

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Rozprawa doktorska:

***Niestaość. Moduł a budowa przestrzeni. Cykl grafik  
i ich matryce kolagraficzne wykonane w szkle akrylowym.***

Promotor:

Profesor Zdzisław Olejniczak

Autor:

mgr Małgorzata Klamra

2018

## Spis treści:

### CZĘŚĆ PIERWSZA

Wstęp .....	3
-------------	---

#### Rozdział I

Cel, zakres, założenia.....	5
Inspiracje - Niestalość, jako doświadczenie.....	6
Inspiracje -Niestalość jako cecha zjawisk naturalnych.....	8

#### Rozdział II

Proces twórczy.....	11
Matryca .....	13
Odbitka .....	15

#### Rozdział III

Opis kolekcji prac.....	19
-------------------------	----

Podsumowanie.....	25
-------------------	----

Bibliografia i źródła internetowe .....	27
-----------------------------------------	----

Spis ilustracji.....	29
----------------------	----

Załączniki.....	32
-----------------	----

### CZĘŚĆ DRUGA

Reprodukcje prac .....	33
------------------------	----

### CZĘŚĆ TRZECIA

Tłumaczenie na język angielski .....	101
(English translation by Martyna Klamra)	

## Wstęp

Często odnoszę wrażenie, że pewne zjawiska są w nas zapisane. Pozornie zapomniane, oczekują cicho uśpione. Przywołać je może nagle nawet przypadkowy szelest, dźwięk, czy zapach chwili. Jedno z tych ulubionych, pachnące rozgrzaną południowym słońcem przedwiośnia ziemią i rozlane ostatnią plamą topniejącego śniegu, odbiło w oku kilka słonecznych blików i pozostało zapamiętane na zawsze. Inne, choć płynne jak tytułowa *Niestałość*, to zagnieżdżone w myślach jakąś szczególną narracją, która w poszukiwaniu rytmów mojej uwagi niecierpliwie przytupuje, nawołując do zgody na porządek ulotności chwili.

W drogę twórczych poszukiwań zabrałam przekonanie, że *słowo ma moc wzniesienia światów*, dlatego pierwszym krokiem stało się odkrycie osobliwej poetyki pojęcia *Niestałość*. Rozpoczęłam więc zaglądając pomiędzy „*być albo nie być*”<sup>1</sup>, a „*nic dwa razy*”<sup>2</sup>. Pomijając arsenał przypisanych synonimów, badałam to znaczenie intuicyjnie. Zawarte w słowie *clou* próbowałam odnaleźć śledząc zaprzeczenie tego pojęcia. Jak więc można odczytać ową stałość?

U Kanta to jedna z „*cech temperamentu*”<sup>3</sup>. Być może dlatego wyniesiona na szczyt szczytów, stanowi obiekt naszych marzeń? Tymczasem przemija gdy się pojawi, a my pomiędzy odnajdywaniem i utratą, poszukując znowu, nieustannie jej pragniemy. Dlatego więc wydaje się, że łapiąc w biegu kadry chwili, na wiecznej drodze *niestałości* pozostajemy stale *głodni*. W przestrzeni zjawisk, *stałość* to punkt traconej wartości, który nieustannie wędrując, wydobywa paradoksalną prawidłowość; *niestałość* jest cechą stałą, a punkt *stałości* wciąż się zmienia.

---

<sup>1</sup><https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf>, William Shakespeare, *Hamlet, król wic duński*, tłum. Józef Paszkowski, s.56

<sup>2</sup>Wisława Szymborska, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a 5, Kraków 2000, wiersz *Nic dwa razy*, s.28

<sup>3</sup>Otfried Hoffe, *Mała encyklopedia filozofii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s.165

Będąc cechą zjawisk rzeczywistych, *Niestąłość* zakreśla fenomenologiczną rozległość obszaru problemu. Ponieważ zjawisko jest procesem w czasie, dotyczy wszelkiej istności, w której naturę wpisano cykliczność i ruch. Jednakowoż, jeśli więc „na nienowym drzewie, nienowym sposobem, każdej wiosny wyrastają nowe liście”<sup>4</sup> możemy wierzyć, że „niestąłość spełnia swe zadanie”<sup>5</sup>. Spełnia je także wtedy, gdy „nowoczesność jest płynna”<sup>6</sup>, a postmodernistyczna „jednorazowość” wymusza „coraz szybszy rytm”, dzieląc czas na serie wiecznych „teraz”<sup>7</sup>.

Praca doktorska zawiera opis próby zgłębienia podjętego w temacie problemu, oraz prezentuje efekty przeprowadzonych działań. Poszukiwania twórcze wiodą od źródeł konceptu, poprzez odpowiedni dobór i sposób wyzyskania specyfiki zastosowanych środków, aż do uzyskania dzięki temu zróżnicowanej graficznie struktury i wyeksponowania oryginalnych wyników całego procesu.

---

<sup>4</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, PWN, Warszawa 1982, s.303

<sup>5</sup> Ks. Jan Twardowski, wiersz *Podziękowanie*

<sup>6</sup>Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

<sup>7</sup>Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczność konsumpcyjna*, s. 213

## I. Cel, zakres, założenia

Praca doktorska dotyczy działań eksperymentalnych na gruncie grafiki warsztatowej. Celem jest tutaj sam doświadczalny proces, a przedmiotem rozprawy doktorskiej stanie się jego efekt zaprezentowany w postaci kolekcji prac, jako modułowy utwór przestrzenny w kilku cyklach, złożony z odbitek i matryc kolagraficznych.

Moduł spełni rolę kluczową, gdyż podlegając transformacji, będzie jednocześnie transformującym cały proces. Wystąpi jako kwadratowa matryca, nazywana inaczej płytą drukową, dlatego podanych terminów używać będę naprzemiennie. Przyczynkiem do podjęcia działań stało się akrylowe szkło. Zastosowane tutaj jako podłoże matrycy, umożliwi badanie zarówno cech technologicznych, jak i wizualnych tego tworzywa w obszarze grafiki.

Proces badawczy będzie miał przebieg dwuetapowy. W pierwszej fazie chciałabym utworzyć zestaw drukowych płyt i wykonać odbitki, stosując spektrum różnorodnych graficznych środków, by w następnym etapie przeanalizować uzyskane w ten sposób różne możliwości. Kompozycje prac chciałabym oprzeć na *podstawowej, naturalnej parze kontrastów linearnych, pomiędzy linią prostą i łukiem*<sup>8</sup>, czyli geometrią kwadratu, a organicznością kształtów biomorficznej plamy, wyzyskanej dzięki właściwościom zastosowanego do budowy matryc polimerowego kleju. Działania te zostaną uzupełnione suchorytem.

Opisując w dysertacji proces badań, chciałabym zwrócić uwagę na możliwości przyjętych rozwiązań i różnorodność uzyskanych efektów w obrębie obranego tematu w technice kolografii, wyniki doświadczenia traktując jako inspirujący, twórczy bodziec do dalszych działań.

---

<sup>8</sup>WasyłKandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 85

## Inspiracje - Niestalość, jako doświadczenie

Mam wrażenie, że w kierunku wybranego tematu wiodło mnie już od dawna, gdyż jego idea łączy niemal każde z działań twórczych podejmowanych wcześniej. Poczynając od rysunku, będącego źródłem „wewnętrznego rozumienia rzeczy”<sup>9</sup>, który przy udziale światła w przestrzeni, uczył wzrokiem dotykać i ważyć. Poprzez sploty i struktury tkanin, ich zestawienia i obserwacje pod wpływem wędrujących świetlnych błysków i cieni, będących źródłem wciąż nowych, twórczych poszukiwań, aż po uzyskanie efektów przestrzennych, oraz eksperymenty z malarskim tworzywem i fakturą, w wyniku czego świadomie ograniczałam kolor, aż do achromatycznej gamy szarości. W malarstwie doświadczałam faktury i bieli wierząc, że „biały jest najważniejszym kolorem, ponieważ zawiera całe spektrum barw oraz oddaje nieskończoność”<sup>10</sup>, wykorzystując do odbioru białych, strukturalnych obrazów, światło sztuczne i naturalne. Fascynowały mnie zjawiska ulotne, efemeryczne, sprawiające wrażenie poruszenia, eksponujące zmienność w ruchu rzeczywistym lub pozornym<sup>11</sup>. Efekty takie badałam między innymi w malarskich cyklach *Błysk Cień* (2012) i *Szelest Bieli* (2016).

Podobne doświadczenia twórcze stosowałam w grafice, między innymi w cyklu *Ślad Oddechu* (2015), czy suchym tłoczeniu inspirowanym alfabetem Braile’a, w cyklu *DNA* (2014). Ze względu na uzyskiwane efekty, ważnym dla mnie eksperymentem było kaszerowanie papieru, czyli łączenie kilku rodzajów papierów poprzez ich nawarstwianie i uzyskanie w ten sposób nowych struktur, faktur lub różnych odcieni koloru. Na każdym fragmencie tak przygotowanego podłoża, graficzna odbitka uzyskuje swoisty klimat i dźwięk. Działania takie podejmowałam między innymi w cyklu *Bez Tytułu* (2015).

Podczas doświadczeń, często sam materiał podpowiada ideę następnej pracy. Tak było w przypadku badań w ramach cyklu *Dźwięk Myśli* (2014), gdzie dzięki zastosowaniu w malarstwie przezroczystości akrylowego szkła, próbowałam uzyskać

---

<sup>9</sup> Władysław Tatarkiewicz, Przedmowa w Maria Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1963,

<sup>10</sup> Susie Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Wydawnictwo ARKADY, s.137

<sup>11</sup><http://sztuka-nowoczesna.eu/rzezba-kinetyczna-2/>

efekt wyjścia w przestrzeń transparentną linią. Świadomie zrezygnowałam w obrazach z koloru i wyeliminowałam tło, co pozwalało na rozszerzanie wizualnych granic. Ze względu na potencjał twórczych możliwości, tworzywo to wykorzystywałam we własnej pracy wielokrotnie. Podczas jednego z doświadczeń, urzekła mnie odkształcona termicznie tafła akrylowego szkła. Dokumentując zjawisko cyfrowo i poddając przy tym różnym rodzajom oświetlenia, uzyskałam efekt różnorodnych, wielowarstwowych kompozycji. Właśnie wtedy postanowiłam przenieść akrylowe szkło na grunt grafiki warsztatowej i zbadać jego możliwości, a to stworzyło fundament dla skryzalizowania się danego obszaru poszukiwań.

W grafice warsztatowej akrylowe szkło używane jest już od dawna ze względu na korzystne właściwości mechaniczne, najczęściej jako nośnik śladu źródłowego do tworzenia matryc w różnych technikach. PMMA – polimetakrylan metylu, występuje w postaci sztywnej i kruchej, przezroczystej tafli organicznego szkła, posiadającego dobre właściwości optyczne i wysoką przepuszczalność światła widzialnego. Podczas przejścia przez granicę powietrze-szkło, traci część promieni na odbicie<sup>12</sup>. Przezroczysty relief uzyskany na tafli za pomocą kleju, dodatkowo stymuluje załamania promieni światła [s. 91, 93 i 94 ]. Swoista cecha szkła - przezroczystość, otwierając przestrzeń, burzy pryzmat ograniczeń i wydaje się być spoiwem łączącym świat rzeczywisty z tym, co niewidzialne. Wyciszając bodźce wzrokowe, uaktywnia zarazem odbiór sensualny, wzmagając niejednoznaczne wrażenia wizualne. Eksperymentalny proces może przyczynić się do pogłębienia tych spostrzeżeń, tym samym do poszerzenia semiotyki użytego materiału.

W swojej twórczości próbuję poruszać kwestie podstawowe, wobec których stoi każdy człowiek, zdolny do refleksji nad sobą i światem. Szczególnym źródłem inspiracji jest zagadnienie korelacji Natury z kulturą, rozumianą jako wytwór ludzkiego intelektu. Relację tę pojmuję zarówno w aspekcie egzogenicznym, jak i endogenicznym, duchowym, gdyż sfery te przenikają się niepodzielnie.

---

<sup>12</sup>[http://www.if.pwr.edu.pl/~kurzynowski/Studenckie/materialoznawstwo/MO8\\_AJ.pdf](http://www.if.pwr.edu.pl/~kurzynowski/Studenckie/materialoznawstwo/MO8_AJ.pdf)

## Inspiracje - Niestalość jako cecha zjawisk naturalnych

Jako cecha zjawisk, niestalość dotyczy procesu w czasie, dlatego z tematem związane są rozległe i nie do końca zbadane przestrzeń, czas i światło. Fakt ten odnosi się bezpośrednio do kinetyki, gdzie ruch, przy współdziałaniu światła, buduje tę przestrzeń<sup>13</sup>, która pomimo pozornej oczywistości pojęcia, w nauce i sztuce pozostaje zagadką. Rozwój nauk wciąż modeluje jej określenia. Przestrzeń, czas i światło, są niepoznawalne przez nas w bezpośrednim doświadczeniu, a odczuwalne jedynie poprzez skutki, lub ich brak. Ogólnie przestrzeń rozumiemy jako kosmos i „wszystko to, co istnieje w jakikolwiek sposób”<sup>14</sup>, jako wielowymiarowy, nieskończony obszar i podstawową, oprócz czasu formę istnienia materii, współcześnie określaną terminem czasoprzestrzeń, o właściwościach zależnych m.in. od rozkładu materii<sup>15</sup>, którą Kant rozdzielił na byt materialny i niematerialny.

Ponieważ moja praca doktorska dotyczy sztuki implicite, chcę podkreślić, że trójwymiarową świadomość wzrokową osiągnęliśmy w procesie współpracy naszej myśli i wzroku. W *Teorii widzenia* Władysław Strzemiński zwraca uwagę na udział myśli w odbiorze wizualnych doznań. Wrażliwość na nie umożliwia wyrażenie głębi przestrzeni jedynie wtedy, gdy jednocześnie z jej obserwacją, odbywa się myślenie, wiązanie i „uogólnianie oderwanych spostrzeżeń, ujmowanie ich w zasady i reguły”. Autor twierdzi też, że wyrazić głębię na płaszczyźnie pozwala nam rozwinięte i wyćwiczone myślenie uogólnieniami i zdolność abstrahowania<sup>16</sup>.

Mimo, iż przestrzeń i czas od dawna pojmujemy świadomie, dla artysty opanowanie tych wymiarów następowało stopniowo. Dwuwymiarowość pozwoliła przestrzeń wydłużyć i rozciągnąć, urozmaicając wielkość i kształt. Dzięki temu zyskaliśmy różnorodność rzeczy, odróżniając duże i małe, okrągłe i kanciaste. Do odległości doszły też kierunki i orientacje, przez co zauważamy ruch. Kształty trójwymiarowe

---

<sup>13</sup>Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 349

<sup>14</sup><https://sjp.pwn.pl/sjp/byt;2447015.html>,

<sup>15</sup>*Mała Encyklopedia Powszechna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997

<sup>16</sup>Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s.86



rozciągane swobodnie, w ruchu mogą tworzyć najbardziej wymyślne konstelacje. Według Arnheima, zakres ten rozszerzyć może jedynie konstrukt intelektualny<sup>17</sup>.

Światło, rozumiane jako naczelne i uniwersalne, przenikające dobro, dające życiu energię, wpływa na przejawy życia Natury i definiuje przestrzeń naszym zmysłom. Wagę tej fenomenalnej siły podkreślaliśmy od zawsze i choć w różnych epokach zmieniały się tego symboliczne formy, nosimy w sobie przez życie *światło wewnętrzne*, traktując mądrość jako *światłość*, czy też wydobywając ważne dla nas sprawy *na światło dzienne*. W sztukach wizualnych światło jest nieodzowne. Jako przyczyna wszechobecnej animacji i główny inicjator wizualnych procesów, ze względu na „*psychologiczne preferencje człowieka, światło jest najsilniejszym doznaniem i najbardziej podstawowym*”<sup>18</sup>. Według Teorii o falowym charakterze światła, wszechświat wypełniają fale elektromagnetyczne, z których światło zajmuje część promieniowania. Fale te charakteryzuje częstotliwość (lub długość), a ich wartości powodują różne skutki. Wchodząc w reakcję z narządami ludzkiego oka, uruchamiają w nim komórki światłoczułe, które przy współpracy mózgu kreują wrażenie barwy. Jako elektromagnetyczna fala, odbierana przez ludzki narząd zawiera w sobie zarówno energię, jak i informację. Rudolf Arnheim porównał światło i ciemność do walki „*dwu przeciwieństw ścierających się w związku, który nie może się spełnić*”, „*pobudzając zmysł wzroku, zabawnie kaleczy znajomy kształt, fascynując gwałtownym kontrastem*”<sup>19</sup>.

Przez artystów, światło hołubione jest na różne sposoby, a emocje wzbudza każda jego postać. Podczas percypowania wyłania najdrobniejsze szczegóły. Emitując sensualne wrażenia, pozwala naszym zmysłom poczuć odległe obrazy, możliwe do zbadania jedynie poprzez dotyk. Również w moich pracach, światło odgrywa szczególną rolę, gdyż dopowiada rozpoczęte przeze mnie kwestie, choć może poprawniej byłoby zauważyć, że moja praca kreuje jedynie pole do gry dla światła, które wydaje się *komentować* na bieżąco procesy zachodzące dzięki temu działaniu. Jest jak cichy przybysz, który wnosi atmosferę tylko sobie znanym sposobem, czy kaprysem. Prace zdają się wyczekiwać na względy tej inspirującej substancji, łaknąc jej różnych stanów projekcji.

---

<sup>17</sup>R. Arnheim, *op. cit.*, s. 249

<sup>18</sup> R. Arnheim, *op. cit.*, s. 341

<sup>19</sup> R. Arnheim, *op. cit.*, s. 364- 369

Motywację na polu osobistych, twórczych poszukiwań stanowiła sztuka kinetyczna i zagadnienie ruchu (mechaniczny, ręczny, lub siłami natury), na co uwagę zwróciłam dzięki przestrzennym, mobilnym rysunkom Aleksandra Caldera i ich wielopłaszczyznowym oddziaływaniu. Kategoria sztuki kinetycznej uwzględnia także optical art operujący złudzeniem (ruchem pozornym). Ze względu na poruszane problemy twórcze, szczególnie ważnym dla mnie artystą tego kręgu stał się Rafael Soto, dążący do „zmysłowego wrażenia pełni”<sup>20</sup>. Badając relacje przestrzenne, chociaż wykorzystywał zarówno iluzję jak i ruch, sam nie utożsamiał się z żadnym z powyższych kierunków. Artysta pisał: „Świat materialny w pierwszej kolejności składa się z relacji, a nie bytów. Dlatego to właśnie one powinny stać się przedmiotem dociekań prawdziwie nowoczesnej sztuki”<sup>21</sup>. Idea ta stała się dla mnie ważna. W pracy doktorskiej chciałabym zwrócić uwagę na wielowymiarowość relacji w przestrzeni, w kontekście operowania modułem, oraz udziału w tym światła.

---

<sup>20</sup><http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/jesus-rafael-soto>

<sup>21</sup> Tamże

## II. Proces twórczy

Wszelkie działania twórcze są „relacją procesualną człowieka z materią świata”<sup>22</sup>. Dlatego też wyjątkowość oryginału odbitki w rytuale grafiki klasycznej zainteresowała mnie w równym stopniu, jak jej obraz negatywny w postaci matrycy. Mimo, iż postawa artystów wobec związanych z tym kwestii od dawna ulegała zmianom, płyta drukowa najczęściej pozostaje cichym sprawcą, niemym obiektem, który po spełnieniu swej roli leniwie wypełnia przepastne szuflady zapomnienia. W mojej pracy doktorskiej matryca występuje w roli *spiritus movens*<sup>23</sup> procesu, a użyta w zaprezentowanej kolekcji uzyskuje następne życie.

Jako, że głównym założeniem jest tutaj doświadczenie i kontinuum aplikowania zmian do procesu twórczego, pracy nadałam charakter otwarty, eksperymentalny. Przywilej ten zapewnił wolność poszukiwań, rozszerzając zarazem granice osobistego poznania, a podejmowane w pracy doktorskiej działania, wydają się naturalną tego konsekwencją. Muszę przyznać, że cenię eksperyment. Jego wartość podkreślali już wielcy poprzednicy, dostrzegając „ograniczoność metody jako narzędzia poznania”<sup>24</sup>, czy przestrzegając przewrotnie, jakoby „Błądzenie po omacku nie było bardziej twórcze niż ślepe posłuszeństwo wobec praw”<sup>25</sup>. Dla mnie eksperyment jest gdzieś pomiędzy. Jego istotą, jako „pozwolenia na jedyną formę autentyczności dostępną dla artysty”, jest doświadczenie tworzywa, odrzucające percepcyjne schematy tradycyjnych filtrów i norm<sup>26</sup> w oczekiwaniu, że „doświadczenie przemówi”<sup>27</sup> i wsłuchując się w „głos wewnętrznej konieczności”<sup>28</sup>. Wobec tego wypada zapytać, gdzie zaczyna się sztuka? Julian Przyboś twierdził, że „tam, gdzie kończy się naśladowanie i powtarzanie osiągniętego już sposobu widzenia”<sup>29</sup>.

---

<sup>22</sup>Umberto Eco, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 22-29

<sup>23</sup>(łac. siła sprawcza, główna sprężyna, dusza, motor jakiejś sprawy), Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, MUZA SA, Warszawa 2000, s.469

<sup>24</sup> W. Strzemiński, op. cit., s.194

<sup>25</sup> R. Arnheim, op. cit., s.19

<sup>26</sup> U. Eco, op. cit., s.236-247

<sup>27</sup>W. Strzemiński, op. cit., s.136

<sup>28</sup> Wasyl Kandynski, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s.79

<sup>29</sup>Julian Przyboś, Przedmowa w:W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 10

Oryginalność dla grafika związana jest z czerpaniem przyjemności z twórczego procesu<sup>30</sup> iz czynnym udziałem wyzyskania zalet tworzywa z którym autor pracuje. Dla mnie medium grafiki jest ważną i wyjątkową formą wypowiedzi. Cenię specyfikę długotrwałego procesu werbalizowania idei, zasadność etapu wyciszenia i niemal medytacyjny proces powołujący matrycę. Doceniam moment oczekiwania na efekt odkrycia niewiadomej, intrygującej odbitki, często podszyty zniecierpliwieniem, gdyż nawet działając ściśle według projektu, z tej samej matrycy można uzyskać rozbieżności wizualne stosując inną farbę, czy różne podłoże drukowe. Mimo chętnie stosowanych nowości i doświadczeń, w pełni odpowiada mi przyjęta konwencja warsztatu. Podejmując wcześniej działania w tym zakresie i poszukując jednocześnie przestrzeni grafiki miejsca dla siebie, wzbogacałam wiedzę i doświadczenie. Jednakże odnajdywanie najbardziej słusznej formy wypowiedzi dla oddania podjętego tematu, rozpoczęłam od wielu prób, przeprowadzonych z różnym skutkiem.

W pracy doktorskiej używam techniki kolografii. Termin ten sformułował w latach 50 XX w Glen Alps, profesor grafiki na University of Washington w Seattle<sup>31</sup>. Nazwa już na wstępie definiuje połączenie wielu terminów i daje wyobrażenie o sposobie druku. Pochodzi z połączenia greckiej etymologii słowa *kolla* – klej i *graphie* – pisanie. Jest współczesną techniką strukturalną, utworzoną na podwalinach kolażu, zastosowaną po raz pierwszy w 1912 roku przez Pablo Picasso, określoną jako „*metodę makulaturową i zakurzoną*”<sup>32</sup>, angażującą artystę w „*filozofię materii*”<sup>33</sup>. Znana w Chinach od 200 roku p.n.e, technika ta w Europie stanowi część sztuki nowoczesnej XX wieku. Stosowana chętnie przez ruch dada, futurystów, surrealistów, czy konstruktywistów. Zainteresowaniem cieszy się również dziś, gdy zakres jej znaczenia poszerza się nieustannie w wyniku eksploracji możliwości nowych materiałów. Sposób zdjęcia odcisku z płyty reliefowej, przywodzi także na myśl technikę frotażu (*fr. frottage*, od. *frotter* – trzeć, odbić)<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> B. Grabowski, B. Fick, *Grafika*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011, wyd. I, s.16

<sup>31</sup> B. Grabowski, *Grafika*, op. cit., s 155

<sup>32</sup> L. Bordas. *Dzieje ludzkości. Największe wydarzenia w historii sztuki*, Oficyna Wydawnicza MAK, 1998, s. 282

<sup>33</sup> Anne D'Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s.25

<sup>34</sup> W. Kopaliński; *Słownik*, op. cit., s 181

Ponieważ technikę tę wyróżnia otwartość na eksperyment i autorska dowolność w użyciu środków i sposobów preparowania drukowych płyt, w pełni odpowiada ona charakterowi pracy doktorskiej. Dla mnie kolografia odsłoniła szerokie możliwości naturalnego połączenia wielu moich zainteresowań.

Charakterystyczną cechą tak preparowanych matryc jest różnica wysokości pomiędzy elementami drukującymi powstałymi w wyniku nawarstwiania, oraz możliwość zapożyczeń z innych technik, jak na przykład zastosowanej w tym przypadku wklęsłodrukowej suchej igły. Jedynym ograniczeniem w kolografii wydaje się być inwencja autora. Utworzona w ten sposób matryca strukturalna, na odbitkach oddaje efekty podobne do powstających podczas łączenia różnych technik wklęsłodrukowych takich jak: akwatinta, miękki werniks, odprysk cukrowy i sucha igła<sup>35</sup>. Z tego względu, specyfiką takiej matrycy jest pewna niewiadoma, odbitka często bywa nieprzewidywalna, a na jakość wydruku w dużej mierze wpływa sposób nadania farby na płytę.

## **Matryca**

Kluczowa dla całego procesu, wykonana w szkle akrylowym przy pomocy polimerowego kleju matryca, podczas wydruku odbitek spełni rolę obrazu negatywowego, w następnym etapie posłuży do budowy dyplomowej kolekcji. Ograniczeniem tego eksperymentu jest wykonanie matrycy, dzięki której grafika powstanie podczas jednokrotnego odbicia.

Zazwyczaj wykonanie drukowej płyty poprzedza zamysł artysty, jednakże w tym przypadku proces mojego eksperymentowania wyglądał nieco inaczej. Mając na względzie zawartą w temacie różnorodność oraz specyfikę miniatury graficznej i grafiki dużego formatu, by wykorzystać w kolekcji relacje pomiędzy tymi wartościami, postanowiłam wprowadzić obydwie te postaci. Dzięki skalowaniu i multiplikacji prac, zyskałam możliwość komponowania szerszych graficznych form o różnym stopniu złożoności. Zazwyczaj podczas oglądu, tego rodzaju prace prowokują odruch

---

<sup>35</sup>Grafika artystyczna. Podręcznik warsztatowy, Wydział grafiki, ASP Poznań 2007, s. 41

akomodacji, uelastyczniając odbiorcę na kontakt z artystycznym utworem, tym samym zwiększając zaangażowanie widza i znaczenie procesu doświadczania.

Często do działań twórczych wykorzystuję wyjątkowy dla mnie kwadrat. Do wykonania pracy doktorskiej figura ta okazała się idealna, gdyż swoją możliwością obracania wokół osi, zapewniła swobodę kompozycji zestawianych elementów. Jako symbol pełni o „*korzeniach wiecznej natury*”, kwadrat uznany był już przez Pitagorejczyków. Twierdzono nawet, że „dusza jest kwadratem”<sup>36</sup>, który „równoważony przez pion i poziomy, wytwarza dwa dwudźwięki ciszy i spokoju”<sup>37</sup>.

