

Teresa Anna Ślusarek
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Wydział Pedagogiczny i Artystyczny
Instytut Sztuk Pięknych

Autoreferat

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję cykl grafik o wspólnym tytule **Pole Widzenia** jako dzieło aspirujące do spełnienia warunków wynikających z art. 16 ust.2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz 595 ze zm.)

Żyjąc w naturze człowiek nieustannie ją naśladuje, przekształca i jest to naturalna, wizualna i zarazem artystyczna forma aktywności towarzysząca ludzkiej egzystencji. Mikro i makrokosmos w swojej niezwyklej różnorodności, pojmowany w kategoriach transcendentnych lub badawczych bywa głównym powodem powstania artystycznego obiektu, miejscem akcji, filozoficznym przesłaniem.

W bezpośrednim związku z wybranym miejscem, często odosobnionym i nawet trudno dostępnym powstają cykle moich grafik. Począwszy od lat dziewięćdziesiątych struktura realnego górskiego krajobrazu pozyskana *in situ* (łac. w miejscu), stała się tworzywem, przekształcanym w podejmowanych przeze mnie działaniach artystycznych. Nieograniczona przestrzeń, bogactwo form geologicznych, ich trwanie i nieustająca erozja jest punktem odniesienia do rozważań zarówno w sferze formalnej, kompozycji, materii graficznej, koloru, jak i podjęciem dialogu ze zjawiskiem czasoprzestrzeni, porządkiem wszechświata czy też kondycją psychiczną człowieka. Przypisywanie górom określonych znaczeń i odmiennych wartości uwarunkowanych historycznie, religijnie, filozoficznie jest zjawiskiem o wielowiekowej tradycji, przynależnym większości kultur. W budowaniu wizji świata, majestatyczne, niedostępne góry mają swój szczególny udział. Dzięki swojemu położeniu, w mitycznym porządku kosmosu stały się łącznikiem między tym co boskie i co ludzkie. *Axis mundi* – oś świata wyobrażana bywa w kształcie kosmicznej góry łączącej niebo i ziemię .

Podobna logika kosmicznego ładu wyznacza kompozycyjne strefy pierwszej górskiej grafiki – *Enrosadira* z 1995 roku. Centrum wykreowanej wizji przestrzeni zajmuje architektoniczny monument - realistyczny obraz rzeczywistej formacji skalnej włoskich dolomitów, łączący dwa transcendentne obszary: nieba i praoceanu. W wirującej kosmicznej materii

ślady wędrówki gwiazdnych konstelacji wyznaczają nieustannie płynący czas i rytm cyklicznych przemian. Przestrzeń Sacrum zostaje naruszona obecnością obiektów uosabiających odwieczny pęd człowieka do zdobywania przestworzy, kosmosu. U dołu *axis mundi* – w strefie wody, pojawia się olbrzymia ryba o niejednoznacznej symbolice mającej wiele odniesień w dawnych wierzeniach czy religiach. Dopełnia ona wizję tajemniczej morskiej otchłani i jej sprawczej siły. Ten trójstrefowy układ nasycony wielowarstwową symboliką, oparty na realizmie obrazowania wyznaczył kierunki moich dalszych poszukiwań. Wielokrotnie powracam do motywu mniej lub bardziej syntetycznej góry w centrum kompozycji. Zmienia się nasycenie materia graficzną w poszczególnych strefach, które poddawane procesowi nieustannej transformacji określają stan obserwowanych zjawisk. W bezpośrednim związku z rozwiązaniami formalnymi i specyfiką cięcia kolejnych matryc linorytnicznych pozostaje charakter mojej bytności w górach. Tak spektakularne pojawienie się gór w graficznych działaniach wiąże się ze zmianą ich poznawania, doświadczania i przeżywania. Wspomniana już *Enrosadira* to efekt kumulacji gwałtownych emocji związanych z pokonywaniem *via ferraty*, żelaznych perci włoskich dolomitów, gdzie po raz pierwszy znalazłam się w tak eksponowanym skalnym terenie. Jakkolwiek nie było to wyzwanie ekstremalne, wspinanie się i związane z tym zagrożenia, przewycięzanie własnej słabości fizycznej i psychicznej skłania do przemyśleń natury metafizycznej.

