

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Wydział Pedagogiczny i Artystyczny

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Numer indeksu: 118044

mgr Joanna Kurkiewicz

Archipelag emocji. Kiedy odbitka graficzna staje się obrazem

Praca doktorska zrealizowana pod kierunkiem

prof. zw. dr hab. Małgorzaty Bieleckiej

Kielce 2017

Spis treści

Wprowadzenie |3|

I. Motywy wyboru problematyki |4|

II. Przedstawienie tematu |5|

III. Kiedy odbitka graficzna staje się obrazem. Problematyka badawcza pracy |6|

Warsztat graficzny w kontekście tworzenia kompozycji malarskiej |8|

IV. Archipelag emocji. Tematyka i analiza działań artystycznych | 11|

Motyw wyspy, archipelagu |11|

Droga do realizacji cyklu doktorskiego |12|

Praktyka tworzenia zbiorów. Poszukiwania naturalnej matrycy |12|

V. Opis realizacji doktorskiego dzieła artystycznego |15|

Opis cyklu pod względem formalnym. Ilość i wymiary prac |15|

Etapy realizacji cyklu |15|

Zastosowane rozwiązania formalne |17|

Kolorystyka |18|

Kompozycja |19|

VI. Praktyki artystyczne będące punktem odniesienia. Działania artystów wizualnych w drugiej połowie XX wieku |20|

Podsumowanie |24|

Bibliografia |26|

Wprowadzenie

Zaplecza swojej praktyki artystycznej, swoich korzeni upatruję w grafice warsztatowej i tkaninie artystycznej, co związane jest ściśle z moim wykształceniem. W latach 2007–2012 studiowałam w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, na Wydziale Grafiki i Malarstwa. Jako główną specjalizację obrałam pracownię Technik Drzeworytniczych i Książki Artystycznej. Tam też – pod kierunkiem dr hab. Dariusza Kacy i dr Andrzeja Stalla – wdrażałam się w tajniki techniki graficznej i kształciłam umiejętności posługiwania się kolorem, jednocześnie badając możliwości jego aplikacji w czarno-białą rzeczywistość linorytniczych matryc. Oprócz realizacji ortodoksyjnych technicznie linorytów coraz śmielej sięgałam do zasobów innych dyscyplin. Kojarząc je na różne sposoby, wykorzystując ich ekspresyjny potencjał, moim dążeniem było wydobycie nowych jakości, nieodzownych w procesie indywidualizacji języka artystycznej wypowiedzi. Odkąd pamiętam, w moich pracach duże znaczenie odgrywał kolor. Zainteresowania te rozwijałam pod okiem instruktora druku, eksperymentując z offsetowymi farbami oraz gromadząc wiedzę na temat technologicznych aspektów mieszania farb drukarskich i dorabiania koloru zgodnego z projektem.

Próby i eksperymenty na polu grafiki i tkaniny z okresu studiów wpłynęły na moją świadomość twórczą i pozwoliły rozszerzyć wachlarz możliwości formalnych. Na gruncie tych doświadczeń zbudowałam warsztat techniki własnej. Wiele rozwiązań z obszaru warsztatu jest obecnych w mojej praktyce artystycznej do dzisiejszego dnia, mimo zmiany tematyki. Stały się znakiem rozpoznawczym moich prac, ważnym elementem graficznego języka, który na stałe włączyłam w swój sposób obrazowania.

I. Motywy wyboru problematyki

Integralny element twórczości stanowi dla mnie język druku, który zastosowałam w dalszej praktyce jako narzędzie malarskie. Autorski sposób tworzenia obrazu skłonił mnie do refleksji nad tematem płynności i zacierania się granic pomiędzy dziedzinami w sztuce współczesnej. Można zaobserwować, że od lat w twórczości wielu artystów funkcjonuje stała wymiana wartości (środków, sposobów wyrazu), widoczna szczególnie między środowiskiem malarzy i grafików. W odbiorze sztuk wizualnych, czyli w rozumieniu i odczuwaniu sztuki, nie istnieje natomiast ścisły podział na dyscypliny.

Moje działania artystyczne w tym aspekcie wynikały również z obserwacji dotyczącej hermetyczności gatunku. Grafika artystyczna funkcjonuje głównie na przeglądach jej poświęconych. Rzadko przedostaje się i jest rozpatrywana w głównym (generalnym) obiegu sztuki. W swojej pracy badawczej rozpatrywałam przyczyny tego problemu, poddawałam pod rozwagę, czy zjawisko to wynika na przykład jedynie z utrwalonych wzorców funkcjonowania.

Koncepcja mojej dysertacji podyktowana była ponadto zwróceniem uwagi na problem zatracenia wartości pracy rzemieślniczej, manualnej – zarówno w świecie sztuk wizualnych, jak i w codziennym życiu. Tym faktem argumentuję swój wybór metody tworzenia, oparty o wieloetapowy proces graficzny. Obrana przeze mnie technika kształtuje charakter, wprowadza dyscyplinę tworzenia, determinuje konsekwencję działań.

W duchu aktualnych idei minimalizmu i świadomego życia, kształtujących się na przekór obecnym standardom kultury masowej, coraz większą uwagę przyciąga i zyskuje na znaczeniu kultywowanie praktyk opartych na tradycji i dawnych technikach rzemieślniczych. W tym kontekście obrana droga twórcza jest wyrazem wyznawanych przeze mnie wartości.

II. Przedstawienie tematu

Obszar artystycznych poszukiwań stanowi przełożenie środków graficznych na język malarski, poszerzenie spektrum własnych działań skupionych uprzednio na wielkoformatowych realizacjach graficznych. Przedkładana praca doktorska jest podsumowaniem moich doświadczeń na tym polu. Motywacją do poszukiwań artystycznych w tym zakresie były badania i teksty naukowe o przyszłości współczesnej grafiki artystycznej autorstwa prof. Doroty Folgi-Januszewskiej, która w wielu swoich wystąpieniach podkreśla, że „(...) magiczna tajemnica grafiki – tworzenie i myślenie dwoma etapami – płyty i odbitki – przenoszona jest na inne dziedziny”¹.

Głównymi założeniami, które postawiłam sobie w pracy nad cyklem doktorskim, było poddanie analizie mojego autorskiego sposobu tworzenia w kontekście kompozycji malarskiej oraz odniesienie się w symbolicznej formie wyspy do zagadnienia matrycy graficznej – jej znaczenia i funkcji. Celem tych działań była forma oparta na tradycji, ale ukazana w nowym kontekście. Mając to na uwadze, okres studiów doktoranckich poświęciłam na eksplorowanie wybranego zagadnienia, zbieranie inspiracji, kompletowanie zbiorów, gromadzenie prywatnej bazy danych, która posłużyła w rezultacie do stworzenia dyplomowej kolekcji prac.

Bliskie mojej praktyce twórczej jest zjawisko porządkowania przeżyć za pomocą własnego, opracowanego kodu, układania doświadczeń w zbiory – tytułowe archipelagi emocji. W ramach cyklu doktorskiego prowadzę badania i szukam analogii pod względem zbieżności różnych form natury. Działania artystyczne zakładają poszukiwania naturalnej matrycy – stempla do prac. Jest to ściśle związane z obranym przeze mnie motywem przewodnim kolekcji – wyspy i archipelagu. Symbol wyspy wydał mi się zbieżny z przyjętymi założeniami formalnymi i właściwy ze względu na obraną metodę tworzenia. Tytułowe archipelagi to w moich przedstawieniach symboliczne konstelacje wysp-matryc, byty połączone o podobnej formie i znaczeniu. Idea tej dysertacji doktorskiej wynika więc z podjętego założenia transpozycji form występujących w naturze i przekształcenia ich na rodzaj znaku, symbolu.

1 D. Folga-Januszewska, *4 Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2000, s. 6.

III. Kiedy odbitka graficzna staje się obrazem. Problematyka badawcza pracy

Punkt wyjścia do mojej praktyki artystycznej stanowi tradycyjny warsztat graficzny. Traktuję go jako podstawę wszelkich działań twórczych oraz bazę doświadczeń. Zaplecze graficzne jest jednak dla mnie jedynie metodą prowadzącą do realizacji obrazu malarskiego. Jest to swego rodzaju kontynuacja i rozwój przekonania, które podjęłam podczas studiów – że można tworzyć w grafice nowe przestrzenie, wykorzystywać jej wartości w innych obszarach, przekształcać, przekładać na inny język, łączyć gatunki. Umiejętności warsztatowe to według mnie forma uniwersum, która może być stosowana w innych technikach artystycznych. Podobne stanowisko przedstawia Dorota Folga-Januszewska we wstępie do katalogu 4 Triennale Grafiki Polskiej. Autorka wysnuwa w tekście tezę, że „graficy postanawiają być jubilerami formy i materii. Ich dzieła są unikatowe – malowane, rzeźbione lub rysowane z wykorzystaniem warsztatu graficznego. Grafika z dziedziny sztuki staje się metodą pracy. W technice graficznej może powstać: rysunek albo instalacja, a może nawet tymczasowa architektura”².

Pytanie o to, gdzie znajduje się grafika, jest obecne od co najmniej dwóch dekad w środowisku krytyków i artystów z kręgu grafiki artystycznej. Sesje naukowe poświęcone kondycji oraz wizji rozwoju gatunku towarzyszą od lat dużym przeglądom grafiki. Problem ten stał się również tematem kilku wystaw, których kuratorzy, w tej roli często aktywnie działający artyści graficy skupili się na opracowaniu i przedstawieniu tego zagadnienia z własnej perspektywy. Jedną z ciekawszych propozycji dotyczących tej tematyki stanowiła wystawa „Gdzie jest grafika? W poszukiwaniu nowych znaczeń”, prezentowana w ramach wydarzeń towarzyszących Międzynarodowemu Triennale Grafiki w opolskim BWA. Bliska jest mi wypowiedź holenderskiej artystki Caroline Koenders, udzielona w związku z wystawą, dotycząca redefinicji poszczególnych dyscyplin sztuki. Artystka twierdzi, że „tak jak inne dyscypliny, grafika musi odnaleźć własne, właściwe obecnym czasom znaczenie i kontekst w sztuce”³.

2 *Ibidem*, s. 6.

3 A. Janik, *Gdzie jest grafika?*, „Format” 2013, nr 65, s. 11.

Warsztat graficzny rozumiany jako rzemiosło wiąże z tematem kondycji natury ludzkiej i funkcjonowania człowieka w dzisiejszym świecie, zdominowanym przez innowacyjne technologie i nowe media. W moich działaniach istotne jest nadanie wysokiej rangi pracy rzemieślniczej. Rozproszenie treści wynikające z nadmiaru bodźców przeciwstawiam praktycznym umiejętnościom warsztatowym, technice zakorzenionej w tradycji, która jest gwarancją jakości, metodzie wymagającej skupienia i dyscypliny, koncentracji na kształtowaniu obrazu. Złożonemu procesowi powstawania prac nadaję medytacyjny sens. Odwołuję się tu do koncepcji warsztatu graficznego rozumianego jako rodzaju misterium. Do tej idei odnosi się w swoich rozważaniach Mariusz Pałka w tekście rozprawy habilitacyjnej pt. *Wartości warsztatu graficznego jako alternatywa współczesnej dydaktyki i grafiki artystycznej*.

W swojej twórczości buntuję się przeciwko pewnym rygorom, uwarunkowaniom grafiki takim jak: produkcja nakładu, powtarzalność, mechaniczność tego procesu i umowny, konwencjonalny schemat działania. Te elementy procesu graficznego rozumiane w tradycyjny sposób od zawsze stanowiły dla mnie blokadę kreatywności, wyraźnie nie sprzyjały rozwojowi wizji. Staram się dostosować proces graficzny tak, żeby uniknąć mechaniczności działania i aby na wszystkich polach służył mi, pobudzając do rozwoju kreatywności i twórczości. Dlatego zmieniam reguły i dostosowuję je do swoich potrzeb. W tym kontekście oczywiste wydaje się moje zainteresowanie unikatem jako formą obecności dzieła.

