

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Wydział Pedagogiczny i Artystyczny

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

**Aleksandra Potocka-Kuc**

**Krajobraz syntetyczny. Od analizy do syntezy.**

Praca doktorska

wykonana pod kierunkiem

prof. zw. Władysława Szczepańskiego

Kielce, 2015

## Spis treści

1. Wprowadzenie - ukształtowanie powierzchni Polski a motywy wyboru problematyki .....	3
2. Doświadczenie natury. Rysunek jako zapis rzeczywistości .....	3
3. Pejzaże olejne podstawą pracy w technice graficznej – monotypii.....	4
3.1. Poszukiwanie sacrum w naturze na podstawie zagadnień Ekoestetyki M. Gołaszewskiej – nawiązanie do własnej twórczości .....	5
3.2. Budowanie nastroju poprzez kolor.....	6
3.3. Rola perspektywy w dążeniu do oddania głębi.....	7
3.4. Postawy artystyczne a synteza malarska.....	8
4. Od analizy do syntezy w technice graficznej - monotypii.....	11
4.1. Motywy wyboru techniki.....	11
4.2. Krótka historia monotypii. Monotypia addytywna, redukcyjna, addytywno- redukcyjna.....	11
4.3. Strategie budowania grafiki w monotypii .....	12
4.3.1. Monotypia na podstawie wrażeń pamięci wzrokowej, wyobraźni i materiału badawczego.....	12
4.3.2. Monotypia na podstawie wcześniej namalowanych obrazów olejnych.....	14
4.3.3. Malarstwo, elementy monotypii na pleksi jako baza pejzażu interaktywnego.....	15
5. Streszczenie.....	17
6. Bibliografia.....	19
7. Tłumaczenie pracy doktorskiej w języku angielskim.....	20
8. Reprodukcje.....	38
9. Wykaz prac.....	61

## **1. Wprowadzenie - ukształtowanie powierzchni Polski a motywy wyboru problematyki.**

Polska jest krajem zróżnicowanym pod względem ukształtowania powierzchni. Krajobraz polodowcowy można podziwiać w północnej części Polski. Dalej na południe znajduje się pas nizin, które przechodzą w wyżyny, a następnie w pas gór. Owe różnice pejzażu dają ogromne możliwości poszukiwań artystycznych, są niewyczerpanym źródłem wypowiedzi. Rozczłonkowanie pól, rytmiczne układy drzew przydrożnych, warianty kolorystyczne upraw na małej powierzchni, bogaty w formy świat roślinny jest pretekstem budowania obrazu.

Od wczesnego dzieciństwa obcuje z pejzażem świętokrzyskim, nie bez znaczenia są miejsca zamieszkania mojej rodziny. Zwykle były to budynki usytuowane w pobliżu wolnych przestrzeni z rozległym widokiem na pola i góry. Magia perspektywy i nieograniczony widok spowodowały głębokie ślady w mojej psychice. Zamiłowanie do bezkresu i otwartości zostało dodatkowo spotęgowane studiami zagranicznymi w Rosji (pobył 7-letni). To właśnie okres nieobecności w kraju spowodował wyostrenie mojego obrazu utęsknionych pól i kolorytu rodzimej ziemi, nadał charakter syntezy – najistotniejszych elementów postrzegania krajobrazu. Krajobrazu, który odchodzi, który miejscami zanika. W Polsce od wielu lat następują przemiany gospodarcze. Ze względów ekonomicznych rolnicy dążą do komasacji pól uprawnych, przez co ztraca się pasowy charakter niektórych regionów. Dlatego warto podjąć próby artystycznego zapisu rodzimego krajobrazu.

## **2. Doświadczenie natury. Rysunek jako zapis rzeczywistości.**

Krajobraz jest niewyczerpanym źródłem inspiracji. Jest dla mnie zmieniającym się spektaklem gry światła i cieni, barw, linii i faktury. Bodźcem moich poszukiwań artystycznych jest potrzeba zapisu ulotności, zjawiskowości pejzażu. Zatem punktem wyjścia budowy obrazu jest natura. Podstawą do rozpoczęcia pracy są dla mnie szkice walorowe wykonane głównie kredką lub ołówkiem oraz etudy malarskie w technice olejnej na płótnie. Celnie napisał Józef Czapski w swym dzienniku: „*Mój rytm (...) od zawsze praca na dwóch piętrach: pierwsze piętro – studiowanie, możliwie obiektywne, natury, do ostatnich granic uwagi, analitycznie (...) Drugie piętro – to już po zatraceniu się i nasiąknięciu naturą – już z wizji*”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zbigniew Mańkowski, *Widzieć prawdę, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, str. 207*

Rysunek, etiuda malarska jest więc punktem wyjścia do stworzenia obrazu, grafiki. Rysuję i maluję po wielokroć, często ten sam motyw, aby doszukać się zadawalającego mnie efektu artystycznego oraz po to, aby wczuć się w naturę, przeżyć ją dogłębnie.

*Dla Cézanne'a „natura jest raczej w głębi niż na powierzchni”<sup>2</sup>.*

Doświadczenie natury, partycypacja w jej prawach wzbogaca moje twórcze ja. Owo przeżycie zapisuje się głęboko w pamięci i jest punktem wyjścia do dalszej pracy artystycznej. Pomocny w pracy nad syntezą krajobrazu jest również zapis fotograficzny. Podczas licznych podróży po kraju „notuję” ukształtowanie powierzchni, plamy barwne, detale roślinne i architektoniczne. Dosłowność obrazu fotograficznego porównuję z wcześniej wykonanym szkicem czy etiudą malarską. Czasem to zestawienie daje niespodziewane rozwiązania kompozycyjne. Fotografia uświadamia również wyższość pracy malarskiej czy rysunkowej, ponieważ z założenia każdy szkic nosi znamiona widzenia - „przetworzenia artystycznego”, tak charakterystycznego dla każdego twórcy.

Analiza porównawcza szkiców z natury i zapisu fotograficznego to etap pracy, który wymaga pełnego skupienia i działania artystycznego w zaciszu pracowni. Jest to proces długofalowy i cykliczny. Zastanawiam się, wybieram celny szkic i w konsekwencji rozpoczynam pracę nad kompozycją obrazu w dużym formacie. Wykonuję etiudy malarskie wymiarami zbliżonymi do prac graficznych (50x50 cm, 50x90 cm), po to, aby w kolejnej fazie działania wykorzystać obrazy olejne i na ich podstawie wykonać prace graficzne.

### **3. Pejzaże olejne podstawą pracy w technice graficznej – monotypii.**

Punktem wyjścia pracy w technice graficznej - monotypii jest namalowanie cyklu obrazów olejnych. Są one inspiracją i materiałem pomocniczym. Zwykle wykonuję obraz olejny, a następnie monotypię. Nieraz jednak prace powstają jednocześnie, uzupełniając się nawzajem. W pierwszym wariantcie, przy wykonywaniu obrazu olejnego korzystam z wcześniej zgromadzonego materiału badawczego - szkiców, zdjęć; sięgam do „mojej pamięci wrażeń” oglądanego wcześniej miejsca. Zastanawiam się nad tematem, kompozycją, barwą. Przystępując do pracy muszę wprowadzić się w stan pełnego skupienia, aby mieć absolutną pewność tego co robię. Na podobrazu kreślę, zaznaczam kontury, kładę pierwsze plamy barwne. Ta pierwsza faza powstawania obrazu jest bardzo ważna. Od razu widać, czy się on „złoży”. Czy to jest właśnie „to”, czy należy rozpocząć szkicowanie od nowa. Istotne jest

---

<sup>2</sup> Zbigniew Mańkowski, *Widzieć prawdę, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, str. 195*

również utrafienie w kolor wiodący, budujący nastrój. Jeśli uda się w tej pierwszej fazie ustawić wszystkie powyższe elementy, obraz można powiedzieć zaczyna prowadzić artystę, „podpowiada” mu kolejne posunięcia. Oczywiście to tylko przenośnia, niemniej jednak dobre rozpoczęcie daje poczucie celnego kierunku pracy.

Wyciskam dość dużo farby olejnej, gdyż jednym z narzędzi malarskich, oprócz pędzli, szpachelek, jest gumowy wałek do grafiki. Z uwagi na stosowanie tego niekonwencjonalnego narzędzia używam tablic malarskich - jest to zagruntowane płótno naklejone na płytę drewnianą. Pozwala mi to na równomierne nakładanie plam barwnych, tworzenie faktury. Zakładam wałkiem duże partie kolorystyczne, domalowuję, poprawiam i wykańczam detale pędzlem lub szpachelką.

Proces powstawania obrazu jest długi, często trwa kilka, kilkanaście dni. Porównuję, sprawdzam i znowu domalowuję. Dojrzewam.

Szukam spokoju w krajobrazie, harmonii pór roku, w których element widzenia przyrody spleta się z rozmyślaniami religijnymi. Jest to konsekwencja poznawania mistyki świata. Wybitny pejzażysta rosyjski Isaak Lewitan posiadał rzadko spotykaną umiejętność wydobywania i przenoszenia na płótno nastrojów przyrody. Drogie mu były lasy i jeziora rosyjskie, a krajobraz ojczysty kochał podobno fanatycznie, niemal obłąkańczo. Jego uczucia religijne ściśle wiązały się z przyrodą, która była dlań przejawem boskości; wielbił Boga w naturze i w swoich obrazach oddawał mu cześć. Lewitan mówił, że: „można modlić się do piękna (natury) tak, jak modli się do Boga”<sup>3</sup>.

### **3.1. Poszukiwanie sacrum w naturze na podstawie zagadnień Ekoestetyki M. Gołaszewskiej – nawiązanie do własnej twórczości**

O silnych uczuciach targających artystów mówi Maria Gołaszewska w pracy: „Estetyka współczesności” (Wyd.UJ, Kraków 2001 w rozdziale Ekoestetyka, Estetyka o orientacji historycznej). Człowiek pierwotny na podstawie obserwacji doszedł do wniosku, że istnieje szczególny pierwiastek ożywiający ciało. Zjawiska i dzieła natury posiadają duszę. Ja również w swoich pracach malarskich i graficznych szukam siły nadprzyrodzonej. W każdy element obrazu staram się „tchnąć” sacrum. Drzewo, roślina urasta do rangi symbolu boskiego pierwiastka, piękna i prawdy. Podobnie, jak w sztuce starożytnej Grecji, zaznaczam wyraźnie motywy roślinne. Bazuję na średniowiecznej myśli proekologicznej, wyznającej tezę, iż wszystko co stworzone jest piękne.

Konstruuje swój obraz, czysto malarski, przepełniony tajemnicą radości i smutków. Odchodzę od detalu, pojedynczych faktów, jednostkowych zdarzeń w kierunku obejmowania całości. Niewielka ilość elementów tworzy bogate kombinacje.

---

<sup>3</sup> Richard Pipes. *Rosyjscy malarze pieredwiżnicy*. Wydawnictwo Magnum 2008, str. 135, 137

Współczesność świata niesie natłok informacji, wielość pojęć i ciągle zmęczenie. Wpisując się w ekologię medycyny (o której pisze Maria Gołaszewska), hołduję teorii katharsis (oczyszczenia) Arystotelesa. Szukam uwolnienia od chaosu, dążąc do wyciszenia. Zauważyłam pozytywne działanie moich prac nie tylko na moją osobę (malując dążę do odreagowania emocji, szukam spokoju, wyciszenia). Podobnie jest z publicznością, która w trakcie obcowania z moją twórczością, odczuwa potrzebę „ciągłego patrzenia, kontemplacji”. Obrazy wciągają widza niczym bezkresny horyzont morza - tak jak w twórczości Marca Rothki.

### 3.2. Budowanie nastroju poprzez kolor

Drugim wielkim artystą, do którego będę nawiązywać to Paul Cézanne. Plama barwna na płótnach Cézanne’a jest podstawowym elementem konstrukcyjnym obrazu. Im celniejszy jest kolor, tym bardziej rysunek staje się precyzyjny. Co więcej sprowadzanie kształtów w naturze do form geometrycznych była u mistrza środkiem porządkującym widzenie.

Dlatego staram się widzieć najpierw barwę, potem w umyśle geometryzuję kształty, porządkuję elementy, aby uzyskać jak najlepszą kompozycję. Nie chodzi mi o tzw. rzeźbiarskość przedmiotu, ale o organizację płótna i osiągnięcie poprzez kolor trzeciego wymiaru - głębi.

Dążę poprzez kolor do oddania niematerialnego, absolutnego spokoju natury. Podobnie jak u kapistów, barwa w moich pracach jest najważniejszym elementem kompozycji obrazu, jego głównym budulcem. Staram się używać wyszukanych zestawień barwnych, bogatych pod względem chromatycznym.

