

Beata Pofelska

Betagramy. Między automatyzmem a pierworysem.



Opis dzieła

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wydział Grafiki

Promotor: dr hab. Rafał Kochański

Warszawa, 2018 r.

4 Wstęp

O przewadze rysowania nad pisaniem.

6-10 Rozdział I

Betagramy. Trajektorie luźnych myśli.

Charakterystyka ogólna

Geneza nazwy

Rysunki wagowe i wielowymiarowe

Płynne granice

Anatomia rysunku

Rysunki czasowe

Rysunki uwiecznione

12-16 Rozdział II

Automatyzm jako metoda poznawcza.

Definicja automatyzmu

Automatyzm a nowe filozofie

Rola podświadomości

18-20 Rozdział III

Pierworys. Imperatyw twórczy.

Uzewnętrznianie rysunku

Powrót do korzeni

22-26 Spis ilustracji

28-35 Wizualizacja i opis techniczny dyplomu

Wstep

Wstęp

O przewadze rysowania nad pisaniem

Potrzeba rysowania pojawiła się u mnie już w wieku przedszkolnym. Dostałam wtedy swój pierwszy zeszyt – A4, w czarnej oprawie, z niebieską kratką w środku. Za pomocą kolorowych kredek kreśliłam w nim własny mikroświat, złożony z ilustracji i zlepeków koślawych liter. Owocem tej pracy jest między innymi cykl rysunków księżycowych, wizualizujących mój plan podróży na Księżyc.

W latach szkolnych, kiedy już sprawnie władałam piórem, prowadziłam pamiętniki przeplatane poezją, w których, obok warstwy tekstowej, pojawiały się rysunkowe komentarze.

Jednak najwięcej notatników powstało podczas studiów, kiedy to rejestracja rzeczywistości za pomocą liter i linii stała się dla mnie elementem codziennej higieny umysłowej. W ten sposób powstała seria „Dzienników systematycznych”, będących dopełnieniem mojej działalności artystycznej.

Z czasem, w okolicach trzydziestego roku życia, rysunek zaczął wypierać typografię, stając się autonomiczną metodą zapisu rzeczywistości. Sporządzanie notatek w formie rysunku okazało się wygodniejszym i szybszym sposobem przelewania emocji na papier. Linearne kompozycje zastąpiły tekst.

Rysunek nie tylko był w stanie dotrzymać tempa ulotnym myślom, ale i pozwalał wyrażać je na dowolnym formacie – począwszy od niewielkich szkicowników, a skończywszy na dziesięciometrowej ryzie papieru. W trakcie budowania mojej artystycznej tożsamości eksplorowałam również technikę rysowania wyczerpanym długopisem na czerpanym papierze, palcem na zakurzonej lustrze czy pisakiem na przezroczystej błonie klasera do znaczków.

Wreszcie, z uwagi na mój sentyment do starych, żółkniętych papierów, pod koniec roku dwa tysiące szesnastego zaczęłam tworzyć na wysuszonych, brunatnych od upływu czasu saszetkach po herbacie, znajdując tym samym swoje idealne środowisko rysunkowe.

Tak powstały betagramy.

Rozdział I

Rozdział I

BETAGRAMY. TRAJEKTORIE LUŻNYCH MYŚLI.

Charakterystyka ogólna

Betagramy to abstrakcyjne, organiczne w formie rysunki naniesione na wyschnięte i pożółkłe torebki po herbacie. Podtytuł pracy „Między automatyzmem a pierworysem” oddaje przyzwolenie na to, by na bazie załączków myśli tworzyć w sposób mechaniczny. Tak powstają spontanicznie, ulotne szkice – pierworysy, które następnie przeistaczają się w złożoną, linearną tkanę. Moment, w którym się rozrastają, ociera się o automatyczny, niekontrolowany zapis.

Wyjaśnienie procesu ich krystalizacji wymaga szerszego spojrzenia, w tym wyjścia poza ramy sztuki.

Geneza nazwy

Przedrostek beta oznacza fazę testową, badawczą. W kontekście sztuki nawiązuje on do praktyk eksperymentalnych, stanowiąc czynnik artystycznego rozwoju. Twórca czerpiący z technik improwizacji to twórca poszukujący, otwarty na nowe środki wyrazu, a także pozwalający na sterowanie przypadkiem – stąd betagramy wpisują się w tradycję sztuki opartej na spontanicznym działaniu.

To także druga litera alfabetu greckiego, który znam od dziecka, oraz odpowiednik łacińskiej litery B – pierwszej litery mojego imienia, przez co nazwa zyskuje osobisty wymiar.

Słowo gramy nawiązuje zarówno do rachitycznej i lekkiej konstrukcji, jak i do gry z konwencją, charakterystycznej dla improwizacji. Powstające bez udziału konkretnych schematów czy planów rysunki manifestują potrzebę nieskrępowanej, twórczej wypowiedzi. Przy czym materializacja betagramów wyprzedza pełną materializację myśli, co uwiarygadnia szczerść przekazu.

Rysunki wagowe i wielowymiarowe

Betagramy można rozpatrywać przez pryzmat wagowy, a także wielowymiarowy.

Betagramy występujące w postaci abstrakcyjnych rysunków na zasuszonych saszetkach po herbacie, ułożone finalnie na podświetlanym od spodu kasetonie z pleksi o 30 cm długości, 22 cm szerokości i 6 cm głębokości, manifestują kruchość i złożoność materii.

Jedna torebka z naniesioną na niej warstwą rysunkową waży od 3 do 5 gramów. Rozmiary torebek oscylują od 3-4 cm szerokości do 5-6 cm długości - większość zamyka się w rozmiarze 3,8 cm na 5,8 cm.

Niewielki, wypukły format torebki po herbacie posiada złożoną konstrukcję. Zewnętrzną powłokę pokrywa organiczna, wijąca się linia rysunku, natomiast wewnątrz wypełnia nierównomiernie rozproszony susz z herbacianych liści czy ziół. Ponadto, wewnętrzna, przylegająca do podłoża strona zawiera niekiedy kolejny rysunek, wydobywający się dzięki podświetleniu tablicy.

