

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego
w Łodzi

**Rzeczywistość zapamiętana.
Przemiany kształtów i kolorów świata w formę graficzną.**

Promotor:
dr hab. Danuta Wieczorek

Autor:
mgr Joanna Paljocha

Łódź, 22 września 2017

Spis treści:

Wstęp	3
Pomysł	5
Rysowanie	7
Wycinanie	10
Drukowanie	11
Kolor	13
Oglądanie odbitek	17
Analiza wybranych prac	19
Zakończenie	23
Bibliografia	25
Reprodukcje prac	26
Tłumaczenie na język angielski	47

WSTĘP

Indywidualny sposób wyrażania rozwija się i kształtuje przez lata. Obejmuje zarówno komunikację z innymi ludźmi, sposób bycia jak i formy wypowiedzi artystycznej. Wiąże się ściśle ze sposobem myślenia i funkcjonowania na co dzień. W moim przypadku jest to raczej małomówność niż rozgadanie. Tak w życiu, jak i w sztuce - dążenie do równowagi i spokoju. Posługując się określeniem Henriego Matisa: *sztuka daje mi to, że czuję się wolna, sama i spokojna*¹.

Od dawna już nurtuje mnie myśl, że rzeczywistość, zarówno ta widzialna, zmysłowa jak i ta wewnętrzna, refleksyjno-uczuciowa, podlega silnej przemianie w procesie tworzenia, i że problem ten dotyczy wszystkich dziedzin sztuki, każdej formy ekspresji. Przystępując do realizacji pracy doktorskiej skupiłam się na przemianach kształtów i kolorów widzialnego, rzeczywistego świata w formy graficzne. Postanowiłam prześledzić czynniki, które wpływają na te przemiany w przypadku moich kolorowych linorytów. Co sprawia, że przekształcenia są u mnie tak silne, kształty są tak bardzo uproszczone i zredukowane, a kolory tak mocno zsyntetyzowane?

Aby to uchwycić podczas tworzenia doktorskiego zestawu linorytów, starałam się jednocześnie analizować i notować uwagi o procesie ich powstawania; od pierwszego pomysłu, inspiracji, poprzez rysunki, projekty, po czynności wycinania, doboru kolorów i odbijania płyt.

Powstałe grafiki stanowią kolekcję, która jest kontynuacją wcześniejszych grafik. Linoryty te wpisują się w ciąg trwający z przerwami od dwudziestu lat. Myślę, że znajdują też kontynuację i później. O ich spójności stanowi obecny okres mojego życia. Spajają je determinanty związane z czasem i środowiskiem, w którym żyję

¹ Erika Thiel, *Henri Matisse*, tłum. Egbert W. Skowron, Arkady, Warszawa 1975, <W Kręgu Sztuki>, s. 6.

i pracuję ale też te związane z rytmami natury. Nie mogłabym powiedzieć, że zestaw ten wymaga uzupełnienia. Jest pełen, chociaż, gdyby nie ograniczenie czasowe, to mogłabym go poszerzać o kolejne, powstałe w tym czy przyszłym roku linoryty. W takim sensie te grafiki są zapisem czasu od przedwiośnia 2016 do lata 2017 roku. Pokazują w obrazach drobne wycinki toczącej się wtedy rzeczywistości i kondensują różne przeżycia, które się nawarstwiały i znalazły ujście w tym właśnie medium graficznym. Pewnie sięgają też do rzeczy i zdarzeń wcześniejszych, pewnie wybiegają naprzód, bo drżą już w tych grafikach zakłute nadzieje i przeczucia.

POMYSŁ

Pierwszym, narzucającym się elementem i być może decydującym jest fakt, że nie przenoszę bezpośrednio na papier widzianych obrazów, nie robię natychmiastowych notatek szkicowych, rysunków, które mogłyby być projektami lub punktami wyjściowymi do późniejszych prac. Nie robię rysunków z natury i nie rysuję też bezpośrednio na matrycy graficznej.

Projekty powstają „z głowy”. To potoczne określenie można rozumieć dwojako: jako korzystanie z pamięci ale też z wyobraźni. Cały czas pojawia się też igranie między dwoma biegunami: między odniesieniami do rzeczywistości zapamiętanej a wyrażaniem subiektywnych stanów psychicznych.

Zdanie Bohumila Hrabala, w którym mówi o swoim pisaniu, mogłabym przyjąć za własne motto: *...punkt wyjścia jest zawsze autentyczny, na początku zawsze jest zdarzenie, przeżycie. Ale ta tkwiąca w człowieku skłonność do figli nie daje (...) spokoju, więc postępując się wyobraźnią, porządkuję bieg wydarzeń inaczej...*²

Sztuka jest dla mnie czymś codziennym i naturalnym, nie traktuję jej śmiertelnie poważnie. Tworzę trochę tak jakbym grabiła liście. Sprawia mi to przyjemność i radość a jednocześnie nie potrafię się bez tworzenia obyć. Bez zgrabiania liści pewnie jednak bym mogła.

Tytułowa „rzeczywistość zapamiętana” odnosi się do pojęcia rzeczywistości subiektywnej, gdzie selektywność, wybiórczość rejestracji ale i wcześniejsze wspomnienia i doświadczenia, mają wpływ na tworzenie „własnej wersji zdarzeń”, własnego obrazu świata. Że taki istnieje, jest dla mnie dość oczywiste. Widzenie nie jest tylko biernym odbiorem doznań wzrokowych. Obok niego przebiega czynna praca naszego intelektu. *Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl*³. Mechaniczne podrażnienie siatkówki oka idzie w parze z uświadomieniem sobie zobaczonego. *Aranżuje naszą sferę biopsychiczną*⁴. Jest to rzecz niezwykle indywidualna - każdy z nas tworzy własny obraz rzeczywistości.

2 Bohumil Hrabal, *Auteczko*, tłum. Jakub Pacześniak, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2003, s. 5.

3 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s.13.

4 Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 2009, s. 552.

Nie mogę powiedzieć, że koncentruję się przede wszystkim czy wyłącznie na unikalnych elementach kształtujących moją własną rzeczywistość i sprawiających, że ta różni się od doświadczeń innych. Jednak z pewnością istnienie takich czynników silnie wpływa na moją twórczość. Często je wyróżniam, wydobywam i chronię podczas pracy nad obrazem. Wydaje mi się to najlepszym sposobem przeniesienia do widzialnego świata tego, co „istoczy się” w wewnętrznej rzeczywistości twórcy.

Kiedy zastanawiam się dlaczego zaczynam pracę nad nowym projektem dochodzę do wniosku, że przyczyną powstania większości grafik jest kolor. Na ogół inspiruje mnie jakieś zauważone w naturze zestawienie barw, czasem są to kolory przyśnione. Potem dopiero przybierają formy i kształty przedmiotów rzeczywistych lub nie. Kiedy przetworzone pojawią się na papierze to wtedy już niekoniecznie służą do opisu przedmiotów. Same, niezależnie od tych przedmiotów, oddziałują na oglądającego. Od całkowitego wyabstrahowania i zimnej, racjonalnej spekulacji chroni mnie stale odnośnienie się do natury jako głównego źródła inspiracji.

W moich grafikach swój obraz znajduje rzeczywistość rozumiana jako wszystko to, co istnieje. Jako pojęcie szersze od natury – obejmujące zarówno „naturę” jak i „kulturę”, a więc także wytwory człowieka. Sama natura jest pojęciem dwoistym: z jednej strony można ją pojmować jako uchwytaną wzrokiem przyrodę. Z drugiej – niewidzialne, ale dające się przeczuć, lub pojąć umysłem siły, które ten widzialny świat kształtują, kierują nim, są jego przyczyną i źródłem. Arystoteles ujmował dwoistość natury w ten sposób, że z jednej strony była to materia rzeczy, będąca w ciągłej przemianie, a z drugiej strony była to niezmienna mimo zmieniających się warunków siła, która tą materią kieruje⁵.

