystanie zasad, które umożliwiają wykonanie przedruku anastatycznego ze starych druków bez obawy o ich zniszczenie, pozwoliło opracować nową metodę przedruku z odbitki kserograficznej, którą następująco opisuje prof. Witold Warzywoda: *Stosowane powszechnie przenoszenie obrazu z odbitki ksero przy zastosowaniu metody rozpuszczania tonera agresywnymi rozpuszczalnikami (nitro lub acetonu) uważam za mało skuteczne. Nasączony papier odbitki kserograficznej, lub podłoże do przedruku, mogą w przypadkowy sposób przenieść obraz. Pigment tonera przykleja się do powierzchni kamienia, nie zatłuszcza go i jest fizycznym nośnikiem dla farby. Nie do końca kontrolowane nasączenie papieru może spowodować rozmycie, lub odwrotnie,*

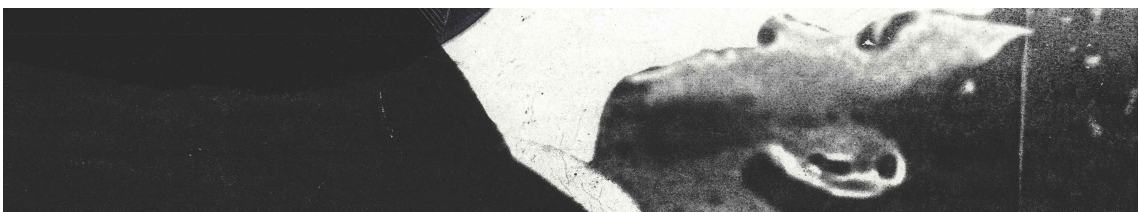
---

<sup>31</sup> W. Warzywoda, *Przedruk anastatyczny*, "Text & Cover", 2002, nr 4, s. 29.

*tylko częściowe przeniesienie obrazu z odbitki ksero na kamień lub inną powierzchnię. Nie bez znaczenia jest też fakt szkodliwości używanych rozpuszczalników.*<sup>32</sup>

Niedogodności te, przy pełnej kontroli procesu i oceny materiału do przedruku, można wyeliminować, traktując odbitkę ksero i znajdujący się na papierze toner jako gotowy nośnik dla farby. W metodzie tej wykorzystuję właściwości mokrego papieru, zachowującego się podobnie jak wilgotna powierzchnia kamienia, spreparowana roztworem kwasu i gumy. Tak jak kamień, wilgotny papier odpycha tłustą farbę, która przylega tylko w miejscach utrwalonego na odbitce ksero tonera, będąc jej nośnikiem.<sup>33</sup>

Korzystając z wszystkich wymienionych spostrzeżeń dotyczących stosowania przedruku anastatycznego poszedłem krok dalej, używając tego transferu do wykonania odbitki bezpośrednio z kserokopii na papier artystyczny, z pominięciem kamienia litograficznego. Przy bezpośrednim przedrukowywaniu ksero należy oczywiście pamiętać o lustrzanym odbiciu projektu. Ten sposób wykorzystania technologii transferu doskonale mieści się w mojej koncepcji pracy w procesie. Odpowiednie potraktowana odbitka ksero otwiera proces twórczy na swobodne manipulacje i przekształcenia. Swoistą dla przedruku niedokładność i duży margines uzyskiwania nieprzewidywalnych efektów traktuję jako zaletę i ułatwienie w ucieleśnianiu idei działania opartego na spontaniczności i gwałtowności. Warto dodać, że odbitka ksero nie pozwala na wykonywanie dużych nakładów. Mniej więcej cztery, w miarę podobne do siebie kopie, można wykonać z jednej matrycy.



Ilustracja 11: przedruk anastatyczny

## **SERIGRAFIA**

Ważną częścią składową powstałego cyklu jest serigrafia. Ta stosunkowo młoda technika, mająca swój rodowód w działalności przemysłowej, stanowi aktualnie

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 30.

<sup>33</sup> Tamże.

integralną i ważną część grafiki artystycznej. Jako technika graficzna serigrafia została wypromowana i zaliczona do technik druku artystycznego głównie dzięki artystom pop-artu. To oni stworzyli dzieła, które na wiele lat utrwaliły estetyczny kanon przypisany tej metodzie graficznej. Taki stan rzeczy, chociaż nigdy nie służył kreatywności ani poszerzeniu możliwości warsztatowych, był akceptowany zarówno przez twórców, krytyków, jak i odbiorców. Przełom nastąpił wraz z pojawieniem się druku cyfrowego konkurującego z pop-artowskimi atrybutami przypisywanymi dotychczas wyłącznie klasycznej serigrafii, takimi jak: wykorzystywanie fotografii, bogata kolorystyka i nieograniczone możliwości powielania.<sup>34</sup>

Z tych względów serigrafia, by zachować swoją autonomię stylistyczną, musiała poszukiwać nowych środków wyrazu. Taką szansę stworzył powrót do rzadko obecnie stosowanej metody szablonu pośredniego, którego szerokie, chociaż dalekie od perfekcjonizmu drukarskiego środki, dają szansę otwarcia na nowe rozwiązania warsztatowe.

W technice serigrafii przyjęty jest podział na dwa sposoby przygotowania szablonu do druku. Pierwszy szablon, kiedy matryca jest opracowana niezależnie od siatki drukarskiej i dopiero przed przystąpieniem do druku zostaje do niej doklejona, taki szablon nazywany jest pośrednim. Drugi, kiedy matryca tworzona jest bezpośrednio na siatce i w całym procesie przygotowania i druku stanowi z nią integralną całość, to szablon bezpośredni.

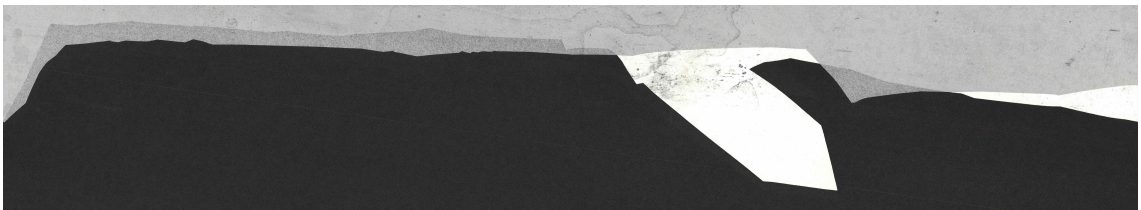
Swoją serigraficzną twórczość oparł na metodzie druku pośredniego prof. Sławomir Ćwiek, który afirmuje ten rodzaj warsztatu: *współczesna serigrafia we wszystkich swoich odmianach ogarnia bardzo szerokie pole wiedzy z zakresu różnych dziedzin, których dynamiczny rozwój skierowany jest na wysokonakładowy, perfekcyjnie precyzyjny, lecz niestety bezosobowy druk. Jednak w przypadku grafiki artystycznej, a szczególnie przy tworzeniu prac autorskich o specyficznym, indywidualnym charakterze, ten sposób znajduje swoje ważne miejsce wśród innych technik, wypełniając lukę w obszarze środków wyrazu. Istotną cechą jest tutaj autentyczność odbitych form, ponieważ matryca tworzona jest bezpośrednio na projekcie lub wręcz*

---

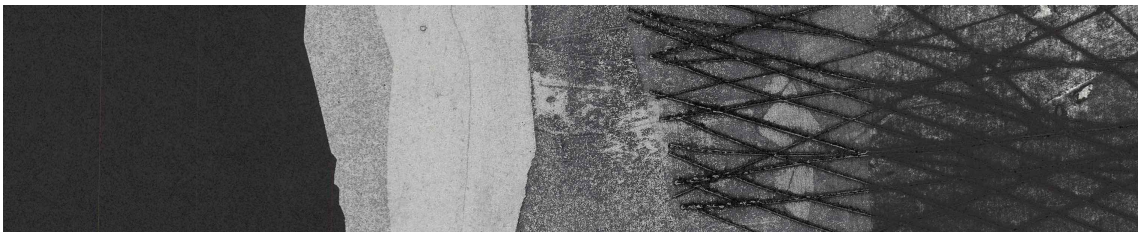
<sup>34</sup> S. Ćwiek, *Szablon pośredni – alternatywny środek wyrazu artystycznego w serigrafii XXI w.*, "Serigrafia w XXI wieku... co dalej?", Gdańsk 2016, s. 17.