Światło przenikające przez zbudowaną warstwowo saszetkę potęguje wrażenie transparentności, uwydatniając i intensyfikując wszelkie faktury i odcienie papieru, suszu, jak i samego rysunku - podobnie jak zdjęcie rentgenowskie obnaża wewnętrzną strukturę ciała.

Grubość narzędzia oraz kolor zmieniają się w zależności od nastroju twórcy, dlatego obok czarnej dominandy kolorystycznej pojawiają się akcenty ciepłe, takie jak czerwony, żółty i brązowy lub zimne - niebieski i zielony. Z kolei do narzędzi rysunkowych można zaliczyć między innymi: cienkopisy kreślarskie i kulkowe, długopisy, flamastry oraz kredki.

Płynne granice

Ze względu na nierówne podłoże, miękka kreska momentami rozmywa się lub rozszczepia, zlewając się z herbacianym obiektem. Niektóre linie, poprzez stopniowanie nacisku narzędzia na papier, są praktycznie niewidoczne gołym okiem, inne występują tylko pod postacią odcisniętych, wydrążonych w podłożu śladów - co podkreśla ich transcendentny wydźwięk. Podobnie jak w przyrodzie, pomimo pokrewnej budowy, nie istnieją dwa identyczne wzory, tak i te prace zawierają spójny mianownik wizualny, swoiste rysunkowe DNA.

Zarówno ciepła paleta barw, jak i miękka faktura wyschniętych herbatek przypominają cielistą powłokę, co sprawia, że granica między materią nieożywioną a ożywioną zaciera się. Rysunki

na przemian wydobywają się na pierwszy plan, by zaraz wsiąknąć w żółknięte szczeliny saszetek.

Proces suszenia torebek generuje nieznaczną deformację prostokątnych kształtów, w tym zaoblenie rantów. Ustawione wertykalnie w zwartym szyku, tworzą układ horyzontalny rozłożony na trzy osie, a krawędzie między jednym modułem herbacianym a drugim rozmywają się, sprawiając wrażenie jednolitej masy. W rezultacie dwadzieścia jeden modułów (po siedem w każdym rzędzie) tworzy jedną, pasmową kompozycję, przywodzącą na myśl rozciągnięte zwoje starożytnych papirusów¹.

Instalacja składa się łącznie z trzydziestu platform z pleksi, co daje około sześćset trzydzieści obiektów rysunkowych, zamkniętych w umownym obrębie herbacianej błony. Niekiedy kreska wychodzi poza granice jednej ściany, kontynuując swoją podróż na ścianach bocznych czy dolnych, łamiąc w ten sposób podział na płaszczyznę i ramę dzieła sztuki.

Sama forma balansuje między rysunkiem, rzeźbą a instalacją. Przy czym rysunek stanowi integralną część nieregularnego i podświetlonego podłoża, momentami wsiąkając w chłonny papier, czego dowodzą rozmyte kontury kreski.

W efekcie betagramy zrywają z linearną narracją na rzecz wielowymiarowej treści, zarówno w ujęciu formalnym, jak i metaforycznym. Stanowią one jeden z wariantów ujęcia świata przez pryzmat sztuki, a także wynik mojego subiektywnego poznania rzeczywistości.

Anatomia rysunku

Rysunek, występujący jako główny składnik betagramów, posiada linearno-punktową konstrukcję. Linia dominuje nad luźno rozproszonymi, delikatnymi akcentami punktowymi, które stanowią dopełnienie kompozycji. Jej złożony, nieregularny charakter oraz miękka i falująca stylistyka pozwalają na tworzenie zawiłych, organicznych układów o zróżnicowanej budowie.

Powtarzającym się motywem jest kształt złożony z dwóch nachodzących na siebie części, zwieńczonych u góry pętlą². Każda z nich składa się z zamkniętej, owalnej formy, którą można przyrównać do struktury pantofelka (pierwotniaka). W wyniku połączenia powstaje motyw przypominający budowę chromosomu „X”³ lub muchę ze złożonymi skrzydłami.

Tak powstały moduł stanowi bazę bardziej skomplikowanych, rozproszonych po całej

powierzchni amalgamatów rysunkowych, nadając charakter linearnej kompozycji.

Podobnie jak komórki, występujące w postaci odrębnych organizmów lub łączące się w agregaty, betagramy funkcjonują jako autonomiczne, pojedyncze moduły lub wiążą się w płataninę kresek i kropek. Na wzór komórek, posiadających funkcje życiowe, w środku jednego rysunkowego splotu istnieją pewne napięcia, które dodatkowo eskalują przez koneksje z innymi.

Mnogość powiązań między składowymi kompozycji posiada dla mnie metafizyczny wymiar – sugeruje, że wszystko jest ze sobą mniej lub bardziej powiązane, co symbolizują linie wypełniające przestrzeń pomiędzy modułami. Pojawiają się one ze zmiennym natężeniem – z jednej strony spajają odległe od siebie elementy, z drugiej „omijają się” po drodze.

W kontekście sztuki skierowanej na duchowy rozwój ta biologiczna zależność wydaje się przypadkowa, jednak jej niezaprzeczalne konotacje na poziomie formalnym wskazują na niewątpliwy wpływ nauk przyrodniczych na moje artystyczne poszukiwania.

Jednocześnie, pomimo licznych paraleli z naturą, betagramy posiadają unikatowy charakter, zgodny z tezą Adama Mickiewicza, że twórca kreuje rzeczywistość, „której nikt nigdy nie widział”. Abstrakcja w ujęciu organicznym nie tylko pozwala mi na tworzenie alternatywnego wymiaru, ale też sprzyja obrazowaniu wewnętrznych przeżyć w sposób bezpośredni, na czym polega siła rysunku.