Wspinaczkę na szczyt, wędrówkę, można traktować jako aktywność czysto sportową lub nadać jej (poprzez kontakt z przestrzenią Sacrum) mistyczny charakter, uczynić elementem koniecznym do realizacji artystycznego przedsięwzięcia, włączyć bezpośrednio w akt twórczy. Naturalnie wpisuje swoje kompozycje w zastany pejzaż Richard Long. Wykorzystując podstawowy budulec obszarów górskich, układa kamienne linie, kręgi w Andach, Pirenejach, czy Himalajach. Relacje pomiędzy rzeczywistym krajobrazem a sztuką mogą też przyjąć formę agresywnej ingerencji. Kontrowersyjne, trudne do zaakceptowania są dla mnie działania francuskiego artysty Jeana Véra, który zamalowywał całe powierzchnie gigantycznych skał na południu Maroka, w Czadzie, używając ostrych fioletów, błękitów i czerwieni. Wykreowane w rzeczywistej przestrzeni obiekty – znaki, obiekty – symbole są realną częścią tej przestrzeni, wizualną formą komunikacji w naturze i z naturą. Konstruowanie przestrzeni na płaszczyźnie wiąże się z przekształcaniem obserwowanych czasoprzestrzennych zjawisk w dwuwymiarowe formy. Złożoność, wielowymiarowość przestrzeni górskiej w aspekcie fizycznym i transcendentnym stanowi dla mnie obszar nieustannych eksperymentów natury formalnej, ideowej i jest źródłem poszukiwań nowych rozwiązań technologicznych.

Kształty przestrzeni i czasu

W działaniach graficznych poprzedzających cykl *Pole Widzenia*, konstruowanie przestrzeni na płaszczyźnie w większości oparłam na charakterystycznych elementach istniejących w rzeczywistym pejzażu górskim. Podstawą zapisu obrazu jest strefowy układ wyizolowanych fragmentów grani, skał, stawów. Zagęszczone strefy materii graficznej zestawiane z barwną płaską plamą tworzą kontrasty, napięcia pomiędzy strukturą geofizycznych zawiłości pofałdowanych skalno-lodowych labiryntów, a symboliczną nieograniczoną przestrzenią pustych obszarów. Stosowany często obniżony punkt widzenia powoduje wertykalne spiętrzenie planów, ujmujących przestrzeń jednocześnie z wielu punktów obserwacji. Lustrzana manipulacja obrazem obejmująca także obiekty spoza kadru, połączona z wysokim punktem obserwacji dla najbliższego planu, służy pogłębieniu przestrzeni w dół. Pojawienie się *Strefy lustrzanej* mocno osadzona jest w realiach rzeczywistych zagrożeń związanych z pokonywaniem lodowca, czy lodospadów. Świadomość stąpania po niewidocznym, ukrytym pod powierzchnią lodowca wewnętrznym organizmie pełnym pułapek – szczelin, kieruje poza granice racjonalnej analizy – w przestrzeń wyobrażeniową. Ruch, nieodłącznie związany z fizycznym pokonywaniem przestrzeni wpisany jest w powtarzające się układy nieregularnych falistych linii, wyznaczających bieg łańcuchów górskich. To rozerwanie statycznej formy prostokąta, często zwielokrotnione, akcentuje powtarzalność stałych elementów formalnej budowy górskiego krajobrazu i tworzy stylistyczną jedność.

Zastosowane działania formalne okazały się niewystarczające do podjęcia dialogu ze zjawiskiem czasoprzestrzeni, wskazania na jej istniejący obiektywnie i transcendentny wymiar. Natura przestrzeni to odwieczny problem myśli filozoficznej i jedno z największych wyzwań fizyki teoretycznej i matematyki. Koncepcje filozoficzne i naukowe determinują formę zapisu trójwymiarowych, materialnych obiektów na dwuwymiarowej płaszczyźnie, określają charakter i relacje aksjomatów zjawisk czasowo – przestrzennych. Idee przestrzeni, której własności wyrażone są za pomocą języka geometrii przeniknęły do teorii i artystycznej praktyki. Artyści zaanektowali elementy trójwymiarowej geometrii euklidesowej, jak i czterowymiarowej przestrzeni Hermana Minkowskiego. Dzięki odkryciom w XIX/XX wieku Bernharda Riemanna, Alberta Einsteina czy Minkowskiego, który wprowadził pojęcie czasoprzestrzeni, struktura wszechświata zyskała nową formę opisu. Współcześnie pojawiło się wiele przeciwstawnych koncepcji. Otaczającą nas rzeczywistość określa się za pomocą kilkunastu wymiarów lub mniej niż czterech, a w skrajnych przypadkach jest bezwymiarowa. Nowe spojrzenie na świat niesie teoria chaosu i geometria fraktalna z przełomu XX i XXI wieku.

