

ROZPRAWA DOKTORSKA

w dziedzinie sztuki

w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

MODELUJĄC MATRYCĘ NIEMATERII

mgr Sara Alejandra Carrillo-Gryglewska

Akademia Sztuki w Szczecinie

Promotor

dr hab. Ewa Czerwińska-Romanowska

Promotor pomocniczy

dr Natalia Szostak

Szczecin, 2023

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1 – Odruch wolności	7
1.1. Zasięg bytu graficznego	7
1.2. Wklęsłodruk - wyzwanie dla artysty grafika.....	12
Rozdział 2 – Strategie zapisu na metalu	16
2.1. Potencjał dłoni	16
2.2. Znaki kwasorytu	18
Rozdział 3 – Reszta obrazu.....	22
3.1. Matryca niematerii	22
Rozdział 4 – Opis dzieła	27
4.1. Opis dzieła	27
4.2. Dokumentacja.....	32
Podsumowanie	38
Abstrakt	39
Summary	40
Bibliografia	41
Spis ilustracji.....	47
Trajektoria pyłu	49

Wstęp

„Każda wolność raz osiągnięta jest wciąż zagrożona na nowo”.¹

Henryk Elzenberg

Często kierujemy się pragnieniem uwolnienia od rygoru substancji, nawet jeśli uwolnienie to miałoby trwać zaledwie chwilę. W sztukach graficznych, aby doświadczyć takiego uwolnienia, kwestionujemy znane nam metody pracy i eksperymentujemy z materiałami. Utopijność totalnego, wielowymiarowego poznania materii nie powstrzymuje nas przed działaniem.

Badana przez wielu metalowa matryca wklęsłodruku wciąż przedstawia ekscytujący temat rozważań. Wszystko z powodu brutalnego procesu trawienia. Kwas bezwzględnie modeluje formę, pozbywając się materii - metalu. Ewentualność szybkiej straty obrazu podczas procesu trawienia wyróżnia ją na tle innych matryc. Ta ryzykowana sytuacja, z którą często zмага się artysta grafik, stała się jednym z głównych powodów powstania mojej pracy doktorskiej.

Praca ta, zatytułowana *Modelując matrycę niematerii*, złożona jest z uzupełniających się nawzajem części - teoretycznej i praktycznej. Pierwsza to opis wybranych zagadnień z obszaru warsztatu graficznego, które doprowadziły mnie do refleksji nad znaczeniem wytrawionej części matrycy wklęsłodrukowej. Na potrzeby niniejszego tekstu używam stworzonej przez siebie nazwy („niemateria”), odnosząc się w ten sposób do miejsc po utraconych podczas procesów trawienia fragmentów metalu.

1 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem: aforyzmy w porządku czasu*, Znak, Kraków 1994, s. 262.

Do tej części dołączam nawiązujący do kategorii pustki wiersz *Trajektoria pyłu*¹, który jest jednocześnie bezpośrednią inspiracją dla podjęcia eksperymentu graficznego oraz rozważań teoretycznych jako całości pracy doktorskiej.

Część teoretyczna obejmuje wstęp, cztery rozdziały i podsumowanie. Pierwszy rozdział poświęcony jest przemyśleniom na temat problematyki szeroko pojętej wolności w tworzeniu dzieła graficznego. Aspekty, które badam, to współcześnie akceptowalna dowolność wyboru materiałów i form graficznych oraz bardzo duża swoboda posługiwania się warsztatem grafika.

W drugim rozdziale zajmuję się specyfiką druku wklęsłego w kontekście możliwości jego zapisu na metalu, w tym także rolę sprawnej dłoni jako niezwykle istotnego narzędzia w procesie badawczym oraz zdolnością matrycy trawionej do wiernego rejestrowania aktywności kreacyjnej. Następny rozdział dotyczy mojego stanowiska wobec mało zbadanego obszaru, jakim jest matryca kwasorytu oraz jej części wytrawionych, a więc utraconych fragmentów metalowej płyty. W czwartym rozdziale znajduje się - wzbogacony o dokumentację fotograficzną - opis tych obiektów stanowiących przedmiot moich badań.

1 R. Castellanos, *La trayectoria del polvo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2014, tłum. Wojciech Charchalis.

Rozdział 1 – Odruch wolności

I

*Oderwałam się od słońca (było nieustającym jądrem życia)
i stałam się niczym chmura zawieszona w próżni.²*

1.1. Zasięg bytu graficznego

Wbrew temu, co można by sądzić, trudno zachować autentyczną wolność kreacji, w szczególności wobec najnowszych narzędzi, ale także w stosunku do tradycji warsztatu graficznego. Materiały i nowe technologie potrafią uwieść pozorną atrakcyjnością, procesy generowania obrazów w rzeczywistości wirtualnej lub za pomocą programów sztucznej inteligencji zaskakują niekiedy rozwiązaniami niezwykle pod względem wizualnym. Z kolei rutyna tradycyjnego warsztatu sprzyja niejednokrotnie szablonowemu działaniu.

W zalewie najnowszych możliwości technicznych, jak i tych znanych już, potraktowanych mechanicznie, sposobach druku, łatwo zgubić sens dzieła. Tylko osobista refleksja twórcy i towarzyszący procesowi poszukiwania formy przemyślenia zapewniają odpowiednie sformułowanie zawartej w jego dziele idei.

Opracowanie matrycy w warsztacie graficznym odbywa się w określonym, sprawdzonym porządku, według zasad fizyki i chemii. Aby klasyczne techniki graficzne były aktualizowane wiedzą o możliwościach współcześnie dostępnych materiałów i narzędzi, konieczne staje się badanie ewentualnych nowych elementów warsztatu.

2 R. Castellanos, dz. cyt., s. 11.

Wnikliwa eksploracja substancji i zabiegi poddające ją rozmaitym próbom umożliwiają osiągnięcie swobody przeistaczania idei w materię. Jak pisze Paul Valéry w swojej publikacji *Reflections on the World Today*: „Idea wolności jest odpowiedzią na jakieś hipotetyczne odczucie ograniczenia, przeszkody lub oporu, które jest przeciwne albo jakiemuś impulsowi w naszym bycie, albo jakiemuś pragnieniu zmysłów, albo potrzebie, albo też korzystaniu z naszej przemysłanej woli”³.

W kontekście najnowszych technologii grafika stanowi dynamicznie rozwijającą się dyscyplinę. Znamy przykłady wykorzystania technik graficznych i odbicia form drukowych na niemal każdym podłożu, od skóry ludzkiej poczynawszy, a na ceramice skończywszy. Tradycyjny druk może być drukiem efemerycznym albo niewidocznym gołym okiem, bo przykładowo wykonany został atramentem sympatycznym i wyłania się tylko pod wpływem światła UV. Niekiedy druk przekracza przestrzeń dwuwymiarową i przyjmuje postać obiektu lub staje się częścią większej instalacji, do której możemy wejść. Znanе są również połączenia grafiki z innymi mediami, chociażby z rzeczywistością wirtualną.



Il. 1. R. Auskalnyte Roma, Titled, odcisk na skórze, 2017 r.,
źródło: <https://www.roma-auskalnyte.eu/title-17> [dostęp 20.06.2023].

3 P. Valery, *Wolność umysłu, Reflections on the World Today*, tłum. Tomasz Kłosiński, <https://mises.pl/blog/2021/01/30/valery-wolnosc-umyslu/> [dostęp: 20.06.2022 r.].

Współczesny byt graficzny wpisuje się w coraz szerszy kontekst ideowy, estetyczny i materialny. Klasyczne tworzenie nakładu może być w niektórych przypadkach niezgodne z intencją autora. Warto w takich sytuacjach dopuścić do pełnej swobody formy, do istnienia matrycy bez dokonywania wydruków. Takie upewnomochnienie matrycy zdecydowanie uwalnia jej potencjał. Zjawisko to nie jest całkowitą nowością w dziejach, a raczej mało zbadaną odmianą grafiki. Czym innym jest bowiem prehistoryczna gazela ryta na skałach w rejonie Tassili N'Ajjer czy mykeński sztylet z przedstawieniem polowania na lwa, jeśli nie wolną od opresji druku piękną grafiką i urzeczywistnieniem obecności estetycznej?

Stosowane od lat metody obróbki form drukowych i przyjęte normy wobec definicji dzieła graficznego mogą być sprzeczne ze współczesnym modelem przedstawiania. W przypadku użycia nowych materiałów, jak i posługiwania się matrycą bez reprodukcji, istnieje obawa zatracenia się w bezrefleksyjnej działalności. Jak wiemy, panuje przyzwolenie na dużą swobodę stosowania środków plastycznych, dlatego istotna jest świadomość tego, z jaką substancją mamy do czynienia.

W jakim zatem kierunku podąża grafika? Jak w kontekście tradycji i najnowszych mediów zdefiniować pojęcie dzieła graficznego? Współczesny grafik poszukuje odpowiedzi na te pytania, szukając kontaktu z wielowymiarową materią, ponieważ ma szansę odnaleźć oczekiwany efekt w próbach użycia niewykorzystanych przez siebie wcześniej narzędzi.

Marilène Oliver w swojej twórczości dowodzi, że wraz z nowymi technologiami znacznie rozszerzył się zakres możliwości kreacyjnych. W instalacji zatytułowanej *Deep Connection* (2019) udostępniany jest obraz ciała autorki, a także możliwe są interakcje z nim, a wirtualna rzeczywistość, druk 3D i skanery współtworzą poruszające grafiki symultaniczne.



Il. 2. Gazela śpiąca, rysunek naskalny, Tasili Wan Ahdżar, Algieria ok 12 000 r. p.n.e.,
źródło: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_2013-2034-3999.
[dostęp 20.06.2023].

Rozpatrując dalej autentyczność form grafiki klasycznej⁴ i jej współcześnie możliwy zasięg, warto przypomnieć podstawowy fundament grafiki, który zakłada proces transkodowania obrazu, zachodzący w podwójnej naturze dyscypliny. Dorota Folga-Januszewska opisuje swoistość grafiki w prostym sformułowaniu „podwójny procesualny byt rozciągnięty między matrycą a odbitką”⁵. Widać tu wskazówkę dotyczącą możliwego zasięgu sztuk graficznych we współczesnych próbach. Jeśli skierujemy naszą uwagę ku pierwotnemu podziałowi procesów materializacji dzieła, w tym dwuetapowym myśleniu o materii zauważymy zasygnalizowane granice fizyczne bytu graficznego i możliwy jeszcze do eksploracji teren działania.

4 Według określenia Mariusza Pałki grafika klasyczna to „grafika warsztatu bezpośredniego kontaktu z matrycą”.
M. Pałka, *Matrix - reaktywacja matrycy*, nr 20, Zeszyty Artystyczne, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010, s. 151.

5 „[...] specyfiką dzieła graficznego jest jego podwójny byt, podwójność formy i intencji. Nie nakład, nie reguły postępowania z płytą, lecz myślenie dwoma stadiami charakteryzuje tę sztukę, czyniąc z niej tak fascynujący świat, gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła, rozpoznana zostaje dopiero w jego śladzie”.
D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki*, w: *Grafika Współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią: Referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97*, MTG, Kraków 1999, s. 28-29.