Do dalszych rozważań nad tym tematem skłonił mnie tekst Doroty Folgi Januszewskiej *Sztuka procesu i unikat graficzny*. W tekście tym autorka zwraca uwagę, że „siła grafiki artystycznej tkwiła od czasów doświadczeń Albrechta Dürera i Rembrandta w poszukiwaniu form, które z jednej strony były możliwe tylko dzięki zastosowaniu procesu graficznego, z drugiej zaś – przeciwstawiając się istocie powielalności odbitki – tworzone były jako unikaty – jednorazowe próby osiągnięcia ciekawego artystycznie efektu”⁴. Mimo że produkcja nakładu dla wielu teoretyków do dnia dzisiejszego stanowi o istocie grafiki, w historii sztuki od wieków zaobserwować można przykłady artystów, którzy w swoich pracach odrzucili powielanie na rzecz unikat. Obowiązek wykonywania nakładu odbitki graficznej od dawna budził refleksje i wątpliwości wielu twórców. Artystka współczesna Izabela Gustowska zadaje pytanie: „Po co mam wykonywać drugą odbitkę, skoro już

4 D. Folga-Januszewska, *Sztuka procesu i unikat graficzny* [w:] *Kroki w historii grafiki. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie*, Kraków 2006, s. 44.

w pierwszej powiedziałam wszystko, co miałam do powiedzenia?”⁵. Wypowiedź Gustowskiej obrazuje poglądy wielu dzisiejszych artystów, którzy sensu upatrują w niestandardowych realizacjach graficznych o charakterze unikatów.

Wątki graficzne wybrzmiewają w mojej praktyce na każdym polu, a co za tym idzie, kluczowym pojęciem w mojej twórczości jest temat matrycy i związany z nią aspekt materialności prac. Esencją pracy stanowi mozolny, czasochłonny proces opracowywania płyty. Matryca jednak nie jest dla mnie jedynie etapem procesu graficznego, ale nośnikiem treści i bazą danych o bardzo szerokim spektrum możliwości, które ujawnia dopiero na etapie druku. Odkrywa wówczas właściwą sobie siłę lub pokazuje słabości, niedociągnięcia, które bolą tym bardziej, jeżeli nie da się ich poprawić i poświęciło się na pracę nad nią dużo czasu. Owa metoda graficzna wymaga ogromnego zaangażowania, lecz w rezultacie pozwala na stworzenie trwałego śladu – stempla, będącego świadectwem czasu i pracy twórcy. Jednocześnie forma matrycy rozumiana w kontekście źródła, macierzy współlistnieje z odbitką-obrazem, dopełnia go.

W mojej twórczości ważna jest ponadto kategoria powtórzenia, repetycji śladów, odcisków, które można rozpatrywać jako naddrukowanie treści. Do tego terminu odnosi się Mariusz Pałka w swoim tekście dotyczącym znaczenia matrycy: „Nawarstwienie czy powtarzalność poszczególnych etapów czynności powstaje również jako nawarstwienie myśli, emocji, przeżyć, których zapisem materialnym staje się matryca, a następnie odbitka jako kolejny i z reguły końcowy etap procesu twórczego”⁶. Pojęcie powielenia obecne i oczywiste w związku z praktyką graficzną stanowi dla mnie ważny środek formalny w tworzeniu kompozycji i odnosi się w warstwie treści do powtarzalnych form natury.

Warsztat graficzny w kontekście tworzenia kompozycji malarskiej

Kryzys gatunku grafiki artystycznej skłonił mnie do poszukiwania nowych rozwiązań formalnych dla swoich umiejętności warsztatowych i użycia niestandardowych środków

5 D. Folga-Januszewska, *Niepowtarzalność i oryginał. Dylematy grafiki współczesnej* [w:] 75 razy Irena Jakimowicz, Warszawa 1997, s.56.

6 M. Pałka, *BSP 4 – Matrix, czyli reaktywacja matrycy*, ASP Katowice (online), 2017-10-28 (dostęp 28.10.2017). WWW: <http://aspkat.edu.pl/zobacz/matrixczyli-reaktywacja-matrycy>

wyrazu. W mojej pracy doktorskiej twórczo odnoszę się do współdziałania dyscyplin: grafiki i malarstwa. W zrealizowanym cyklu staram się zaanektować warsztat graficzny do celów malarskich, przedkładając w swoich działaniach swobodę malarską nad uwarunkowania techniki graficznej.

Koegzystencja grafiki i malarstwa widoczna jest od dawna w historii sztuki. Grafika pełniła przez dłuższy czas w tej relacji rolę podrzędną, służyła przez wieki jedynie reprodukcji kompozycji malarskich. Szytychy obrazów pozwalały upowszechniać dzieła malarskie mistrzów danej epoki i popularyzować osiągnięcia w tej dziedzinie. Dzięki tworzonym przez rytowników w zakładach rzemieślniczych graficznym reprodukcjom prace malarzy zyskiwały sławę i uznanie a powielone wizerunki obrazów były kolportowane na obszar całej Europy i za ocean.

Na przełomie XIX i XX wieku szczególnie popularne stało się zjawisko peintur-graveur, co wynikało z zainteresowania artystów-malarzy technikami powielalnymi. Działania tych twórców związane były z techniką monotypii jako metody tworzenia obrazu. Eksperymentalne próby zbiegły się w czasie z rozwojem technologii, co sprawiło, że odbitki graficzne z tego okresu nabyły cech większej ekspresji i swobody malarskiej. Wykorzystanie wartości malarskich i graficznych w pracach artystów przełomu wieków było nowatorskim rozwiązaniem i przysporzyło problemów związanych z klasyfikacją monotypii do konkretnej dyscypliny artystycznej. Praktyki tych twórców stały się załączkiem twórczego podejścia do przenikania się środków obu dyscyplin oraz łączenia odrębnych języków wypowiedzi, na czym bazuję w swoich realizacjach. Artyści określane mianem peintur-graveur wykorzystywali swoje umiejętności malarskie przy tworzeniu grafik – ja odwracam tę relację. Tym samym proces graficzny pełni w moich działaniach rolę posiłkową, za jego pośrednictwem buduję strukturę malarską. Pod tym względem w cyklu doktorskim w pewnym sensie wracam do tradycji, gdzie grafika pełni rolę podrzędną malarstwu.

Zawarte w tytule dysertacji sformułowanie – kiedy odbitka graficzna staje się obrazem – wyraża traktowanie przeze mnie warsztatu graficznego jako narzędzia do powstania utworu malarskiego. W cyklu doktorskim dostrzegam szereg analogii polegających na kształtowaniu obrazu zgodnego z tradycją malarską. Podobieństwa upatruję m.in. w braku gotowego projektu kompozycji przed rozpoczęciem druku, a co za tym idzie tworzeniu koncepcji w trakcie pracy, dostosowaniu działania, reagowaniu na bieżąco, gotowości do zmiany na

każdym etapie pracy oraz traktowaniu pojedynczych odcisków-odbić jak kolejnych pociągnięć pędzla.

Nadrzędna wydaje się pod tym względem ekspresja kolorystyczna, z jaką kształtuję poszczególne odbicia. Pokrywając matryce farbami przy pomocy różnych narzędzi, można rzec, że „maluję formę” przed odbiciem na płótnie. W celu uzyskania satysfakcjonującego efektu stosuję skomplikowane przejścia tonalne i powtarne odbicia tego samego kształtu, budujące głębię koloru i formę bryły. Kolorystyka obrazu powstaje nie od jednego odbicia, ale przez kolejne nawarstwianie śladów, które budują barwne płaszczyzny. Dokładnej analizie autorskiego sposobu realizacji kompozycji malarskich jest poświęcona dalsza część pracy.

Rezultat końcowy tych wszystkich działań stanowi balans pomiędzy szacunkiem do tradycji warsztatu a stałym szukaniem nowych rozwiązań formalnych. Moje doświadczenia twórcze sprawiają, że na odbitkę graficzną oraz matrycę rozpatruję nie jako etapy procesu graficznego, ale traktuję je w kategoriach samodzielnych obrazów i obiektów malarskich.

IV. Archipelag emocji. Tematyka i analiza działań artystycznych

W cyklu malarskim *Archipelagi emocji* ważnym aspektem jest obserwacja i analiza złożonych form natury; tym samym w mojej praktyce wybrzmiewają wątki traktujące o pięknie przyrody. Centrum zainteresowań stanowi pejzaż: wyobrażony, utopijny, natura – jej biologiczna złożoność, siła, powtarzalność form.

Motyw wyspy, archipelagu

Wyspa rozumiana jako temat i źródło inspiracji jest w moich realizacjach traktowana jako naturalna pieczęć, stanowi metaforyczną formę matrycy, niepowtarzalny odcisk o układzie zamkniętym. W tym kontekście bliska jest mi idea szukania prawdy, wartości w naturze, według Umberto Eco rozumiana jako „doświadczenie natury”⁷, którą przedstawił w swoim traktacie *Historia piękna*. Autor stwierdza w nim, że natura to „przyrodzona siła wszystkich rzeczy, która z rzeczy różnych czyni rzeczy podobne”⁸. Logika występująca w przyrodzie, którą opisuje, okazała się determinująca dla mojej praktyki tworzenia zbiorów.

Sam temat wyspy stanowi popularny motyw, obecny od starożytności w naszym kręgu kulturowym. W swoich pracach po wielokroć odwoływali się do niego literaci, jak i artyści wizualni. Wyspa jest symbolem powszechnie wykorzystywanym i niezwykle interesującym ze względu na kondensację treści. Wyjątkowy motyw wyspy jawi się jako obietnica ziemskiego raj, przywodzi na myśl obraz egzotyki i szczęśliwego świata. Jest zarazem miejscem odosobnienia, nieodgadnionym i zagadkowym, odizolowanym od cywilizacji kontynentu.

Motyw przewodni kolekcji rozpatruję na wielu płaszczyznach z uwagi na wspomnianą kumulację znaczeń i odniesień semantycznych. Inspiracją do podjęcia tej tematyki był dla mnie projekt *Surrounded Islands* autorstwa Christo i Jeanne-Claude zrealizowany w 1983 roku na Florydzie, który polegał na otoczeniu różowym materiałem małych, niezamieszkałych wysp w pobliżu Miami. Niezwykłe zdjęcia dokumentujące ich instalację były początkiem mojego zainteresowania tym tematem i przyczyniły się do powstania realizacji związanych z przedstawieniami wysp. Do prac Christo nawiązuję m.in. w kolorystyce dyplomowego cyklu,

7 U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2007, s.83.

8 *Ibidem*, s. 83.

farbując tkaniny przy użyciu różowego pigmentu.

Droga do realizacji cyklu doktorskiego

Pracę nad tą tematyką rozpoczęłam od serii szkiców wyobrażonych wysp i archipelagów. Na tej bazie powstały kompozycje malarskie z lat 2014–2016. Na podstawie rysunków tworzyłam stemple i matryce, które służyły jako odciski do prac tworzonych na podłożu z flizeliny. Zespoły wydrukowanych na płaszczyźnie odcisków w warstwie przedstawieniowej układały się w konstelacje wysp.

W ramach wystawy indywidualnej *Szukam poezji w prozie* w Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku zaprezentowałam rezultaty swoich pierwszych działań w tym obszarze. W pracach na papierze czerpanym i flizelinie zastosowałam naturalne matryce z przekrojów drewna. Eksperymentowałam z rytowaniem, podkreślając kształt słoje drewna lub działając wbrew naturalnej budowie, naddawałam strukturę, tworzyłam własną tkanę. Wykorzystanie drewnianych matryc skłoniło mnie wtedy, aby poczynić też pierwsze próby nakładania kilku różnych kolorów na jedną matrycę przy zastosowaniu farb drukarskich o różnej gęstości i różnym poziomie krycia.