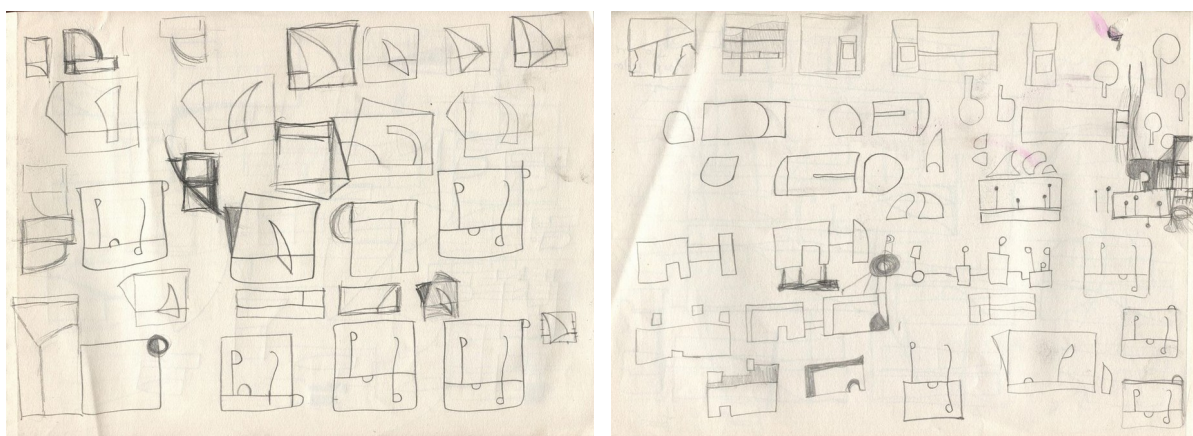
Inspirują mnie zarówno pejzaże jak i martwe natury. To, co widzę ale też to, co przeczuwam, co czai się niewidoczne. Można więc powiedzieć, że to zarówno ziemską materią jak i to, co niezmiennie stałe a jednak ukryte.

Ze wszystkich tych komponentów rodzi się jakieś mgliste przeczucie jeszcze nieistniejącej grafiki.

⁵ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 350.

RYSOWANIE

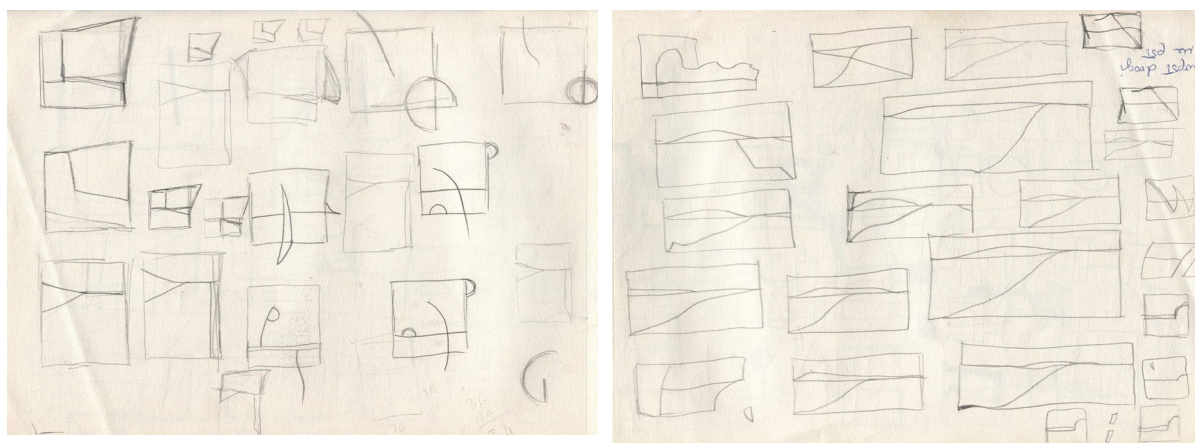
Moje „projekty-notatki”, które być może staną się, a może nie staną projektami przyszłych grafik, rysuję ołówkiem lub czarnym pisakiem. Są czarno-białe. Nigdy nie zaczynam rysunku w docelowej skali, pierwsze obrazy wypełniają kartki szkicownika, i zwykle nie przekraczają wymiarów znaczków pocztowych. Czasem równolegle prowadzę kilka projektów. Na ogół nie przerabiam tych istniejących, rzadko używam gumki, rysuję nowe wersje obok poprzednich, tak bym mogła je wciąż porównywać lub wracać do tych wcześniejszych. Niekiedy dziwny przebieg linii lub przypadkowa kreska stają się inspiracją, zaczątkiem kolejnego rysunku. Zwykle trwa to kilka dni, a zważywszy, że grafiki „wymyślam” ciągle – jest to nieprzerwanym, niekończącym się procesem, prawie codziennym zajęciem. Rzadko zdarza się, że uda mi się od razu osiągnąć zadowalający efekt i projekt wydaje mi się gotowy. Częściej wracam do rysunków sprzed kilku dni, sprzed tygodni, czasem starszych i albo podejmuję zabawę z nimi na nowo, albo porzucam je.



Kartki ze szkicownika, 2016

Wybrane rysunki skanuję i poddaję nieznacznej obróbce komputerowej (zazwyczaj za pomocą programu Adobe Photoshop), powiększam do zamierzonej skali i drukuję (zwykle w częściach - na kartkach A4, które później sklejam ze sobą).

Tak więc maleńkie szkice powiększam cztero- sześćo-, nawet ośmiokrotnie. Efekt jest zwykle zaskakujący, gdyż kreski z ołówka, powstałe z gestów dłoni, przy bezruchu opartego o podłoże nadgarstka a poruszającym się narzędziu, po powiększeniu, mają zupełnie inne działanie wizualne niż w miniaturze. Na tym etapie projektu często niezbędne jest dokonanie kolejnych przeróbek, gdyż powiększenie zwykle ujawnia pewne niedociągnięcia i braki, wymusza podjęcie ostatecznych decyzji. Kolejnym etapem jest wykonanie lustrzanego odbicia pracy i przeniesienie rysunku na linoleum. Do tego celu używam zazwyczaj kalki rysunkowej lecz nie przenoszę rysunku całkiem mechanicznie. Czasem wprowadzam pewne zmiany. Kolejnej korekty dokonuję bezpośrednio na matrycy, poprawiając ołówkiem przebieg odbitych linii.

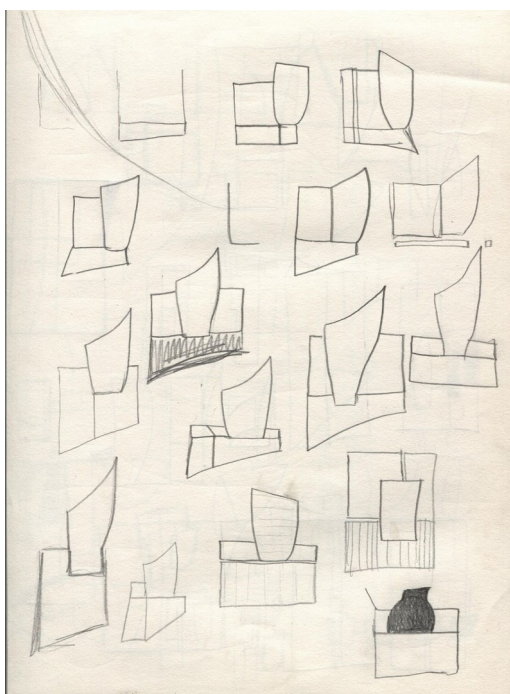
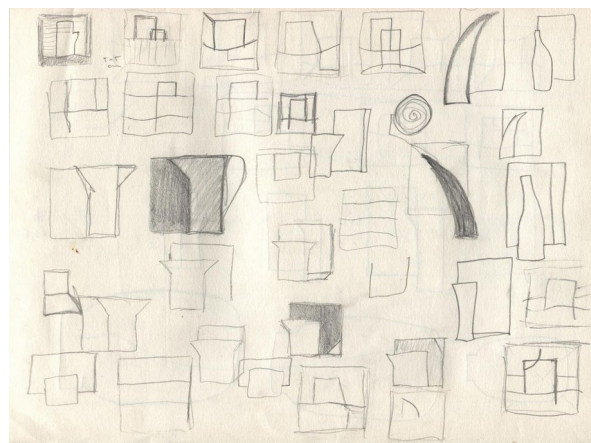
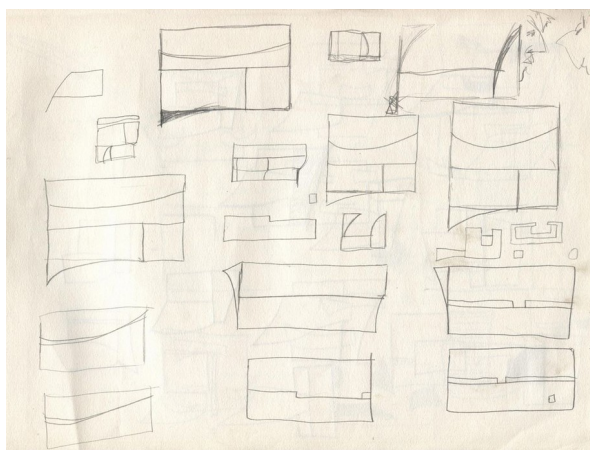


Kartki ze szkicownika, 2016

Przełożenie, transpozycja odręcznego rysunku na formę, która będzie w efekcie końcowym określać kształty plam barwnych w grafice, wymaga podjęcia pewnych decyzji: można przecież wiernie naśladować to, co powstało na papierze. Można na etapie rysowania myśleć w specyficznych kategoriach uwzględniających możliwości i ograniczenia, które dana technika graficzna narzuca. Idąc tą drugą drogą można uzyskać efekty nieosiągalne w innych dziedzinach twórczości, np. w rysunku czy w malarstwie. Moje szkice są zapisami idei i mieszczą w sobie wiele możliwości realizacyjnych. Tworzące je linie są oznaczeniem granic plam barwnych. Granice te mogą być bardzo wyraźne, kiedy kolory są kontrastowe lub ledwo widoczne – gdy te

są bliskie tonem albo jasnością. Na rysunku tego nie widać, gdyż właściwie nie różnicuję grubości kresek. Poza tym na ostateczny efekt ma też wpływ rodzaj użytego papieru, zastosowane farby, ich ilość, kolejność ich nakładania i sposób, w jaki je będę drukować.