Jak wiemy, jeden etap prowadzi do realizacji matrycy, zaś drugi to druk odbitki. Większość sympatyków tradycji będzie jednomyślna co do „prawdziwej” kolejności etapów (uznawać będą odbitkę za etap końcowy pracy). Jednakże uniezależnienie się formy drukowej od funkcji powielenia otwiera nowe przestrzenie dla prezentacji matrycy jako samoistnego dzieła, autonomicznego obiektu, wolnego od tradycyjnej funkcji reprodukcji obrazu. Gdy celem dzieła staje się ekspozycja wewnętrznych kodów matrycy, tworzenie odbitek jest zbędne, choć wciąż możliwe. Skupienie się na problematyce samej tylko matrycy umożliwia jej manifestację bezpośrednią. Odbitka różni się od matrycy, biorąc pod uwagę to, że posiada swoje własne cechy w zależności od podłoża, na którym została wydrukowana, czy farb użytych do jej stworzenia, a także stanowi jej lustrzane odbicie. Odbitka i matryca są zatem oddzielnymi bytami.

Należy mieć na uwadze, że każda substancja, matryca czy też odbitka niezaprzeczalnie reprezentują inny wymiar ekspresji. Henri Focillon w *Życiu form* napisał: „Kiedy forma przechodzi z jednego medium do drugiego, ulega metamorfozie”⁶. Każdy materiał tworzy inną tkankę zapisu. Dlatego, w kontekście własnego rozumowania i wrażliwości, warto weryfikować poznane oraz obowiązujące w warsztacie graficznym praktyki. Poprzez modyfikację znanych formuł pracy i receptur technika może stać się, jak określił to Focillon, „poezją w akcji”⁷.

Współczesny artysta grafik coraz częściej uwalnia się od tradycyjnych działań. Indywidualne podejście do formy nabrało obecnie szczególnej wagi, choć niesie to ze sobą pewnego rodzaju ryzyko, jak każde inne działanie mające charakter eksperymentalny. Jednakże konfrontacja z szeroko rozumianą substancją w dziedzinie grafiki, a w szczególności w technikach wklęsłodrukowych, wielowarstwowe ich poznanie, doprowadza do zmiany perspektywy postrzegania druku wgłębnego. Prowadzi to do otwarcia się nowych przestrzeni poznania, do innowacyjnego spojrzenia na ten rodzaj druku.

6 H. Focillon, *La vida de las formas seguida de Elogio a la mano*, Escuela Nacional de Artes Plasticas Universidad Nacional Autonoma de Mexico, trad. Fernando Zamora Aguila, Mexico 2010, s. 71.

7 Tamże, s. 71.

1.2. Wklęsłodruk - wyzwanie dla artysty grafika

W technologii obróbki matrycy wklęsłodrukowej mają miejsce spektakularne przemiany, być może najbardziej intrygujące wśród wszystkich technik graficznych. Transformacje zachodzą podczas nieuniknionej konfrontacji klasycznego warsztatu z indywidualnymi preferencjami metody pracy.

W ryzykownym impulsie, prowadzącym do przekraczania granic znanych zasad, tkwi ujawnienie się osobowości artysty. Działalność twórcza, dzięki potrzebie dostosowywania warsztatu do własnych preferencji, staje się walorem indywidualnego śladu. W sposobie odczuwania opozycyjnych wartości oraz ich pokonywania potwierdza się indywidualność obrazu. Czasami ważniejsza będzie zdolność matrycy do tworzenia precyzyjnie realistycznych przedstawień, innym razem cenniejszy stanie się zakres możliwości głębokich trawień. Pierwsze i drugie zagadnienie mogą jednocześnie utrudniać pracę, jak i motywować do dalszego działania. Georg Simmel ujmuje tę problematykę w sposób następujący: „I choć się wydaje, że opór materii uniemożliwia pełną manifestację wewnętrznego ruchu- to w rzeczywistości dusza może objawić się właśnie pod warunkiem, że materia stawia jej opór: [...] pokonując opór może powstać i unaocznić swój sens”¹.

W sztukach graficznych opór związany z materią wykonywanego dzieła jest stałym elementem regulującym czynności manualne. Grafik na swojej drodze napotyka autonomiczne właściwości substancji. Musi samodzielnie zmierzyć się z warsztatem, a także przyjąć określone stanowisko wobec materiałów i narzędzi pracy.

Metal wyróżnia się na tle innych graficznych podłoży swoim rozległym zakresem możliwości. Różne grubości płyt, stopnie stabilności i elastyczności materiału to tylko niektóre właściwości tego plastycznego atrakcyjnego materiału. Bywa on formą drukującą w trzech różnych rodzajach druku. W druku wklęsłym, w technice akwaforty, metal przyczynia się do powstania kreski o różnych natężeniach.

1 G. Simmel, *Estetyka ciężkości, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 87.

W druku płaskim z kolei, w algrafii, może tworzyć rozmyte transparentne płaszczyzny, a czarno-białe plamy z ostrym konturem są charakterystyczne dla metalorytu w druku wypukłym. Jednak największą liczbę kombinacji zabiegów kreacyjnych, mechanicznych i chemicznych można spotkać w technikach druku wklęsłego. Eksploracja plastycznych możliwości cynku czy miedzi inspirowała artystę do podejmowania wielowymiarowych działań, w tym także działań mających charakter eksperymentalny.

Skłonności grafików do podejmowania prób i manipulacji instrumentami pracy w warsztacie przynosiły zmiany w znanych już technologiach. Niejednokrotnie dzieło staje się pretekstem do tego, by dowiedzieć przydatności i biegłości w stosowaniu nowego środka. Krzysztof Tomalski, znany z odważnych prób technologicznych, korzysta z pistoletu pneumatycznego, aby wyskrobać płaszczyzny na metalowej płycie. Taki zabieg na odbitce przypomina technikę akwatinty. Metodzie tej nadał nazwę *alintaglio*². Tomalski w tekście poświęconym zmysłowi technicznemu w rzemiośle wklęsłodruku pisze: „Jeżeli nie pielęgnuje się w sobie niezależności, potrzeby własnych przemian i przekraczania granic oraz łamania barier, czy badania nowych możliwości na swoim własnym terytorium twórczym [...] to sztuka staje się tylko zawodową rutyną, obowiązkiem źle obranej drogi”³.

Nowe technologie i postęp przemysłu chemicznego przyczyniają się do coraz większej swobody twórczej i siły wyrazu metalowej matrycy. Bardziej precyzyjne sposoby opracowania formy druku wklęsłego (takie jak użycie lasera do cięcia skomplikowanych kształtów, eksperymentalne metody obróbki obrazu - preparaty światłoczułe czy prefabrykaty budowlane, np. kleje polimerowe)⁴ są ogólnodostępne i często używane. Jednak nie zastępują one klasycznych rozwiązań, tylko uzupełniają odczuwane braki w konwencjonalnej metodyce pracy.

2 A. Cieślińska, *Intaglio – nowoczesne koncepcje artystyczne. Wielość w jedności, Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego*, Bydgoszcz 2011, s. 193-195.

3 K. Tomalski, *Zmysł techniczny – intuicja artystyczna – rytuał. Wielość w jedności, Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego*, Bydgoszcz 2011, s. 201.

4 A. Cieślińska, dz. cyt., s. 193-195.

Głęboka fascynacja znajomością substancji i ich potencjalnych efektów przyczynia się do przyjęcia postawy badawczej. Każdy grafik zajmujący się drukiem wklęsłym prędzej czy później w swojej twórczości doprowadzi płytę do stanu nienadającego się do dalszych obróbek. Może zdarzyć się to w technikach trawionych, na przykład w akwatincie, z powodu niedokładnego zabezpieczenia płyty przed substancją trawiącą. Taka sytuacja powoduje reakcje dwojakiego rodzaju (zakładając, że grafik nie zrezygnuje całkowicie z dalszej pracy). Pierwsza z nich polega na tym, że nie zmieniając formuły, powtórzy te same czynności, tylko bardziej starannie, dokładniej. Drugi, częściej spotykany scenariusz zakłada, że grafik szukać będzie innego środka służącego do tego samego celu, bardziej odpowiadającego jego oczekiwaniom.

We wspominatej technice, zamiast klasycznego lakieru asfaltowego czy szelakowego do zabezpieczania płyt, graficy chętnie stosują, częściowo lub wyłącznie, lakiery akrylowe. Akryl, w porównaniu z klasycznym werniksem asfaltowym, schnie szybciej, ma inne walory plastyczne, ponieważ może być rozpryskany na powierzchni metalu. Pozwala to uzyskać płynne przejścia tonalne. Poza tym dostępna gama kolorów umożliwia odróżnianie warstw, co jest przydatne w odwzorowaniu projektu.

Kolejnym objawem postawy badawczej grafika są działania dotyczące ulepszenia sposobów ochrony jego zdrowia. Obszarem badań współczesnego artysty jest także zmniejszenie ilości odpadów toksycznych powstających podczas prac i rozwiązania bardziej przyjazne dla środowiska.

Eksperymentowanie z materiałami prowadzi do osiągnięcia największej swobody w realizacji zamierzonego celu artystycznego. Jest rodzajem aktywności poznawczej i z pewnością niełatwym wyzwaniem. W procesie dostosowywania warsztatu do własnych preferencji czy celów plastycznych nie chodzi o uproszczenie procesu realizacji, lecz o to, aby odpowiednio dobrać instrumentarium pracy do własnych potrzeb. Grafik, w pełni zaangażowany w najdrobniejsze elementy realizacji dzieła podczas mozolnej, niejednokrotnie kilkumiesięcznej pracy, gotowy jest stracić na etapie trawienia płyty metalowej całą kompozycję lub jej część, aby tylko zbliżyć się do własnej interpretacji materii.

Nasuwa się wniosek dotyczący potrzeby dokonywania eksperymentów, przesuwania granic technologicznych i estetycznych. Jest to dla niektórych współczesnych grafików koniecznością, być może jedynym słusznym sposobem kreowania, „wdania się w świat”⁵.

5 Robert Rogoziecki w ramach Heideggerowskiej estetyki wymienia egzystencjalne „wdanie się” człowieka w świat jako konsekwencję wolności. „Tak oto Heidegger dochodzi do jednego z najśłynniejszych stwierdzeń historii filozofii: »Istotą prawdy jest wolność«. To samo moglibyśmy zarazem powiedzieć o wielkich dziełach sztuki – są one ekspresją wolności ludzkiej. Wolność pozwala bytowi występować w obszarze otwartości i dzięki niej może on przedstawiać się jako byt właśnie. To pozwalanie bytowi na istnienie (wolność) polega – według Heideggera – na egzystencjalnym »wdaniu się« człowieka w świat, tj. przestrzeń, w ramach której byt pojawia się jako byt właśnie, przy czym wolności nie pojmujemy się tu jako pewnej własności człowieka, którą ten może dysponować lub nie; dzieje się raczej tak, że człowiek jako egzystujący pierwotnie jest jej oddany. Tak oto pojęcie wolności kieruje rozważania ku pojęciu egzystencji, czyli bycia - *Dasein*”. R. Rogoziecki, *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 28, s. 143.