Analogiczne zbieżności znajdują między innymi w wywodach Władysława Strzemińskiego. Artysta, mimo że konsekwentnie pokrywał płaszczyznę obrazu organiczną „nitką”, podkreślał hermetyczność reguł rządzących sztuką, krytykując naśladowanie natury. Równolegle Władimir Tatlin, autor ikonicznej wieży Trzeciej Międzynarodówki, zaprojektował pomnik przypominający budowę kwas deoksyrybonukleinowy, mimo że za czasów rewolucji radzieckiej nie znano jeszcze jego struktury. Z kolei Brice Marden, współczesny malarz inspirowany się kaligrafią Wschodu, tworząc patykiem na płótnie kolorowe, abstrakcyjne gęstwiny (przypominające wyglądem konary drzew), znajduje drogę do duchowego i intelektualnego rozwoju.

Rysunki czasowe

Proces powstawania moich prac dzieli się na trzy etapy. Pierwszy polega na przygotowaniu podkładu, czyli moczeniu we wrzątku i osuszaniu torebek po herbacie. W drugim naniesiony zostaje rysunek. Trzeci etap zakłada komponowanie poszczególnych betagramów na platformie z pleksi, która jest podświetlana od spodu. Okres przygotowania jednego boksu z dwudziestoma

czterema betagramami trwa od tygodnia do miesiąca, w zależności od intensywności picia herbaty.

Przejście od pojedynczej, autonomicznej pracy do instalacji złożonej z kilkadziesiąt elementów koresponduje z pojęciem cykliczności czasu, rozumianym w starożytnej filozofii greckiej jako przejście od Jedności do Wielości, i odwrotnie – od Wielości do Jedności. Czas jest też ważny dla samego procesu „starzenia się” torebek.

Zasada cykliczności działa również w kontekście samego procesu rysowania – kiedy pojawia się linia, zaraz powstaje nowa i rysunek zaczyna się rozrastać; jedne linie pojawiają się, łącząc się w kolonie, inne chowają, by ustąpić miejsca następnym, aż w pewnym momencie następuje wyciszenie i schemat zaczyna się od nowa.

Rysunki uwiecznione

Uzupełnieniem instalacji rysunkowej jest film funkcjonujący jako aneks do pracy. Trwająca niespełna pół godziny projekcja dokumentuje drugi etap, czyli nanoszenie rysunku na wysuszone już saszetki. Stworzenie jednego modułu rysunkowego trwa od kilkunastu do kilkadziesiąt sekund, nie więcej – impresyjny, spontaniczny akt tworzenia „chroni” bowiem umysł przed podejmowaniem dywagacji i kieruje w stronę działania wpadającego w automatyzm.

Film nakręcono w grudniu dwa tysiące siedemnastego roku w Pracowni Wschodniej, która stanowiła przez siedem lat mój artystyczny azyl. Za kamerą stała Karolina Karwan, fotografka, reżyserka i artystka wizualna.

Rozdział II

Rozdział II

AUTOMATYZM JAKO METODA POZNAWCZA.

Definicja automatyzmu

Automatyzm zakłada wykonywanie czynności mechanicznie, na zasadzie podświadomości i bez udziału bodźców zewnętrznych. Jako metoda twórcza polega na spontanicznym, nieskrępowanym działaniu czynnikami zewnętrznymi, które można porównać z wchodzeniem w pewien rodzaj hipnozy.

Automatyzm a nowe filozofie

Wraz z postępem nauk ścisłych i humanistycznych, począwszy od dziewiętnastego do dwudziestego stulecia, zmieniała się percepcja postrzegania czasoprzestrzeni, a co za tym idzie, nastąpiły zmiany w myśleniu o sztuce. Pojęcia takie jak relatywizm, nieskończoność lub czwarty wymiar (czas funkcjonujący razem z trzema wymiarami przestrzeni) pojawiły się najpierw w teoriach fizyki czy matematyki, a dopiero później artyści zaczęli implikować je w swojej twórczości, rewidując termin dzieła sztuki. Przykładowo, odkrycie świata kwantowego z jego niewidocznymi dla oka atomami i cząstkami elementarnymi sprawiło z jednej strony konieczność uruchomienia wyobraźni, z drugiej skłoniło twórców do metafizycznych poszukiwań.

W konsekwencji pojawiły się nowe kierunki, zrywające z harmonią i symetrią kompozycji na rzecz dynamiki i abstrakcji. Artyści zaczęli eksperymentować z formą, budując własne, nowatorskie systemy wartości – z jednej strony oparte na czysto matematycznych wzorach, z drugiej bazujące na duchowych doświadczeniach. Równolegle czerpali inspiracje z zewnątrz, zafascynowani odkryciami naukowymi oraz rozwojem filozofii i psychologii, jak i z wewnątrz artystycznego środowiska, ponieważ różne dziedziny sztuki zaczęły przenikać się między sobą.

Co ciekawe, już w starożytności istniało siedem muz z kręgu sztuki i dwie z kręgu nauki – obok Kalliope, Erato, Euterpe, Melpomeny, Polihymnii, Talii i Terpsychory były także Klio i Urania odpowiedzialne odpowiednio za historię oraz astronomię i geometrii. Tak więc fuzja, która miała miejsce chociażby w dwudziestoleciu międzywojennym, miała swoje korzenie już w czasach antycznych.

Właśnie dzięki sprzężeniu nauki i sztuki, a także płynności między poszczególnymi

specjalizacjami w obrębie samej sztuki, nastąpiła erupcja takich nurtów w plastyce jak kubizm, surrealizm, ekspresjonizm abstrakcyjny, konstruktywizm, suprematyzm, dadaizm, futuryzm, fluxus – kwintesencja owej synergii.

Automatyzm, jako metoda konstrukcji dzieła, pojawił się najpierw w poezji i literaturze surrealistycznej, a następnie przeniknął do sfery wizualnej. Stało się tak za sprawą artystów poszukujących nowych środków ekspresji w malarstwie – zamiast pędzla, który narzuca przerywany charakter pracy, zaczęto sięgać po media gwarantujące ciągłość i swobodę ruchu, dzięki którym można było zatracić się w twórczym szaleństwie. I tak, obok klasycznego ołówka i węgla, eksplorowano techniki oparte na sporym czynniku losowości, m.in.: kolaż (naklewanie przedmiotów i materiałów), frottage (odciskanie przedmiotów i rysowanie), fumage (okopcanie), dripping/action painting (skraplanie/chłapanie), dekalkomania (odbijanie farbą).

