

DOKUMENTACJA
POSTĘPOWANIA
HABILITACYJNEGO

DOSSIER OF
HABILITATION
PROCEDURE

Adiunkt dr Agnieszka Lech-Bińczycka
Zakład Grafiki Warsztatowej,
Wydział Sztuki
Uniwersytet Rzeszowski

Adjunct Agnieszka Lech-Bińczycka PhD
Department of Printmaking, Faculty of Art
University of Rzeszow

SPIS TREŚCI

4	Rozprawa habilitacyjna - autoreferat
27	Rozprawa habilitacyjna - prezentacja
85	Dokumentacja dorobku artystycznego
173	Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji nauki

DOKUMENTACJA POSTĘPOWANIA HABILITACYJNEGO
DOSSIER OF HABILITATION PROCEDURE

ROZPRAWA HABILITACYJNA
AUTOREFERAT

HABILITATION DISSERTATION
SUMMARY OF PERSONAL ACCOMPLISHMENT

Adiunkt dr Agnieszka Lech-Bińczycka
Zakład Grafiki Warsztatowej, Wydział Sztuki
Uniwersytet Rzeszowski

Adjunct Agnieszka Lech-Bińczycka PhD
Department of Printmaking, Faculty of Art
University of Rzeszow

*Lustro daje obraz, a nie podobiznę: jest to obraz tego, co się prezentuje w lustrze*¹.

Hans – Georg Gadamer

Kodyfikacja ludzkich cech fizjonomicznych, psychicznych, osobowościowych, od zawsze była przedmiotem zainteresowań filozofów, pisarzy, i chyba w stopniu największym artystów – głównie malarzy. To ci ostatni przez setki lat, tworzyli portrety próbując zawrzeć w nich szereg informacji, nie ograniczając się jedynie do mimetycznych zabiegów mających na celu ukazanie fizycznego podobieństwa, czy też psychofizycznej osobowości człowieka. Wykraczając poza funkcję „zastępczą” obrazu względem podobieństwa modelu, jego ikoniczności, starali się oni w zabiegach inscenizacyjnych dotrzeć do prawdy o portretowanym. Poprzez zastosowanie odpowiedniego tła, kolorystyki, pozy, kostiumów czy też rekwizytów, artyści próbowali utrwalić jego tożsamość jako osoby. Cały ten entourage, kontekst scenografii, budował złożony system kodów pozwalający wydobyć z portretu, coś co wykraczałoby poza „zewnątrzny” wygląd fizyczny, pogłębiając go w taki sposób, by portretowana osoba była w równym stopniu podobna, co odpowiednio zaprezentowana, wraz z należnym jej statusem społecznym, stanem, przekonaniem czy też upodobaniami. Bezpośredni związek słów „portret” i „osoba” ma w tym wypadku szczególne znaczenie, ze względu na jego etymologiczne źródło. Wywodząc się od łacińskiego słowa *persona*, zawiera w sobie takie znaczenia jak: maska w teatrze, charakter, osobistość. Słowo to Rzymianie przejęli od Etrusków, którzy używali go odnośnie maski wykorzystywanej w obrzędach religijnych w kulcie bogini Persefony². Zatem owa narzucająca się

¹ Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłumaczenie: B. Baran, Kraków 1993, s. 132.

² Zob. R. Bloch, *Etruskowie*, tłumaczenie: M. Kapeliński, Warszawa 1995, s. 95.

teatralność w portretach, poprzedzających drugą połowę XIX wieku, wydaje się być czymś naturalnym i jednocześnie uprawionym, chociażby ze względu na ich pogłębioną funkcję poznawczą w stosunku do portretowanej osoby (*persony*). Celem było uchwycenie tożsamości wykraczającej poza fizjonomię, choć z drugiej strony, zawsze silnie z nią związanej.

Kiedy oglądamy nawet najdokładniejszy wizerunek, to z zasady automatycznie przyjmujemy, że mimo wszystko, jest on wynikiem subiektywnej relacji artysty z otoczeniem. Oczywista obecność twórcy i fakt, że stoi on pomiędzy tym co realne a utrwalone na obrazie, stwarza swoiste napięcie, które będzie naruszać i deformować wizerunek portretowanej osoby, niczym patyk burzący gładkie lustro wody. W wypadku autoportretu problem będzie w zasadzie podobny gdyż tutaj z kolei brak dystansu może stanowić równorzędną przeszkodę w przedstawieniu obiektywnej prawdy. A przecież wydaje się, że właśnie o nią tu chodzi. Dodatkowo, gdzieś między wierszami pobrzmiwa jeszcze Platon, który uważał, że obrazy zafalszowują rzeczywistość³. Świat rzeczywisty, w którym funkcjonujemy jest odbiciem idei, a twórca, który stwarza obraz istniejącej rzeczywistości dodatkowo komplikuje sytuację. Autoportret w tym wypadku, jako szczególna forma portretu, związany jest z lustrem w sposób wyjątkowy, gdyż odbicie stanowi element potwierdzający tożsamość. Czy jesteśmy jednak w stanie zaufać temu odbiciu? Skąd możemy mieć pewność, że oblicze, które oglądamy, pozostanie takie same po odejściu od lustra? Przecież obraz ten powstaje pod wpływem naszego własnego spojrzenia. Jorge Luis Borges tak opisywał ten problem „widzę swoje odbicie w lustrze, ale w tym odbiciu widzę się w masce. Boję się

³ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Tom pierwszy. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2005, s. 96-97.

zerwać maskę, ponieważ boję się zobaczyć swoją prawdziwą twarz”⁴.