Rozdział 2 – Strategie zapisu na metalu

*I tak powstałam szczęśliwa jak człowiek nie znający
swojego nieuniknionego więzienia prochu
i kiedy mówiłam ziemia,
była to ziemia ogołocona z metafor,
ledwie rozpoczęte dzieciństwo.
I nigdy nie wątpiłam, że nazywając ją,
nazywam samą siebie
i swoją własną substancję.¹*

2.1. Potencjał dłoni

Dzięki dłoniom potrafimy zbadać intuicyjnie substancję metalu, lepiej go poznać, nadać mu najróżniejsze formy². Kontakt z materią staje się bazą wieloetapowego procesu kreacji matrycy wklęsłodrukowej. Transmutacje płyt metalowych powstają w dużej mierze przez wyczucie, ponieważ nasze prymarne narzędzia kierują nas w niedostrzegalne dla oka zakamarki materii. Dzięki dłoniom rozwijamy w pewnym stopniu umiejętności przewidywania.

Matryca metalowa wyróżnia się na tle innych matryc wyjątkową zdolnością odbicia światła, a co za tym idzie obrazu. Ani kamień litograficzny ani drewno nie są w stanie odtworzyć spektrum tonalnych refleksów, półświatel i cieni. Chociaż mogłoby się wydawać, że cecha ta usprawnia wszystkie działania na matrycy, dzieje się odwrotnie – utrudnia je, ponieważ podczas pracy mamy przed sobą, ukazujące się na metalu, różne obrazy i odbłaski. Grafikowi grozi zatracenie się w pozorach, iluzjach

1 R. Castellanos, dz. cyt., s. 11-17.

2 H. Focillon, dz. cyt., s. 146.

i odbiciach. Jego praca wymaga najwyższego poziomu skupienia. Oprócz wzroku, dłoń jest strategicznym środkiem eksploracyjnym.

Świadomość twórczą uzupełniamy wiedzą zdobytą przez dotyk, zwłaszcza kiedy mamy do czynienia z wizualnie trudnym zjawiskiem połyskliwości wypolerowanego metalu. Cecha ta jest punktem zwrotnym dla eksploracji twórczych, ponieważ w tym wypadku potrzebne jest „myślenie” różnymi obrazami jednocześnie.

Podczas pracy nad matrycą wklęsłodrukową stajemy przed fenomenem dwoistości sceny rozgrywanej się sukcesywnie na powierzchni zakrywanej płyty oraz odkrycia jej po zakończeniu wszystkich etapów trawienia. Są one dla siebie nawzajem nie tylko odwróconym odwzorowaniem. To dwa zagadnienia funkcjonujące w różnych przestrzeniach czasowych. Jedno zapowiada drugie. Charakter antycypacyjny obrazów matrycy wklęsłodrukowej uruchamia zdolność przewidywania, zdolność „przyszłej percepcji”³.

Niejednokrotnie musimy polegać także na doświadczeniu zdobytym wcześniej przez dotyk. Wydaje się to oczywiste, kiedy mamy do czynienia z farbą. Sprawność i charakter dłoni drukarza nadają ostateczną formę odbitce. Stopień nacisku ręki podczas nałożenia i usuwania farby decyduje o skali waloru i światłocienia na odbitce.

Dłoń w wysokim stopniu zмага się z procesami kształtowania dzieła. Efektywnie zapisuje najbardziej subtelne znaki, drobne smugi, na przykład podczas tworzenia w technice mezzotinty. Jej istotą jest wydobywanie obrazu z „ciemności” – można by rzec „rysowanie światłem”. Wzrok oraz sprawna dłoń są więc niezmiernie ważne podczas opracowywania matrycy.

Drugi przypadek to matryca akwatinty. Jeszcze pełniej reprezentująca problem odbicia „rysunku” na płycie, trudnego dostępu do niego i konieczności wyczucia materii.

3 J. J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, słowo/obraz terytoria, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 32.

W technice tej problem polega na specyfice i obróbce matrycy, powodującej stopniowo zanikający projekt. Nakładając werniks graficzny, aby zabezpieczyć płaszczyzny przed substancją trawiącą, tracimy wgląd w powstający obraz, ponieważ nie przenikamy wzrokiem werniksu. Możemy wspomagać się posiadaną wiedzą z wcześniejszych praktyk i doświadczeniem sensorycznej dłoni. Werniks powszechnie stosowany zawiera asfalt syryjski lub sadzę. To one nadają ciemną barwę i nieprześwi-
tującą powłokę. Przy nałożeniu każdej następnej warstwy tej substancji, budującej tony i półtony kompozycji, niemożliwy jest dostęp do tego, co zostało wcześniej zakryte. Lakier asfaltowy staje się przeszkodą wizualną. Aby można było pracować na najwyższym poziomie świadomości stosowa-
nego materiału, konieczne jest wykorzystanie empirycznej wiedzy uzyskanej przez dłoń i myślenia intuicyjne. Poznanie opiera się na praktyce „rzemiosła”⁴. Dzięki zręczności dłoni zdobywamy wiedzę empiryczną, a ta z kolei wzmacnia naszą intuicję twórczą.

2.2. Znaki kwasorytu

Na matrycy kwasorytu są zapisane wszystkie, nawet najdrobniejsze ślady procesu kreacji. W bezpośrednim kontakcie z tą metalową płytą mamy dostęp do szczegółowego obrazu pracy. Prze-
mian metalu pod wpływem substancji trawiącej należy szukać w matrycy, nie w odbicie.

Techniki trawione charakteryzują się precyzyjnym zapisem warstwowym. Wszystkie kolejne trawie-
nia zachowane są w ustalonej kolejności, każdy na różnych stopniach głębokości płyty. Praca kwaso-
rytu opiera się na myśleniu etapami. Substancja trawiąca modeluje metal, pochłania go poziomami
w głąb, w tempie zastosowanym przez autora. W każdym przypadku utrata metalu jest nieodwra-
calna. Żadnej ingerencji nie można wymazać, czy usunąć bez śladu, możliwości retuszu są bardzo
ograniczone i zauważalne na płycie. Matryca stanowi w całości niezakłamaną historię aktywności
twórczej o absolutnej pamięci. Nie sposób zakamuflować nierówno trawionej lub przetrawionej

4 „Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake”.
R. Sennet, *The Craftsman*, Yale University Press, London 2008, s. 20.

płaszczyzny. Dzięki zapisowi wszystkich śladów, w tym także powstałych spontanicznie, można przypatrywać się tokowi myślenia autora. Matryca jest zbiorem śladów ręki, a one są, jak pisze Anna Markowska w *Śladach i znakach*, „odpowiednikiem”⁵, w matrycy gromadzą się zarówno głębokie przemyślenia, jak i zwiewne spekulacje.

Choć procedury warsztatu bywają powtarzane, transformacje metalu za każdym razem są inne, indywidualne dla autora. Płyta staje się „poligonem doświadczalnym”⁶, autor wybiera własne czasy trawienia, przemieniając ślady w swoje własne znaki. Obecność podmiotu nadaje im unikalne znaczenie, trawione elementy płyty są oznakowane jego gestem, refleksją i obecnością w czasie. Ponieważ, jak twierdzi Walter Benjamin, „ślad jest przejawem bliskości, bez względu na to jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być”⁷.

Kwas formuje rysunek przez utratę materii. Kiedy metal zostaje strawiony, korygujemy jego formę, pogłębiając daną płaszczyznę. Czynność bezpowrotnego pozbywania się metalu oferuje możliwość, którą Anna Markowska opisuje jako „bycie w środku procesu i przypatrywanie mu się z dystansu”⁸. Refleksja nad formą w szybko przebiegającym procesie trawienia wymusza bycie jednocześnie zaangażowanym sprawcą i neutralnym obserwatorem. Aby zachować umiar w trakcie kształtowania formy, konieczny jest dystans. Nieprzemyślana ekspresja środków może definitywnie zaburzyć kompozycję, a zbyt długa ekspozycja płyty w kwasie lub innej substancji trawiącej doprowadzić ją do destrukcji.

Matryca kwasorytu oscyluje między bytem a jego brakiem, a znaki twórcze są zapieczętowaniem tych granic. „Kiedy zanurzam płytę miedzianą w wannie kwasu azotowego, kwas staje się nożem”⁹,

5 A. Markowska, *Ślady i znaki*, nr 8 (108) Maj, Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 2003 <https://gazeta.us.edu.pl/node/217521> [dostęp 20.06.2023].

6 M. Pałka, *Matrix - reaktywacja matrycy*, nr 20, Zeszyty Artystyczne, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010 s. 152.

7 W. Benjamin, *The Arcades Project*, przekł. H. Eiland, K. McLaughlin, London, 1999, s. 447 cyt. za B. Frydryczak, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, nr 3-4, Kultura Współczesna, 2002, s. 32.

8 A. Markowska, dz. cyt.

9 „When I dip a copper plate in a bath of nitric acid, the acid becomes the knife”. A. Tapiés, *Conversations with Antoni Tàpies*. Munich: Prestel, 1991: s. 119. <https://fundaciotapiés.org/en/exposicio/antoni-tapiés-the-acid-is-my-knife/> [dostęp: 12.02.2023 r.].

mówi Antoni Tapies odnośnie do dokładności „cięcia kwasem”. Ta precyzyność dotyczy jeszcze jednej kwestii - reakcji w czasie. Kwas przyspiesza to, co nieuniknione dla każdej materii żywej, zapowiada jej nieuchronny koniec. W formie pozostaje tylko to, co niezbędne, nie ma miejsca na nadmiar. Substancja trawiąca sprawia, że powstałe znaki reprezentują esencję procesów poznawczych.



Il. 3. Kadr z filmu *Tàpies*, reż. Gregory Rood, 1990 r.

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=9Z2GhLfCpDE&t=1857s>

[dostęp 20.06.2023]

Stefan Ficner w rozmowie z Markiem Wasilewskim i Maciejem Kurakiem wyróżnia to, co jest napędem pracy technik kwasorytu: „Moglibyśmy wnioskować, że w grafice nie jest najważniejszy warsztat, tylko chęć rekonstrukcji tych wszystkich śladów”¹⁰. Już w najstarszych znanych nam przejawach sztuki kontaktowej możemy zauważyć, że przez kodowanie indywidualnych gestów mamy możliwość zanurzenia się w sferze intelektu i duszy podmiotu. Mamy do czynienia z koniecznym ćwiczeniem estetycznym. Z tego powodu Mariusz Pałka w swojej publikacji *Magia Matrycy* podpowiada, aby odnosić się do warsztatu graficznego jak do „pewnego rodzaju misterium”¹¹.

10 M. Wasilewski *O grafice – rozmowa ze Stefanem Ficnerem i Maciejem Kurakiem*, nr 20, Zeszyty Artystyczne, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010 s. 131.

11 M. Pałka, dz. cyt., s. 156 „Podchodząc do warsztatu graficznego jak do pewnego rodzaju misterium, sięgamy w głąb świadomości, poszerzamy pojmowanie sztuki w oparciu o stabilny punkt odniesienia. Z jednej

W akcie przełamania granic metalu poznajemy jego jeszcze nieznane możliwości. Zapis znaków w nieodwracalnej procedurze kwasorytu jest bezwzględnym sprawdzianem znajomości technik wklęsłodrukowych i umiejętności grafika, który w trakcie kolejnych doświadczeń poznaje możliwości metalu, by przewyciężyć zagrożenia destrukcji płyty.

strony, ważne jest, aby z pokorą opanować do perfekcji pewne czynności, oswajać materię, z drugiej, zachować dystans i refleksję, aby postępować racjonalnie i być otwartym na nowe odmienne możliwości. Matryca jako obszar szczególnego poligonu doświadczeń i eksperymentu staje się ważnym uniwersum wiedzy dla artystów”.