Stopień, forma powiązania artystycznej koncepcji przestrzeni z naukami ścisłymi i myślą filozoficzną wynika z założeń artystycznej idei. Wykorzystanie języka geometrii w cyklu *Pole Widzenia* było jednym z elementów stworzenia zindywidualizowanej koncepcji przestrzeni wskazującej na dwoistość jej bytu, jako istniejącej obiektywnie natury i subiektywnej konstrukcji określającej jej transcendentny wymiar. Podstawą rozwiązań formalnych i ideowych zestawu prac *Pole Widzenia* (aspirujących do spełnienia warunków postępowania habilitacyjnego), jest odwołanie się do rzeczywistych cech natury operującej równocześnie wszystkimi formami istnienia na poziomie cząstek elementarnych czy galaktyk. To „skalowanie” natury z odmiennych punktów obserwacji pozwoliło na umieszczenie w jednej płaszczyźnie zjawisk w ich mikro i makro skali. Tradycyjne kształty geometryczne o złożonej warstwie znaczeniowej i wyizolowane fragmenty natury zamknięte w plastycznym znaku, ale nie pozbawione rysu rzeczywistości są językiem przekazu prawd uniwersalnych.

Geometryczna struktura rytmizuje, porządkuje płaszczyznę, jest metodą wizualizacji relacji pomiędzy fizyczną obecnością w przestrzeni górskiej, a światem wewnętrznym obejmującym całe spektrum doświadczeń, emocji, doznań, zdarzeń, sytuacji.

Układy geometryczne obecne począwszy od prehistorii w kulturach Europy i innych kontynentów zawierają zakodowane informacje, które w swej warstwie znaczeniowej, symbolicznej charakteryzuje wzajemne przenikanie, swoisty dualizm stałości i zmienności jednocześnie.

Organizując przestrzeń wielu kompozycji w oparciu o koło, odwołałam się do jego uniwersalnych wartości jako kształtu naturalnego kojarzonego z ziemią, wszechświatem, nieskończonością, obdarzonego energią, metafizyczną treścią (*Przestrzenie Fraktalne I, II, III, Kamień Magiczny*). Koło zamykając w sobie idee upływającego czasu i ruchu zawiera prymarne elementy czasoprzestrzeni, wyznaczające czterowymiarową czasoprzestrzeń. Jego symbolika związana jest ze sferą duchową w opozycji do racjonalnego wymiaru formy prostokątnej, która zamknięta w górnej strefie nieregularną linią, określona odmienną materią graficzną czy też kolorem tworzy w kompozycjach wyizolowane obszary, przestrzenie niezbędne do życia, (*Księżycowa Grań, Pierwszy śnieg, Grań I*). Sąsiadujące z nim płaszczyzny ujęte topograficznie lokują nasz byt w szerokim kontekście otaczającej nieograniczonej przestrzeni.

Wysoki punkt obserwacji związany z istotą chodzenia po górach, otwiera inne możliwości percepcji. Widzenie z dużej wysokości otwiera przestrzeń, ale i zacięra szczegóły. Elementy rzeźby terenu tracą trzeci wymiar, przyjmują bardziej syntetyczne kształty zyskując na

wyrazistości. W cyklu *Pole Widzenia* złożona z linii, punktów, łuków, okręgów struktura o charakterze ikonycznym sąsiaduje lub całkowicie zastępuje materię graficzną opartą na geologicznych formach natury. (*Droga przez Grań, Zmierzch Stawów, Rozmowa nad Czarnym*). Struktura realnego krajobrazu górskiego staje się mało uchwytna przyjmując formę mapowej topograficznej perspektywy (*Zmiana Pola Widzenia, Ślady Chaosu*). Widoczne ślady pierwotnych znaków geometrycznych, pisma to próba montażu odległych w czasie obrazów i zdarzeń tam zaistniałych, czasu i przestrzeni. Pojawiają się pola wypełnione rysunkiem warstwicowym, znakami oraz swoistym pismem o zachowanych cechach charakterologicznych, które zestawione z rytmem „drukowanej” czcionki pełne są semantycznych odniesień. Jest to próba werbalnej rekonstrukcji zdarzeń, zapisu informacji gdzie czynnik indywidualny, emocjonalny styka się z automatyzmem, anonimowością. Zagęszczenie znaków, liter nie pozwala na ich jednoznaczne odczytanie.