Już w dobie romantyzmu chętnie sięgano po związane z automatyzmem praktyki improwizacji, chociażby w celu uwypuklenia wypowiedzi natchnionych poetów – wizjonerów. Przykładowo, w latach trzydziestych dziewiętnastego wieku Adam Mickiewicz ustami Konrada zauważa, że „Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie”, dostrzegając siłę wewnętrznego impulsu. Autor w trzeciej części „Dziadów” w rozdziale „Wielka Improwizacja” przedstawia moment twórczej ekstazy jako pomost pomiędzy Bogiem a odbiorcami na ziemi. Mickiewicz kreuje postać twórcy wyposażonego w „oko bystre”, które może przenikać tajemnice istnienia – potęgą zmysłów pozwala na szersze spojrzenie, a zespojony z absolutem i naturą bohater w niekontrolowany sposób i „sam z siebie” przetwarza swoje doznania na język liryczny.

Z kolei w drugiej połowie dziewiętnastego wieku Fryderyk Nietzsche w dziele „Narodziny tragedii” wyodrębnia oparty na spuściźnie starożytnej Grecji nurt dionizyjski i apolliniński w sztuce. Ten pierwszy polega na ukazywaniu emocji poprzez ruch, zmienność, czy natłok elementów. W przeciwieństwie do drugiego, sztuka w ujęciu dionizyjskim jawi się jako owoc przypadku, co rozwinie pod koniec stulecia filozof Henri Bergson, podkreślając nadrzędną rolę intuicji w twórczości.

Nurt dionizyjski wpisuje się w eksperymenty formalne na początku dwudziestego stulecia, kiedy artyści krok po kroku łamali ówczesne kanony piękna, coraz częściej sięgając po syntezę, geometryzację kształtów oraz inspiracje w sztuce ludowej.

Polscy formiści, tacy jak Witkacy czy Chwistek, śladami swoich francuskich kolegów z kręgu awangardy, dążyli do osiągnięcia czystej formy, co wiązało się ze zburzeniem mimetycznego porządku w malarstwie, a więc odcięciem się od rzeczywistości w imię duchowych wartości. Nierzadko stosowali przy tym ówczasnie dostępne środki odurzające, dzięki którym mogli osiągać odmienne stany świadomości. W szczególności Witkacy, obrońca uczuć metafizycznych

- warunku rezonowania dzieła sztuki, eksperymentował z narkotykami, aby uzyskać nową jakość tworzenia, a każdy przejaw deformacji w obrazie uznawał za dowód na indywidualną osobowość artysty.

W tym okresie rozwijało się na dobre w Europie, a później w Stanach Zjednoczonych, nonkonformistyczne w dążeniu do minimalizmu, inspirowane biologicznymi formami malarstwo abstrakcyjne, którego prekursorem i teoretykiem jest między innymi profesor niemieckiej szkoły Bauhausu, Wassily Kandinsky.

W swojej publikacji „O duchowości w sztuce” czy „Punkt i linia a płaszczyzna” zawarł dorobek naukowy na temat twórczości opartej na matematycznym podejściu do kompozycji, ale przede wszystkim podkreślił znaczenie duchowego czynnika podczas powstawania dzieła, mającego wielki wpływ na odbiór pracy. Kandinsky uważał, że sztuka pozbawiona metafizycznego czynnika nie tylko wykazuje się płaskim, pozbawionym napięć schematem, ale nie poruszy strun w duszy widza, a jedyne, co może wywołać, to fałszywe i zgrzyty.

Równoległe śmiałe teorie filozoficzne i ogólny rozwój psychologii narzuciły konieczność zrehabilitowania dziewiętnastowiecznych kierunków myślenia. W szczególności dorobek Zygmunta Freuda, który do współczesnego słownika wdrożył zagadnienie nieświadomości i opracował metodę badawczą opartą na zasadzie luźnych skojarzeń, zrewolucjonizował dotychczasowe postrzeganie kondycji ludzkiej. Ucieczka od jawy w marzenia senne i psychoanalizę, wyzwolenie się z brzemienia kontekstów kulturowych, sztuka dla sztuki – to tylko niektóre konsekwencje przenikania się modernistycznych prądów literackich i nauki z plastyką.

Pierwszą rewoltę sygnalizują włoscy poeci skandujący ożywienie poezji. W tysiąc dziewięćset dziewiętnastym roku, na kanwie zachwyty nad wynalazkami i nowym, dynamicznym stylem życia rodzi się pierwszy manifest futurystyczny, którego przesłanie dotyczy wolności artystycznej wypowiedzi przy jednoczesnym zerwaniu ze skostniałą postawą poprzednich pokoleń.

Nieco później, pod koniec lat dwudziestych dwudziestego wieku, André Breton w „Drugim manifestie surrealizmu” wyodrębnił zagadnienie „zapisu automatycznego” („écriture automatique”), polegające na wykorzystaniu podprogowego rejestru myśli w celu uzyskania faktycznego przebiegu skojarzeń. Rewolucjonizuje to podejście do modernistycznej powieści, a także wpływa na postawy artystyczne europejskiej awangardy. Już wcześniej, w dziewiętnastym roku, Breton razem z Philippem Soupaultem stworzyli „Pola magnetyczne” („Les champs magnétiques”), pierwszy, surrealistyczny w swej wymowie utwór oparty o zapis automatyczny, czyli przypadkowe ciągi zdań. Breton postulował w „Pierwszym manifestie surrealizmu” (1924 r.):

“Wprowadź się w stan bierny, odbiorczy, jak dalece stać cię na to będzie. (...) Zaczynaj szybko pisać bez ustalonego tematu, tak szybko, aby nic nie zachować w pamięci i nie dopuścić do siebie pokusy odczytania tego, coś dotąd napisał. Pierwsze zdanie przyjdzie łatwo; prawdą jest bowiem, że w każdej sekundzie jest jakieś zdanie obce naszej myśli świadomej, domagające się ujawnienia. (...) Zdaj się na niewyczerpane źródło podszeptu”.