Rozdział 3 – Reszta obrazu

X

*Dziś jest we mnie śmierć bardzo malutka
i wielka nadzieja.
Zniosła pogodę jałową i ciężką,
przeszła przez mgły i bolesne światła
i rzuciła wyzwanie wiatrowi.¹²*

3.1. Matryca niematerii

Czym jest „niemateria” w kwasorycie? „Niemateria” jest dla mnie symbolicznym określeniem, które odnosi się do metalu niedostępnego już do dalszych działań kreacyjnych. „Niemateria” dotyczy wytrawionych, niewidzialnych fragmentów (pierwotnego stanu) matrycy. Utracona część płyty metalowej pełni w niej zasadniczą rolę, kształtując formę. I choć wydaje się ona nieobecna, wizualnie nieosiągalna w gotowym dziele, w rzeczywistości tworzy wizerunek matrycy, jej ślad jest nierozłączną częścią dzieła.

Jak pisze Alicja Kępińska, nieobecność paradoksalnie może być silniej wyczuwalna niż obecność. „Nieosiągalność jest łagodną postacią nieobecności: taką, która w jakiś dojmujący sposób czai się w sercu każdej obecności. To, czego *nie ma*, istnieje bardziej intensywnie niż to co jest. Oznacza to, że napięcie naszej uwagi i naszego pragnienia kieruje się już nie ku bytom spełnionym, lecz ku lekkości obszarów niedotykalnych: to na terytoriach nieobecności może wybrzmieć rezonans tego co obecne

12 R. Castellanos, dz. cyt., s. 16.

[...]”¹³. W technikach trawionych druku wklęsłego nieobecność jest także istotną częścią matrycy, odpowiedzialną za powstający obraz. Ubytek materii stanowi więc podstawę w procesie kreowania dzieła graficznego.

Obie części matrycy - pierwsza, zabezpieczona przed trawieniem i druga, poddana trawieniu, są pozytywną wartością. Każda z nich jest śladem aktywności, równie realnym. Jedna i druga świadczy o przebytych kursie działania substancji trawiącej. I choć elementy usuniętego metalu wyrażają brak, jest to pustka¹⁴ kojarząca się z potencjałem twórczym, ponieważ brak materiału oznacza zrealizowane (świadome pozbywanie się pewnych jego obszarów) ingerencje w wyniku procesu trawienia metalu kwasem.

W książce *Miedzy chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie* Zbigniew Bauman pisze, że bez namysłu pozbywamy się naszych dokonań: „Kultura ery płynnej nowoczesności nie nawołuje do [...] gromadzenia zdobyczy, lecz ich pozbywania się i wymiany na inne – bez żalu czy wyrzutów sumienia. Jest ona kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczania w nie-pamięć”¹⁵. Można to odnieść do pracy grafika. Po wykonaniu pożądanego nakładu, artysta niszczy matrycę, pozbywa się możliwości tworzenia dodatkowych odbitek, traci formę drukową, a razem z nią historię jego działalności. Podczas pracy często traktuje się metal pochopnie. Pozbywamy się także zarówno

13 A. Kępińska, katalog *Pomiędzy*, Tallinn Art Hall, Tallin 1996, https://galeria-at.siteor.pl/tekst-tallin?edit_mode=false, [dostęp 20.06.2023].

14 „Pustka dość często jawi się jako pewien brak. Pustka uchodzi wówczas za niedostatek wypełnienia pustych i rozciągających się na pewnych odległościach przestrzeni. Przypuszczalnie pustka jest jednakże spokrewniona właśnie z tym, co właściwe miejscu, i dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw. Pustka nie jest niczym. Nie jest także brakiem. W plastycznym ucieleśnieniu pustka przejawia się na sposób poszukująco projektującego ustanawiania miejsc”. M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, Principia III 1991, s. 127–128 cyt. za K. Szalewska *Figury nieobecności / Retoryka pustki*, nr 8, Białostockie Studia Literaturoznawcze, 2016, s.10.

15 Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem: o sztuce w rozpędzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, s. 15.

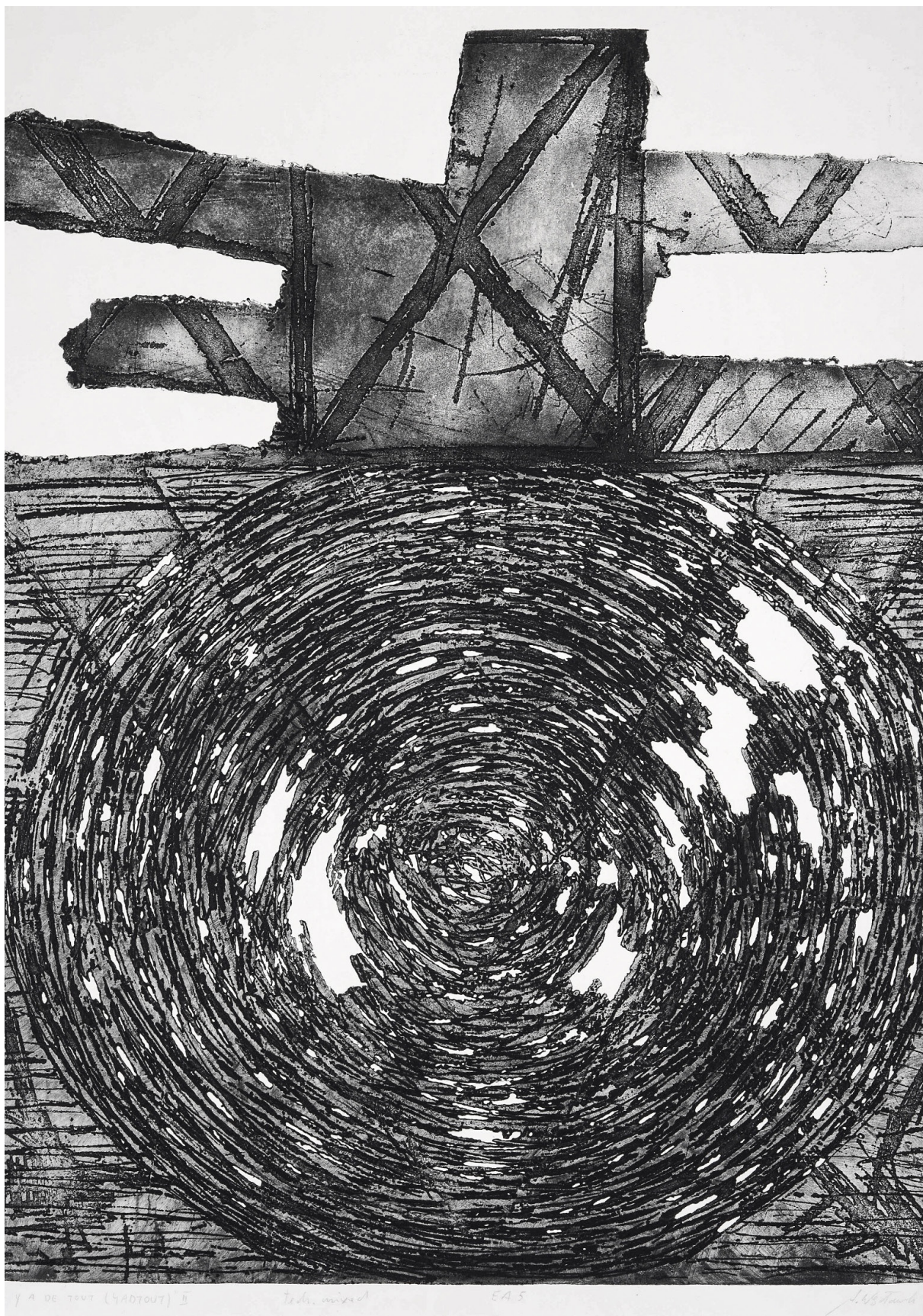
ledwo rozpoczętych matryc, jak i mocno zaawansowanych w realizacji, tylko dlatego, że nie spełniają naszych oczekiwań. Taka płyta przeważnie zostaje wyrzucona.

Wytrawione miejsca reprezentują jeden z dwóch dowodów na istnienie procesu twórczego. Niewykluczone, że jest to dowód bardziej dokładny niż samo dzieło, gdyż w kwasorycie mamy bardzo ograniczone możliwości poprawek, nawet jeśli są potrzebne. Substancja trawiąca realizuje pod presją czasu zaplanowany obraz na metalu, tworzy podział na formę dostępną, nadającą się wciąż do rejestracji naszych śladów, i tę utraconą. Kwas i czas są więc impulsem wyzwalającym zmiany w strukturze metalu. Jeśli nawet matryca jest poprawiona, staje się swego rodzaju palimpsestem, zapisem kolejnych etapów twórczych, każdej zmiany. Stanowi ona źródło informacji o dziele, świadectwo etapów pracy, zmagania materii i czasu. Znacomitym przykładem ilustrującym zdolności zapisu są prace graficzne Andrzeja Węclawskiego z cyklu *IL Y A DE TOUT (YADTOUT)*. Grafiki w pełni eksponują wielowarstwowe trawienia.

Idąc tropem Baudrillarda, warto zapytać, co jest resztą czego¹⁶. Wszak można odwrócić sytuację ekspozycji, gdzie podziwia się efekt. Uznać, że to gotowe dzieło jest resztą „niszczonej” w końcu matrycy. Stracona materia zawiera przecież próby oraz odpowiedzi na to, jak powstało dzieło, a także wszystkie równie ważne konfrontacje materiałowe. Chociaż jej nie widać na odbitce, nie ma mniej-szej wartości niż to, co artysta prezentuje jako gotowe dzieło. Funkcjonuje z nim w nierozdzielalnym związku. Praca graficzna nie istnieje bez wytrawionej matrycy, która rysuje formę.

Wytrawione miejsca na matrycy są wyrazem działania artysty, choć ukazują się odmiennie na druku i na metalu. Perforacje powstające po przetrawianiu płyty są interesującym elementem kreacji, z dużym potencjałem plastycznym w zakresie modelowania przestrzennego. Wartości pustych miejsc na metalu mogą zostać w pełni eksponowane, jeśli matryce występują jako samodzielne obiekty, bez obecności druku.

16 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Sic! s.c., Warszawa 2015, s. 173-178.



II. 4. A. Węclawski, *IL Y A DE TOUT (YADTOUT) II*, akwaforta, odprysk, druk na papierze, 1987 r.

Źródło: <https://onebid.pl/pl/artist/aukcja/Andrzej-Weclawski>

[dostęp 20.06.2023]

Każda pustka wiąże się z początkiem czegoś nowego, dlatego właściwość „pustości”¹⁷ odnajdziemy w większości kosmogonicznych opowieści. Rosario Castellanos w *Trajektorii pyłu* proponuje pojąć pustkę w kategorii wartości kreacyjnej. W poezji, jak i w życiu, pustka, wraz z drzemiącym w niej potencjałem, stwarza wielorakie możliwości. Dzięki niej zapominamy przez chwilę o ograniczeniach substancji. W tym sensie pustka ma charakter pozytywny, nie kojarzy się z destrukcją czy stratą. Kwas, oprócz matrycy widzialnej, tworzy kształt tego, co w procesie trawienia zostało wyeliminowane. Materia i jej pozorny brak występują jednocześnie, gdyż zachodzi przemiana. Materia zmienia tylko postać. Metal, jak każda inna substancja, poddaje się reakcji chemicznej, którą na wyższym poziomie można nazwać transformacją.