Prace związane z tematyką wyspy prezentowałam m.in. na wystawie w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, podsumowującej projekt badań statutowych oraz na dorocznych przeglądach plastyki regionu świętokrzyskiego „Przedwiośnie” organizowanych przez kieleckie BWA. Wybrane kompozycje stworzone w ramach tego cyklu zakwalifikowały się również na pokonkursową wystawę Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego w olsztyńskim BWA, która miała miejsce na przełomie 2015 i 2016 roku.

Praktyka tworzenia zbiorów. Poszukiwania naturalnej matrycy

Kartograficzne ujęcie archipelagu wysp stanowiło asumpt do opracowania kompozycji malarskiej. Wyspy i ich poszczególne odbicia składają się na kompozycyjny budulec obrazu, swoiste ogniwa, z których tworzę utwór malarski. Należy zwrócić przy tym uwagę na niejednorodny charakter użytych elementów oraz bogactwo inspiracji i zgromadzonej dokumentacji dotyczących wizerunków wysp. W swoich pracach wykorzystuję źródła kartograficzne, a także znalezione matryce (przekroje różnych gatunków drewna, kamienie

szlachetne, muszle) oraz własne szkice wizerunków wysp.

Istotnym założeniem podjętym w pracy nad cyklem było poszukiwanie naturalnej matrycy-stempla. Praktyka zakładała badanie nawiązań w naturze do symbolicznej formy wyspy, zestawianie różnorodnych kształtów, ich przeobrażenia i w rezultacie ujednoczenia naturalnych form do pierwotnego, uniwersalnego znaku – pieczęci. W ten sposób przetwarzam rzeczywistość, a obrazy są jej rekonstrukcją. Choć punkt wyjścia stanowi natura, to celem jest abstrakcja. W skali mikro i makro badam pierwotną tkankę natury i przerabiam ją na swój język znaków. Z zebranych materiałów badawczych tworzę prywatny kod, którym posługuję się, układając własną strukturę rzeczywistości na nowo. Za pomocą komponentów zredukowanych do formy znaku kreuję utopijny układ, który na pozór ma imitować realne przedstawienie, a w rzeczywistości jest abstrakcyjną kompozycją malarską.

W kwestii werbalizacji procesu poszukiwania matrycy i tworzenia zbioru wciąż napotykam trudności. Sam proces jest intuicyjny, podyktowany formą i kształtem znalezionej rzeczy. Spośród zebranych materiałów badawczych wybieram do dalszych działań te, które noszą w sobie potencjał graficzny, stwarzają pole do poszukiwań, zagłębiania się i dociekliwego badania ich struktury fragment po fragmencie w trakcie czasochłonnego procesu cięcia matrycy. Interesuje mnie wydobywanie w trakcie pracy monumentalizmu formy, który jest zawarty w niepozornych rozmiarów znalezionej bryle. Wyżłobiona matryca to swoisty przestrzenny model wyspy, wykonany w skali, z wrytymi wszystkimi jej znakami szczególnymi, dzięki którym może być traktowana jako jej zakodowany znak, mapa.

W swoich pracach zwracam też uwagę na detal – technika, jaką obrałam, plus właściwy dla mnie sposób cięcia pozwalają na oddanie szczegółów struktury i jej odzwierciedlenie w najdrobniejszych elementach. Szukam reguł powtarzalnych, form cylindrycznych, o narastającej strukturze, jak w przypadku słoju drewna czy pierścieni widocznych w przekroju agatów. W kolejnym etapie poddaję analizie formę zebranych elementów – źródeł oraz materiałów badawczych. Tworzę ich zespoły i nadaję im charakter archipelagów – tym samym przyrównuję je do naturalnych zbiorów występujących w naturze.

W zakresie warstwy formalnej interesuje mnie wieloznaczność symbolu sprowadzonego do znaku graficznego. Istotne w tym aspekcie są działania związane ze skalą. Powiększanie i pomniejszanie matrycy graficznej w stosunku do oryginału stanowiącego inspirację projektu powoduje zatracenie pierwotnego kontekstu, zacieranie źródła, z jakiego pochodzi. Wykorzystuję też swego rodzaju złudzenia wizualne, polegające na różnych relacjach wysp, gdzie źródła realne

i wymyślone są zestawione razem. Z kolei koncentracja na wyodrębnionej, wyabstrahowanej z naturalnego środowiska formie i pokazanie jej w zmienionym kontekście, na szarym zgrzebnym płótnie powoduje odrealnienie tematu. Mając na uwadze szereg opisanych zabiegów, warto przyjrzeć się prezentowanemu materiałowi pogładowemu – gablocie z oryginałami i źródłami inspiracji.

Na płótnie linie odzwierciedlające słoje drewna przenikają się ze śladami ukształtowania terenu i linii brzegowej, zapożyczonymi z rzeczywistej mapy, a następnie nakładają się z rysunkami wyobrażonych form wyspy. Różne ślady nanoszą się i zazębiają, tworząc własną tkankę, kod nie do rozszyfrowania. Taki był też cel mojej pracy – zniwelować, zatrzeć różnice formalne, wynikające z odmiennych danych źródłowych. Na płaszczyźnie obrazu wielorakie formy natury w mikro i makro skali stapiają się w jedną kompozycję, tworząc dzięki temu jednorodny, spójny utwór – obraz.

W ramach dokumentacji pracy przedstawiam wybór matryc drewnianych, którymi posługiwałam się w trakcie pracy na różnych etapach rozwoju cyklu. Zestawiłam tu najciekawsze pod względem formalnym przykłady oraz źródła form, które pomogły opracować większe kompozycje malarskie. Prezentowane zbiory poprzez swoją trójwymiarowość nawiązują do intencjonalnej formy wyspy. Na ich przykładzie można porównać skalę pierwowzoru i prześledzić drogę od pomysłu, źródła inspiracji do końcowego efektu i rozwiązania kompozycji malarskich.

Wybrane egzemplarze matryc stanowią również swego rodzaju kolekcję obiektów malarskich, które powstały jako zamierzony efekt uboczny w trakcie opracowania kompozycji malarskich. Formy prezentują szerokie spektrum działań w tym zakresie. Barwne trójwymiarowe obiekty, mimo że pierwotnie były etapem procesu tworzenia, należy rozpatrywać w kategorii malarstwa jako równie wartościowy materiał.

V. Opis realizacji doktorskiego dzieła artystycznego

Opis cyklu pod względem formalnym. Ilość i wymiary prac.

Cykl zrealizowany w ramach mojej pracy doktorskiej składa się z dwóch części: obrazów na płótnie i kompozycji wykonanych na podłożu z flizeliny. W ramach dokumentacji załączam też część swojego archiwum zawierającego materiały źródłowe do prac. Prezentowany w drewnianej gablocie wybór matryc, które posłużyły do realizacji kompozycji malarskich, można rozpatrywać jako samodzielne obiekty malarskie.

W skład prezentowanego zestawu wchodzi 10 kompozycji na płótnie o bazowej szerokości 100 cm i zróżnicowanych pod względem kolejnych przedstawień parametrach wysokości – od 40 do 160 cm. W kolekcji znajdują się kolejno: cztery prace o układzie pionowym, dwie kompozycje pasowe o układzie horyzontalnym oraz cztery zakomponowane na płaszczyźnie kwadratu 100 x 100 cm. Druga część pracy to siedem kompozycji na flizelinie o wymiarach 280 x 90 cm.

Etapy realizacji cyklu

W kolejnej części skupię się na sposobie realizacji prac i przedstawieniu procesu tworzenia. Pracę nad cyklem malarskim można podzielić na kilka etapów. Odpowiada za to technika graficzna obrona jako metoda wykonania obrazu. Technika ta, za którą idzie ład i dyscyplina, stanowi dla mnie niezaprzeczalną wartość i determinuje proces twórczy.

Początkiem pracy nad cyklem było opracowanie bazy materiałów, co zostało omówione dokładnie w poprzednim rozdziale. Kolejną część procesu twórczego stanowiło przygotowanie serii matryc w technice linorytu oraz zbioru drewnianych stempli. Następnie przystąpiłam do druku poszczególnych prac i zajęłam się opracowaniem kompozycji i kolorystyki kolekcji. Prace wykonane na flizelinie na późniejszym etapie poddałam procesowi farbowania pigmentami malarskimi metodą autorską, dzięki czemu uzyskałam na nich strukturę fal morskich w odcieniach różu i błękitu.

Należy przyrzeć się uważnie procesowi przekształcenia pierwotnego materiału źródłowego na potrzeby stempla, matrycy. Posługuję się w pracy różnymi zapożyczonymi formami, które na użytek koncepcji poddaję obróbce graficznej w programach komputerowych. Dostosowuję je w celu krystalizacji projektu. Każdorazowo sprowadzam obraz źródłowy (w tym

przypadku wycinek mapy, rysunek, zdjęcie obiektu) do zero-jedynkowych wartości czerni i bieli, wyodrębniając obszary czarne – drukujące – i obszary białe – przeznaczone do cięcia. Proces ten okazał się trudniejszy w kwestii wykorzystania naturalnych matryc, gdzie miałam do czynienia z niewielkimi niuansami tonalnymi.

Matrycę graficzną przeznaczoną do odbicia na płótnie należy odpowiednio spreparować. Ryty powinny być zdecydowanie głębsze ze względu na ogromną ilość farby drukarskiej, którą trzeba nadać na płaszczyznę w celu uzyskania kryjącego efektu druku. Wszystkie delikatne cięcia i wzory zatracają się pod nadmiarem nakładanej farby, stąd wyrazista struktura na wybranych matrycach. Charakter cięcia – jego gęstość i skala zostały przeze mnie dostosowane do podłoża druku.

Technika graficzna pozwala na oddanie bogactwa struktur zaczerpniętych ze świata natury, a także skłania do ich przetworzenia i umożliwia eksperymentowanie w tym obszarze. Wobec tego w pracach często posługuję się polimorficzną konstrukcją, rysunkiem elementów o dużym stopniu skomplikowania. Wykorzystuję w tych działaniach formę słoje drewna oraz ukształtowania terenu zaczerpniętą z mapy, w tym poszarpane krawędzie linii brzegowej. Zapożyczenia struktur z natury stanowią ważny element mojego zapisu, który pieczołowicie tworzę na etapie opracowania matrycy.

Matryce w trakcie procesu drukowania nabierają dla mnie szczególnego znaczenia. Dopiero wówczas, w czasie pracy, ujawniają swoje autentyczne właściwości formalne. W zależności od sposobu naddania farby na płytę, zastosowania przejść tonalnych i zmiany orientacji na płaszczyźnie obrazu odkrywają swoje możliwości wykorzystania w druku.

Przystępując do pracy, nie mam z góry ustalonego projektu kompozycji, jedynie wstępne założenia, jak ona ma wyglądać oraz jakie będą jej poszczególne elementy składowe – w tym przypadku moduły w postaci stempli. Charakter strukturalny ma swoje odzwierciedlenie w końcowej formie realizacji. Zastosowana metoda kolażu graficznego sama w sobie jest bliska malarstwu, zakłada zastosowanie matrycy jako stempla odbijanego na zasadzie powtórzeń, repetycji, ze zmianą koloru, w celu zagęszczenia form, a nawet tworzenia raportu wzoru bliskiego tkaninie.

Pierwszy ślad pozostawiony na płaszczyźnie jest decydujący, daje pole do dalszych działań, a także stanowi klucz do rozwiązania problemu kolorystycznego i kompozycyjnego

obrazu. Dlatego zazwyczaj po pierwszym odcisku na płótnie odstawiam kompozycję, daję sobie czas na refleksję i zastanowienie, jaką dalej obrać drogę w opracowaniu materii obrazu.

Kolejne kroki weryfikowane są na bieżąco – w trakcie procesu druku kontroluję kompozycję obrazu i napięcia powstające na jego płaszczyźnie. Obserwuję zagęszczenie śladów, różnicuję ich natężenie i wielkości mające wpływ na całość. Kolejne elementy – odbicia – mają na celu zespolenie nieregularnego układu, zniwelowanie napięć w obrazie i zrównoważenie kompozycji.