Spuściznę automatyzmu Bretona przejmują modernistyczni pisarze, pojawia się strumień świadomości w poezji i literaturze – subiektywny monolog oparty na luźnych skojarzeniach, stosowany przeważnie przy opisach wewnętrznych rozterek jednostki, dzięki któremu czytelnik zagląda do najskrytszych zakamarków umysłu bohatera.

W Polsce techniki surrealizmu oraz strumienia świadomości stosował w swych wierszach przykładowo Bolesław Leśmian, którego oniryczna poezja nawiązuje do luźnego zapisu wrażeniowego.

Doktryny przedwojennych, eksperymentujących twórców wpłynęły na dalsze, powojenne losy sztuki, dając podłoże pod takie kierunki, jak druga fala awangardy w latach sześćdziesiątych. Wpłynęły też one na kontynuację poszukiwań uniwersalnego języka artystów czy tendencje do nieustannego redefiniowania dzieła sztuki. W rezultacie, pod koniec lat pięćdziesiątych, a w Polsce sześćdziesiątych, powstał między innymi konceptualizm czy jego odmiana – poezja konkretna, kierunki oparte na warstwie czysto słownej.

Pierwszy z nich reprezentuje Jarosław Kozłowski, który wywarł spory wpływ na mój stosunek do rysunku. Artysta, obok rysunków czasowych, ilościowych czy powierzchniowych, stworzył serie prac mierzonych w gramach⁴ – w zależności od ilości kresek na papierze, waga wahała się od kilku do kilkudziesięciu jednostek, np.: 1,87 g, 4,30 g, 29 g, 36 g, a sama technika powstawania opiera się w dużej mierze na automatycznym tworzeniu. Ponadto na początku lat dziewięćdziesiątych Kozłowski uplasował sztukę w tak zwanym „trzecim kręgu”, gdzieś pomiędzy rzeczywistością a mitem, implikując istnienie kilku wymiarów – zarówno wyznaczenie terminu „rysunki wagowe”, jak i zabieg odrealnienia dzieła sztuki korespondują z charakterem betagramów.

Z kolei inny, równie inspirujący artysta – Stanisław Dróżdż, poprzez izolację wyrazów oraz samych liter, uzyskiwał abstrakcyjne, czarno białe kompozycje. Autor tak zwanych „pojęciokształtów”, czyli wyrwanych z kontekstów i ułożonych losowo znaków alfabetu, zerwał z tradycyjnym myśleniem o piśmie, które podane w sposób automatyczny, nabiera zupełnie innego znaczenia.

Wspólnym mianownikiem prac obu twórców może być oszczędność środków wyrazu przy jednoczesnym szaleństwie katalogowania elementów budujących obraz. Tak uporządkowane systemy komunikacji wizualnej prowadzą dialog z płynną, pozbawioną symetrii rzeczywistością.

Przedstawione wyżej przykłady przedstawicieli różnych dyscyplin z pogranicza sztuki i nauki zostały przeze mnie ujęte selektywnie i w sposób niewyczerpujący potencjału poruszanych pojęć. Jednak to subiektywne zestawienie przemian w postrzeganiu rzeczywistości wydaje mi się konieczne przy definiowaniu własnej postawy artystycznej.

Rola podświadomości

Rysowanie rodzi się we mnie bezwiednie, bez udziału świadomości. Ze względu na właściwości narzędzi takich jak ołówek, pisak czy cienkopis, potrafię zachować swoistą ciągłość twórczą. Dzięki temu, w odpowiednich warunkach, mogę skupić się wyłącznie na kreacji, odcinając uwagę od bodźców z zewnątrz. Stan mojego umysłu zbliża się wtedy do transu, a wyuczone, mechaniczne gesty ręki luźno generują kształty i kontury. Rozum zastępuje wówczas intuicja, dzięki której sam akt rysowania staje się bardziej pierwotny i emocjonalny, a przede wszystkim zachowana jest szczerść artystycznego wyrazu.

Reasumując, w kontraście do w pełni świadomego i refleksyjnego tworzenia, rysunek wykonywany w sposób automatyczny pozwala na wniknięcie w głąb siebie, wydobywając osobisty i wolny od estetycznych kanonów język sztuki. Proces rysowania traktuję jako podróż w nieznane rejony podświadomości, a jej początek następuje tuż po zetknięciu się narzędzia z powierzchnią kartki.

Rozdział III

Rozdział III

PIERWORYS. IMPERATYW TWÓRCZY.

Uzewewnętrznianie rysunku

To, co wydaje się interesujące, to metoda wyzwania impulsu do rysowania – w jaki sposób powstaje pierwszy rys, załączek całego zespołu linii i jak przebiega dalszy proces. Wreszcie, na ile o poszczególnych etapach związanych z konstruowaniem dzieła sztuki decyduje przypadek czy intuicja w ujęciu bergsonowskim.

Bergson definiował życie jako pasmo zmian lub nieprzewidywalny w skutkach akt twórczy. Za klucz do zgłębienia tajemnic istnienia uznawał, stojącą w opozycji do rozumu, intuicję, która stymuluje emocje i pozwala doświadczać absolutu w pełni.

W kontekście powstawania betagramów, intuicja odgrywa od początku do końca nadrzędną rolę. Zanurzenie się w wirze twórczym jest dla mnie jednoznaczne z wyzbyciem się kontroli umysłu na rzecz szczerości artystycznej wypowiedzi, co wiąże się z dopuszczeniem do głosu wewnętrznego przeczucia. Rysunek trzeba „czuć” i trzeba czuć, by rysować. Poprzez rysowanie pielęgnuję sferę duchową, wyrażając to, czego nie sposób ująć w komunikacji werbalnej, a moje rysunki od lat określam mianem intuicyjnych.