Ważnym pytaniem dla artysty grafika jest to, czy w powstających dziełach włóknotdrukowych wyżej wymienionej „pustce” można nadać inny sens niż tylko wtłaczanie w nią farby w celu druku odbitki?

Czy perforacje na metalu, wytrawione powierzchnie o zróżnicowanej głębokości albo przetrawione na wskroś puste miejsca mogą intencjonalnie stworzyć godny uwagi obiekt, funkcjonujący autonomicznie w formie trójwymiarowej? Pytania te można pozostawić otwarte, a odpowiedzi na nie są, być może, inne w przypadku każdego artysty, który zdecyduje się eksplorować zagadnienie braku materii.

17 M. Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, T.A.i W.P.N. Universitas, Kraków 2017, s. 49-52.

Rozdział 4 – Opis dzieła

4.1. Opis dzieła

W technikach trawionych druku wklęsłego tworzenie formy wiąże się z nieodwracalnym procesem trawienia metalu. Praca nad matrycą opiera się na opracowaniu jednocześnie materii i jej braku. „Niemateriał” nazywam wytrawione fragmenty w matrycy kwasorytu, które rysują formę i kreują to, co widoczne na odbitce. Moje zainteresowanie tym tematem wynika z chęci eksploracji dalszych możliwości matrycy wklęsłodrukowej.

Kiedy opracowujemy dzieło, zwracamy najczęściej uwagę na wytrawione obszary płyty tylko w kontekście zaplanowanego obrazu nadającego się do druku. Rzadko traktujemy te miejsca na płycie jako możliwe do zastosowania instrumenty kreowania obiektu trójwymiarowego.

Do tworzenia grafik wykorzystuję najlepiej znany mi materiał – cynk. W jego właściwościach dostrzegam niewyczerpane możliwości plastyczne. Naturalny błękitno-srebrny kolor powoduje na wypolerowanych płytach cynkowych intensywny połysk, w kontraście z wytrawionymi partiami wywołuje efekt światła. Dodatkowo, w przypadku cienkiej płyty cynkowej, elastyczność umożliwia opracowanie formy poprzez np. wycinanie kształtu po konturze kompozycji.

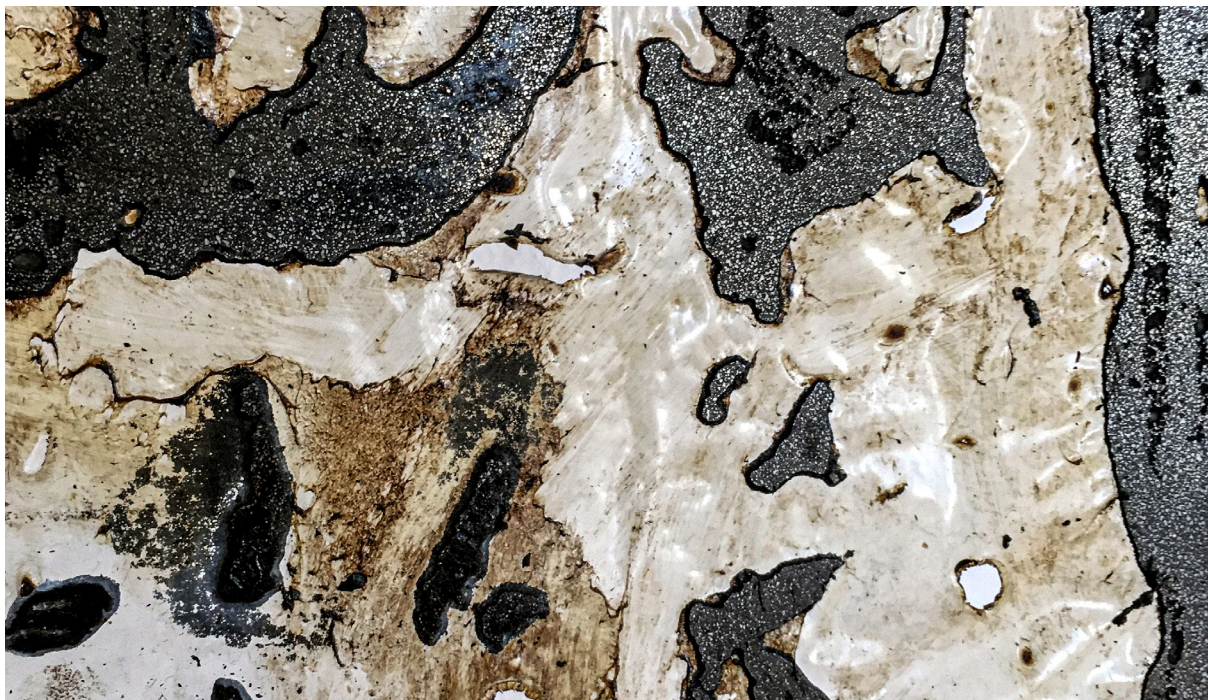
Niektóre próby podjęte przeze mnie wcześniej w obszarze warsztatu graficznego, zwłaszcza te dotyczące obróbki formy drukowej, w dużym stopniu doprowadziły mnie do tematu rozprawy. Jedną z takich prób była grafika *Composition 01.03*. Przedstawia ona dwuwymiarowe formy geometryczne w skrócie perspektywicznym. Ta sama matryca, wielokrotnie odbita na jednej kartce papieru, miała przypominać osobne, wiszące bryły, stwarzać wrażenie form przestrzennych. Takie działania były pierwszym krokiem poszukiwań i rozważań w kierunku trójwymiarowości matrycy wklęsłodrukowej. Niekiedy papier, będący najczęstszym podłożem dla odbitek graficznych, traktowany jako tło kompo-

zycji, może być elementem ograniczającym. Z myślą o rezygnacji z druku powstał cykl grafik zatytułowany *Boxes*. Grafiki, realizowane metodą akwatinty, na wystawach prezentowane były bez odbitki. W taki sposób miały stwarzać iluzję bryły. Wartości trawień na metalu stały się bezpośrednio dostępne dla widza. Dopiero po zrezygnowaniu z druku mocniej uświadomiłam sobie plastyczne zalety cynku. W pracy zatytułowanej *Object 08* próbowałam pokazać niektóre walory blachy cynkowej, takie jak zdolność odkształcenia materiału czy stopnie połysku uzależnione od trawień oraz wcześniejszego jej polerowania.

Rozprawa *Modelując matrycę niematerii* porusza problem tracenia metalu w kontekście technik akwaforty i akwatinty. Podejmuję w niej próbę eksponowania wartości płyty cynkowej powstałej w wyniku trawienia jej kwasem azotowym. Matryca kwasorytu jest ciekawym zjawiskiem, w którym jesteśmy zmuszeni do pozbywania się metalu w sposób nieodwracalny. Zabieg trawienia matrycy ma więc zazwyczaj charakter ostateczny. Łatwo zepsuć formę i dlatego każda tego typu realizacja jest rodzajem wyzwania.

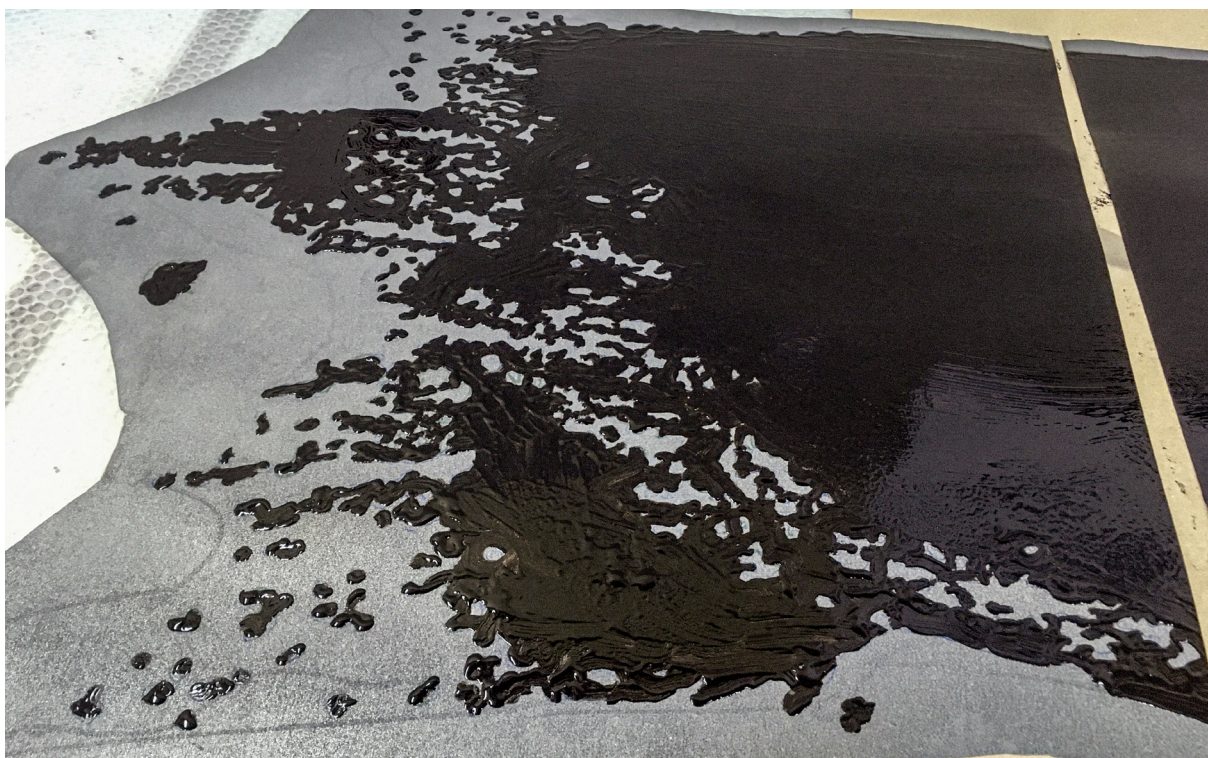
Utracona wskutek trawienia w kwasie azotowym część płyty ma wymiar symboliczny – wytrawione, a więc wyeliminowane, partie metalu odbieram jako niezakłamany zapis działań twórczych. Ubytki na płycie są śladami konfrontacji artysty z substancją trawiącą.

Przemyślenia nad znaczeniem wytrawionych miejsc na płycie wywołują u mnie dwa rodzaje refleksji w kontekście trójwymiarowych właściwości matrycy wklęsłodrukowej. Pierwsza z nich jest taka, że brak metalu nawiązuje do fascynującej metafory pustki. Utracone miejsca mają moc kształtowania nowych form przestrzennych, które z łatwością funkcjonować mogą poza drukiem.