*jest projektem, a określenie kształtu w większym stopniu wynika z charakterystyki materiału, z jakiego powstaje, niż jest skutkiem specyfiki narzędzia.*<sup>35</sup>

Na podobnych założeniach oparłem ostatni, serigraficzny etap tworzenia cyklu prac doktorskich. Wprawdzie posłużyłem się metodą druku bezpośredniego, korzystając - zgodnie z definicją tej metody - z możliwości naświetlania emulsji nałożonej na siatkę. Ale jednak elementy, które pooddałem naświetlaniu nie pochodziły z obszaru fotografii. Były to manualnie opracowane formy papierowe, które w druku zaistniały jako duże płaskie aple, tworzące kolejną warstwę form. Efekt wdrukowania na subtelne, zniuansowane kolografie kryjących, siermiężnych kształtów wywołał, zgodnie z zamierzeniem, wrażenie braku spójności obrazu z podłożem i ujawnił dodatkowy wymiar odniesień i metafor.



Ilustracja 12: serigrafia - druk bezpośredni



Ilustracja 13: serigrafia - druk bezpośredni w połączeniu z drukiem wklesłym

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 17.

# ZAKOŃCZENIE

Zgodnie z logiką niniejszej rozprawy, spróbuję podsumować zawarte w niej myśli i spostrzeżenia dotyczące stworzonego cyklu, które, mam nadzieję, nasuwają się same po lekturze tego tekstu, a także, po obejrzeniu prac.

Po pierwsze, moja twórczość wyływa z namysłu nad chwiejącą się rolą indywidualnego podmiotu we współczesnej kulturze. Uważam, że wynika to z faktu zanikania kryteriów i wycofywania się jednostki z władzy sądzenia. Pozbawiony jej człowiek staje się słaby i niepewny, wskutek czego musi rozpaść się wspólnota i system wartości, które tworzy. Wspomniałem o traumie wojennej, która przechyliła wahadło ideologiczne z totalitaryzmu systemowości, na wyrażony w postmodernizmie totalitaryzm dowolności. Ślad tej myślowej przemiany wyraźnie widać w obszarze estetyki. W takiej sytuacji (choć to utopia) jeszcze bardziej przydałyby się jasne, uniwersalne kryteria, o które nie będzie łatwo z powodu nieograniczonego dyktatu wolności. Nie będzie łatwo właśnie dlatego, że brakuje podmiotów obiektywnie te kryteria tworzących, brakuje swojego rodzaju bezstronnych arbitrów albo nie ma dla nich miejsca w tak skonstruowanej rzeczywistości, ponieważ wszystko wymknęło się kryteriom w kierunku nadrzędnego indywidualizmu.<sup>36</sup> Postmodernizm, niszcząc naturalne hierarchie, wprowadził tak wielkie zamieszanie w wartościowanie, a więc i percepcję sztuki, że trudno w tej dziedzinie o ufundowany na trwałych regułach porządek.

Drugie spostrzeżenie dotyczy osobistej percepcji rzeczywistości i dostrzeganego związku przyczynowo skutkowego, między niewerbalnymi zachowaniami ludzi w kontekście społecznym i treściami, które wyrażają. Te pozasłowne formy komunikacji są stałym przedmiotem mojego namysłu i bogatym źródłem inspiracji.

Trzecia uwaga dotyczy szeroko pojętego procesu kreacyjnego, który nastąpił podczas pracy nad cyklem, i który silnie wpłynął na jego kształt. Podstawowym credo służącym stworzeniu kolekcji prac, było przekonanie o wartości realizowania utworów w oparciu o spontaniczny proces twórczy i jednoczesne zmarginalizowanie roli etapu

---

<sup>36</sup> K. Tomalski, *Alintaglio*, dz. cyt., s. 139.

projektowego. Moje usiłowania zogniskowane były na możliwie wyraźnym unikaniu traktowania technik graficznych, jako instrumentów do reprodukcji utrwalonych na etapie projektu szkiców. Kolejnym wyróżnikiem cyklu było połączenie na wskroś odległych sobie technik graficznych, dla wzmocnienia siły oddziaływania prac. Istotną ideą budującą napięcie w powstałych utworach była swoista redukcja formalna, polegająca na zestawieniu kontrastujących z białym tłem, achromatycznych sylwetek. Ważnym czynnikiem sprawczym była kwestia powielania figur, które miało powodować poszerzenie wątków interpretacyjnych, a także wzbogacenie cyklu o aspekt ruchu.

Trzecia refleksja dotyczy warsztatu graficznego i technologii. W rozdziale czwartym podjąłem się możliwie wyczerpującego opisu zastosowanych przy realizacji doktoratu technik graficznych: kolografii, wklęsłodruku, przedruku anastatycznego i serigrafii.

Ostatnia konkluzja odnosi się do warsztatu graficznego, który - mimo silnego związku z technologią, a więc dziedziną z definicji odległą od wolnej artystycznej kreacji - potrafi pobudzić do twórczości i zainspirować. Na tym polega paradoks i fenomen grafiki artystycznej. Ta podlegająca rozmaitym rygorom dziedzina sztuki, ożywia imaginację i wspiera twórcze działanie. Zgodnie z tą konkluzją i założeniami, powstały cykl czternastu prac czeka na kontynuację i rozwinięcie.

# BIBLIOGRAFIA

- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978.
- Bergson Henri, *Myśl i ruch, Wstęp do metafizyki, Intuicja filozoficzna, Postrzeżenie zmiany, Dusza i ciało*, Warszawa 1963.
- Catafal Jordi, Clara Oliva, *Techniki graficzne*, Warszawa 2004.
- Ćwiek Sławomir, *Szablon pośredni – alternatywny środek wyrazu artystycznego w serigrafii XXI w.*, "Serigrafia w XXI wieku... co dalej?", Gdańsk 2016.
- Hall Edward Twitchell, *Bezgłośny język*, Warszawa 1987.
- Lisicki Paweł, *Doskonałość i nędza*, Warszawa-Gniezno, 2008.
- Pręgowski Filip, *Francis Bacon, metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011.
- Tomalski Krzysztof, *Alintaglio*, Kraków 2015.
- Warzywoda Witold, *Przedruk anastatyczny*, "Text & Cover", 2002, nr 4.
- Wildstein Bronisław, *Cienie moich czasów*, Poznań 2015.

**Strzemiński Academy of Art in Łódź**

**INDIVIDUAL AND THE CROWD,  
AUTONOMOUS VALUE OF PERSONALITY AGAINST SOCIAL CONDITIONS  
IN A SERIES OF WORKS PERFORMED WITH THE USE OF REPRINT,  
SERIGRAPHY AND COLLAGRAPHY**

**DOCTORAL DISSERTATION SUPERVISOR:**  
prof. nadz. asp Sławomir Ówiek

**AUTHOR:**  
mgr Paweł Kwiatkowski

**Łódź, 28.09.2016**



# CONTENTS

## **7. Introduction**

## **8. Source of the idea**

- Reflections on contemporaneity
- Space speaks
- Expression rooted in structure

## **9. From idea to imaging**

- Graphics as a vehicle
- Between continuation and transformation
- Idea of combination
- Formal reduction
- Multiplication and movement
- Importance of photography

## **10. Workshop**

- Digital processing
- Collagraphy
- Intaglio
- Anastatic reprint
- Serigraphy

## **11. Conclusion**

## **12. Bibliography**

# INTRODUCTION

The structure of this dissertation reflects individual stages in preparation of consecutive works comprising a doctoral thesis, which were gradually taking shape and which underwent – as assumed – metamorphoses and transformations. The concept of the doctoral thesis is based on the assumption that graphical image, deriving from various sources of inspiration, often continues full of ambiguities and individual stages of its creation not always lead to a preconceived effects of a finished and straightforward work but constitute a record of its consecutive transformations. In this dissertation I make an attempt at presenting major factors contributing to bringing a collection of works into being. The source of my creative activities is a reflection upon the condition of a contemporary man. I find my personal considerations and intuition articulated in the literature I quote in my thesis. Numerous digressions and observations included in this text arouse in the course of my work on this dissertation. This is a specific feature of my work. Often particular preconceived feelings verbalise on the work completion, when it is possible to view it from a distance. This does not mean that the presented graphics were created in a state of unawareness. The considerations alone would not lead to the creation of a series of graphics constituting the doctoral thesis if not for the need to visualise them in the form of paintings which I developed with the use of a rich repertoire of formal measures offered by graphics. I devote a few paragraphs to the phenomenon and uniqueness of a graphic medium as well as the potential of combining techniques and, most importantly, to the innermost need to express oneself in this specific manner. Photography played a crucial part in the works' creation as it provided material for the development of matrices and the formation of visual messages. It is not possible to talk about graphic art in isolation from technology, ignoring a rich set of instruments: matrices, paints, chemical substances which enable unimpeded work. I did not omit a detail description of these concepts when creating my theoretical work.