Nadrzędną funkcją portretu, od zara-
nia dziejów było dokumentowanie, upa-
miętnianie. Portretowani, zamawiając swój
wizerunek, pragnęli poprzez utrwalenie
ich na obrazie, pozostać nieśmiertelnymi.
Nieśmiertelność ta, wydaje się, mogła być
zagwarantowana, jedynie w wypadku, jeśli
został spełniony warunek fizycznego podobieństwa do modelu wraz z zakodowaną
informacją dotyczącą jego tożsamości.
Można więc powiedzieć, że mamy tu do
czynienia ze złożoną funkcją identyfikacyjną,
która odbywa się na dwóch poziomach.
Pierwszym, który można by nazwać bieżą-
cym i weryfikowalnym jedynie w konfrontacji
z modelem. Oraz drugim, ponadczasowym,
niezależnym od wizualnej pamięci o portretowanej osobie.

Nieoczekiwanie, nim upłynął wiek XIX,
malarstwo portretowe zaczęło tracić swoją
pozycję, a wszystko za sprawą wynalazku,
który narodził się w 1826 roku. Owa data
uznawana jest za początek fotografii⁵. Wynalazek
Louisa Daguerre’a, zachwiał pozycję
malarstwa portretowego, jak i malarstwa
w ogóle; konsekwentnie coraz mocniej
podważając jego funkcję dokumentującą.
Trzeba pamiętać, że jest to okres realizmu,
a zatem konkurencyjność jest tym większa,
gdyż pożądanym efektem w fotografii, przera-
stał warsztatowe możliwości akademickiego
malarstwa tego okresu. Dodatkowo
fotografia XIX wieku koncentrując się na
realistycznym odtwarzaniu rzeczywistości,
jednocześnie stara się dochować wszystkie
malarzkie zasady budowania obrazu.
Utrwała obiektywną kopię oryginału prze-
nosząc wrażenie rzeczywistości przedmiotu na

4 Transgresje, *Maski - tom I*,
Gdańsk 1986, s. 15

5 Zob. M. Bonnet, J.L.
Marignier, *Niépce. Correspondance et papiers*,
Saint Loup de Varennes 2003, s. 712.

jego mechaniczną reprodukcję. Posiadając
więc jeszcze cechy współczesnego jej ma-
larstwa, jest dużo silniej związana ze zjawis-
kami obiektywizmu. Zdjęcia w tym czasie
uznawane były za wytwór pracy nie same-
go fotografa, lecz obiektywnego narzędzia.
Wykonanie zdjęcia określane było mianem
„zdejmowania” – obraz był bowiem „zdej-
mowany” z rzeczywistości. Ba, nawet same
fotografie jawiły się jako rzeczywistość
sama z siebie.

Fotografia wyeliminowała pośrednika,
wraz z całym bagażem jego intencji wobec
modela. Ciężar odpowiedzialności za to,
co widzimy na portrecie, już nie rozkładał
się na osobę przedstawianą i wykonujące-
go portret. Zaczęto kłaść większy nacisk
na stronę psychologiczną. Nowopowstałe
kierunki awangardowe nie zrezygnowały
z portretu, ale podobieństwo fizyczne prze-
stało odgrywać już tak istotną rolę.

Kontynuując rozważania nad konse-
kwencjami upowszechnienia fotografii,
należy zwrócić uwagę, że wynalazek ten
miał szczególnie istotny wpływ na auto-
portret, który na przykład po raz pierwszy
uzyskał możliwość zmiany punktu widze-
nia. Jeśli przeanalizujemy stronę technicz-
ną powstawania takiego obrazu, zanim
jeszcze dokonano wynalazku fotografii, to
zdamy sobie sprawę, że konieczność użycia
lustera, z góry wymuszała pewien schemat.
Artysta przez określoną ergonomię swoje-
go warsztatu pracy, skazany był niejako na
powtarzanie danego układu twarzy. Płótno,
czy też arkusz papieru miał zapewne bezpo-
średnio przed sobą, a zwierciadło z boku.
Takie usytuowanie dawało możliwość oglą-
dania siebie, tylko z jednego punktu widze-
nia, w wiecznym półprofilu. Wśród tysięcy
autoportretów powstałych przed erą foto-
grafii, znajdziemy niewiele przykładów,
które ukazywałyby artystę w inny sposób.