Poszerzenie funkcji matrycy (dualizm matrycy)

Historyczny, niezależny rozwój formy do druku i podłoża pozwala sytuować artystyczny eksperyment w obszar pomiędzy pierwotnym zapisem idei – matrycą, a jej śladem – odbitką. Relacje matryca – odbitka we współczesnych działaniach graficznych są biegunowo odmienne w warstwie ideowej jak i formalnej, w sposobie traktowania procesu graficznego i matrycy. Status matrycy oscyluje pomiędzy jej pojęciem jako naturalnego śladu a zdematerializowaną formą elektronicznego zapisu. Pozostając w jedności z dawną praktyką, po wydruku określonego nakładu potencjał twórczy matrycy może być uznany za wyczerpany, a ona sama bezużyteczna ulega zniszczeniu. Jednak nie tylko w przypadku zapisu elektronicznego matryca może być poddana nieograniczonym możliwościom transformacji i zyskać inne byty.

Pierwsze moje próby odejścia od automatyzmu w procesie druku zaistniały w trakcie realizacji prac dyplomowych w pracowni grafiki warsztatowej prof. Ryszarda Osadczego w Instytucie Wychowania Artystycznego WSP, obecnie AJD w Częstochowie.

Odmienny kolor wcierany w różne strefy akwafortowo – akwatintowych matryc był narzędziem aktywizowania i zmiany postrzegania tej samej materii graficznej. Płyty zestawiane później w różnych konfiguracjach, według określonego klucza, tworzyły nowe pola odniesień. Przeciwwstawienie się zasadzie mechanicznego powielania i wiernego odwzorowania zapisu matrycy skutkuje tworzeniem nowych relacji pomiędzy płytą, a wydrukiem. Odchodzę od druku pełnej matrycy jako efektu docelowego na rzecz montażu odbitki z mniejszych elementów. Kadrowanie, użycie szablonu, kolor jest podstawą zmiennych kreacji linorytnicznych matryc, które drukowane w długich cyklach tworzą

ciągłość następujących zdarzeń, obrazów – rodzaj wędrującego punktu widzenia. W zestawie prac przedstawionych w przewodzie doktorskim (*Pukam do drzwi kamienia* – cyt. z wiersza Wisławy Szymborskiej) matryca jest narzędziem analizy struktury skały, jej trwania i zarazem zmian w procesach erozyjnych, poszukiwania przestrzeni górskiego pejzażu.

Techniczna unikatowość grafiki umożliwia nieustanny powrót do pierwotnego zapisu idei. Rozciągnięta w czasie materializacja obiektu graficznego pozwala na nowe odkodowanie matrycy w odmiennej już rzeczywistości. Jednym z elementów poszerzenia funkcji matrycy w cyklu *Pole Widzenia* jest zmienność jej tożsamości w czasie. W procesie druku i towarzyszących różnych zabiegach technicznych, struktura płyty ulega metamorfozie tworząc nowe warstwy znaczeniowe. Poszerzenie funkcji matrycy zmienia status odbitki, podłoża do druku, charakter samego procesu twórczego. Metoda multiplikacji zaanektowana dla określonych stref matryc jest formą wizualizacji procesu przemian istniejącej obiektywnie natury jak i zjawisk wymykających się racjonalnej analizie. Zastosowanie ażurowych szablonów na etapie druku i jako warstwa odbitki, poddaje pierwotną materię graficzną daleko idącym przekształceniom. Użycie materiałów transparentnych w tworzeniu wielowarstwowych obiektów graficznych, swoiste przenikanie matrycy i odbitki jest metaforą wielowymiarowości otaczającej rzeczywistości i sugestią obszarów transcendentnych. Podjęte działania warsztatowe wpłynęły na unikatowe kształtowanie graficznych kompozycji. Każda, kolejna praca zawiera elementy powtarzalne, jak i strefy nie podlegające powielaniu, jest pośrednikiem między czasem minionym – ukrytym w archiwum matryc a terażniejszością.