To właśnie intuicja sprawia, że rodzą się we mnie niespożyte pokłady kreacji. Przykładowo, w przypadku betagramów był to kontakt ze zeschniętymi torebkami po herbacie, które ujęły mnie swoją delikatną i zróżnicowaną fakturą i zainspirowały do tworzenia.

Najważniejszy jest pierwszy ruch, gest, potem rysunek płynie własnym torem. Pretekstem do aktywacji może być już sam kontakt z przyborami rysunkowym i powierzchnią kartki, czyli znalezienie się w odpowiednim środowisku twórczym, uwzględniającym takie kryteria formalne, jak dostęp do narzędzia i podłoża obrazu.

Medium rysunkowe pozwala w naturalny i bezpośredni sposób katalizować myśli, stanowiąc uniwersalną technikę wyrażania pierwszych idei. Nie bez przyczyny termin „szkic” odnosi się zarówno do ekspresowo spreparowanej notatki, jak i swobodnego rysunku, będącego motorem do dalszych działań artystycznych. Szkicowanie powszechnie utożsamiane jest z poddawaniem się obserwacji wrażeniowej, inaczej afirmowaniem bodźców zewnętrznych i przenoszeniem ich na płaszczyznę papieru.

Osobiście skłaniam się do odwrotnego niż w wypadku praktyk mimetycznych odbierania rzeczywistości – zamiast czerpać z zewnątrz, generuję rysunki wywodzące się z wewnątrz. Jest to rodzaj procesu uzewnętrzniania, artykulacji tego, co drzemie w środku, wynikający z naturalnej potrzeby ekspresji.

Według krytyczki sztuki, Elizabeth Cowling, Pablo Picasso kreując monochromatyczne, oparte na linearnej stylistyce obrazy, „ewokował niepowstrzymaną erupcją nieświadomości”, pokrewną ze stanem erotycznej przyjemności. Podobnie jego proste w formie rysunki sprawiają wrażenie zrobionych na jednym wdechu, w akcie uniesienia, a jednak stał za nimi konkretny zamysł twórczy.

Z kolei Stanisław Ignacy Witkiewicz w swoich pismach o sztuce wspomina o pierwszej koncepcji, która powinna mieć charakter przestrzenny oraz o tym, że pomysł, jako skonsolidowana, formalna mgławica, stanowi podwaliny całości dzieła. Przy czym źródłem jest zawsze jednostka wyposażona w wysoki aspekt indywidualny, a konkretnie artysta wyposażony we własną wizję świata.

Umiejętność wywoływania picassowskiej erupcji czy witkiewiczowskiej mgławicy wiąże się z wnikaniem do często niezwykle intymnych zakamarków podświadomości, a więc łączy się z ryzykiem wystawiania własnej wrażliwości na publiczną krytykę. Dlatego sporo twórców nigdy nie odważa się sięgać tak głęboko, w zamian opierając swoją działalność na czysto intelektualnych ćwiczeniach lub rozwijając swój warsztat poprzez kopiowanie rzeczywistości.

W trakcie mojego artystycznego rozwoju przeszłam długą drogę od mimetyzmu do abstrakcji organicznej. Mimo że zawsze czułam potrzebę rysowania własnym, właściwym tylko mi szyfrem odrealnionych i meandrujących linii, był on tłumiony ze względu na ambicje tworzenia w sposób wierny naturze. Pierwotny ślad eskalacji prawdziwego „ja” zachował się w licznych dziennikach, zeszytach i notatnikach, w których kształtował się mój, rozwijany obecnie, styl.

Powrót do korzeni

Chęć rysowania pojawia się już we wczesnym dzieciństwie, kiedy zaczynamy odczuwać potrzebę ruchu i eksplorowania przestrzeni. Ze względu na brak znajomości konwenansów społecznych, niczym nieskrępowane i jeszcze nieświadome konsekwencji postępowania dziecko traktuje otoczenie jako pole do wyrażania siebie – polem tym mogą stać się podłogi, ściany czy meble. Z czasem, w miarę dojrzewania, tendencja do swobodnego działania zostaje wypierana przez uspołecznienie. Zostaje coraz mniej miejsca na pomyłki czy przypadkowość, a każdy

spontaniczny akt w dorosłym życiu można uznać za reminiscencję lat młodości⁵.

Pielęgnowanie w sobie wewnętrznego dziecka, pewnego rodzaju osobistej wrażliwości czy intuicji, pozwala mi na zachowanie indywidualnego potencjału twórczego, a także postawy otwartej na eksperymentowanie w sztuce, będącej ważnym czynnikiem artystycznego rozwoju.

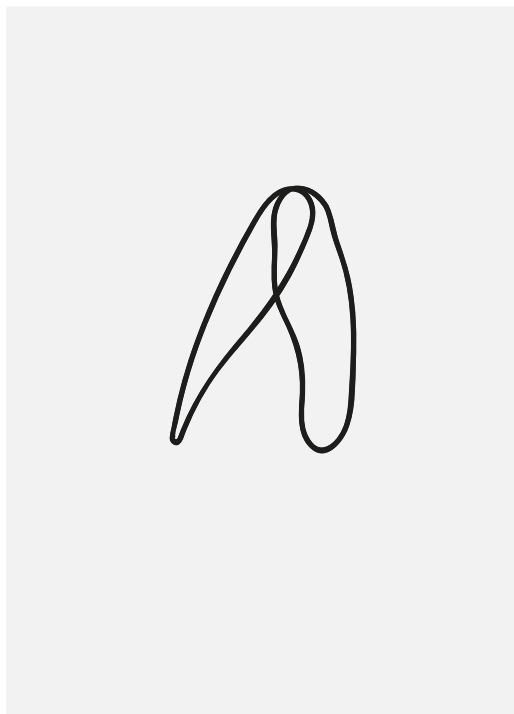
Impulsem do tworzenia jest dla mnie nieustanna, dziecięca ciekawość tego, co stanie się po zetknięciu ołówka z papierem; momentu, w którym pierwszy rys rodzi kolejne, zaskakujące struktury. Świadomość istnienia nieskończonej konfiguracji linii z płaszczyzną i poddanie się transowi kreacji stanowią dla mnie esencję rysunku automatycznego.