Kolejną cechą autoportretów sprzed
wynalazku fotografii, jest dość oczywisty
fakt – spojrzenie, którego nie da się unik-

nąć patrząc we własne odbicie w lustrze. To
spojrzenie. Jest ono tym bardziej przenikli-
we, im więcej chcemy dostrzec. Malarz sta-
rający się ujawnić jak najwięcej szczegółów
swojej twarzy, będzie w skupieniu przyglą-
dał się jej odbiciu, a odbicie będzie uważnie
przyglądać się jemu. Zatem wzrok malarza,
który spotykamy w obrazie, będzie wynikiem
symetrii jaka zachodzi w konfrontacji
ze zwierciadłem.

Rembrandt wykrzywiający „roz-
działioną gębę” do lustra, drwiący czy
uwieczniający się na rycinie jakby był już
postać historyczną, odkrył przed nami
fizyczną dyscyplinę przy przenoszeniu
wzroku z własnego odbicia w lustrze na
pokrytą werniksem blachę. Zwykliśmy
oglądać spojrzenie artysty podczas pra-
cy, ale były to też często etiudy psycho-
logiczne, kliniczne studium fizjonomii
człowieka. Do czasów pojawienia się
fotografii, grafikę cechowała służebność
wobec malarstwa. Można ją jednak uznać
za najbardziej prywatną dziedzinę twór-
czości, w której rodziły się znakomite
przykłady autoportretów stanowiące, jak
w przypadku chociażby wizerunku Goi
w cyklu *Kaprysy* swoiste credo artysty.
Obraz własny artysty stał się dla niego
pretekstem do wyrażania sfery duchowo-
ści, sumy jego życiowych doświadczeń.
Autoportrety graficzne cechowała prze-
nikliwość zdolna uchwycić i odsłonić głę-
bię wewnętrznego życia portretowanej
osoby i choć wynalazek fotografii zmienił
jej układy, wciąż twarz była jedną z naj-
bardziej interesujących powierzchni na
świecie⁶ a lustro najważniejszym sprzę-
tem i narzędziem⁷.

6 Zob. E. Dzikowska, *Krystyna
Piotrowska. Zachować przeszłość* (w:) *Artyści
mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa
2011, s. 198.

7 Zob. E. Dzikowska, *Jerzy
Panek. Jestem wierny zmianie* (w:) *Artyści
mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa
2011, s. 178.

Kończąc tę część tekstu, nazwijmy ją
historyczną, próbowałam stworzyć fun-
dament pod komentarz dotyczący mojej
twórczości graficznej. Podejmując powy-
żej problematykę portretu, a pośrednio
autoportretu, starałam się zarysować nie-
które konteksty odnoszące się do cyklu
prac *Ja-Ona*, uwypuklając trudną do prze-
cenienia rolę fotografii.

W moim przypadku aparat fotograficzny
jest narzędziem, które w procesie realiza-
cyjnym stanowi rolę inicjującą. Większość
kompozycji i układów, na których oparte
są moje prace, ma początek w studio, gdzie
tworząc fotograficzne autoportrety, szukam
formy dla przyszłych grafik. Zdjęcia te są
czymś w rodzaju szkiców, które z założenia
nigdy nie będą pokazywane. Ich rolą jest
dokumentowanie, odsłanianie perspekty-
wy wykraczającej poza lustrzane odbicie.

Dzięki samowyzwalczowi mam spo-
sobność uchwycenia momentów, które
zawierają w sobie pierwiastek niezależności.
Kontrola przy takiej pracy, jest ograniczona,
i bardzo często ułamek sekundy, w którym
uruchomiony jest spust migawki, decyduje
o tym, czy na podstawie tego co zarejestro-
wała matryca aparatu, powstanie grafika.
Kluczowa jest tutaj pośredniość fotogra-
fii, gdyż tak jak wcześniej wspomniałam,
jest ona jedynie źródłem interpretacji do
kolejnego etapu, kiedy to już w warunkach
bardziej kontrolowanych podejmowane są
decyzje przy tworzeniu grafiki, aż do uzy-
skania ostatecznej odbitki. Tematyka por-
tretu i autoportretu w sposób oczywisty
ogranicza zupełną swobodę. Jest to sytuacja,
która wymaga stworzenia pewnej hierarchii,
gdzie po jednej stronie znajdują się elementy
będące nośnikami cech, bez których nie da
się zachować prawdy o modelu. Z drugiej
strony jest zaś cały szereg elementów, które
ulegając modyfikacjom nie wpływają na ową
prawdę, dają natomiast twórcom możliwość
aranżowania wewnętrznej struktury obrazu.

Kluczowa w tym wypadku jest trafna analiza pierwowzoru, i właściwe rozpoznanie jego składowych, tak aby translacja na środki graficzne opierała się na interpretacji w obrębie wcześniej dokonanego podziału, unikając mechanicznego cytowania zdjęcia.