According to the made assumptions the resulting series of fourteen works

represents only a sequence within a larger whole and constitutes a stage that is awaiting its further development.

# SOURCE OF THE IDEA

## REFLECTIONS ON CONTEMPORANEITY

My work is an outcome of reflection on man, their complicated relations in today's world dominated by affirmation of individualism and unprecedented changeability of living conditions as well as civilisation acceleration. The present is characterised by atomisation of social links. Relations between specific reality aspects collapse. This fragmentation of knowledge areas as well as the blurring of cause-and-effect ties between them leads to the formation of an incapacitated individual which remains deeply convinced that their choices and judgements are autonomous. What shapes a modern man is the distance from ideas underlying their culture and establishing their identity. A man, predetermined by their birth and blood relations, inscribed in specific time and place, is replaced by a free electron, a creature with no attributes. Contemporaneity is characterised by the questioning of traditional hierarchies and norms. A large stream negating the European culture covers also the artistic avantgarde of the beginning of the 20th century.

Most probably the reasons for this condition stem from various sources and thus are difficult to define. However, the process as such is progressive and cannot be doubted. This is clearly observable in transgressive cultural tendencies after the war. In a book titled "Cienie moich czasów" Bronisław Wildstein described the cause-and-effect connection between the war and social revolution in 1960/70s using the term "liberalism of fear": *War damages coincided with the trauma of totalitarianism. Shock caused by the terror of Nazism and war enforced rejection of any idea that might potentially contain a virus of this disease. Ideology can easily make use of such inquisitorial attitude which in its extreme form leads to a ban on thinking that by default is regarded as highly dangerous. Someone needs to extricate embryos of future threats, someone is authorised to highlight and stigmatise them. Such person acquires a unique position of a judge. The deeper and clearer the person's beliefs, the more actively will this position be used, especially if the beliefs have already frozen in the*

*form of ideology.*<sup>37</sup> Recognition of the war as an outcome of system thinking resulted in the searching for evil in metaphysics and the questioning of axiology, i. e. the area of values. National communities were also subject to accusations as they, supposedly, were responsible for the great conflict and – probably – will be the breeding ground of the future one. In consequence of the wartime shock the ideological pendulum radically changed its amplitude, which was clearly reflected in the postulates of counterculture in the 1960/70s. It was the counterculture generation that in the 90s infiltrated education, shaped imagination of my generation and determines the ethics of contemporary West.

In the area of idea – going deeper into history – the Western world is a successor of Nietzsche's reasoning and his philosophy persists among us in a trivialised and simplified form. It is echoed by rebelling youth ("I have a right to choose and nobody can impose anything on me") and it can be traced in confessions of intellectuals ("individual is of utmost importance and everybody can do whatever they please"). Existentialism was a continuation of the romantic-modernistic revolt. Romantic and modernistic predecessors of existentialists carefully created their images and became objects of fascinations for generations, quite naturally – only in elitist environment in which they functioned. Yet, their role-model nature survived the epoch and exerts its influence on mass culture today.

Liberal democracy was based on ideas which have today been mostly lost. Without them the system is destined to collapse. This leads to disintegration of society which becomes a mass of passive egotists. A shapeless and defenceless, anomy-struck mass. A paradox of contemporaneity consist in a radical valorisation of various forms of contestation, providing a strong sense of autonomy and originality while actually embodying triviality.

The fact that the world of broken rules and lost meanings gives birth to demons was clear already for the sharper artists of the inter-war period. In Poland it was among others an obsession of Witkacy. According to his prophecies today "a mass man [has arrived], (...) pre-trained to perform specific fragmentary functions (...) which so greatly

---

37

B. Wildstein. *Cienie moich czasów*. Poznań 2015, p. 62.

occupy their time with systematic work that consideration of final things that cannot be directly useful is no longer important in the course of each day".<sup>38</sup> Likewise Witold Gombrowicz noted in his journals: "My man is created from the outside. Human nature itself makes humans inauthentic – they are never themselves because they are determined by the form born between people". The author of "Ferdydurke" like no-one else understood what would become of a man who wants to give sense only to themselves. The more such people try to be themselves, the more they try to distinguish themselves from others, the more closely they reflect them. Man's distinctiveness is not determined by any objective rule, higher being, creator that would be independent from people's eyes, from their deforming presence.

Today Michael Houellebecq is one of the most careful commentator of reality. His negative view on contemporaneity is characterised by the lack of romantic rebellion and Nietzschean passion. Houellebecq's protagonists shall encounter neither a super-human nor pathos of value creation. They do not believe in social revolution or spiritual awakening. They are simply outside any plans for the future. They live in capitalism not because they have chosen it, but because it is the only possible system. They do not protest against it since it would be as useful as protesting against a drought or the roundness of the earth. They work, study, talk with each other but their lives are devoid of any distinctive meaning.

Contemporary man started on a never-ending journey towards their inner self and this entailed a sense of alienation and loneliness. These feelings are enhanced by a fast civilisation progress. Expansion of the void seems to be the other side of technological development and material prosperity. Concentration on the material ruins humanity, reduces us to the animalistic here and now, to the most vulgar use which cannot be enough for any man. However, this horror vacui, fear of the void leads to a desperate escape into this very emptiness, to its duplication and multiplication. It seems evil is luring and guiding us, hiding us in ever more complex and incomprehensible machines and buildings, never-ending labyrinths of civilisation we are creating with a growing passion. A mocking face of nothingness glances from behind them.

---

38 S. I. Witkiewicz. *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa, 2002, p. 119.

Since the end of the Middle Ages the development of spiritual life in Europe has been demonstrating a tendency to free thinking of any authoritarian influence. It seems our century represents a radicalised, gloomy version of modern humanism. Renaissance humanism fuelled by an ethos of unlimited human capacities was cheerful and optimistic. It was a period when liberal societies formed. In a way also our contemporary world was born then, which is proven by works of art created at that time and filled with sensual intensity, vigour and temperament. The Renaissance art gave birth to a man submerged in a common, human world. This commonness locates the man in the world's cosmic order, in the perspective that opens them to infinity, the dimension of order and sense, lying beyond human everyday reality. Our times are as if a reverse of that epoch. The rejection by contemporaneity of governing norms entails a sense of alienation and rootlessness as well as randomness – all these pains of contemporary man who is the subject of my works.

### **SPACE SPEAKS**

One of the activities which have for years been shaping my imagination is the observation of people, their gestures, rhythm of steps, posture and distance filling the space between them. Information on human psyche is provided not only by the opinions they express and their reaction to various events, but also by their gestures, manner of walking and style of dressing. I have always wondered what specific non-verbal behaviour meant and manifested. I discovered that the observations related to this non-verbal language used by humans for communication have been methodically described in the form of a scientific dissertation in a book by Edward T. Hall titled *“Bezgłośny język”*: *Each living creature senses a physical barrier separating it from external world. Each organism, from bacteria and cell to a human being, has perceivable limits that determine its beginning and end. However, another limit existing somehow outside the physical limitation can be found slightly higher on the phylogenetic scale. It is more difficult to be traced but it remains as realistic and the physical boundary.*<sup>39</sup>

---

39 E. T. Hall. *Bezgłośny język*. Warszawa, 1987, p. 161.

Culture is communication. We speak by means of space which is the distance we create between each other. There are infinite dependencies causing a smaller or bigger distance from other people – family, strangers, friends, employers, women, men, visible also in various circumstances: during job interviews, when whispering into our close one's ear, in a queue, at the bus stop or when we pass each other in the street. Our ever-changing location adds colour to communication, accents it and sometimes has more meaning than the spoken word. Each individual seems self-aware only due to the collective aspect: language, gestures, habitual behaviour. No fully private, purely individual language can develop. Signs can be private but not the sign system as such. The notion of a completely solitary and separate individual is a utopia since even in mutual contacts we rely on the common language.<sup>40</sup>

The flow and displacement of the distance between people in mutual interaction is an integral part of communication. Normal conversation distance between people shows us the importance of the spatial influence dynamics. If one person moves too close, the reaction is immediate and automatic: the other person moves back.<sup>41</sup> The space (or territoriality) is in many extremely intricate ways connected with other components of culture. In specific circumstances the place taken at the table indicates social status. We adjust the volume of our voice to a growing distance (from a whisper to a cry). We have designated places for working, studying, playing and defending ourselves. Finally, we also dispose of a complete set of tools such as rulers, metering chains, telemeters we use to measure distance and mark out limits of everything – from our homes to our countries.<sup>42</sup>

Man has developed their territoriality almost beyond comprehension. On the other, had they treat space like sex: it exists but it shall not be discussed. And even if it is talked about, the conversation is informal and not serious. If we attend a series of lectures already during the second lecture we can see how fast territoriality is established – most students take the same seats they took during the first lecture. Moreover, if someone has taken the seat we used last time, we are briefly irritated and tempted to ask the intruder to relocate. The intruder is obviously aware of it and

---

40 P. Lisicki. *Doskonałość i nędza*. Warszawa-Gniezno, 2008. p. 243.

41 E. T. Hall. *Bezgłośny...*, op.cit., p. 176.

42 Ibid, p. 64.



usually asks: "Have I taken your seat?", to which we generally falsely reply – "Oh, no. I did not want to sit here anyway".<sup>43</sup>

Contemporary man has a very individualised approach to space. They imagine relations between places they know based on personal experience. Places they have not seen and do not identify will remain vague. "Only the things you can see exist", such conviction was expressed by George Berkeley in the 17th century. Today this idea seems quite valid.