Związek pomiędzy procedurą powstawania matrycy jako zapisu idei artystycznej, a finalnym efektem wizualnym stanowi o tożsamości grafiki. Odmienna była forma i rola poszczególnych etapów powstawania dzieła w rozwoju historycznym grafiki. W okresie poprzedzającym narodziny grafiki autorskiej w powstawaniu grafiki (ilustracyjnej, reprodukcyjnej) uczestniczyły często trzy osoby: autor obrazu czy rysunku, rysownik, który kopiował projekt, oraz rytownik opracowujący matrycę. „Podwójny byt”, którym Dorota Folga Januszewska charakteryzuje współczesny zapis graficzny zostaje tu spełniony w dyskursie rzemiosła i sztuki. Grafika artystyczna, warsztatowa, oryginalna – te terminy odwołują się do samodzielności na wszystkich etapach artystycznej kreacji, od idei poprzez projekt, opracowanie matrycy i wydruk odbitki. Dążenie do samodzielności na każdym etapie powstawania dzieła, (charakterystyczne dla początków grafiki autorskiej), może być trudne w przypadku korzystania ze skomplikowanych technik, czy też badania możliwości nowych narzędzi służących wizualizacji artystycznej idei. Konfrontacja indywidualnych poszukiwań z osiągnięciami współczesnych technologii wpływa na przeobrażenie gra-

ficznego procesu. Pojawia się potrzeba współpracy ze specjalistami innych naukowych dyscyplin. Demokratyczny charakter, który przypisuje się grafice wynika zarówno z formy komunikacji z odbiorcą poprzez wielokrotnie powielany obraz, jak i z możliwości współuczestniczenia w procesie twórczym innych osób.

Język współczesnej grafiki kształtowany zarówno przez tradycyjny warsztat, jak i nowoczesne techniki może tworzyć przekaz o złożonej strukturze. O niezależności, samodzielności na kolejnych etapach powstawania graficznego obiektu i ich funkcjach w realizacji idei artystycznej decyduje artysta i zakres jego umiejętności.

W przyjętej przeze mnie metodzie twórczej konieczne jest samodzielne działanie na każdym etapie graficznego procesu. Eksperymenty uwarunkowane są bezpośrednim kontaktem ze strukturą płyty i podłożem do druku. Proces powstawania formy, matrycy, której śladem jest odcisk, odbitka, tworzy niezwykle inspirującą sytuację. Matryca poddawana wielokrotnym technicznym, artystycznym zabiegom (które są rozciągnięte w czasie), jest punktem wyjścia do kolejnych transformacji. Obszar między dwoma stadiami graficznego procesu – matrycą a odbitką generuje eksperymenty w zakresie łączenia różnych zapisów graficznych w jednej płaszczyźnie lub tworzenia wielowarstwowych kompozycji. Działania z barwnikami i wielokrotnością druku to kolejne elementy prowadzące do unikatowego kształtowania graficznego obiektu. Konfrontacja idei – projektu – matrycy – odbitki, zarówno przy utrzymaniu rygorów technologicznych, jak i odejściu od nich uruchamia nieograniczone możliwości kreacji. Rozbudowana struktura procesu graficznego umożliwia zastosowanie na każdym etapie różnorodnych materiałów, nośników druku o odmiennych właściwościach i strukturze oraz łączenie środków wyrazowych odrębnych technik.

Struktura powierzchni – konieczny dotyk materii

Wiele lat temu na kursie wspinaczki skałkowej doświadczyłam niezwykłego dla mnie bezwizualnego, dotykowego spotkania ze strukturą skały. Ćwiczenie zaproponowane przez instruktora opierało się na zasadach, które wydawały się sprzeczne z ideą wspinaczki, całkowicie wykluczony został kontakt wzrokowy ze skałą. Wspinając się z zawiązanymi oczami na nowo odkrywaliśmy urzeźbienie skały. Dłonie i stopy wyczuwały nawet minimalne nierówności, które stawały się pewnymi punktami oparcia. Skała została poddana zaskakującej analizie, w której asocjacja fizycznego jej dotyku i wzrokowego postrzegania struktury uruchomiła sferę wyobrażeniową i dała zupełnie inny obraz powierzchni. Zaobserwowane zjawisko miało dla mnie coś z dualizmu graficznej matrycy, której pierwotny byt jest przyporządkowany do jej powierzchni, wielokrotnie dotykanej, kształtowanej rylcem, dłutem, a drugi będący jej śladem, przyjmuje zupełnie odmienną formę.