Paradoksalnie, wykorzystując fotografię przy tworzeniu cyklu *Ja-Ona*, chciałam wyrazić coś w rodzaju buntu względem sytuacji w jakiej znalazł się współczesny autoportret, który głównie dzięki rozwojowi – właśnie fotografii, przechodzi poważny kryzys.

Obecnie bez trudu każdy może wykonać autoportret. Reklamę firmy Kodak z końca XIX wieku, która brzmiała – „Ty naciskasz guzik, a my robimy resztę”⁸, można by obecnie strawestować w ten sposób: „Ty naciskasz guzik ... i udostępniasz”. Każdy użytkownik aparatu staje się samowystarczalny. Wszystkie środki do powstania autoportretu i jego publikacji ma bowiem w kieszeni. Jednocześnie coraz mniejszą wagę przywiązuje się do prawdy tego obrazu, a nawet do prawdy w ogóle. Wynalazek, który tylko pozornie przybliży wizerunek człowieka, jednocześnie coraz bardziej destabilizuje jego tożsamość. Pustka jaka następuje, wiąże się z przeładowaniem naszego otoczenia mechanicznym obrazem twarzy, który wylewając się z każdego możliwego miejsca w naszym otoczeniu, najczęściej w swej warstwie znaczeniowej niewiele ma do zaoferowania. Współcześnie autoportret płynie na fali gigantycznego tsunami zdjęć, które robi i publikuje dosłownie każdy. Antyczne pojęcie mimesis, rozumiane jako odbicie lustrzane, duplikacja świata realnego, zrealizowane na skalę masową, pozbawiło go wyjątkowości, zbanalizowało i zafalszowało.

Dlatego też, jednym z założeń dotyczących mojego cyklu było wyeliminowanie z por-

tretu czegoś tak kanonicznego jak twarz - która wydaje się być synonimem portretu. „Pozbawienie” kogoś jego własnej twarzy, we współczesnej kulturze, jest odbierane w sposób jednoznaczny, gdyż to w niej dostrzegamy się znamion osoby i podmiotowości. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że potwierdzanie tożsamości opiera się obecnie, przede wszystkim na analizie porównawczej fotografii twarzy, z prawdziwą twarzą. I to podobieństwo jest najistotniejszym czynnikiem gwarantującym poprawność takiego potwierdzenia.

Unikanie przedstawień twarzy w moich grafikach, miało na celu odnalezienie i wyeksponowanie innych elementów budujących tożsamość, które może w sposób mniej oczywisty niż wizerunek twarzy, będą odwoływać się do wyglądu i do prawdy o człowieku. Poprzez świadome i konsekwentne ukrywanie fizjonomii głowy, starałam się cechy identyfikacyjne przenieść w inny obszar. W każdym wypadku, kompozycja grafiki jest tak prowadzona, aby brak twarzy, rekompensować odsłanianiem innych części ciała, wprowadzając gest, napięcie czy ubiór będący w tym wypadku nośnikiem konkretnych znaczeń.

Dla cyfrowego autoportretu, którego funkcją jest egocentryczne utrwalenie tu i teraz, wykuto nowe określenie – selfie. Jest to zjawisko, które obecnie należałoby analizować bardziej w kontekście socjologicznym i psychologicznym, niż artystycznym. Napastliwe wystawianie własnego ciała na widok publiczny nie ma nic wspólnego z autentycznością, staje się ekshibicjonizmem, gdzie poszukujący własnej tożsamości, własnego „ja” przy użyciu technologii, deprecjonują tak naprawdę to, czego poszukują – autentyczność. Portret przez setki lat swojego istnienia, wypracował własny język kodów, kanonów i znaków, wynikających z faktu, że zajmowali się nim ludzie, którzy mieli swoich mistrzów, oraz świadomie używali narzędzi stworzonych do tego celu.

Obecna łatwość kreacji obrazu unieważnia dokonania przeszłości, ponieważ przeciętny użytkownik aparatu nie stara się nawet szukać odniesień i kontekstów, nie stara się być twórcą, ponieważ wykonanie autoportretu ma czysto mechaniczny charakter. O ile obserwacja w wypadku malarstwa i fotografii analogowej, miała decydujące znaczenie podczas tworzenia obrazu – chociażby przy decyzji o oświetleniu i kompozycji kadru; o tyle w przypadku autoportretów cyfrowych jest to poza kontrolą osoby wykonującej go. Najczęściej wszystko to robi komputer, który na podstawie algorytmów, wyszukuje twarzy, dobiera jasność, balans bieli i ostrość. Sam utrwalony podczas tego procesu jest jedynie kuratorem, który zatwierdza lub odrzuca wynik końcowy. Osoba ta, rozwijając dalej myśl, jest także producentem i konsumentem własnego utworu. Klasyczny model widza zastępuje odbiorca – użytkownik, który w gruncie rzeczy jest każdym i nikim jednocześnie. Selfie będąc, egemplifikacją podświadomego pragnienia bycia nieustannie oglądanym i podziwianym, odwraca się przeciwko pierwotnemu portretowi, który był narzędziem zapewniającym „nieśmiertelność” osoby portretowanej, podkreślając jej wyjątkowość już samym faktem wykonania takiego obrazu.