W procesie druku ważny jest dla mnie balans, zachowanie równowagi pomiędzy dążeniem do realizacji wstępnych założeń a poddaniem się instynktowi w czasie tworzenia. Intuicyjny sposób komponowania w trakcie druku na bieżąco towarzyszy mi od dłuższego czasu. Ten styl pracy nad obrazem sprawia, że nigdy do końca nie wiem, jaki będzie efekt końcowy.

Zastosowane rozwiązania formalne

W większości kompozycji malarskich formy wyspy nadrukowane są na surowym, niezagruntowanym płótnie lnianym z widocznym splotem. Fragmenty niezamalowanego podobrazia to zapożyczenia z grafiki, gdzie forma, żeby odpowiednio wybrzmieć, potrzebuje „oddechu”. Zastosowałam tego typu rozwiązanie, aby cała koncentracja widza była skupiona na kształcie wyspy, jej kolorycie. Niezamalowane, surowe tło jest dzięki temu integralną częścią obrazu, wyodrębnia formę, podkreśla jej kształt, a ponadto stanowi mocny kontrast i odgrywa w moich obrazach taką samą aktywną rolę jak płaszczyzny pokryte farbami.

W kompozycjach malarskich częstym rozwiązaniem jest zastosowanie płynnych przejść tonalnych w języku graficznym zwanych irysami. Subtelne gradienty kolorystyczne zapożyczone z przedstawień kartograficznych przełożyłam w swoich pracach na język malarski.

Surowy materiał plus wypukła struktura farby nasuwają natomiast skojarzenie z haftem, przywodzą na myśl misterną materię tkanego wzoru. Wrażenie ma potęgować również drobiazgową strukturę wyciętej matrycy, odbite ślady odzwierciedlające skomplikowane ukształtowanie terenu.

Druk prac postępował etapami ze względu na wymogi technologii i chęć zastosowania różnorodnych rozwiązań. Dla przykładu – w celu uzyskania trójwymiarowego efektu w kompozycji Archipelagu nr 10 formy wysp były wydrukowane po wyschnięciu podkładu barwnego tła. Przez to pierwszy plan wyraźnie wybija się na przód – warstwy farby nie przenikają

się ze sobą, forma została wdrukowana na powierzchni, nie wchodzi w korelację z tłem, przeciwnie niż w przypadku kompozycji malarskiej Archipelagu nr 6, gdzie świadomie dla uzyskania efektu stapiania się kształtów wysp z tłem wykorzystałam druk mokre w mokre, przez co nadrukowane elementy łączą się spójnie z poddrukiem.

Prócz wyraźnych, pełnych odcisków stosowałam też całą gamę zabiegów malarskich, polegających na kilkukrotnym zdrukowaniu warstw farby z tej samej formy – płyty graficznej. W ten sposób w kompozycjach nr 8 i 10 uzyskałam malarski podkład, który nadał koloryt całemu obrazowi i posłużył mi jako aktywne tło pod kolejne, wyraźniejsze ślady i odbicia. Struktura matrycy wydrukowanej i powielonej na całej płaszczyźnie obrazu spaja kompozycję, nadaje jej jednorodny charakter.

Kolejnym stosowanym rozwiązaniem było wyciszanie fragmentów kompozycji na końcowym etapie pracy oraz scalanie ich przez druk dużej płaszczyzny półtransparentnej, w języku drukarskim tzw. apli. Do tego celu wykorzystałam farbę urobioną na bazie transparentu. Omawiany efekt zastosowałam w kompozycji nr 3. Dzięki temu zabiegowi druk z matrycy nadał jedynie półprzejrzystego zielonego zabarwienia powierzchni płótna, nie zakrywając całkowicie jego struktury splotów ani uprzednio odbitych elementów kompozycji.

W ten sposób spreparowany odcisk czy też odbicie mocno wnika w strukturę podobrazia, dając wrażenie płaskiej plamy ujednociającej daną partię, jednocześnie wytlumiającej zbędne kontrasty kompozycyjne.

Kolorystyka

Moje prace od zawsze cechowała pewna śmiałość kolorystyczna, nietypowa jak na grafika warsztatowego, który zazwyczaj operuje mocnymi kontrastami bieli i czerni. Kolor stanowi ważny element mojej wypowiedzi artystycznej. W kompozycjach malarskich z cyklu *Archipelagi emocji* stosuję kolor abstrakcyjny. Mimo podejmowanej tematyki gama nie jest spójna z zasadami kartografii, gdzie ciepłe kolory wskazują na wzniesienia, a zimne oznaczają doliny.

W całej kolekcji obrazów zachowuję pewną spójność kolorystyczną, jakby rodzimą, właściwą dla tego konkretnego archipelagu, konstelacji. Kolorystyka zastosowana w zestawie prac została przeze mnie zaczerpnięta ze zgromadzonej kolekcji kamieni szlachetnych – agatów. Oscyluje ona wokół odcieni turkusu i szmaragdowej zieleni, wykorzystuje całą gamę różnorodnych błękitów z mocnymi akcentami, fuksji i delikatnego różu – użytymi dla

przełamania, dopełnienia. Przeważają w niej zimne, błękitne tony, które stanowczo kontrastują z ciepłym szarobrązowym kolorem naturalnego lnianego płótna.

W serii prac wykonanych na podłożu z flizeliny wykorzystuję do farbowania powierzchni tkanin tradycyjny kolor indygo, barwnik pozyskiwany z roślin, znany już starożytności. W moich realizacjach istotna jest w tym względzie kwestia symboliki koloru. Powszechnie przyjęło się nadawanie barwie błękitnej, po którą tak chętnie sięgam ze względu na obraną tematykę, „cech duchowości, głębi, powiązania z religią, transcendencją”⁹.

Wykorzystanie farb drukarskich pozwoliło uzyskać specyficzny koloryt prac. Dzięki nietypowemu zastosowaniu druku farbami offsetowymi na niezagruntowanym, szarym płótnie malarskim o neutralnym, zgaszonym odcieniu osiągnęłam odrealniony, miejscami fluorescencyjny efekt świetlistości koloru. Użycie farb kryjących mieszanych na bazie bieli i farb transparentnych (na bazie transparentu drukarskiego), pozwalających na półprzezroczyste płaszczyzny, dodatkowo zróżnicowało efekty barwne.

Zależało mi na kontraście i nieoczywistym wyborze tonacji barw. Użycie odcieni intensywnych, mocnych zestawień turkusów i zieleni i ich świetlistych pastelowych pochodnych podbija wrażenie kontrastu, wyodrębnia formę wyspy z szarego tła płótna, podkreśla jej krawędzie.

Kompozycja

W kwestii rozważań nad formą istotne w prezentowanym zestawie prac jest pojęcie symetrii i piękna w ujęciu pitagorejskim, gdzie elementy kompozycji składają się na harmonijną i logiczną całość. Piękno obrazu, którego wyznacznikiem jest ład i porządek kompozycji, stanowi według filozofii pitagorejskiej swoiste kapsułowe odzwierciedlenie modelu świata. Stąd wynika również częste wykorzystanie w moich pracach kompozycji klasycznych: centralnych, zamkniętych. W pracach na flizelinie przejawia się to zastosowaniem osiowych układów konstelacji wysp. Układ kompozycyjny oparty o oś symetrii porządkuje przestrzeń obrazu i ma być gwarancją logiki i spokojnego piękna.

9. J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, Kraków 2010, s. 192

VI. Praktyki artystyczne będące punktem odniesienia. Działania artystów wizualnych w drugiej połowie XX wieku

Inspiracją do moich realizacji były działania transgraniczne na polu grafiki-rozwiązania formalne artystów, którzy posługują się warształem graficznym przy tworzeniu prac z pogranicza dyscyplin. Twórcy ci swoją praktykę artystyczną opartą na tradycji poszerzają o nowe środki wyrazu. Opisane w tej części pracy postawy zbliżające grafikę do malarstwa ukształtowały moją świadomość twórczą.

Rozwój grafiki artystycznej jako niezależnego medium przypada na lata 60. XX wieku, kiedy „technika reprodukcji obrazu (...) przekształca się w autonomiczną strefę sztuki”¹⁰. Za sprawą artystów amerykańskich z kręgu Pop-Artu „odbitka graficzna staje się podobrazem, nośnikiem, początkiem, prowokacją”¹¹. Jest to okres przełomowy w historii dyscypliny, który rozpoczyna erę eksperymentu i anektowania przez nią w kolejnych dekadach XX wieku nowych obszarów tworzenia. Proces ten opisuje w tekście w tekście *POP i indywidualizm graficzny* prof. Dorota Folga-Januszewska. W latach 60. i 70. działania artystów skupione na kształtowaniu techniki własnej oraz indywidualnego wyrazu spowodowały zatarcie granic pomiędzy grafiką i malarstwem: „techniki graficzne stapiają się z technikami malarskimi. Odbitka staje się początkiem obrazu”¹². Autorka tekstu zwraca uwagę na cykl prac Roya Lichtensteina, zatytułowany *Figury z pociągnięcia pędzlem*, który określa jako „kwintesencję malowania grafiką”¹³. Na wyróżnienie zasługują eksperymentalne praktyki w autorskim opracowaniu odbitek Roberta Rauschenberga, Jima Dine’a, Davida Hockneya. Franka Stelli, a w Polsce chociażby Haliny Chrostowskiej i artystów tworzących grupę „Warsztat”.

W ostatnich dziesięcioleciach XX wieku i w czasach obecnych na znaczeniu zyskują praktyki, w których grafika staje się „medium kształtowania przestrzeni”¹⁴. Często stało się wykorzystywanie różnego rodzaju technik druku w pracach przestrzennych o

10D. Folga-Januszewska, *Pop i indywidualizm graficzny*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22, s. 53.

11 *Ibidem*, s.54.

12 *Ibidem*, s. 57.

13 *Ibidem*, s. 57.

14 *Ibidem*, s. 58.

interdyscyplinarnym charakterze. Do najważniejszych publikacji związanych z tym zagadnieniem należy książka *Printmaking at the Edge* (London 2006). Autor Richard Noyce prezentuje w niej artystów z całego świata „posługujących się nietypowymi technikami i tworzywami bądź wykonującymi prace o wyjątkowo dużych rozmiarach”¹⁵.

Istotny wpływ na moją postawę miały prace Marka Jaromskiego. Dużą rolę w twórczości tego autora odgrywa podłoże druku, które przez wielu artystów traktowane jest jedynie jako podkład pracy i nie stanowi o jej istocie. Dla Jaromskiego zaś podłoże jest ważną, integralną częścią grafiki. Artysta stosuje w tym celu różnego rodzaju tworzywa: drukuje swoje matryce na deskach, a także tworzonych przez siebie papierach. W dziełach artysty ważne są tym samym aspekty materialności pracy, gdzie „kształtowanie papieru stało się częścią koncepcji procesu twórczego”¹⁶. Technikę wykonywania odbitek na autorskich papierach czerpanych nazywa Jaromski papierografią. Mimo że zdarzały się wcześniej pojedyncze postawy artystów wykazujących się w doborze podłoża znaczną wrażliwością, papier w historii grafiki był traktowany jedynie jako „bierny uczestnik procesu graficznego”¹⁷. Dlatego działania Jaromskiego, „zainteresowanie papierem nie tylko jako podłożem, lecz także jako tworzywem”¹⁸ współtworzącym rezultat końcowy pracy są niezwykle nowatorskie.

Temat materialności w grafice zaobserwować można również w twórczości Dariusza Kacy. Podstawą do realizacji obiektów przestrzennych tworzonych przez artystę są „wybrane z otoczenia drewniane gotowe obiekty, fragmenty desek, kawałki drzewa”¹⁹. Materialność użytego tworzywa wraz „z odbitką graficzną stanowi kongenialną i komplementarną całość”²⁰. Przykłady przestrzennych prac artysty to m.in. *Moje trajektorie*, *Totem I*, *Poszukiwanie wieloryba*, *Odwrócony*.

15 A. Żakiewicz, *Perspektywy grafiki współczesnej [w:] Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej* pod red. A. Grocholi, Warszawa 2008, s. 10.