Począwszy od mezopotamskich, reliefowych pieczęci cylindrycznych, kamień wykorzystywano jako podłoże na matrycę. W końcu XVIII wieku poddany procesowi trawienia zyskał inny artystyczny wymiar w formie litografii. Rysunek, żłobienia na powierzchni kamienia będące efektem erozji traktuję jako naturalną matrycę z której pozyskuję materię graficzną. Odwiedzam liczne kamieniołomy, ostańce skalne, gołoborza wpisane w pejzaż Gór Świętokrzyskich, rejestrując niezwykłą różnorodność kształtów i faktur. Blisko centrum Kielc dominuje wapienne wyrobisko skalne – Kadzielnia z ostańcem skalnym zwanym Skałka Geologów, która jest moim ulubionym motywem. Pojawia się w wielu kompozycjach zyskując monumentalną formę (*Spotkanie z Górą, The Mountain called OM*). Po jeziorze szmaragdowym, które dawniej ją otaczało nie ma już śladu, ale powraca w pracach z cyklu *Ostatnia Wyspa*.

Bogactwo form będących tworzywem gór było w działaniach wielu twórców przedmiotem analizy i niewyczerpanym źródłem artystycznych inspiracji. W malarstwie chińskim wizualizacji różnorodnych skalnych materii i efektów erozji służyły różne typy kresek zw. ts'un, prowadzone jak zerwana sieć, ślad kropli deszczu, uderzenia siekiery odpowiadające określonej geologicznej strukturze¹. Leonardo da Vinci wiele uwagi poświęca górcom. W piątej księdze traktatu o malarstwie przeprowadza analizę widoków łańcuchów górskich zmieniając miejsce obserwacji, udziela wskazówek jak przedstawić poszczególne strefy gór.

Penetrując od lat obszary górskie wyróżniam dwa etapy ich poznawania i opisania :

etap I : Pejzaż Geologiczny

etap II : Pejzaż nie-Rzeczywisty

W pierwszym z nich podstawą aktywności artystycznej jest wykorzystanie fizjologicznych i psychologicznych możliwości oka, zarówno na etapie postrzegania, rejestrowania otoczenia, jak i w momencie tworzenia. Jasne, szorstkie wapienie, warstwowe ściany czerwonego piaskowca są głównym tworzywem graficznej materii. Rytmy punktów, cięć linorytnicznych tworzą geofizyczną materię skały i lodu. Czasami jej struktura ulega metamorfozie i oprócz skamieniałości pojawiają się zatopione w niej żywe organizmy.

Posługuję się głównie techniką linorytu barwnego, która daje mi największą rozpiętość używanych struktur. Zestawiam punktowo, drobno cięte strefy z nietkniętą dłutem płaszczyzną. Finalny wydruk jest efektem użycia kilku płyt. Drukuję na papierze o różnych gramaturach i stopniu chłonności w zależności od ilości nadrukowywanych warstw.

¹ Alberowa Z., *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 103

W niewielkim zakresie stosuję druk strukturalny lub matryce kolograficzne, także poddruk cyfrowy (prace z lat 2008 – 2009: *Masala, The Mountain called Om 1 i Om2, Ostatnia Wyspa*).

Drugi etap związany z cyklem *Pole Widzenia* jest odmienny zarówno w warstwie znaczeniowej jak i użytych środków wyrazowych. Poszerzam zakres używanych technik i materiałów. Oprócz linorytu stosuję suchą igłę, kolaż, ryt na materiałach transparentnych. Opracowuję ażurowe szablony, które w druku całkowicie zmieniają pierwotną fakturę matrycy. Pojawiają się strefy kolażu reliefowo formujące powierzchnię, przeciwstawione geometrycznym układom powtarzających się barwnych kształtów, czy też płaszczyznom o monochromatycznym jednorodnym charakterze.

Uzyskana w ten sposób nowa przestrzenno – płaszczyznowa zależność służy odkrywaniu i jednoczesnym tworzeniu kolejnych warstw znaczeniowych. Strefy kolażu, materia graficzna i elementy geometryczne określają i porządkują przestrzeń. Posługując się formą koła lub prostokąta wydzielam płaszczyzny złożone z elementów rzeczywistych natury i subiektywnych konstrukcji. Pola te, odrębne w sferze użytych struktur i koloru, ulegają w czasie, w układach cyklicznych, przekształceniom według określonych reguł.