Of course aesthetic notion of space is not identical with the category of non-verbal communications offered by psychology and depicted in "Bezgłośny język". Nonetheless, also in aesthetic space the distance and proximity, height and depth, open or closed nature provide material for expression of emotional and metaphorical messages. Therefore, one should not treat distance or the so-called "negative spaces" distinguishing figures on the painting as something indefinite since the links between figures are clear only when the distinctiveness of division matches the discreteness of the figures themselves.<sup>44</sup> Thus, in my graphics I try to ensure expression not only with the use of figure form but also by means of intervals. The constant topic of my works are these non-verbal forms of communication which appear in spatial relations and which I try to express visually.

### **EXPRESSION ROOTED IN STRUCTURE**

The above presented observations would not be meaningful for the created series of graphics if not for the series underlying conviction about the existing structural relation between the presentation method and the expression communicated through this visual pattern. In other words I believe that it is possible to portray complex human psychology with the use of visual forms. There is a natural link between the perceived appearance and the experiences it conveys. When seeing a form we always, consciously or unconsciously, assume that this form presents

---

<sup>43</sup> Ibid, p. 162.

<sup>44</sup> R. Arnheim. *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Warszawa, 1978, p. 242.

something and, therefore, represents a form of some message.<sup>45</sup> From a practical perspective the perceived form informs us mainly – through visual appearance – about the nature of the presented object. Our deductions based on the form, colour and external behaviour of man, tell us a lot about human nature, and in case of objects – about their practical purpose. Moreover, the form always goes beyond the practical function of things, finding the visual, characteristic elements of roundness or sharpness, strength or weakness, harmony or chaos in a shape.<sup>46</sup> A schematic diagram or instruction informs us mainly about what it presents: a man, an animal or object, as well as about what a given man or animal is doing. In case of objects it reveals their purpose. However, if we go beyond this conventional area of visualisation into the representation dimension based on the creative treatment of forms and textures, using formal means for development of a complex visual pattern, the representation of an equally complex reality becomes possible. Thus, the form becomes a carrier for a symbolic image of human condition.

There is a conviction stating that visual forms are superior to other forms of expression when it comes to developing expressiveness. This idea is propagated by Rudolf Arnheim: *Purely visual features are actually the strongest ones. They reach us in the deepest and most direct manner.*<sup>47</sup> Each object or event with a clear, perceivable shape has its visible expression. A sheer cliff, willow, colours at the sunset, cracks in the wall, fallen leaf, open fountain and even a simple line, colour or the dance of an abstract shape on the cinema screen – they have expression equal to human body and can be of equal use for an artist. In some respect they serve the artist even better since human body is a particularly complex pattern which is not easily reduced to a striking expressiveness of form and motion.<sup>48</sup>

In traditional painting symbols and convention were frequently applied to depict human expression. Emotions of portrayed people were expressed by conventionalised physiognomy and gestures. When working on a series “Individual and the Crowd...” I tried to find a higher meaning level of expressed experience, seeking

---

45 Ibid, p. 106.

46 Ibid, p. 106.

47 Ibid, p. 107.

48 Ibid, p. 449.

expressiveness in varied formal methods which I describe in the following sections of my dissertation. My endeavours are centred on the attempts to liberate the painting matter from its illustrative function, while retaining its psychological depth and suggestiveness of depicted scenes.

# FROM IDEA TO IMAGING

## GRAPHICS AS A VEHICLE

A elemental manifestation of art is the conversion of ideas and feelings into visual language. There is a sphere between an elusive thought and a material object which is occupied by an act of creation. This observation may not be very new but still it entails more serious questions: How to bridge a gap between one's feeling and the visual image? How to make one's reflections real? How well can I express my thoughts?

I believe that the most interesting works of art stem from a permanent search in a creative process and the final effect is better when determined by a direct, autonomous creative act. Therefore, I treat the design stage as transitory and rest the whole burden of composition organisation on later stages of work. I frequently and purposefully introduce disorder on the first stage of creation to be able to distance myself from excessive intellectual speculation and to prevent the painting from freezing in a stiff composition arrangement ready for reproduction. The method of destroying order to retrieve it later may not be logical but is a huge advantage. It requires the transfer of creative burden from the concept design to the creative work stage. Against prevailing stereotypes contemporary artistic graphics enables such spontaneous method of work which is traditionally associated with painting. The freedom of unrestricted imagination and the charm of inconsistency mean that the whole creative process acquires symptoms of changeability and the work becomes more authentic. I do not claim that the creative act is superior to preceding concepts but I draw a connection between these two factors. Separation of the concept from its execution is the main trait of design work. Artistic activity is characterised by creation within a mastered medium. Artistic graphics provides a perfect ground for this type of exploration. Alchemy of graphic workshop can evoke new fascinations, opens new perspective and enables a new reference to reality. We do not need to search for confirmation of the above observations. This validation is brought by experience.

Contemporary graphic workshop is distinguished by polymorphism and

continuously extended array of means of expression. The abundance of printing methods, materials, substances and tools and the possibility to combine techniques offer an unprecedented, unlimited opportunities, freedom of expression and of deepening reflection. Such wealth of possibilities poses a threat of losing oneself in a mindless multiplication of effects and excessive aestheticisation. A wide selection of means provided by the contemporary workshop is accompanied by the temptation to multiply existence and to abuse measures utilised in any configurations. Although artistic creation is defined by freedom and even inconsistency, its fundamental feature is the imposition of limitations and restrictions onto oneself. Selection and prioritisation, that is a rejection of elements useless for the development of a clear message, are the essence of creative work. Formal means shall serve the expression of ideas. Technique shall never precede image. Quite contrary, it shall help to construct the visual image's feasibility. Graphics is a specific conveyor belt, a vehicle transferring us from the realm of imagination to the sphere of reality.

### **BETWEEN CONTINUATION AND TRANSFORMATION**

The basic assumption behind preparation of the series was an intention to develop a motif I initiated during my studies. Systems of human figures passing each other by have for a long time inhabited my works. They change their configuration and undergo continuous transformations. They extend graphic universe I have established and they provide grounds for ongoing activity. The essence of the series developed over the past years is stylistic consistency of a narrated story and a specific, purposeful monotony in creation of its consecutive episodes. Consecutive works do not differ significantly and the characters are more of an argument supporting artistic theses and assumptions than living people. This is a consequence of my conscious decision and rather an inevitable consequence of specific understanding of the world. Expression in the form of a series offers the benefit of a deeper reflection and an in-depth expression of the message. Moreover, a series makes it easier than a single work to externalise a vast experience of complex reality. My series is of an open nature which enables

freedom of expression as well as identification with problems that occupy me. I also hope it makes the expression more authentic.

In the collection titled "Individual and the Crowd..." I decided to explore the area of graphic techniques I have not used earlier or I have used only marginally. Their inclusion in my creative work was dictated by the need to deepen expression and equip presented objects with a new form which may change their meaning. A few years' widening of experience within anastatic reprint, success with the achievement of intended effects and resultant foreseeability of creation of graphic expression pushed me to search for solutions in techniques I have not applied earlier. Moreover, graphic workshop experience suggested the avoidance of over-literary articulation of thoughts since problems often begin when narration dominates its communication manner. I found a remedy to this dilemma in an spontaneous work, free of speculation and, paradoxically, in technology. Exploration of the so-far unfamiliar area of printing opportunities and of the earlier unexplored workshop spheres awakened my imagination and suggested solutions.

The presented cycle is largely a continuation of the message and from a formal-technological side – a transformation involving introduction of new formal measures. A turning point was the need to use new techniques: collagraphy, serigraphy and intaglio which shall be described in the following chapters.