Gdy myślę o moich linorytach w tych kategoriach, stwierdzam, że niemożliwe byłoby uzyskanie takich samych efektów w innej technice. Dlatego linoryt jest tu niezbędny i niezastąpiony.



Kartki ze szkicownika, 2016

WYCINANIE

Tradycyjnie w technikach graficznych mamy do czynienia z prostokątną płytą (matrycą) i większym od niej papierem, na którym powstaje odbitka. Czasem, gdy drukuje się do spadu, papier ma taki sam format jak matryca. Jesteśmy przyzwyczajeni do takiej formy grafik. W przypadku moich prac, płyty przybierają czasem swobodne kształty, nieograniczone tradycyjnym prostokątem. Tym samym, wpuszczona w obszar obrazu biel papieru jest nie tylko okalającym grafikę marginesem ale też współuczestniczy w budowaniu napięć. W „Znakach” (str. 44) a także w pracy „Pokłon na cztery strony świata” (str. 35) jest niebem ponad horyzontem; angażuje dodatkowo resztę papieru i sprawia, że ta przynależy do grafiki. Biel przestaje pełnić jedynie rolę tła dla figur. Bierze udział w grze kolorowych kształtów. Wtłoczona między nie, zdaje się zagęszczać, nabiera materialności. Optywa formy, zdaje się być to z przodu to z tyłu. (np. w grafice „Między żelazem a srebrem”, str. 30). W zestawie są też takie prace, w których stosuję tradycyjną czworokątną matrycę („Łan”, str. 37), stosuję też kształty przypominające prostokąt ale nie zachowujące linii ani kątów prostych (np. „Sąsiedzi”, str. 29) albo kształty wychodzące poza czworokątną formę tylko drobnymi elementami, jednak do tego prostokąta silnie się odnoszące (np. „Koniczyna”, str. 33).

Trudno w przypadku moich prac mówić o wycinaniu rozumianym jako mozolne wybieranie za pomocą dłuta tych elementów z płaszczyzny, które nie będą drukowane. Dłuta używam niezwykle rzadko. Zazwyczaj posługuję się nożem do papieru i wykrawam z linoleum zewnętrzny kontur projektu. Na ogół na tym etapie nacinam również pozostałe części matrycy jednak nie rozdzielam ich. Następnie czyszczę matrycę gumką do ścierania: rysunek znika. Na koniec robię podkład z paserami i tnę papier na odbitki. W ten sposób przygotowuję formę drukarską i podłoże do druku, ale samo drukowanie odbitek zwykle odkładam na dzień następny. Szykuję się do tego jak do święta czy ważnej uroczystości. Niekiedy mam tremę albo nie mogę zasnąć i czasem, właśnie wtedy, śnią mi się kolory.

DRUKOWANIE

Moje grafiki wykonuję w technice linorytu, jednej z form druku wypukłego, który jest najstarszą techniką graficzną. Wspólną cechą wszystkich prac wykonanych metodą wypukłodruku jest odbijanie farby na papierze (lub innym podłożu) z wypukłej części matrycy. Jako matryc używa się różnych materiałów: kamienia (tak było u prażródeł tej techniki⁶), drewna, a także nowszych materiałów takich jak płyty cynkowe, gipsowe czy właśnie linoleum.

Materiał, którego używam jako matrycy - linoleum - zostało wynalezione przez Frederica Waltona w 1860 roku jako trwałe pokrycie podłogowe. Pod koniec dziewiętnastego wieku zaczęto je produkować na skalę przemysłową. Nazwa „linoleum” składa się z łacińskiego *linum* oznaczającego len oraz *oleum* oznaczającego olej. Chodzi tu o olej lniany, który obok mączki korkowej albo drzewnej jest najważniejszym składnikiem linoleum.

Tego materiału na matryce w druku wypukłym zaczęto używać z początkiem dwudziestego wieku. Ekspresjoniści (Gabriele Münter, August Macke czy Christian Rohlf) stosowali druk czarno-biały, później Henri Matisse i Pablo Picasso drukowali linoryty barwne.

Specyficzna metoda drukowania, którą wykorzystuję w swojej pracy, nazywana jest „drukem redukcyjnym”, lub drukiem „straconej matrycy”. Polega ona na tym, że po wydrukowaniu jednego koloru płyta matrycy podlega dalszej obróbce i dopiero po tym następuje drukowanie kolejną farbą. To prawdopodobnie Picasso w 1959 roku, za namową swojego drukarza Hidalgo Arnéra i we współpracy z nim, jako pierwszy zastosował i rozwinął tę metodę⁷. Finalny wygląd grafiki drukowanej tą metodą trudno

⁶ Franciszek Bunsch, *006_Drzeworyt w Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, ASP Poznań, 2007

⁷ Tekst do wystawy „Picasso Linolschnitte – Im Rausch der Farbe”, Kunstmuseum Münster 2011, <http://tinyurl.com/y6vnouev> (dostęp 02.08.2017)

z góry zaplanować. Odbijanie kolejnych matryc przynosi czasem zaskakujące efekty, które nie byłyby możliwe do przewidzenia w żadnym projekcie: lśnienie lub matowość poszczególnych obszarów albo to jak zachowa się dany kolor nadrukowany na innym. Stosowanie tej metody sprawia, że muszę wciąż podejmować ryzyko, bo nie ma możliwości powrotu do pierwszej matrycy, gdyż ta jest „zniszczona” po ukończeniu drukowania. Muszę doprowadzić grafikę do satysfakcjonującego mnie efektu w postaci odbitki, albo też porzucić ją i zacząć wszystko od nowa. To sprawia, że praca nad grafiką przebiega w ciągłym napięciu, które utrzymuje się także w dniach oczekiwania na wyschnięcie wydrukowanej warstwy, ponieważ wtedy obmyślam co zrobić dalej, jakie mam możliwości, spekuluję co stanie się następnego dnia.

KOLOR

Dobre malarstwo, dobry dobór barw można porównać z dobrą kuchnią. Nawet najdokładniejszy przepis zaleca od czasu do czasu próbowanie i dostosowywanie do indywidualnego smaku. A smak potrawy zawsze zależy od gustu kucharki...⁸



próbki kolorów 2016

⁸ Josef Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven and London 2013, s. 42. (tłumaczenie Norberta Zawiszy dostępne w Bibliotece ASP w Łodzi).

Kolor jest najbardziej względnym środkiem przekazu artystycznego. Kolory pod wpływem sąsiedztwa zmieniają się, pokazują się jako inne niż wtedy, kiedy są odizolowane czy umieszczone na neutralnym tle. Odbiegają od tych przedstawianych we wszelkich modelach barw, gdzie - jako wyabstrahowane, są bardzo odległe od takich jakie spotykamy w naturze. Kolory realne, oglądane „na żywo” nawiązują ze sobą dialog, zaczynają na siebie wpływać, bez przerwy współdziałają.

Kolor stosowany w praktyce ma nieskończoną ilość odcieni. Pewne kolory są możliwe do uzyskania tylko w przypadku mieszania farb. Dodatkowo kolor jest jeszcze określany przez kształt, rozmiar i umiejscowienie. Niekiedy wydaje się nawet mniej ważny, bo podporządkowany jest kształtowi. Dzieje się tak, kiedy działanie konturu jest wizualnie dominujące. Mnóstwo czynników wpływa na dobór i odbiór danego koloru. Nie bez znaczenia jest gdzie, jak często i w jakiej ilości się pojawia, a także jaki materiał służy jako jego nośnik. W końcu okazuje się, że artyście – mimo całej zgromadzonej wiedzy – w doborze koloru i komponowaniu zestawień pozostaje intuicja. *Dzieła największych kolorystów przeszłości powstawały bez znajomości praw koloru, które obecnie uważane są za podstawę wszelkich teorii barw*⁹. Możemy jedynie kierować się własnym gustem. Ale gust można kształtować a wrażliwość na kolor można kształcić.