Rysowanie to trwanie w półśnie, z którego nie chcę się wybudzić.

Spis
ilustracji



1. Zwój papirusu z kolekcji Neues Museum w Berlinie, fragment „Księgi Zmarłych”, źródło: fotografia własna



2. Przykładowa struktura betagramu.



3. Zdjęcie chromosomów damskich w trakcie metafazy, źródło:
www.theverge.com/2014/3/27/5553044/first-functional-eukaryotic-chromosome



4. Jarosław Kozłowski, „Rysunki wagowe”, 1980 r., źródło: Fundacja Profile



5. Przykład rysunku automatycznego – Zbigniew Warpechowski, „Rysunek w kącie”, 1971 r., Galeria Foksal, fot. Piotr Barącz, źródło: Art Stations Foundation

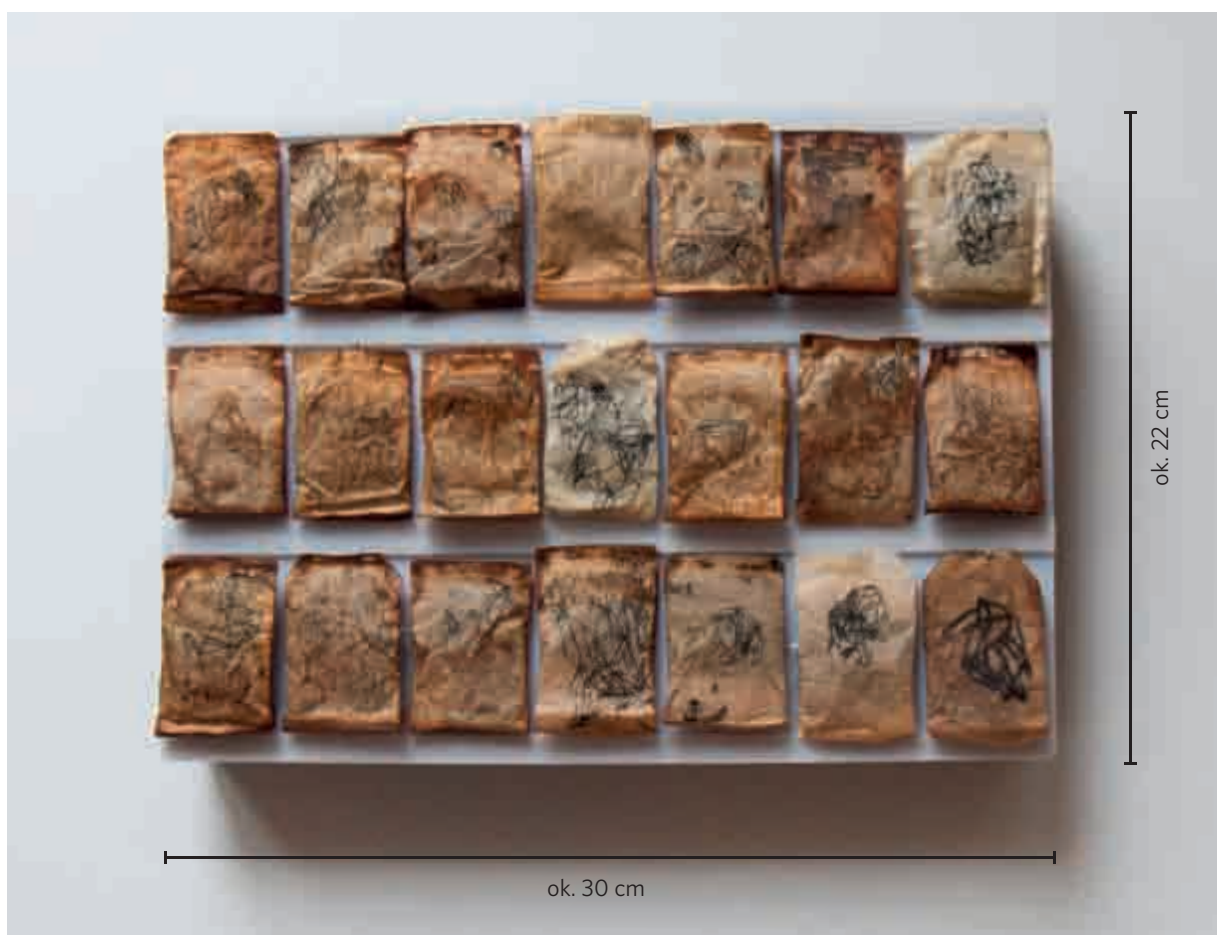
Wizualizacja
i opis techniczny dyplomu



1.A. Pojedynczy moduł torebki.



1.B. Pojedynczy moduł torebki z naniesionym rysunkiem.