Już na etapie planowania matrycy przyjął podział pomiędzy miniatury przekroju podłoża 1 mm, a matryce większe o grubości płyty 1,5 mm. Formatem wyjściowym dla podstawy matrycy był kwadrat o boku 50 cm. Wykorzystałam 20 takich płyt, połowę z nich dzieląc czterokrotnie według zasady czwórpodziału, w wyniku czego uzyskałam kwadraty o wymiarach boków: 25 cm; 12,5 cm; 6,25 cm i 3,1 cm. Największy z nich o boku 75cm to suma długości boku wyjściowego i kolejnego mniejszego. W projekcie bierze udział 400 płyt. Proporcja boku największego do najmniejszego wynosi 1:24. Miniatury służyły jako powierzchnie do fakturowych ćwiczeń, tworząc rodzaj elementarza. W pierwszej fazie sporządzone zostały bez zamysłu. Badając możliwości kleju, ślady nanosiłam spontanicznie, odrzucając jakąkolwiek intelektualną spekulację. Można więc zabiegi te określić jako improwizacje<sup>38</sup>, ważne w poszukiwaniu potencjału materii formowanej w dziele<sup>39</sup>. Po stężeniu kleju, działania uzupełniałam z większym namysłem, więc sfera racjonalna i intuicyjna uzupełniały się.

Nieco inaczej potraktowałam matryce większe, gdyż powstawały na podstawie projektów, inspirowanych fotografią innych płyt drukowych, które następnie przetworzone zostały w programie Adobe Photoshop w autonomiczne obrazy cyfrowe. Przezroczystość akrylowego szkła umożliwiła mi bezpośrednią transpozycję wzoru na powierzchnię płyt. Pod wpływem nałożenia dwu przezroczystości (płyty akrylowego szkła i polimerowego reliefu) różnie załamujących światło, odkryłam potencjał wizualny, którego efekty okazały się niezwykle inspirujące w dalszych

---

<sup>36</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole, pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1981, s.205

<sup>37</sup> W. Kandynski, op. cit., s 127

<sup>38</sup> *Wielcy malarze*, zeszyt nr. 98 W. Kandynski, str. 11

<sup>39</sup> U. Eco, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s.10 -15

twórczych eksperymentach na każdym etapie transformacji. Proces tworzenia matryc stał się długim, wypełnionym skupieniem i stopniowo konkretyzowanym poszukiwaniem czegoś, co istniało bardziej w formie przeczucia, a czego projekty tak naprawdę nie zawierały. W trakcie badań, ważna dla mnie była swoboda wyboru środków ekspresji. Próbując jednocześnie zachować otwartość na cały proces, starałam się „*wynajdować reguły w trakcie tworzenia*”<sup>40</sup>, szczególnie wypatrując przypadku, o którym Albert Einstein mawiał, że jest jak „*Bóg spacerujący incognito*”.

Akrylowe szkło i klej należą do rodziny polimerów, co sprzyja ich trwałemu połączeniu. Klej przywierający do tafli stosunkowo łatwo zasychał powoli, zachowując przez dłuższy czas plastyczność konsystencji umożliwiając dalsze modelowanie. Odpowiedni stan utwardzenia osiągał przeciętnie po około 15-20 dniach. Podczas eksperymentów zaobserwowałam, że próbki kleju pozostawione przypadkowo na innym podłożu, można fragmentarycznie przenieść ponownie na płytę. Okazało się to jednak ryzykowne, albowiem klej podczas łączenia owego elementu z podłożem, może rozpuścić przygotowany szczegół i wchłonąć go. Badania kontynuowałam do momentu opanowania procesu. Podczas dalszej pracy nad matrycami, doświadczenie to okazało się funkcjonalne. Reliefowe struktury większych płyt nawarstwałam do uzyskania pożądanego efektu, wzbogacając na koniec o różną jakość śladu suchorytem.

## Odbitka

Kolejnym etapem pracy było uzyskanie z płyt drukowych dużego zestawu różnorodnych odbitek do dalszych działań eksperymentalnych, polegających na ich selekcji i pogrupowaniu pod względem achromatyczności w skali czerni i bieli. Nie wszystkie z płyt drukowych brały udział w wykonaniu odbitek. Część matryc pozostawiłam bez śladu farby i właśnie w takiej postaci wykorzystałam je do dalszych, innych badań. Ostateczny efekt uzyskany w odbitkach zależy zarówno od rodzaju użytego podłoża, jak i wykorzystanej do tego celu farby. Do wydruków

---

<sup>40</sup> Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, s. 72

zastosowałam bibułę japońską i kilka rodzajów papieru, z których każdy gatunek posiadał szczególną specyfikę fakturową, wydobywaną pod wpływem światła. Podłoża różniły się odcieniem (czerni bądź bieli), gramaturą, chłonnością, elastycznością. Zestawiając je swobodnie, badałam ich różne kompozycyjne możliwości.

W przeważającej mierze stosowałam uniwersalne podłoże Fabriano Rosaspina Bianco, o gramaturze 220 g/m. Ten biały, bezkwasowy, bawełniany papier (60% bawełny), ze względu na korzystne parametry, chętnie stosowany jest w różnych technikach graficznych. Do największych formatowo prac użyłam bielonego Hahnemuhle o gramaturze 300 g/m. Jako matowy, miękki, elastyczny i lekko szorstki papier, utrwała odbijane detale z dużą dokładnością. Na potrzeby eksperymentu, papier ten został także użyty jako czarne podłoże drukowe, zabarwione tuszem. W śladowych ilościach do kolekcji wybrałam też grafiki wykonane na wysokiej jakości papierze Arches, naturalnie białym, bezkwasowym, zawierającym 100% bawełny, o mocnej fakturze i gramaturze 250 g/m, oraz prace wykonane na papierze Canson, gatunkowo słabszym. Papier o czarnym podłożu to: uniwersalny Canson Edition, o gramaturze 250 g/m, w 100% bawełniany, oraz papier Keaycolour Antique, Arjoviggins impressions, w gramaturze 250g/m, o ciepłym odcieniu czerni i delikatnej, lekko chropowatej powierzchni, produkowany w 30 % z makulatury i 70 % z celulozy certyfikowanej, odpowiedni do tłoczenia i wykorzystywany także do druków cyfrowych<sup>41</sup>.

W przeprowadzonych doświadczeniach, użyłam kilku rodzajów farb. Niektóre wymagały niewielkich modyfikacji. Dotyczyło to dostosowania konsystencji i lepkości farby do specyfiki płyty drukowej, jak też odpowiedniego wypełnienia jej fakturalnej anatomii. Użyłam następujących farb wodnych: bieli do linorytu; Talens 100 i Marabu 070, oraz czerni uniwersalnej Charbonnel 55981. Stosowałam też farby olejne, modyfikując je medium Daler Rowney, (w celu przystosowania farby malarskiej do technik drukarskich); białą Georgian Daler Rowney Titanium White 009 i czarną z winorośli Renesans 50, a także czarną farbę offsetową Vanson Rubber (Base Plus VS 310 pantone).

---

<sup>41</sup><https://www.arjoviggins.com/graphic-healthcare/?lang=en>



Grafiki odbite zostały metodą druku wypukłego, a przeprowadzenie pod walcem tak zróżnicowanej i wielopoziomowej faktury drukowej płyty w sposób płynny, wymagało użycia odpowiedniego filcu i doprecyzowania docisku prasy. Przed użyciem farby wykorzystałam płytę do druku pustego, zwanego też suchym tłokiem. Efekt odcisku płyty<sup>42</sup> przywodzi na myśl płaskorzeźbę. Druk ten najczęściej wykonywany jest matrycą *dziewiczą*, albowiem zapewnia to komfort czytelności śladu i pozwala uniknąć ewentualnych, niepożądanych zabrudzeń farbą. Bezbarwny odcisk ze zdolnością oddania każdego zawartego na płycie detalu śladu, poddany działaniu światła, wydobywa z odbitki efemeryczne obrazy za pomocą cieni, uzależnionych od kształtu, struktury tłoku, natężenia. Światło wydobywa (lub ukrywa) poszczególne elementy, kreuje na tłoczonych obrazach nowe sensory, a nawet najbardziej subtelny relief może uczynić teatrem cieni. Rudolf Arnheim zwrócił uwagę na fakt, że *„światło i cień nie padają na przedmioty, ale je tworzą (...) fascynując gwałtownym kontrastem”*<sup>43</sup>. Kilka fragmentów precyzyjnie odbitego detalu prezentuję w załączonej dokumentacji fotograficznej.

Moim zdaniem, zestawianie ze sobą prac zróżnicowanych pod względem odcieni czerni i rodzajów bieli, relacje kolorytu tła do temperatury koloru farby, sprzyja uzyskiwaniu ciekawych kompozycji graficznych. Medium Daler Rowney z farbą do malarstwa olejnego, stosowałam w swej praktyce na odbitkach graficznych już wcześniej na jasnym podłożu. Czarny papier Canson do grafiki, dzięki takiemu doborowi farby pozwolił uzyskać na wydruku ciekawe efekty malarskie.

Ze względu na bardzo wyraźny i wielopoziomowy relief drukowej płyty, użycie bibuły japońskiej (washi), wydawało się zabiegiem dość ryzykownym. Pochodząca ze Wschodu, cienka, prześwitująca, charakteryzująca się niską gramaturą i wykonana z włókna z kory drzew Kozo, chociaż sprawia wrażenie delikatnej, odznacza się dużą wytrzymałością. Na odbitkach podłoże to łatwo absorbowało farbę i wykazało się szczególną czułością, oddając odcisk subtelnie i z dużą precyzją uwidaczniając transpozycję śladu. [ s.44 i s.60 ]

Sposób aplikowania farby na płytę znajduje bezpośrednie przełożenie na końcowy efekt uzyskany na odbitce. Zauważyłam, że nadanie farby tamponem z gazy,

---

<sup>42</sup>B. Grabowski, B. Fick, Grafika, op. cit., s.17

<sup>43</sup> R. Arnheim, op. cit., s. 364- 369

umożliwia większą kontrolę nad wydrukiem. Dzięki temu, miejsca newralgiczne oddają rozległą paletę odcieni szarości, aż do maksymalnego nasycenia czerni. Uzyskane w ten sposób grafiki odznaczają się różnorodnością kontrastów walorowych i wyrazistością. Inny efekt przynosi użycie wałka malarskiego, gdyż ograniczając skalę waloru, wycisza odbitkę.

### III. Opis kolekcji

Grafiki powstały w technice kolografii. Kolekcja nosi tytuł **Niestalości** zawiera się w dwu częściach. Jedną z nich tworzą prace w postaci odbitek graficznych, dzieląc się na cykle **Nutura** i **Nutuacje**, oraz dyptyk **Fonorium**. Druga część kolekcji złożona z matryc, powstała jako rozbudowany utwór **Opus** i dwa obiekty przestrzenne w postaci sześciennych **Emotonów**.

W tytułach cyklimożna odnaleźć konotacje z naturą. Każda z matryc opatrzona została numerem, który przeniesiony jest jako tytuł powstałych dzięki nim grafik. Numer pracy, poprzedzony tytułem danego cyklu, opatrzony jest skrótem słowa pozytyw „p”. Rozbudowane formy graficzne, oznaczone są jako kolejne kompozycje numeryczne. Reprodukcje prac zawierają dane podstawowe.

Opis kolekcji stanowi ogólną charakterystykę każdego z cykli. Do tematu odnoszę się w formie abstrakcji, operując podstawową, naturalną parą kontrastów linearnych, pomiędzy linią prostą a łukiem<sup>44</sup>, w postaci różnorodnych linii i biomorficznych kształtów plam. Proste krawędzie zrównoważonych kwadratów, w kontraście do dynamiki obłych akcentów strukturalnych, podkreślają dysonans pomiędzy zewnętrznym, a tym co w środku. Poprzez operowanie tym kontrastem, podejmowałam próby, aby „*prawidło*” podporządkować celowi w nadziei, że praca graficzna „*osiągnie najwyższą jakość – naturalność*”<sup>45</sup>. Są to obrazy niefiguratywne, o mocno zróżnicowanych, żywiołowych układach linii i plam, o dynamicznie rozłożonych akcentach. Kompozycje wykazują lekko zakłóconą symetrię ze zmienną osią, są otwarte, o wyczuwalnych z różnym natężeniem dynamice i rytmie, oraz diagonalnym (w większości) układzie elementów.

Fizycznie, trójwymiarowy efekt prace osiągnęły na kilku poziomach dzięki reliefowi na płycie i tłoczeniu na odbitce, a także rozbudowanej strukturze zestawionych modułów. W sferze postrzeżeniowej, swój udział ma światło i cechy materiałów tutaj wykorzystanych. Dotyczy to w dużej mierze przezroczystości akrylowego szkła, ale też zastosowania różnorodności drukowych podłoży.

---

<sup>44</sup>W. Kandyński, *Punkt...*, op. cit., s.84

<sup>45</sup>W. Kandyński, *Punkt ...*, op. cit., s. 99

Kolorystyka grafik zawiera się w palecie achromatycznej o szerokiej skali pogłębiających przestrzeń odcieni pośrednich. Dzięki zestawianym między sobą elementom, różnorodność nasycenia i temperatury koloru w druku, przy użyciu szerokiej palety farb i podłoży, wnosi do graficznego obrazu inną, nową jakość. Plamy barwne zarysowując się gdzieś miękko i delikatnie, innym razem działają wyraźnie, kontrastowo, podkreślając głębię. Rozpiętość tonalną prace uzyskały dzięki zróżnicowanej strukturze bogatej tkanki zarysowań, odcisków i reliefu o dużej ilości drukowych punktów na matrycy. Od suchorytowych wydrążonych wgłębień, oddających „uderzającą precyzją najwięcej czerni”<sup>46</sup>, poprzez chropowatą powłokę płyty i różne układy jej reliefowych plam, aż po gładź lustrzanej tafli. Powstałe kształty są obłe, płynne i dynamiczne, w skali od dyskretnych, prawie niewidocznych, po tworzące warstwę użytego polimeru bardzo wyraźny, zróżnicowany relief, ze znacznym zagęszczeniem strukturalnych szczegółów. W plamach rozległych i objętościowo rozbudowanych, uwidoczniły się w warstwie klejowej szkliste akcenty napowietrzenia, tworząc dodatkowy, specyficzny efekt wizualny, podkreślany działaniem światła [ s.93 ]. Dzięki temu, powstały cień zarówno na samych matrycach, jak i nawytłoczeniach papieru, w wyniku penetracji reliefowych wgłębień, wnosi do obrazu złudzenie rozedrgania, powodując efekt jego niejednoznaczności. Fragmenty tego rodzaju szczegółów zawiera dokumentacja w załączniku CD.

Cykl **Nutuacje** [ s.35 ], to kompozycje graficzne, występujące w postaci krótkich, graficznych etiud, wykonanych z mniejszych prac i miniatur. Formy o różnym stopniu kompilacji elementów, przyporządkowane zostały powierzchni obrazowej kwadratów o bokach 25 cm; 37,5 cm; 50 cm i 62,5 cm. Część z nich zestawiona przed wydrukiem, inne wykonane zostały jako odbitki pojedyncze, przycięte do spadu i wykorzystane w kompozycjach składowych, modułowych. Obydwie grupy tworzą cykl kompozycji kolażowych. Zmienność wykazuje skala prac, waga szczegółu, sposób użycia środków plastycznych, czy też ogólne efekty wizualne. Prace zestawione pod wspólnym tytułem, charakteryzuje widoczny podział obrazów na mniejsze elementy i sposób zaakcentowania ich szczegółów. Wydruk precyzuje tutaj detale wybiórczo, dozując ich walor, temperaturę, czy doznania fakturowe. Grafiki tego cyklu tworzą kompozycje od bieli i subtelnych różnic łagodnych szarości, aż po zestawienia mocno kontrastowe. Wspólną wartością tego cyklu są geometryczne podziały płaszczyzny

---

<sup>46</sup> W. Kandyński, *Punkt...*, op. cit., s.17

obrazu. W skład cyklu Nutuacje wchodzi 8 kwadratowych kompozycji o boku 25 cm, 4 kompozycje z 9 elementów o boku 37,5 cm, 15 zestawień w formacie o boku 50 cm i jedna kompozycja z 25 elementów zawarta w obrazie o boku 62,5 cm.

Ta największa z kompozycji Nutuacje [ s.63 ], zawiera 25 prac powstałych z mniejszych matryc zróżnicowanych fakturowo o boku 12,5 cm. Grafiki przycięte po wydruku do spadu, umieszczone zostały w pięciu rzędach wyróżniających odmienne czynniki. Relief techniką suchego tłoku wykonany został na papierze Fabriano, podobnie jak wydruk czarną, wodną farbą Charbonell. Grafiki białą farbą olejną i farbą wodną firmy Marabu, powstały na czarnym papierze firmy Canson, o gramaturze 250 g/m, oraz na papierze Hannemule o gramaturze 300, zabarwionym na potrzeby eksperymentu czarnym tuszem.

Duży cykl **Nutura**[ s.64 ] zawiera 14 autonomicznych grafik o boku 50 cm, które powstały przy użyciu 10 matryc. Całość tworzy 8 prac w skali szarości na papierze białym, 3 wykonane metodą suchego tłoku na jasnym podłożu i 3 wydrukowane białą farbą na czerni. Mimo swej autonomii, prace skupione w ekspozycji horyzontalnie rzędowej, wydają się być fragmentami większej całości, szerszego planu, wykraczając poza pole jednego obrazu. Cykl zawiera się pomiędzy optycznym przejściem od efemerycznej lekkości suchego reliefu, wykonanego bez użycia farby na bieli, podkreślonego jedynie ostrym, naturalnym światłem, poprzez różne stadia nasycenia waloru szarości, aż po wykonane białą farbą na czerni - nokturny.

Kompozycje grafik zbudowane są na diagonalnej konstrukcji elementów oraz wewnętrznej symetrii o zmiennej osi, za pomocą wibracji linii i plam, których charakter, struktura i grubość dają wrażenie energii, szybkości i ruchu. Skontrastowane z łagodnym, ciepłym tłem powierzchni papieru, potęgują swój dynamizm i kinetykę. Choć grafiki te emanują siłą, zachowują jednocześnie wrażeniową miękkość. Jako wspólny element konstrukcyjny cyklu wyłania się płynność, a przejawiająca ruch linia, wydaje się być uwolniona z wszelkich uwarunkowań, jest rozwibrowana i uchwycona kadrem obrazu w tanecznej swobodzie. Wnętrza prac zdają się pulsować, drgać. Energię wydobywa też działające na prace światło, a powstałe w ten sposób wrażenie przestrzeni, podkreśla wielowymiarowość obrazu. Nakładają się tutaj energie odcisku reliefu płyty drukowej, suchorytowy akcent detalu i wizualne wrażenie ogólne, a światło dodatkowo

powoduje na wypukłościach cień. Energię powstałą w polu każdego z kwadratów zdają się ograniczać jego pionowy i poziomy, oraz dualizm formalny relacji, zawarty między geometrycznym rygiem statyczności ograniczonej kwadratem powierzchni, a energią obłóci gestu akcentów, linią prostą a łukiem, czy nieprzewidywalnością plam, a schematem geometrii.

Dyptyk **Fonorium** [ s.79 ], jest kompozycją utworzoną z dwu największych w kolekcji grafik. Kwadratowe, obrazowe pola o wymiarach boku 75 cm, połączone horyzontalnie, utworzyły symbiotyczną kompozycję, złożoną w jeden harmonijny organizm, przywodzący mi na myśl uzupełniające się plus i minus. Oprawione w przystające do siebie ramy, których światło szerokiego kartonowego obramowania, wspólnie okala obie prace.

Minus (wertykalny)[ s.81 ], epatując jasnością, w pierwszym momencie przywodzi wrażenie spokoju i statyki, wynikającej z centralnej i wertykalnej pozycji elementów. Dopiero po chwili dostrzeżony pomiędzy tymi elementami ruch zaburza układ, sugerując jego dynamikę. Plus [ s.82 ], odznacza się ciemną paletą waloru, intensywnością dotykając momentami czerni. Z wnętrza obrazu, wydaje się dobywać smuga ostrego światła, które emanuje na zewnątrz i barwi tym wrażeniem wszystko wokół, zataczając swą jasnością coraz szerszy krąg. Mimo tego, otacza go ciemny walor, aż po obrzeża obrazu. Przez tę ciemność przebija rozjaśniony promień, wydobywając się na zewnątrz kadru, poza ramę. Ten gest, ruch w prawo, do przodu, nadaje kierunek pędu obu złączonym obrazom, wydaje się zdyscyplinowanym jakimś wyższym porządkiem. Jak dwie różnice, nawzajem sobie podległe, sugerując wycinek czegoś szerszego, jakiś fragment, sugestię powtarzalności. Korespondujące wewnątrz obrazu, wydają się podkreślać nawzajem swoją wartość. Całość funkcjonuje jako przyciągający się plus i minus. Tworzą układ kompozycji otwartej, wielokierunkowej, symetrycznej i dynamicznej. Obydwie powstały jako autonomiczne prace, a zostały połączone podczas komponowania kolekcji. Według mnie, sprawiają wrażenie igrających ze sobą na wietrze kontrastów, które we wspólnej zabawie poprzeplatały swe wstążki w wizualną jedność nie do rozdzielenia, równoważąc powstałe kontrasty.

Odmienną część kolekcji stanowią utwory z **matryc kolagraficznych**, wykonane na szkle akrylowym. Zestawione ze sobą na przezroczystej tafli, tworzą rodzaj graficznego witrażu. Funkcjonujące wewnątrz obrazu, wywołane działaniem światła błyski i cienie, powiększają swój zasięg na zewnątrz jako obrazy odbijane na tafli, co może stanowić bodziec do poszukiwań zarówno przy tworzeniu utworu, jak i podczas jego interpretacji. Przemieszczanie się oglądającego względem obrazu, powoduje wibrację płaszczyzn i ruch linii, co może wzmacniać zaangażowanie percepcji widza, tendencyjnie przyciągając oko w dowód, że „*zmiennność poznaje się nie w obserwacji, lecz w działaniu*”<sup>47</sup>. Obraz ulega poruszeniu zarówno pod wpływem zmiany pozycji widza, jak i źródła światła, wędrującego po strukturze zróżnicowanych wizualnie organicznych plam. Poddany ostrym strumieniom, obraz potrafi wydobyć na brzegach kwadratowych modułów (w różnej skali) refleksy, tworzące efekt sieci przypominającej geometryczny, modernistyczny grid, który wydaje się być porozrywany naporem jakiejś siły, sprawiając wrażenie, jakoby został na obraz zarzucony. Działanie światła wnosi wiele ważnych akcentów wizualnych, rozszerza zakres sensów i wywołuje asocjacje rozprzestrzeniających się dźwięków obrazów na wielu poziomach, pogłębiając doznania sensualne zjawiska.

Cykl **Opus**, [ s.84 ] jak sugeruje tytuł, jest utworem z wielu mniejszych. Ich obrazowe pola, to rezultat zestawionych ze sobą mniejszych drukowych płyt o urozmaiconym formacie. Tytuł konotuje organizm, jedność o urozmaiconych dźwiękach. Przestrzenny obiekt w formie poliptyku (kwadryptyk) o wymiarach 170x170cm, utworzony został z czterech, oprawionych w osobne ramy kwadratów o boku 85 cm, które mogą być zestawione także liniowo tworząc obraz prostokątny 85 cm x 340 cm, lub występować jako obrazy autonomiczne.

Tony przezroczystości utworzył na płycie klej. Zmywając czerń z matrycy użytej do odbitki, zgodziłam się na uzyskaną w wyniku użycia płyty transparentną powłokę farby drukarskiej, przy czym bez wydruku uzyskanie podobnego efektu szarej powierzchni tonalnej byłoby niemożliwe. Relief i rysy na szkle, jako przestrzeń dla farby, po oddaniu swego śladu na podłożu drukowe, eksponują swe niedoskonałości celowo, dokumentując przebyty przez matryce proces i tworząc na tafli efekty walorowej transparentności. Swoiste archiwum drukowych płyt, utrwalone jest w

---

<sup>47</sup> W. Strzemiński, Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie Kraków 1958, str. 193

utworze na wielu etapach ich transformacji, zawierając zarówno te użyte wcześniej do odbicia nakładu grafik, jak i pozostawione jako czyste, a nawet puste, oczekujące, jak „*niezapisana myśl*”. Osobno emitują inny wizualnie dźwięk, w zestawieniu – tworzą wspólne, zróżnicowane brzmienie, które zdaje się być niczym jazzowa improwizacja, wydobywająca dźwięki raz poruszone refleksem świetlnym wibrującym pomiędzy reliefowymi wierszami, gdzieś indziej przytłumione jakimś zdeformowanym detalem drukowej płyty. Ich odgłosy, uruchamiane i dozowane światłem, pozostają poza naszą władzą sprawczą.

Dyptyk ***Emotony*** (jako *Emot* i *Etona*), [s.95] występuje w postaci pary autonomicznych sześciennych brył, przypominających dwie różne od siebie, *kinetyczne kapsuły*, utworzone z zestawionych ze sobą, zróżnicowanych wizualnie drukowych płyt o boku 25 cm. Jedna z nich posiada relief skierowany do środka i zewnętrznie *gładką skórę*. Druga jest jej przeciwieństwem, eksponując relief na zewnątrz. Każdy z modułów wykonanych w akrylowym szkle, pod wpływem mocnego strumienia światła, wytwarza ześladów zawartych w matrycy cień, będący płynnym, niestałym, graficznym obrazem, uzależnionym od natężenia światła. Podczas prześwietlania utworzonej z modułów bryły sześcianu, powstają warstwy nakładających się, mobilnych względem siebie obrazów, potęgując efekt wizualny, możliwy do uchwycenia jedynie okiem kamery. Wynik powyższych obserwacji prezentuję w dokumentacji fotograficznej.

Niewątpliwie, biorąc pod uwagę specyfikę dyplomowej kolekcji, odpowiedni dostęp światła do przestrzeni ekspozycji może przyczynić się do podkreślenia jej wizualnych walorów.



## Podsumowanie

*Niestalość. Moduł a budowa przestrzeni. Cykl grafik i ich matryce kolagraficzne wykonane w szkłe akrylowym* - to tytuł pracy doktorskiej i proces przez który przeszłam podczas tworzenia całej kolekcji, będącej zarazem refleksją nad niepowtarzalnością, jak i ulotnością chwili. Etapy tej wędrówki zarówno pozwoliły mi podsumować moją dotychczasową twórczość, jak i wyznaczyć w niej dalszą drogę.

Swoje działania oparłam na utworzeniu różnorodnej palety modułowych matryc, powstałych w akrylowym szkłe przy użyciu polimerowego kleju, oraz badaniu wykreowanych w ten sposób sytuacji. Dzięki celowo zastosowanym środkom i wyzyskaniu ich specyfiki, uzyskałam przezroczyste, bogate fakturowo drukowe płyty, których efekty oddziaływania okazały się dla mnie niezwykle inspirujące w każdym etapie transformacji.

Otwarty, eksperymentalny charakter pracy, zarówno w fazie tworzenia matryc jak też zestawiania szerszych form graficznych z mniejszych elementów (tak odbitek, jak i matryc), stworzył szansę rozległych poszukiwań sposobów dla zobrazowania tematu i bezpośredniego odnoszenia się do tego co odnalezione, budując wizualny zapis podejmowanych, twórczych działań. Przeprowadzone badania stały się naturalną kontynuacją zdobytych przeze mnie wcześniej doświadczeń twórczych jako studium nurtujących mnie tematów. Proces zapoczątkowany konceptem, poprzez dobór i sposób łączenia materiałów oraz następujące po sobie fazy twórcze, aż po uzyskanie zróżnicowanej graficznie struktury i odpowiednie wyeksponowanie efektów, wpłynął na poszerzenie moich umiejętności warsztatowych, a poprzez złożoność działań, wzbogacił także moją świadomość twórczą.