Użyte struktury są wizualną metaforą rzeczywistych zjawisk i zdarzeń. Seria czarno – białych *Stawów (Rozmowa nad Czarnym)* jest próbą zmierzenia się z groźną i nieprzewidywalną siłą natury, ze zjawiskiem lawin, które pochłaniają corocznie wiele istnień ludzkich (Cykl ten poświęciłam ofiarom zejścia lawiny z Rysów w 2003 roku)

Fraktalne spojrzenie na rzeczywistość

Artystycznie i fizycznie poruszam się po obszarze zdefiniowanym przez matematykę jako naturalny fraktal. Nowe formy geometryczne nazwane przez Benoît Mandelbrota (w latach 70 XX wieku) fraktalami posłużyły analizie nieregularnych naturalnych zjawisk, struktur z którymi nie radził sobie język tradycyjnej geometrii. Góry, podobnie linia brzegowa, płatki śniegu, chmury, poprzez swoją powtarzalność, złożoność wykazują cechy zbliżone do matematycznych fraktali posiadających samopodobną strukturę w nieskończonym zakresie powiększeń. Poprzez teorię fraktali otaczająca nas rzeczywistość zyskała kolejne narzędzie opisu, ale czy nowe? Nie mógł znać pojęcia fraktala Cennino Cennini podając pod koniec XIV wieku receptę na odwzorowanie gór z natury: „Jeżeli chcesz nabyć dobrego stylu malowania gór i żeby wyglądały naturalnie, weź kilka dużych kamieni, chropowatych i nieoczyszczonych i odwzoruj je z natury stosując światła i cień tak, jak tego wymaga twój sposób malowania”². Obserwacja natury, dociekanie istoty danego zjawiska pozwoliły mu

² Woźniakowski J., *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974, s. 49.

odkryć zależności, które znajdują swój matematyczny, geometryczny zapis wiele wieków później. Powiększanie, zarówno w przypadku fraktala matematycznego, jak i naturalnego daje ten sam efekt – taką samą lub bardzo zbliżoną strukturę we wszystkich skalach.

W kompozycjach z cyklu *Pejzaże fraktalne, czy Przestrzenie fraktalne* odwołuję się do teorii fraktali ale nie do jej wizualnej geometrycznej interpretacji, lecz równoczesnego występowania zjawisk w różnej skali. Pierwszą próbą zobrazowania tej zależności były cykle fotografii z lat dziewięćdziesiątych, w których wykorzystałam funkcję multiekspozycji do wpisywania w kształty gór różnych struktur. Tworzywem gór stały się kamienie, piasek, liście, później formy nieorganiczne. Działania te kontynuowałam w serii grafik łącząc linoryt z drukiem cyfrowym. W *Polu Widzenia* zastosowałam środki wizualizacji oparte zarówno na rzeczywistej strukturze pejzażu górskiego, jak i elementach geometrycznych i związanej z nimi symbolice, tworząc „przestrzenie fraktalne” według własnych reguł.

Za pomocą fraktali można analizować różnorodne zjawiska występujące w przyrodzie. Na komputerze generowane są wirtualne przestrzenie iluzyjnie naśladujące rzeczywiste krajobrazy, także górskie. Opisy rzeczywistości, zarówno językiem geometrii fraktalnej posługującej się komputerem czy „tradycyjną metodą Cenniniego” mają ten sam rodowód – naturę. Autor artystycznej idei decyduje przy użyciu jakiego narzędzia najlepiej ją wyrazi.

Warsztat a artystyczna edukacja

W ścisłym związku z moją działalnością w zakresie grafiki pozostaje praca dydaktyczna. Szczególną jej cechą, która ukształtowała mój stosunek do problemów związanych z warsztatem i rozwojem świadomości plastycznej było uczestniczenie w procesie artystycznej edukacji na kilku poziomach kształcenia. Po ukończeniu studiów prowadziłam zajęcia plastyczne w szkole podstawowej (1983-1986), następnie w V Liceum Ogólnokształcącym im. P. Ściegiennego w Kielcach (1986-89), w Zespole Szkół Sztuk Plastycznych im. Józefa Szermentowskiego (1989-2005). Od 2004 roku prowadzę zajęcia z grafiki warsztatowej w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach.

Na każdym etapie działalności dydaktycznej poszukiwałam nowych form i metod pracy oraz możliwości wykorzystania procedur graficznych w edukacji plastycznej.

Z pasją i determinacją wprowadzałam elementy grafiki do programów nauczania plastyki. Brak technicznego zaplecza inspirował do korzystania z nietypowych narzędzi, niekonwencjonalnych ale łatwo dostępnych materiałów, czy poszerzania możliwości

druku ręcznego. Pod wpływem doświadczeń z tego okresu, proces tworzenia matrycy i druku zaczęłam traktować mniej hermetycznie.