Dążąc do wyciszenia, spokoju i harmonii stosuję właściwości interpretacyjne koloru. Preferuję zieleń cynobrową jasną i ciemną, błękit paryski, indygo oraz biel tytanową. Zieleń, podobnie jak i błękit „określa się jako kolor stabilizujący. Oznacza zwiększoną wrażliwość, kontaktowość, realistyczność. Uważa się, iż pełni funkcję wyrównawczą pomiędzy pobudzaniem a tłumieniem. Kolor niebieski ciemny pełni funkcje kierowania i kontroli”<sup>4</sup> oraz podobnie jak biały jest kolorem wyciszającym.

Kolor jako symbol kojarzy się człowiekowi z wieloma zjawiskami, których nie można wyrazić za pomocą intelektu i pojęć abstrakcyjnych. Według symboliki w świetle poglądów badaczy problemu, dominująca zieleń oznacza: „nadzieję, odpoczynek, świeżość, ulotność, przytulność, młodość, sprawiedliwość, wytrwałość, upór, autokratyzm. Niebieski oznacza: wieczność, nieskończoność, tęsknotę, macierzyństwo, urodzajność, sen, marzycielstwo, romantyzm, bezpieczeństwo, spokój. Biały natomiast:

---

<sup>4</sup> Stanisław Popek. *Barwy i psychika*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, str.144

wiarę, czystość, cnotę, spokój, pokój, nirwanę, wieczność, niepokalaność, miłosierdzie”<sup>5</sup>.

Podsumowując kolor zielony ucieleśnia cechy harmonii, równowagi i bezpieczeństwa, niebieski oznacza ekspresję, głębię i spokój.

Stosując określoną kolorystykę barwną buduję nastrój obrazu, poprzez kolor staram się wywołać określony emocjonalny stan widza.

### **3.3. Rola perspektywy w dążeniu do oddania głębi.**

Spokój i magię przestrzeni konstruuje stosując w większości perspektywę powietrzną. Zakładam, że przedmioty oglądane z dużej odległości nie tylko maleją, ale także tracą intensywność koloru. Do wywołania złudzenia głębi pejzażu wykorzystuję perspektywę barwną, stosowaną już w XVI wieku. Znając zasadę oddziaływania barw na widza, pierwszy plan maluję gamą barw ciepłych, żywych i nasyconych, efekt oddalenia uzyskuję barwami chłodnymi, złamanymi.

Wnikliwie podchodzę do konstruowania pierwszego planu, zastanawiam się nad ilością detali, które powinien zawierać i jakie proporcje zastosować w stosunku do partii nieba. Szczegóły bliższego planu maluję wyraziście, z zastosowaniem kontrastów barwnych.

I choć można zauważyć w moich obrazach podział na trzy części (niebo, góry lub las oraz pole; w innych wariantach – niebo, góry lub las, woda) to dążę w nich do zatracenia streficznej budowy. Próbuję poprzez łagodność krajobrazu oddać symbiozę, współistnienie żywiołów. Można tę tendencję zauważyć w pracach, w których pojawia się woda. Niebo staje się wtedy drugim niebem w wodzie. Inne są oczywiście relacje między nimi. Niebo to statyka, lecz niebo w wodzie to dynamika. Statykę budują wolno płynące obłoki lub delikatne przebliski słońca poprzez chmury; dynamika obrazowana jest drgającymi refleksami światła lub pozornie chaotycznymi żdźbłami traw. Następuje zatrzymanie i zawieszenie w obrazie. Próbuję zapisać ulotność chwili, zatrzymać w kadrze czas. Zgadzam się z koncepcją „zmiany” Heraklita jako centralnego elementu świata – *panta rhei*, wszystko płynie, który mówi w swym słynnym zdaniu „*niepodobna wstąpić do tej samej rzeki*”<sup>6</sup>. Innymi słowami, podzielając przekonanie o braku stałości w świecie próbuję w swych pracach zapisać ulotność chwili, a jednocześnie nadać mu charakter ponadczasowy.

---

<sup>5</sup> Stanisław Poppek, *Barwy i psychika*, Wydawnictwo UMCS Lublin, 2012, tabela str.78

<sup>6</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, wyd. XXII, tom I, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa, PWN, 2007, str.32

### 3.4. Postawy artystyczne a synteza malarska.

Analizując postawy twórcze takich artystów polskich jak Leszek Misiak, Jerzy Mierzejewski, Stanisław Baj oraz amerykańskiego malarza Richarda Diebenkorna dostrzegam ich zapis ściszony, dyskretny, pełen metafizycznej zjawiskowości. Jerzy Mierzejewski dzieli świat na widzialny i niewidzialny, podkreślając pierwszoplanowość tego drugiego. Wyraźnie widać prymat świata duchowego nad realistycznym. Myślę, że ten efekt jest osiągnięty dzięki właściwej dla każdego z wyżej wymienionych artystów syntezie malarskiej. Celny wydaje się cytat, dotyczący krajobrazów Ferdynanda Ruszczyca na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych:

*„Dzisiejsze malarstwo nie odtwarza, lecz przede wszystkim wyraża przyrodę, oddaje nie tylko jej kształty zewnętrzne, lecz także jej duszę – nastrój”<sup>7</sup>.*

Przy obecnych możliwościach fotografii sztuka wizualna nie potrzebuje realistycznej formy obrazowania. Każdy artysta powinien znaleźć własny język przekazu, adekwatny do swoich czasów. Przechodzenie od analizy do syntezy jest dla mnie rzeczą oczywistą. Niewątpliwie dużą rolę w traktowaniu i podejściu do formy malarskiej odgrywają moje studia akademickie; ukończyłam Wydział Grafiki ASP w Sankt – Petersburgu (Rosja). Uzyskane doświadczenie rysunkowe i malarskie pozwala mi na głębszą perforację rzeczywistości. Swobodnie pod względem warsztatowym przechodzę od realizmu do form na granicy abstrakcji. Rzemiosło, którego nauczyłam się na uczelni, czasami niesie niebezpieczeństwo powtarzalności i skostnienia – rutyny. Aby temu zapobiec odwołuję się do swojej wrażliwości. Józef Czapski mówił:

*„Najważniejsze jest to, że widzę na stole zwyczajny garnek i jest on dla mnie tak samo piękny jak najwspanialszy szczyt górski”<sup>8</sup>.*

Jeśli tak cenna jest wrażliwość - to i równie ważna jest odwaga przełamywania siebie. Za swojego mistrza uważam Pieta Mondriana, który w młodym wieku osiągnął wyżyny malarstwa holenderskiego. Był członkiem gildii świętego Łukasza w Amsterdamie, szacownego grona malarzy holenderskich pod koniec XIX wieku. Posiadając ugruntowaną pozycję w świecie sztuki potrafił jednak zrezygnować z tej stabilizacji. Poszedł za głosem sumienia, przechodząc stopniowo od realizmu (seria Drzewa) do pełnej abstrakcji. Uzasadnienie swojego malarstwa Mondrian znalazł w poglądach Schoenmackersa, który twierdził, że całym życiem rządzi nieubłagana siła. Walkę tę charakteryzuje dwukierunkowość: pion – męskość, statyka, przestrzeń, harmonia oraz poziom – żeńskość, dynamika, czas, melodia. Mondrian hołdował utopijnemu przekonaniu, że celem sztuki jest uwolnienie człowieka od problemów go nurtujących; wierzył w zbawczą rolę sztuki. Uważał, że cechą malarstwa abstrakcyjnego jest harmonia, która sprzyja rozwojowi ludzkości. Mimo, że jego rozważania są naiwne oraz

---

<sup>7</sup> S. Popowski, *Krajobrazy Ruszczyca na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych „Strumień” 1900, nr1, cyt. Za W. Juszcak, Malarstwo polskiego modernizmu, Gdańsk 2004, str. 415*

<sup>8</sup> *Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Rosikon press, Warszawa, 2011, str.45*



trudno je dzisiaj poważnie traktować, cenię tego artystę za pokazanie mi procesu przechodzenia od wnikliwej analizy do czystej syntezy. Dążąc do uproszczeń widzę mondrianowskie drzewa. Przed studiami uczyłam się grafiki w atelier bułgarskiej artystki Marii Dundakowej w Szwajcarii. Wtedy po raz pierwszy widziałam tam konkretne, namacalne zastosowanie neoplastycyzmu w przemyśle. Zegarki swatch czy modele samochodu Smart wykorzystywały układy kompozycyjne i kolorystyczne holenderskiego artysty. Byłam pod wrażeniem czystej abstrakcji geometrycznej, która posługiwała się środkami wyrazu – linią poziomą lub pionową oraz trzema kolorami zasadniczymi: żółtym, czerwonym i niebieskim; a także trzema tzw. „nie kolorami” bielą, szarością i czernią. Wracając do mojej twórczości, można by rzec, zestawienie dwóch przeciwstawnych szkół: abstrakcyjnej i realistycznej zaowocowało ciekawymi poszukiwaniami artystycznymi. Według mnie te dwie skrajności wcale się nie wykluczają, wręcz przeciwnie, uzupełniają się wzajemnie.

Leon Tarasewicz zwrócił również uwagę na związek sztuki z miejscem i czasem, w którym artysta żyje i tworzy. *„Myślę, że sztuka zawsze odzwierciedla miejsce. I czas. (...) Na przykład Piet Mondrian namalował swoje Boogie-woogie w Nowym Yorku, a nigdy nie namalowałby tego w Holandii. Każda twórczość zależy od miejsca, czasu i życia.”*<sup>9</sup>.

Pracuję i tworzę w czasach spokojnych, czasach pokoju w moim kraju oraz bez potrzeby „politycznego” prowadzenia narodu na barykady. Dlatego w pracach podejmuję tematy wieczności i przemijania, znikomości bytu człowieka na Ziemi. Na moich obrazach nie widać postaci ludzkiej, domy jeśli się pojawiają są traktowane marginalnie i stanowią tylko dodatek bardziej kolorystyczny niż znaczeniowy. Przeżyłam śmierć własnego dziecka i owo doświadczenie, jakże tragiczne, przewartościowało moje życie. Zauważyłam, że mimo odejścia osoby bliskiej, w przyrodzie tak naprawdę nic się nie stało. Ktoś umiera, a ktoś się rodzi. Natura jednak trwa, jest stała i wiecznie się odradza. Zmęczona (uprawiana, zagospodarowywana przemysłowo, eksplorowana z surowców), ale ciągle gotowa do nowego życia. Podobnie kobieta – pulsująca życiem, utrudzona przeciwnościami dnia codziennego, jednak konsekwentna w wychowaniu potomstwa i pracy zawodowej. To przede wszystkim kobietom dedykuję swoje obrazy. Chciałabym dać im chwilę zapomnienia, wytchnienia, chwilę ciszy. I owa potrzeba potwierdza wpisanie się mojej działalności artystycznej w ekoestetykę, o której pisałam wcześniej.

Obecnie bardzo docenia się wartość oddziaływania sztuki na „duszę” człowieka, jej zbawienny wpływ na leczenie schorzeń, szczególnie natury psychicznej. Arteterapię stosuje się zarówno w pracy z dziećmi jak i dorosłymi. Posiadam bogate doświadczenie w pracy z osobami niepełnosprawnymi jak i cierpiącymi na schorzenia neurologiczne. Do dnia dzisiejszego prowadzę warsztaty plastyczne w różnych placówkach oświaty, szkolenia, kursy z przedmiotu Arteterapia. Myślę, że ta działalność ma również istotny wpływ na charakter mojej twórczości plastycznej.

---

<sup>9</sup> Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon press, Warszawa, 2011, str.232.

## **Format prac**

Format obrazów, zarówno malarskich jak graficznych jest bardzo istotny. Formą wyjściową moich prac jest kwadrat o boku 48x48cm, który jest bazą dla formatu prostokątnego, zastosowanego w pionie lub poziomie (48x90cm, 90x48cm). Kwadrat i koło określają formę doskonałą. Wybitny teoretyk sztuki abstrakcyjnej Michael Seuphor, podkreślał, że nie ma znaku, który by zawierał więcej treści niż te dwie figury.

Natomiast Josef Albers, autor serii prac „Hołd dla kwadratu” po latach eksperymentów, zauważył, że ta elementarna figura geometryczna, jest najbardziej neutralna ze wszystkich. Prostokąt poziomy przez horyzontalną dynamikę, posiada skojarzenia z pejzażem, prostokąt pionowy zwraca się ku niepoznawalnemu, nieogarniającemu, ku niebu i Bogu.

Wykorzystując formaty podłużne i pionowe, narzucam sobie sama temat. Kwadrat jest ich dopełnieniem. Mogę wykorzystać jego kształt zestawiając go w każdym kierunku z bokiem prostokąta. Dlatego też w cyklach, komponuję dwie nieraz trzy prace, tworząc dyptyki, tryptyki, a nawet polipytyki.