Podjmując próbę rozwiązania postawionego w temacie problemu i operując modulem matrycy wykonanej w akrylu, wykorzystałam możliwości kompozycyjne na kilku poziomach kreacji. Mniejsze z prac, tak w postaci odbitki, jak i samej płyty drukowej, tworzą skompilowane formy graficzne (dyptyki, polipytyki, inne obiekty przestrzenne). Prace ewoluowały od powierzchni dwuwymiarowej podłoża, poprzez reliefową trójwymiarowość, aż do budowy z matryc form przestrzennych. Cykl najbardziej obszerny występuje w układzie liniowym, w dyptyku i polipytyku prace

skupione zostały punktowo. Ponadto, dzięki badaniom możliwości wizualnych związanych z użyciem akrylowego szkła, matryca zyskała szersze spektrum oddziaływania, stając się źródłem nowych znaczeń. Prócz roli obrazu negatywowego, sama również stanowi gotowy obraz graficzny, który dodatkowo pod wpływem działającego nań światła wytwarza płynne, ruchome obrazy, wykraczające poza granice graficznego warsztatu.

W moim przekonaniu, wstępnie założone przeze mnie cele w rozprawie doktorskiej zrealizowałam na wielu poziomach. Kolekcja pracy doktorskiej zawiera różnorodne prace wykonane w technice kolografii i stanowi szerokie spektrum prób zgłębienia zawartego w temacie zagadnienia, dzięki celowo użytym i zestawionym ze sobą środkom i metodom badawczym. Podczas pracy pojawiały się inne, intrygujące mnie wątki, które wtedy z istotnych powodów odsunęłam na dalszy plan, już teraz oczekują na swoją kontynuację.

Niestałość traktuję jako komponent stanu utraty i nadziei, przy czym szarość tego wyniku pobrzmiewa raczej kolorowo. Jednym z synonimów rzeczownika niestałość jest walka wewnętrzna. Uważam, że podróż w procesie przygotowującym rozprawę doktorską, pomogła mi docenić różnorodność i pogłębiła świadomość wagi pojęcia *Niestałość*.

## Bibliografia:

(Bibliography)

1. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004
2. Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
3. Bordas Larousse. *Dzieje ludzkości. Największe wydarzenia w historii sztuki*, Oficyna Wydawnicza MAK, 1998
4. Catafal Jordi, Oliva Clara, *Techniki graficzne*, przeł. Marta Boberska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005
5. D'Allea Anne, *Metody i teorie historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008
6. Eco Umberto, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008
7. Grabowski B., Fick B., *Grafika*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
8. *Grafika artystyczna. Podręcznik warsztatowy*, Wydział grafiki, ASP Poznań 2007
9. Hodge Susie, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Wydawnictwo ARKADY, Warszawa 2014
10. Hoffe Otfried, *Mała historia filozofii*, przeł. Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
11. Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczność konsumpcyjna*
12. Jung Carl Gustaw, *Archetypy i symbole, pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1981
13. *Mała Encyklopedia Powszechna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997
14. Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986
15. Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996

16. *Wielcy malarze*, zeszyt nr. 98 Wasył Kandynski
17. Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, MUZA SA, Warszawa 2000
18. Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009
19. Przyboś Julian, Przedmowa w: Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, Kraków 2011, wyd. I
20. Rzepińska Maria, *Studia z teorii i historii koloru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963
21. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958
22. Szymborska Wisława, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a 5, Kraków 2000, wiersz *Nic dwa razy*
23. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1982
24. Tatarkiewicz Władysław, Przedmowa w : Maria Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1963
25. Twardowski Jan Ks., wiersz *Podziękowanie*

#### Internet sites:

26. URL: <http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/jesus-rafael-soto> [dostęp: 22.10.2017]
27. URL: <http://sztuka-nowoczesna.eu/rzezbakinetyczna-2/> [dostęp: 6.01.2018]
28. URL: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf> William Shakespeare, *Hamlet, król wicz duński*, tłum. Józef Paszkowski, s.56 [dostęp: 18.12. 2017]
29. URL: <https://sjp.pwn.pl/sjp/byt;2447015.html> [access on: 12.01.2018]
30. URL: [http://www.if.pwr.edu.pl/~kurzynowski/Studenckie/materialoznawstwo/M08\\_AJ.pdf](http://www.if.pwr.edu.pl/~kurzynowski/Studenckie/materialoznawstwo/M08_AJ.pdf) [access on: 15.10.2017]
31. URL: <https://www.arjowiggins.com/graphic-healthcare/?lang=en> [dostęp: 2.02.2018]

## Spis ilustracji

1. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 2*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017
2. *Nutuacje, Kompozycja kolaż miniatur nr 1*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017
3. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 4*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017
4. *Nutuacje, Kompozycja – kolaż miniatur nr 8*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017
5. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 3*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017
6. *Nutuacje, Kompozycja – kolaż miniatur nr 10*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017
7. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 12 c*, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok na czarnym papierze, 2018
8. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 13 c*, 25 x 25 cm, kolagrofiana czarnym papierze, suchoryt, suchy tłok, 2018
9. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 14 b*, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), kolografia na bibule japońskiej, 2017
10. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 15 t*, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), suchy tłok, 2017
11. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 31 t*, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), suchy tłok, 2017
12. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 16 c*, 37,5x37,5 cm (9x12,5 cm), kolografia, suchoryt na czarnym papierze, 2017
13. *Nutuacje, Kompozycja miniatur nr 17*, 50x50 cm, (16x12,5cm), kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2018
14. *Nutuacje, Kompozycja miniatur 18 c*, 50x50 cm (64), kolografia, suchoryt na czarnym papierze, 2018
15. *Nutuacje, Kompozycja miniatur 32*, 50x50 cm (64), kolografia, suchoryt, 2018
16. *Nutuacje, Kompozycja miniatur 34 t*, 50x50 (64), suchy tłok, 2018
17. *Nutuacje, Kompozycja nr 30*, 50x50 cm (64), kolografia, suchoryt, 2018
18. *Nutuacje, Kompozycja nr 19 c*, 50x50 cm (16x12,5), kolografia, suchoryt, 2017

19. *Nutuacje, Kompozycja nr 20 c*, 50x50 cm (16x12,5), kolografia, suchoryt, 2017
20. *Nutuacje, Kompozycja graficzna nr 21*, 50x50 cm, kolografia, suchy tłok, 2018
21. *Nutuacje, Kompozycja graficzna nr 22*, 50x50 cm, kolografia, suchy tłok, 2018
22. *Nutuacje, Kompozycja – kolaż graficznych miniatur nr 24*, 50x50 cm (64), kolografia, suchy tłok, suchoryt, 2018
23. *Nutuacje, Kompozycja graficznych miniatur nr 25*, 50x50 cm, kolografia, suchy tłok, suchoryt, 2018
24. *Nutuacje, Kompozycja graficzna nr 26*, 50x50 cm (4x25 cm) kolografia, suchoryt, , 2018
25. *Nutuacje, Kompozycja graficzna nr 27*, 50x50 cm (4x25 cm), kolografia na bibule japońskiej, 2018
26. *Nutuacje, Kompozycja nr 28*, 50x50 cm (4x25 cm), suchy tłok, 2018
27. *Nutuacje, Kompozycja 29 c*, 50x50 cm (4x25 cm), kolografia, suchoryt, 2018
28. *Nutuacje, Kompozycja 32*, 62,5x62,5 cm (25x12,5cm), kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2018
29. *Nutura, 1 t*, 50x50 cm, suchy tłok, 2018
30. *Nutura, 6 t*, 50x50 cm, suchy tłok, 2018
31. *Nutura, 8 t*, 50x50 cm, suchy tłok, 2018
32. *Nutura, 3 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
33. *Nutura, 1 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
34. *Nutura, 7 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
35. *Nutura, 2 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
36. *Nutura, 5 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
37. *Nutura, 6 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
38. *Nutura, 8 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
39. *Nutura, 9 p*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
40. *Nutura, 10 c*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
41. *Nutura, 7 c*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
42. *Nutura, 9 c*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018
43. *Dyptyk Fonorium: - 2 x (75x75 cm)*
44. *Fonorium Minus*, 75x75 cm, kolografia, suchoryt, 2018
45. *Fonorium Plus*, 75x75 cm, kolografia, suchoryt, 2018

46. Utwór *Opus*, poliptyk 170 x 170 cm, kwadryptyk, 4 x (85x85 cm), szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018 - wersja na białym tle
47. Utwór *Opus*, 3 różne kombinacje
48. *Kompozycja Opus 3n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
49. *Kompozycja Opus 8n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
50. *Kompozycja Opus 2n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
51. *Kompozycja Opus 5n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
52. Utwór *Opus*, kompozycja horyzontalna: Wersja a - przezroczysty, podświetlony od spodu
53. Utwór *Opus*, kompozycja horyzontalna: Wersja b – na białym tle
54. Utwór *Opus*, kompozycja horyzontalna: Wersja c – przezroczysta, bez tła, oświetlona promieniami słońca
55. *Kompozycja Opus 8n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018; wersja przezroczysta, podświetlona od spodu
56. *Kompozycja Opus 3n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018; wersja przezroczysta, bez tła, oświetlona promieniami słońca
57. Fragment 1: *Kompozycja Opus 2n*; wariant bez tła, źródło światła pada na relief
58. Fragment 2: *Kompozycja Opus 5n*; wariant bez tła, źródło światła pada na relief
59. Dyptyk *Emotony (Emot i Etona)*: formy przestrzenne, 2 sześciany o boku 25 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
60. *Emot*, forma przestrzenna, sześcian z reliefem skierowanym na zewnątrz, bok 25 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
61. *Emot*, widok sześcianu z różnych stron
62. *Etona*, sześcian z reliefem skierowanym do wewnątrz, bok 25 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
63. *Etona*, widok sześcianu z różnych stron
64. *Emotony* – formy przestrzenne, przezroczyste, podświetlone: a – *Emot*; b – *Etona*; szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018
65. Cień, jako niestały, płynny obraz graficzny

**Załączniki:**

1. Płyta CD - Dokumentacja procesu twórczego. Fragmenty prac w powiększeniu.
2. Płyta CD – Rozprawa doktorska w wersji elektronicznej.



## CZĘŚĆ DRUGA

### **Reprodukcje prac. Kolekcja *Niestalość*:**

(Reproduction of works. *Inconstancy* collection)

#### 1. PRACE GRAFICZNE

(Graphic Works)

#### 2. PRACE Z MATRYC

(Works made from matrixes)

Fotografie pochodzą z archiwum autorki.

(photo: from the authors archive)

## PRACE GRAFICZNE

(Graphic works)

Cykle: ***Nutuacje*** i ***Nutura***

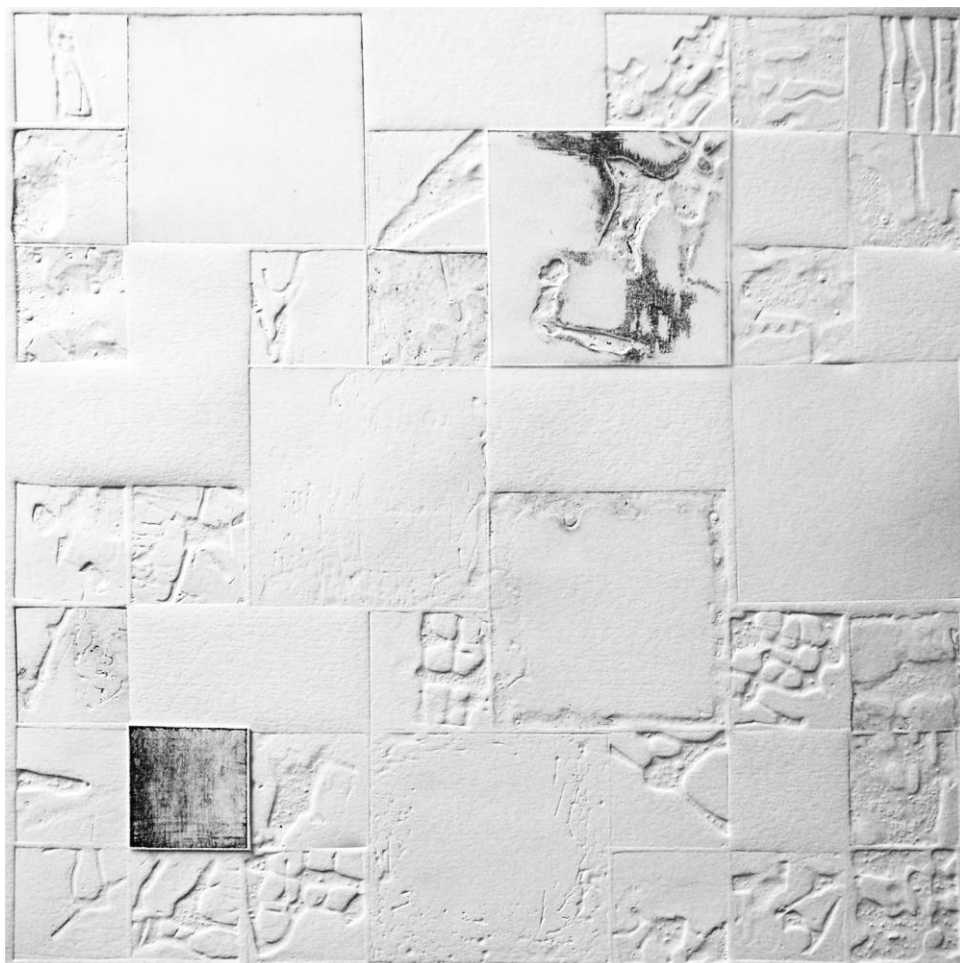
Dyptyk ***Fonorium***

Cykl **Nutuacje.**

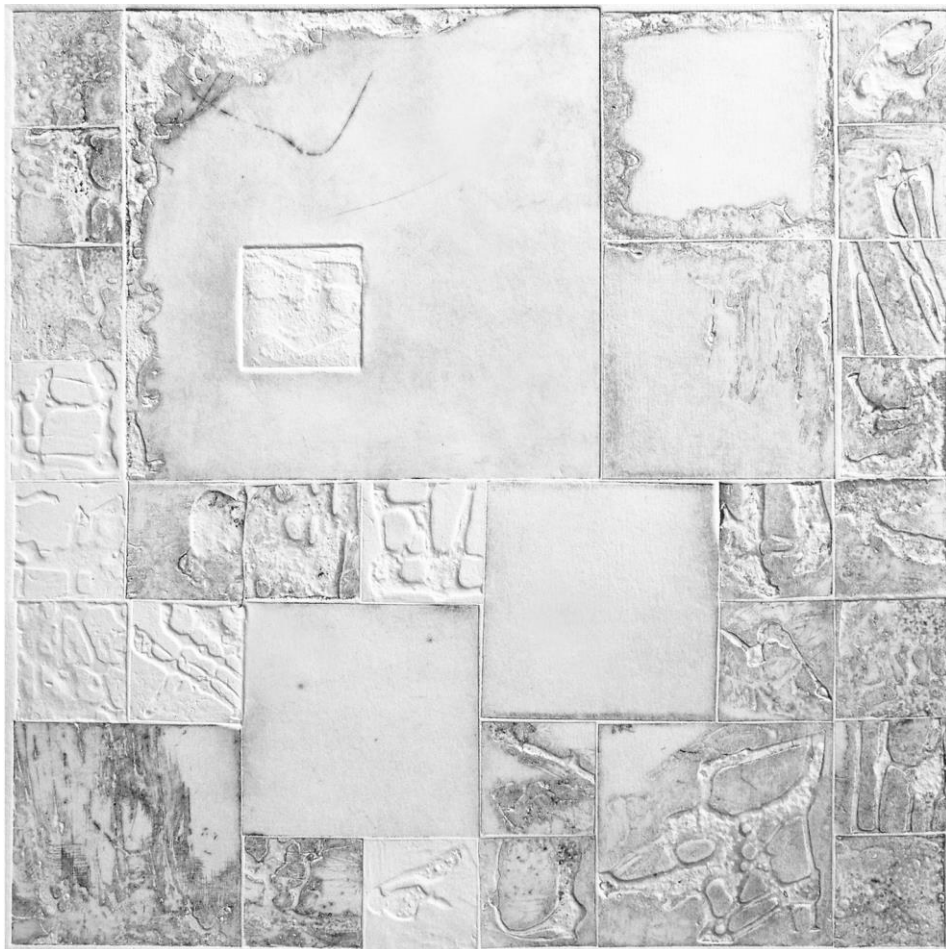
*(Nutuacjecycle)*



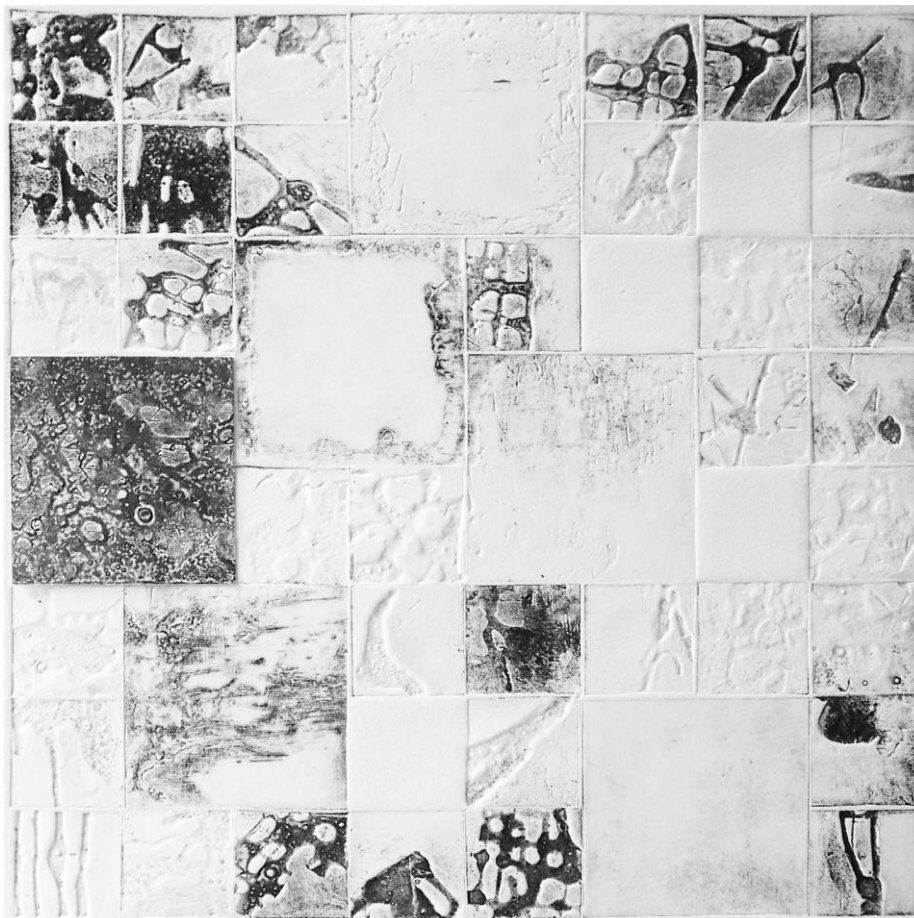
1. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 2**, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017



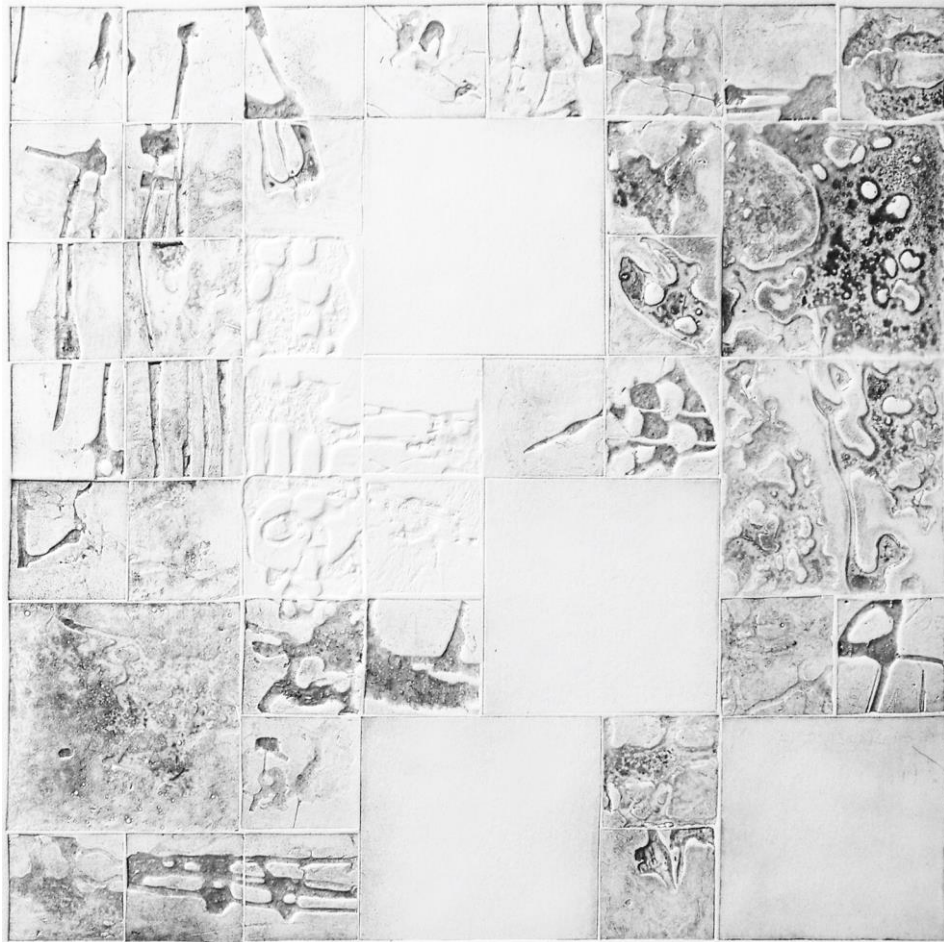
2. Nutuacje, **Kompozycja kolaż miniatur nr 1**, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017



3. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 4**, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017



4. Nutuacje, **Kompozycja – kolaż miniatur nr 8**, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2

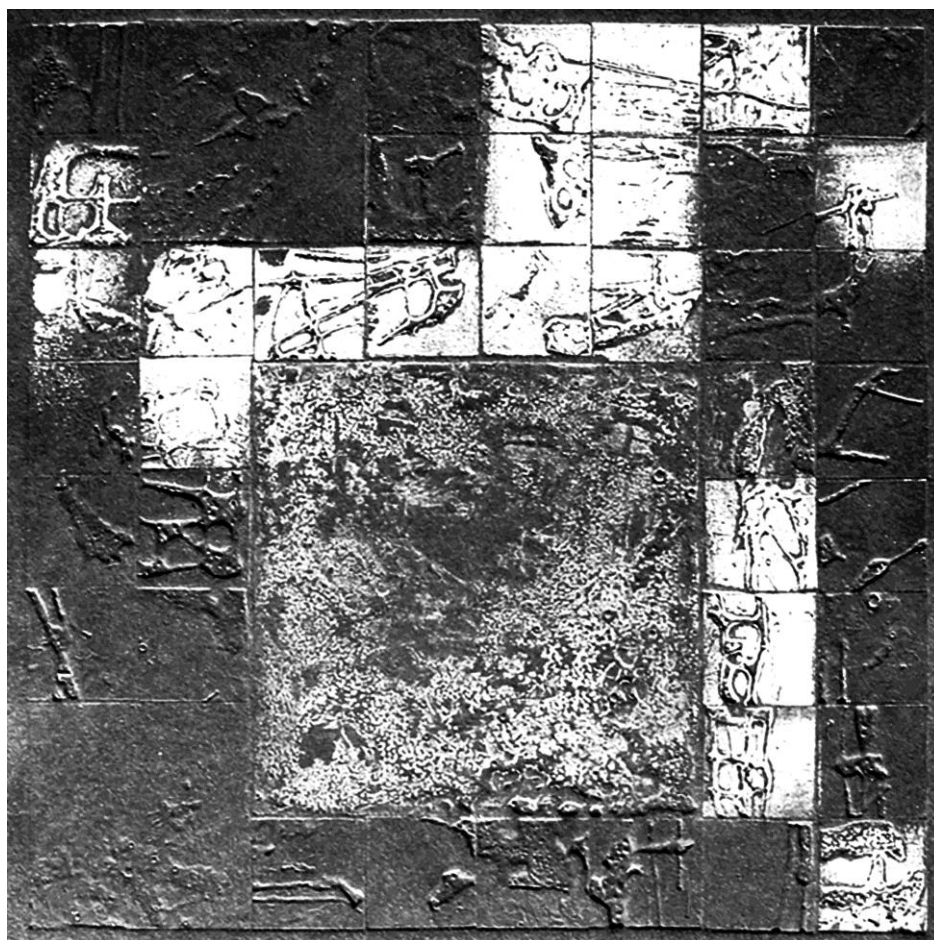


5. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 3**, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017