Ludzkie upodobania co do kolorów nie są stałe, zmieniają się wraz z upływem czasu, pod wpływem czynników zewnętrznych ale też na skutek chwilowej kondycji. Czasem niechęć do jakiegoś koloru jest rezultatem uprzedzeń, braku doświadczenia lub powierzchowności w podejściu do problemu.

Ponieważ nigdy nie robię barwnych projektów do grafik, przystępując do drukowania mam w głowie kolor wymyślony lub przyśniony. Zacerpnięty z natury, ale zapamiętany, więc z pewnością już przekształcony. Czasem też daję się uwieść zaskakującej barwie, która nagle pojawia się pod szpachlą, w trakcie mieszania farb. To wybór pierwszego koloru decyduje o charakterze niewidzianej jeszcze całości. Czasami, jakby nie chcąc tracić możliwości lub próbując wykorzystać nadarżającą

9 Maria Rzepińska, *op. cit.*, s. 28.

się okazję, właśnie przy druku pierwszej matrycy decyduję się na dwie wersje kolorystyczne grafiki. Oczywiście mogłabym ich zrobić dużo więcej, jednak sama narzuciłam sobie ten rygor i dopuszczam jako punkt wyjścia tylko dwie wersje.

Jako grafik przyzwyczałam się do istnienia reguł i ograniczeń warsztatowych, które narzuca ta dziedzina twórczości. Przestrzeganie pewnych zasad i technicznych rygorów jest nieodzowne. Osiągnięcie zamierzonego celu, znalezienie formy, wiąże się często z wynalazczością. Odkryciem i zastosowaniem odpowiednich środków warsztatowych.

Pierwszy pojawiający się kolor wymusza kolejne, które zawsze muszą być odpowiednią reakcją na ten właśnie. Nie zawsze postępuję w ten sam sposób.

Drukując drugi pasaż raz podkreślam dany kolor i wzmacniam go, albo wyzwalam tkwiący w nim zaczątek, przedsmak koloru następnego. Innym razem przykrywam go kolejnymi warstwami farby tak, że z pierwszej matrycy pozostaje tylko wspomnienie w postaci cienkiej linii lub małego skrawka powierzchni. Pierwszy kolor staje się podskórny. Jest niewidoczny bezpośrednio, ale obecny w odbiorze obrazu, pulsuje w nim.

W tym miejscu otwiera się znów wiele możliwości dalszego postępowania. Można szukać harmonii, dążyć do uzyskania wrażenia zrównoważenia kolorów. Czasem obraz domaga się jednak bardziej zuchwałego działania. Wprowadzony wtedy dysonans, ton, który na pierwszy rzut oka razi i nie pasuje, daje szansę uzyskania równowagi trudniejszej do osiągnięcia. Nie tak, jak w pierwszym przypadku poprzez szukanie harmonii, lecz poprzez zbalansowanie asymetrycznych napięć kolorystycznych. W ten sposób pewna zgrzytliwość, pozorna nieczystość czy beczelność prowadzi do jeszcze bardziej wysublimowanej i dynamicznej gry.

Właściwie każdy artysta stwarza własną przestrzeń kolorystyczną, charakterystyczną gamę, odrębny, niepowtarzalny świat barw. Ma swoje metody na uzyskanie specyficznych tonów, sposoby na wyjątkowe mieszaniny i połączenia. Już wiele lat temu nauczyłam się i przyzwyczałam wypróbowywać na kartce papieru kolory po ich zmieszaniu a przed nałożeniem na matrycę. Rozcieram palcem zmiksowany na szybie kolor. Od kilku lat zachowuję te kartki, które tworzą rodzaj próbnika

powiększającego się wraz z upływem czasu. Notuję w ten sposób wygląd zmieszanych farb na papierze lub ich zachowanie się przy wzajemnym nakładaniu lub sąsiedowaniu. Zachowuję także mieszanki i zestawienia, które szczególnie mnie poruszyły, które zaskoczyły i chciałabym je zapamiętać aby w przyszłości przywołać je lub powtórzyć. Czasem zapisuję jak dany kolor powstał, jakie są jego składowe. Kiedy robię kolorową grafikę albo maluję obraz to mam wrażenie, że korzystam wyłącznie z intuicji i doświadczenia, a wiedza z zakresu teorii barw nagle traci na znaczeniu i że prawa nauki o kolorze całkiem przestają mnie obowiązywać. *Malarz nie wie dlaczego, wie jak*¹⁰.



próbki kolorów 2016/2017

10 Maria Rzepińska, *op. cit.*, s. 28.

OGŁĄDANIE ODBITEK

Maurice Denis powiedział: *obraz jest powierzchnią płaską pokrytą kolorami ułożonymi w pewnym porządku*¹¹, a Władysław Strzemiński - że *malarstwo to układ barw zespolonych doskonale z płaszczyzną*...¹².

Płaskość w malarstwie oznacza uwydatnienie roli środków malarskich kosztem odrealnienia świata zewnętrznego, przedstawianego za ich pomocą albo „odzwierciedlanego” przez te środki.

Postępując się terminologią lingwistyczną, we wszelkim komunikacie mamy do czynienia ze znaczącym, znaczone i znakiem. Znaczące to nośnik, w przypadku artysty – środki malarskie, którymi się posługuje. Znaczone – to co opisuje, o czym mówi, co chce przekazać. Znak powstaje z połączenia pierwszego z drugim. W historii sztuki można prześledzić poruszanie się między dwoma biegunami: jeśli rola znaczonego wzrasta – maleje rola znaczącego. Tak było we wszelkich okresach tzw. „realistycznych”, aż do dążenia do „przezroczystości” stylu. I odwrotnie. Gdy znaczone stawało się tylko pretekstem, wtedy rosła zwykle rola znaczącego. Jeśli znaczone było niejasne, trudne do określenia, wieloznaczne, osobiste, to wtedy znak powstały z połączenia stawał się niezależny od zewnętrznej rzeczywistości.

Tym samym sama sztuka i jej „sztuczność” stawała się najważniejsza.

Niezwykle pociągające wydaje mi się balansowanie na granicy między przedstawianiem czy też naśladowaniem, a poruszaniem się w obszarze czystego języka sztuki. *Kolor pozbawiony swej mimetycznej funkcji rządzi się swoimi prawami, konstytuuje się na nowo, w oparciu o swą jakość materialną*¹³. Taki kolor wyraża sam siebie. Podobnie jest też z kształtami – przestają one być naśladowaniem form spotykanych w naturze, lecz zaczynają podlegać wymaganiom płaszczyzny papieru. Stają się abstrakcyjnym wydzieleniem jej części, podporządkowują się relacjom budowanym na płaszczyźnie.

11 Linda Nochlin, *Realizm*, tłum. Wiesław Juszcak i Tomasz Przystęski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 247.

12 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s.7.

13 Günter Bandmann, *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX wieku*, tłum. F. Franckowiak, w *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, pod redakcją Jana Białostockiego, PWN, Warszawa 1976 s.72

Upraszczając i syntetyzując, słuchając wymagań obrazu sprawiam, że sytuacja wyjściowa jest już odległa, odrealnia się i nabiera innego wymiaru i nowych znaczeń. Odrywa się od swojego odnośnika w rzeczywistości, a jednocześnie można w każdej chwili go przywołać, ponieważ, choć wielokrotnie zbliżam się do granicy nieprzedstawiania, to jednak jej nie przekraczam. Niekiedy związek ten umacniam też nadawanym tytułem. Czasem dodaję trzecią wartość budując poetycką metaforę i w ten sposób próbuję zwrócić oglądającego w pożądanym przeze mnie kierunku interpretacji albo sugeruję mu jedną z możliwości. Zawsze przecież istnieje wiele sposobów interpretacji dzieła jednak pierwszym możliwym wydaje mi się ten metaforyczno-poetycki. Wchodząc głębiej, porzucając konkretność dzbanka na zielonym obrusie albo białego nieba wdzierającego się w fabryczny pejzaż, odrzucam warstwę narracyjną i wkraczam w świat płaskich kolorowych kształtów, jestem wśród abstrakcyjnych form i łączących je relacji, piętrzących się lub równoważących się napięć.