## **Odbiorca**

Bardzo ważny jest dla mnie odbiorca. Cieszę się, gdy widzę konkretną reakcję na moje obrazy, daje mi to siłę i motywację do dalszego działania. Tadeusz Dominik mówił o tym, że „*Artysta dotąd jest potrzebny, dopóki ktoś na niego czeka, dopóki ktoś chce mieć jego pracę, chce z nią żyć*”<sup>10</sup>.

I druga ważna kwestia to świadomość artysty, który wie, że sztuka nie jest tylko jego osobistą sprawą; lecz zjawiskiem społecznym, jedną z funkcji życia zbiorowego. Sztuka tworzona jest przez człowieka i dla człowieka, jest środkiem porozumienia między ludźmi.

---

<sup>10</sup> Janusz Janowski. Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami rozmowy z artystami, Bernardinum, Pelplin 2011, str.98*

## **4. Od analizy do syntezy w technice graficznej – monotypii.**

### **4.1. Motywy wyboru techniki.**

Już w szkole podstawowej zauważyłam, że postrzegam świat trochę inaczej niż moi rówieśnicy. Myślałam barwami, pociągała mnie graficzność świata. Przyjemność sprawiała mi obserwacja płynących chmur, kontrastów bieli i czerni, zestawień zieleni na polach. Czasy liceum plastycznego określiły moje predyspozycje jako grafika. Później pracując w takich technikach jak linoryt, miedzioryt, litografia wykorzystywałam do wykonywania szkicu wstępnego technikę akwareli. Ta, nie lubiąca poprawek, wymagała ode mnie celnego rysunku i szybkości reakcji kładzenia barw. Na studiach malowałam również farbami olejnymi, jednak obrazy w tej technice wydawały mi się „zbyt ciężkie”. Szukałam swojego języka wypowiedzi, eksperymentując w różnych technikach plastycznych. Łączyłam zgoła nieharmonijne środki takie jak druk farbami olejnymi czy kolaże z recyklingu. Linoryt na wiele lat stał się moją ulubioną techniką, w której podstawą była przemyślana kompozycja, szczegółowość, ubogość koloru. Czegóż mi jednak w linorycie brakowało, czułam niedosyt. Skierowałam swoją uwagę ku monotypii. Eksperymenty w tej technice prowadzę od ponad 17 lat.

Monotypia jak sama nazwa wskazuje jest grafiką w jednym egzemplarzu, pozwala na wykonanie tylko jednej odbitki z matrycy. Technika ta łączy w sobie elementy właściwe grafice, malarstwu oraz rysunkowi. Ta uniwersalność pozwoliła mi na szerszą niż w linorycie wypowiedź twórczą.

### **4.2. Krótka historia monotypii. Monotypia addytywna, redukcyjna, addytywno - redukcyjna**

Najstarszymi przykładami monotypii są prace włoskiego grafika Giovanniego Benedetta Castiglione (1609 – 1664). Nakładał on wałkiem farbę olejną na czystą płytę miedzianą, rysował linie w farbie patyczkiem i ścierał zbędne elementy pędzlem lub szmatką. Tak powstała monotypia redukcyjna. Wspaniałe monotypie tego rodzaju tworzyli Rembrandt (1606- 1669), Degas (1834-1917), Gauguin (1848-1903) i wielu innych. Ja również pierwsze moje monotypie wykonywałam przy użyciu farb olejnych. Nauczyłam się je „odtłuszczać”, tak aby odbitka nie posiadała śladów oleju lnianego. W razie potrzeby dodawałam do farby medium. Niestety efekt mnie nie zadawał. Barwy traciły blask, matowiały. Uwagę skierowałam ku farbom litograficznym i offsetowym. Rezultat okazał się satysfakcjonujący. Dobrałam wysokiej jakości, jednolity pod względem struktury papier drukowy; wytrzymały na wszelkiego rodzaju nanoszenie lub usuwanie warstw farby; za pomocą takich narzędzi jak: gumowy wałek malarski, ruletkę, pędzle, szpachelki, igły graficzne, szmatki itp.

Papier drukowy, którego używam również jest odpowiedniej grubości; wykonując odbitki na prasie wklęsłodrukowej muszę liczyć się z ostrymi krawędziami matrycy i możliwością uszkodzenia papieru. Do druku używam nieprzejrzystej metalowej płyty oraz przezroczystej typu pleksiglas.

Pracuję w technice monotypii redukcyjnej, addytywnej oraz mieszanej. W redukcyjnej, przypominającej *manière noire*, jasne plamy wydobywam z tła pokrytego warstwą koloru. W metodzie addytywnej tworzę kompozycje nanosząc farby w sposób malarski. Bezpośrednio pracuję na powierzchni płyty, kontrolując warstwy nakładanej farby. Jeszcze innym sposobem wykonywania odbitki jest łączenie tych dwóch metod. Jestem pod wrażeniem prac współczesnego artysty japońskiego Koichi Yamamoto. Monotypie Yamamoto przedstawiają pejzaże materii – są migawkami z dynamicznego procesu przekształcania się natury.

Monotypia jest techniką znaną, ale z uwagi na element przypadkowości i druk w jednym egzemplarzu, rzadko stosowaną. Wymaga dużej sprawności warsztatowej i malarskiego podejścia. Może dlatego w większości stosowali tę technikę malarze. Z grafików uprawiali ją natomiast: Wojciech Weiss, Andrzej Wróblewski, Maria Jarema.

### **4.3. Strategie budowania grafiki w monotypii**

#### **4.3.1. Monotypia na podstawie wrażeń pamięci wzrokowej, wyobraźni i materiału badawczego.**

Prace w technice monotypii zwykle zaczynam od wyznaczenia sobie tematu. Przypominam sobie wrażenia kolorystyczne danego motywu, porównuję wcześniej zebrany materiał – przeglądam szkice, etiudy malarskie, plenerowe fotografie w celu wybrania elementu krajobrazu, który zrobił na mnie największe wrażenie. Wybrany szczególnie wyznacza całą kompozycję obrazu, zespala wszystko w jedną harmonijną całość. Może to być detal krajobrazu lub konkretna barwa.

Następnie określam kolorystykę. Rozpaczynam mieszanie farb offsetowych i litograficznych na palecie, (paleta to dużej wielkości płyta szklana, z podłożonym arkuszem białego brystolu). Poszukuję niuansów kolorystycznych. Ponieważ nie używam bieli kryjącej (powoduje ona pastelowość i rozbielenie) moje grafiki są mocno nasycone kolorystycznie. Podobnie jak w akwareli wykorzystuję biel kartki. Jest to pewnego rodzaju wyzwanie, ale efekt „czystej barwy” kompensuje mi ten trud. Można powiedzieć, że moje monotypie to swojego rodzaju akwarele, z tą różnicą, że są o wiele bardziej nasycone kolorem. Rozpaczynam nakładanie warstw farby od najjaśniejszej. Niejednokrotnie zakładam kolorem całą powierzchnię matrycy, w celu uzyskania harmonii barwnej. Kolor tzw. wiodący mieszać się będzie z innymi warstwami i w ten sposób uzyskam kolejne odcienie.

Najczęściej korzystam z wałka gumowego o średnicy 10 cm i wadze 2,3 kg. Jest on wystarczająco ciężki by móc równomiernie pokryć farbą matrycę. Można nim wykonać przejścia tonalne (równomierne przejście od jednej barwy do drugiej) lub nakładać warstwy krawędziami. Duża średnica pozwala pokryć farbą matrycę 48x48 cm bez ponownego korzystania z palety. Następnie przechodzę do opracowywania detali; pomocne są w tym gumowa ruletka, szpachelki, pędzle. Gdy efekt jest zadawalający rozpoczynam drukowanie odbitki. Nastawiam ręcznie nacisk prasy. Odpowiednie dociśnięcie papieru powoduje różnice tonalne. Im większa siła nacisku tym kolor jest bardziej nasycony. Wprawny grafik „czuje” swoją prasę. Wie, jakie możliwości posiada jego maszyna i potrafi to z korzyścią dla odbitki zastosować. Sprawdzam i reguluję za każdym razem nacisk prasy, dobierając jego wartość do danej pracy.

Ważne są również inne elementy techniczne druku, między innymi przekładki typu filc, karton oraz kolejność ich nałożenia. W technikach metalowych ułożenie wygląda tak: filc, papier (mokry), matryca, filc. Zaletą tej kolejności jest precyzyjne wymierzenie położenia matrycy względem kartki. Obszar płaszczyzny drukowanej można wtedy zaznaczyć ołówkiem lub delikatnie naciąć igłą graficzną. Stosowałam również taki układ w monotypii, jednakże często papier marszczył się podczas druku.

Aby uniknąć rolowania się papieru preferuję układ następujący: filc, matryca, papier, filc. Po wydrukowaniu odbitki stoję przed kolejnym dylematem. Niejednokrotnie na powierzchni matrycy pozostaje niewielka ilość farby jest to tzw. widmo rysunku. Mogę wtedy wykonać jeszcze jeden wariant bliźniaczej grafiki, ale tonalnie słabszy, lub też wykorzystać widmo jako wzór do nanoszenia następnych warstw koloru na tą samą odbitkę. Mogę również, posługując się widmem, zrobić zupełnie nową pracę. Ten ostatni wariant stosuję najczęściej. Często nie pierwsza odbitka jest celna i satysfakcjonująca. Dopiero druga lub nawet trzecia. Druk zajmuje wiele czasu i nie da się go wykonać w okresie krótszym niż 3-4 godziny. Monotypie z cyklu „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 1”, „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 2” powstały właśnie taką metodą. Są to grafiki wykonane z jednej płyty, drukowane tylko jeden raz. Oczywiście, aby powstały celne prace wcześniej trzeba wykonać wiele prób, często mało udanych. Nie liczy się jednak trud włożony w pracę artystyczną, najważniejszy jest efekt końcowy. Podobnie w malarstwie japońskim, mistrz dochodził do perfekcji, podejmując wiele wyzwań. Efekt celności i lekkości został osiągnięty, nie widać też „ciężkiej” pracy warsztatowej.

Walentyn Sierow, wybitny portrecista rosyjski twierdził: „*Trzeba umieć pracować przez długi czas nad jednym tematem, ale należy robić to w taki sposób, aby ta ciężka praca była niewidoczna*”<sup>11</sup>.

Opierając się na tych słowach dążę w swych grafikach do poszukiwania prawdy, często „przekraczając samą siebie”. Jestem otwarta na nowe wyzwania, nie celebрую udanej

---

<sup>11</sup> Richard Pipes, *Rosyjscy malarze pieredwiżnicy*, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2008, str.151 oraz Sierowa, *Wspominanija*, str..44

odbitki graficznej czy pracy malarskiej. Czuję niedosyt, ciągle poszukuję. Pokora i pracowitość są moim credo artystycznym.

Opisałam w tym ustępie metodę wykonywania odbitki z pojedynczej płyty, przy jednorazowym druku. Cykl pejzaży „Krajobraz syntetyczny. Przedwiośnie. Pola” powstał jednak inaczej. Różnica polega na tym, iż grafiki zostały wykonane wielokrotnie drukując matrycę. Kolejne tonalne niuanse nanosiłam na już istniejącą pracę, co dało wyjątkowe nasycenie.

Lubię pracować cyklami. Wynika to przede wszystkim z chęci ulepszenia przekazu artystycznego. Interesuje mnie ten sam motyw o różnych porach dnia. Stąd powstają cykle np. „Przedwiośnie. Pola”. Poprzez barwę próbuję utrwalić w moich grafikach nastrój danej chwili. Barwa staje się głównym budulcem obrazu.

Trudno jest znaleźć w moich monotypiach rzeczywiste miejsca, mimo to wydaje mi się, że jest obecny charakter portretowanego regionu Polski, a w szczególności krajobrazu świętokrzyskiej ziemi.

#### **4.3.2. Monotypia na podstawie wcześniej namalowanych obrazów olejnych.**

Inną metodą wykonywania monotypii jest druk z płyty, nie metalowej, jak wcześniej opisałam, lecz z pleksiglasu. Pleksi jest matrycą przezroczystą lecz sztywną. Można nanosić barwy na płytę, wzorując się rysunkiem podłożonym pod matrycę. Wykonałam wiele prób podkładając pod spód, wcześniej namalowane obrazy olejne, lecz rezultat nie był zadowalający. To prawda, że względna przypadkowość jest kontrolowana, lecz prace artystyczne, wykonywane w ten sposób, nie mają takiej siły wyrazu. Brakuje im ekspresji, monotypie podobne są do przerysowanego obrazka (kopii malarstwa). Użycie pleksiglasu uważam za zasadne w rysunku wstępnym, gdy potrzebuję zaznaczyć elementy kompozycyjne np. położenie horyzontu, zaznaczenie partii gór, lasu itp. Pleksi jest materiałem słabszym od płyty metalowej, lecz nadaje się także wykorzystania jako matryca. Szybko się jednak rysuje i jest podatna na złamania.