Il. 5. Elementy płyty wytrawionej. Próby trawienia podczas wykonania obiektów. Płyta cynkowa 0,7 mm, 2019 r.

Źródło własne



Il 6. Realizacja obiektu II, płyta cynkowa 0,7 mm, 2019 r.

Źródło własne

Druga refleksja dotyczy ich intensywności, z którą zakreślają rysunek w dziele, jak pisze Alicja Kępińska: „To, czego »nie ma«, istnieje bardziej intensywnie niż to co jest”¹⁸. Puste miejsca wydobywają meritum grafiki, odsłaniają ślady artysty. Obie refleksje świadczą o ogromnym potencjale matrycy włóknodrukowej zarówno jako samoistnego dzieła, jak i formy do pozyskiwania odbitek. W tym kontekście narodziła się koncepcja cyklu prac graficznych będących przedmiotem mojej pracy doktorskiej. Prezentuję w nich matryce na różnych etapach wytrawienia i tym sposobem próbuję zaznaczyć wartość samej matrycy jako dzieła.

Matryce zostały zrealizowane klasyczną metodą łączącą akwafortę z akwatintą. I chociaż mogłyby zostać odbite na papierze, to one właśnie są celem moich poszukiwań. Koncepcja dzieła polega na prezentacji samych matryc w postaci instalacji składającej się z czterech elementów, trzy obiekty i jeden film. Obiekty wyróżniam je przy pomocy numeracji. Numery od I do III odpowiadają za kolejność stopni wytrawiania matrycy.



Il. 7. Trawienie płyty cynkowej w wannie z kwasem azotowym. Realizacja obiektu I, 2019 r.

Źródło własne

18 A. Kępińska, *O zdejmowaniu ciężaru z ciał niebieskich*, Akcent nr 1 (67), EDYTOR PRESS Ltd., Lublin 1997 [http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1997_1\(67\).pdf](http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1997_1(67).pdf) [dostęp 20.06.2023].

W trzech grafikach posługuję się formą przypominającą duży kontener magazynowy powszechnie używany do transportu. Obiekt ten odnosi się do szczelnie zamkniętego pomieszczenia z niesprecyzowaną zawartością. Niedostępność to zagadnienie kluczowe w wyżej opisanych pracach graficznych. Problem ten występuje z jednej strony w wymiarze symbolicznym - forma odwołująca się do kształtu zbiornika przypomina o braku dostępu do jakiejś treści, przestrzeni czy wartości - w drugim zaś wiąże się z utraconym w procesie wytrawiania i nieosiągalnym już metalem.

Obiekt I odtwarza formę o kształcie kontenera w całości sprawiającego wrażenie trójwymiarowej bryły.

Dwa następne obiekty także są elementami konstrukcji stanowiącej ściany umownego kontenera. W obiektach II i III płyty cynkowe zostały wystawione na działanie kwasu azotowego w większym zakresie, a w niektórych miejscach dochodzi do rozległego zniszczenia płyty. Ostatnia praca, film, podsumowuje powyżej opisane przeprowadzone działania eksperymentalne. Jest to nagranie procesu wytrawiania płyty cynkowej.

W przygotowaniu matrycy substancja trawiąca jest najbardziej determinującym czynnikiem. Stanowi równocześnie największe zagrożenie dla metalu, potrafi nawet zniszczyć realizowany obraz. W celu rozszerzenia swojej wiedzy na temat matrycy wklęsłodrukowej postanowiłam doprowadzić ją do stanu ekstremalnego wytrawienia, tworząc w ten sposób cykl obiektów z ogromnym ubytkiem materii.

4.2. Dokumentacja



II. 8. Obiekt I, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, wymiar ok. 300 cm x 200 cm, 2022 r.

Źródło własne



Il. 9. Obiekt II, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, bezbarwna płyta plexi 3 mm,
wymiar ok. 300 cm x 100 cm, 2022 r.

Źródło własne



Il. 10. Obiekt III, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, bezbarwna płyta plexi 3 mm,
wymiar ok. 100 cm x 160 cm, 2022 r.

Źródło własne

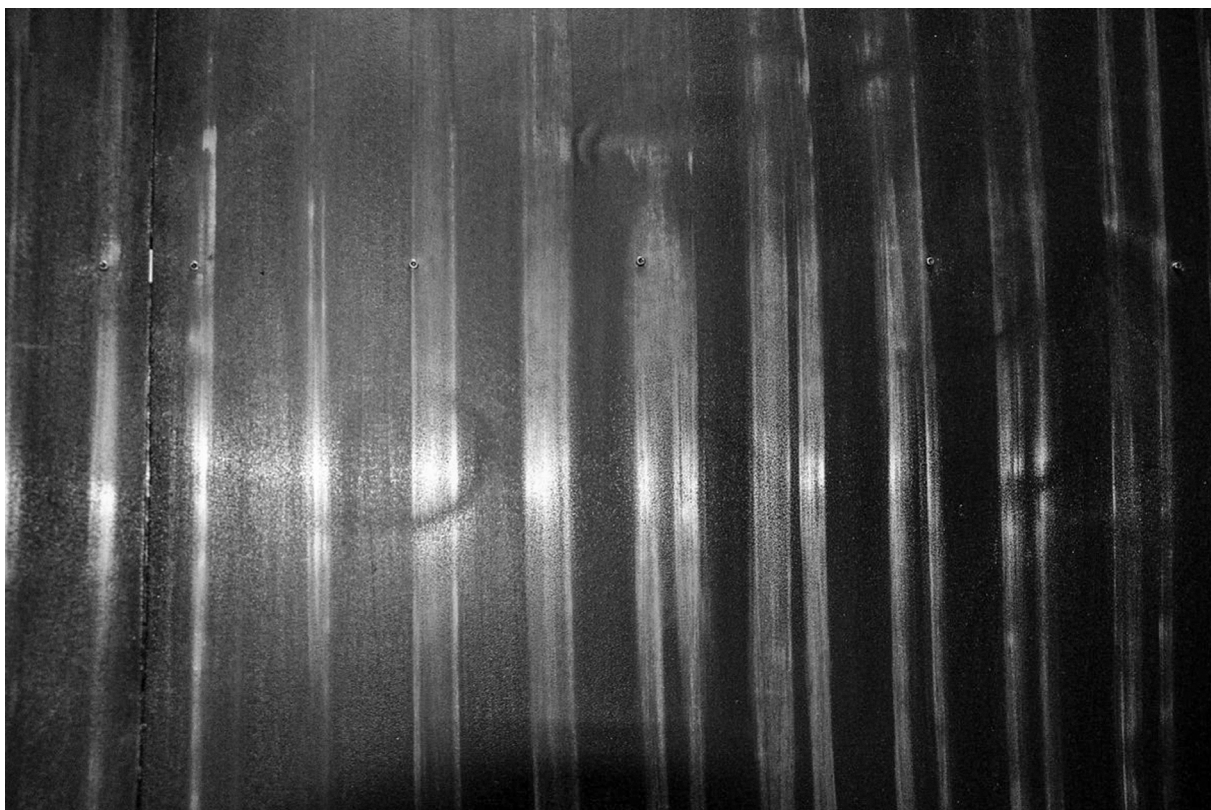


Il. 11. Kadr z nagrania, cynkowa płyta z datą 25.04.2019 r. w trakcie trawienia. Płyta cynkowa grubość 1 mm, o wymiarach 10 x 6 cm., folia bezbarwna, werniks graficzny, roztwór kwasu azotowego i wody (proporcje 1:5), pojemnik szklany



II. 12. Detal, obiekt II, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, bezbarwna płyta plexi 3 mm, 2022 r.

Źródło własne



II. 13. Detal, obiekt I, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, 2022 r.

Źródło własne

Podsumowanie

W swojej pracy doktorskiej przedstawiam autorską koncepcję ubytku materii, pokazując to, co skłoniło mnie do rozważań nad tym zagadnieniem. Zjawisko „niematerii”, nazwane tak przeze mnie na potrzeby niniejszej pracy, składa się z kilku problemów, z którymi najczęściej mierzy się grafik posługujący się technikami druku wklęsłego.

Dzieło graficzne nie powstanie bez pierwszego kroku, czyli refleksji nad mnogością możliwości rysujących się przed twórcą. Dynamizm zmian we współczesnym świecie i wielość nowych środków skłaniają artystę do pochylenia się nad materiałem i przewyższania jego oporu. To właśnie ten opór często generuje impuls do poszukiwań odpowiedniego medium i odkrywania niekonwencjonalnych rozwiązań. W poszukiwaniach twórczych ważna jest intuicja, bez której pokonywanie barier byłoby niezwykle trudne. W moich próbach opracowania wytrawionej części matrycy wklęsłodrukowej dłoń artysty pełni znaczącą rolę. Jest niezastąpionym narzędziem w wielowarstwowym poznawaniu metalu.

Choć w swej pracy piszę o kwasorycie, powyższe rozważania można by odnieść także do sztuk wizualnych w ogóle. Dopiero technika kwasorytu i będąca jej integralną częścią trawiona matryca prowadzi do pełnego rozważania o zapisie dzieła. Stoję na stanowisku, że wytrawione elementy konstytuujące matryce wklęsłodrukowe są autentycznym świadectwem procesów twórczych. Matryca kwasorytu jest jedynym w swym rodzaju śladem zdolnym do „zapamiętania” całości procesu twórczego. Dopóki kwas brutalnie nie wytrawi całego metalu, matryca stanowi niezakłamaną relację aktywności twórczej, jest to rodzaj pamięci, na której odbijają się kolejne etapy pracy, warstwy, a nawet pomyłki. Trawiona matryca balansuje na granicy istnienia i nieistnienia, bytu i jego braku, czyli staje się matrycą zarówno materii, jak i jej nieobecności.

Abstrakt

Rozprawa *Modelując matrycę niematerii* jest analizą wybranych zagadnień dotyczących istoty matrycy druku wklęsłego. Praca ta w szczególności skupia się na badaniu matrycy metalowej kwasorytu oraz na wartości jej wytrawianych elementów. Aby móc wymodelować oczekiwaną formę, artysta grafik mierzy się z rodzajem destrukcji. Tym samym na powierzchni matrycy zachodzi ekscytujący proces, doprowadzający do swoistego paradoksu zanikania materii.

Praca z substancją trawiącą, także z kwasem azotowym, jest ryzykownym rodzajem działalności twórczej. Można z łatwością i nieodwracalnie utracić formę, nad którą się pracuje. Ze względu na ograniczone możliwości korekty i ryzyko zniszczenia dzieła, matryca kwasorytu stanowi wyjątkowy i niekłamany rejestr procesów kreacyjnych, jest rodzajem palimpsestu. Poprzez wielowarstwowy zapis na płycie metalowej powstaje także ubytek. Puste miejsca są zatem również śladami aktu tworzenia.

Opisane dzieło artystyczne składa się z czterech obiektów, jest refleksją na temat utraconej materii w procesie trawienia metalu w technice druku wklęsłego. Tytułowa „niemateria” stanowić może wyzwanie dla twórcy i jednocześnie otworzyć nowe, nieznane przestrzenie działania.

Summary

Molding the matrix of non-matter

Molding the matrix of non-matter is the analysis of selected issues concerning the importance of the matrix in intaglio printmaking. In particular, it focuses on the study of the plate in etching technique and the value of its etched elements. To be able to model the expected form, the graphic artist faces a kind of destruction. Thus, an exciting process occurs on the surface of the matrix, leading to a specific paradox of the disappearance of matter.