16 D. Folga-Januszewska, *Marek Jaromski. Niebieska moneta*, Warszawa 2000, s. 8.

17 *Ibidem*, s.8.

18 *Ibidem*, s. 8.

19 D. Leśnikowski, *Dariusz Kaca. Graficzny obraz nieba*, Łódź 2012, s. 3.

20 *Ibidem*, s. 5.

Ze względu na zaplecze formalne i tematyczne prac bliska jest mi twórczość Elżbiety Baneckiej. Swoje eksperymentalne działania na polu grafiki Banecka rozpoczęła w latach 90. zeszłego stulecia od umieszczania odbitek graficznych na opakowaniach po produktach i przedmiotach codziennego użytku. W latach 2004–2007 artystka zrealizowała cykl *Miłość w kropki... 3D*, w którym zaprezentowała „przedmioty niecodzienne”²¹. Obiekty te wykorzystują już jedynie „strzępy grafik”²² i obrazują stosunek autorki do pracy oraz sztuki „rozumianej jako proces, któremu towarzyszy napięcie twórcze”²³. Trójwymiarowe obiekty realizowane przez artystkę stanowią „poetycką kompilację rzeczy znalezionych, wizualnie interesujących śladów codzienności oraz fragmentów starych grafik”²⁴.

Spośród polskich artystów również Krzysztof Kula posiłkuje się grafiką warsztatową w realizacjach przestrzennych. Artysta konsekwentnie realizuje w swojej twórczości koncepcję *Poliptyku graficznego*. Taką nazwę noszą działania Krzysztofa Kuli, które obejmują obiekty, instalacje oraz projekcje. Zgłębia on w swojej twórczości problem matrycy, rozpatruje jej „znaczenie podstawowe – problem oryginału i odbitki, kopii”²⁵. Twórczość Krzysztofa Kuli wiąże się z pojęciami struktury i natury fraktalnej. W 2009 roku Kula nawiązał w prezentowanym układzie obiektów ekspozycji do elementów architektonicznych starożytnej świątyni greckiej. W skład instalacji graficznej wchodziła m.in. kolumnada oraz rytmizująca naścienna kompozycja. Od roku 2011 artysta podjął problem recyklingu form nagromadzonych przez lata pracy twórczej, który stał się dla niego bodźcem do kolejnych działań przestrzennych.

Przedstawione przeze mnie teorie i prace twórców osadzają mnie w kontekście sztuki współczesnej i składają się na moją tożsamość artystyczną. Poszukiwania tych artystów zainspirowały mnie do tworzenia własnych unikatowych realizacji i skłoniły do świadomego

21M. Durda-Dmitruk, *Elżbieta Banecka. Miłość w kropki... 3D – obiekty, grafiki 2004–2007*, www.sztuka.net (online), 2017-10-18 (dostęp 18 października 2017). WWW: http://www.sztuka.net/palio/html.run_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=850&_cms=newser&newsId=9247&callingPageId=851&_Checksum=1216569845

22M. Durda-Dmitruk, *op. cit.*

23M. Durda-Dmitruk, *op. cit.*

24M. Durda-Dmitruk, *op. cit.*

25 Krzysztof Kula, *5.06.2006*, www.triennial.cracow.pl (online), 2017- 10-09 (dostęp 9 października 2017). WWW: http://www.triennial.cracow.pl/wystawy/wystawy_smtg/wystawy_2006/krzysztof_kula_poliptyk_2006/,

przekraczania ram gatunku. Moja praktyka wpisuje się według tego w nurt działań transgraficznych.

Podsumowanie

Jednym z motywów mojej pracy było podkreślenie atutów obranej metody tworzenia, szukanie wartości, które są aktualne z perspektywy funkcjonowania w dzisiejszych realiach. Zmęczenie współczesnym światem nowych technologii potęguje poszukiwanie aktywności wymagających skupienia i koncentracji na przekór kulturze masowej. Powrót do rzemiosła jest reakcją niektórych grup społecznych na gwałtowny rozwój nowych mediów i innowacyjnych technologii. Z tym tematem łączy się moje założenie, że praca rzemieślnicza, podejmowanie technik, wymagających ogromnej ilości czasu i wysiłku ma obecnie tym głębszy sens.

Technika graficzna zakłada efekt pracy na długo odłożony w czasie. To sprawia, że kieruję uwagę na sam proces twórczy, który stanowi wartość. W swojej twórczości zauważam natomiast tendencję do nadawania obranym metodom klimatu medytacji, rytuału, przez co powodują u mnie wyciszenie i pełnią funkcję terapeutyczną. Wieloetapowy proces wymaga całkowitego poświęcenia się pracy, uczy pokory i cierpliwości. Matryca jest środkiem do celu, ale równocześnie sama stanowi wartość, posiada pamięć, zaklęty kod dotyczący czasu i pracy twórcy. Proces opracowania płyty wymaga bowiem od autora szczególnego rodzaju kontemplacji, skupienia. W moim odczuciu praca nad matrycą rozpatrywana w tym kontekście stanowi o jej autentycznej jakości i przekłada się na siłę oddziaływania późniejszej realizacji.

Powzięte w przedkładanym cyklu malarskim *Archipelagi emocji* próby, które podejmowałam na polu transponowania środków graficznych na płótno malarskie, traktowałam początkowo jako rodzaj twórczego eksperymentu. Były jednak dla mnie czymś więcej niż tylko ciekawym doświadczeniem i sporym wyzwaniem technicznym. Utorowały mi drogę do nowatorskich rozwiązań w kwestii warsztatu i zwróciły uwagę na zagadnienia nieobecne wcześniej w mojej twórczości.

Tkwi we mnie głębokie przekonanie, że na styku tych dwóch kultur, języków tworzenia – wypowiedzi graficznej i wypowiedzi malarskiej – mogą powstać najbardziej interesujące rezultaty. Dzieje się tak poprzez zderzenie dwóch sposobów obrazowania, poszerzenie spektrum środków wyrazu, czerpanie z historii i tradycji obu gatunków. Dzięki

temu dziedzina zastygła w sztywnych ramach dostaje nowe życie.

Patrząc z perspektywy, podejmowanie eksperymentów polegających na wykorzystaniu umiejętności drukarskich na polu malarstwa i poszukiwanie nowych możliwości formalnych nadało moim pracom charakter indywidualnego zapisu. Metodologia, jaką obrałam w realizacjach malarskich, pozwala na opracowanie własnego, oryginalnego języka wizualnego. Wzbogaciła mój autorski sposób wypowiedzi, utworzyła kod, który zamierzam kształtować w następnych pracach.

Bibliografia

1. Eco U., *Historia piękna*, Poznań 2007.
2. Folga-Januszewska D., *4 Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2000.
3. Folga-Januszewska D., *Marek Jaromski. Niebieska moneta*, Warszawa 2000.
4. Folga-Januszewska D., *Niepowtarzalność i oryginał. Dylematy grafiki współczesnej*, [w:] 75 razy, Irena Jakimowicz, Warszawa 1997.
5. Folga-Januszewska D., *Sztuka procesu i unikat graficzny* [w:] *Kroki w historii grafiki. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie*, Kraków 2006.
6. Gage J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przetł. Joanna Holzman, Anna Żakiewicz, Kraków 2010.
7. Leśnikowski D., Dariusz Kaca. *Graficzny obraz nieba*, Łódź 2012.
8. Żakiewicz A., *Perspektywy grafiki współczesnej*, [w:] *Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej* Anna Grochola, Warszawa 2008.

Artykuły

1. Folga-Januszewska D. *Pop i indywidualizm graficzny*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22.
2. Janik A., *Gdzie jest grafika?*, „Format” 2013, nr 65.

Źródła WWW

1. Durda-Dmitruk M., *Elżbieta Banecka. Miłość w kropki ..3D- obiekty, grafiki 2004-2007*,
http://www.sztuka.net/palio/html.run_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=850&_c=newser&newsId=9247&callingPageId=851&_Checksum=1216569845 ,dostęp 18.10.2017.
2. Kula K., 5.06.2006,
http://www.triennial.cracow.pl/wystawy/wystawy_smtg/wystawy_2006/krzysztof_kula_p_olptyk_2006/, dostęp: 09.10.2017.
3. Pałka M., *BSP 4 – Matrix, czyli reaktywacja matrycy*,
<http://aspkat.edu.pl/zobacz/matrixczyli-reaktywacja-matrycy>, dostęp 28.10.2017.

Jan Kochanowski University in Kielce

Faculty of Pedagogy and Art

Science: plastic arts

Discipline: fine arts

Register no. 118044

mgr Joanna Kurkiewicz

*Archipelago of Emotions. When Graphic Print Becomes
Image*

Doctoral thesis completed under the supervision of

prof. zw. dr hab. Małgorzata Bielecka

Kielce 2017

Table of contents

Introduction |29|

I. Motives for research issue selection |30|

II. Subject matter presentation |31|

III. When the graphic print becomes an image. Research issues |32|

Graphic techniques in the context of creating a painting composition |34|

IV. Archipelago of Emotions. Thesis subject matter and analysis of artistic activities |37|

Motif of island and archipelago |37|

Doctoral cycle ways of realisation |38|

Practice of creating collections. Searching for the natural form of die |38|

V. Description of artwork realisation |41|

Description of the cycle in formal terms. Number and dimensions of artworks |41|

Stages of the cycle realisation |41|

Applied formal solutions |43|

Colours |44|

Composition |45|

VI. Artistic practice being a reference point. Visual artists' activities in the second half of the 20th century |46|

Conclusions |49|

Bibliography |51|

Introduction

I see both the background of my artistic practice and my roots in traditional graphic techniques and artistic fabric which are closely related to my education. In the years 2007-2012, I was studying at the Faculty of Graphics and Painting of the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. As the main specialisation, I chose the workshop of Woodcut Art Techniques and Book Arts. There, under the supervision of dr hab. Dariusz Kaca and dr Andrzej Stall, I was learning the secrets of graphic techniques and developing my skills of using colours and, at the same time, I was studying the possibilities of their application into the black and white reality of linocut dies. Apart from realising technically orthodox linocuts, I was reaching for resources of other disciplines more boldly. By combining them in various ways, using their expressive potential, my aspiration was to extract new qualities that are indispensable in the process of individualising the language of artistic expression. As far as I remember, colours played a great role in my artworks. My interests were being developed under the supervision of a printing instructor while experimenting with offset inks and gathering knowledge about technological aspects of mixing printing inks and making a colour consistent with the design.

Attempts and experiments in the field of graphics and textiles undertaken in the period of studies influenced my creative awareness and allowed me to expand the range of formal possibilities. On the basis of these experiences, I built my own art technique. Many solutions resulting from it have been present in my artistic practice until this day, despite the change of subject matter. They identify my artworks and become an important element of the graphic language which I incorporated permanently into my own way of imaging.

I. Motives for research issue selection

The language of printing is an integral element of creativity, which I used as a painting tool in my further practice. My own way of image creation encouraged me to reflect on the subject of liquidity and blurring of the boundaries among the fields in the contemporary art. For many years, it can be observed that there has been a constant exchange of values (means, ways of expression) in the work of many artists, which is especially visible among painters and graphic artists. In the case of receiving visual arts, in other words, in understanding and feeling the arts, there is no strict division into disciplines.

My artistic activities in this aspect also resulted from the observation of the genre hermeticity. Artistic graphics functions mainly in art reviews devoted to it. It rarely penetrates into and is considered in the main (general) art cycle. In my research, I was analysing the causes of this problem and considering whether this phenomenon results, for example, only from the established functioning patterns.

The concept of my thesis was also dictated by the attention to the problem of the loss of value of craft and manual work, both in the world of visual arts and everyday life. I use this fact to justify my choice of creation method based on a multi-stage graphic process. My technique shapes character, introduces the discipline of creation, determines the consistency of actions.

In the spirit of the current ideas of minimalism and conscious life, being shaped against the current standards of mass culture, more and more attention is drawn to the cultivation of practices based on tradition and old craft techniques, which gradually gain in importance. In this context, the creative path which I chose expresses my values.