Przykładem pracy wykonanej tą metodą jest grafika „Krajobraz syntetyczny. Woda”. Podkładałam, wyschnięty, obraz olejny pod spód przezroczystej pleksi. Przygotowuję paletę barwną, zbliżoną do kolorystyki obrazu i nanoszę wałkiem barwy na matrycę. Zastanawiam się nad poprawnością kompozycji, redukcją niektórych elementów. Baczenie kontroluję rozłożenia kolorystyczne, grubość i równomierność farby przewidując jak te kolory mogą się wymieszać wzajemnie podczas druku. Dostosowuję nacisk prasy i rozpoczynam odbijanie. W takiej pracy wprawiam się w stan skupienia, przypominam sobie aurę wcześniej portretowanego miejsca. Staram się osiąść tajemnice w tym przypadku wody – jeziora; blasków słońca na tafli, odbijającego się koloru nieba. Szkice plenerowe (w ostatnim czasie dwukrotnie uczestniczyłam w plenerze w miejscowości Maleniec) są mi w tym pomocne. Uczucie „wzucia się” w naturę jest w tej metodzie bardzo potrzebne.

#### **4.3.3. Malarstwo, elementy monotypii na pleksi jako baza pejzażu interaktywnego.**

Pod koniec trzeciego roku studiów doktoranckich zauważyłam możliwość połączenia malarstwa, monotypii i techniki. Tak powstał pejzaż interaktywny. Jest to nowatorska praca, której odpowiedników nie znalazłam w historii sztuki.

Pejzaż interaktywny to assemblage tradycyjnego malarstwa z nowoczesną elektroniką sterującą źródłami światła. Fale świetlne, emitowane w różnych częstotliwościach i natężeniu oddziałują na powierzchnię obrazu, zmieniając jej barwę. Kolor jest podstawą budowania nastroju w obrazie. Interaktywny obraz „zmusza” widza do aktywności. Obserwator uczestniczy w tzw. tworzeniu nastroju dzieła, poprzez użycie elektroniki sterującej.

##### **Etap I - Przygotowanie obrazu.**

Wykonałam kompozycję malarską poprzez naniesienie farb offsetowych na płytę przezroczystej pleksi. Użyłam narzędzi malarskich takich jak: gumowy walek malarski, szpachelki, pędzle. Technika ta wymagała ode mnie dużej sprawności warsztatowej.

##### **Etap II - Montaż elektroniki sterującej.**

Wykonałam ramę drewnianą, która stanowi bazę elektroniki sterującej do emitowania barw (opcji kolorystycznych i możliwości tonalnych). Wyzaczyłam miejsca umieszczenia elektroniki sterującej tj. impulsowego zasilacza prądu stałego, przetwarzającego prąd zmienny na prąd stały o wartościach dostosowanych do zastosowanego procesorowego sterownika kolorów i diod RGB. Procesor sterownika, kierowany za pomocą pilota, uaktywnia poszczególne elementy taśmy diodowej, wywołując odpowiedni kolor i natężenie barwy na wcześniej wykonanym obrazie. Dzięki temu obserwator może zdecydować czy będzie to dzień słoneczny czy pochmurny. Ma również możliwość wyboru pory roku jak również pory dnia. Dodatkową funkcją sterownika jest automatyczna zmiana pulsacji barw w sposób szybki lub wolny, co daje różnorakie odczucia – między innymi falowanie kolorem. Pilot to interfejs, za pomocą którego oglądający obraz może dokonać w nim zmian.

## **Interpretacja**

Tworząc interaktywny pejzaż założyłam, współpracę między twórcą i widzem. Artysta daje publiczności szeroki wachlarz możliwości ingerencji w dzieło, jego przekształceń. Obserwator w momencie kontemplacji obrazu ma możliwość wyboru i dzięki temu wpłynięcia na swój emocjonalny stan poprzez zmianę barwy. Wartością dodaną stanowi również satysfakcja widza z prawa wyboru i samodzielnego dokonywania przekształceń.

## **Podsumowanie**

Pejzaż interaktywny jest dodatkowym elementem mojej dysertacji, którego nie ujęłam wcześniej w koncepcji pracy doktorskiej. Interaktywny pejzaż jest pracą nowatorską, perspektywiczną, mającą tendencje do dalszych poszukiwań artystycznych i dlatego według mnie zasługuje na uwagę (interfejs interaktywny może ulec zmianie i przykładowo widz mógłby zamiast pilota wykorzystywać np. czujnik ruchu).



## Streszczenie

W rozprawie doktorskiej przedstawiłam proces przechodzenia od realistycznego rysunku do syntetycznej formy odbitki graficznej. Inspirowałam się pejzażem Polski, szczególnie Górami Świętokrzyskimi; jego różnorodnością i niepowtarzalnym pięknem. Obserwując naturę (odbyłam kilka wycieczek po kraju, nie bez znaczenia były miejsca zamieszkania mojej rodziny) wykonałam szereg szkiców i etiid malarskich oraz dokumentację fotograficzną. Następnie na ich podstawie namalowałam kilka obrazów olejnych. Nie są one bezpośrednim przeniesieniem widoku naturalnego. Dokonując analizy najistotniejszych elementów krajobrazu, korzystając z wrażenia pamięciowego danego miejsca oraz wyobraźni wykonałam pejzaże, które nie są bezpośrednim odbiciem rzeczywistych miejsc; są ideą, dążeniem do ponadczasowości. Chciałabym, aby moja twórczość posiadała cechy aktualności, niezależnie od upływu czasu.

Podobnie jak Piet Mondrian przechodziłam od formy realistycznej do rozwiązań formalnych. Kolor budował nastrój, głębię przestrzeni, określił formę, wyzwolił z powierzchni plamy barwnej światło.

Analizując stronę techniczną wykonania obrazów, skorzystałam przy tworzeniu prac z nietypowych narzędzi malarskich: gumowego wałka drukarskiego, roletki, tablic malarskich.

Następnym etapem pracy twórczej było określenie strategii wykonania prac graficznych – monotypii. Powstawały one dwutorowo. Pierwsze zgodnie z założeniami namalowałam na podstawie obrazów olejnych, drugie, niezależnie od materiału badawczego, spontanicznie; w oparciu o wrażenia pamięciowe oraz wyobraźnię. Innymi słowy, z jednej strony praca polegała na świadomej organizacji warsztatu artystycznego (ustalona selekcja, zestawianie elementów formalnych, eliminowanie przypadkowości), z innej nieskrępowane działania twórcze wykorzystujące potencjał wyobraźni, pamięci wzrokowej i emocjonalnego zaangażowania artysty.

Można pokusić się o ocenę wykonanych prac. Który sposób kreacji artystycznej prowadzi do lepszych rezultatów?

Według mnie wykorzystałam wszystkie możliwości techniczne, które pozwoliły mi na pełną wypowiedź artystyczną. W pierwszych, w dużym stopniu, wyeliminowałam element przypadku (podkładając obraz olejny pod spód przezroczystej matrycy, prawie każda odbitka była satysfakcjonująca). W tej metodzie praca graficzna powstawała na zasadzie przerysowania.

W drugim przypadku, odwołując się do pamięci wzrokowej i wyobraźni, wykonałam szereg monotypii, (wiele z nich było zupełnie nietrafionych), w których zaskakujące rozwiązania udało się osiągnąć częściowo nieświadomie.

W obu sposobach, wykorzystałam wszystkie trzy odmiany monotypii tzw. olejnej (metodę addycyjną, redukcyjną i mieszaną).

Osobiście uważam, że prace powstałe z wyobraźni są celniejsze; jednakże nie wykonałabym ich z taką siłą wyrazu, gdyby nie wcześniej zdobyty rzetelny warsztat, konsekwentna, trudna i mozolna analiza.

Trzyletni proces dochodzenia do finalnego rezultatu, jakim są prace artystyczne obrony doktorskiej uważam, za wyjątkowo potrzebny. Po raz pierwszy przez długi czas, koncentrowałam się tylko na jednym, konkretnym temacie. Doskonaląc umiejętności postrzegania, selekcji, organizowania, zestawiania elementów formalnych doszłam do osiągnięć często zaskakujących mnie samą. Podsumowując dotychczasowy dorobek, wyznaczyłam sobie cele i kierunek działania. Nauczyłam się pytać, obserwować i wyciągać wnioski.

Podkreślę również nowatorski charakter moich prac. Monotypia nie jest techniką graficzną często stosowaną wśród malarzy i grafików, ze względu na dość trudny warsztat. Okiełznanie przypadku i wydobywanie możliwości samej techniki oraz pokazanie w pracy interaktywnej dalszej jej drogi, stanowi nową jakość. Przechodzenie w pracy twórczej, od malarstwa olejnego, poprzez technikę graficzną do obrazu interaktywnego podkreśla interdyscyplinarny charakter mojej dysertacji; pozwala wnieść nową wartość do sztuki współczesnej.

Dzisiaj wiem, że temat: „Krajobraz syntetyczny. Od analizy do syntezy”, nie jest zakończonym procesem poszukiwań artystycznych.

## Bibliografia

- Czapski J. *Patrząc*, Znak, Kraków, 1996
- Dzikowska E. *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon press, Warszawa 2011
- Gage J. *Kolor i znaczenie*, przekład J. Holzman i A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010
- Gołaszewska M, *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, Universitas, Kraków, 2000
- Grabowski B. Fick B. *Grafika. Techniki i materiały*, Universitas, Kraków, 2011
- Jakimowicz I. *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1997
- Janowski J, Nowosielski K. *Poza ramami rozmowy z artystami*, Bernardinum, Pelplin 2011
- Mańkowski Z. *Widzieć prawdę*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2005
- Olszewski A.K. *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988
- Pipes R. *Rosyjscy malarze pieredwiżnicy*, Magnum, Warszawa 2008
- Popek St. *Barwy i psychika*, UMCS, Lublin 2012
- Rodziński S. *Obrazy czasu*, Gaudium, Lublin, 2001
- Rzepińska M. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1983
- Skrodzki W. *Wizjonerzy i mistrzowie*, Biblioteka Więzi, Warszawa, 2009
- Tatarkiewicz W. *Historia filozofii, wyd. XXII, tom I, Filozofia starożytna i średniowieczna*, PWN, Warszawa 2007
- Wojciechowski A. *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1965

Jan Kochanowski University in Kielce

Faculty of Education and Arts

Field: Visual Arts

Discipline: Fine Arts

**Aleksandra Potocka–Kuc**

**Synthetic landscape. From analysis to synthesis.**

PhD Dissertation made under the supervision of

Professor Władysław Szczepański

Kielce, 2015

## Contents

1. Introduction – Topography of Poland and the Reasons for Selecting the Dissertation Topic .....	1
2. Experiencing the Nature. Drawing as a Way of Recording Reality .....	3
3. Oil Landscapes as the Foundation of Monotype, a Type of Printmaking .....	4
3.1 The search for the sacrum in nature on the basis of eco-aesthetics of M. Gołaszewska – a reference to one’s own work .....	5
3.2 Building the mood through colour .....	6
3.3 The role of perspective in reaching for the depth .....	7
3.4 Artistic attitudes and painting synthesis.....	8
4. From the analysis to synthesis in the graphic technique of monotype .....	11
4.1 Motivation for the selection of a technique .....	11
4.2 Short history of monotype. Additive, reductive and additive-reductive monotype .....	11
4.3 Strategies for creating a graphic print in monotype .....	12
4.3.1 Monotype on the basis of visual memory impressions, imagination and research material .....	12
4.3.2 Monotype based on a previously created oil paintings.....	14
4.3.3. Painting, elements of monotype on plexi-glass as a foundation of an interactive landscape .....	15
5. Summary .....	17
6. References .....	19
7. Translation of the Dissertation into English .....	20
8. Reproductions .....	38
9. List of works.....	61

## **1. Introduction – Topography of Poland and the Reasons for Selecting the Dissertation Topic**

Poland is diversified in terms of topography. Post-glacial landscape can be seen in the northern part of the country. Further south there are the lowlands that change into the highlands and mountain ranges. These differences in landscape provide a lot of opportunities for artistic pursuits and are an inexhaustible source of expression. Fragmentation of fields, rhythmic patterns of roadside trees, the colours of crops on a small area, the plant world rich in form are all a pretext for creating a painting. From early childhood I have been associated with the landscape of the Świętokrzyskie region and my family's places of residence have also been of great significance. Our houses were usually located in the vicinity of open spaces with great views over fields and mountains. The magic of perspective and unrestricted views have had a lasting effect on my psyche. The passion for the vastness and openness has been further strengthened by my studying abroad, in Russia, where I spent 7 years. It was the period of absence in Poland that led to the sharpening of my image of the fields and colours of my native land that I so much longed for, leading to a particular synthesis of the key elements of landscape perception. Landscape that passes away and disappears in some places. Economic changes have been taking place in Poland for some years now. For economic reasons, farmers tend to consolidate fields, due to which the regular, 'striped' nature of the landscape of certain regions is disappearing. Therefore, it is important to try to preserve the landscape which soon might look very different.