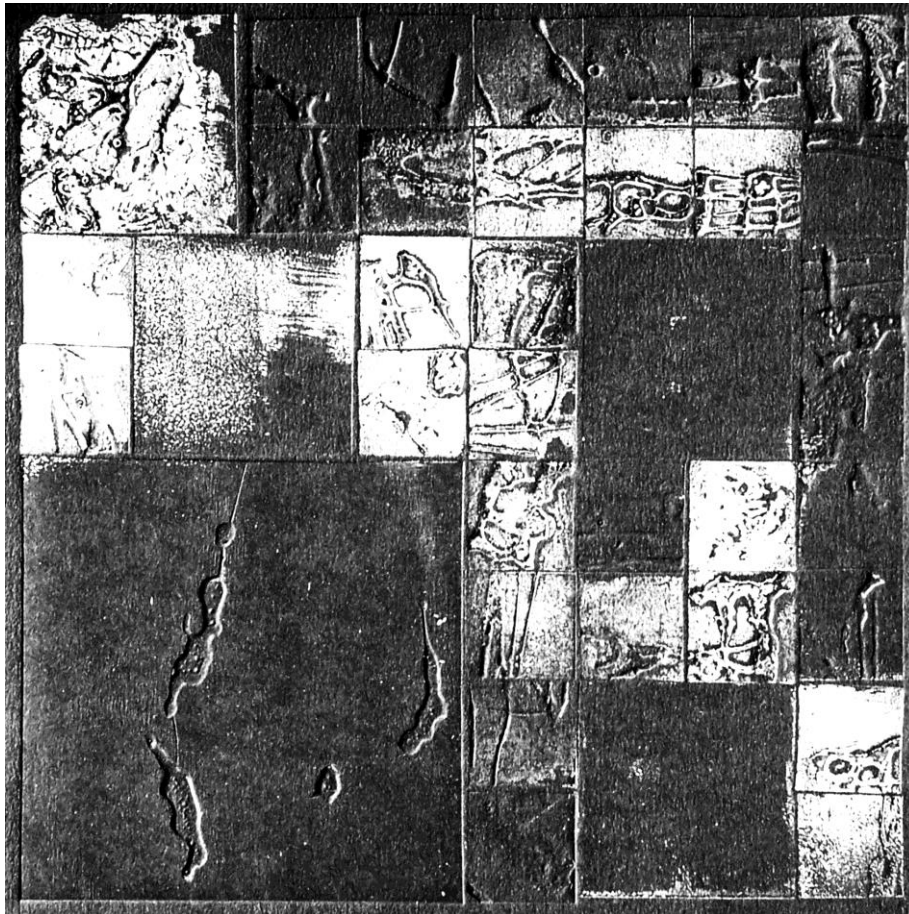




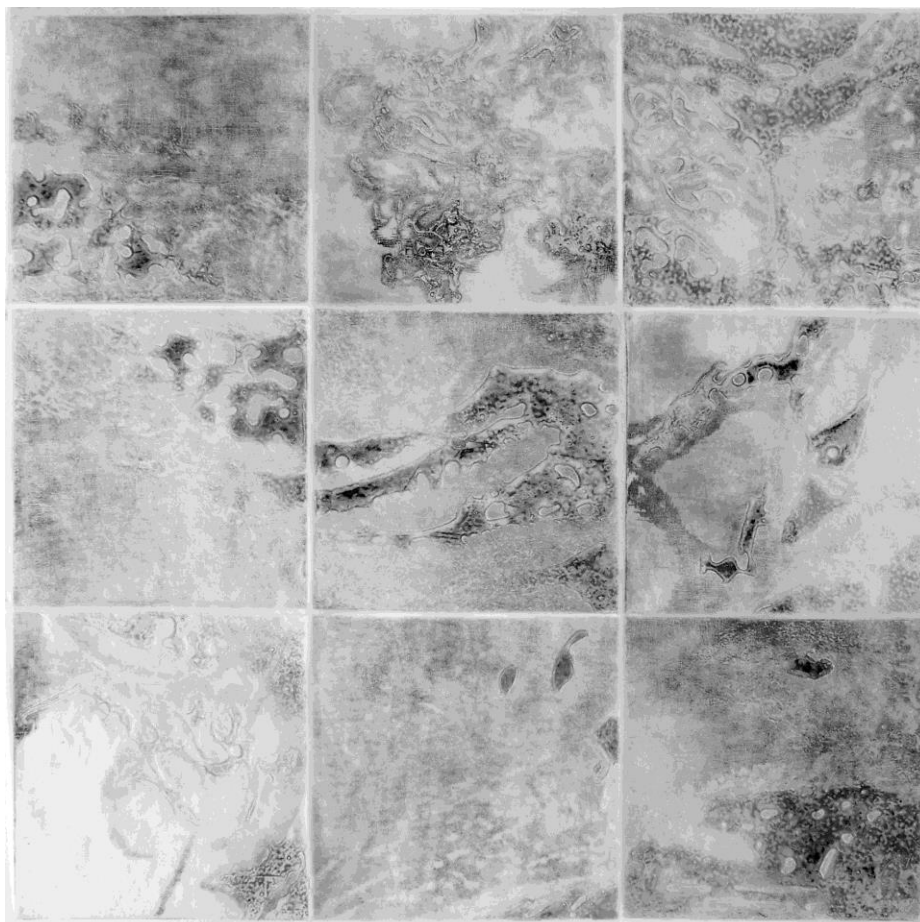
6. Nutuacje, **Kompozycja – kolaż miniatur nr 10**, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017



7. Nutuacje, ***Kompozycja miniatur nr 12 c***, 25 x 25 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok na czarnym papierze, 2018



8. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 13 c**, 25 x 25 cm, kolagrafiana czarnym papierze, suchoryt, suchy tłok, 2018



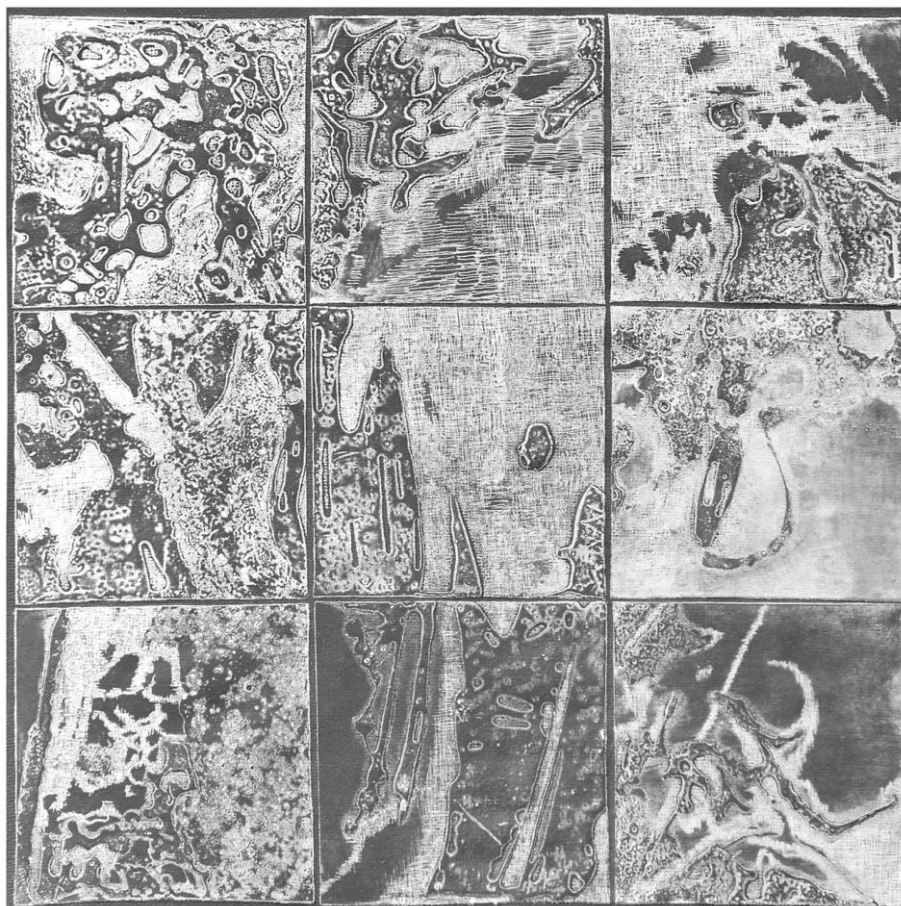
9. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 14 b**, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm),  
kolografia na bibule japońskiej, 2017



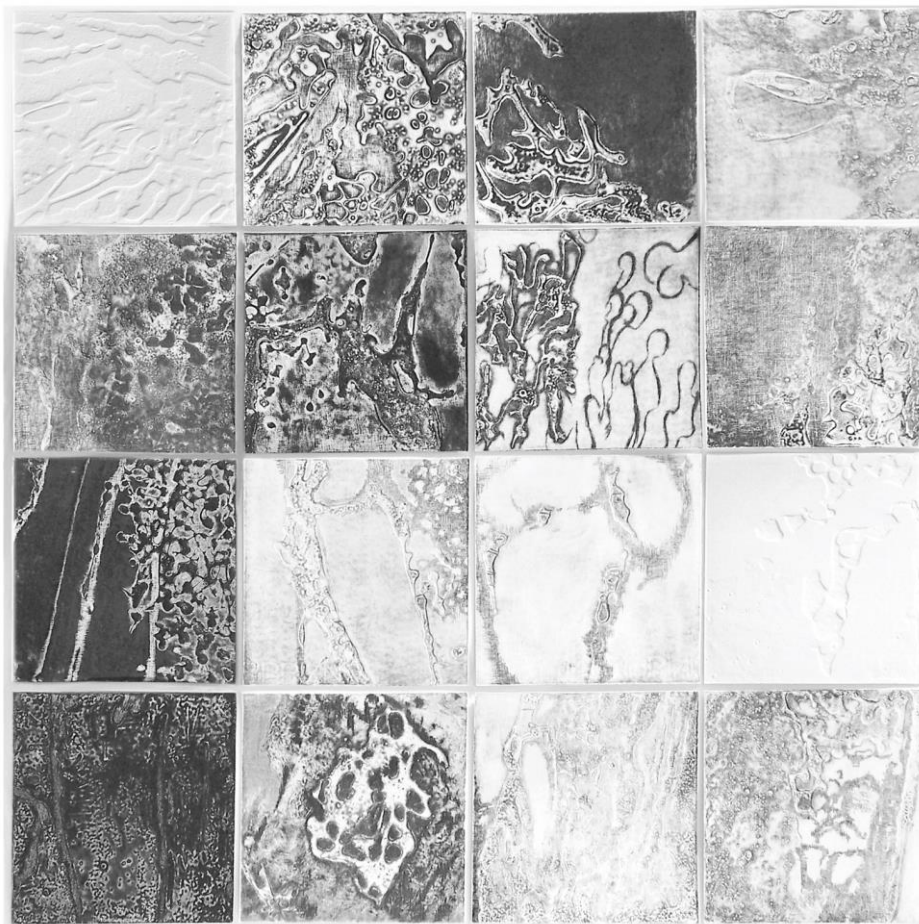
10. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 15 t**, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), suchy tłok, 2017



11. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 31 t**, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), suchy tłok, 2017



12. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 16 c**, 37,5x37,5 cm(9x12,5 cm),  
kolografia, suchoryt na czarnym papierze, 2017

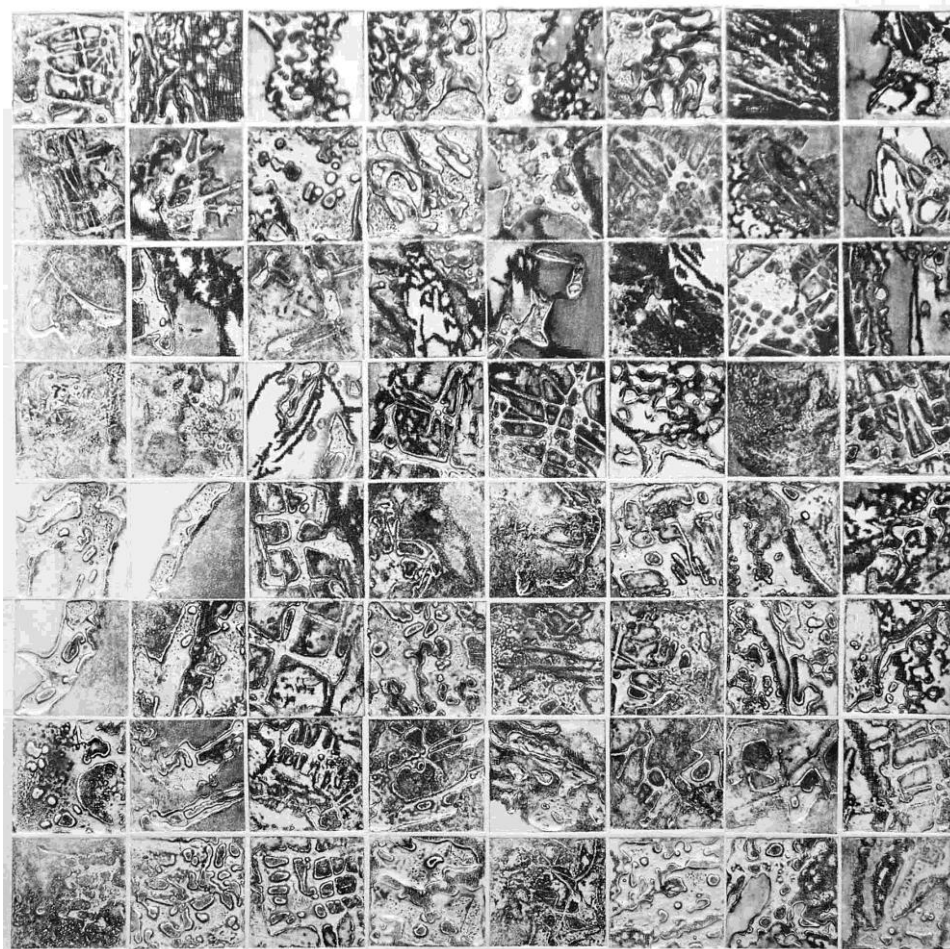


13. Nutuacje, **Kompozycja miniatur nr 17**, 50x50 cm, (16x12,5cm), kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2018

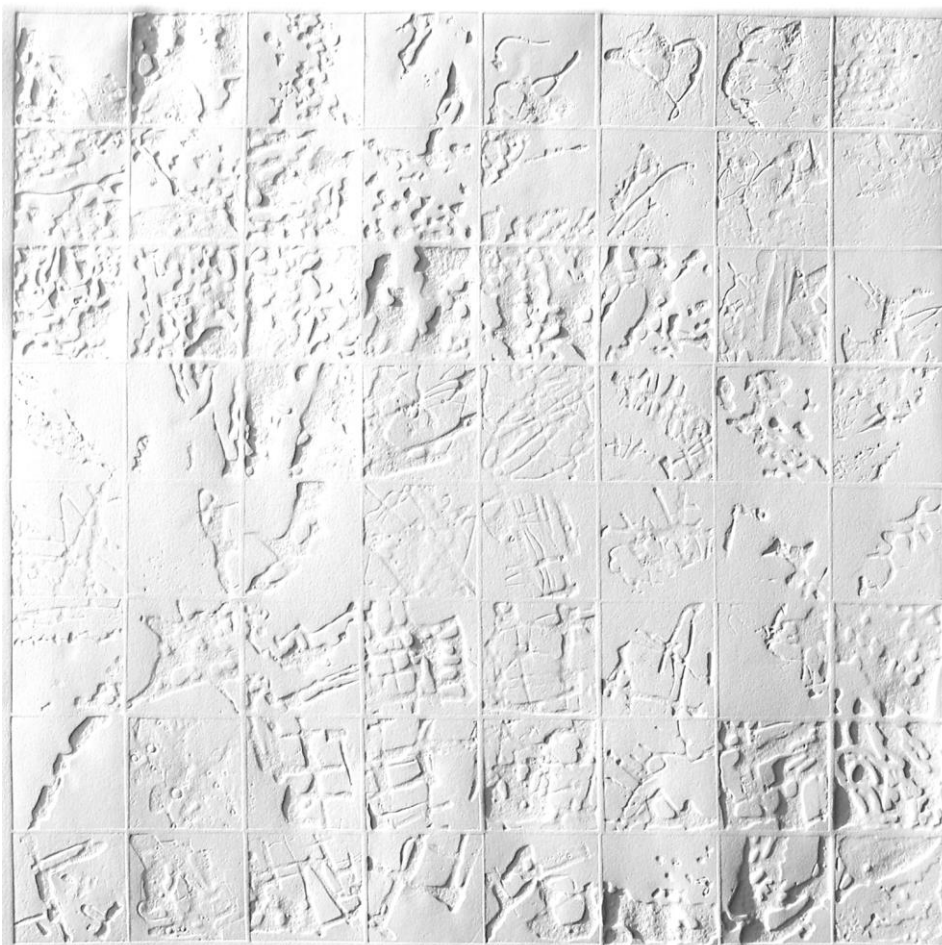




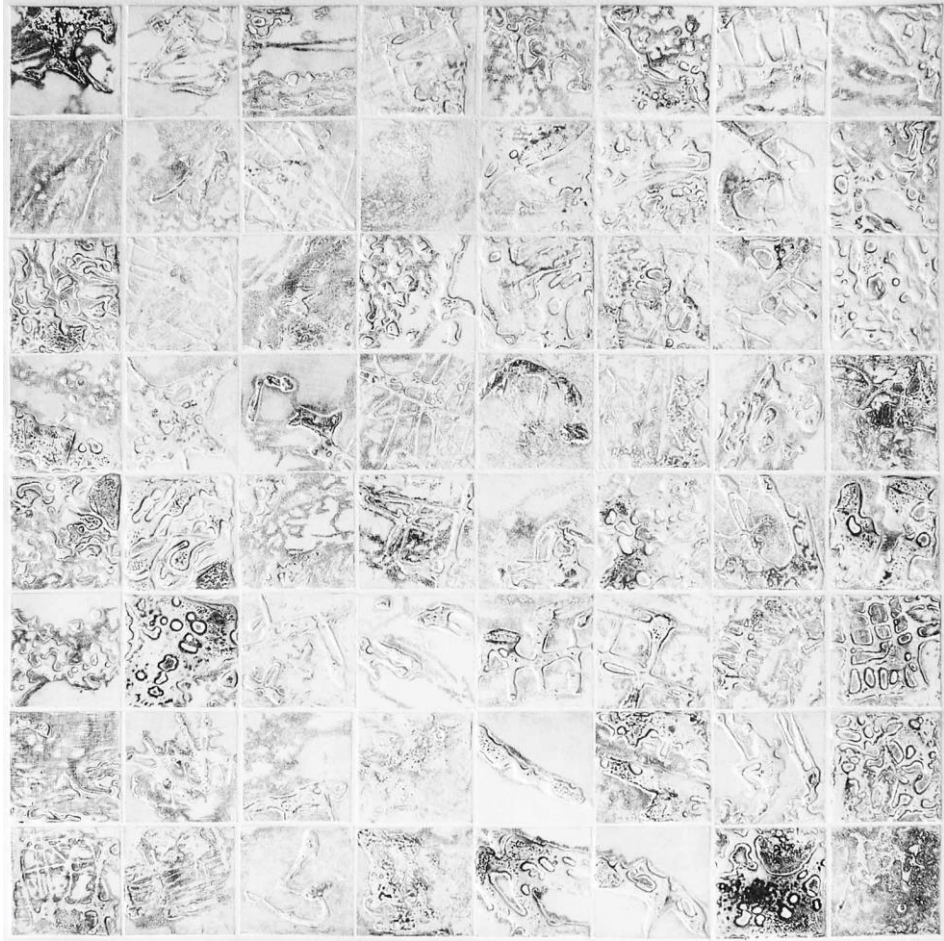
14. Nutuacje, **Kompozycja miniatur 18 c**, 50x50 cm (64), kolografia, suchoryt na czarnym papierze, 2018



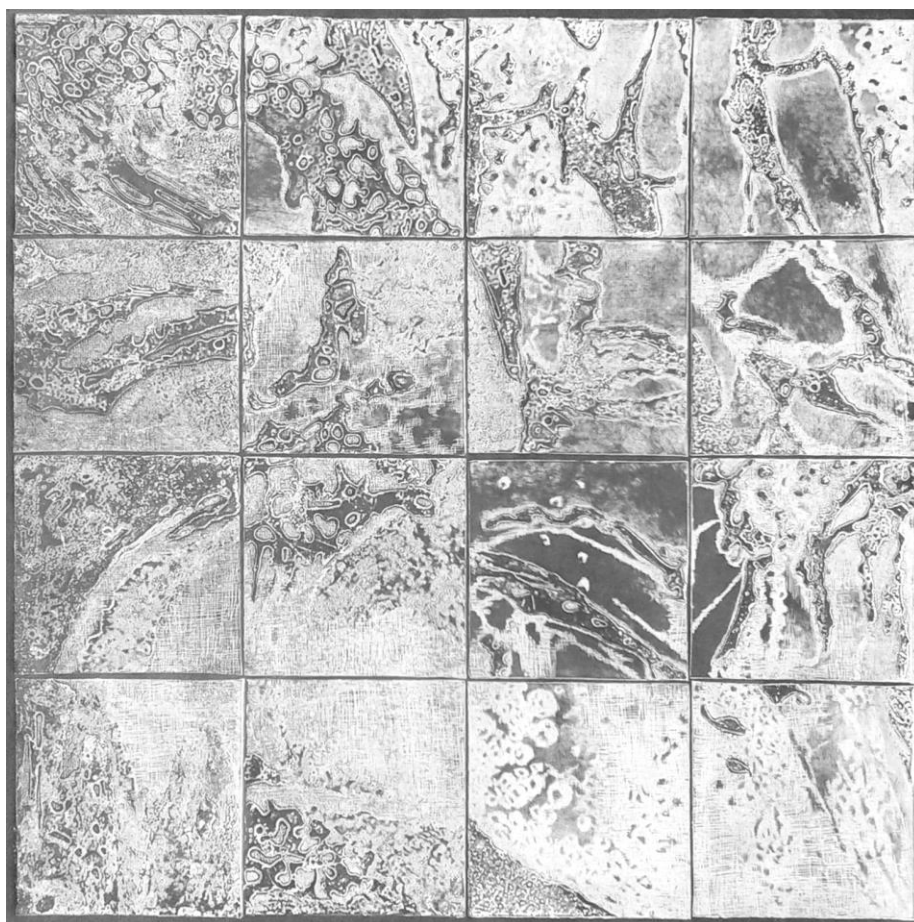
15. Nutuacje, *Kompozycja miniatur 32*, 50x50 cm (64), kolagrafia, suchoryt, 2018



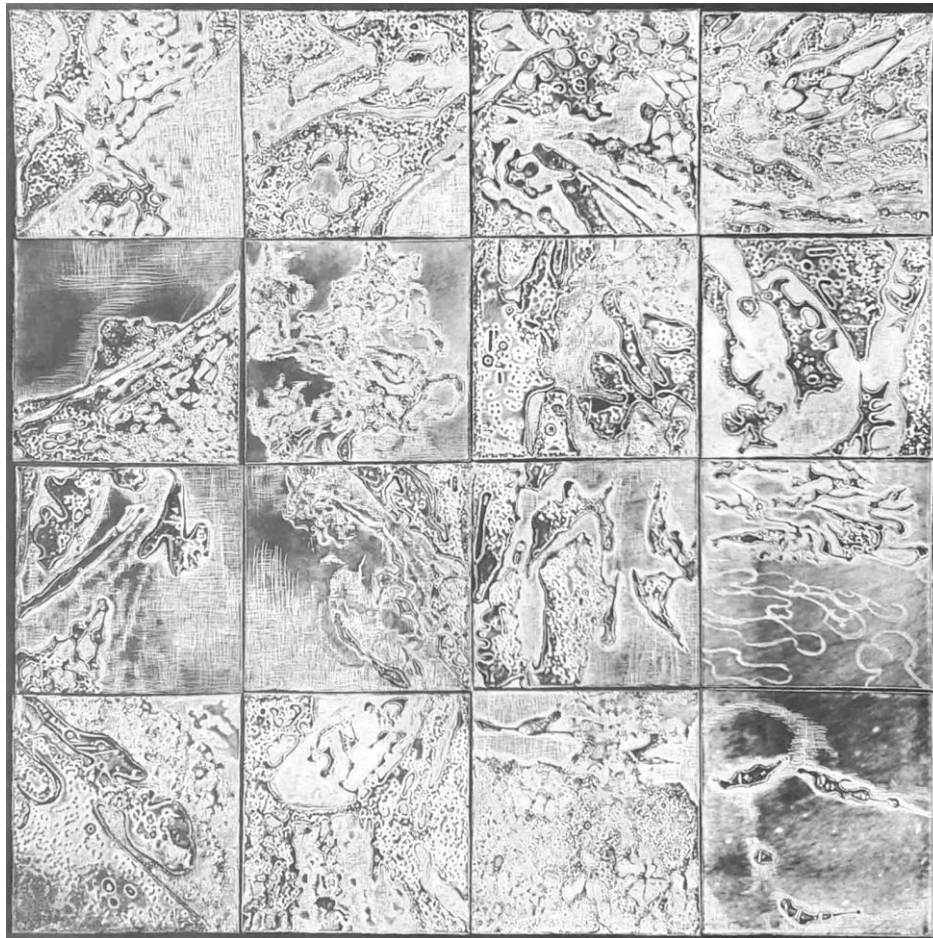
16. Nutuacje, **Kompozycja miniatur 34 t**, 50x50 (64), suchy tłok, 2018



17. Nutuacje, **Kompozycja nr 30**, 50x50 cm (64), kolografia, suchoryt, 2018



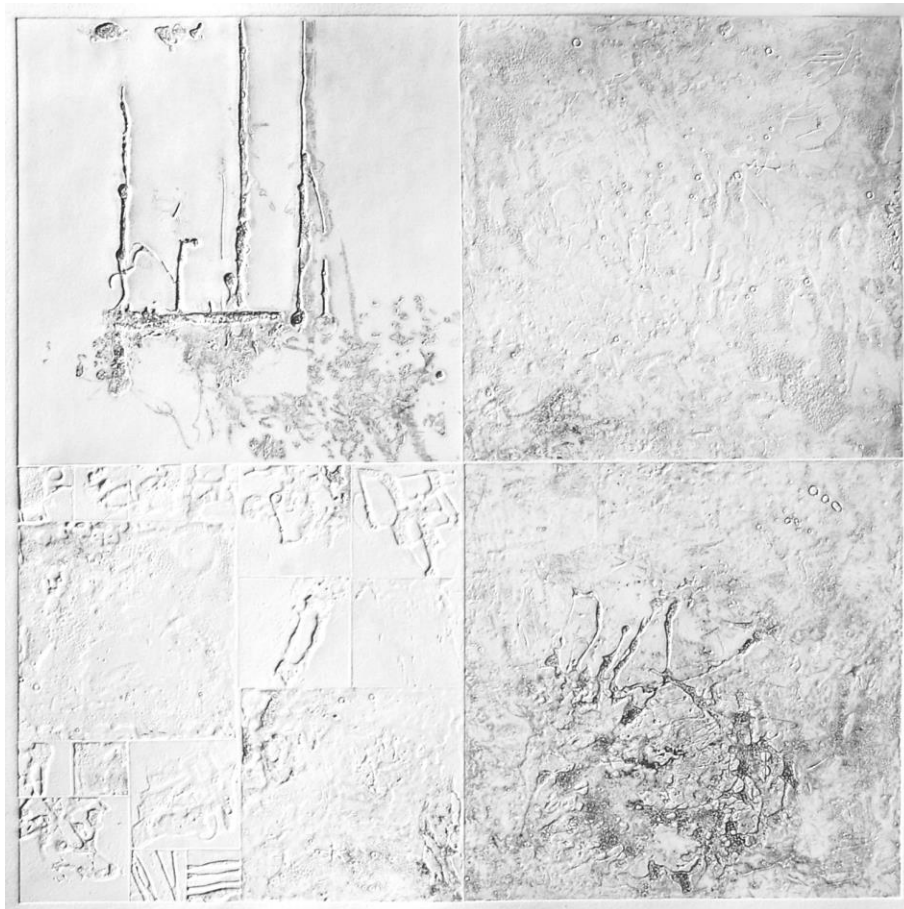
18. Nutuacje, **Kompozycja nr 19 c**, 50x50 cm (16x12,5), kolografia, suchoryt, 2017