### **IDEA OF COMBINATION**

In my works the idea of combination means firstly combination of graphic techniques. Yet, the combination motif is already employed at the stage of photomontage which is a reflection of my fascination with imagery of the New Wave cinema of 1959-1965, defined through a free dramatic structure, avoidance of intellectual, practical motivation of the characters' actions, natural character of events as well as their close relation with the setting. The New Wave artists rejected traditional cinematic models and proposed a personal production style, free of any rules and based mainly on improvisation, outdoor photos and elliptical narration method leading to individual, ambiguous interpretation of their work.

The nature of montage in my works consists in isolation of figures from crowded space and their location in a different context. This relocation of a figure from its natural environment into a staged space of a flat, uniform, white background should entail critical distance of the figure-actor to the character they play. In consequence of this strangeness-based distance everyday events become the essence of the spectacle. Free, unforced enacting of roles by figures should reveal real life conditions.

Executed montage is closely related to the idea of the printing method combination. The combination of graphic techniques ensures ideal conditions and offers practically unlimited opportunities for formal-stylistic penetration. This additionally allows me to violate standards assigned to graphics and to impose my own aesthetic expression, characteristic for the aesthetics of our times. Until now the combination of techniques in my works involved supplementation of blueprints executed with the use of anastatic reprint with a monotype, template or serigraphy. For the needs of "Individual and the Crowd..." I decided to radicalise the combination idea by means of juxtaposing opposite techniques such as collagraphy and serigraphy as well as mutually remote reprint and intaglio. The use of such extreme graphic methods enhances the sense of the material form distinctiveness and the sense of the painting's internal incoherence. This is a consequence of the assumption that the painting should to some degree put the viewers out of balance and shock them. This is also in line with the intention to extend interpretation trends of the prepared cycle.

If we assume that graphics is a medium exposing the creative attitude of the author, then the choice of printing methods from a wide selection of traditional and authorial solutions loses its aesthetic-formal nature. It becomes a fundamental choice. Each print form and combination thereof reveal the depth of feelings and unique personality of the author. It is with this awareness that I started selecting techniques and their organisation manner.

### **FORMAL REDUCTION**

Formal reduction, i.e. reduction of artistic means in order to improve the expressiveness, has been long present in art. In particular in the days of the avantgarde

it was used in an extreme manner by artists creating geometric abstraction. Economical deployment of means makes the form organised and clear, which entails increased radicality of expression. In my work the formal reduction manifests itself through the population of white background, deprived of any reality-related elements, with achromatic figures. I reduce colour, eliminate the background but achieve firmness and extreme expressiveness. I made a simplified human figure an image carrier. I multiply it, change its scale, arrangement and distance which separates it from other figures. The whole visual narration is contained in the mutual arrangement of figures as well as in the background in relation to the figure. An important distinguishing feature of the cycle is the exaggeration of mutual differentiation of elements as a result of using remote, often extremely remote techniques. Activity of figures-actors is limited to gestures and their physiological pulsation expressed through the traces of printed matrices. Reduction of the background to whiteness is intended to constrain the narrative layer of presented scenes and to direct the whole attention to meanings revealed by figures, the trace of their reflection and the space between them.

Trivial, undistinguished representatives of various modern epochs provide material for my graphics. Elimination or disruption of individual figure features and sometimes also my method of turning them back to the viewer are intended to increase the sense of anonymity and – most importantly – to direct the viewer's attention to the whole composition. In the classical representation of a human figure the viewer's attention is focused on the face and our sight centres and rests on the eyes. The eyes express psychological depth of a depicted person and their individual, unique nature. Often we seek the sense of the whole representation in the eyes. My intention was to disrupt this manner of perception in order to present a man as an element in a greater whole and to turn the viewer's attention to the relations between different figures. Psychology of the individuals I portray is revealed in the nature of printed silhouettes and their mutual relations. It was also for this purpose that I used a large format for the graphics, enforcing a specific manner of viewing and reading the meanings.



## **MULTIPLICATION AND MOVEMENT**

Even at the first sight the duplication of the same figures in various graphics as well as their repetition within individual composition is easily observable in the prepared cycle. The use of this technique is intended to achieve several effects. Firstly, I intended to develop a coherent series, in which multiplied elements will evoke in a viewer a sense of uniform reflection of a larger whole. Secondly, figures-actors multiplied in mutually remote works (my graphics follow a specific sequence) should suggest a fact of their mutual movement, which improves interpretative aspects of the cycle. Location of the same figure in several places and its printing with a different technique on each occasion should reveal the fact of movement and simultaneous transformation of the figure in consequence of a context change. In case of figures at significant distance from each other the sight needs at least several seconds for observation. The movement is presented on a symbolic layer, based on knowledge not on perception capacity. The third assumption, the intention to introduce movement as a phenomenon resulting from visual perception, is based on the repetition of figures within one composition or neighbouring compositions.

Rudolf Arnheim in his book “Sztuka i percepcja wzorokowa” claims that the whole motion perception is basically stroboscopic. The most obvious example comes from the cinema. When screening about twenty frames per second we can observe continuous motion<sup>49</sup>. However, it turns out that the movement observation does not require stop-motion technology, which has been confirmed by pioneer experiments on motion performed by Max Wertheimer. He explored perception effects caused by two shining objects, e.g. lines appearing successively in darkness – a phenomenon known to us from the plane position lights or street lights.<sup>50</sup> When two stimulants are close to each other or flare one shortly after another, they seem simultaneous. When the distance in space or time is significant, we perceive two separate objects, appearing successively. But under favourable conditions we will see one object moving from one place to another.<sup>51</sup>

---

49 R. Arnheim. *Sztuka...*, op.cit., p. 387.

50 Ibid, p. 106.

51 Ibid, p. 388.

In a lecture titled “Postrzeżenie zmiany” Henri Bergson emphasised the fact that our habits make us divide movement into sections:<sup>52</sup> *We analyse motion as if it consisted of motionless sections, and when we watch it, we recreate it from stillness. The motion is for us one position, next it becomes another pose and so it continues indefinitely. We say that there must be something else here and that there is a transition from one position to the other, during which an interval passes. However, when we direct our attention to this transition we change it into a series of poses and are likely to believe that obviously there must be a transition between the two consecutive positions.*<sup>53</sup>



Illustration 2

Stroboscopic motion occurs between objects which are distant from each other as regards their appearance and function in the whole field of view and which differ with one perceivable feature, for example location, size or shape. Under adequate conditions such constellations cause a dynamic effect also with simultaneity, which is best reflected by stroboscopic photographs that present the same object in several places in one photo or in w series of photos. Their positioning sequence constitutes a consistent, often straight line. Internal transformations gradually occur in the object, such as for example a change of a jumping athlete’s position.<sup>54</sup> Illustration 1 presents a series of shapes developed by Franz Rudolf Knubel based on the idea of Theodor Fischer. The central shape is a cube while the remaining ones have proportions of elemental musical intervals: 2/1, 3/2, 5/4, 1/1. 4/5, 2/3, 1/2. Similarity of shape and gradually changing height and width mean that instead of a series of separate shapes the viewer sees a smooth, harmonised transformation. “An event” strikes us with its

---

52 F. Pręgowski. *Francis Bacon, metamorfozy obrazu*. Warszawa, 2011, p. 123.

53 Ibid, p. 106.

54 Rudolf Arnheim. *Sztuka...*, p. 433.

dynamics: an object becomes round or straight. It seems that it gives up its comfortable resting pose, rises and acquires more energy.<sup>55</sup>

The movement seen in this sequence becomes particularly convincing if specific elements overlap. This effect was employed by futurists who tried to capture motion by multiplying figures or their parts. Also other artists used the same methods in a more discrete manner.<sup>56</sup> We can see them among others in “The Blind Leading the Blind” by Bruegel or “The Lamentation” by Giotto. Auguste Rodin in his conversation with Paul Gsell states that “motion is a transition from one posture to another” and therefore an artist in order to express motion often presents its consecutive stages in various fragments. The main subject matter of “The Blind Leading the Blind” – a painting illustrating Evangelical saying “if the blind lead the blind both shall fall in the ditch” (Matthew 15:14) – is expressed through similarity and distinctiveness. Six crippled figures are linked into one form with the shape logic. We can draw a downward curved line between their heads that will connect the figures in one, slowly inclining series which eventually dramatically collapses. The painting presents consecutive stages of the same process: relaxed walk, hesitation, fear, a stumble and a fall. The similarity of these figures results not from repetition but from gradual changes which forces the viewer’s eye to trace the progress of the action. The rule underlying the film has been used in a sequence of simultaneous stages in space.<sup>57</sup> Many paintings in art history present figures located in a manner that might suggest this actually is one person in several consecutive poses. “The Lamentation” by Giotto depicts despairing angels crying in heaven. The whole group seems to resemble a dynamic, decoupled illustration of a single gesture. Alois Riegl notes that the figures from “Night and Day” next to the Giulian de Medici statue by Michelangelo in Florence together create a rotation effect. Our eyes connect them since they are fully symmetrical and have similar outlines. Still one figure is the opposite of the other one. Night presented from the front is as if moving nearer, while Day, with its back towards us, is leaving. Thus, the rotation of the group.<sup>58</sup>