II. Subject matter presentation

The area of artistic explorations translates graphic means into the painting language and broadens the spectrum of my own activities previously focused on large-scale graphic realisations. This doctoral thesis is a summary of my experiences in this field. The motivation for artistic searches in this field was constituted by research and scientific texts on the future of contemporary artistic graphics authored by prof. Dorota Folga-Januszewska who emphasises, during her numerous speeches, that „(...) the magical mystery of graphics - creating and thinking in two stages - plates and prints - is transferred to other areas”¹.

The main assumptions that I set for myself in working on the doctoral cycle were to analyse my own way of creation in the context of a painting composition and to refer in the symbolic form of the island to the issue of a graphic die - its meaning and function. The purpose of these activities was a form based on tradition, but shown in a new context. Having this in my mind, I devoted the period of doctoral studies to exploring the selected issue, collecting inspirations, completing collections, and collecting a private database which was used, as a result, to create my diploma collection of artworks.

My creative practice is very close to the phenomenon of organising experiences using my own code, arranging experiences in collections - the title archipelagos of emotions. As part of my doctoral cycle I conduct research and look for analogy in terms of the convergence of different forms of nature. Artistic activities assume a search for a natural die - a stamp for artworks. This is closely related to the leitmotif of the collection I have chosen, i.e. island and archipelago. The symbol of island seemed to me as congruent with the adopted formal assumptions and proper because of the chosen method of creation. In my representations, the title archipelagos are symbolic die-island constellations, beings connected to each other and having a similar form and meaning. The idea of this doctoral thesis stems from the undertaken assumption of the transposition of forms occurring in nature and transforming them into a kind of sign or symbol.

III. When the graphic print becomes an image. Research issues

1 D. Folga-Januszewska, *4 Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2000, s. 6.

Traditional graphic techniques are the starting point for my artistic practice. I treat them as the basis for all creative activities and the base of experiences. For me, however, the graphic background is only a method leading to the realisation of a painting. It is somehow a kind of continuation and development of the beliefs which I made during my studies - that it is possible to create new spaces in graphics, use its values in other areas, transform and translate them into another language, combine genres. Technical skills are, in my opinion, a form of universum that can be used in other artistic techniques. A similar opinion is presented by Dorota Folga-Januszewska in the introduction to the catalogue of the 4th Triennial of Polish Graphics. The authoress puts forward the thesis that „graphic designers decide to be jewellers of form and matter. Their works are unique - they are painted, carved or drawn using graphic techniques. Graphics becomes a method of work rather than the field of art. By means of graphic techniques, a drawing or installation and even temporary architecture may be created.”²

The question of where is the place of graphics has been present in the circles of critics and artists in the field of graphic arts for at least two decades. Scientific sessions devoted to the condition and vision of the genre development have been accompanied by extensive reviews of graphics for years. This problem has also become the subject of several exhibitions whose curators, often active graphic artists in this role, focused on developing and presenting this issue from their own perspective. One of the most interesting proposals regarding this problem was the exhibition “Where is Graphics? In Search of New Meanings” presented as part of the events accompanying the International Triennial of Graphics organised in the Bureau for Art Exhibitions in Opole. I am very close to the statement by the Dutch artist Caroline Koenders, which was given in connection with the exhibition concerning the redefinition of individual art disciplines. The artist claims that “just like other disciplines, graphics must find its own sense and context in art, relevant to the current times”³.

Graphic techniques understood as a craft is associated with the theme of the condition of human nature and human functioning in today’s world which is dominated by innovative technologies and new media. In my activities, it is important to make craft work highly

2 *Ibidem*, s. 6.

3 A. Janik, *Gdzie jest grafika?*, „Format” 2013, nr 65, s. 11.

important. Scattering of contents resulting from the excess of stimuli is contrasted with practical technical skills, a technique rooted in the tradition, which is a guarantee of quality, a method requiring concentration and discipline as well as concentration on shaping the image. I give meditative meaning to the complex process of creating artworks. I am referring here to the concept of graphic techniques understood as a kind of mystery. Mariusz Pałka refers to this idea in his deliberations in the text of his habilitation thesis entitled *The Value of Graphic Techniques as an Alternative to Modern Didactics and Artistic Graphics*.

In my creative activity, I revolt against some rigours which condition graphics as: production of circulation, repeatability, mechanicalness of this process, and conventional schemes of action. These elements of the graphic process understood in a traditional way have been always blocking my creativity and have clearly not conducive to the development of my vision. I try to adapt the graphic process in a way to avoid the mechanicalness of action and to serve me in all fields by stimulating me to develop my own creativity. That is why, I change the rules and adapt them to my needs. In this context, it seems obvious to me that I am interested in uniqueness as a form of artwork presence.

In further deliberations on this subject matter, I was inspired by the text entitled *The Art of Process and the Graphic Uniqueness* by Dorota Folga Januszewska. In this text, the author points out that „the strength of graphic art has resulted from the experience of Albrecht Dürer and Rembrandt in the search for forms which, on the one hand, were only possible due to the graphic process, and on the other, were opposing the duplication of prints, created as unique and one-time attempts to achieve an interesting artistic effect”⁴. Although the production of circulation makes up the essence of graphics for many theoreticians to the present day, in the history of art for ages there have been examples of artists rejecting the duplication of uniqueness in their artworks. The obligation to make a print circulation has long been raising reflections and doubts among many artists. Izabela Gustowska who is a contemporary artist poses the following question: “*Why should I make the second print, since I already said everything what I was to say in the first one?*”⁵. Gustowska’s statement illustrates the views of many today’s artists who see the sense in non-standard and unique in character graphic

4 D. Folga-Januszewska, *Sztuka procesu i unikat graficzny* [w:] *Kroki w historii grafiki. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie*, Kraków 2006, s. 44.

5 D. Folga-Januszewska, *Niepowtarzalność i oryginał. Dylematy grafiki współczesnej* [w:] *75 razy Irena Jakimowicz*, Warszawa 1997, s.56.

realisations.

Graphic motifs sound in my practice in every field, and thus, the key concept in my creativity is the theme of die and aspect of artwork materiality related to it. The essence of work is the arduous and time-consuming process of die preparation. However, the die is not just a stage of graphic process for me, but a data carrier and a database with a very wide spectrum of possibilities which it reveals only at the printing stage. Then, it discovers its own strength or shows weaknesses and shortcomings that hurt even more if they cannot be corrected, although a lot of time has been devoted to it. This graphic method requires a huge commitment, but as a result of it, it allows to create a permanent trace - a stamp that is a testimony to the artist's time and work. At the same time, the die form understood in the context of source coexists with the image-print and completes it.

In my artistic creativity, the category of repetition, repetition of traces and imprints which can be considered as content overprinting is also important. Mariusz Pałka refers to this term in his text regarding the importance of die: "Stratification or repetitiveness of individual stages of activity also arises as the stratification of thoughts, emotions, experiences which are materially recorded by the die, and then by the print as the next and usually the final stage of the creative process."⁶ The concept of duplication present and obvious in connection with the graphic practice is an important formal measure for me in creating compositions and refers in the content layer to the repetitive forms of nature.

Graphic techniques in the context of creating a painting composition

The crisis of the artistic graphic genre has prompted me to seek new formal solutions for my technical skills and the use of non-standard means of expression. In my doctoral thesis, I am creatively referring to the cooperation of two disciplines: graphics and painting. In the realised cycle, I am trying to apply graphic techniques for painting purposes, but in my actions, I prefer the freedom of painting over the conditions of graphic techniques.

In the history of art, the coexistence of graphics and painting has been evident for a long time. For a long time as well, graphics was playing a subordinate role in this relation, and was used only to reproduce painting compositions. Painting engravings were allowing for propagating

⁶ M. Pałka, *BSP 4 – Matrix, czyli reaktywacja matrycy*, ASP Katowice (online), 2017-10-28 (dostęp 28.10.2017). WWW: <http://aspkat.edu.pl/zobacz/matrixczyli-reaktywacja-matrycy>

painting works of masters of a given era and popularising some achievements in this field. Thanks to the graphic reproductions created by engravers in craft workshops, the painters' works were gaining fame and recognition, and duplicated paintings were distributed throughout the whole Europe and overseas.

At the turn of the 19th and 20th centuries, the phenomenon of peinteur-graveur became particularly popular, which resulted from the interest of artists-painters in reproducible techniques. The activities of these artists were related to the technique of monotyping as a method of image creating. Experimental attempts coincided in time with the development of technology, which made the graphic prints from this period acquire features of greater expression and painting freedom. The use of painting and graphic values in the works of artists at the turn of the centuries was an innovative solution and caused problems related to the classification of monotyping for a specific artistic discipline. The practices of these artists became the nucleus of a creative approach to the interpenetration of resources of both disciplines and the joining of separate languages of expression which I use as basis in my realisations. Artists referred to as peinteur-graveur were using their painting skills to create graphics - I turn this relationship over. Thus, the graphic process plays an auxiliary role in my actions, and thanks to it I build a painting structure. In this respect, in the doctoral cycle, I somehow return to the tradition in which graphics plays a subordinate role to painting.

The expression included in the thesis title - when graphic print becomes image - shows my way of treating graphic techniques as a tool for creating a painting. In my doctoral cycle, I see a series of analogies consisting in shaping the image according to the painting tradition. I see some similarities, among others, in the lack of a ready composition design before printing, shaping the conception on a regular basis, readiness to change, adjusting actions, reacting to particular stages of the creation process and treating individual traces-imprints as the next brush strokes.

In this respect, the colour expression which I use to shape individual imprints seems to be superior. By covering the dies with inks using various tools, it can be said that "I paint the form" before transferring it onto the canvas. In order to obtain a satisfying effect, I use complicated tonal transitions and re-imprints of the same shape which build the depth of colour and the form of a solid. The colours of the image are not created with a single imprint, but through subsequent layering of traces which build colourful surfaces. Further part of my

doctoral thesis is devoted to a thorough analysis of my own way of realisation of painting compositions.

The end result of all these activities is the balance between the respect for the workshop tradition and the constant search for new formal solutions. My creative experiences make me treat the graphic print and the die not as stages of the graphic process, but as independent paintings and painting objects.

IV. Archipelago of Emotions. Thesis subject matter and analysis of artistic activities

In the painting cycle *Archipelagos of Emotions*, an important aspect is the observation and analysis of complex forms of nature; that is why, in my artistic creativity, there are often threads about the beauty of nature. The centre of interests is constituted by the landscape: imagined and utopian, and by the nature - its biological complexity, strength, repeatability of forms.

Motif of island and archipelago

The island understood as the theme and source of inspiration is treated in my realisations as a natural seal, it is a metaphorical form of the die, a unique imprint with a closed system. In this context, I am close to the idea of searching for the truth and values in the nature, understood as the “experience of nature”⁷ according to Umberto Eco, which he presented in his treatise entitled *History of Beauty*. The author states in it that the nature is “the innate power of all things that make things similar from things different.”⁸ The logic occurring in the nature, which he describes, proved to be determinative for my practice of creating collections.

The theme of the island is a popular motif itself, which has been present in our cultural circle since ancient times. It was frequently used by many writers and visual artists in their works. The island is a symbol that is widely used and extremely interesting due to the condensation of content. The unique motif of the island appears as a promise of a terrestrial paradise, it brings the image of an exotic and a happy world to mind. At the same time, it is a place of seclusion which is inscrutable, mysterious and isolated from the continental civilisation.

The theme of the collection is considered on many levels due to the mentioned accumulation of meanings and semantic references. The inspiration for undertaking this subject matter was the project *Surrounded Islands* authored by Christo and Jeanne-Claude, realised in 1983 in Florida, which consisted in encircling small uninhabited islands near Miami with a pink fabric. Remarkable photographs documenting their installation were the beginning of my interest in this subject matter and contributed to the creation of realisations related to the representations of islands. I refer to the Christo’s artworks in, among others, the colours of the diploma cycle by dyeing the fabrics with pink pigment.

Doctoral cycle ways of realisation

7 U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2007, s.83.

8 *Ibidem*, s. 83.