19. Nutuacje, **Kompozycja nr 20 c**, 50x50 cm (16x12,5), kolografia, suchoryt, 2017

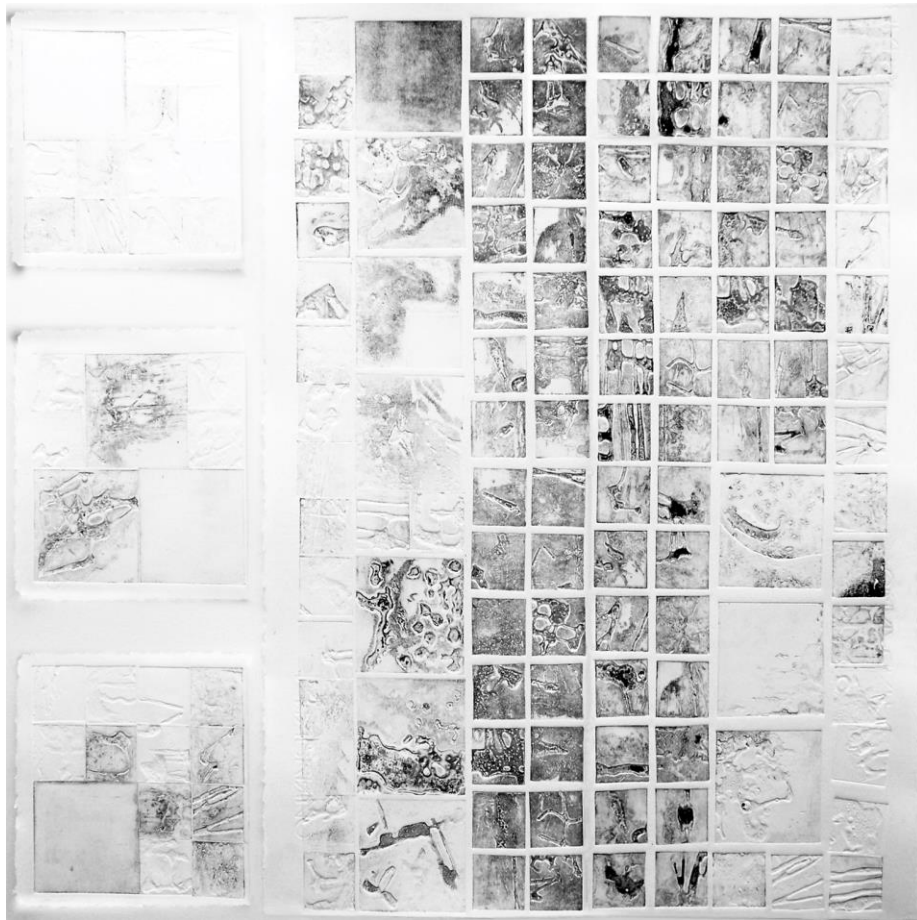


20. Nutuacje, **Kompozycja graficzna nr 21**, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017



21. Nutuacje, **Kompozycja graficzna nr 22** , 50x50 cm, kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2017





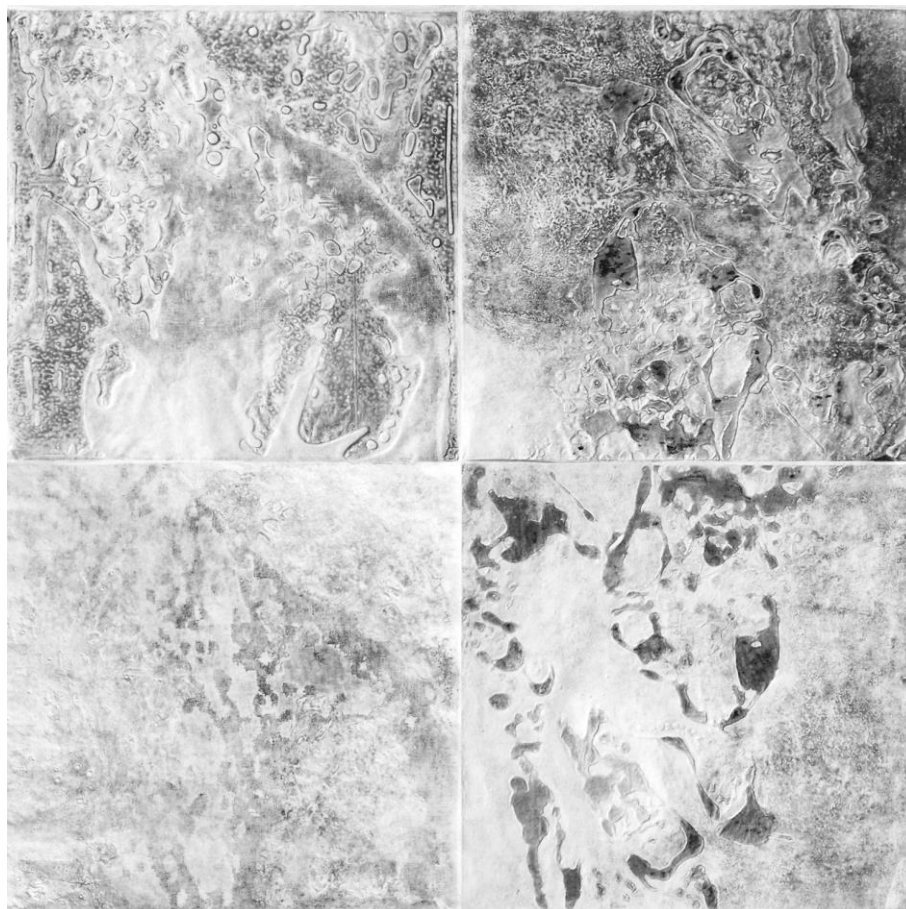
22. Nutuacje, **Kompozycja – kolaż graficznych miniatur nr 24**, 50x50 cm (64),  
kolografia, suchy tłok, suchoryt, 2018



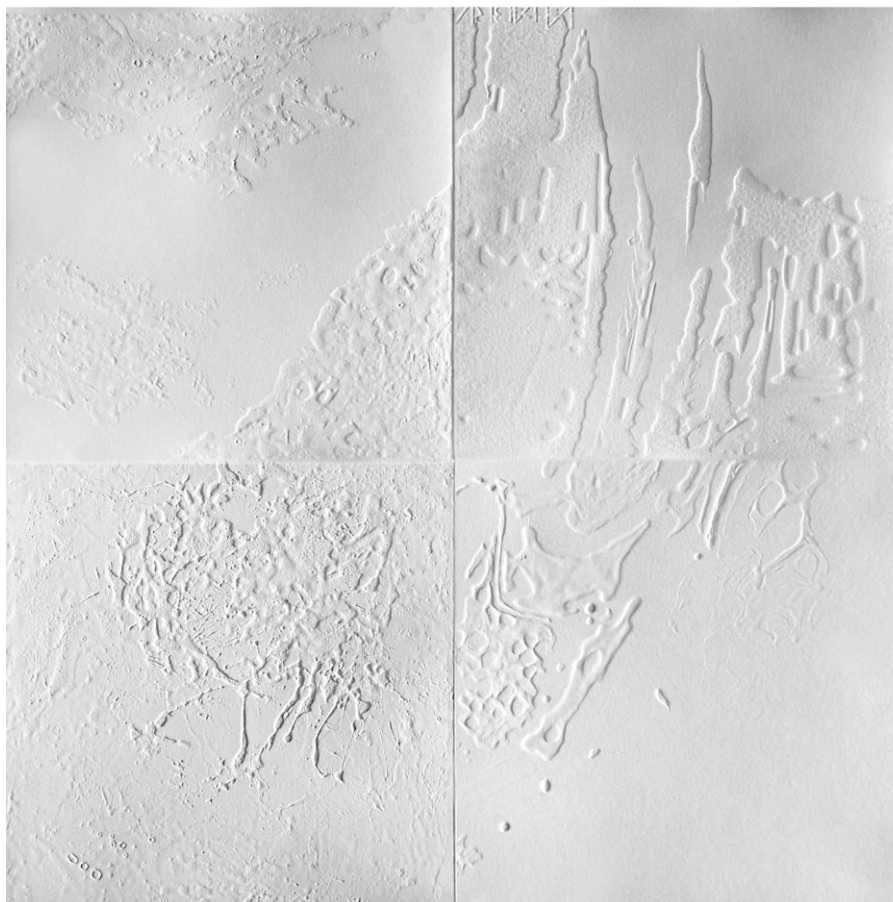
23. Nutuacje, **Kompozycja graficznych miniatu nr 25**, 50x50 cm, kolografia, suchy tłok, suchoryt, 2018



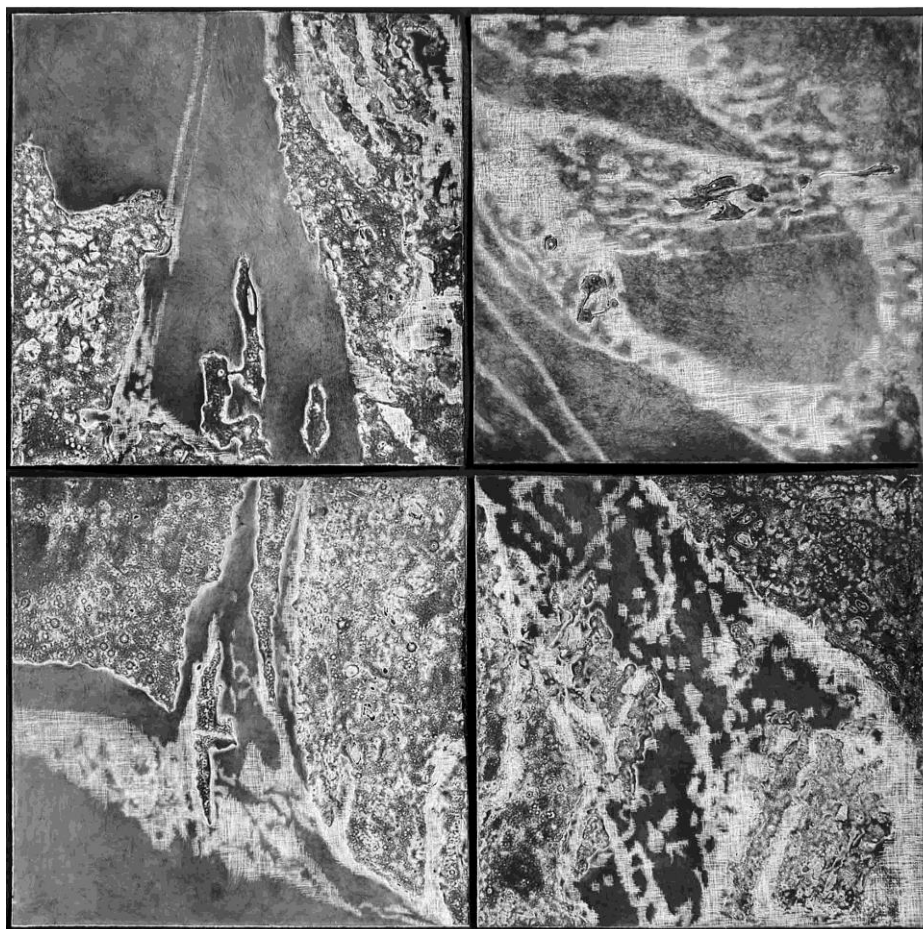
24. Nutuacje, **Kompozycja graficzna nr 26**, 50x50 cm (4x25 cm) kolografia, suchoryt, 2017



25. Nutuacje, **Kompozycja graficzna nr 27**, 50x50 cm (4x25 cm), kolografia na bibule japońskiej, 2018



26. Nutuacje, **Kompozycja nr 28**, 50x50 cm (4x25 cm), suchy tłok, 2018



27. Nutuacje, **Kompozycja 29 c**, 50x50 cm (4x25 cm), kolografia, suchoryt, 2018



28. Nutuacje, **Kompozycja 32**, 62,5x62,5 cm ( 25x12,5cm), kolografia, suchoryt, suchy tłok, 2018

**Cykl*Nutura*:**

*(Nutura cycle)*

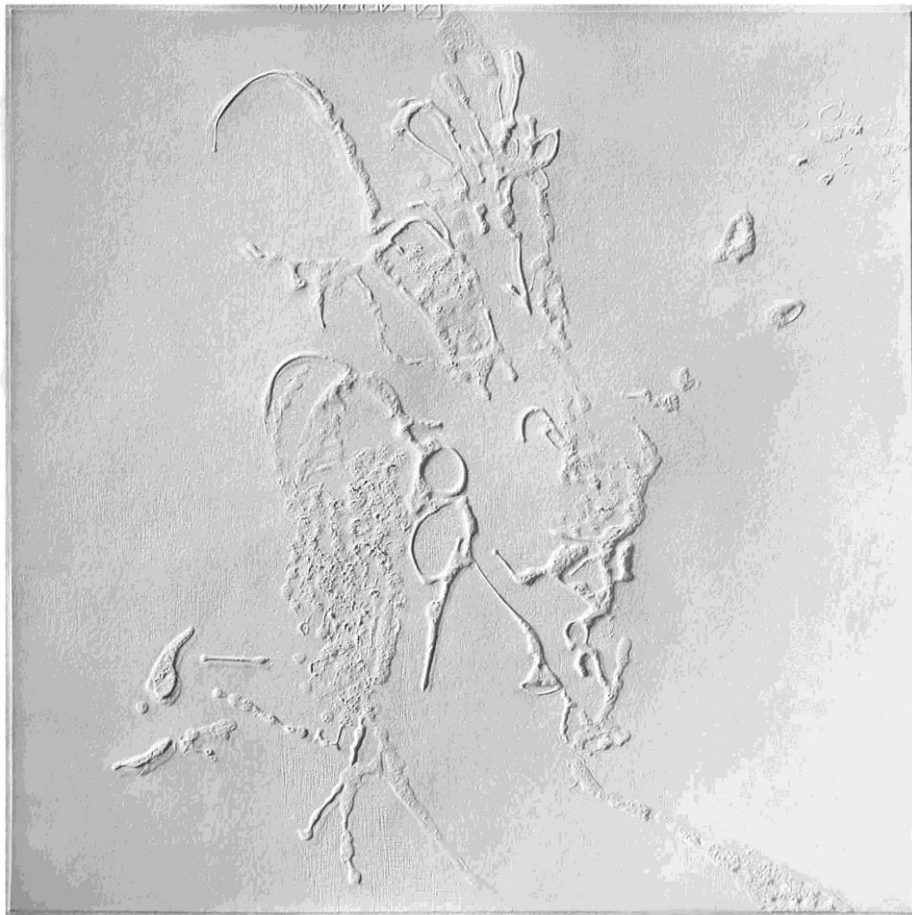




29. *Natura*, 1 t, 50x50 cm, suchy tłok, 2018



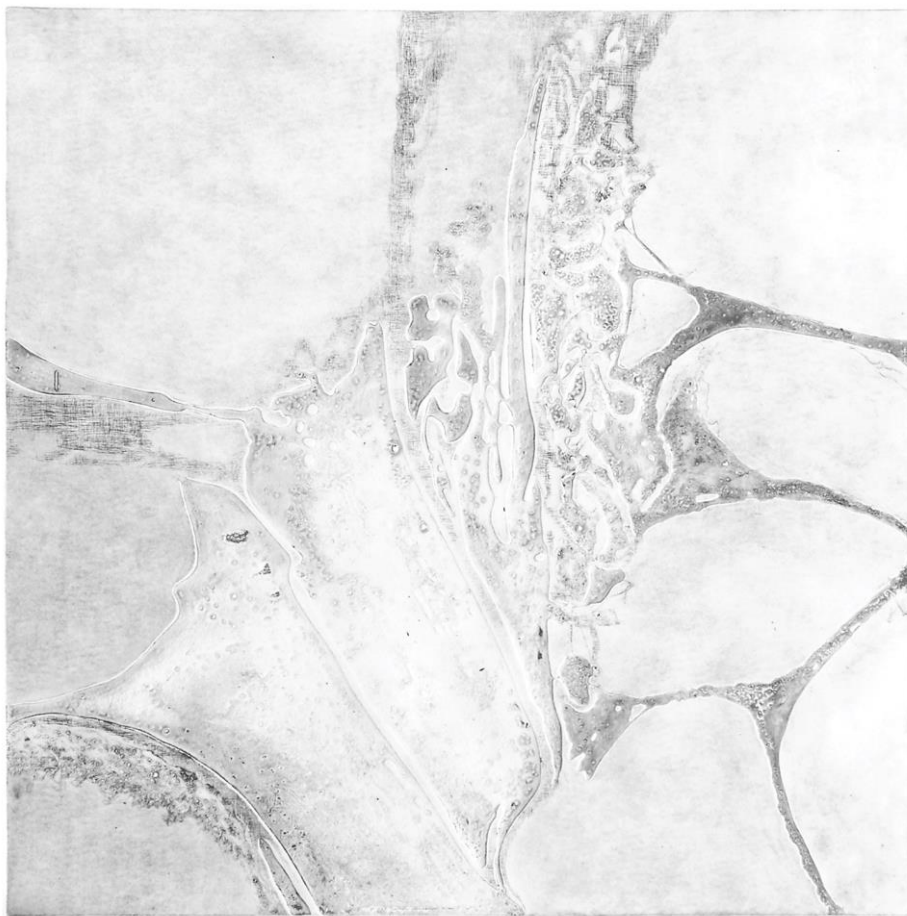
30. *Natura*, **6 t**, 50x50 cm, suchy tłok, 2018



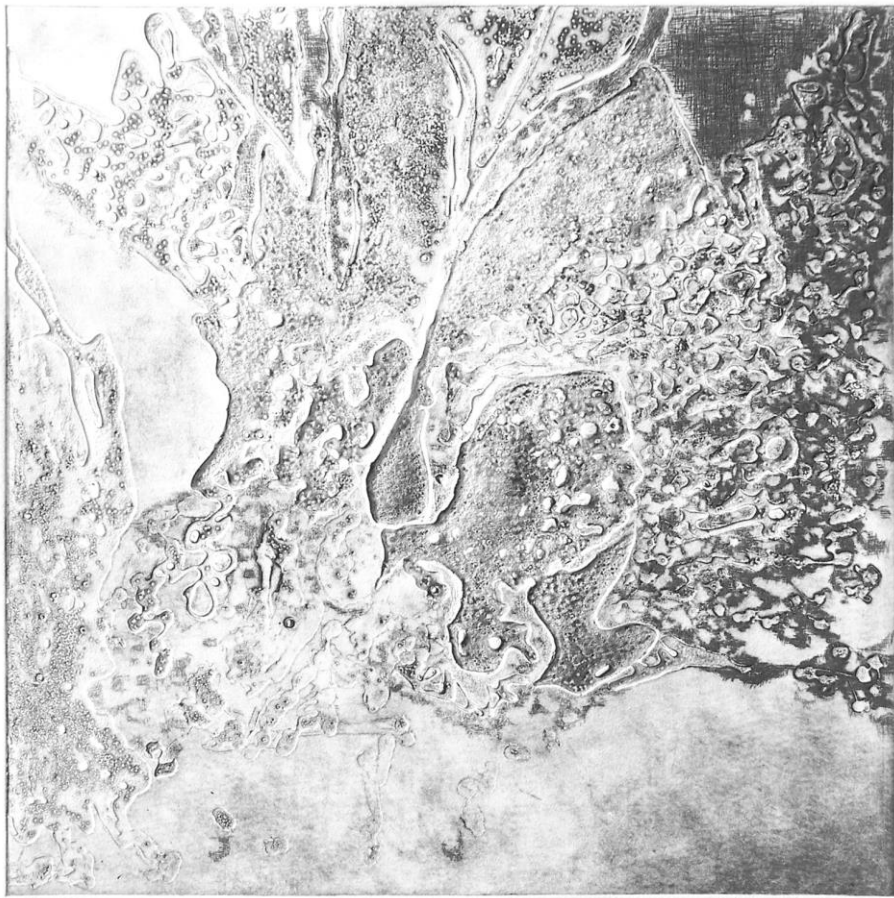
31. *Natura*, **8 t**, 50x50 cm, suchy tłok, 2018



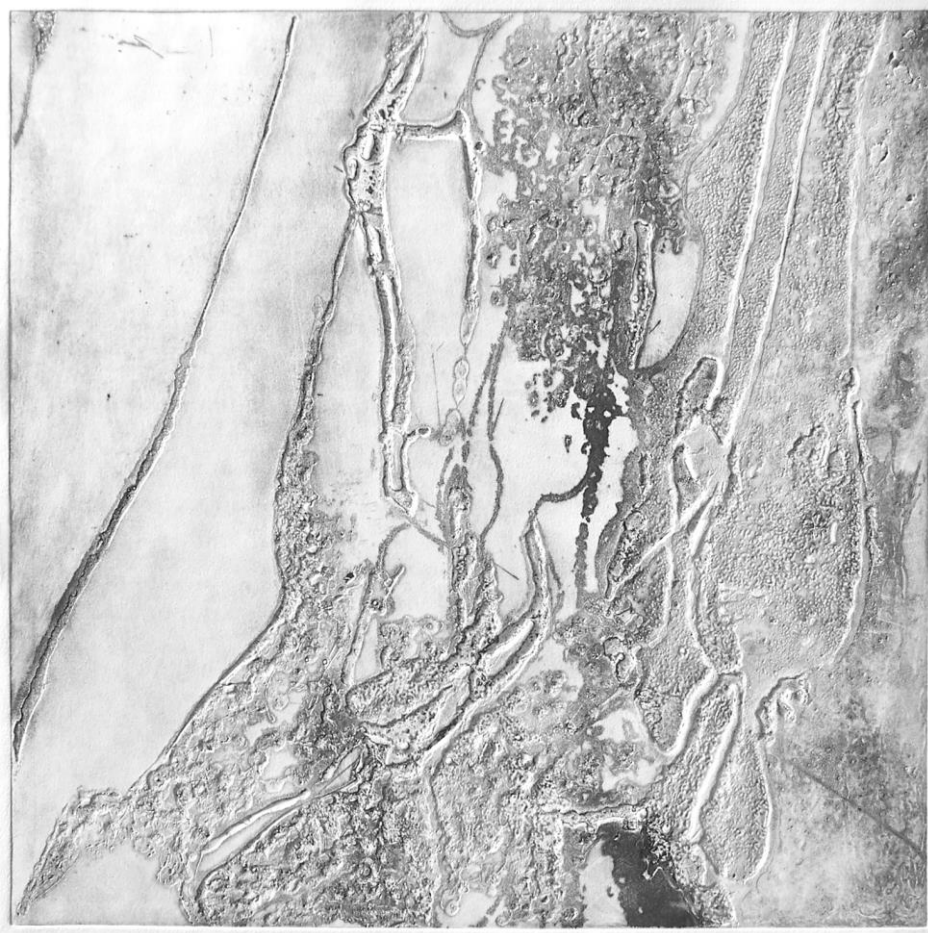
32. *Natura*, 3 p, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018



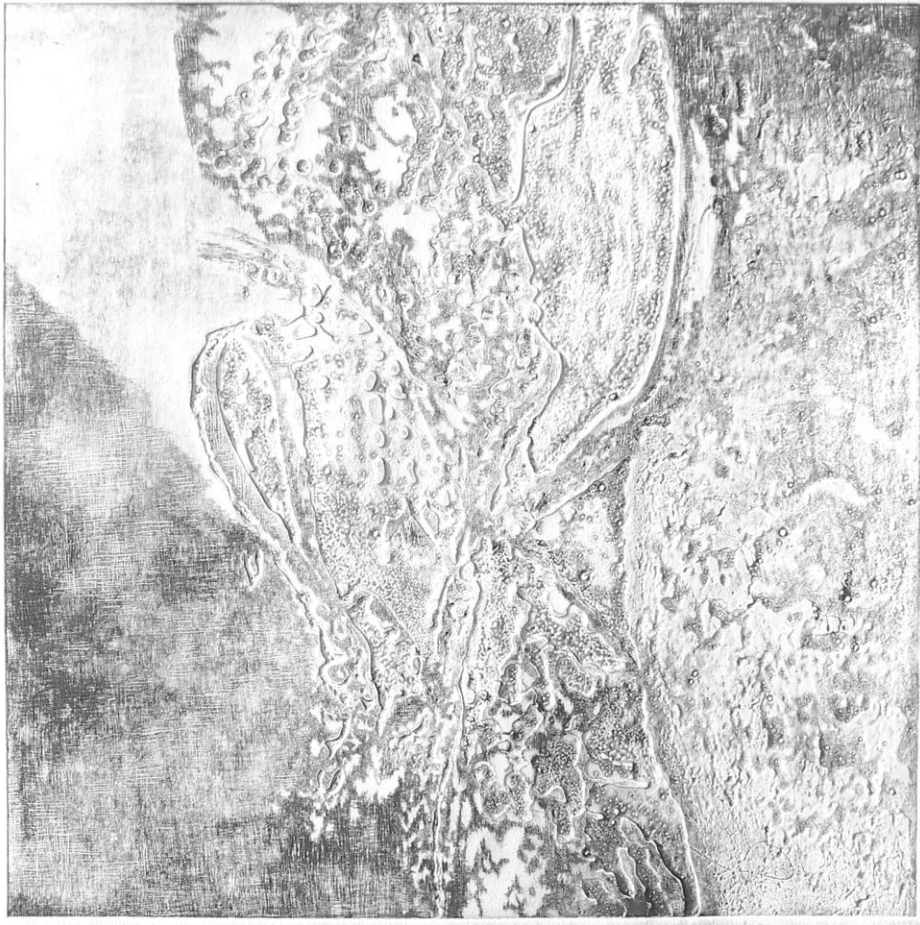
33. *Natura*, 1 p, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018