---

55 Ibid, p. 106.

56 Ibid, p. 106.

57 Ibid, p. 98.

58 Ibid, p. 434.

Of course the above observations need to be supplemented with a statement that the motion in art is not the same as the motion we know directly through empirical science. The phenomena presented in art (also the movement) are always stipulated and imitative in nature. Even the motion presented by futurists is not the same as the movement of a travelling car or running person. It is only its reflection, imitation. Art has a mimetic origin (avoiding the absurd dispute on what realism is and what areas of reality and how should be communicated or copied by art). Art must reflect, present something, it must narrate something and in this sense it is destined to have a derivative nature.

In the presented cycle the above mentioned conditions and stages as well as individual figures intended to illustrate motion are an attempt at its simultaneous reflection. Repetition equals intention to explore the essence of the problem consisting of the dynamics of movement. Most importantly though, the multiplication of figures is an attempt at widening the metaphorical dimension of the created series and results from the concept of unifying it.

### **IMPORTANCE OF PHOTOGRAPHY**

Photography, in particular photojournalism which highlights transitory and temporary phenomena, played a vital part in the process of the painting idea creation during the cycle performance. The creation of photojournalism was possible due to photograph with short exposure time.

At the initial stage of relations between photography and painting, photos portrayed a model – motionless, patiently waiting for the permanent registration of the image. Photography served to preserve academic stylistic. The portrayed figure was unnaturally posed and often arranged to show a specific, artificial gesture. Around 1913 a crucial discovery was made in photography. It consisted of a discovery of small-format cameras, often with short exposure time, small-size, handy with rangefinders and viewfinders. This breakthrough occurred at the beginning of the 20th century, on the eve of grand events which could now be documented in the form of photojournalism, depicting time and setting of natural, real events. These photographs

present figures unaware of the fact they have been caught by the camera lens. Most importantly their movement – natural and unstudied – can be seen.<sup>59</sup> The use of short exposure times enabled photography to preserve so-far unfamiliar, or at least unfamiliar to art, events.<sup>60</sup>

Photography with the use of short exposure times is invaluable especially as regards the capturing of a street scene, environment, texture or momentary facial expression. In these situations an accidental system and arrangement, general mood and interesting details are more important than formal precision.<sup>61</sup> Moreover, implementation of short exposure times means that the shooting stops constraining the figure, enabling it to go beyond the frame limits. I use this apparent imperfection of snapshot photography in my graphics, trying to give it a modern aspect and assuming that attributes defining modern art comprise among others the drive to search for truth as well as the rejection of unnatural styling. Reality recorded in the form of a document “when cold” and without preparation is this photography feature which characterises all my graphic activity.

The perversity of this method of my work involves combination in one composition of photos from varied, remote in time and place sources. The juxtaposition on one dimension of such mutually strange elements – people from opposing modern epochs – can evoke a sense of worrying abnormality and disturb the message clarity. However, my intention was not the play with conventions, deconstruction and toying with randomly arranged configurations of figures (although the temptation to dive into aesthetisation is always strong). I rather tried to develop a higher layer of uniform meaning out of created chaos of scattered photographs. In order to achieve this uniformity I utilised graphic workshop, starting my work from photo collage executed with the use of graphic software.

---

59 F. Pręgoski. *Francis Bacon, metamorfozy obrazu*. Warszawa, 2011, p. 22.

60 Ibid, p. 23.

61 R. Arnheim. *Sztuka...*, op.cit., p. 164.

# EXECUTION

## DIGITAL PROCESSING

The starting point of my creation is the transformation of photos in virtual space with the use of graphic software Photoshop. First, I opened collected photos and extracted figures from their natural environment. I deprived them of colour and placed them on neutral, white background, neglecting composition precision in order to ensure freedom of work.

A collage of human figures prepared with the help of computer software creates a general and unspecific vision of their overall shape and does not explain their final particularity. This particularity is formed directly on paper. It appears slightly accidentally when developing matrices and during printing and, in consequence of accumulation of consecutive prints, it undergoes further changes.

## COLLAGRAPHY

An important outcome of the exploration by the 20th century avantgarde was the enriching of artistic workshop with frequently unconventional materials and tools. Graphic artists followed in the steps of painters creating assemblage, collage or frottage.<sup>62</sup> The use of materials of various physical, chemical and visual properties offered new opportunities but also posed a technical challenge.<sup>63</sup> The rules of work changed significantly. Graphic plate was created through adding that is application of various materials of different textures onto the base, in contrast to traditional techniques employing elimination of elements of a wooden or metal plate. This process has been named collagraphy due to its similarity to the collage technique. Accumulation of composition elements did not exclude simultaneous enrichment of composition with traditional methods.<sup>64</sup>

Due to the almost unlimited choice of materials and tools as well as possibility

---

<sup>62</sup> Jordi Catafàl, Clara Olivia. *Techniki Graficzne*. Warszawa, 2004, p. 90.

<sup>63</sup> Ibid, p. 106.

<sup>64</sup> Ibid, p. 106.

to combine varied substrates and application methods, collagraphy techniques are always of experimental nature and their final result cannot be predicted.<sup>65</sup> In the series “Individual and the Crowd...” I focused on a small selection of opportunities offered by collagraphy and, in the light of my experience, I shall discuss it wider.

For the preparation of the cycle I used two variations of collagraphy, each having its own variants. The first one is collagraphy on cardboard matrix, the second – on plastic matrix. The feature that makes them differ from each other is substrate – paint-absorbing cardboard and smooth, easily cleaned PET foil. I use intaglio to print the two collagraphy methods. The advantage of intaglio over relief printing method is that the former enables to achieve a greater variety of textures and tonal depth than the latter. As already mentioned the material I used for preparation of graphic designs is digitally processed photography. The concept must be transferred onto the matrix in order to finally place the executed design on paper. I used a digital projector for this purpose, which I directed onto the prepared substrates. Next, I traced the projected image with a marker.

### **3. Collagraphy on cardboard matrix**

For this variation of collagraphy is used a 3 mm thick cardboard as a matrix. This material is characterised by a great durability as well as an easy application of various materials. It should be remembered that cardboard bends and becomes thinner after each printing. Moreover, its surface gradually loses its paint-absorption properties and therefore also the possibility to achieve blackness on the print. I made an assumption to develop four prints from each matrix.

#### ***A. Cardboard and polymer adhesive***

At the first stage of my work I prepared matrices with the use of polymer adhesive. Polymer adhesive does not react with water, which enabled me to soak paper in order to execute the print. I applied the adhesive with various tools: brushes, putty knives, cloth. A natural solvent for polymer adhesive is a 40% alcohol which I used for

---

<sup>65</sup> Ibid, p. 106.

dissolving substances in order to achieve a required scale of greyness. On completion of the drawing I prepared the print as in intaglio techniques: the whole surface of the matrix was covered with paint. I cleaned its surface with starched gauze and, in order to achieve whiteness, with newsprint. After development of the print the sections covered with adhesive were reflected by whiteness and section of adhesive-free cardboard – by blackness. Polymer adhesive dissolved in denatured alcohol enabled me to achieve values in between blackness and whiteness, proportionately to the amount of solvent added. It is worth noting that dry adhesive is sufficiently hard to enable drawing on its surface with a point. I used this option when working on the cycle. The advantage of this technique is a wide selection of possible means as well as easily obtained, deep tonal scale and variety of textures.



Illustration 2: collagraphy with the use of polymer adhesive on cardboard



Illustration 3: collagraphy with the use of polymer adhesive on cardboard

### ***B. Cardboard and stretch foil***

Another method I used for preparation of a cardboard matrix is application on synthetic foil on the matrix with the use of polymer adhesive. Stretch foil is best for this purpose since it is sufficiently thick for easy formation. Its relative durability allows for



cleaning with gauze. My experience shows that this durability does not suffice for printing of large volumes. In practice stretch foil serves for up to four prints. Its characteristic feature is easy creasing and formation. I printed the cardboard matrix prepared with the use of synthetic foil with intaglio method as the previous cardboard collagraphy type. Synthetic foil enabled me to achieve attractive, subtle structures and wide tonal range.