## **2. Experiencing the Nature. Drawing as a Way of Recording Reality**

The landscape is for me an inexhaustible source of inspiration. It is my game-changing spectacle of light and shadow, colour, line and texture. The need to record elusiveness and phenomenality of the landscape constitutes the impetus for my artistic research. Thus, the starting point for the creating of an image (painting) is nature. The basis for the commencement of work for me are mainly crayon or pencil sketches as well as painting studies in oil on canvas. Józef Czapski accurately wrote in his diary: *“My rhythm (...) always work on two floors: the first floor - the study of nature, as objective as possible, until the last frontiers of attention, analytically (...) The second floor - it's after becoming lost in nature - a vision already”*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Zbigniew Mańkowski, *Widzieć prawdę*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, p. 207

A drawing, a painting study, is therefore the starting point for the creation of a painting or a print. I draw and paint many times, often the same theme, in order to find any satisfactory artistic effect and just to feel the nature and experience it deeply.

For Paul Cézanne "*nature is rather in the depth not on the surface*"<sup>13</sup>.

Experiencing the nature, the participation in its rights enriches my creative self. That experience is recorded deep in the memory and is the starting point for further artistic work. A photographic record is also helpful in the work on the synthesis of the landscape. During numerous trips around the country, I 'note down' the form of the landscape, colours, floral and architectural details. Literalness of the photographic image is compared with a previously made sketch or painting study. Sometimes, this comparison leads to unexpected compositional solutions. Photography also makes me aware of the superiority of paintings or drawings, because every sketch bears the hallmarks of "artistic transformation" so characteristic for each artist.

Comparative analysis of the sketches from nature and the photographic record is the stage of work that requires my full attention and quiet work in the comfort of my studio. It is a long term and cyclical process. I spend some time thinking and then I choose the best sketch and consequently begin work on the composition of a painting in large format. My paintings are of the dimensions similar to graphic works (50x50 cm, 50x90 cm) in order to take advantage of oil paintings which are bases for the graphic works.

### **3. Oil Landscapes as the Foundation of Monotype, a Type of Printmaking**

The starting point for work in monotyping, a printmaking technique, is making a series of oil paintings. They are both an inspiration and an auxiliary material. Usually I paint an oil painting and a monotype. Sometimes, however, the works are created at the same time, complementing each other. In the first scenario, while making an oil painting using the previously collected research material, drawings and photographs, I reach for the "my memory of impressions" of the place of I have seen before. I think about the topic, composition, and colour. Starting the work I need to enter into a state of complete concentration to be absolutely sure of what I do. I make sketches, draw contours and put first colours on the support. This first phase of painting formation is very important. It's obvious from the beginning whether the painting will "work". Is it just "right" or do I have to start sketching again? It is also important to find the right leading colour, which will create the proper mood. If you succeed to set all the above elements during the first stage, the painting can be said to lead artist and as if

---

<sup>13</sup> Zbigniew Mańkowski, *Widzieć prawdę*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, p. 195

"tells" him what to do next. Of course this is just a metaphor, but a good start of gives a sense of the direction of work.

I squeeze out a lot of oil paint that I need for a rubber roller for making prints, a tool which I use along paintbrushes and palette knives. Because of this non-conventional tool, I use painting boards, i.e. primed canvas on a wooden panel which make it possible to apply colours evenly and to create texture. I apply large amounts of paint, make necessary changes and finish off the details with a paintbrush or a palette knife.

The process of creating a painting is long, lasting up to several days. During that time I make comparisons, add paints and colours – I am maturing.

I seek peace in the landscape, the harmony of the seasons, in which the element of perceiving nature is intertwined with religious meditation. This is a consequence of exploring the world of mysticism. A prominent Russian landscape painter Isaac Levitan had the rare ability to extract and move onto the canvas moods of nature. Dear to him were Russian forests and lakes, and apparently he loved mother nature fanatically, almost insanely. His religious feelings were closely associated with nature, which was for him a manifestation of divinity. He worshiped God in nature and in his paintings he gave Him honour. Levitan used to say "*that you can pray to beauty (nature) just as you pray to God*"<sup>14</sup>.

### **3.1 The search for the sacrum in nature on the basis of eco-aesthetics of M. Gołaszewska – a reference to one's own work**

Maria Gołaszewska in her work 'Estetyka współczesności' [The Aesthetics of Modernity, chapter Eco-aesthetics – aesthetics of historical orientation, Wydawnictwo UJ, 2001, Krakow] speaks about strong feelings experienced by artists. The early man, basing on his observations, came to the conclusion that there existed a particular element that animated the body. Various natural phenomena as well as works of nature have a soul. I, too, search for supernatural power in my paintings and graphic works. I try to 'breathe' the sacrum to each element of a painting. A tree or a plant grows into a symbol of the divine element, beauty and truth. Just like in the art of ancient Greece, I clearly mark floral motifs. Basing on the medieval pro-ecological thought, professing the idea that everything that has been created is beautiful.

I construct my work image, purely painterly, filled with secret joys and sorrows. I move away from the detail, the individual facts or single events to encompass the entirety. A small number of elements creates rich combinations.

The modernity of the world carries the mass of information, the multiplicity of ideas and constant fatigue. Referring to the ecology of medicine (as described by Maria

---

<sup>14</sup> Richard Pipes. Rosyjscy malarze pieredwiznicy, (*Russia's Itinerant Painters*) Magnum 2008, pp. 135, 137



Gołaszewska), I pay homage to the theory of catharsis (purification) of Aristotle. I seek for freedom from chaos by turning to silence. I have noticed a positive effect of my work not only on me as a person (while painting I strive to rebound emotions, seek peace and tranquillity). The same is true with the audience, which, during the analysis of the work, feels the need to engage in "continuous viewing and contemplation". Images draw the viewer like an endless horizon of the sea - as in the works of Marc Rothko.

### 3.2 Building the mood through colour

Paul Cézanne is the second great artists that I will make references to. Colour on Cézanne's canvas is a major structural element of the image. The more accurate the colour, the more precise the painting becomes. What is more, bringing shapes found in nature to geometric forms was for the artist the means ordering perception.

That is why I try to see the colour first, then, in my mind, I visualize geometrical shapes and put elements in order to arrive at the best composition. I do not mean the sculptural character of the subject but rather the organization of the canvas and reaching, through colour, the third dimension – a certain depth.

I aim, through colour, to give intangible, absolute peace of nature. As for the members of the Capism movement, colour in my work is the most important element of the image composition, its main 'construction material'. I try to use sophisticated colour combinations, rich in chromatic terms.

Seeking silence, peace and harmony I use the interpretation properties of colour. I prefer Yellow Green, Viridian, Cobalt Blue and Titanium White. Dark green and light blue *"are defined as stabilizing colours. This means increased sensitivity and realism. They are believed to act as a balance between stimulation and suppression. Dark blue plays the function of management and control"*<sup>15</sup> and similarly to white is the colour of suppression.

Colour as a symbol is associated with a number of phenomena that cannot be expressed by means of the intellect and abstract concepts. According to the symbolism in the light of the views of researchers dominant green colour means *"hope, rest, freshness, elusiveness, cosiness, youth, justice, perseverance, persistence, authoritarianism. Blue means eternity, infinity, longing, motherhood, fertility, sleep, daydreaming, romanticism, security, peace of mind. White, on the other hand refers to faith, purity, virtue, peace, peace, nirvana, eternity, immaculacy, mercy"*<sup>16</sup>.

Summing up, the green colour embodies the qualities of harmony, balance and security whereas blue represents the expression, depth and calm.

---

<sup>15</sup> Stanisław Popek. Barwy i psychika, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, p. 144

<sup>16</sup> Stanisław Popek. Barwy i psychika, Wydawnictwo UMCS Lublin, 2012, table p.78

Using a specific colour I create a certain mood and influence the emotional state of the viewer.

### **3.3 The role of perspective in reaching for the depth**

I construct peace and magic of space using mostly air perspective. I assume that the objects viewed from a distance not only get smaller but also lose colour intensity. To induce the illusion of the depth of the landscape I use colour perspective, already used in the sixteenth century. Knowing the principle of colour impact on the viewer, I paint the foreground of the painting in warm, vivid and saturated colours at the same time obtaining the effect of remoteness applying cold, broken colours.

I carefully approach the constructing of the foreground. I reflect on the amount of details that should be contained and what proportions to use in relation to the sky. Details of the foreground are painted expressively, using colour contrasts.

Although my pictures are usually divided into three parts (the sky, the mountains or the forest and the field; or, in other variants, the sky, the mountains or forest, and the water) I do strive to lose the 'zone' construction of the painting. Through gentleness of the landscape I try to express the symbiosis, the coexistence of the elements. This trend can be seen in the work, where there is water. Then the sky becomes the second sky in the water. The relations between them are obviously different. The sky is static, however, the sky reflected in water is dynamic. The statics is constructed by slow-moving clouds or delicate glimpses of the sun through the clouds; dynamics is depicted by means of quivering reflections of lights or seemingly chaotic blades of grass. Everything is captured and suspended in the painting. I try to record the transience of time, to stop the time in the frame. I agree with the Heraclitus's concept of "change" as a central element of the world - *panta rhei*, everything flows, as described in his famous sentence "*it is impossible to enter the same river*"<sup>17</sup>. In other words, sharing the belief that there is no constancy in the world I try to record the transience of time and at the same time to give it a timeless character.

### **3.4 Artistic attitudes and painting synthesis**

Analysing the creative attitudes of Polish artists such as Leszek Misiak, Jerzy Mierzejewski, Stanislaw Baj and the American painter Richard Diebenkorn I perceive their record as hushed, discreet, full of metaphysical phenomenality. Jerzy Mierzejewski divides the world into visible and invisible, emphasizing the latter. The primacy of the spiritual world over the realistic one is clear. I think that this effect is achieved through the synthesis of painting characteristic of each of the aforementioned artists. The quote

---

<sup>17</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, wyd. XXII, tom I, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa, PWN, 2007, p.32

referring to the landscapes of Ferdynand Ruszczyk presented at the exhibition of the Society of Fine Arts seems accurate:

*“Today's painting does not recreate but above all expresses nature, reflects not only its external shape, but also its soul – mood”<sup>18</sup>.*

With the current possibilities of photography, visual art does not need a realistic form of imaging. Each artist must find its own language of communication, appropriate to their times. The transition from analysis to synthesis is an obvious thing for me.

Undoubtedly, my academic studies played a major role in the treatment and approach to a painting form. I graduated from the Faculty of Fine Arts in St. Petersburg (Russia). The drawing and painting experience obtained during my studies allows me to penetrate the reality more thoroughly. I move from realism to abstraction forms freely. Of course the craft, which I learned at the university sometimes carries the risk of repetition and routine. To prevent this, I refer to my sensitivity. Józef Czapski said:

*“The most important thing is that I see an ordinary teakettle on a table and that for me it is as beautiful as the greatest mountain peak”<sup>19</sup>.*

If sensitivity is so valuable then the courage of overcoming oneself is equally important. I consider Piet Mondrian, who at a young age reached the heights of Dutch painting, as my master. He was a member of St. Luke's guild in Amsterdam, a respectable group of Dutch painters of the late nineteenth century. With a strong position in the art world he could give up this stabilization. He followed the voice of conscience, gradually moving from realism (series Trees) to full abstraction. He found the justification for his paintings Schoenmakers's views, who claimed that all life is governed by inexorable force. This fight is characterized by bi-directionality: verticality - masculinity, the statics, space, harmony and the level - femininity, dynamics, time, melody. Mondrian praised his utopian belief that the purpose of art was to free the man from the problems bothering him. He believed in the salvific role of art. He believed that harmony is the feature of abstract painting, which favours the development of humanity. Although his discussions are full of pompous and naive revealed truths that today cannot be taken seriously, I appreciate this artist for showing me the transition from a careful study to the pure synthesis. To simplify it, I to see Mondrian's trees. Prior to my studies I learned graphics at a studio of the Bulgarian graphic artist Maria Dundakowa in Switzerland. For the first time I experienced specific, tangible application of Neo-Plasticism in the industry. Swatch watches or Smart car models were used in the compositions of a Dutch artist. I was impressed by the pure geometric abstraction which used various means of expression, the horizontal or the vertical, and three fundamental colours: yellow, red and blue; and three the so-called “non-colours” namely white, grey and black. Going back to my work, so to speak, a combination of two opposing schools,

---

<sup>18</sup> S. Popowski, *Krajobrazy Ruszczyka na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych „Strumień” 1900*, no 1, in: W. Juszczyk, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, p. 415

<sup>19</sup> Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon press, Warszawa, 2011, p.45

abstract and realistic, resulted in interesting artistic explorations. In my opinion, these two extremes do not exclude one another, on the contrary, they complement each other.