34. *Natura*, 7 p, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018



35. *Natura*, 2 p, 50x50 cm, kolagrafia, suchoryt, 2018

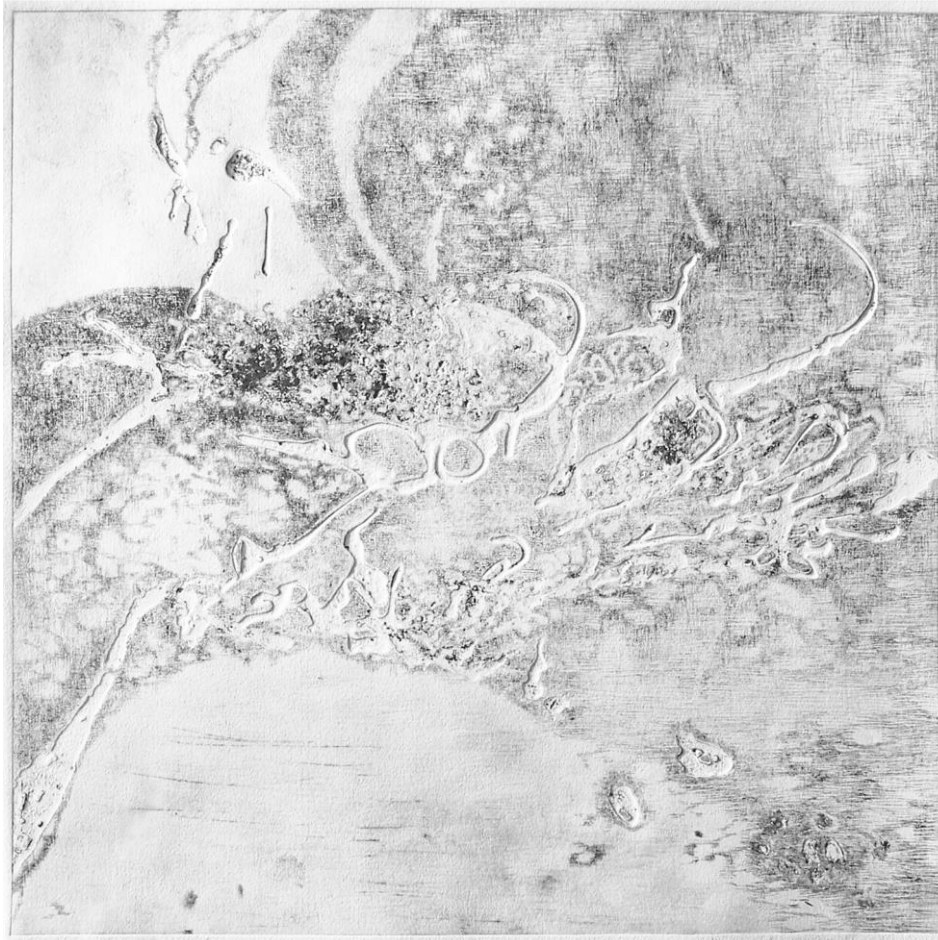


36. *Natura*, **5 p**, 50x50 cm, kolagrafia, suchoryt, 201

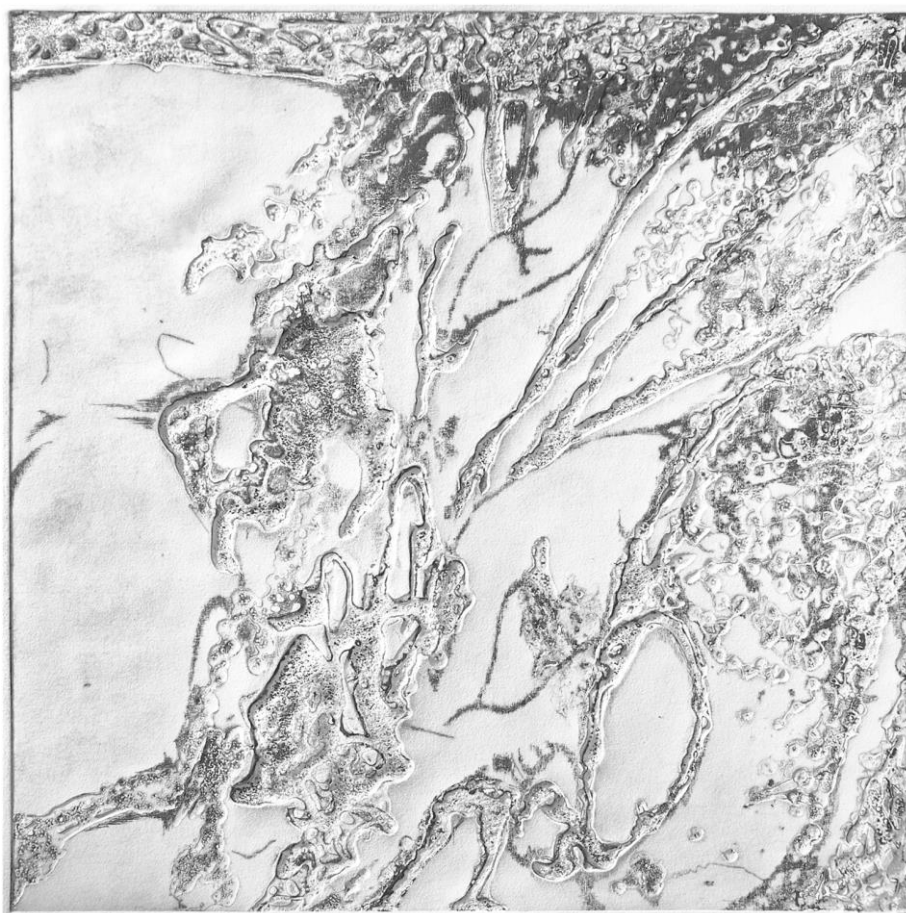




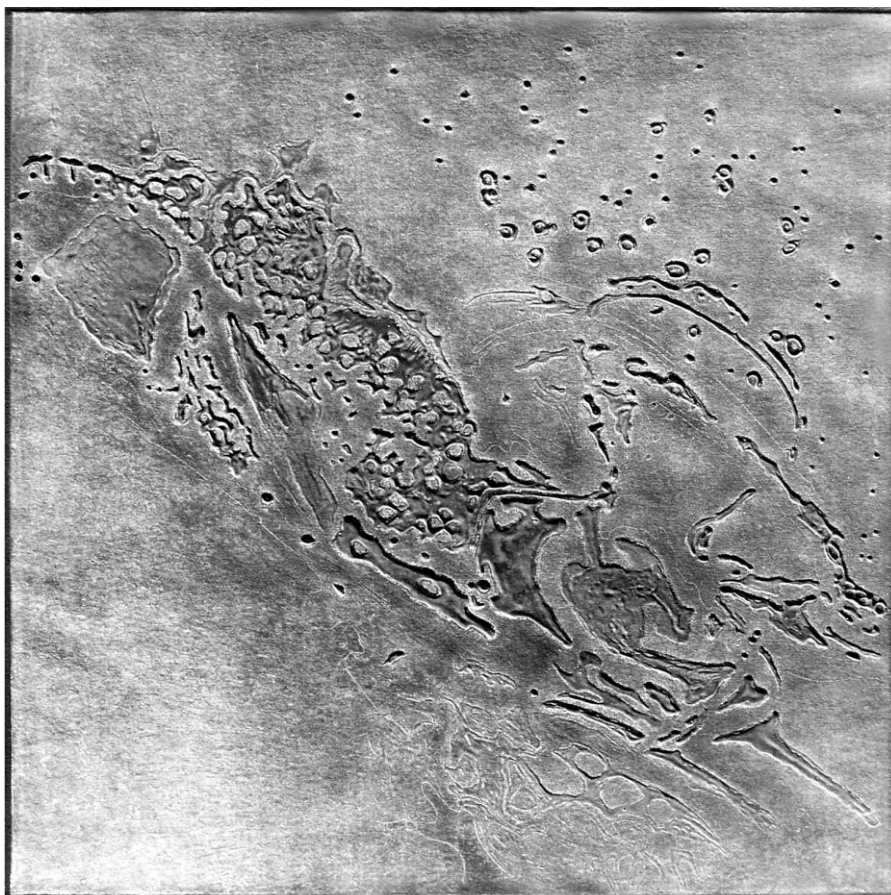
37. *Natura*, 6 p, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018



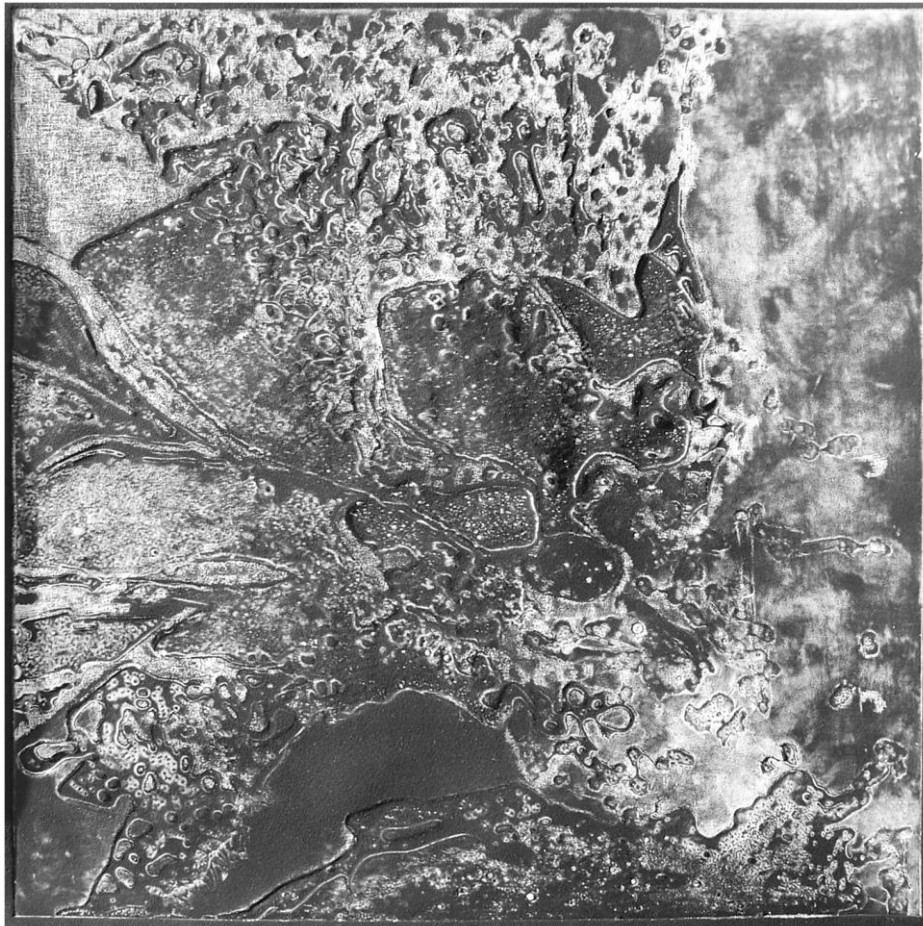
38. *Natura*, **8 p**, 50x50 cm, kolagrafia, suchoryt, 2018



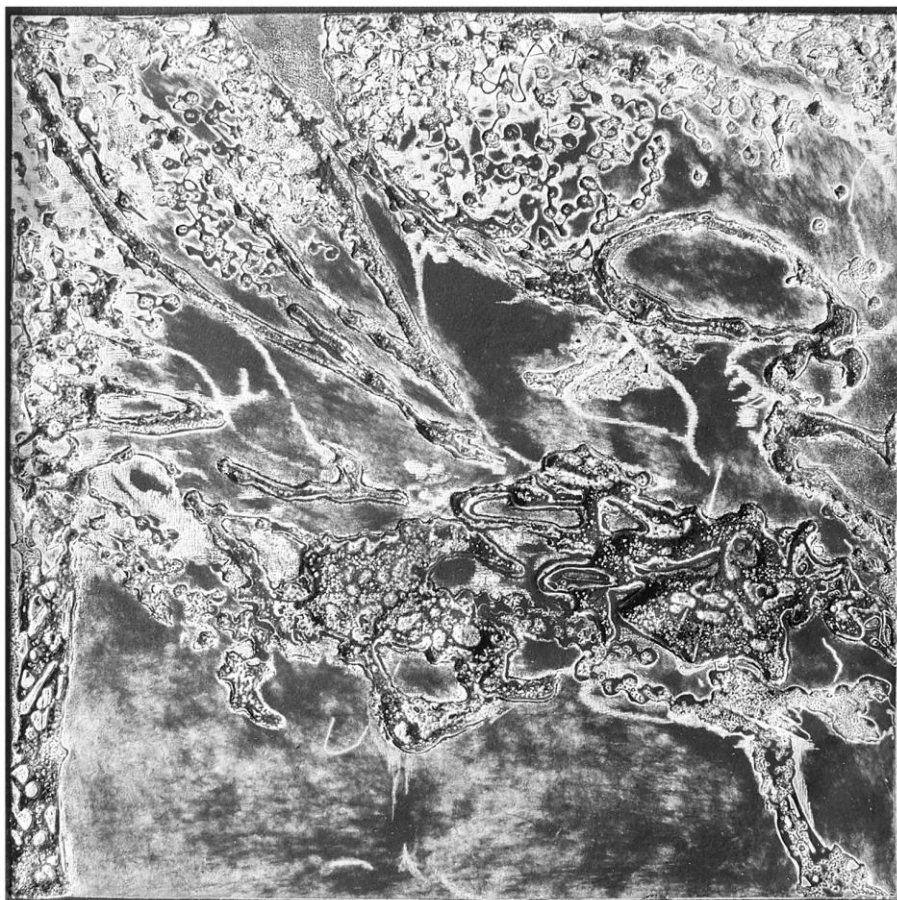
39. *Natura*, **9 p**, 50x50 cm, kolagrafia, suchoryt, 2018



40. *Natura, 10 c*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018



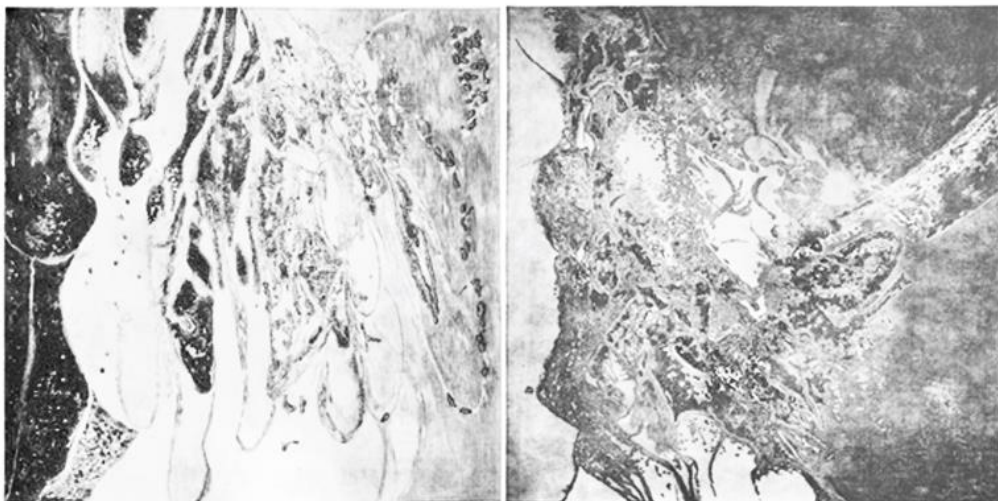
41. *Natura, 7 c*, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018



42. *Natura*, 9 c, 50x50 cm, kolografia, suchoryt, 2018

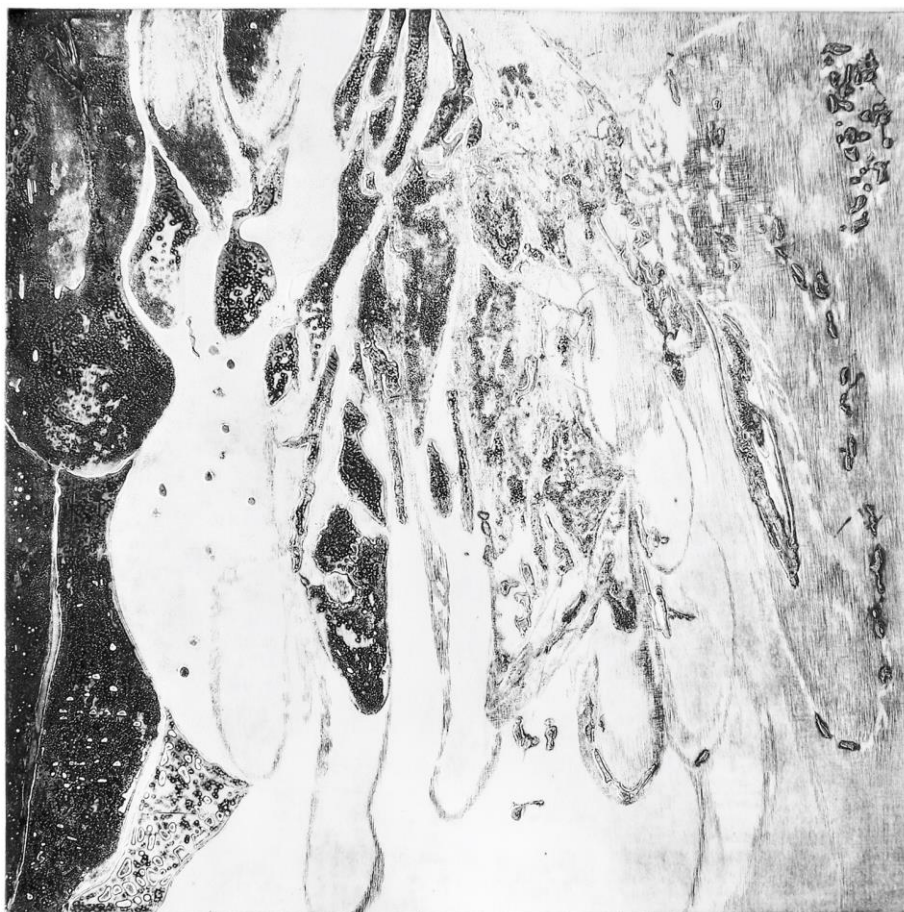
Dyptyk ***Fonorium***:

(*Fonorium*diptych)



43. Dyptyk *Fonorium*: 2 x (75x75 cm), kolografia, suchoryt, 2018





44. *Fonorium Minus*, 75x75 cm, kolagrafia, suchoryt, 2018



45. *Fonorium Plus*, 75x75 cm, kolagrafia, suchoryt, 2018

## PRACE Z MATRYC

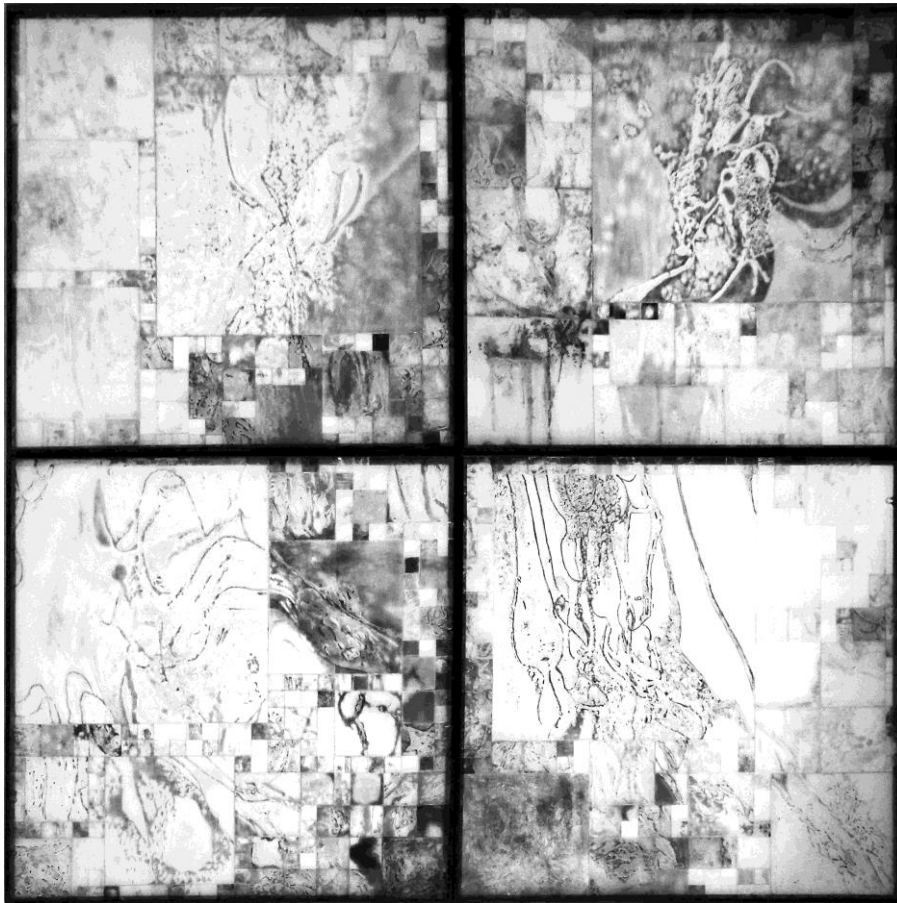
(Works made from matrixes)

Utwór *Opus*

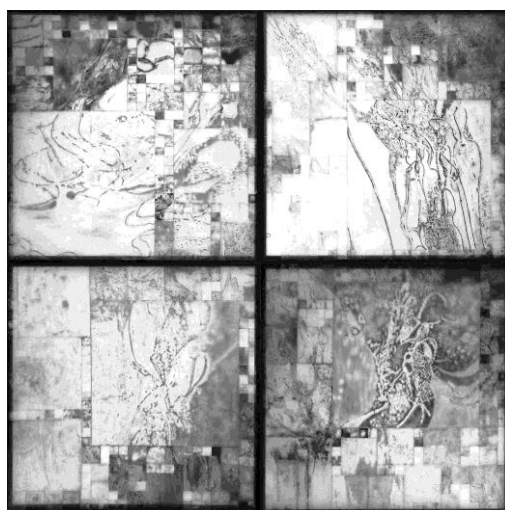
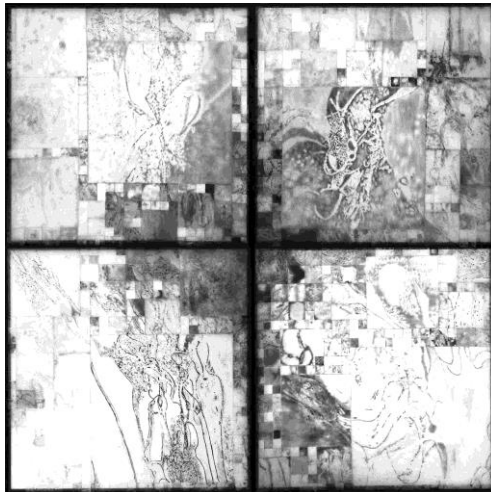
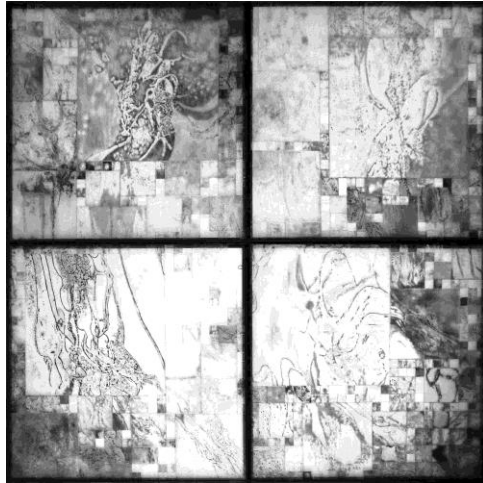
Dyptyk *Emotony*

Utwór **Opus**:

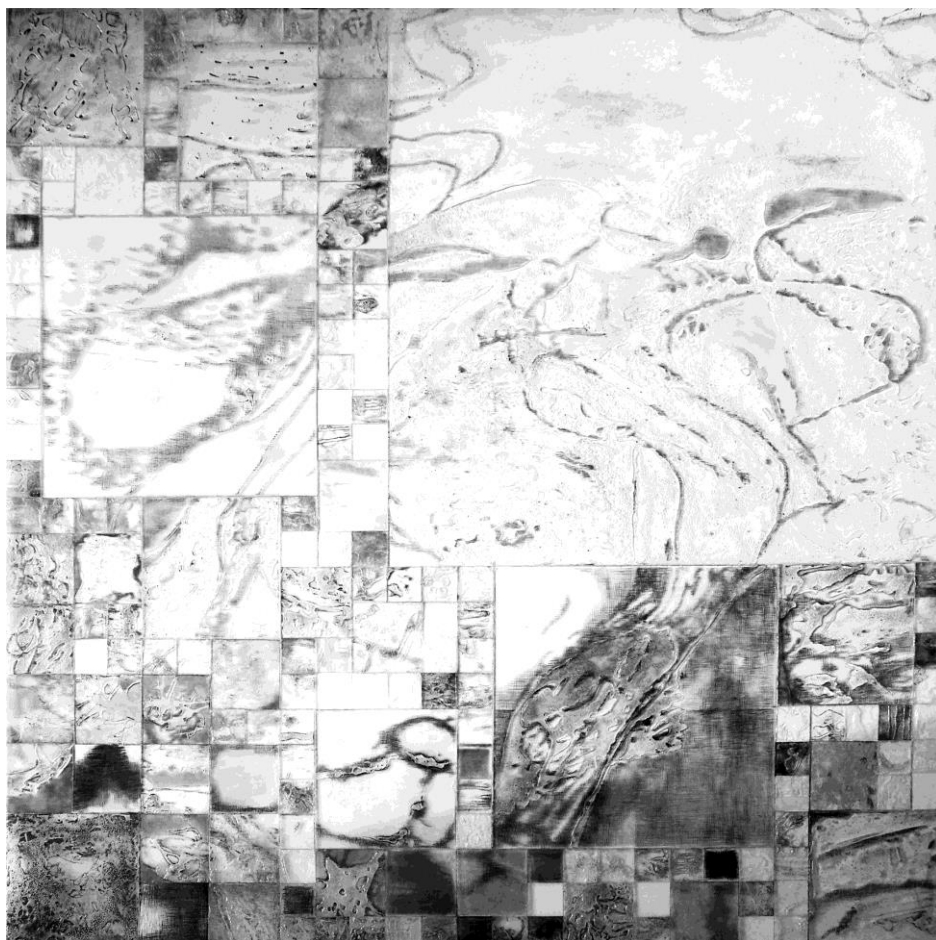
(*Opuspiece*)



46. Utwór Opus, poliptyk 170 x 170 cm, kwadryptyk, 4 x (85x85 cm), szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018 - wersja na białym tle



47. Utwór *Opus*, 3 różnekombinacje



48. *Kompozycja Opus 3n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018



49. *Kompozycja Opus 8n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018





50. *Kompozycja Opus 2n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018



51. *Kompozycja Opus 5n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018



a.



b.



c.

52. Utwór **Opus** horyzontalnie - a - wersja przezroczysta, podświetlona od spodu

53. Utwór **Opus** horyzontalnie - b - wersja na białym tle

54. Utwór **Opus** horyzontalnie - c - wersja przezroczysta, bez tła, oświetlona promieniami słońca



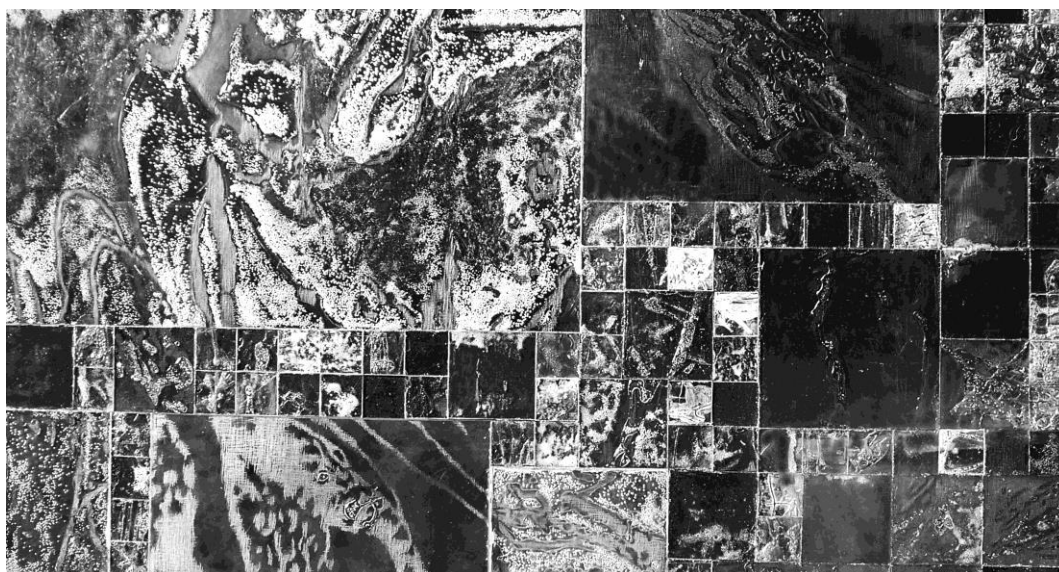
55. **Kompozycja Opus 8n**, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018;  
wersja przezroczysta, podświetlona od spodu



56. *Kompozycja Opus 3n*, 85x85 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018;  
wersja przezroczysta, oświetlona promieniami słońca



1.



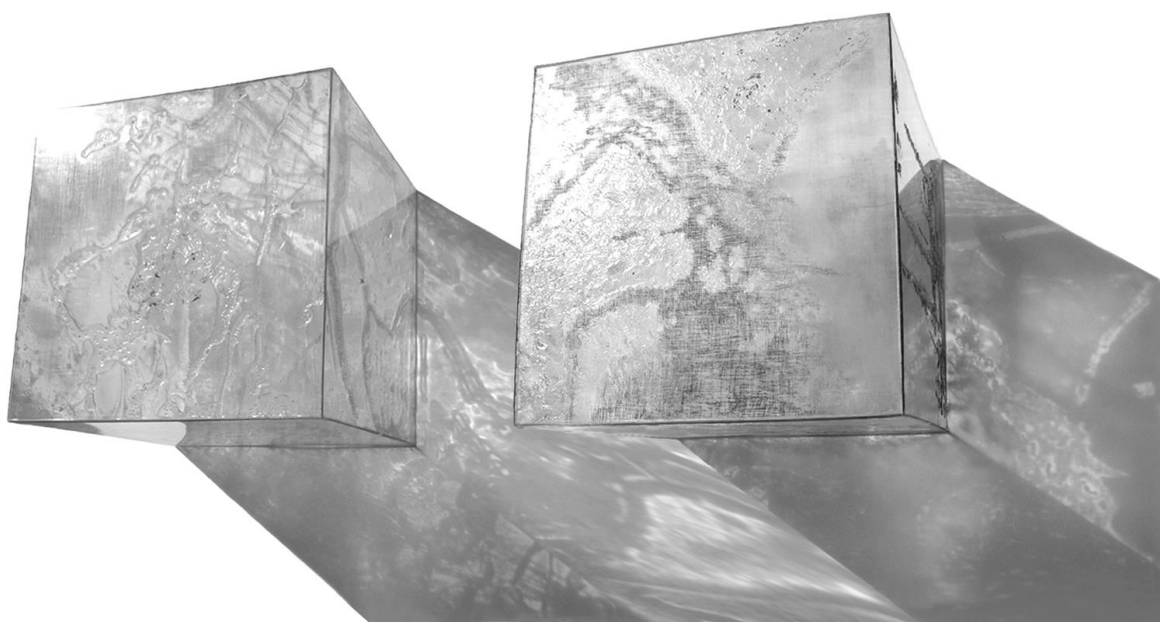
2.