Moja wieloletnia praca nad popularyzacją języka grafiki w „kieleckim plastyku” (grafika nie była programowym przedmiotem nauczania.) przyniosła wymierne efekty w postaci utworzenia specjalności – techniki graficzne, do której opracowałam program w zakresie grafiki warsztatowej, poprowadziłam też pierwsze dyplomy z grafiki.

Praktyka na kilku poziomach edukacji pozwoliła mi z szerszej perspektywy spojrzeć na problemy związane z plastycznym, artystycznym kształceniem i wykorzystać te doświadczenia w pracy w Instytucie Sztuk Pięknych UJK w Kielcach. Ważnym elementem w opracowanych programach nauczania (studia licencjackie i magisterskie) była koegzystencja tradycyjnych i nowych form obrazowania.

Podejmowane w pracowni problemy warsztatowe miały na celu poznanie specyfiki graficznego zapisu, praktyczne opanowanie całego procesu graficznego co umożliwia studentom właściwy dobór środków dla wyrażenia artystycznych zamierzeń, inspirowane do odkrywania nowych możliwości poznawanych technik. Uzyskana w ten sposób wiedza o klasycznych metodach tworzenia obrazu stanowi bazę i przygotowuje do działania z nowymi narzędziami obrazowania. Obraz graficzny jest formą dialogu z przeszłością i rzeczywistością, sposobem reagowania na tematy ważne, próbą przekazania własnego przesłania, tego co aktualne i uniwersalne i takie działania podejmowane były przez studentów w trakcie realizacji prac dyplomowych. Powierzono mi prowadzenie pracowni dyplomowych na poziomie licencjatu i studiów magisterskich. Byłam promotorem kilkudziesięciu magisterskich dyplomów artystycznych i 11 licencjackich.

Naturalnym zwieńczeniem działalności artystycznej, edukacyjnej jest prezentacja prac, która daje możliwość wymiany doświadczeń, konfrontacji indywidualnych poszukiwań zarówno w warstwie ideowej, jak i technologicznej. Wystawy, przeglądy dokumentujące proces, efekty kształcenia są ważnym elementem w programie pracowni grafiki. Oprócz tradycyjnej prezentacji w galerii, wystawy towarzyszyły działaniom w przestrzeni publicznej (warsztaty), także wydarzeniom kulturalnym (sympozja, konferencje).

Istotnym elementem w procesie kształcenia jest udział studentów w przedsięwzięciach edukacyjno – artystycznych, plenerach i warsztatach. Wspólne działanie tworzy relacje sprzyjające porozumieniu i zaufaniu. Wielopoziomowa struktura graficznego zapisu umożliwia wykorzystanie środków wyrazowych innych dyscyplin, jest dla studentów doskonałym obszarem eksperymentów, działań umożliwiających rozwój osobowości

twórczej, poszerzenia wiedzy w zakresie tradycyjnych i nowych technik. Te wartości wykorzystałam opracowując scenariusze cyklu warsztatów graficznych, które miały charakter mozaikowy, oparty na wybranych formach artystycznej aktywności, specyfice graficznego zapisu i stosowanych współcześnie metodach i technikach aktywizujących.

Zajęcia odbywały się zarówno w otwartej przestrzeni publicznej (Plac Artystów w Kielcach, Park Miejski), jak i galeriach i ośrodkach kultury (Galeria ZPAP Tycjan, Galeria Winda, Muzeum Narodowe w Kielcach), także w ramach dni otwartych uczelni. Miejsce, przestrzenie w których odbywały się warsztaty były jednym z czynników wpływających na dobór technik i metod działania. Pozwoliło to studentom poszerzyć zakres używanych środków wyrazowych, rozwinąć umiejętności promowania działań z obszaru sztuk wizualnych w środowisku.

Pracownia jest miejscem, gdzie w bezpośrednim kontakcie przekazywana jest wiedza i doświadczenie. Indywidualne korekty, konsultacje, wspólnie spędzony czas służą formowaniu osobistych, samodzielnych postaw twórczych.

Ważnym założeniem programu pracowni grafiki jest stworzenie warunków do realizacji projektów wykraczających poza ramy programu, wdrożenie do samodzielnej pracy artystycznej. Otwarty charakter pracowni, dostęp do warsztatu, prasy graficznej zarówno studentów, jak i absolwentów sprzyja ich twórczej działalności. Fakt aktywności w pracowni moich „wychowanków” z różnych etapów działalności artystycznej i edukacyjnej stanowi dla mnie dużą satysfakcję osobistą i zawodową.

Teresa Anna Ślusarek