The work with an etching substance, also with nitric acid, is a risky type of creative activity. The developed form can be lost easily and irreversibly. With limited possibilities of correction and the risk of destruction of the work, the etching matrix is a unique and unfeigned register of creative processes, a kind of palimpsest. Through the multi-layer registration on the metal plate, a loss is also created. Empty spaces are also traces of the act of creation.

The described artistic work consists of four objects, it is a reflection on the lost matter in the process of metal etching in the intaglio printing technique. The *non-matter* can be a challenge for the artist and at the same time open up new, unknown areas of activity

Bibliografia

Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Oficyna, Łódź 2019.

Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Sic! s.c., Warszawa 2015.

Bauman Zygmunt, *Miedzy chwilą a pięknem: o sztuce w rozpędzonym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010.

Castellanos Rosario, *Poesía no eres tú*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2014.

Cerrada Macias Monica, *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2007.

Chojnacka Barbara, Woźniak M. F. (red. nauk.) *Wielość w jedności: Drzeworyt polski po 1900 roku: materiały z sesji naukowej 23 października 2009 roku*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011.

Chojnicka Barbara, *Wielość w jedności: techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012.

Chojnicka Barbara, Woźniak M. F. (red. nauk.) *Wielość w jedności: techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku: materiały z sesji naukowej, 18-19 października 2012 roku*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013.

Czapiga Małgorzata, *Po-widoki pustki: O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Praw Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2017.

Focillon Henri, *La vida de las formas seguida de Elógio de la mano*, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México 2010.

Hind M. Arthur, *A History of Engraving and Etching, from the 15th century to the year 1914*, Dover Publications Inc., New York 2011.

Jurkiewicz Andrzej, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Arkady, Warszawa, 1975.

Krejca Ales, *Techniki sztuk graficznych*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, przeł. Andrzej Dulewicz, Warszawa 1984.

Noyce Richard, *Printmaking at the edge: 45 artist: 16 countries: A new perspective*, A&C Black Publishers Ltd, Londyn 2006.

Ostrowski Michał, *Materia Sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Praw Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010.

Sennett Rirchard, *Artesania, tecnologia y nuevas formas de trabajo*, Katz Editores, Madrid 2013.

Sennett Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, London 2008.

Stijnman Ad, *Engraving and Etching 1400-2000: a History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Archetype Books, Londyn 2012.

Vazques Sanches Adolfo, *Antologia Textos de estetica y teoria del arte*, Universidad Autonoma de Mexico, Ciudad de Mexico 1972.

Elzenberg Henryk, *Kłopot z istnieniem: aforyzmy w porządku czasu*, Znak, Kraków 1994.

Wunenburger Jean-Jacques, *Filozofia obrazów, słowo/obraz terytoria*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk, 2011.

Simmel Georg, *Estetyka ciężkości, Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Naukowa, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.

Artykuły

Banaszkiewicz Grzegorz, *Pojęcia grafiki. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*. Zeszyty Artystyczne UA w Poznaniu nr 20, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010, <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2012/02/Zeszyty-Artystyczne20.pdf> [dostęp 12.02.2023 r.].

Dzudzik Sebastian, Glikowski Marek, *Grafika jako narzędzie badawcze: dwugłos o matrycy*, Sztuka i Dokumentacja nr 14, 2016, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Dokumentacja/Sztuka_i_Dokumentacja-r2016-t-n14/Sztuka_i_Dokumentacja-r2016-t-n14-s92-104/Sztuka_i_Dokumentacja-r2016-t-n14-s92-104.pdf [dostęp 12.02.2023 r.].

Folga-Januszewska Dorota, *Homo graphicus*, Katalog 7 Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice, 2009.

Folga-Januszewska, Dorota, *Podwójny byt grafiki, Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią: Referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków 1997*, Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Kraków, 1999.

Gonzales Garcia Maria Carmen, *La materia y la culpa. La materia artistica en la solucion del proceso creativo*, Taula: quaderns de pensament, Universidad de las Islas Baleares. 2004, https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/132709/La_materia_y_la_culpa._La_responsabilida.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp 12.02.2023 r.].

Kępińska Alicja, *O zdejmowaniu ciężaru z ciał niebieskich*, Akcent nr 1 (67), EDYTOR PRESS Ltd., Lublin, 1997.

[http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1997_1\(67\).pdf](http://akcentpismo.pl/pliki/archiwum/1997_1(67).pdf)

[dostęp 12.02.2023 r.].

Markowska Anna, *Ślady i znaki*, Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 8 (108) Maj, 2003.

<https://gazeta.us.edu.pl/node/217521>

[dostęp 12.02.2023 r.].

Pałka Mirosław, *Matrix - reaktywacja matrycy*, nr 20, Zeszyty Artystyczne, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010.

Valéry Paul, *Wolność umysłu, Reflections on the World Today*, tłum. Tomasz Kłosiński, <https://mises.pl/blog/2021/01/30/valery-wolnosc-umyslu/>

[dostęp 12.02.2023 r.].

Frydryczak Beata, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, nr 3-4, Kultura Współczesna, 2002.

Szalewska Katarzyna, *Figury nieobecności / Retoryka pustki*, nr 8, Białostockie Studia Literaturoznawcze, 2016.

Rogoziecki Robert, *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji*, nr 28, „Estetyka i Krytyka” 2013.

Wasilewski Marek, *O grafice – rozmowa ze Stefanem Ficnerem i Maciejem Kurakiem*, nr 20, Zeszyty Artystyczne, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010 s. 131.

Źródła internetowe

Marin Livia, *Cosas Rotas*, <https://www.liviamarin.com/#/cosas-rotas/> [dostęp 12.02.2023 r.].

H. Ngo, *Up against the State*, <http://www.huongngo.com/to-name-it/apx09uesfstig28llbagvfnqng6tdo> [dostęp 12.02.2023 r.].

K. Ono, *Hundred of Layers*, <https://www.onokouseki.com/works/> [dostęp 12.02.2023 r.].

T. Klipper, *There Is No Apocalypse*, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2016.0001> [dostęp 12.02.2023 r.].

K. Pomykała, *Jeden kierunek*, <https://pomykalastudio.com/blog-grand-prix-karol-pomykala-nagroda-triennale-grafiki/> [dostęp 12.02.2023 r.].

M. Oliver, *Obscene Echo*, <https://www.marilyneoliver.com/portfolio/obscene-echo> [dostęp 12.02.2023 r.].

<http://www.elem.mx/autor/datos/211> [dostęp 12.02.2023 r.].

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/rosario-castellanos-la-primera-en-dar-voz-a-quienes-no-la-tenian-dolores-castro?state=published> [dostęp 12.02.2023 r.].

www.triennial.pl [dostęp 12.02.2023 r.].

<http://za.uap.edu.pl/> [dostęp 12.02.2023 r.].

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/charla-con-antoni-tapies-sobre-la-memoria-la-autobiografia-y-el-oficio-de-escribir-877985/> [dostęp 12.02.2023 r.].

<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/448235/edition/420556/content> [dostęp 12.02.2023 r.].

Spis ilustracji

1. Auskalnyte Roma, *Titled*, odcisk na skórze, 2017,
źródło: <https://www.roma-auskalnyte.eu/title-17>.
2. Gazela śpiąca, rysunek naskalny, Tasili Wan Ahdzar, Algieria ok 12 000 r. p.n.e.,
źródło: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_2013-2034-3999.
3. Kadr z filmu *Tàpies*, reż. Gregory Rood, 1990, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=9Z2GhLfCpDE&t=1857s>.
4. Węclawski Andrzej, *IL Y A DE TOUT (YADTOUT) II*, akwaforta, odprysk, druk na papierze, 1987,
źródło: <https://onebid.pl/pl/artist/aukcja/Andrzej-Weclawski>.
5. Elementy płyty wytrawione. Próby trawienia podczas wykonania obiektów.
Płyta cynkowa 0,7 mm. 2019 r., źródło własne.
6. Realizacja obiektu II, płyta cynkowa 0,7 mm, 2019 r., źródło własne.
7. Trawienie płytę cynkową w wannie z kwasem azotowym. Realizacja obiektu I. 2019 r., źródło własne.
8. Obiekt I, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, wymiar ok. 300 cm x 200 cm, 2022 r.,
źródło własne.
9. Obiekt II, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, bezbarwna płyta plexi 3 mm, wymiar
ok. 300 x 100 cm, 2022 r., źródło własne.
10. Obiekt III, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, bezbarwna płyta plexi 3 mm,
wymiar ok. 100 cm x 160 cm, 2022 r., źródło własne.

11. Kadr z nagrania, cynkowa płyta z datą 25.04.2019 r. w trakcie trawienia.
12. Detal, obiekt II, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, bezbarwna płyta plexi 3 mm, 2022 r., źródło własne.
13. Detal, obiekt I, płyta cynkowa 0,7 mm, czarna farba drukarska, 2022 r., źródło własne.

Rosario Castellanos

Trajektoria pyłu

przeł. W. Charchalis

I

Oderwałam się od słońca (było nieustającym
jądrem życia)

i stałam się niczym chmura
zawieszona w próżni.

Niczym płomień z dala od żaru,
jak kiedy odrywa się kontynent
i niezliczone wyspy rozsypują się
po odnowionej powierzchni morza
jęczącego pod nazwą archipelagu.

Jak lawina zrzucona przez górę
targaną podmuchami wiatru i głosami.

Toczyłam się jak lawina, jak kamień
lunatyczny z otchłani,
ześlizgując się długimi miesiącami w mroku
matowego wszechświata, który wiruje elipsami
kreślonymi w ziarnku brzucha matki.

Byłam wtedy czymś znacznie mniejszym
niż rozwijająca się rzeka

i strzała umieszczona na łuku,
jednak zapowiedzi mojej krwi
już kroczyły bez wytchnienia, aby osiągnąć czas
i bezwiedny płacz już pragnął
dosiąść wiatru.

Urodziłam się w tej samej godzinie co grzech
i tak jak on, zostałam nazwana samotnością.
Bliźniacy to nasz znak i nie ma wód ofiarnych
zdolnych zmasać to, co wypaliły rozpalone żelaza na moim czole.

Podówczas jednak czoło gięło mi się
osierocone przez spojrzenia i odbłaski.

I tak powstałam szczęśliwa jak człowiek nie znający
swojego nieuniknionego więzienia prochu
i kiedy mówiłam ziemia, była to
ziemia ogołocona z metafor,
ledwie rozpoczęte dzieciństwo.

I nigdy nie wątpiłam, że nazywając ją,
nazywam samą siebie
i swoją własną substancję.

Nie mogłam jeszcze kochać ptaków,
bo śpiewały uwięzione i ślepe w moich żyłach
i dlatego że przemierzały przestrzeń
zawartą pod moimi powiekami.

Nie wiedziałam, kto wstaje,
przyciągany gwiazdami północnymi ku niebu

ani w kim opuszki mnożyły swoje obietnice,
czy w zwartym drzewie, czy w moim ciele.
Był to czas, kiedy Bóg wymyślał czasowniki
i tworzył, jakby grając,
gliniane figurki rękami:
błękitne atmosfery i planety
nie kaleczone geografiami,
lalki nieuchwytnie dla marzeń,
które tną jak miecz, rozdzielając
jednorodne żebra na mężczyznę i kobietę.
Był to brzask bez seksu.
Wiek niewinności i tajemnicy.