57. Fragment 1: *Kompozycja Opus 2n*; wariant bez tła, oświetlona promieniami słońca.

58. Fragment 2: *Kompozycja Opus 3n*; wariant bez tła, oświetlona promieniami słońca.

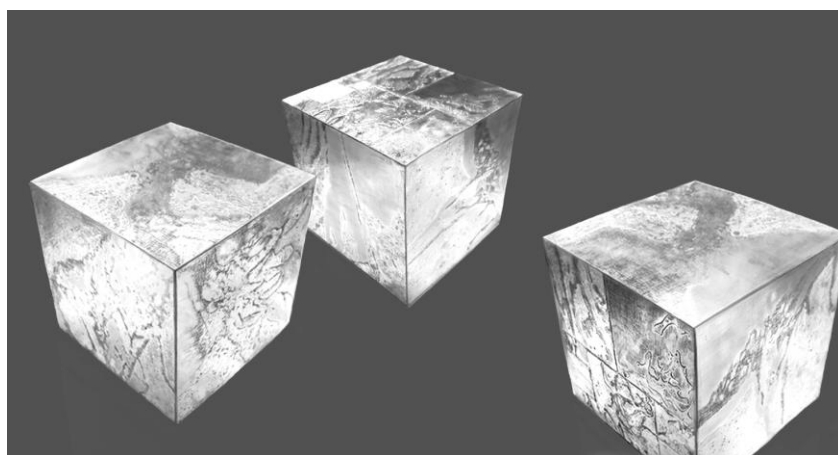
## Dyptyk ***Emotony***

( *Emotony* diptych )



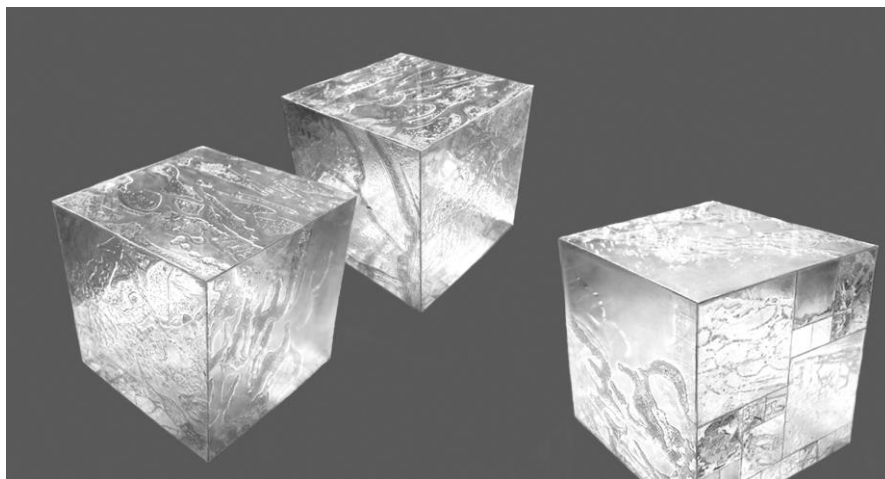
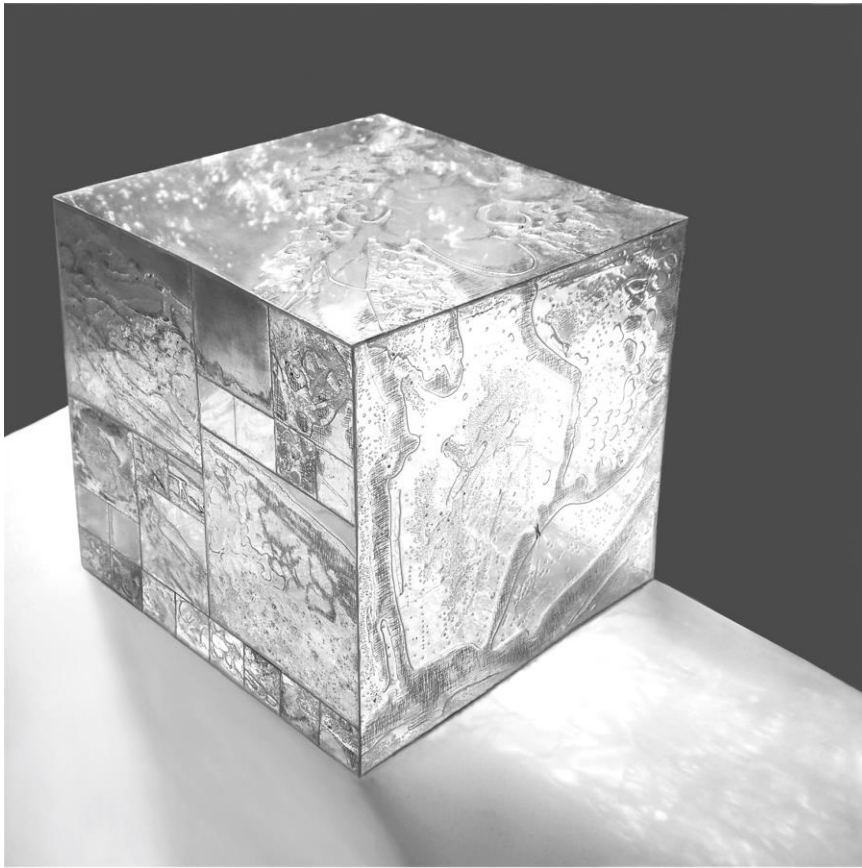
59. Dyptyk **Emotony** (*Emot i Etona*): formy przestrzenne, 2 sześciany o boku 25 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018





60. *Emot*, forma przestrzenna, sześcian z reliefem skierowanym na zewnątrz, bok 25 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018

61. *Emot*, widok sześcianu z różnych stron



62. *Etona*, sześcian z reliefem skierowanym do wewnątrz, bok 25 cm, szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018

63. *Etona*, widok sześcianu z różnych stron

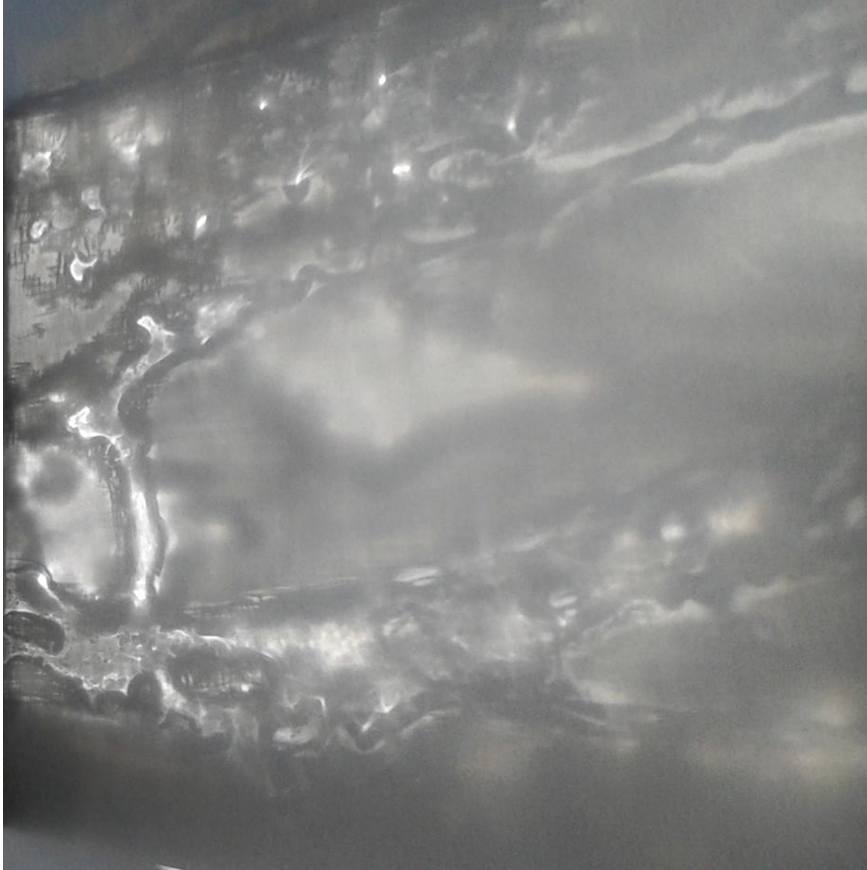


a.



b.

64. Emotony – formy przestrzenne, przezroczyste, podświetlone: a – Emot; b – Etona; szkło akrylowe, klej polimerowy, 2018



65. Cień, jako płynny, niestały obraz graficzny.

CZĘŚĆ TRZECIA

**Tłumaczenie na język angielski / English translation**

Strzemiński Academy of Art Łódź

Doctoral dissertation:

***Inconstancy. Modul vs construction of space.***

**Cycle of graphics and their collagraphic matrixes made in acrylic glass.**

Supervisor:

Professor Zdzisław Olejniczak

Author:

mgr. Małgorzata Klamra

Translated by: Martyna Klamra

2018

## Table of content:

Introduction.....	104
Chapter I	
Aim, range, Assumption .....	106
Inspiration - Inconstancy as an experience.....	107
Inspiration - Inconstancy as a feature of natural phenomenons .....	109
Chapter II	
Process of creation .....	112
Matrix .....	114
Print .....	117
Chapter III	
Description of the collection .....	119
Summary .....	125
Table of illustrations.....	127
Attachments .....	130
<b>Reproduction of artworks.....</b>	<b>33</b>

## Introduction

Often I get the impression that some phenomenon are saved within ourselves, quietly lulled and seemingly forgotten. Awakened by coincidental rustle or sound or even a smell of a moment, they bring up impressions. One of these, that smells of warmed by the spring, southern sun and not yet melted snow provoked few shines in the eye and was remembered for ever. Other one, impatient and fluid like the “*Inconstancy*” from the title of my work, got narratively stuck in my mind and by stamping with its foot seeks rhythms of my attention and seeks an agreement for the natural order of the transitoriness of moments.

I got on my way of creative research with a belief that a word has a power to arise worlds, that is why my first step was to find the real meaning of the word in the title – *Inconstancy*. It occurred to me that the unique poetry of that word can only be found by crossing the comprehension border. And so I started to look inbetween of „*to be or not to be*”<sup>48</sup> and „*nothing happens twice*”<sup>49</sup>. Omitting all the synonyms I was rather trying to analyse it intuitively. I was discovering the clue of the word by following its negation or antonym. So how to read and understand this constancy?

For Kant it was one of the „*features of character*”<sup>50</sup>. Maybe, ascribed of such importance, it became the dream of us all? Meantime it just passes by whenever it appears, and we, oscillating somewhere inbetween of finding and losing it, are in the end always seeking to find and keep it. So that is why, capturing just these moments on the eternal way of inconstancy, it seems that we always stay hungry. In the space of appearances, *constancy* is a mark of lost value, that by trekking continuously gets out the paradox; „inconstancy” is a permanent feature, but it is the permanent point of reference that changes.

---

<sup>48</sup>/1 <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf>, William Shakespeare, *Hamlet, król wicz duński*, tłum. Józef Paszkowski, s.56

<sup>49</sup>/2 Wisława Szymborska, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a 5, Kraków 2000, wiersz *Nic dwa razy*, s.28

<sup>50</sup>/3 Otfried Hoffe, *Mała encyklopedia filozofii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s.165



„Inconstancy” circles the problematic area. Being a feature of real appearances, it gives a phenomenal attitude to the matter. Because the appearance is a process in time, it refers to every existence that nature is cyclical and mobile. So then if „*on an old tree, in an old way, every spring there are new leaves growing*”<sup>51</sup>, we can see that „*the inconstancy do its work*”<sup>52</sup>. It also does it when „*modernity is fluid*”<sup>53</sup>, and the post-modern „*single-use*” force „*faster rhythm*”, dividing the time on a series of eternal „*nows*”<sup>54</sup>.

The doctoral dissertation is a description of the theme and presents effects of actions that were taken. The research begins in the origin of the concept, proceeds through the selection of means of expression and ends with exposing the obtained graphic structure and all original effects of the creation process.

---

<sup>51</sup>/4 Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, PWN, Warszawa 1982, s.303

<sup>52</sup> /5 Ks. Jan Twardowski, wiersz *Podziękowanie*

<sup>53</sup> /6 Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

<sup>54</sup>/7 Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczność konsumpcyjna*, s. 213

## I. Aim, range, Assumption

The collection of works prepared for doctoral dissertation is about experimental activities on the field of artistic graphics. The aim of the artistic process was to create a collection of works in few cycles, that together builds a modular, threedimensional composition that consist of colagraphic matrixes as well as their prints.

The cause to start the work was actually the plexi glass, that is the basis of printing board, which also created possibility to explore its visual and technological features during the process. The modul is a key component, because of its transforming feature, it transforms also the whole process. It appears in the work as square matrix, named also: printing board, which is why I will use both of these terms.

In assumption the process was composed of two phases. In the first one, I wanted to create a range of printing boards and additionally by using various graphical means to create prints of these boards. In the second phase I analysed various options of using obtained means. The whole composition of my works I wanted to base on *basic, natural couple of linear contrasts, between a straight line and a bow*<sup>55</sup>, the geometric shape of square between them and the limited shape of biomorphic spot obtained thanks to feature of polymeric glue complemented by dry point technique. The aim of my work takes out to the surface the relation between a single element and a whole, pointing out the question of dependency and authonomy.

Describing the research process I would like to acknowledge the possibilities of chosen solutions and the variety of obtained results in the field of colagraphic technique and chosen topic. The results of my actions I would like to see ass a future inspiration and an impetus for further creation.

---

<sup>55</sup> /8 WasyłKandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 85

## Inspiration - Inconstancy as an experience

I got the impression that I was pointed in the direction of undertaking the topic of my work as the idea behind it combines nearly all my previous creative actions. Starting with the drawing, which is the origin of „*the inner understanding of things*”<sup>56</sup> and that by light participation in the space was teaching how to touch and measure with eyesight. To continue with the structure of textiles, their combinations, shadows and lights wandering between them which lead to new inspirations and obtaining spatial effects, experiments with material and painting texture. In result of all these actions I consciously limited the range of colors in my works to gray scale. By painting I experienced the texture and the whiteness believing that „*white colour is the most important one, as it contains the whole spectrum of colours and transmits the infinity*”<sup>57</sup>. To be able to present a better perception of the white, structural paintings I created, I was using artificial and natural light. I was fascinated by fleeting, ephemeral phenomena that were giving an impression of movement, exposing the variability in the real and apparent movement<sup>58</sup>. This very effect I was analysing in my previous art work *Gleam Shadow* and *The rustle of whiteness*.

Similar artistic experiences I transmitted in my *DNA* cycle of works using the dry point technique in form of Brailles' alphabet. Due to the effects I obtained, I wanted to emphasize the experiences I had with the paper basis in my works, where the technique of applying coatings resulted very important to me. The technique is about applying coatings of combined varies paper types, that often are of different texture and colour. On that kind of basis the obtained print can influence the perception on every fragment of the work, creating an unique climate of the whole print. Among other, these kind of techniques was used in my *No Title* series of work.

Very often the material, with which one experiments, gives an idea of the next work to create. It was in my case, during the experiments over the serie of works *The sound of thoughts*, where by using the transparency of acrylic glass in painting I was trying to

---

<sup>56</sup>/9 Władysław Tatarkiewicz, Przedmowa w Maria Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1963,

<sup>57</sup>/10 Susie Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Wydawnictwo ARKADY, s.137

<sup>58</sup> /11 <http://sztuka-nowoczesna.eu/rzezbakinetyczna-2/>

obtain the effect of penetration of the space by mean of a transparent line. I consciously resigned colour and background from the paintings, which allowed to extend the visual boundaries. Because of the great creative potential of that material I used it many times in my works. In one occasion I got charmed by the thermically modified pane of the acrylic glass. I was taking photographs of the glass illuminating it with different kind of light and from different angles, I obtained various, multisurface compositions. And that is when I decided to introduce the acrylic glass on the field of artistic graphics and to look deeper into the possibilities it presented. This decision resulted in naming the field of the research.

Acrylic glass is used since long time in artistic graphics due to its good mechanical features, most commonly in various techniques as a carrier of source print to create matrixes. The PMMA – polymethacrylate, occur as stiff and fragile glass surface, with good optical features that allows the light to penetrate. While going through the air-glass border, it loses part of the rays for reflection <sup>59</sup>, and the transparent relief on the surface stimulates the effect of sun-ray collapse. The transparency, as a feature of a glass, opens the space and demolish the prism of limitations and seems to be binder of these worlds. Calming eyesight impetus it activates the sensual perception and visual sensation.

In my art work I touch crucial topics, which every human being, that reflex on himself and the world, encounter. Undoubtedly the aim of idea of the work was the corelation between the Nature and the Culture as a creation of humans intellect. As they both prevade on many levels, and function as a symbiotic worlds. This relation I comprehend in an egzogenic as well as endogenic, spiritual aspect.

---

<sup>59</sup>/12 [http://www.if.pwr.edu.pl/~kurzynowski/Studenckie/materialoznawstwo/MO8\\_AJ.pdf](http://www.if.pwr.edu.pl/~kurzynowski/Studenckie/materialoznawstwo/MO8_AJ.pdf)

## Inspiration - Inconstancy as a feature of natural phenomenons

Inconstancy as a feature of phenomenons concerns a process in time which is why the wide and not yet entirely analysed- space, time and light. This fact relates to kinetics, where the movement cooperating with light, builds space<sup>60</sup>. The space, despite of the apparently obvious meaning of the word, stays a riddle for the science and art. Its descriptions change in the course of science development. As well as the space, as the time and light cannot be perceived directly by us, we can only feel them through their effect or the lack of it. In general we can understand space as cosmos and „*everything that exists in any way*”<sup>61</sup> „*multidimensional, endless area and the basic, apart from time, form of materiality existence; nowadays named timespace of features that depends a. o. on distribution of materiality*”<sup>62</sup>, that Kant divided into material existence and unmaterial existence.

But because the doctoral dissertation concerns implicit art, it needs to be mentioned that our threedimensional consciousness of eyesight we developed in a process of cooperation between thought and sight. In the *Theory of sight* of Władysław Strzemiński points out the role of thoughts in the perception of visual sensation. The awareness of these makes it possible to express the depth of the space only when, while observing it we think and are able to combine and „*generalize spreaded observations, putting them into principles and rules*”. The author states as well, that the ability to generalize and to think abstractly helps us to express depth on a flat surface<sup>63</sup>.

Despite that from a long time we are aware of the space and time, for an artist to conquer these dimensions was gradual. In the first phase, the line was not defining the shape, but things that lack of a contour and that point direction and distance. The twodimension helped in extending and enlarging the space which diversified it in size and shape. Thanks to that we obtained obviously the diversity of things, being able to name Small and Big, Round and Square. Along with these came also the direction

---

<sup>60</sup> /13 Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 349

<sup>61</sup> /14 <https://sjp.pwn.pl/sjp/byt;2447015.html>

<sup>62</sup> /15 *Mała Encyklopedia Powszechna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997

<sup>63</sup> /16 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s.86

and orientation which helped to perceive movement. In threedimension shapes by enlarging can freely create even the most magnificent constelations in movement. According to Arnheim, this range can only be extended by intelectual construct<sup>64</sup>.

The light, comprehended as principal and basic, overwhelming, life energy giving goodness, influence natures life and defines the space for our senses. Importance of this power was emphasized since forever, although in each period the symbolic form of it were changing. In visual arts it is crucial. As a surface of animation and main initiator of visual processes, for „*the psychological preferences of a human being, the light is the most powerfull experience and most basic one*”<sup>65</sup>. As for the Theory of fluctual character of light, the universe is filled with electromagnetic waves, which part of is light. Waves are characterised by frequency (or length) and depending on it they can cause different results. When they come into reaction with human eye, they activate photosensitive cells that in a cooperation with brain create the impression of colour. The light as the electromagnetic wave perceived by humans brain, consist of energy as well as information. Rudolf Arnheim compared light and shadow to a battle „*of two opposits fighting in a relationship, that cannot fulfill; it stimulates the eyesight, amusingly mangling well known shape and fascinates with an sudden contrast*”<sup>66</sup>.

Light is cherished by artists in many ways and causes emotions in many of its images. It reveals slightest details while beenig perceived. By emitting sensual impressions, it helps our senses to perceive distant pictures, that normaly could only be perceived by touch. Also in my works the light plays a great role, as it finishes the sentences that I started. Or maybe it's better to say that my work creates only a playground for the light that seems to „comment” the processes that takes place thanks to it. The light is as a quiet comer, that creates the atmosphere in a way that only it knows. My works seem to wait for its attention, seeking its projection as an inspirational substance.

Among numerous fields in art, considering the topic of movement (mechanic, manual or using power of nature) the kinetic art plays a great role. The topic attracted my attention thanks to the drawings of Aleksander Calder. The dynamic and

---

<sup>64</sup>/17 R.Arnheim, *op. cit.*, s.249

<sup>65</sup> /18 R. Arnheim, *op.cit.*, s. 341

<sup>66</sup>/19 R. Arnheim, *op. cit.*, s. 364- 369

multidimension of his works gave an input on my personal field of artistic research. The field of kinetic art includes also optical art which is based on illusional, seeming movement. Because of the problematic of his art works, Rafael Soto seems to be particularly close to me. As he aims to achieve „the sensitive impression of fullness”<sup>67</sup>. He researches the spatial relations using illusion and movement, not limiting himself to non of them entirely. He also was using acrylic glass and other artificial materials. He was creating with an idea of maximal usage of the features of the material he was using in the process of artistic creation. This idea I find very interesting. „*Material world is, above all, composed of relations, not existence or beings – he wrote – That is why they should become a real topic of modern art*”<sup>68</sup>. This idea became very important to me and in the dissertation, using modules I would like to drive the attention to multidimension of relations in the space and the role of light in the process.

---

<sup>67</sup> /20 <http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/jesus-rafael-soto>

<sup>68</sup> /21 Tamże

## I. Process of creation

Every creative action is a „*process of relations between human being and the worlds matter*”<sup>69</sup>. That is why the uniqueness of the original print of the matrix in the field of artistic graphics captured my attention equally as its negativ-the matrix itself did. Although the opinion of the role that the original print of the matrix plays in the artistic graphics often changes, usually this print remains just a quiet doer, silent object, that after fulfilling its work lands in a drawer of oblivion. In the doctoral dissertation the matrix is the *spiritus movens*<sup>70</sup> in the process, and being reused in the collection it gets its second life.

As the main assumption of the whole project is experiencing and the continuity of change application to the creation process, I gave the whole work an open, experimental character. That privilege allowed the freedom of research broadening the boundries of self-recognition and the actions made to create the work seem to be its natural consequence. I have to admit that I appreciate the idea of experiment. What is more, its value was appreciated by a lot of great predecessors when they noticed: „*the limitation of the technique as a tool of cognition*”<sup>71</sup>, or stating that “wandering with no goal in mind is not more creative than the blind obedience toward law”<sup>72</sup>, in my opinion the „experiment” is somewhere inbetween. Its essence as a „*permission for just one authentic form allowed for an artist*” is the experience of the material bucking the perceptive schemes of the traditional filters and norms<sup>73</sup> awaiting in suspension, that „*the experience will speak*”<sup>74</sup>, listening to the voice of „*the inner necessity*”<sup>75</sup>. And so it comes the question: where the art begins? Julian Przyboś stated that it begins „*where the imitation and repeating already achieved ways of perception ends*”<sup>76</sup>.

---

<sup>69</sup> /22 Umberto Eco, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 22-29

<sup>70</sup> /23 (*łac.* siła sprawcza, główna sprężyna, dusza, motor jakiejś sprawy), Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, MUZA SA, Warszawa 2000, s.469

<sup>71</sup> /24 W. Strzemiński, *op. cit.*, s.194

<sup>72</sup> /25 R. Arnheim, *op. cit.*, s.19

<sup>73</sup> /26 U. Eco, *op. cit.*, s.236-247

<sup>74</sup> /27 W. Strzemiński, *op. cit.*, s.136

<sup>75</sup> /28 Wasyl Kandynski, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, s.79

<sup>76</sup> /29 Julian Przyboś, Przedmowa w: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 10



The uniqueness, for a graphics artist, is combined with enjoying the process of creation by taking an active action in a process of revealing the features of a material he works with, as well as with tools that provides him with lots of possibilities in the process<sup>77</sup>. The artistic graphics is a very special form of performance. I appreciate the peculiarity of the long process of verbalisation of an idea, the accuracy of the state of silence and the nearly meditational phase of creating the matrix. I also appreciate the moment of waiting for the effect of unknown, intriguing print to be discovered, usually its a moment filled with impatience, as even following the exact plan of the project, it is possible to obtain different visual effects with a basis of the very same matrix by using different paint or different background. Despite I willingly use new techniques and experiences, I am fully satisfied with the convent of artistic graphics. While searching my place in the field of artistic graphics, I undertook many actions and realized projects from that field, learning at the same time of different techniques of artistic graphics. Nevertheless the search of the most addapt technique to the topic of dissertation I started by performing a lot of tests with different results.

In the dissertation I use the collagraphy technique. This term was theorised in the 50's XX by Glen Alps, a proffesor of artistic graphics of the University of Washington in Seattle<sup>78</sup>. The name suggests a combination of many terms and gives by that an image of the process. It combines two words of greek etymology origin: *kolla* – glue and *graphie* – writting. It is the modern structural technique, created on the principles of collage, used for the first time by Pablo Picasso in 1912, who was describing it as a „*scrap-papering and dusty technique*”<sup>79</sup>, engading „*the philosophy of matter*”<sup>80</sup>. In China the technique was already known since the year of 200 b.c. In Europe it became a part of modern art of the XXth century. The technique was used by the dada-movement, futurists, surrealists and constructivists. It is frequently used even nowadays. The combination of various textures to make the print, is also similar to the frottage technique (*fr. frottage*, from *frotter* – rubbing)<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> /30 B. Grabowski, B. Fick, Grafika, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011, wyd. I, s.16

<sup>78</sup> /31 B. Grabowski, Grafika, op. cit., s 155

<sup>79</sup> /32 L. Bordas. Dzieje ludzkości. Największe wydarzenia w historii sztuki, Oficyna Wydawnicza MAK, 1998, s. 282

<sup>80</sup> /33 Anne D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s.25

<sup>81</sup> /34 W. Kopaliński; Słownik, op. cit., s 181

The scope of the collagraphy is constantly extending with the growth of possibilities given by new means, materials. Collagraphy was a natural way of combining all my interests giving lots of new possibilities. Moreover it corresponds to the character of dissertation topic, as it is open for the idea of experiment and gives freedom in the usage of artistic means and ways for preparation of printing boards.

The characteristic of these boards is the difference of printing elements levels that appear by making the layers, and the possibility of combination with other techniques, for example drypoint. So the only limitation of collagraphy seems to be the invention of the author. The structure and form of the relief, visible on the copies as well as on the board, remind of combination of different intaglio printing techniques, for example: aquatint, soft-round etching, chip and drypoint<sup>82</sup> and are unpredictable in print. The boards created in this experimental way transmit the printing pigment onto paper on many textural levels simultaneously (concavity of drypoint and relief irregularities). This is depending on the way the printing pigment is put on the board.