Leon Tarasiewicz also drew attention to the connection between art and the place and time in which the artist lives and works. *"I think art always reflects the place. And time. For example, Piet Mondrian painted his boogie-woogie in New York, and he would never paint it in the Netherlands. Each work depends on the place, time and life"*<sup>20</sup>.

I work and create in calm times, times of peace in my country and without the need for "political" leading people to the barricades. That is why in my work I focus on the themes of eternity and transience, transience of human existence on Earth. In my paintings one cannot see the human figure, and houses, if they occur, are treated marginally, more as a colour than meaning addition. I survived the death of my child, and this tragic experience transformed my life. I noticed that despite the departure of a close relative nothing really changes in nature. Someone dies and someone is born. Nature, however, continues to be constant and eternally reborn. Tired (cultivated, industrially managed and deprived of the raw materials), but still ready for a new life. Similarly, a woman - pulsating with life, weary of adversities of everyday life, but consistent in raising her offspring and in professional work. It is primarily women to whom I dedicate my paintings. I would like to give them a moment of forgetfulness, respite, a moment of silence. This need is inscribed into aforementioned eco-aesthetics.

Currently, the value of the influence of art on the human psyche, its beneficial effects on the treatment of diseases, especially mental ones is greatly appreciated. Art Therapy is used both in working with children and adults. I have extensive experience working with people with disabilities as well as suffering from neurological disorders. To this day, I have run workshops in various institutions of education, as well as training courses in the subject of Art Therapy. I think that these experiences have a significant impact on the nature of my artistic creativity.

### **The format of the works**

The format of the works, both paintings and prints, is crucial for me. The initial form of my work is a square of 48x48cm, which is the base for the rectangular format, used horizontally or vertically (48x90cm, 90x48cm). The square and the circle determine the perfect form. Outstanding abstract art theorist, Michael Seuphor, stressed that there is no sign that would contain more message than these two figures.

On the other hand, Josef Albers, the author of a series of works "Homage to the square", after years of experimentation, noticed that the elementary geometric figure is the most neutral of all. Horizontal rectangle through its horizontal dynamics, has associations with the landscape, whereas vertical rectangle turns to the incomprehensible, to heaven and God.

---

<sup>20</sup> Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon press, Warszawa, 2011, p. 232.

Using longitudinal and vertical formats, I, in a sense, impose the topic. The square is the complement. I use it when compiling its shape in any direction with the side of the rectangle. Therefore, in the series of my works, I compose two or three works, creating diptychs, triptychs, and even polyptychs.

### **Recipient**

Recipient is very important to me. I am happy when I see a concrete response to my paintings, it gives me the strength and motivation for further action. Tadeusz Dominik said that "The artist is needed for as long as someone is waiting for him, someone wants to have his work and wants to live with it."<sup>21</sup>

And the second important issue is the consciousness of the artist, who knows that art is not only his personal matter but a social phenomenon, one of the functions of collective life. Art is created by man and for man and is a means of communication between people.

## **4. From the analysis to synthesis in the graphic technique of monotype**

### **4.1 Motivation for the selection of a technique**

In elementary school, I noticed that I see the world a little differently from my peers. I thought in colours and was attracted by the graphic nature of the world. I took pleasure in watching flowing clouds, black and white contrasts, combinations of green fields. At secondary school, I discovered my graphic abilities. Later, working in such techniques as linocut, copperplate and lithography I exploited the watercolour technique to perform a preliminary sketch. This technique, which does not allow for any changes or amendments required from me accurate drawing and prompt reaction in applying paint. At the university, I also used oil paints, but the paintings in this technique seemed "too heavy". I was looking for my way of expression experimenting with different artistic techniques. I combined quite discordant techniques such as printing in oil paints or recycled collages. For many years, linocut became my favourite technique, which was based on thoughtful composition, detail and scarce colour. One can say that I achieved mastery in linocut. My series of illustrations for the poems of Boleslaw Lesmian was awarded during the defense of my MA thesis.

But something was missing, I felt unsatisfied. I directed my attention to monotype and now, for over 17 years, I have been experimenting with this technique.

Monotype, as the name suggests, is a graphic print in a single copy, which allows you to make only one print from the matrix. This technique combines elements of graphics,

---

<sup>21</sup> Janusz Janowski. Kazimierz Nowosielski, Poza ramami rozmowy z artystami, Bernardinum, Pelplin 2011, p.98

painting and drawing. This versatility has allowed me a more comprehensive creative statement than in linocut.

#### **4.2 Short history of monotype. Additive, reductive and additive-reductive monotype**

The oldest examples of monotypes are works of an Italian graphic artist, Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664). Using a roller, he applied an oil paint onto clean copper plate, drew lines in the paint with a stick and wiped off the remaining elements with a brush or a cloth. This is how the reductive monotype was created. Great monotypes of this kind were created by Rembrandt (1606-1669), Degas (1834-1917), Gauguin (1848-1903) and many others. I also performed my first monotypes using oil paints. I learned how to "degrease" them so that they did not have any traces of linseed oil. When needed I added if necessary medium to the paint. Unfortunately, the effect was not satisfactory. The colours became too dull and lost all their gloss. I directed my attention to the lithographic and offset prints. The result was satisfactory. I selected high quality, uniform in terms of the structure, printing paper which was resistant to any kind of application or removal of layers of paint, using tools such as: rubber roller, roulette, brushes, spatulas, graphic needles, cloth, etc.

Printing paper which I also use is also of a suitable thickness. Making prints on the press I have to take into account sharp edges of the matrix and the possibility of damaging the paper. For printing, I use opaque metal plate and transparent acrylic glass.

I work in reductive, additive and mixed monotype techniques. The reductive type, resembling *manière noire*, bright spots are highlighted out of the background covered with a layer of colour. In the additive method I create compositions applying paints in a painterly way. I work directly on the surface of the plate, controlling the applied layers of paint. Yet another method of making prints is to combine these two methods. I am impressed by the work of a contemporary Japanese artist Koichi Yamamoto. Yamamoto's monotypes depict landscapes of the matter - there are glimpses of the dynamic process of the transformation of nature.

Monotype is a well-known technique but because of the element of chance and individuality of the print it is rarely used. It requires high efficiency and painting approach. That is probably why it was mostly painters who used this technique. Graphic artists using monotype include Wojciech Weiss, Andrew Wróblewski, and Maria Jarema.

### **4.3 Strategies for creating a graphic print in monotype**

#### **4.3.1 Monotype on the basis of visual memory impressions, imagination and research material**

I usually start my monotype work from defining the topic. I remember colour impressions of a subject, comparing previously collected material – I look through sketches, study paintings, and outdoor photographs in order to select an element of the landscape that made the biggest impression on me. A selected detail designates the entire painting composition and unites everything in one harmonious whole. This may be a detail of the landscape or a specific colour. Then I define the colours I intend to use. I start mixing offset and lithographic paints on a pallet (a pallet is a large size glass plate with a white sheet of cardboard). I search for the nuances of colour. Since I do not use a white covering paint my graphics are highly saturated in colours. As in a watercolour I use the white colour paper. It is some kind of a challenge, but the effect of "pure colour" compensates the trouble I need to go through. My monotypes are a kind of watercolours, except that they are much more saturated in colour. I start layering the paint from the brightest. Often I apply paint on the entire surface of the matrix in order to obtain a colour harmony. The so-called leading colour will mix with other layers and thus I will be able to get more shades.

Most often I use a rubber roller with a diameter of 10 cm and a weight of 2.300 kg. It is hard enough to be able to evenly cover the matrix with paint. It can be used to obtain gradations (even transition from one colour to another) or the layers can be applied with its edges. The large diameter of the roller allows to cover the paint matrix of 48x48 cm without re-using the palette. Then I move on to develop the details with the help of the rubber roulette, spatulas, and brushes. When the result is satisfactory I start printing prints. Manually, I set the pressure of the press. Exerting appropriate pressure on the paper causes differences in colour tones. The greater the force the colour is more saturated. A skilled graphic designer "feels" his press. He knows what opportunities his machine has and can take advantage of them for the benefit of prints. Finally, I check and adjust the pressure of the press every time I make a print, choosing its value for the given work.

There are also other important technical elements of printing, including felt separator, cardboard, and the order of their application. For metal techniques the arrangement looks as follows: felt, paper (wet), the matrix, felt. The advantage of this sequence is exact position of the matrix with respect to the paper. The surface of the printed area can then be marked with a pencil or gently cut with a graphics needle. I have also been using such a sequence in monotypes, however, often paper often gets wrinkled during printing.

To avoid rolling of the paper I prefer the following sequence: felt, matrix, paper, felt. After printing prints I have another dilemma. Often a small amount of paint, called the painting spectrum, remains on the surface of the matrix. I can then make another variant of the twin graphics, but tonally weaker, or use the spectrum as a base for the

application of subsequent layers of colour in the same print. I can also, using the spectrum, make a completely new work. This last option is what I prefer. Often, the first print is fails my expectations and is not satisfactory and usually I am happy with the second or the third one. Printing takes a lot of time and it cannot be done in a period of less than 3-4 hours. Monotypes from the series “Krajobraz syntetyczny. Karpaty 1” [Synthetic Landscape. Carpathians 1] and “Krajobraz syntetyczny. Karpaty 2” [Synthetic Landscape. Carpathians 2] were created using such a method. These are prints made from the same plate, printed only once. Of course, to be able to arrive at a satisfactory result one has to make numerous attempts.. However, in artistic work it is not the effort that counts but the final result. Similarly, in Japanese painting, the master comes to perfection taking a lot of challenges. The effect of accuracy and lightness has been achieved but hard artistic work remains invisible. Valentin Serov, a prominent Russian portraitist, claimed, "*We must be able to work for a long time on one topic, but to do it in such a way that the hard work is invisible*"<sup>22</sup>.

Based on these words, in my works I strive to seek the truth, often transcending myself. I am open to new challenges and I do not celebrate a successful graphic print or painting work. I feel there is something missing and I continue searching for new solutions. Humility and diligence are my artistic credo.

In this paragraph I have described the method of making prints of a single plate with a single print. A series of landscapes “Krajobraz syntetyczny. Przedwiośnie. Pola” [Synthetic Landscape. Early Spring. Fields] was, however, created differently. The difference is that the graphics were made by repeatedly printing the matrix. Further tonal nuances were applied on the existing work, which gave the colours their special saturation.

I like to work in series. This stems primarily from a desire to improve the artistic message. I am interested in the same theme at different times of the day which can be seen in the series “Przedwiośnie. Pola” [Early Spring. Fields]. Through colour I am trying to record the mood of the moment. The colour becomes the main building material of the print. Its saturation and accuracy is the depth of the essence of the environment. It is hard to find a real place in my monotypes, although it seems to me that is the current character of the portrayed region of Poland, in particular the Świętokrzyskie landscapes, is present in my work.

#### **4.3.2 Monotype based on a previously created oil paintings**

Another method to make a monotype is printing from a plate – not a metal one, as has been previously described, but from a plexi-glass. Plexi-glass is a transparent but rigid matrix. Colour can be applied to the plate, taking inspiration from the drawing underneath as a template. I have made many attempts of placing previously painted oil

---

<sup>22</sup> Richard Pipes, *Rosyjscy malarze pieredwiznicy, (Russia's Itinerant Painters)* Magnum, Warszawa 2008, p.151 and Sierowa, *Wspominanija*, p.44



paintings underneath, but the result was not satisfactory. It is true that the relative randomness is controlled, but works of art created in this way, do not have the power of expression. Monotypes are similar to an exaggerated image (a copy of painting). I consider the use of plexi-glass justified in making an initial drawing, if I need to select some elements of composition, including the position of the horizon, the selection of mountains, forest, etc. Plexi-glass as a template is not as strong as a metal one. One can draw on it quickly, but it is prone to fracture.

The graphics entitled “Krajobraz syntetyczny. Woda” [Synthetic Landscape. Water] is an example of a work created by means such a method.

I place a dry oil painting under a transparent plexi-glass plate. I prepare a palette of colours, similar to the colours of the oil painting and then I apply paint onto the plate with a roller. I think about the correctness of composition, the reduction of some elements. I carefully control the distribution of colours, the thickness and uniformity of paint, anticipating how these colours can be mixed during printing. I adjust the pressure of the press and start printing. During my work, I try to put myself in the state of complete concentration recalling the aura previously portrayed space. I try to uncover hidden mysteries, for instance of water – lake, sun or sky reflections of the water surface. Outdoor sketches (recently I participated twice in an open air painting project in Maleniec) are particularly helpful. The feeling of "empathy" for the nature is crucial in this method.

#### **4.3.3. Painting, elements of monotype on plexi-glass as a foundation of an interactive landscape**

At the end of the third year of doctoral studies I discovered the opportunity to combine paintings, monotypes and artistic techniques. That is how the interactive landscape was created. It is an innovative work, whose counterparts cannot be found in the history of art.