Prace cyklu *Ja-Ona*, można by określić mianem - antyselfie, ponieważ świadomie zrezygnowałam tu z elementów „komórkowych” autoportretów. Selfie ma przypisaną najczęściej funkcję potwierdzającą – wizerunek autora pojawia się w konkretnej przestrzeni i w konkretnym czasie. Jest to rodzaj potwierdzenia swojej obecności, gdzie nadzającym w stosunku do „jestem”, jest „tutaj jestem”. Należy zauważyć, że słabością w wypadku takiego przedstawienia, będzie nadana mu funkcja, która może niezwykle szybko się dewaluować. Dlatego też moje pragnienie zaznaczenia swojej obecności,

utrwalenia jej, odbywa się poza miejscem i czasem. Stąd bierze się właśnie w moich grafikach rezygnacja z tła i iluzji przestrzeni. Jedynie cień określa anonimową płaszczyzną podłoża, co ma na celu fizyczne umocowanie moich postaci. Dzieje się to jednak w sposób bardzo umowny by nie zakłócić uniwersalności, do której staram się dążyć.

Przy takim założeniu, narracja w całym cyklu odbywa się niemal wyłącznie przez określony układ ciała, kompozycję, oraz przez charakter użytego ubioru, który często determinuje kolejne konteksty, jednak nie na tyle mocno, aby znaczenia z nich odczytywane, nazbyt nie naruszyły niezależności czasoprzestrzennej. Trudno jednak nie zauważyć w części prac, jak również w koncepcji zaprezentowania grafik w katalogu, że postawiony jest pewien akcent, w kierunku kultury japońskiej, która dla mnie jest niezwykle ważna i nieustannie inspirująca.

U schyłku XIX wieku, głównie dzięki odkryciu grafiki japońskiej przez zachodnich artystów, pojawił się prąd, którego siłę oddziaływania porównywano z odkryciem rzeźb antycznych, przez twórców doby renesansu. Patrząc z perspektywy czasu, trudno przecenić wpływ kultury japońskiej, na sztukę przełomu XIX i XX stulecia, gdyż na okres ten przypada chyba najmocniej akcentowane „japonizowanie” dzieł, przez artystów niemal w całej Europie. Sto lat później w dalszym ciągu kultura japońska, jest obecna w naszym otoczeniu. Wnikając w przestrzeń życia codziennego, jest już zupełnie naturalnym zjawiskiem, które oswoiliśmy, i do którego zdążyliśmy się przyzwyczaić.

Nie mniej jednak moja fascynacja Krajem Kwitnącej Wiśni, nie do końca ma źródła w kulturze współczesnej, gdyż przede wszystkim zawdzięczam ją (XVII-XIX wiecznym) drzeworytom wielobarwnym. To właśnie te same grafiki, które kiedyś zachwyciły m.in. Gauguina, Lautreca,

⁸ Sergiusz Prokurat, *Niezwykłe początki znanych firm*, Warszawa 2015, s. 14.

Mary Cassatt a później Wyspiańskiego, Weissa czy Wyczółkowskiego, ukształtowały też moją wrażliwość i wyobrażenie o kulturze Japonii. Dzięki grafikom Harunobu, Utamaro oraz Kuniyoshi odkryłam całe bogactwo środków takich jak dekoracyjny układ form, asymetria czy aktywna rola pustej przestrzeni. Artyści *ukiyo-e* w kadrach drzeworytu przenosili odbiorcę w sferę nieograniczonej wyobraźni. Dokonywali tego rezygnując z dosłowności nieokrytego ciała na rzecz tkanin i ich układu. Znaczące stały się dla mnie wyrafinowane formaty wąskich pionowych kompozycji, ich monumentalna forma, gdzie twórcy przedmiotem badań uczynili draperię szat i skrywające się w nich ciała, a jednocześnie istotne dla nich stały się wewnętrzne przeżycia portretowanej postaci, stojących, będących w ruchu czy np. zajętych codzienną toaletą.

Poza ukazywaniem japońskiego ubioru i interpretacją zasad kompozycji, jest też dialog z inną duchowością, koegzystencja kultur przecież tak różnych od siebie, autonomicznych, a jednocześnie posiadających naturalną cechę syntezy, w wyniku której możliwe jest operowanie obrazem zawierającym w sobie zarówno pierwiastek sztuki japońskiej i antyku.