II

Czas nastoletni jest wysoki jak trzcina.
Jego profil się wysmukla,
aby być godnym dotknięcia powietrza.
I jest kryształowo upojony, dąży do przezroczystości
i jest niewyczerpanym dostarczycielem
geometrycznych kresów rysujących drżące koniuszki palców.
Wiek nastoletni jest napięty jak trzcina.
Jego profil się wyostrza,
żeby móc dźgać powietrze.
Jest powołaniem nieustającego poszukiwania
ku najbardziej intymnemu światłu,

które zawsze mu się wymyka jak w labiryncie.

Pomyłone pragnienie

zawzięcie ścigające złudzenie

i ucho oszukane przez echo.

To ciężkie zadanie tego, kto szuka,

nadludzkie szczęście spotkania.

Czas nastoletni jest zielony jak trzcina

i jego profil się zabarwia

wszystkimi kolorami, którymi nęci go powietrze.

Łaska dnieje ponad światem, rozkosz bez powodu ciała, które się dotyka,
pachnące i świeże.

Radość jędrnych mięśni,

upojenie krwią

galopującą w piosenkach poprzez czas.

Czas nastoletni jest pełen ukrytych oczekiwań

i jest to korzeń wypracowany jak trzcina.

III

Wspomnienie: kroczyłam po długich korytarzach

zastawionych palmami i lustrami.

Spragniona siebie, przystawałam w posągach,

mnożyłam umykającą chwilę w szklach

i zaraz wznawiałam swój marsz Narcyza,

już wtedy jakby uskrzydłone

uwolnienie obrazu pośród obrazów.

Nowość mojego ciała,
które odnajdowało samo siebie we wszystkim
i aby siebie osiąść poddawało się
żądaniu wszechświata.
Młodość światła spowijającego ziemię,
prószącego być może z moich oczu.
Byłam otoczona kręgami słów.
Wznosiły się jak dym w przestrzeni, rozpuszczały swoją masę, zatracaly się.
Pozostawało tylko – gęste jak zalewające mnie mleko –
to, które stapiało w sobie pochodzenie i przeznaczenie:
kobieta, głos radykalny, hipnotyczny
w gardle Ewy i w całej następującej
potulności miodu pocałunków.
Moja wydychana esencja wlewała się
w koncentryczną i totalną orbitę tego słowa
i była muzyczną rozkoszą kropli
dokładającą do morza pieśni bez granic
swoją drobną dźwięk rozedrganego ślimaka.

IV

Zabawa łechce pięty.
Idźmy na nią wszyscy ze śpiewem i uśmiechem.
Idźmy wszyscy trzymając się za ręce,
jak człowiek wychodzący w pole ścinać goździki.
Miasto ustroiło się jak panna młoda.

Spójrzcie: na każdych drzwiach pyszną się girlandy,
na oścież poddają się okna
wypełniające się dniem i jego rozkoszą.

Mrok bawi się w chowanego po podwórkach,
umyka przed promieniem ścigającego go słońca.

Przychodzimy na przyjęcie ze śpiewem i uśmiechem,
tańcząc bosą stopą po miękkiej trawie.

Kim jesteś o ty, co niesiesz maskę piękna
i opina cię tunika rytmu i harmonii?

Zaszyfrowanym przestaniem jakiegoś anioła
w piórze ptaka
czy w ciężkim locie pszczoły?

Czy jesteś Zwiastowaniem? Zwą mnie Wiatrem,
jestem wehikułem pieśni
i też zwiędłych liści jesieni.

Moim przeznaczeniem jest wiecznie wirować
i nie potrafię odpowiedzieć.

Kim jesteś o ty, o twarzy strasznej i enigmatycznej?
Zdumieniem i strachem
paralizujesz oczy tych, którzy ci się przyglądają.

Ukrywasz sekret jakiegoś boga, czy jesteś jego gniewem,
który się rozwija ku nieskończoności?

- Moim imieniem jest Morze, moim ruchem jest fala,
co wiecznie rozpoczyna się na nowo.

Nigdy z siebie nie wychodzę. Jestem nieustannym
niewolnikiem własnej mocy.

A ty, co tak się ozdabiasz tęczą
i przebiegają po tobie dreszcze grzechotników?
Chciałabym cię przytulić, ale nie wiem, kim jesteś.

- Gryzmołę prawdę,
aby znów uczynić ją przyjemną
i sprawiam, że nawet idole stają na głowach.

Dzieci nazywają mnie motylem
i polują, żeby mnie pochwycić,
a kiedy zdaje im się, że tego dokonały,
mają na palcach
tylko złoty pył z moich skrzydeł.

Niektórzy ludzie mówią, że mną gardzą
i aby mnie oczernić grupują litery:

Ś-m-i-e-c-h, K-p-i-n-a, I-r-o-n-i-a.

Ale wloką się ku mnie w mroku,
dają im więc kłamstwo siebie samej.

Starzy mnie zapomnieli i już mnie nie znają.

Ty, zgadnij, kim jestem, biegnij i mnie schwytaj.

Z Bogiem, z Bogiem,
a pocałuj, to oddam się tobie.

Tam, pod mirtami, któż to odpoczywa?

Winne grona odbiły się na jego policzkach.

Z jego włosów dobywa się woń
gniecionych kwiatów i płonących lamp.
Ma jędrną skórę jabłka,
krótką pełnię południa
i brzęczący zachwyt sjęsty.
- Jego symbol jest wieczny: racica i fujarka.
W greckich lasach rzucał się za rozczochraną nimfą.
Uwięziły go mity i tabernakula
i jest demonem, którego imienia nikt
nie odważy się wypowiedzieć, bo nie chce
obudzić go na dnie samego siebie.
Tak jak oszalały Samson
zwala kolumny podtrzymujące świątynie.
Jego imię wywołuje pąsowanie panien
i dudnienie w skroniach młodego chłopca.
I ty, co nieustannie zmieniasz znak,
który się chowasz i pojawiaasz
tkwisz i objawiasz się w kształtach?
Jesteś Proteuszem? Pewnie jesteś boski,
żeby wciskać się tak pomiędzy wszystkie rzeczy.
- Przyjrzyj mi się dobrze, nie rozpoznajesz mnie?
A jednak byłem ci tak wierny jak lustro
i tak konieczny, jak twój własny cień.
- To prawda, widziałam cię wcześniej tysiąc razy.

Teraz poznaję te brwi, te zęby, ramiona i plecy

sieczące na dwie nieskończone połowy

zupełnie jak płyta nagrobna.

Jesteś jak my. Chodź i zatańczymy.

Radość! Radość!

Miasto żeni się z nocą!

V

Jaki gad się wystrzał pośród wiatru?

Jaki sok destylował mak,

że któregoś dnia wino stało się jak piołun w moich ustach?

Jak moje komórki jęły topić się,

aby ustąpić przyzwoite miejsce rozpaczy?

Jak wzrosła mi ta gorączka mrówek w nadgarstkach?

Jak prosta droga jęła się zakrzywiać

aż stała się zaułkiem naparstka?

Jak to się stało, że Bóg stawał się niemy i głuchy, i nieobecny,

nieodwołalnie za plecami jak brzask?

Jak od każdej granicy, ku której zwróciłam oblicze,

zwracała mi swoje oblicze – absolutna – nicość?

Niebo było tak biedne, że stało się puste

i na początku i końcu horyzontu rozciągały się dominia ciszy.

VI

Tutaj zostanę płacząc jak owoc
zrzucony kamieniami
z czubka drzewa i jego utrzymania.
Już nigdy nie będę mogła kochać nawet w snach,
bo jakiś nieprzekupny głos krzyczy
i jego krzyk opróżnia mi wnętrze:
„Miłość jest też pyłem i polem prochu!”.

VII

Oto śmierć zwleka jak zapomnienie.
Atakuje nas z wolna, zmarszczka za zmarszczką.
Nie ma sensu biec, śpieszyć się,
uciekać, nawet wymyślać nowej drogi
i bezużyteczne jest też siedzenie cicho,
powstrzymując choćby bicie serca, aby nas nie usłyszała.
Każda minuta jest próżną strzałą
wysrzeloną w jej kierunku,
skuteczną, gdy wraca w naszą stronę.
Bezużyteczne jest otępienie siebie i organizowanie zabaw,
bo kiedy wracamy, w sposób nieunikniony,
gdy późną nocą odmykamy drzwi,
natykamy się na nią, czeka na nas niewzruszenie.
I nie możemy uciec żywi,
bowiem Życie jest jedną z jej masek.

I nic nas nie chroni przed jej furią,
ani uległa pokora wobec jej bata,
ani gwałtowne oddanie
zamkniętemu kręgowi jej ramion.

VIII

Rodzice:

już nie rozlewajcie przekleństw na ziemię.

Nie pozwalajcie się oszukiwać przez zakłamaną,
która wynosi w górę wasze brzuchy,
aby rzucić w nie nasiono strachu.

Kiedy nazwie was płodnymi, ciśnijcie jej
to kłamstwo w twarz.

Jeśli wyróżni was jako nieśmiertelnych, będzie z was szydzić.

Wiedźcie, że nadzieja nas zdradza
i że jest towarzyszką śmierci.

Wiedźcie, że obie – śmierć i nadzieja –
wzrastają niczym pasożyt
żywiący się naszym ciałem.

IX

Ale, czyż nie mamy ich kochać,
kiedy tak je karmimy własną krwią?
Czcijcie ich jedyną spuściznę.
Przyglądajcie się, jak je dojrzewa czas.

Na przemian

jedna się poszerza, a druga blaknie.

X

Dziś jest we mnie śmierć bardzo malutka

i wielka nadzieja.

Zniosła pogodę jałową i ciężką,

przeszła przez mgły i bolesne światła

i rzuciła wyzwanie wiatrowi.

Teraz wie, że jej bytem jest wyspa.

Aby więc się wyłonić, najpierw oczyszcza jej fundamenty,

a potem układa się na pianie,

i pięćdziesiątka walczy o swoją ojczyznę.

Jest świadoma, że otacza ją próżnia

i czuje zagrożenie robakiem.

Ale buduje mury z piasku, broni się.

Zawzięta i niezmordowana

tworzy i niszczy swoje mydlane bańki

i jest niszczycielką, i twórczynią kosmosu,

przekształconego i płynnego.

Pracuje ogniem.

Ileż kształtów modeluje, ileż kształtów

śpi składowanych w jej piersi!

Jednego dnia mówi im duchy, a innego dnia mówi im zabawa,

ale tajemne imię, w którym się chroni

jak w magii albo wróżbie,
to imię jest ulotnym imieniem Poezji.
Nie niepokójkcie róży nieczystymi słowami,
nie kalajcie jej woni nawet myślą.
To doskonała chwila,
w której kwitnie gałąź na ołtarzu.
Pozwólcie by kwitła.
To ostatnia miłość, ostatnie ognisko
trzaskające na śniegu.
Pozwólcie jej oddychać.
Na jej gruzach będzie się pasła śmierć.