Illustration 4: collagraphy with the use of stretch foil on cardboard

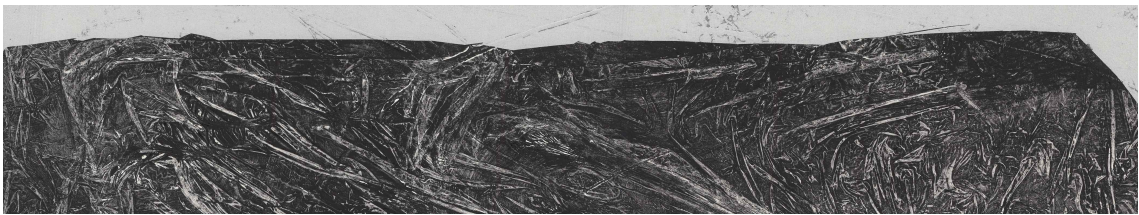


Illustration 5: collagraphy with the use of stretch foil on cardboard

### ***C. Cardboard and paper***

Individual paper types are distinguished by different surfaces and absorption capacities. From fully matte to almost completely smooth. And also here, depending on the paper used for the matrix preparation, it is possible to achieve a wide scope of greyness. Additionally, the drawing is created by the edges of applied paper and hollows between them, which are filled with paint.

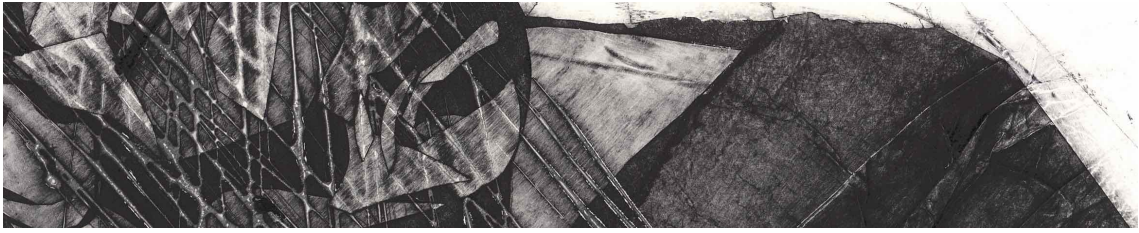


Illustration 6: collagraphy with the use of paper of varied absorbency and polymer adhesive

#### 4. Collagraphy on PET foil

For this type of collagraphy I used a matrix of PET foil (polyethylene terephthalate) i.e. a thermoplastic polymer of the polyester group. The main advantage of this material is its transparency which allows for easy transfer of the design onto the material. Krzysztof Tomalski in his book titled “Alintaglio” describes the benefits of using plastic materials in the following way: *Plastic materials do not dirty colours while wiping, so in contrast in particular to zinc matrices the whole scale of whitened and sharp colours can be used. However, these materials are not as durable as aluminium. Plexi seems to be least practical as it is fragile and additionally prone to fast degradation under the influence of solvents. PET materials are the most useful ones. They are elastic and mechanically durable.*<sup>66</sup>

The substance I applied when drawing on PET foil was an acrylic medium by Windsor&Windsor named “Heavy carvable modeling paste”. It is characterised by high absorbency, strong adherence to the used substrate surface, easy formation of any shapes as well as a great hardness after drying leading to achievement of details. When dry, the paste can be scrubbed and drawn on with a point. Depending on the thickness of the applied acrylic paste layer a gradation of grey shades from black to very light grey can be achieved. Additional creative opportunities are ensured by dissolving of acryl with water and application of layers with the use of a brush, cloth or other tools. In my work I used the option to construct the form using masking with the paper tape. After removal of masking elements I printed the finished matrix with the use of intaglio method. Paint is easily removed from sections which have not been covered with the paste and the paste absorbency allows it to “catch” paint and print it on paper.

---

<sup>66</sup> K. Tomalski. *Alintaglio*. Kraków, 2015, p. 182.



Illustration 7: collagraphy with the use of acrylic paste on PET foil



Illustration 8: collagraphy with the use of acrylic paste on PET foil

## **INTAGLIO**

Intaglio is one of the oldest, classical, graphic methods. This technique is characterised by the fact that printing elements on the matrix are located lower than non-printing ones. Paint is removed from the upper (non-printing) matrix sections, while it remains on its lower fragments. Paint is very accurately transferred on paper owing to strong pressure from the press and water-soaked paper. Various metals are traditionally used as the matrix to ensure prints maintain adequate quality. When working on my cycle I used PET foil instead of traditional metal plate.

PET foil definitely does not allow for such finesse of drawing as copper or zinc traditionally used in intaglio printing. However, PET foil meets the requirements of free work, with large formats, with no ambition to achieve precise forms. As already mentioned a great advantage of PET foil is its transparency enabling easy transfer of the design by means of outlining the form. It can also easily be cut to obtain required shapes. This technique helped me to supplement printed silhouettes with linear forms.

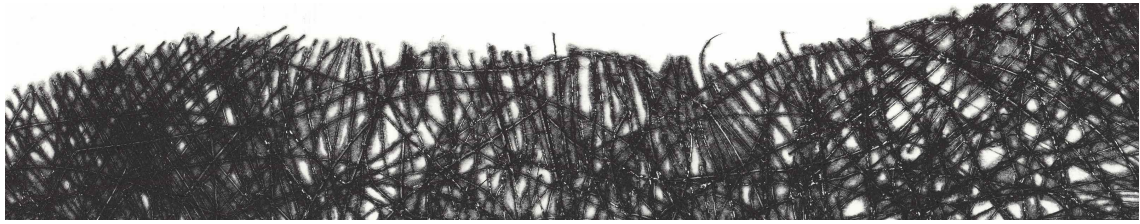


Illustration 9: intaglio with the use of PET foil

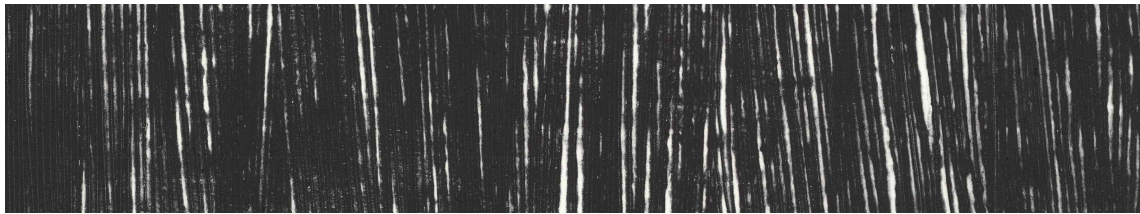


Illustration 10: intaglio with the use of PET foil

### **ANASTATIC REPRINT**

Another technique employed during execution of the cycle is anastatic reprint. Anastatic reprint used at the turn of the 19th century was a method of achieving facsimile lithography prints from old copperplate engraving, woodcuts and lithography. These prints were as close to the original as possible.<sup>67</sup>

The use of rules enabling anastatic print from old prints with no risk of destroying them enabled to develop a new method of printing from a xerox copy. This method has been described by Professor Witold Warzywoda in the following way: *I consider the commonly used transfer of image from a xerox copy with the use of dissolving toner with aggressive solvents (nitro or acetate) ineffective. Soaked paper of a xerox copy or printing substrate can accidentally transfer the image. Toner pigment adheres to the stone surface, does not grease it and is a physical carrier for paint. The soaking of paper, which is not fully controllable, can lead to blurring or on the contrary to only partial transfer of the image from the xerox copy onto the stone or other surface. The harmful effects of the used solvents are also meaningful.*<sup>68</sup>

These disadvantages, with a complete control of the process and assessment of material for printing, can be eliminated when treating a xerox copy and toner on paper

<sup>67</sup> W. Warzywoda. *Anastatic reprint*. "Text & Cover", 2002, issue 4, p. 29.

<sup>68</sup> Ibid, p. 30.



as a ready carrier for the paint. With this method I use properties of wet paper behaving like wet stone surface, processed with the solution of acid and gum. Similarly to stone wet paper repels greasy paint which adheres only in the places of toner printed on the xero copy and serves as its carrier<sup>69</sup>.