Cykl *Ja-Ona*, poza swoim dualizmem kulturowym, dotyka też czegoś bardziej uniwersalnego, niezależnego od miejsca i czasu. Tak jak już wcześniej pisałam, prowadząc w swoich grafikach sterylność tła, starałam się poprzez ten zabieg uzyskać w jakimś stopniu niezależność czasoprzestrzenną. Uwalniając swoją postać, zwracam całą uwagę w kierunku podmiotu. Oczywiście prace nie są zupełnie „wyczyszczone”, gdyż narracja w każdym wypadku się odbywa. Ma jednak ona miejsce jakby wewnątrz, jest ściśle powiązana z osobą, poprzez układ ciała, gest, czy też ubiór.

Omawiany cykl stanowi w jakimś stopniu stylistyczną kontynuację moich

poszukiwań rozpoczętych jeszcze podczas studiów, przy okazji realizacji dyplomu magisterskiego, a później w zestawie prac, przygotowanym do doktoratu. Wówczas posługując się tą samą techniką graficzną co obecnie, skupiłam się na przedstawieniu ludzkiego ciała. W zestawie dyplomowym zatytułowanym *Pogranicza erotyki*, który broniłam w 2008 roku, starałam się uchwycić pewien moment, który w myśl moich teoretycznych rozważań ujawniałby erotyczny charakter przedstawienia. Z kolei w 2011 roku podczas obrony pracy doktorskiej zaprezentowałam grafiki z cyklu *Ciało Materii*. Tam z kolei akcent z bezceremonialnego eksponowania nagości został przesunięty w kierunku ciała, którego nie widać przez fakt, że zostało zasłonięte częściami garderoby. Wtedy przedstawiane ciało po części zasłonięte, czy też po części odsłonięte, współistniejąc w różnych strukturach i fakturze ubrania, zaczynało się gubić, scalać i odrealniać, stając się już jedynie jednym z elementów składowych obrazu, nie zaś jego głównym tematem. Wówczas dawałam sygnał widzowi, że wyekstrahowany wzajemny stosunek materiału i ciała, stanowi sedno podjętego przeze mnie tematu.

W przeciągu kilku lat, od kiedy zrealizowałam ostatnią pracę z cyklu *Ciało Materii*, miałam przerwę, która pozwoliła mi nabrać dystansu do wcześniejszej twórczości. Przerwa wynikała z faktu, iż w tym czasie urodziłam dwójkę dzieci. Cięża i karmienie piersią wykluczały przebywanie w pracowni ze względu na szkodliwe warunki tam panujące. Czas oczekiwania na ponowną możliwość tworzenia grafik, poświęciłam na pogłębienie problematyki poruszanej na prowadzonych przeze mnie wykładach - przede wszystkim z historii grafiki. Problem z przygotowaniem do nauczania tego przedmiotu polega na ograniczonej ilości źródeł w języku polskim. Do tej pory, nigdy na naszym rynku wydawniczym nie ukaza-

ło się żadne opracowanie, które w sposób wyczerpujący, przekrojowo odnosiłoby się do zagadnienia historii grafiki artystycznej. W związku z czym chcąc przygotować wykład, stałam przed koniecznością wyczerpujących poszukiwań, gdzie z literatury zagranicznej, pojedynczych biografii oraz opracowań ogólnych, wyluskiwałam strzępy informacji na temat grafiki. Podczas tych poszukiwań moja świadomość, również jako artysty, nieprzerwanie ulegała dalszemu rozwojowi, wspomaganemu przez studiowanie różnego rodzaju tekstów i poprzez styczność z tysiącami rycin, których do tej pory nie miałam sposobności oglądać. To był ogromny ładunek magazynowany przez lata, który ostatecznie znalazł swoje ujście w realizacji cyklu *Ja-Ona*. Zestaw ten był potwierdzeniem zmian w moim podejściu do grafiki. Mimo, że w stosunku do wcześniejszych prac na pierwszy rzut nie widać istotnych odstępstw, co zapewne wynika z pokrewności poruszanego tematu, jak i również specyficznej materii będącej charakterystyczną cechą używanej techniki, to jednak przy głębszej analizie, zaczynają odsłaniać się istotne różnice. Okres oczekiwania na ponowną możliwość wejścia do pracowni wzmagał moją chęć podjęcia nowych realizacji. Był to czas przemyśleń i analiz, oraz polaryzacji dążeń i celów twórczych. Jeszcze większą wagę zaczęłam przywiązywać do rysunku, kompozycji, jak i ważniejsza niż dotychczas zaczęła być dla mnie warstwa semantyczna. Wcześniej często skupiałam się na atrakcyjności samych przedstawień nie próbując w takim stopniu jak czynię to teraz, odwoływać się do znaczeń, symboli i atrybutów. Zamknięte kompozycje w sposób bardziej konsekwentny zaczęły opisywać sylwetki ludzkie; nie w ciasnych kadrach jak to miało miejsce w poprzednich grafikach, ale z oddechem i w proporcjach zbliżonych do naturalnych. Mam poczucie, że moje działania artystyczne poprzez warsztatową pauzę, stały

się bardziej intensywne i spójne, wyzwala-
jąc jeszcze większą pasję tworzenia. Każde
wyjście do pracowni traktuję jako ogromny
przywilej, z którego korzystam przy każdej
nadarzającej się okazji.