ANALIZA WYBRANYCH PRAC

Ten rozdział mojej dysertacji doktorskiej ma na celu próbę werbalizacji, opisanie czynników wpływających na spójny charakter moich prac. Ich forma wizualna zależy od przywoływanych treści i nadawanych znaczeń. Jest ściśle związana z procesem powstawania grafik. Myślę, że trzy zamieszczone poniżej analizy obrazów graficznych, trzy próby opisanie motywów i sposobów twórczego działania są wystarczające aby przybliżyć odbiorcom możliwe sposoby interpretacji i drogi docierania do całej kolekcji prezentowanych grafik.

„Żółty wazon” (str. 27)

Co charakterystyczne dla większości moich grafik, tak i w tej pracy pierwszy podział przebiega horyzontalnie. Linia stołu wyznacza rozdzielenie góry i dołu. Część dolna to wydłużony prostokąt obrusa w pionowe pasy. Na górze widoczny jest wazon i to co jest za nim, czyli kontynuujący się za wazonem podłużny, poziomy prostokąt. Ja raczej odczytuję tę przestrzeń jako dwa siostrzane kształty obejmujące obłóć naczynia. Są one jakby częścią wspólną – łącznikiem między dołem a górą. Na pierwszy rzut oka zauważa się jednak całość zadruku jako intensywnie żółty kształt wyodrębniający się z bieli papieru. Pojawiające się wewnątrz kolory obejmują wąską skalę żółcieni. Ciepły, mocno nasycony pomarańczowożółty ton podstawowy nosi dzban i jaśniejsze pasy obrusa. Te ostatnie wydają się zmieniać odcień pod wpływem sąsiadujących z nimi pomarańczowych pasków. Nieregularne kształty w tle przechylają się w stronę zieleni. Lewy można by wziąć za jeszcze bardziej nasyconą odmianę tonu podstawowego, ale to złudzenie. Przez analogię do bardziej jednoznacznego kształtu prawego – lewy też odczytywany jest jako przełamany. Układ kształtów wyraża harmonię i stateczny spokój. Odchylenia od symetrii równoważą się: przesunięcie wazonu w prawo – poprzez jego wydłużony w górę kształt po lewej stronie; nieznaczne zaburzenie rytmu pasów na obrusie – poprzez opadanie całego prostokąta do lewego dolnego rogu. „Żółty wazon” to afirmacja życia w jego prostych, codziennych przejawach. Pogoda i radość. Światło, jasność, ciepło i słońce. Ale też stateczność i stabilność. Nic nie przeszkadza, nie zakłóca panującej tu równowagi.

„Między żelazem a srebrem” (str. 30)

Obraz przedstawia dwa kształty. Lewy, wydłużony poziomo, zdaje się pochylać i obejmować kształt prawy. W tej pracy silnie uwypukla się rola bieli papieru, która przestaje być tylko tłem dla figur i włącza się, współgra z nadrukowanymi formami. Biel z dolnej części pracy wydaje się być z przodu: rozciąga się i przybliża do oglądającego tak jak łąka albo jak woda, z której zdają się wynurzać dwa kształty przypominające skały. Są stabilne, masywne i zwarte. W pierwszej kolejności zauważa się je jako całości otoczone bielą. Następnie widać zróżnicowanie ich

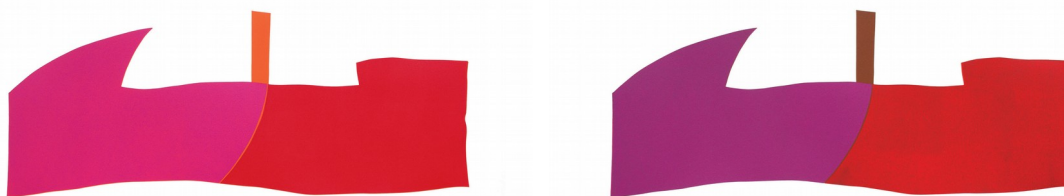
wnętrz. Forma po lewej stronie ma wydzieloną kolorem lewą część z zaokrąglonym rogiem. To zmienia odbiór jej zewnętrznego kształtu. Intuicyjnie szukałam możliwości jej zrównoważenia. Dzięki wprowadzonemu podziałowi forma ciemna bardziej przypomina prostokąt i stoi stabilnie. Sama linia cięcia po lewej ma wybrzuszenie wchodzące w dialog z prawym, wyciągniętym w górę rogiem ciemnego kształtu. Ta sytuacja tworzy analogię z obłym podziałem, który występuje też w formie po prawej stronie. Niebieski pasek jest jak pulsujące oko we wnętrzu skały. Jego drganie wynika stąd, że ton niebieski jest zbliżony jasnością do otaczającej go szarości. Jest to jedyny intensywny kolor w tej grafice. Stanowi dopełniającą się parę z żółtawym narożnikiem kształtu po prawej stronie mimo że tutaj kolor jest znacznie mniej nasycony. Reszta kolorów to szarości: ciepłe po prawej, zimne po lewej. Wspomniany żółtawy narożnik też zapewnia stabilność ciemnej formy-skały po prawej stronie. Nie przewróci się ona, nie oprze na drugiej, nie wpasuje w przygotowane dla niej wgłębienie. Tytuł „Między żelazem a srebrem” zaczerpnęłam z dawnej wakacyjnej lektury. Pada tam zdanie metaforycznie określające bohaterkę: *...najbardziej stabilne pierwiastki, znajdują się w środku układu okresowego, gdzie między żelazem a srebrem*¹⁴. Stabilne pierwiastki tworzą ziemię i wszystko co na niej. Powstały w przestrzeni kosmicznej, w procesach zachodzących w jądrach gwiazd. Nie ulegają rozpadowi. Są trwałe i zwarte. W odniesieniu do człowieka to może być niezłomna postawa moralna. Ale ja, w tym przypadku, trwałość pojmuję raczej jako zdolność przetrwania, jakiś rodzaj zwierzęcej nieczułości. Twardość. Nieugiętość. Fundament. Takie właśnie skojarzenia budzi we mnie ta grafika.

„Pokłon na cztery strony świata” (str. 35)

To jest pejzaż, w którym niebo lub to, co ponad horyzontem określone jest tylko bielą papieru. Zazębia się ona, chwyta i uzupełnia z tym co jest na ziemi. Dominującym elementem kompozycji jest centralnie umieszczony, wydłużony, wbijający się w niebo pomarańczowy prostokąt. Odchodzi od niego cienka, miękko wygięta linia dzieląca „ziemię” na części prawą i lewą, zróżnicowane kolorem. Pierwsza matryca tej grafiki odbijana była w kolorze pomarańczowym. Kształt tej matrycy to cały obszar

14 Thomas Harris, *Hanibal*, tłum. Danuta Górka, Wydawnictwo „Albatros”, Warszawa 2013, s.36.

zadrukowany później dwoma innymi kolorami. Zaraz po zrobieniu pierwszej odbitki poraziła mnie intensywność, beczelność tego tonu. Nie miałam pewności, czy chcę w to dalej brnąć. Takie kolory nazywam „chemicznymi”, wydają mi się sztuczne, niespotykane w naturze, niekoniecznie należą do mojej gamy. Jednak było w nim coś nęcącego. Odbiłam połowę nakładu tym kolorem, nie modyfikując go. Drugą połowę wydrukowałam brązem powstałym przez przełamanie pomarańcza błękitem i fioletem. W ten sposób pojawiły się dwie wersje całkiem inne w wyrazie. Kontynuując odbijanie następnego dnia dość długo szukałam następnych kolorów. W końcu dobrałam dwie czerwienie: jedną mocno przechyloną w stronę fioletem, drugą chłodną i intensywną. Po kilku próbach „na brudno” odbiłam tymi kolorami jednocześnie dwie matryce. Oranż został w dużej części przykryty. Pionowy prostokąt na horyzoncie zaświecił jak zachodzące słońce. Cienka linia między fioletem i czerwienią zaiskrzyła na ich granicach. Tych samych kolorów użyłam do odbicia drugiej wersji pracy. Na brązie kolory uległy zmianie i stały się znacznie mniej intensywne. Poza tym mocno się ociepliły. Prostokąt na horyzoncie stał się sylwetą podświetloną przez białe światło znajdujące się za nim. Brązowa linia oddzielająca fiolet i czerwień straciła na znaczeniu. W tytule pracy nawiązałam do obrzędów pogańskich. Kanciasty monolit skojarzył mi się z posągami Światowida¹⁵ o czterech twarzach, ale też z radością życia, dziękczynieniem składanym ziemi i niebu. Do kolekcji doktorskiej włączyłam tylko pierwszą wersję pracy.