This interactive landscape is an assemblage of traditional painting with modern electronics controlling light sources. Light waves emitted at different frequencies and intensity influence the surface of the image, changing its colour. Colour is the basis for building the mood in the work. An interactive painting "forces" the audience to take some action. The viewer participates in the creation of the mood of the work, through the use of the control electronics.

#### **Stage I – Preparation of the painting**

I have created a painting composition through applying offset paints on a transparent plexi plate. I have used painting tools such as a rubber painting roller, spatulas and brushes. Such a technique is demanding in terms of artistic workshop and craft.

## **Stage II – Assembling control electronics**

I made a wooden frame, which is the basis of the control electronics for emitting colours (colour options and tonal possibilities). I set the location of the control electronics, i.e. pulsed direct current power supply, converting alternating current into direct current of the values adapted to control the applied colour processor and RGB LEDs. The processor driver, driven by a remote control, activates the individual elements of the LED strip, resulting in the desired colour and intensity of colour on a previously made painting. Thanks to this, the viewer can decide whether it will be a sunny or cloudy day. There is also the possibility to choose the time of year and time of day. An additional feature of the controller is an automatic change of the pulsation of colour resulting in a variety of feelings. The remote control is an interface through which the image viewer can make changes to it.

## **Interpretation**

By creating an interactive landscape I envisaged the cooperation between the artist and the viewer. The artist gives the audience a wide range of possibilities connected with interfering with the work and its transformation. At the time of contemplation, the viewer has a choice to make changes of colours thus influencing his emotional state. The added value is the viewer satisfaction from the right of choice and the possibility to make changes independently.

Interactive landscape is an additional element of my dissertation, not recognized previously in the concept of a dissertation. Interactive landscape is an innovative, forward-looking work opening the possibilities for further exploration of art. Therefore, I think it deserves attention (an interactive interface can be changed, and for example, instead of a remote control a motion sensor could be used).

## 5. Summary

In doctoral dissertation Synthetic landscape. From analysis to synthesis I have presented the transition from a realistic drawing to a synthetic form of graphic prints. I was inspired by the Polish landscape, especially the Świętokrzyskie Mountains, its diversity and unique beauty. Observing nature (I made several trips around the country and additionally the places of residence of my family were important) I made a series of sketches, painting studies and photographic documentation. Then, on their basis I painted a few oil paintings. They are not a direct transfer of the natural view. When analysing the most important elements of the landscape, referring the impression of a given place and my imagination I created landscapes that are not a direct reflection of the real places. They are an idea, a desire for timelessness.

In his work Paul Cézanne was trying to find the co-existence of objects, the principles of their simultaneous independence and strict fusion with the environment, creating a world of harmony and unity of two autonomous phenomena: the image and the work of nature.

Just like Piet Mondrian I moved from the realistic form to more formal solutions. Colour created the mood, depth of space, and defined the form. It liberated the light from its surface.

Analysing the technical side of my works, I used unusual painting tools which were a printing rubber roller, a wipe, and painting boards.

The next step was to determine the strategy of making graphic works - monotypes. They were formed in two ways. Firstly, I created my works on the basis of oil paintings and secondly, regardless of the research material, I worked spontaneously, basing on experience, and imagination memory. In other words, on the one hand my work was a conscious organization of artistic skills (fixed selection, compilation of formal elements, elimination of randomness), on the other - unrestricted creative activities using the potential of the imagination, memory, visual and emotional involvement of the artist.

One may be tempted to assess the work done. Which way of artistic creation leads to better results?

In my opinion, I used all the technical capabilities, which allowed me to fully convey my artistic expression. In the first case, to a large extent I managed to eliminate the element of chance (by placing oil painting underneath a transparent template almost every print was satisfactory). In this method, the work was created by copying.

In the second case, referring to the visual memory and imagination, I created a series of monotypes, (many of them were completely unsatisfactory), in which a surprising solution was achieved partly unconsciously.

In both methods, I used all three variations of the so-called oil monotypes (addictive, reductive and mixed).

Personally, I think that the work resulting from the imagination are more accurate; however, I would not have been able to create them with such a power of expression without previously acquired skills and consistent and thorough analysis.

I consider the three-year process of reaching a final result, which is the work of the doctoral dissertation, as crucial for my development. For the first time for a long time I focused only on one particular topic. Improving the skills of perception, selection, organization, compilation of formal elements I arrived at surprising achievements. Summing up my current artistic output, I set new objectives and course of action. I learned to ask questions, to observe and to draw conclusions, for which I am extremely grateful.

I would also like to emphasise an innovative nature of my works. Monotype is not commonly used among painters and graphic artists due to the rather difficult workshop. Harnessing the case and extracting the possibilities of the technique itself as well as showing further interactive work is the new value. Moving from oil painting through graphic technique to an interactive painting emphasizes the interdisciplinary nature of my dissertation. It allows for the introduction of new value to contemporary art.

Today I know that the topic of "Synthetic landscape. From analysis to synthesis" is not yet a completed process of artistic exploration.

## 5. References

- Czapski J. *Patrząc*, Znak, Kraków, 1996
- Dzikowska E. *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon press, Warszawa 2011
- Gage J. *Kolor i znaczenie*, przekład J. Holzman i A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010
- Gołaszewska M, *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, Universitas, Kraków, 2000
- Grabowski B. Fick B. *Grafika. Techniki i materiały*, Universitas, Kraków, 2011
- Jakimowicz I. *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1997
- Janowski J, Nowosielski K. *Poza ramami rozmowy z artystami*, Bernardinum, Pelplin 2011
- Mańkowski Z. *Widzieć prawdę*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2005
- Olszewski A.K. *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988
- Pipes R. *Rosyjscy malarze pieredwiznicy*, Magnum, Warszawa 2008
- Popek St. *Barwy i psychika*, UMCS, Lublin 2012
- Rodziński S. *Obrazy czasu*, Gaudium, Lublin, 2001
- Rzepińska M. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1983
- Skrodzki W. *Wizjonerzy i mistrzowie*, Biblioteka Więzi, Warszawa, 2009
- Tatarkiewicz W. *Historia filozofii, wyd. XXII, tom I, Filozofia starożytna i średniowieczna*, PWN, Warszawa 2007
- Wojciechowski A. *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1965

**Obrazy olejne**  
**Oil Paintings**



1. „Krajobraz syntetyczny. Rzeka”, tryptyk, olej na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x150cm, 2015  
“Synthetic Landscape. River”, triptych, oil on canvas/painting board, 50x150cm, 2015



- „Krajobraz syntetyczny. Rzeka”, część środkowa, olej na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x50cm, 2015  
“Synthetic Landscape. River”, the middle part, oil on canvas/painting board, 50x50cm, 2015



2. „Krajobraz syntetyczny. Góry”, dyptyk, olej na płótnie/tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Mountains”, diptych, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015



- „Krajobraz syntetyczny. Góry”, lewe skrzydło dyptyku, olej na płótnie/tablicy malarskiej, 50x50cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Mountains”, left wing of the diptych, oil on canvas/painting board, 50x50cm, 2015





3. „Krajobraz syntetyczny. Jezioro 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Lake 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015



4. „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015



5. „Krajobraz syntetyczny. Małopolska 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Lesser Poland 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015



6. „Krajobraz syntetyczny. Pojezierze 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Lakeland 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015



7. „Krajobraz syntetyczny. Cedzyna”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015  
“Synthetic landscape. Cedzyna Lake”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015

**Monotypie**

**Monotypes**



8. „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Carpathians 1”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015



9. „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 2”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Carpathians 2”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015





10. „Krajobraz syntetyczny. Woda”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Water”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015



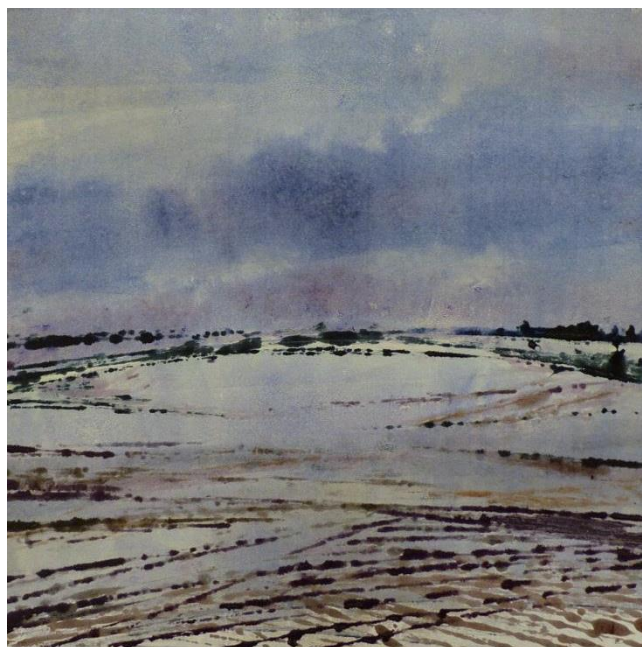
11. „Krajobraz syntetyczny. Przedwiośnie 1. Pola”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Early Spring 1. Fields”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015



12. „Krajobraz syntetyczny. Przedwiośnie 2. Pola”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Early Spring 2. Fields”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015



13. „Krajobraz syntetyczny. Zima 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Winter 1”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015



14. „Krajobraz syntetyczny. Zima 2”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Winter 2”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015



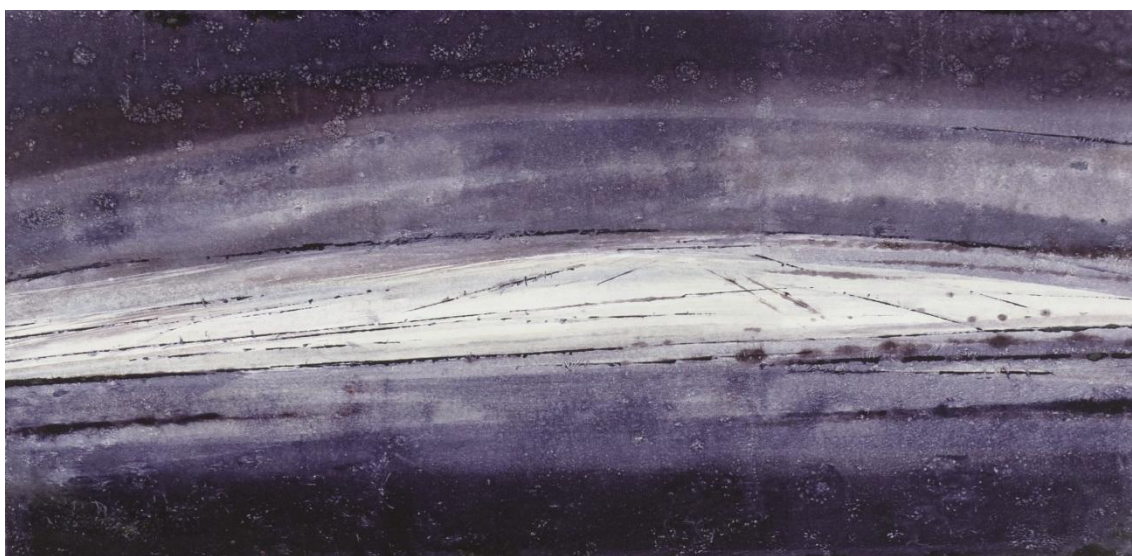
15. „Krajobraz syntetyczny. Bieszczady 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Bieszczady 1”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015



16. „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 3”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Carpathians 3”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015



17. „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 4”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Carpathians 4”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015



18. „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 1”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015



19. „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 2”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 2”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015





20. „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 3”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015  
“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 3”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015