## **Matrix**

The matrix is the key factor for the whole process, it's made in acrylic glass using also a polymeric glue. The matrix has a dual function, it became the negative during the printing process, and in the next stage it becomes one of the pieces to create the whole doctoral work. The main objective in the creation process was actually creating the matrix, thanks to which the graphic can be made in just one imprint.

The process of doing a printing board is usually preceded by an idea of an artist or a plan, but in this case it was slightly different. Taking into account the main idea of the work- the diversity and to be able to explore this topic to its maximum, I decided to use in my work two opposite forms: miniature graphics and maxi sized graphics. Thanks to the enlarging and minimizing and multiplication of each piece of work I was able to compose bigger and more complex graphic forms. Usually by observing this

---

<sup>82</sup>/35 Grafika artystyczna. Podręcznik warsztatowy, Wydział grafiki, ASP Poznań 2007, s. 41

kind of work the accommodation process starts, making the watcher more sensitive to the work, committing him more to its perception.

In my artistic work I often use square shape, which has a very special meaning for me. It also occurred to be ideal for the doctoral thesis as it enables turning around the pieces which gave me freedom in composing all the elements. Square was recognised by Pythagoreanism as a symbol of fullness with „roots of everlasting nature”. It was also said that „the soul is square”<sup>83</sup>, that „equilibrated by its verticals and horizontal, makes double sound of silence and peace”<sup>84</sup>.

In the planning phase I decided to divide my work on miniatures, created in the first stage of my work without any plan, and big matrixes, created according to designs I made earlier. The diversity I came on along this process, was an impetus of constant search for ways to expand its range. Because a small graphic form has a different character than big graphics, that can be observed in the process of creation as well as by their perception. The contrast between sizes of the matrixes provokes bigger impression on the watcher and engage him more in understanding the work. By the escalation of matrixes I wanted to enlarge the mobility of squares and the contrast between them.

While planning the work I opt for miniature matrixes with cutaway of 1mm, and bigger matrixes with cutaway of 1,5mm. The main size of square matrix was of 50 cm. I used 20 of these matrixes. Square matrixes are divided in four. The longest side was 75 cm and the shortest 3.1 cm, which made the proportion of 1:24. In the project I used 400 square boards of different size. Dividing the main prototype of 50 cm side into square smaller boards of measures: 25 cm, 12,5 cm, 6,25 cm and 3,1 cm. The miniatures were made on thinner basis as they became texture experimental materials. I was spontaneously putting the marks using the glue and exploring its possibilities, creating at the same time type of elementary book for learning and experimenting. These actions can be described therefore as improvisation<sup>85</sup>, that are very important in exploring the potential of material used in the art work<sup>86</sup>. After the glue was dry I was able to continue my work in more conscious way, and the rational

---

<sup>83</sup>/36 C. G. Jung, *Archetypy i symbole, pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1981, s.205

<sup>84</sup>/37 W. Kandynski, op. cit., s 127

<sup>85</sup>/38 *Wielcy malarze*, zeszyt nr. 98 W. Kandynski, str. 11

<sup>86</sup>/39 U. Eco, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s.10 -15

and intuitive spheres were in balance. Despite the first project was including the miniatures, the final decision about it I made in next stage of work.

When it comes to bigger matrixes I was working in a different way, as they were created on a basis of designs I made earlier, inspired on photographs of different kind of printing boards. Photographs were separate digital pictures, modified using the program Adobe Photoshop. The transparency of matrix enabled me to transfere the pattern on the board. As I observed the results of combination of two types of transparency (the transparency of the acrylic glass and the polymeric relief) and the way the light interacts with them, I discovered the visual potential of this occurrence which was very inspiring in further artistic experiments on all transformation levels. The process of matrix creation became a long search of a concrete „something” that wasn't exactly formulated on paper in my designs, it was existing only as an impression. The freedom of artistic means was very important to me while performing the research. Staying attentive and open to the process of creation I was trying to „invent the rules while creating”<sup>87</sup>. Also very important in my work was the coincidence, or as Albert Einstein describes it: „*God that wanders incognito*”.

The acrylic glass as well as the transparent glue I used, are both from the polymeric family, what fostered their permanent connection. The glue, was sticking to the surface easily and was drying very slowly, remaining plastic long enough so I could still be modelating it. The glue was drying within about 15 to 20 days. While experimenting it came to my attention that the glue samples, left on a different basis, can be transferred onto the board. This combination resulted risky as the glue could melt and absorb the element. I continued the research untill I was able to control the process. During further work on the matrix this experience turned out to be very helpfull. Relief elements of bigger matrixes were put in layers many times untill I got the desired effect complemented by actions in drypoint technique using various tools with different spot effect.

---

<sup>87</sup> /40 Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria Formatywności*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2009, s. 72

## Print

The next phase of the work was to obtain a set of various prints for further experiments this time consisting of selection and grouping together the prints depending on its gray-scale diversification. Not all of printing boards were taken into account while performing of prints. Some of the matrixes I left without the trace of printing pigment and I used them for further research in that form. The effect I obtained on the prints depends on type of basis as well as the printing pigment. For printmaking I used Japanese blotting paper and few types of paper of various texture which was brought out by the light. The basis I was using were black or white coloured of various tones, thickness, absorption and elasticity. I was putting them together and experiencing various possibilities.

Most often I was using the basis named: Fabriano Rosaspina Bianco, grammage 220 g/m. It is a white, non acid, 60% cotton paper that for its features is commonly used in different techniques. The biggest pieces of work are made on whitened Hahnemühle, grammage 300 g/m. The matt, soft, elastic and rough paper was showing every detail on the print with precision. For the collection I chose also some of the graphics made of Arches, of the highest quality, grammage 250 g/m, 100% cotton, containing no acid, naturally white. In the printing experiment I introduced also black paper as a basis: Canson Edition, universal, 100% cotton, grammage 250 g/m, and the paper Keaycolour Antique adequate for pressing: ArjoWiggins impressions grammage 250 g/m, of warm black tone and rough surface, made in 30% from scrap paper and in 70% from certified cellulose, that is proper for pressing and used also for digital prints<sup>88</sup>.

In the experiments for the doctoral dissertation, I used few types of printing pigments. Some of them I modified by changing its consistency and stickiness adapting it to the surface features of the board. I used the following water pigments: white for linocut; Talens 100 and Marabu 070, and universal black Charbonnel 55981. I used also oil pigments such as: white Georgian Daler Rowney Titanium White 009, black Renesans 50 and other black offset paint Vanson Rubber (Base Plus VS 310

---

<sup>88</sup> /41 <https://www.arjowiggins.com/graphic-healthcare/?lang=en>

pantone) modifying them with the product Daler Rowney to adequate them to printing techniques.

The graphics were made using convex printing technique. To be able to smoothly introduce the multilayered texture under the roller I needed to adjust the board with a felt. Before putting on the printing pigment I used the board for empty print technique, known as well as dry crushing or dry relief technique, as the print of the board<sup>89</sup> assimilates to a relief. By this printing technique the „virgin” board is used very often, as this way it is easier to read the print and it allows to avoid unwanted pigment stains. On the colourless, detailed print while illuminated, appear ephemeric picture created by shadows, that is depending on the shape, intensity and structure of the press. The light plays its game of hiding and revealing particular elements of the relief giving it new senses. The most subtle relief can become a theatre of shadows emanating with sensuality. This topic was undertaken by Rudolf Arnheim, that stated that *„light and shadow does not illuminate the objects but they create them actually (...) with their fascinating contrast”*<sup>90</sup>. The most precise and detailed are the miniature prints, few of them I present on the photographs.

In my opinion the works on black basis gained an interesting effect. I used there a mix of oil painting and the Daler Rowney product. This choice was dictated by my previous experiments, what can be observed on big as well as on the miniature works. Thanks to few tones of black (Canson paper) and white paper we can observe the relation between the tone of the basis and the tone of the painting. These effects are visible more clearly when varieted, under this aspect, pieces of work are put together observing at the same time their relation with light.

Because of the fact, that the relief was multilayered and crisped the use of chinese blotting paper (washi) was very risky. This very thin, almost transparent, made from Kozo three bark, paper of small grammage although seams delicate in reality is very resistant. Furthermore as it turned out the mean was very sensitive and precise in showing the print. I observed that putting smaller amount of printing pigment on the blotting paper the printing effect is more precise and subtle.

---

<sup>89</sup>/42 B. Grabowski, B. Fick, Grafika, op. cit., s.17

<sup>90</sup>/43 R. Arnheim, op. cit., s. 364- 369

The way of applying the pigment on the board is directly correlated with the effect we obtained on print. Using gauze tampon I managed to insert the pigment in all spots, creating gray tone colour palette and diverse black tones. Matrix obtained in that way diversified in its contrast values, which makes works more expressive. The usage of paint roller in contrary nearly homogenize the gray scale and silences up the print.

## II. Description of the collection

The collections of works title is *Inconstancy* and was created using collagraphy technique. The works were created in a process of experiment. The collection is split into two parts. One of them consists **of graphic prints** and the second **of their matrixes**. The first part consists of three cycles of works *Nutura*, *Nutuacje* and the diptych *Fonorium*. The second part whereas of pieces titled *Opus* and two cube pieces titled *Emotony*.

In the cycles there are connotations with nature. Every matrix has its number which I put also on print created using given matrix. The number of each work is precede with the title of the cycle and followed by the letter „p” for positive. Elaborated graphic forms are marked as following numeric compositions. Reproductions of works contain basic data.

The description of the collection is a general characteristic of my works, it describes each cycle of works. By the description of graphic reproductions I've put the most important data. The topic of the work is abstract, I manipulate with a basic pair of linear contrasts, inbetween a straight line and a bow<sup>91</sup>, obtained by drawing diverse lines as well as with a biomorphic spots of various shapes. Straight edges of balanced squares stay in contrast to dynamic of fluctual structural accents, emphasizing the dissonance between the outside and inside. By this action I hoped

---

<sup>91</sup>/44 W. Kandyński, *Punkt...*, op. cit., s.84

to subject the form of the works to its purpose, hoping that the work „*will reach the highest level - pure nature*”<sup>92</sup>. My works are non-depicting „pictures” with very diversified and vital line-spot configurations characterised by dynamic contrasts. The compositions of each piece are dynamic, open with slightly disturbed symmetry with variable axis. In majority of the cases these are compositions of diagonal element configuration and rhythm of diverse intensity.

Threedimension in my works was obtained by introducing few levels: relief on board and its print and the combination of combined modules of varied structure. The light and the materials used for works play both a great role in the process of perception. Above all the fact that I used transparent acrylic glass, but also the diverse basis for prints making. Also the tones of colours on prints I obtained are worth mentioning, which was possible by using different types of pigments and basis. Various combinations of graphic elements created new quality of perception of graphics. The colour scheme is achromatic and is contained within a wide grey scale that creates an illusion of deep space. The graphic picture gained new quality thanks to the combination of various elements, variety of tones saturation, variety of colours and their temperature.

Stains of colour in the works are sometimes delicate and in other times very vivid, expressive and contrastive giving the graphic certain profundity. The variety of tones in my works was obtained by relief, diverse structure of printing board. The structure was filled with rhythmic scratches, impressions and dots. Among these we can observe: dimples obtained using drypoint technique-the darkest, precise points<sup>93</sup>; spots of smooth acrylic glass surface; spots of soft and rough cover in various combinations. The shapes are round-like, soft and dynamic. They change in the scale from discrete, almost invisible, to very clear obtained by putting many layers of polymer glue on the detailed relief. Within wide spots there occurred some air bubbles on the glass what created additional visual effect. The meaning of this effect was escalated by the light shining inbetween extrusions. The shadow, penetrating these extrusions on the paper and on the moduls relief, creates the illusion of wander, vibration and causes the inexplicity of the picture.

---

<sup>92</sup>/45 W. Kandyński, *Punkt ...*, op. cit., s. 99

<sup>93</sup>/46 W. Kandyński, *Punkt...*, op. cit., s.17



First of the cycles is titled **Nutuacje**[s.35 ]and it is composed of short etude of graphics made from smaller pieces of work and miniatures. The forms differ in terms of complexity and compilation of elements. They were put in an intentional order and placed on a square surface of size 25; 37,5 cm; 50 cm and 62,5 cm. Some of them were composed before printing, others were used as a sigle prints and put into compositions after cutting and printing. Both of these groups are combined creating cycle of collage compositions. The pieces of work are various in their scale, pictured details and the visual effects obtained using various tools. This cycle of works under the same title is characterised by pictures divided on smaller elements and by the way the detailes are emphasized. The print underlines precisely chosen details, the intensity of tones is changable, bringing to mind fleeting, foggy slurry. Works from these cycle, unlike the previous ones, are characterised also by geometric divisions of the surface. The cycle *Nutuacje* is a cycle of graphics that are put into a square of different sizes. Eight of them are put into a square of side size of 25 cm; three of them are put into a square of side size of 37,5 cm; 15 of them are put into a square of side size of 50 cm and the last graphic composition is composed of 25 elements contained in a square of side size 62,5 cm.

The biggest composition [ s.63 ] contains 25 pieces of work made from smaller matrixes of diverse texture of side size of 12,5 cm. The graphics were cut, put into two rows after taking into consideration diverse factors. The relief was made using the dry press technique on Fabriano paper, similar to the print using black, water Charbonell paint. The graphics where I used white oil paint and water Marabu paint were put on a black Canson paper of grammage 250 g/m and on Hannemule paper of grammage 300, that was additionally coloured on black using black ink.

The next cycle is titled **Nutura**[ s.64 ] and is composed of 14 pieces of work of square graphics of 50 cm side. 8 pieces of work are made oscilating within gray scale of tones on a white paper basis; 3 were made using dry point technique on a light basis and next three were made using white printing pigment on a black basis. Despite the autonomy of each work, works are accumulated as a bigger whole, transcending obviously beyond one pice of work. They are to be percived as fragment of something bigger, an extract of a wander throught a bigger space. In this project the entirety is to be understood always as a part of something bigger and as something

that can be composed and decomposed at any time. Works are put in an horizontal order taking into account the place in the gray scale from white to black.

The cycle titled Nutura is an ephemerical, soft, passage from dry relief created on a white paper basis with no useage of printing pigment, emphasized only using bright natural light getting through more intense tones change, moving forward on the gray scale and finally achieving the last piece of the cycle - nocturne, made by using white printing pigment on a black basis.

Compositions are build on a diagonal construction of elements and an inner symmetry with changable axis. They are constructed using lines and spots of different structure and thickness which gives an impression of energy, vibration and velocity and being in contrast with soft, warm basis of the paper the dynamic of compositions is escalated. Graphic works emanate power but at the same time give an impression of gentleness. Common element of all works is the fluidity shown by using a line, that sometimes freely, vibrantly dances and in this moment gets captured in picture frame. Works seem to vibrate. You can feel energy while the light touches them, the picture gains its threedimensionality. At this point the combination of the relief of printing board and detailed accents made using dry point technique makes great basis for the light to glide through all convexities. The energy that appears within the squares is limited by vertical and horizontal surfaces and formal dualism. The last one is to be understood as the relation between geometric static rigor of the squares' surface and the curvy spots created inbetween line and bow.

**Fonorium** diptych [ s.79 ] is composed of two biggest graphic works of the collection. Two square surfaces with 75 cm side measure are put into two frames combined with their sides horizontal. What created a symbiotic composition made into a one harmonic organism. The diptych is composed of two works, as mentioned earlier, that seem to be „+” and „-” signs that attract each other. The minus, [ s.81 ] vertical work, emanate light, gives an impression of peace and equilibrium, and it is because its elements are placed centrally and vertically. After a while a slight movement can be observed, which suggests the dynamic of that piece. The plus [s.82] whereas is saturated with dark tones of gray palette, in some fragments touches even black colour. It seems that from the inside of the picture comes out thread of bright light widens up beyond of frames' limits. Agesture, to the right and up, gives the

composition a direction of the scurry, it seems to be disciplined by a higher order. The diptych is similar to two opposites that interact and are depends of each other, it is a fragment of a bigger whole, a suggestion of something repeatable. The two correspondent works seam to underline their values. The whole of these two pieces of work is a constant interaction of plus and minus. They created an open, symetric, and dynamic composition, of multiple directions. Both graphics were created independently but while composing the collection I decided to combine them into a one whole structure. In my opinion they seam a couple of contrasts playing on the wind with each other. During that play they intertwine their ribbons in a one, unseparable visual unit. Their contrasts stay in balance.

Other part of the collection are the worksmade of matrixes[ s. 83 ]. Their combination seam a graphic stained glass. They are exposed on a transparent surface, which provokes an unclear impression of two pictures being put on top of oneanother and so an optical illusion. Glams and shadows inside the whole picture that are provoked by the light, are broading their range also to the outside as pictures reflected on a surface, what can be an impetus as well in the process of creation as by the interpretation of the piece. While the observer moves causes a certain surface vibration and line movement, that can engage more the observer into the interpretation process, attarcting the eye prooving that „*the changeability is to be recognized not by observation but in action*”<sup>94</sup>. The movement in the picture is obtained by the wandering source of light onto its surface. Furthermore the movement can be observed when the observer changes his position as he perceives the work in a different way as if it was moving. By putting bright light on the work, on edges of every element we can observe reflections. In this way an geometric, modern grid is created. This brings up a picture of a teared net, teared with some source of power. The light action is crucial as it brings with it a lot of visual accents, broads the sense of work and deepens sensual occurrences.

The next cycle is titled **Opus** [ s.84 ]and as the title suggests it is composed by many smaller pieces, it is also a connotation of a human organism, oneness of diverse sounds. The spatial object in a form of square poliptych of size 170x170cm, is composed by four squares of side size 85 cm. Each square is a composition of

---

<sup>94</sup>/47 W. Strzemiński, Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie Kraków 1958, str. 193

smaller printing boards of diverse sizes that are put together, they can also be put in a linear composition, rectangular of sizes 85 cm x 340 cm, or they can function as individual pieces.

The abundant amount of polymeric glue created tons of transparency. Washing of the black printing pigment from the matrix I permitted that the spot obtained in that way become part of the work, as this effect could not be obtained without making a print. The relief and scratches on the glass become spaces for the printing pigment to penetrate and get intentionally copied on a print creating effects of transparent tones that are evidence of the journey the matrix has made. The set of matrixes is used in the collection in different levels of their transformation process. Some of the matrixes were used earlier to make the print and some of them were left clean, unused. Matrixes make a different visual sound as individuals, and a different one while they are presented in a group-then there is a common, various sound, similar to a jazz improvisation. This improvisation moves sounds touched by the light inbetween reliefs poems and gets muffled by a deformed detail on the board. The sounds of matrixes gets started and again are muffed by the power of light.

The diptych called **Emotons**[ s.95 ], as *Emot* and *Etona*, is a pair of independent standing cubes of side size of 25 cm. These solids remind two different kinetic capsules, composed of visually diverse printing boards. Surface of one of them is filled with concave relief. It seems to be hiding from the world, its introvertic, smooth on the outside presenting its smooth skin. The other solid is its contrary. We can observe an articulated relief pointed to the outsider.

Each of the modules is made in acrylic glass. The modules while exposed to a strong lightstream reveals from the relief of the matrix a shadow, that becomes fluctual, unstable graphical picture depending on the lightstream strength. While illuminating the cube made from various modules, a group of diverse pictures can be observed. These pictures seem to lay one on another, they move constantly and that makes it capturable only using camera. In fact the effects of my observations I present on pictures.

Undoubtedly, taking into account the specification of the work, the light access to the composition is an important factor to emphasize visual advantages of the work.

## Summary

The process I have been through while composing the collection of works for the doctoral dissertation titled: „*Inconstancy*. Modul vs construction of space. Cycle of graphics and their colagraphic matrixes made in acrylic glass.“, turned out to be a conteplation on the uniqueness of moments and fleeting occurrence. The next stages of this working process allowed me to summ up as well as were a new beginning of a futher path for my creativeness.

During the creation process I was constantly researching through obtained effects aiming, at the same time to create a variety of modular matrixes made in acrylic glass using polimeric glue. Thanks to the selection of materials and operations I obtained transparent matrixes of diverse texture, furthermore the effects they were provoking turned out to be for me very inspiring on every stage of transformation.

Open character of the process of creation helped to encourage me to stay open while creating matrixes as well as other pieces composed of small elements. It was a chance to search for the best way to picture the topic and to react creatively on the effects of experiments composing in that way a visual record of all creative actions. The research was a natural continuance of my previous creative work and topics that had always interested me.

The whole process, beginnig from the concept, through selection of materials I used, the way of their combination, and next phases of creative work finishing with the final product, that is the varied graphic structure and the presentation of its visual effects, had broaden out my technical skills and by the complexity of various operations had also enriched my creative consciousness.

The collection of graphic works I created and its composition in the phase of presentation, are an attempt of resolving the problem of space construction, mentioned in the topic, using the module-matrix made from acrylic glass. Thanks to usage of modules I was able to create diverse compositions on various levels. Smaller pieces of work: prints and printing boards, compose various graphic compositions: diptych, polioptych and other spacial objects. The concept evolved from

twodimensional to relief in threedimension up to building monodimensional structures. The biggest one is put into linear order, whereas in diptych and polptych works have been put into point groups. The matrixes create spatial objects (structures).

Thanks to the research on visual potential of acrylic glass, the matrix gained wider spectrum of impact, it became a source of new meanings. Apart of it beeing negativ picture, it became also a graphic picture itself, that while illuminated creates vivid, moving pictures that goes beyond graphic techniques.

I believe, that the objectives of the doctoral dissertation were achieved on many levels. The collection of works is composed of diverse pieces made using collagraphy technique and presents, at the same time, wide spectrum of trials on topic exploration and that is thanks to the selection of means and methods I choose with a certain purpose. During the work on the dissertation there occurred many interesting themes, that in the given moment I had to move to the background, nevertheless they are now beeing developed.

Inconstancy is for me a component of the state of lost and hope, where the gray of this result sounds colorful. One of the synonyms of the noun inconstancy is the inner fight. I think that after going through the process of creation of the collection I realized even more how important the inconstancy is for me.

## Table of illustrations

1. *Nutuacje, Composition of miniatures 2*, 25 x 25 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2017
2. *Nutuacje, Composition-collage of miniatures 1*, 25 x 25 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2017
3. *Nutuacje, Composition of miniatures 4*, 25 x 25 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2017
4. *Nutuacje, Composition-collage of miniatures 8*, 25 x 25 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2017
5. *Nutuacje, Composition of miniatures 3*, 25 x 25 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2017
6. *Nutuacje, Composition-collage of miniatures 10*, 25 x 25 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2017
7. *Nutuacje, Composition of miniatures 12 c*, 25 x 25 cm, collagraphy, drypoint, dry press, on black paper, 2018
8. *Nutuacje, Composition of miniatures 13 c*, 25 x 25 cm, collagraphy on black paper, dry press, drypoint, , 2018
9. *Nutuacje, Composition of miniatures 14 b*, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), collagraphy on japanese blotting paper, 2017
10. *Nutuacje, Composition of miniatures 15 t*, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), dry press, 2017
11. *Nutuacje, Composition of miniatures 31 t*, 37,5x37,5 cm, (9x12,5 cm), dry press, 2017
12. *Nutuacje, Composition of miniatures 16 c*, 37,5x37,5 cm (9x12,5 cm), collagraphy, drypoint, on black paper, 2017
13. *Nutuacje, Composition of graphic miniatures 17*, 50x50 cm, (16x12,5cm), collagraphy, drypress, drypoint, 2018
14. *Nutuacje, Composition of miniatures 18 c*, 50x50 cm (64), collagraphy, drypoint, on the black paper, 2018
15. *Nutuacje, Composition of miniatures 32*, 50x50 (64), collagraphy, drypoint, 2018
16. *Nutuacje, Composition of miniatures 34 t*, 50x50 (64), dry press, 2018

17. *Nutuacje, Composition 30*, 50x50 cm (64), collagraphy, drypoint, 2018
18. *Nutuacje, Composition 19 c*, 50x50 cm, (16x12,5), collagraphy, drypoint, 2017
19. *Nutuacje, Composition 20 c*, 50x50 cm, (16x12,5), collagraphy, drypoint, 2017
20. *Nutuacje, Graphic composition 21*, 50x50 cm, collagraphy, dry press, 2018
21. *Nutuacje, Graphic composition 22*, 50x50 cm, collagraphy, dry press, 2018
22. *Nutuacje, Composition - collage of miniatures 24*, 50 x 50 cm, collagraphy, dry press, drypoint , 2018
23. *Nutuacje, Composition of graphic miniatures 25*, 50x50 cm, collagraphy, dry press, drypoint, 2018
24. *Nutuacje, Graphic composition 26*, 50x50 cm, (4 x 25cm), collagraphy, drypoint, 2018
25. *Nutuacje, Graphic composition 27*, 50x50 cm, (16x12,5cm), collagraphy na bibule japońskiej , 2018
26. *Nutuacje, Graphick composition 28*, 50x50 cm, (4x25 cm), dry press on the paper, 2018
27. *Nutuacje, Composition 29 c* , 50x50 cm (4x25), collagraphy, drypoint, dry press, 2018
28. *Nutuacje, Composition 32*, 62,5x62,5 cm ( 25x12,5cm), collagraphy, drypoint, dry press, 2018
29. *Nutura, 1 t*, 50x50 cm, dry press, 2018
30. *Nutura, 6 t*, 50x50 cm, dry press, 2018
31. *Nutura, 8 t*, 50x50 cm, dry press, 2018
32. *Nutura, 3 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
33. *Nutura, 1 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
34. *Nutura, 7 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
35. *Nutura, 2 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
36. *Nutura, 5 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
37. *Nutura, 6 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
38. *Nutura, 8 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
39. *Nutura, 9 p*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
40. *Nutura, 10 c*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
41. *Nutura, 7 c*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
42. *Nutura, 9 c*, 50x50 cm, collagraphy, drypoint, 2018
43. *Fonorium diptych:2 x (75x75 cm)*, collagraphy, drypoint, 2018



44. *Fonorium Minus*, 75x75 cm, collagraphy, drypoint, 2018
45. *Fonorium Plus*, 75x75 cm, collagraphy, drypoint, 2018
46. *Opus* piece, poliptych 170x170 cm, squarediptych 4x (85x85 cm), acrylic glass, polimeric glue, 2018 - version on white background
47. *Opus* piece, 3 different combinations
48. *Opus composition 3n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
49. *Opus composition 8n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
50. *Opus composition 2n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
51. *Opus composition 5n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
52. *Opus* piece, Composition horizontal. Version a - transparent with no background, highlighted
53. *Opus* piece, Composition horizontal. Version b - transparent on white background
54. *Opus* piece, Composition horizontal. version c - transparent with no background, illuminated by the sunlight,
55. *Composition Opus 8n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018; transparent version highlighted.
56. *Composition Opus 3n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018; transparent version illuminated by the sunlight.
57. Fragment 1; *Opus composition 2n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
58. Fragment 2; *Opus composition 5n*, 85x85 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
59. *Emotony* diptych (*Emot and Etona*): spatial form, acrylic glass, polimeric glue
60. *Emot*, spatial form, cube with the relief pointing on the outside, side 25 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
61. *Emot*, cube view on the different sides
62. *Etona*, spatial form, cube with the concave relief, side 25 cm, acrylic glass, polimeric glue, 2018
63. *Etona*, cube view on the different sides
64. *Emotony* - spatial forms, transparent version highlighted, a – *Emot*; b – *Etona*; acrylic glass, polimeric glue, 2018
65. Shadow as a fluent graphical picture

**Attachments:**

1. Attachment on a CD - The documentation of process of creation.
2. Attachment on a CD – PhD Disertation – electronic version