I started my work on this subject matter from a series of sketches of imaginary islands and archipelagos. On this basis, the painting compositions from the years 2014-2016 were created. On the basis of the drawings, I created stamps and dies that served as imprints for works created on the substrate made out of interlining. The groups of imprints in the presentation layer were arranged in constellations of islands.

As part of the individual exhibition entitled *Looking for Poetry in Prose* at the Museum of Henryk Sienkiewicz in Oblęgorek, I presented the results of my first activities in this area. In my artworks created on handmade paper and interlining substrate, I used natural dies made out of wood cross-sections. I was experimenting with engraving by emphasising the shape of wood grains or acting against their natural structure, I giving them the new structure, I was creating my own tissue. Using wooden dies prompted me to make the first attempts to apply several different colours into one die by using printing inks of various densities and different levels of coverage.

I presented my artworks related to the theme of island at, among others, the exhibition at the Book Art Museum in Łódź, summarising the project of statutory research, and at the annual reviews of the art of the Świętokrzyskie Region “Early Spring”, organised by the Bureau for Art Exhibitions in Kielce. Selected compositions created as part of this cycle were also qualified for the post-competition exhibition “Quadriennale of Woodcut and Linocut” in the Bureau for Art Exhibitions in Olsztyn, which took place at the turn of 2015 and 2016.

Practice of creating collections. Searching for the natural form of die

Cartographic delineation of the archipelago of islands was an incentive to develop the painting composition. The islands and their individual imprints make up the compositional building blocks of the painting, specific links from which I create a painting work. Attention should be paid to the heterogeneous character of the elements used and the wealth of inspiration and gathered documentation about the images of islands. In my artworks, I use sources in the form of maps and found dies (cross-sections of various types of wood, precious stones, shells), as well as my own sketches of island images.

An important assumption made in the work on the cycle was the search for a natural die-stamp. I was changing my source materials into abstract elements from which the image was created. The practice assumed the analysis of references in the nature to the symbolic form of island, the juxtaposition of various shapes, their transformation and, as a result of it, the

unification of natural forms into the original and universal sign - the seal. In this way, I process the reality and the images are its reconstruction. Although the nature is the starting point, abstraction is the goal. On the micro and macro scale, I examine the original tissue of nature and its elements, transform them into my language of signs, and I create a private code out of the collected structures and research materials, which I use while arranging my own structure of reality anew. It is right for my practice to create a personal order. Out of the collected components reduced to the form of sign, I create a utopian arrangement that apparently imitates a real representation and, is in fact, an abstract painting composition.

I still encounter some difficulties in verbalising the process of searching for dies and creating the collection. The process itself is intuitive and dictated by the form and shape of the found object. For further actions, I choose from among the collected research materials those which carry the graphic potential, create a field for searching, delving into and inquiring about their structure - fragment by fragment - during the time-consuming process of cutting the die. I am interested in extracting the monumental form in the course of work, which is contained in the found solid of inconspicuous size. A grooved die is a peculiar spatial model of the island, made according to a scale, with all its special features engraved, thanks to which the die can be treated as its encoded sign or map.

In my realisations, I also pay attention to details - the technique, I have chosen, and the cutting method that is right for me, allow me to imitate all details of the structure and gain its reflection even in the smallest elements. I look for repetitive rules, cylindrical forms, with a growing structure, as in the case of wood grains or rings visible in the agate cross-section. At the next stage, I analyse the form of collected elements - sources and research materials. I arrange them into groups and give them the character of archipelagos - thus, I equate them with natural collections occurring in the nature.

As far as the formal layer is concerned, I am interested in the ambiguity of symbol confined to a graphic symbol. Activities related to the scale are important in this regard. Enlarging and reducing the graphic die in relation to the original being the inspiration of the whole project cause the loss of the original context of the material and blur the sources from which it originates. I also use a kind of visual illusions based on various relationships of islands, where real and imaginary sources are put together. In turn, concentrating on a separate and abstracted form from the natural environment and showing it in a changed context, on a grey

carded canvas, makes the subject matter unreal. With this in mind, it is worth looking at the presented visual material - a display case with the originals and inspiration sources.

On the canvas, lines reflecting the wood grains are penetrating through the terrain and shoreline traces borrowed from the real map, and then are overlapping with the drawings of imaginary forms of the island. Different traces are applied and interlocked, creating their own structure (tissue), an undecipherable code. That was the purpose of my work - to overcome, to blur the formal differences resulting from different source data. On the painting surface, the multiple forms of nature on the micro and macro scale are melting into one composition, and thus create a homogeneous and coherent piece - the image.

As part of the documentation, I present a selection of wooden dies which I was using during my work at various stages of the cycle development. I have included here the most interesting, in formal terms, examples and sources of forms which helped me to develop larger painting compositions.

Presented collections, through their three-dimensionality, refer to the intentional form of the island. On their examples, one can compare the scale of the original and follow the path from the idea and source of inspiration to the final effect and solution of painting compositions.

Selected examples of dies are also a kind of collection of painting objects which were created as the intended side effect during the development of painting compositions. Forms present a wide spectrum of activities in this respect. Coloured three-dimensional objects, although they were originally a stage of the creation process, should be considered in painting categories and as an equally valuable material.

V. Description of artwork realisation

Description of the cycle in formal terms. Number and dimensions of artworks

The cycle realised as part of my doctoral thesis consists of two parts: paintings on the canvases and compositions on the substrate made out of interlining. As part of the documentation, I also enclose a part of my archive containing source materials for the artworks. The selection of dies, presented in the wooden display case, which were used to create painting compositions can be considered as independent painting objects.

The first part of the cycle consists of 10 compositions on the canvases with a base width of 100 cm and height parameters which vary along with subsequent representations from 40 to 160 cm. The collection includes four compositions with a vertical layout, two row-arranged compositions with a horizontal layout and four compositions arranged in the 100x100 cm square surface. The second part of the cycle is constituted by seven compositions made on the 280 x 90 cm interlining substrate.

Stages of the cycle realisation

In this part, I focus on the way of realisation of my artworks and present the whole creation process. My work on the painting cycle can be divided into several stages. The graphic technique chosen as the method of image production is responsible for this. This technique, which brings order and discipline, is an undeniable value for me and determines the creation process.

My work on the cycle was started with developing the material base, which was discussed in detail in the previous chapter. The next part of the creation process consisted in preparing a series of dies in the linocut technique and a collection of wooden stamps. Then, I began to print the individual works and started to develop the composition and colours of the collection. Afterwards, the works made on the interlining substrate underwent the process of dyeing with painting pigments using my own method, thanks to which I obtained the structure of sea waves in shades of pink and blue on them.

The process of adjusting the original source material to create a graphic design for the purpose of the stamp and die should be carefully looked at. At my work, I use a variety of borrowed forms which I graphically change for the purpose of project, using computer programs. I adapt them and transform them in order to prepare a graphic concept based on a cartographic image or found solid. For this purpose, I always have to get a source image (in this case a map section, a drawing, an object photograph) to zero-one black and white values, and separate the black - printing areas - and white areas - intended for cutting. This activity turned out to be

more difficult while using natural dies, when I had to deal with some minor tonal nuances.

The graphic die intended for imprint on the canvas should be properly prepared. Engravings should be definitely deeper due to the huge amount of printing ink that needs to be put on the surface in order to obtain a concealing printing effect. All delicate cuts and patterns are lost under the excess of applied ink; hence, there is a distinctive structure on selected dies. The nature of cuts - their density and scale were adapted by me to the printing substrate.

The graphic technique allows for expressing the wealth of structures taken from the natural world; it also encourages to process them and allows for doing experiments in this area. Therefore, in my artworks I often use a polymorphic construction, a drawing of elements with a high degree of complexity. In these activities, I use the form of wood grains and landforms taken from the map, including the jagged edges of the shoreline. Borrowing structures from the nature is an important element of my recording process which I carefully arrange at the stage of developing the die.

During the printing process, the dies take on a special meaning for me. Only then, while working on them, they reveal their authentic formal qualities. Depending on the method of applying inks into the plate, the use of tonal transitions and changes in orientation on the image surface reveal their possibilities of using them in printing.

When I start my work, I do not have a pre-determined composition design, only some preliminary assumptions about what it should look like and what its individual components will be, in this case, modules in the form of stamps. The structural character is reflected in the final form of implementation. The method of graphic collage used by me is close to painting itself. It assumes the use of a die as a stamp imprinted by means of repetitions with a change of colour, in order to concentrate the forms and even create a report of a pattern close to the fabric.

The first imprint left on the painting surface is decisive. It gives the field for further actions and is also the key to solve the colour and compositional problems of the image. Therefore, usually after the first imprint on the canvas, I leave the composition alone and I give myself time to reflect and think about what to do for the further development of the image matter.

The next steps are verified on a regular basis, i.e. during the printing process, I control the composition of the image and the tensions occurring on its surface. I observe the density of traces, differentiate their intensity and size affecting the whole composition. The next

elements, i.e. imprints are aimed at uniting the irregular system, reducing the tensions on the image and balancing the whole composition.

In the printing process, the balance between striving for implementing initial assumptions and giving in to instincts while creating the composition is important for me. This intuitive way of composing in the course of printing has been accompanying me for a long time. Such style of working on the painting makes me never completely know what the end result will be.

Applied formal solutions

In most painting compositions, the forms of the island are printed on a raw and non-primed linen canvas with a visible weave. The fragments of unpainted painting support are borrowing from graphics, where the form needs a “breath” in order to be properly expressed. I applied this type of solution so that the whole viewer’s concentration would be focused on the shape of the island and its colours. The unpainted and raw background is thus an integral part of the painting. It isolates the form, emphasises its shape, and also provides a strong contrast and plays the same active role in my paintings as the painted surfaces.

In painting compositions, a frequently-used solution is the use of liquid tonal transitions in the graphic language called irises. I translated subtle colour gradients borrowed from cartographic representations into the painting language in my artworks.

The raw material and a convex paint structure draw associations with embroidery and bring the intricate matter of the woven pattern to minds. The impression is also to be enhanced by the meticulous structure of the cut-out die and the imprinted traces reflecting the complex topography of the land.

The print of works was being progressed in stages due to the requirements of technology and the desire to apply various solutions. For example - in order to obtain a three-dimensional effect in the composition of Archipelago no. 10, the forms of islands were printed after the base of colour background had been dried. Therefore, the foreground stands out with clarity - the layers of paints do not penetrate with each other, the form has been imprinted on the surface and does not correlate with the background. Contrary to the Archipelago painting composition no. 6, I consciously used wet-on-wet printing to gain the effect of melting the shape of the islands with the background, thanks to which the printed elements are combined consistently with the underprint.

Apart from clear and full imprints, I also used the whole range of painting procedures, consisting in multiple repetition of layers of ink from the same form - a graphic plate. In this way, in the compositions no. 8 and 10 I obtained the painting foundation that gave colours to the whole image and served as an active background for further and clearer traces and imprints. The structure of die printed and reproduced on the entire surface of the image bonds the composition and gives it a homogeneous character.

Another solution used by me was to soften some fragments of the composition at the final stage of the work and merge them by printing a large semi-transparent plane, the so-called uniform-colour background. For this purpose, I used the paint made on the basis of transparent colours. The discussed effect was used in the composition no. 3. Thanks to this treatment, the imprint obtained from the die gave only a semi-transparent green colour to the canvas surface, and did not completely cover its weaving structure or previously imprinted elements of the composition.

In this way, the prepared trace or imprint strongly penetrates the structure of the painting support, giving the impression of a flat stain unifying the given part, and at the same time, suppressing unnecessary compositional contrasts.

Colours

My artworks have always been characterised by a certain boldness of colours, untypical for a graphic artist who usually operates with strong contrasts of white and black. Colour is an important element of my artistic expression. In my painting compositions within the cycle *Archipelagos of Emotions*, I use abstract colours. Despite the undertaken subject matter, the range of colours is not consistent with the principles of cartography, where warm colours indicate elevations and cold ones denote valleys.