Specyfika techniki, w której pracuję, narzuca mi też określony rytm, w którym rozpoczęta już praca nie może zostać przerwana. Każdy dłuższy przestój niweluje moje starania o uzyskanie określonej materii, modelunku, czy detalu. Żeby lepiej zrozumieć o czym mówię, trzeba spróbować poznać technologię, w której tworzę, gdzie cały czas pojawiają się newralgiczne, czy też nieprzewidziane sytuacje, które decydują o tym, czy wielotygodniowy czas spędzony nad matrycą, ostatecznie zakończy się odbitką, czy może trzeba będzie wszystko powtórzyć.

Moje matryce, nim zostaną wytrawione, są niezwykle delikatne i podatne na wszelkie czynniki zewnętrzne, gdyż obrazy na nich są usypywane. Można ten etap porównać do tworzenia mandali przez mnichów buddyjskich. Zamiast kolorowego piasku, którego używają mnisi, ja swoje grafiki tworzę z karborundu. Jest to materiał ścierny, który jest powszechnie używany do produkcji papieru ściernego i na pierwszy rzut oka trochę przypomina swym wyglądem ciemny piasek.

Jeszcze do zeszłego roku myślałam, że to jest korund. Przesypując pomiędzy płacem wskazującym a kciukiem dłoni, drobne grafitowe ziarenka, nie myślałam o nich inaczej jak o korundzie. W gruncie rzeczy nie miało to dla mnie większego znaczenia, aż do czasu, kiedy to skończyły mi się jego zapasy i stanęłam przed koniecznością zdobycia tego materiału. Do tej pory nie miałam konieczności uzupełniania korundu, gdyż przez wszystkie wcześniejsze lata dysponowałam dużą ilością, która wydawała nigdy się nie skończyć. Wtedy okazało się, że proszek, z którego usypuję swoje grafiki

nie jest wcale korundem. Wszystkie próbki z hurtowni materiałów ściernych, sklepów internetowych i z pracowni litograficznych miały inny kolor i strukturę. Bardziej przypominały piasek niż grafitowe diamenciki.

Moje poszukiwania korundu zakończyły się wraz z odkryciem, że przez te wszystkie lata używałam karborundu - węgliku krzemu (SiC). To też materiał ścierny i w wielu przypadkach zastępuje korund, jednak w przypadku usypywania prac w technice, w której tworzę, nie znalazłam jak na razie materiału, który mógłby go zastąpić. Poprzez swoją strukturę, ciężar, kolor, jest najodpowiedniejszy do uzyskiwania materii, do której dążę tworząc grafiki.

Wszystkie materiały ścierne podzielone są na frakcje, które odpowiadają grubościom ziaren. Tak więc kiedy było już wiadomo czego szukam, musiałam ustalić jakiej potrzebuję grubości. Tu okazało się jasne, że zbyt duże lub zbyt małe ziarno nie będzie się nadawać, gdyż podczas usypywania uzyskiwany jest zupełnie inny efekt. Odkryłam wówczas, że frakcje, o których wspominałam, reprezentują pewien przekrój grubości a nie jedną konkretną, co w rezultacie interpretowane przez różnych producentów powodowało sytuacje, że frakcje tej samej numeracji, w zależności od źródła różniły się znacznie od siebie. Nim wreszcie trafiłam na właściwą grubość ziaren, musiałam kupić kilka 25 kilowych worków karborundu (mniejsze opakowania nie są sprzedawane). Myślę, że ilość, którą dysponuję obecnie, wystarczy mi do końca życia.

Usypując prace muszę cały czas zdawać sobie sprawę z warunków podwyższonego ryzyka, gdyż ziarno karborundu leżąc na blasze niezwykle podatne jest na wszelkiego rodzaju drgania i inne warunki zewnętrzne i wewnętrzne. Na przykład słuchając podczas pracy muzyki lub książek, ustawiam najmniejszą możliwą ilość basów gdyż niskie tony potrafią rozpraszać już usy-

pane ziarna. Pomijając kwestię szerokich rękawów, które nie nadają się do pracy w tej technice, jest cała grupa ubrań, których staram się unikać, ponieważ ich właściwości elektrostatyczne w skutek indukcji potrafią doprowadzić do wyładowania. Wtedy bywa tak, że zbliżając rękę do blachy, przekazuję ładunek, który w promieniu kilku centymetrów niszczy usypany fragment pracy. Tak najczęściej dzieje się zimą, kiedy ze względu na niską temperaturę w mojej pracowni, zakładam na siebie wiele warstw ubrań, w tym też elektryzujące się swetry.