# Pejzaż interaktywny

## Interactive Landscape

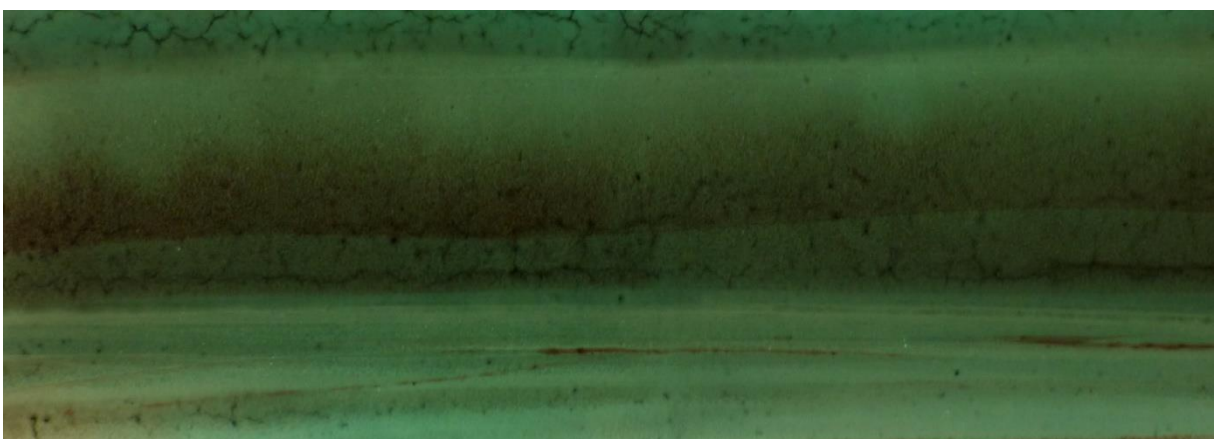
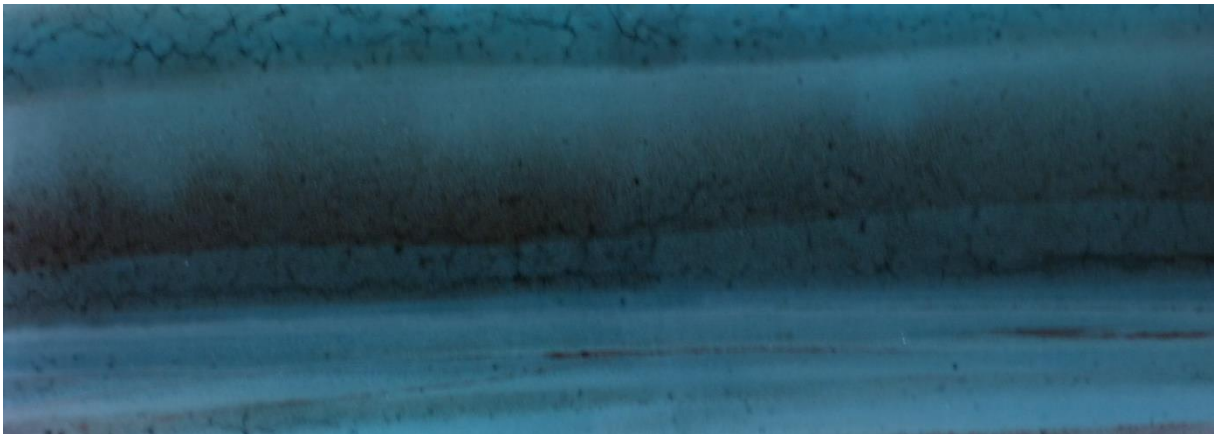
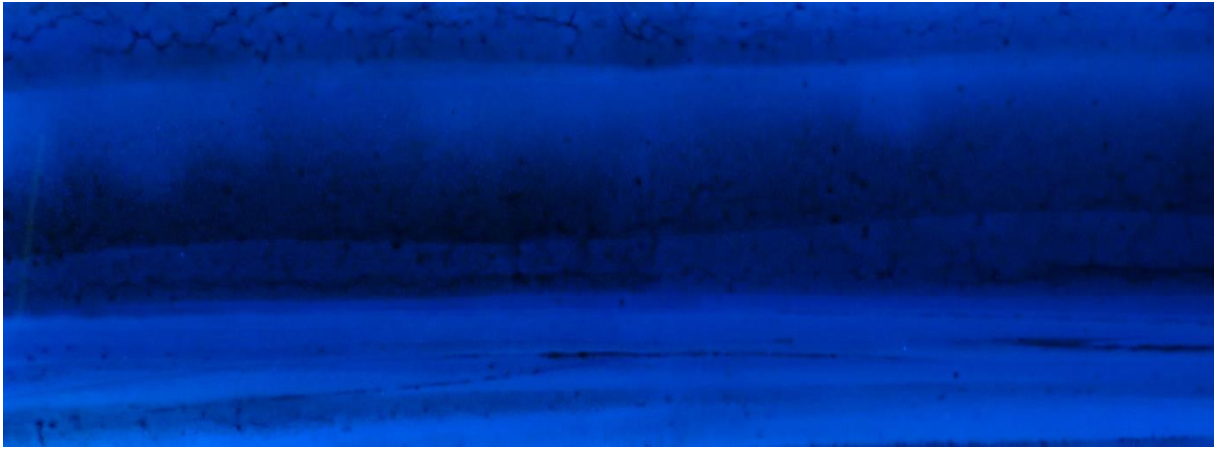


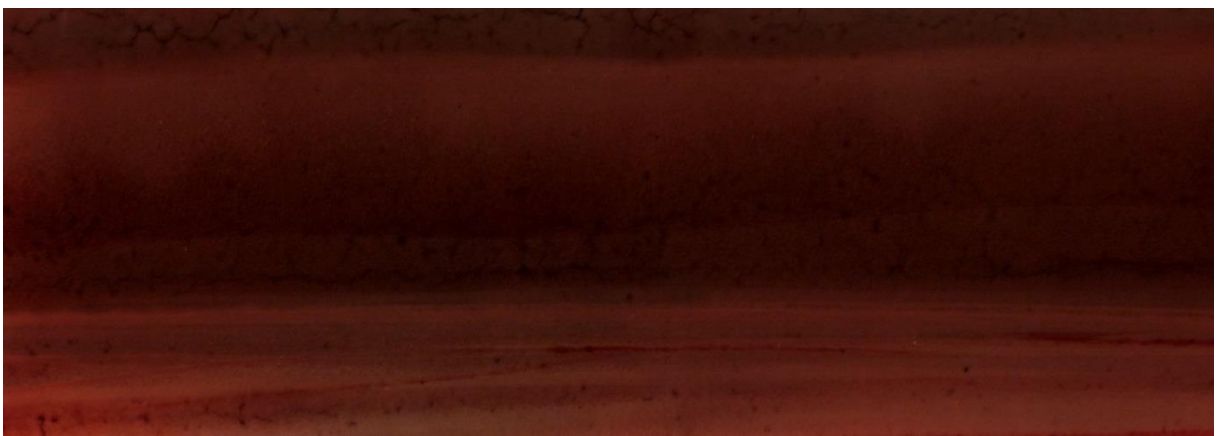
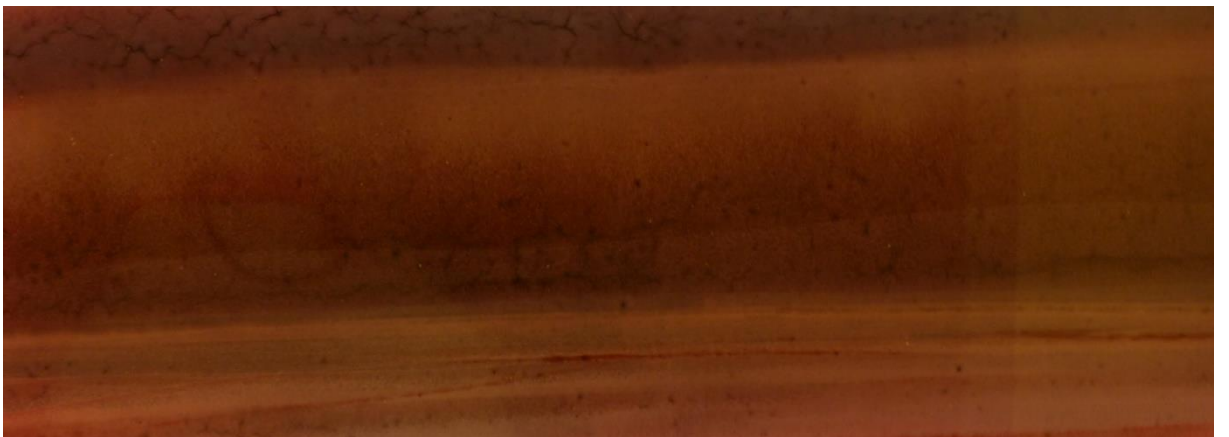
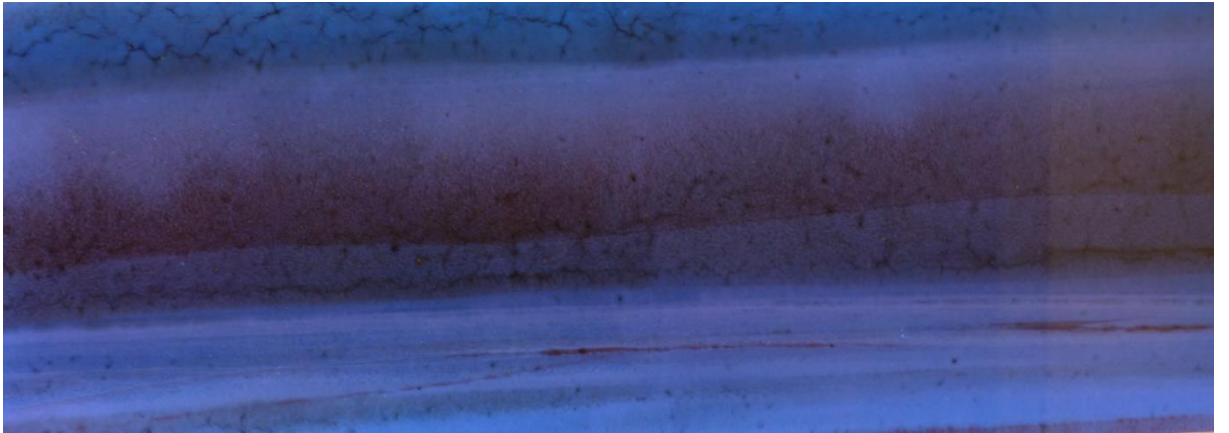
### Dane techniczne:

- rama drewniana z pleksiglasem o wymiarach 31x 68cm
- zestaw diód RGB
- elektroniczny układ sterujący diodami
- pilot zdalnego sterowania na podczerwień
- czujnik podczerwieni
- zasilacz impulsowy prądu stałego
- kabel zasilający z wyłącznikiem
- praca graficzna – monotypia na podkładzie przezroczystym wykonana farbami offsetowymi
- zasilanie 220 – 240V

### Technical data:

- Wooden frame with plexi-glass, dimensions: 31x68cm
- A set of RGB LEDs
- LED electronic control system
- An infra-red remote control
- An infra-red sensor
- High-voltage direct current power supply,
- Supply wire with a switch,
- Graphic print – offset-paint monotype on a transparent base
- Power supply 220-240V





## 9. Wykaz prac

1. „Krajobraz syntetyczny. Rzeka”, tryptyk, olej na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x150cm, 2015 / “Synthetic Landscape. River”, triptych, oil on canvas/painting board, 50x150cm, 2015.....	39
1.a „Krajobraz syntetyczny. Rzeka”, część środkowa, olej na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x50cm, 2015 “Synthetic Landscape. River”, the middle part, oil on canvas/painting board, 50x50cm, 2015.....	39
2. „Krajobraz syntetyczny. Góry”, dyptyk, olej na płótnie/tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Mountains”, diptych, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015.....	40
2.a „Krajobraz syntetyczny. Góry”, lewe skrzydło dyptyku, olej na płótnie/tablicy malarskiej, 50x50cm, 2015/“Synthetic Landscape. Mountains”, left wing of the diptych, oil on canvas/painting board, 50x50cm, 2015.....	40
3. „Krajobraz syntetyczny. Jezioro 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Lake 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015.....	41
4. „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015/“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015.....	42
5. „Krajobraz syntetyczny. Małopolska 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015/“Synthetic Landscape. Lesser Poland 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015.....	43
6. „Krajobraz syntetyczny. Pojezierze 1”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015/“Synthetic Landscape. Lakeland 1”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015.....	44
7. „Krajobraz syntetyczny. Cedzyna”, obraz olejny na płótnie/ tablicy malarskiej, 50x100cm, 2015 /“Synthetic landscape. Cedzyna Lake”, oil on canvas/painting board, 50x100cm, 2015.....	45
8. „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Carpathians 1”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	47
9. „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 2”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Carpathians 2”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	48

10., „Krajobraz syntetyczny. Woda”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Water”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	49
11., „Krajobraz syntetyczny. Przedwiośnie 1. Pola”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Early Spring 1. Fields”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015.....	50
12., „Krajobraz syntetyczny. Przedwiośnie 2. Pola”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Early Spring 2. Fields”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015.....	50
13., „Krajobraz syntetyczny. Zima 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015/“Synthetic Landscape. Winter 1”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015.....	51
14., „Krajobraz syntetyczny. Zima 2”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x46cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Winter 2”, monotype, offset paints, paper 46x46cm, 2015.....	51
15., „Krajobraz syntetyczny. Bieszczady1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/“Synthetic Landscape. Bieszczady 1”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	52
16., „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 3”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Carpathians 3”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	53
17., „Krajobraz syntetyczny. Karpaty 4”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Carpathians 4”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	54
18., „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 1”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 1”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	55
19., „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 2”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/ “Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 2”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	56
20., „Krajobraz syntetyczny. Góry Świętokrzyskie 3”, monotypia, farby offsetowe, papier, 46x92cm, 2015/“Synthetic Landscape. Świętokrzyskie Mountains 3”, monotype, offset paints, paper 46x92cm, 2015.....	57
21. Pejzaż interaktywny/Interactive Landscape.....	58