¹⁵ Nazwa ta nie jest poprawna a potoczna. Prawidłowe określenie słowiańskiego bóstwa to *Światowit* (w źródłach *Zvanthevith*, *Sventevith*, rekonstruowane jako *Světovit*; od święty, mający magiczną moc – dawniej tyle co „potężny” i „-ovit/-evit” – „pan”). Aleksander Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s.90.

ZAKOŃCZENIE

Przystępując do realizacji pracy doktorskiej postanowiłam prześledzić jak kształty i kolory świata ulegają przemianom przy próbach przełożenia ich na formę graficzną. Zastanowić się dlaczego przekształcenia w moich grafikach są tak silne i zmierzają w kierunku uproszczenia i redukcji kształtów oraz syntezy kolorów. Analizując kolejne etapy powstawania odbitki, pomysł, szkic, wycinanie i wreszcie drukowanie dochodzę do wniosku, że proces syntezy i upraszczania pojawia się u mnie w każdej fazie postępowania. Uproszczenia i twórcza redukcja pogłębiają się i klarują przy przechodzeniu z jednego etapu do drugiego. Już w momencie rodzenia się pomysłu powstaje w mojej głowie idea obrazu, a nie kalka rzeczywistości. Zbiór, kumulacja wielu oglądów. Przy próbie przeniesienia tego na papier dokonuje się rytuał nadania konkretnego kształtu zapamiętanym formom i zestawieniom kolorów. Rysunek za rysunkiem oczyszczam projekt i usuwam zbędne szumy. Powiększając szkic, przenosząc go na matrycę dokonuję kolejnych redukcji, ograniczam elementy do niezbędnego minimum. Przechodząc do odbijania grafik mam już ustalone kształty i zaplanowaną kolejność odbijania. Mogę skupić się na kolorze. Próbuję go wysledzić w zakamarkach pamięci, odnaleźć, aby wreszcie powołać go fizycznie poprzez mieszanie farb i odbicie na papierze.

Pielęgnowanie postawy ciągłej gotowości i czujności wobec świata zewnętrznego i wobec moich nań reakcji skutkuje nieustannym przyglądaniem się światu (raczej marginalnemu i prowincjonalnemu) połączonym z rejestrowaniem, wymyślaniem i przetwarzaniem zobaczonego i odczutego. Moje życie codzienne ściśle łączy się z twórczością. Można powiedzieć, że to wieczne „*work in progress*”. To uważna obserwacja rzeczywistości wciąż obecna w życiu pozaartystycznym, która staje się nierozdzielalnym elementem twórczości, równie istotnym jak sama praca związana z wykonaniem grafiki.

Powstały zestaw linorytów podsumowuje dwuletni okres mojego życia i pracy. Może tu zastanawiać zupełny brak postaci ludzkiej, brak natury ożywionej. Nie zawsze tak było: w moim malarstwie czy w grafikach wcześniejszych, często pojawiał się człowiek i jego towarzysz: pies albo kot. Jednak pomimo braku przedstawień ludzi, człowiek istnieje intensywnie także i w tych pracach. Jest tu obecny poprzez przejawy i wytwory swego działania, ale przede wszystkim przez nastrój i stany psychiczne oddawane prostymi formami i barwą.

Dokonanie analizy własnej twórczości, wnikliwe prześledzenie procesów zachodzących w trakcie powstawania odbitek pewnie stanie się impulsem do dalszych poszukiwań i zaowocuje następnymi grafikami.

BIBLIOGRAFIA

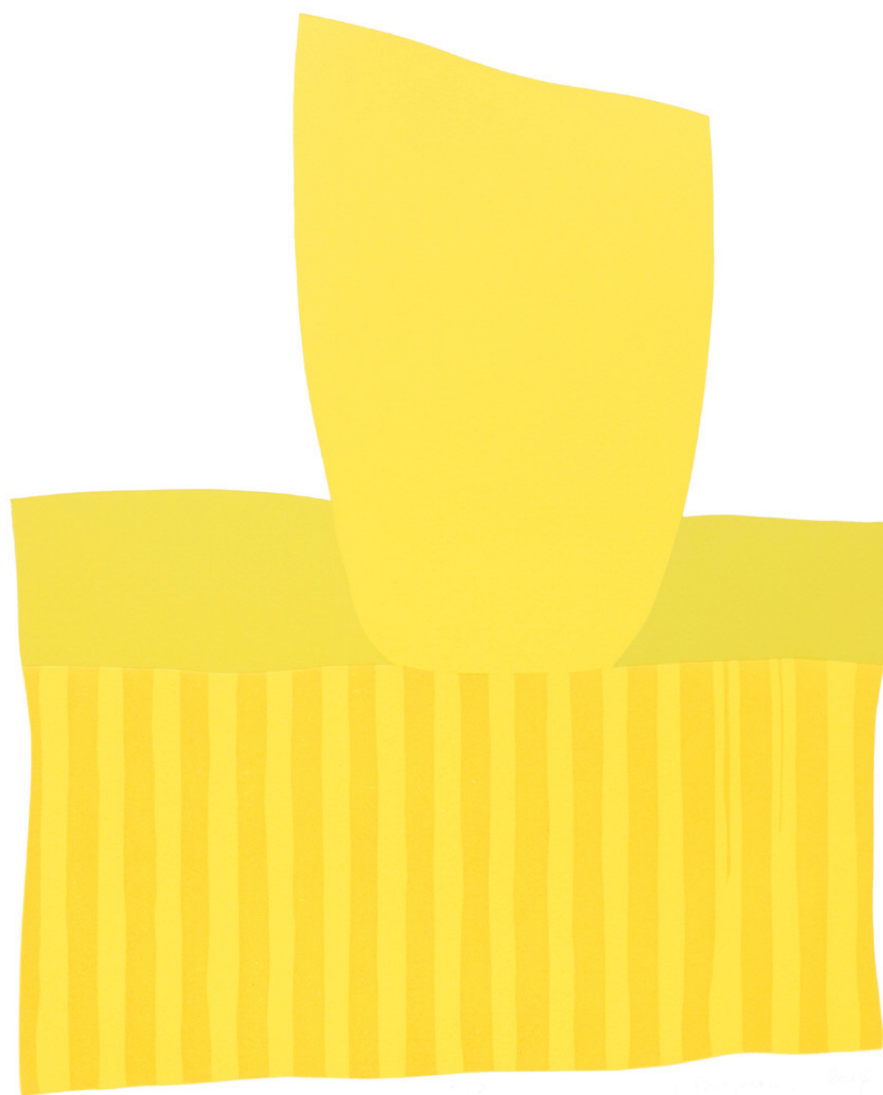
Literatura

- Albers Josef, *Interaction of Color*, tłum. Norbert Zawisza, Yale University Press, New Haven and London 2013
- Bandmann Günter, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX wieku*, tłum. F. Franckowiak, w *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, pod redakcją Jana Białostockiego, PWN, Warszawa 1976
- Basiul Marek, *Wybrane graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne w Linoryt w XXI wieku... co dalej?* Materiały z konferencji naukowej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2014
- Bunsch Franciszek, *006_Drzeworyt w Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, ASP Poznań, 2007
- Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
- Harris Thomas, *Hanibal*, tłum. Danuta Górka, Wydawnictwo „Albatros”, Warszawa 2013
- Hrabal Bohumil, *Auteczko*, tłum. Jakub Pacześniak, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2003
- Krejča Aleš, *Techniki sztuk graficznych*, tłum. Andrzej Dulewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984
- Leśnikowski Dariusz, *Od impresji do syntezy w Joanna Paljocha. Obrazy / Grafiki*, Galeria Amcor, Łódź 2016
- Nochlin Linda, *Realizm*, tłum. Wiesław Juszczyk i Tomasz Przystęski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 2009
- Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012
- Thiel Erika, *Henri Matisse*, tłum. Egbert W. Skowron, Arkady, Warszawa 1975, <W Kręgu Sztuki>

Źródła internetowe

- Tekst do wystawy *Picasso Linolschnitte – Im Rausch der Farbe*. Kunstmuseum Münster 2011, <http://tinyurl.com/y6vnouev>, dostęp 02.08.2017