Relying on all of the listed observations concerning anastatic reprint I took a step forward, using this print to prepare a print directly from a xerox copy onto the artistic paper, avoiding the use of lithography stone. With a direct xerox print one should remember about the mirror reflection of the design. This method of using the transfer technology perfectly fits into my concept of working in process. Appropriate treatment of a xerox copy allows for free manipulation and transformation in the creative process. Lack of precision and large margin of unpredictable effects typical for reprint is for me an advantage and facilitation in implementation of the idea of work based on spontaneity and suddenness. It is worth adding that a xerox copy does not allow for the execution of large volumes of prints. One matrix suffices for about four relatively similar copies.



Illustration 11: anastatic reprint

## **SERIGRAPHY**

An important component of the produced cycle is serigraphy. This relatively new technique deriving from industrial applications currently constitutes an integral and important part of artistic graphics. Serigraphy as a graphic technique has been promoted and included in the set of artistic printing techniques mainly by pop-art artists. They created works which for many years consolidated aesthetic canon assigned to this graphic method. Such condition, though it never serves creativity and improvement of workshop capacities, was accepted artists, critics as well as recipients.

---

<sup>69</sup> Ibid.

The breakthrough came with the arrival of digital print competing with pop-art attributes earlier associated only with classical serigraphy, such as: the use of photography, wide range of colours and unlimited multiplication possibilities.<sup>70</sup>

For this reason serigraphy had to search for new means of expression in order to maintain its stylistic autonomy. Such opportunity was created by the return to rarely employed intermediate template method whose varied, though far from printing perfection, means allow for new workshop solutions.

Serigraphy technique assumes a division into two methods of preparing template for printing. The first template, when the matrix is prepared independently of the printing grid and is applied on it only before the printing, is called intermediate template. The second template, when the matrix is created directly on the grid and during the whole printing preparation constitutes one whole with it, is called direct template.

Professor Sławomir Cwiek based his work on the intermediate printing method and praises this type of workshop: *contemporary serigraphy in all its variations covers a vast field of knowledge of various disciplines, whose dynamic development is focused on large-volume, perfectly precise but unfortunately impersonal printing. However, in case of artistic graphics and in particular in creation of authorial works of specific, individual nature this method occupies an important place among other techniques, filling the gap in the area of expression means. A crucial feature here is the authenticity of printed forms since the matrix is created directly on the design or even is the design and the definition of shape results to a greater degree from the material specification than from the tool characteristics.*<sup>71</sup>

The last, serigraphic stage of the doctoral works' development was also based on similar assumptions. I used the direct printing method relying, according to the method definition, on the light-activation of emulsion applied on the grid. Yet the elements I exposed to light did not originate from the photography area. These were manually prepared paper forms which during the printing functioned as large, flat, uniform-colour background, constituting the next layer of forms. The

---

70 S. Cwiek. *Szablon pośredni – alternatywny środek wyrazu artystycznego w serigrafii XXI w.*, "Serigrafia w XXI wieku... co dalej?". Gdańsk 2016, p. 17.

71 Ibid.p. 17

effect of printing covering, rough shapes onto subtle, nuanced collagraphy, as intended, evoked a sense of non-uniformity with the substrate and revealed as additional dimension of references and metaphors.

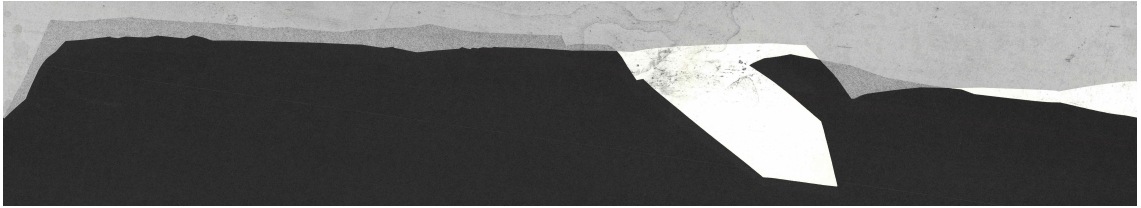


Illustration 12: serigraphy – direct printing

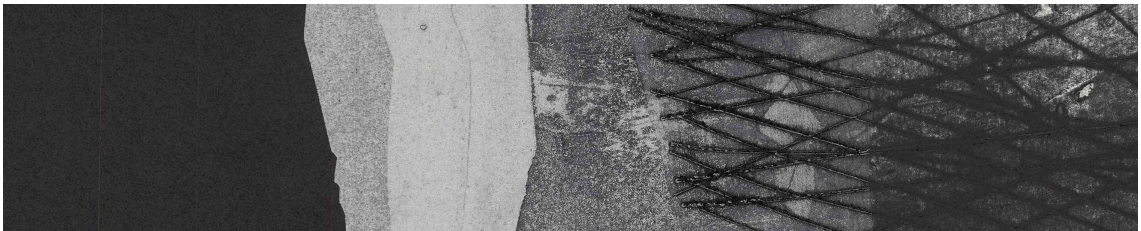


Illustration 13: serigraphy – direct printing combined with intaglio

# CONCLUSION

According to the logic of this dissertation I will try to summarise concepts contained therein as well as observations concerning the prepared cycle, which hopefully are obvious after familiarisation with the text and my works.

First, my work originates from a reflection on an unstable role of an individual subject in contemporary culture. I believe that this is an outcome of the disappearance of criteria and withdrawal of an individual from its power of judgement. Without it a man becomes weak and hesitant, which leads to the collapse of the community and the value system it creates. I mentioned war trauma which transferred the ideological focus from the totalitarianism of the system to the post-modern totalitarianism of freedom. The trace of this ideological shift is clearly visible in aesthetics. Such (utopian) situation would require clear, universal criteria which are not easy to established due to unlimited dictate of freedom. It will not be easy basically because there are no entities that would objectively create such criteria, there are no objective authorities or there is no place for them in such reality since all its components escaped all criteria heading towards superior individualism.<sup>72</sup> Post-modernism, destroying natural hierarchies, introduced such a great chaos into the system of values and thus also into the concept of art that it is difficult to find permanent rule-based order in this discipline.

The second observation relates to personal perception of reality and visible cause-and-effect link between non-verbal behaviour of people in a social context and the messages it conveys. These non-verbal forms of communication are a fixed subject of my considerations as well as a rich source of inspiration.

The third conclusion concerns a broadly-understood creative process which took place during my work on the cycle and which had a strong impact on its course. The main credo serving the creation of my collection was a conviction about the significance of creation based on a spontaneous creative process and simultaneous marginalisation of the design stage importance. My attempts were focused on a possibly straightforward avoidance of seeing the graphic techniques as instruments for

---

<sup>72</sup> K. Tomalski. *Alintaglio*, op.cit., p. 139.



reproduction of sketches prepared at the design stage. The next distinguishing feature of the cycle was a combination of seemingly remote graphic techniques intended to strengthen the effect of the works. A crucial, suspense-building idea in the created works was a specific formal reduction consisting in a juxtaposition of achromatic silhouettes with a contrasting white background. An important driving factor was the multiplication of figures in order to increase the number of interpretative threads as well as to enrich the cycle with a motion aspect.

The third reflection concerns the graphic workshop and technology. In Chapter 4 I provided an exhaustive description of the graphic techniques used during realisation of the doctoral work” collagraphy, intaglio, anastatic reprint and serigraphy.

The last conclusion pertains the graphic workshop which – in spite of its close relation to technology that by definition is far from a free artistic creation – can inspire and motivate creation. This is the paradox and phenomenon of artistic graphics. This art discipline, governed by various rules, enlivens imagination and supports creative activity. According to this conclusion and my original pre-assumptions the created series of fourteen works is awaiting its continuation and further development.

# BIBLIOGRAPHY

- Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Warszawa, 1978.
- Bergson, Henri. *Myśl i ruch, Wstęp do metafizyki, Intuicja filozoficzna, Postrzeżenie zmiany, Dusza i ciało*. Warszawa, 1963.
- Catafal, Jordi and Clara Oliva. *Techniki graficzne*. Warszawa, 2004.
- Ćwiek, Sławomir. *Szablon pośredni – alternatywny środek wyrazu artystycznego w serigrafii XXI w.*, "Serigrafia w XXI wieku... co dalej?". Gdańsk, 2016.
- Hall, Edward Twitchell. *Bezgłośny język*. Warszawa, 1987.
- Lisicki, Paweł. *Doskonałość i nędza*. Warszawa-Gniezno, 2008.
- Pręgowski, Filip. *Francis Bacon, metamorfozy obrazu*. Warszawa, 2011.
- Tomalski, Krzysztof. *Alintaglio*. Kraków, 2015.
- Warzywoda, Witold. *Przedruk anastatyczny*. "Text & Cover", 2002, issue 4.
- Wildstein, Bronisław. *Cienie moich czasów*. Poznań, 2015.