In the whole collection of paintings, I retain a certain colour coherence, as if it was native and specific to the particular archipelago, constellation. The colours used in the whole cycle were taken from the gathered collection of gemstones - agates. It oscillates around the shades of turquoise and emerald green; it uses a whole range of various blues with strong accents, fuchsia and delicate pink - used for breaking and completing other colours. It is dominated by cold blue tones which strongly contrast with the warm grey-brown colour of the natural linen canvas.

In the artworks made on the interlining substrate, I use the traditional indigo colour for dyeing fabric surfaces, a dye obtained from plants, which has been already known since ancient times. In this respect, the issue of symbolism of colours is important in my artworks. The blue colour, which I am so eager to use because of the chosen subject matter, has always been widely associated with “spirituality, depth, religion, transcendence”⁹.

The use of printing inks allowed me to obtain specific colours in my artworks. Thanks to the unusual use of printing with offset inks on the non-primed grey painting canvas with a neutral and subdued tone, I achieved a surreal and fluorescent, in some places, effect of colour lightness. The use of mixed covering paints based on whiteness and transparent printing inks (based on transparent colours) allowing for semi-transparent surfaces, diversified additionally the colour effects.

I intended to obtain the contrast and a non-obvious choice of colour tones. The use of shades of intense and strong combinations of turquoise and green, and their luminous pastel derivatives, doubles the impression of contrast, distinguishes the form of the island from the grey canvas background, as well as highlights its edges.

Composition

Regarding considerations over the form, the notion of symmetry and beauty in the Pythagorean terms is important for my creativity, where the elements of composition make up a harmonious and logical whole. The beauty of painting whose determinant is the order of composition is, according to the Pythagorean philosophy, a specific capsule representation of the world model. Hence the frequent use of classical compositions in my artworks: central, closed. In the works made on the interlining substrate, it is manifested by the use of axial systems of island constellations. The composition system based on the axis of symmetry organises the space of the image and is to be a guarantee of logic and calm beauty.

VI. Artistic practice being a reference point. Visual artists' activities in the second half of the 20th century

My artworks were inspired by the cross-border activities in the field of graphics- formal solutions of artists who use graphic techniques to create artworks from the border of art fields.

⁹ J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, Kraków 2010, s. 192

These artists expand their artistic practice, based on the tradition of graphic art, with new means of expression. Such attitudes that bring the art closer to painting have shaped my creative consciousness.

The development of graphic art as an independent medium falls on the 1960s when the “image reproduction technique (...) is transformed into an autonomous art field”¹⁰. Thanks to the American artists from the Pop-Art circle, “a graphic print becomes a painting support, a carrier, a beginning, a provocation”¹¹. This is a breakthrough period in the history of this discipline, which opens the era of experimenting and annexing new areas of creation in the following decades of the 20th century. This process is described by prof. Dorota Folga-Januszewska in the text *POP and Graphic individualism*. In the 1960s and 1970s, the actions of artists focused on shaping their own technique and individual expression resulted in blurring the boundaries between graphics and painting: “graphic techniques are fusing with painting techniques. Graphic print becomes the beginning of a painting”¹². The author of the text draws attention to the cycle of artworks by Roy Lichtenstein, entitled *Figures from Brush Strokes* which he describes as the “quintessence of painting with graphics”¹³. Experimental practices in authoring development of graphic prints by Robert Rauschenberg, Jim Dine, David Hockney, Frank Stella, and in Poland, e.g. Halina Chrostowska and artists creating the group “Warsztat”, deserve recognition.

In the last decades of the 20th century and in the present times, the practices in which graphics becomes a “medium of shaping the space”¹⁴ gain importance. It has become common to use various types of printing techniques in spatial works of an interdisciplinary character. The book *Printmaking at the Edge* (London 2006) belongs to the most important publications related to this issue. Its author - Richard Noyce presents in it artists from around the world, who “use non-standard techniques and materials or perform works of exceptionally large sizes”¹⁵.

10D. Folga-Januszewska, *Pop i indywidualizm graficzny*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22, s. 53.

11 *Ibidem*, s.54.

12 *Ibidem*, s. 57.

13 *Ibidem*,s. 57.

14 *Ibidem*,s. 58.

15 A. Żakiewicz, *Perspektywy grafiki współczesnej [w:] Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej* pod red. A. Grocholi, Warszawa 2008, s. 10.

Marek Jaromski's works had a significant impact on my approach. An important role in the creativity of this author is played by the printing substrate which is treated by many artists only as a basis for work and does not constitute its essence. For Jaromski, the substrate is an important and integral part of graphics. This artist uses a variety of materials for this purpose: he prints his dies on planks and pieces of paper created on his own. In this artist's works, the material aspects of work where "shaping of paper has become part of the concept of the creative process"¹⁶ are important. The technique of making prints on author's handmade papers is called by Jaromski as paperography. Although in the past there were some attitudes of individual artists showing significant sensitivity in the selection of substrate, paper in the history of graphics was treated only as a "passive participant of the graphic process"¹⁷. That is why, the Jaromski's actions and his "interest in paper not only as a substrate, but also as a material"¹⁸ co-creating the final result of the artwork are extremely innovative.

The theme of materiality in graphics can also be seen in the Dariusz Kaca's creativity. The bases for implementing the spatial objects created by this artist are "wooden ready objects, fragments of planks or pieces of wood chosen from his closest surroundings"¹⁹. The materiality of used material along with "a graphic print constitutes a congenial and complementary whole"²⁰. Examples of the artist's spatial works include *My Trajectory*, *Totem I*, *Search for a Whale*, *The Inverted*.

Due to the formal and thematic background of the artworks, my creativity is related to that of Elżbieta Banecka. Banecka started her experimental work in the field of graphic art in the 1990s with placing the graphic prints on packaging of products and objects of everyday use. In the years 2004-2007, the artist made the cycle *Love in Dots ...* in which she presented

16 D. Folga-Januszewska, *Marek Jaromski. Niebieska moneta*, Warszawa 2000, s. 8.

17 *Ibidem*, s.8.

18 *Ibidem*, s. 8.

19 D. Leśnikowski, *Dariusz Kaca. Graficzny obraz nieba*, Łódź 2012, s. 3.

20 *Ibidem*, s. 5.

“unusual items”²¹. These objects use only “scraps of graphics”²² and depict the artist’s attitude to work and art “understood as a process accompanied by the creative tension”²³. The three-dimensional objects implemented by the artist are a “poetic compilation of found things, visually interesting traces of everyday life and fragments of old graphics”²⁴.

Among the Polish artists, Krzysztof Kula also uses the graphic art in spatial realisations. The artist consistently implements the concept of *Graphic Polyptic* in his works. This is the name of Krzysztof Kula’s artworks which include objects, installations and projections. He delves into the problem of die in his work and considers its “basic meaning - the problem of the original and print, copy”²⁵. The Krzysztof Kula’s creativity is connected with the concepts of structure and fractal nature. In 2009, Kula referred in the presented layout of exhibition objects to the architectural elements of the ancient Greek temple. The graphic installation included, among others, a colonnade and rhythmic wall composition. Since 2011, the artist has undertaken the problem of recycling of forms accumulated over the years of creative work, which became for him a stimulus for further spatial activities.

The theories and works of artists presented by me place me in the context of contemporary art and make up my artistic identity. Explorations conducted by these artists inspired me to create my own unique realisations and led me to deliberately go beyond the frames of the genre. My practice is therefore a part of the cross-border activities.

Conclusions

One of the motives of my work was to emphasise the advantages of the chosen creation method and look for the values that are valid from the perspective of functioning in today’s

21 M. Durda-Dmitruk, *Elżbieta Banecka. Miłość w kropki... 3D – obiekty, grafiki 2004–2007*, www.sztuka.net (online), 2017-10-18 (dostęp 18 października 2017). WWW: http://www.sztuka.net/palio/html.run_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=850&_cms=newser&newsId=9247&callingPageId=851&_Checksum=1216569845

22M. Durda-Dmitruk, *op. cit.*

23M. Durda-Dmitruk, *op. cit.*

24M. Durda-Dmitruk, *op. cit.*

25 Krzysztof Kula, 5.06.2006, www.triennial.cracow.pl (online), 2017- 10-09 (dostęp 9 października 2017). WWW: http://www.triennial.cracow.pl/wystawy/wystawy_smtg/wystawy_2006/krzysztof_kula_poliptyk_2006/,

realities. Tiredness with the modern world of new technologies intensifies the search for activities requiring focusing and concentrating against the mass culture. Returning to the craft work is a reaction of some social groups to the rapid development of new media and the aforementioned technologies.

My assumption is connected with this subject, that the craft work and undertaking techniques which require a huge amount of time and effort have nowadays a deeper meaning.

The graphic technique assumes the long-delayed work effect. This makes me pay attention to the creative process which is a value itself. In my creativity, however, I notice a tendency to give the chosen methods the climate of meditation and ritual, which makes me calm down and performs a therapeutic function. The multi-stage process requires complete dedication to work; it teaches humbleness and patience. The prepared plate is a mean to achieve the goal, but at the same time, it is a value itself, it has a memory and enchanted code about the artist's time and work. The process of preparing dies requires from the author a special type of contemplation and concentration. In my opinion, working on the dies considered in this context determines their authentic quality and is translated into the strength of the impact of the later realisation.

The attempts which I was undertaking in the field of transposing graphic means into the painting canvas within the cycle Archipelagos of Emotions were treated by me as a kind of creative experiment. However, they were something more than just an interesting experience and a technical challenge for me. They paved me the way for innovative solutions in the matter of art techniques and drew my attention to the issues which had been previously absent in my creativity.

There is a deep conviction in me that at the junction of these two cultures, the languages of creation - graphical expression and artistic expression - the most interesting results can arise. This happens because of colliding the two ways of imaging, broadening the spectrum of means of expression, drawing from the history and traditions of both genres. Thanks to it, the field frozen in a rigid framework gets a new life.

Looking from the perspective, undertaking experiments involving the use of printing skills in the field of painting and the search for new formal possibilities have provided my artworks with the character of individual record. The methodology I chose for my paintings makes it possible to develop my own original visual language. It has enriched my original way of

expression and created a kind of code which I intend to shape in my next artworks.

Bibliography

1. Eco U., *Historia piękna*, Poznań 2007.
2. Folga-Januszewska D., *4 Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2000.
3. Folga-Januszewska D., *Marek Jaromski. Niebieska moneta*, Warszawa 2000.
4. Folga-Januszewska D., *Niepowtarzalność i oryginał. Dylematy grafiki współczesnej*, [w:] 75 razy, Irena Jakimowicz, Warszawa 1997.
5. Folga-Januszewska D., *Sztuka procesu i unikat graficzny* [w:] *Kroki w historii grafiki. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie*, Kraków 2006.
6. Gage J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przetł. Joanna Holzman, Anna Żakiewicz, Kraków 2010.
7. Leśnikowski D., Dariusz Kaca. *Graficzny obraz nieba*, Łódź 2012.
8. Żakiewicz A., *Perspektywy grafiki współczesnej*, [w:] *Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej* Anna Grochola, Warszawa 2008.

Articles

1. Folga-Januszewska D., *Pop i indywidualizm graficzny*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22.
2. Janik A., *Gdzie jest grafika?*, „Format” 2013, nr 65.

Electronic articles and materials

1. Durda-Dmitruk M., *Elżbieta Banecka. Miłość w kropki ..3D- obiekty, grafiki 2004-2007*, http://www.sztuka.net/palio/html.run_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=850&_c=newser&newsId=9247&callingPageId=851&_Checksum=1216569845 ,dostęp 18.10.2017.
2. Kula K., 5.06.2006, http://www.triennial.cracow.pl/wystawy/wystawy_smtg/wystawy_2006/krzysztof_kula_poliptyk_2006/, dostęp: 09.10.2017.
3. Pałka M., *BSP 4 – Matrix, czyli reaktywacja matrycy*, <http://aspkat.edu.pl/zobacz/matrixczyli-reaktywacja-matrycy>, dostęp 28.10.2017.