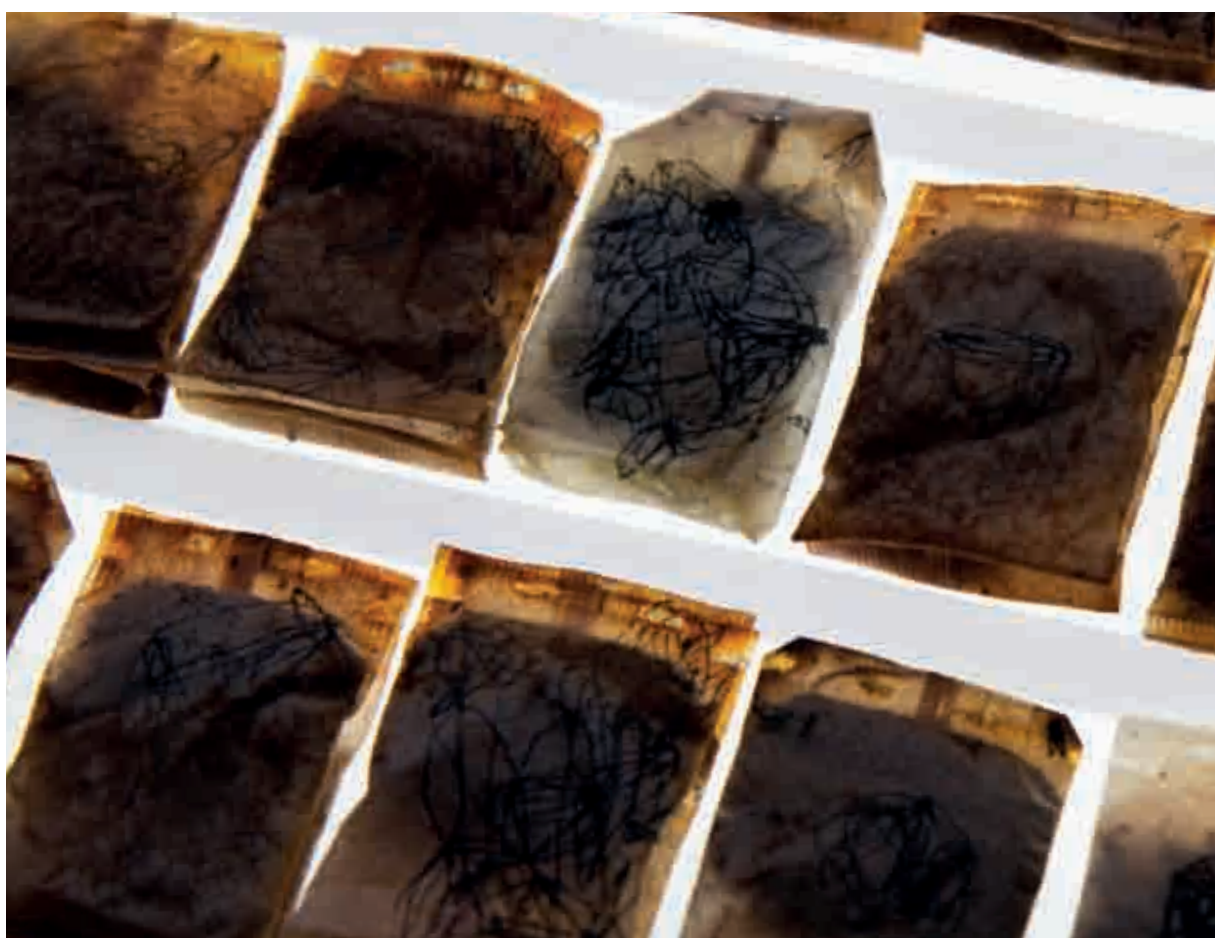
2.A. Pojedynczy kaseton w świetle dziennym - 21 modułów rysunkowych.



2.B. Pojedynczy kaseton podświetlony - 21 modułów rysunkowych.

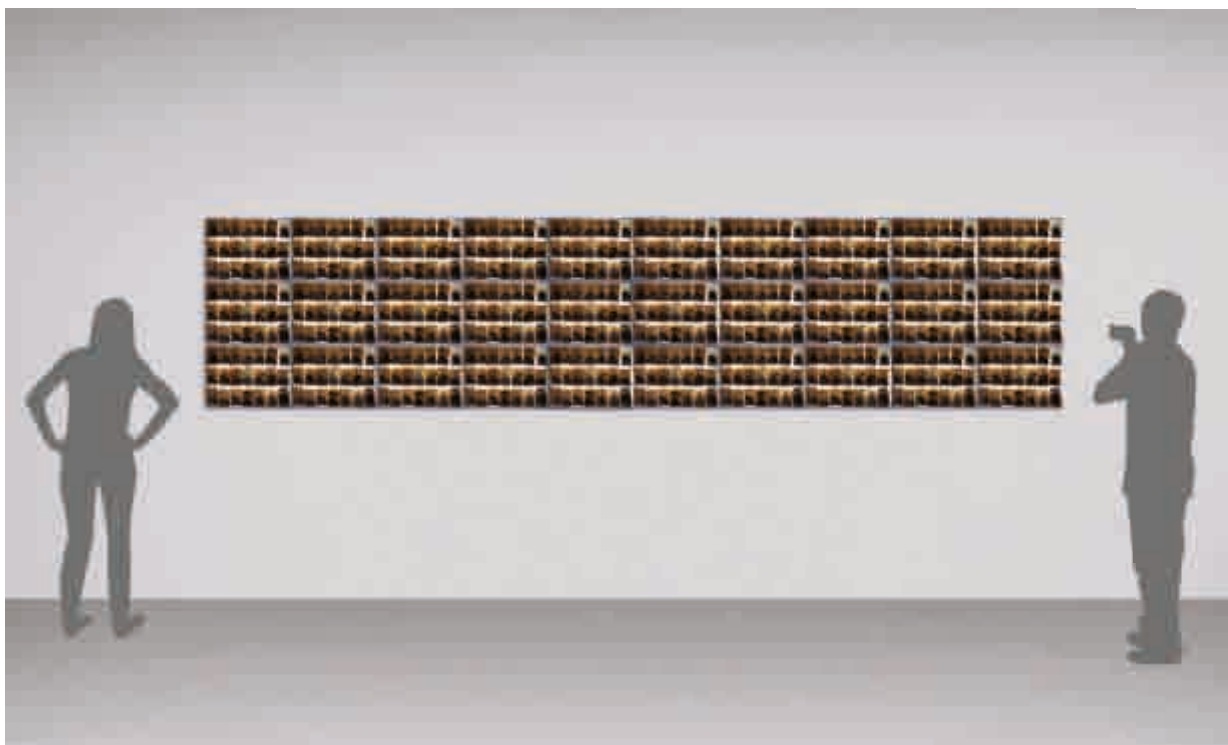


3.A. Pojedynczy kaseton w świetle dziennym - zbliżenie.



I

3.B. Pojedynczy kaseton podświetlony - zbliżenie.



4. Wizualizacja instalacji na ścianie galerii - 30 złączonych ze sobą i podświetlonych platform z pleksi.



5. Wybrane kadry z filmu stanowiącego uzupełnienie instalacji.