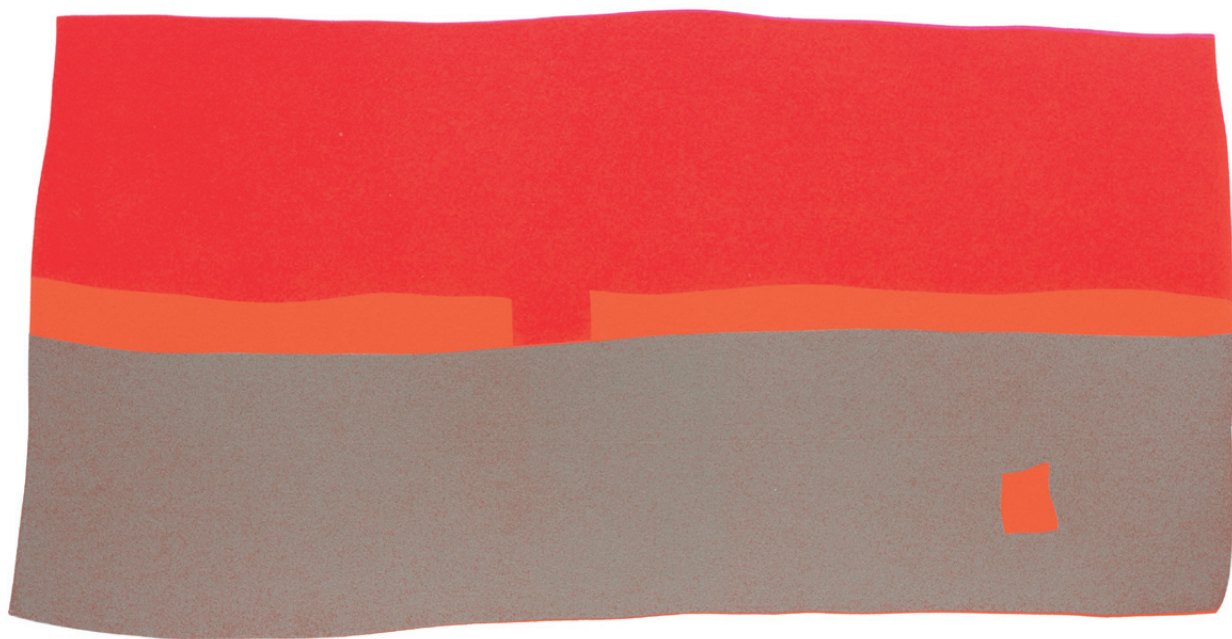
REPRODUKCJE PRAC



„Żółty wazon”, 38 x 31,5 cm, linoryt 2016



„Martwa natura z zielonym dzbanem”, 34 x 36 cm, linoryt 2016

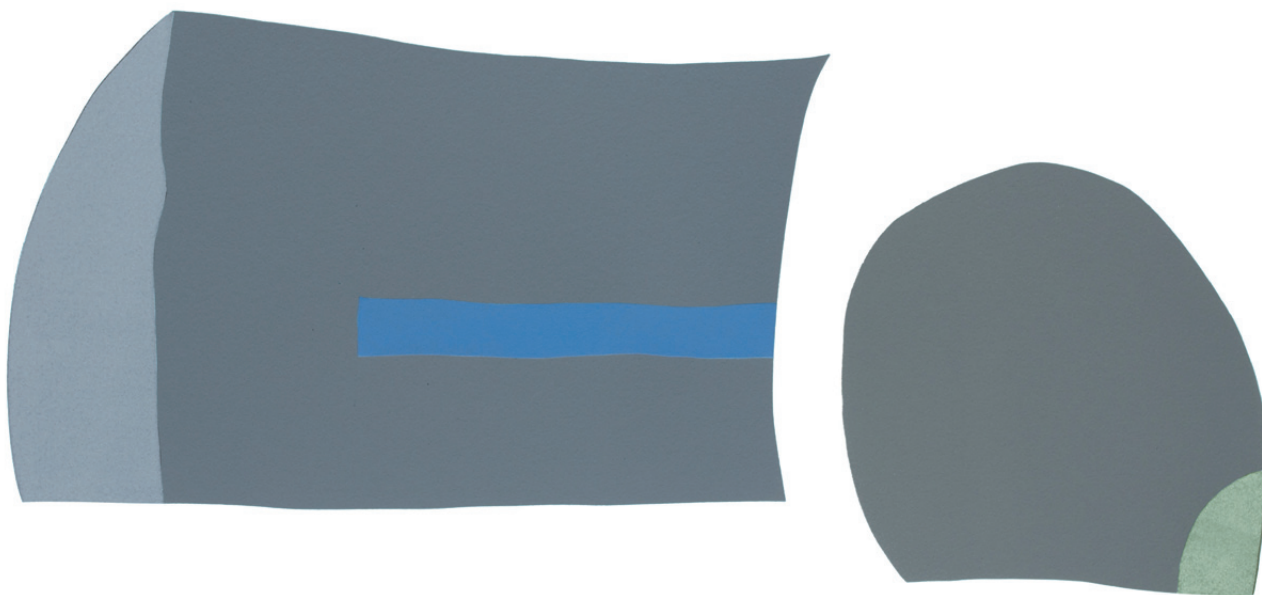


Agnieszka Piotrowska

2016

„Sąsiedzi”, 24 x 49 cm, linoryt

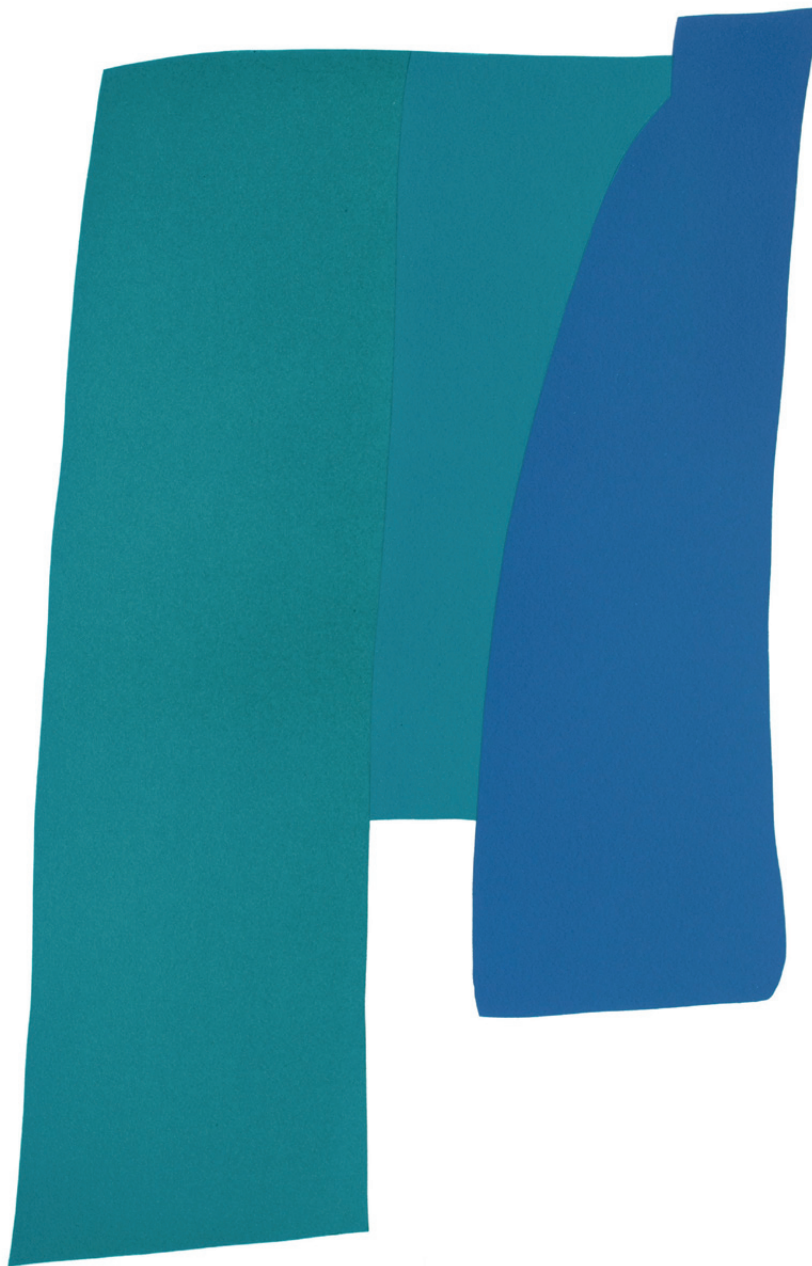