W okresie od wiosny do późnej jesieni, pojawiają się inne problemy natury, jakby to określić, entomologicznej. Mianowicie budzące się do życia owady, siłą rzeczy znajdują się również w mojej pracowni. Jest kwestią czysto losową, czy jakiś pająk, mucha lub inny insekt nie zdecyduje się przemaszerować przez usypaną właśnie pracę. Czasem w przeciągu jednej nocy dochodziło do takiej dewastacji, że przez kilka kolejnych dni naprawiałam fragmenty, gdzie zostały ślady przemieszczania się owadów.

Kiedy obraz uda się usypać, kolejnym etapem jest położenie na całej powierzchni matrycy cienkiej warstwy lakieru. Po wyschnięciu lakieru, usuwany jest z blachy karborund w konsekwencji odsłaniając tylko te miejsca gdzie wcześniej był stworzony rysunek. Odsłonięte miejsca zostają poddane działaniu kwasu i wytrawione w głąb, podczas gdy cała reszta gdzie pozostał lakier, jest bezpiecznie izolowana przed jego działaniem. Po wytrawieniu lakier jest usuwany, a odbitka uzyskiwana jest z matrycy, tak jak w każdej innej technice wkleślodrukowej. Na tym etapie, naznaczony największym ryzykiem jest moment pokrywania blachy lakierem. Robię to za pomocą czarnego lakieru w sprayu. Czarny oczywiście dlatego, że używając go, można łatwiej ocenić, jak duża ilość pokryła blachę. Natomiast

spray, dlatego iż tylko w ten sposób można nanieść lakier bez kontaktu z usypanym rysunkiem.

Najwięcej wypadków kończących się zniszczeniem pracy ma miejsce na etapie napyłania, lub będących jego bezpośrednią konsekwencją. Zaczynając od sytuacji przypadkowego potrącenia pracy podczas pokrywania jej lakierem, jest wiele zmiennych, do których należy dostosowywać się podczas tego procesu i każda niewłaściwa decyzja może skutkować koniecznością stworzenia pracy od początku.

Niezwykle ważna jest wysokość z jakiej nanoszony jest lakier. Jeśli dysza jest zbyt blisko blachy, ciśnienie z jakim wydostaje się z puszkii lakier może zdmuchnąć rysunek. Zbyt duża wysokość z kolei może doprowadzić do sytuacji, że lakier pokonując zbyt długą drogę nim opadnie, nie przywiera do blachy, gdyż jest już na tyle przeschnięty, że przyjmuje formę pyłu. Tak więc odległość, z jakiej napyłam lakier ma tutaj ogromne znaczenie. Nie mniej jednak w zależności od temperatury w pracowni, producenta lub typu lakieru, ta wysokość musi być różna. Na przykład lakier z połyskiem ma inną lepkość niż matowy, co powoduje, że ten pierwszy musi być napyłany dużo wyżej. Zbyt mała wysokość powoduje, że lakier przykleja karborund do blachy w taki sposób, że ten już w żaden sposób nie da się usunąć.

Teoretycznie można konsekwentnie trzymać się jednego producenta i typu lakieru, ale w praktyce wygląda to tak, że prędzej czy później modyfikowany jest skład każdego lakieru, a co za tym idzie zmieniają się też jego właściwości.

Wracając do porównania techniki, w której tworzę, z usypywaniem mandali, myślę, że poza kwestią czysto techniczną wspólny jest też pewien aspekt mentalny.

Z wykonywaniem mandali nierozdzielnie związany jest proces niszczenia jej.

Wywodząc się z buddyzmu tantrycznego, zwraca uwagę jego istota jako esencja ścieżki transformacji, rozwoju uważanego za rodzaj medytacji. Powstanie samej mandali, jako czegoś fizycznego ma już mniejsze znaczenie. Dlatego też tutaj należy upatrywać się demonstracyjnego niszczenia jej, zaraz po ukończeniu. Czynność ta symbolizuje nietrwałość wszystkiego, co istnieje. W świecie ludzkich problemów związanych z przywiązaniem do rzeczy, oraz takimi emocjami jak ignorancja, gniew czy pragnienie; uczestniczenie w procesie niszczenia mandali pomaga nam uzmysłwić sobie jak istotne jest przewartościowanie naszego życia i zrozumienie nietrwałości rzeczywistości⁹.

Przy wrażliwości techniki, w której tworzę bardzo pomaga świadomość, że nawet jeśli praca nie zostaje ukończona, to jednak czas spędzony nad nią, na ścieżce rozwoju i doświadczenia ma w dalszym ciągu ogromną wartość. Mimo że czasem nie uzyskuję potwierdzenia w postaci gotowej grafiki, to jednak wspomnienie buddyjskich mnichów niszczących misternie usypany okrąg, uświadamia mi istotę tego co w twórczości jest najistotniejsze i daje siłę do podjęcia pracy od początku.

Agnieszka Lech-Bińczycka

9 Zob. G. Tucci, *Mandala*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2002, s. 74.