„Sąsiedzi”, 24 x 49 cm, linoryt 2016



2016

2016

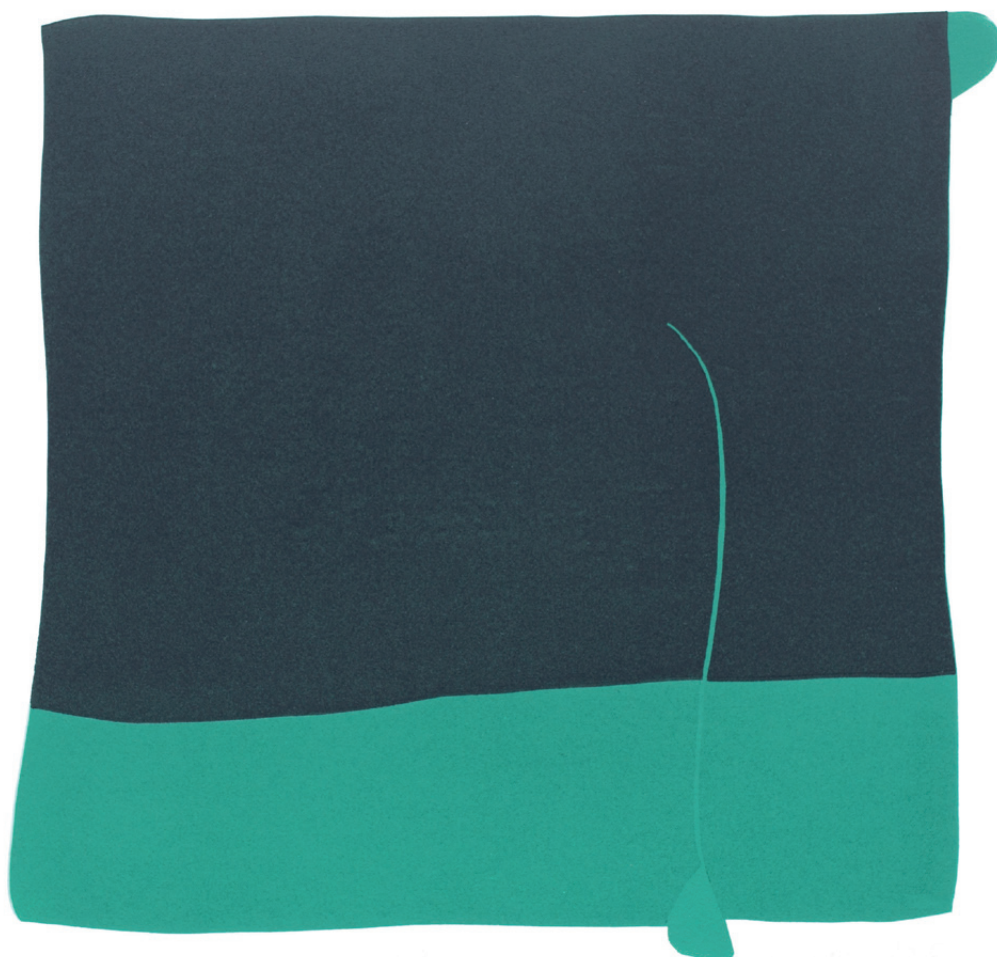
„Między żelazem a srebrem”, 24 x 53,5 cm, linoryt 2016



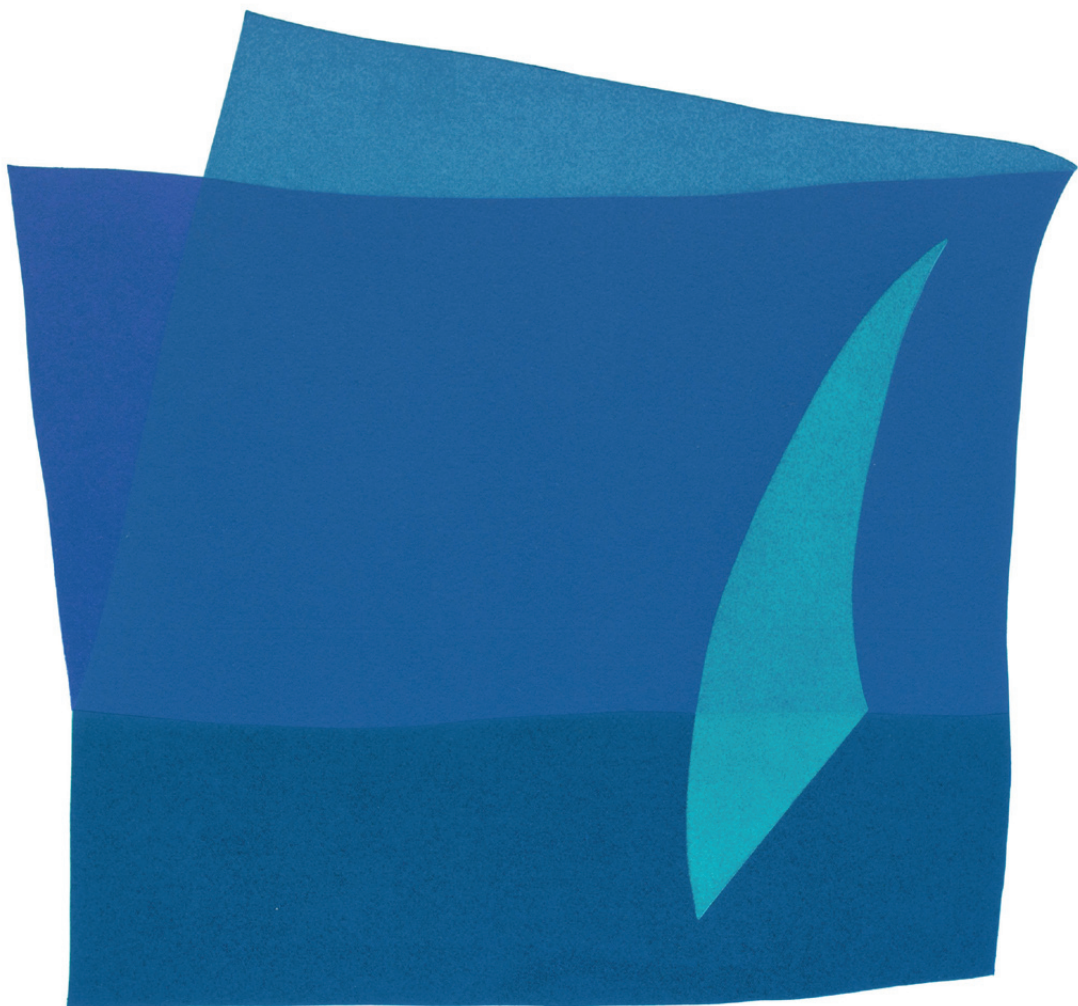
„Drzwi do lasu”, 50 x 30 cm, linoryt 2016



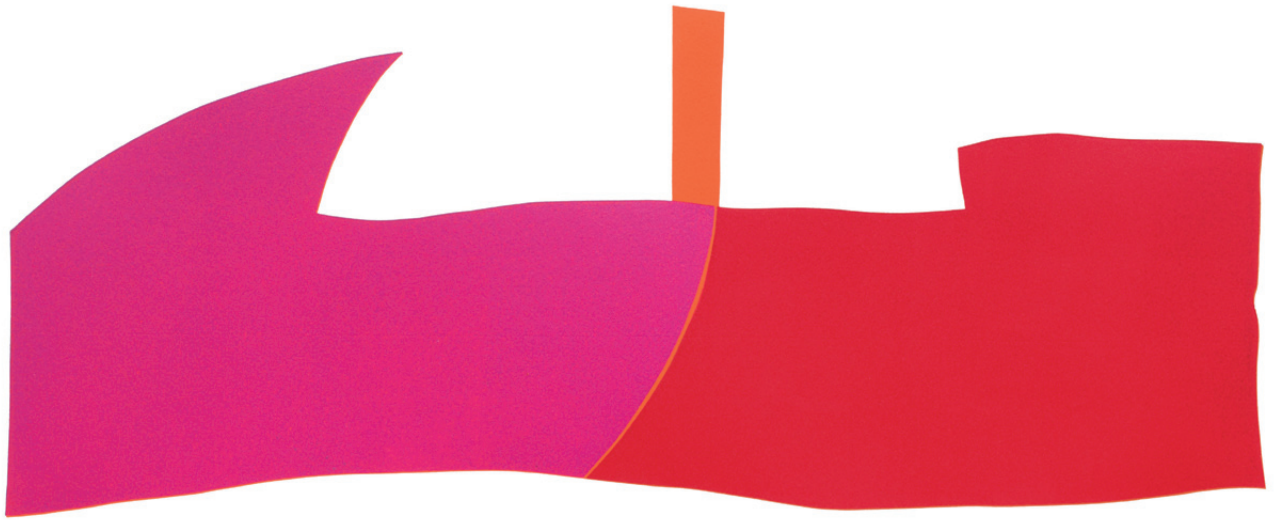
„Poranek”, 42,5 x 31 cm, linoryt 2016



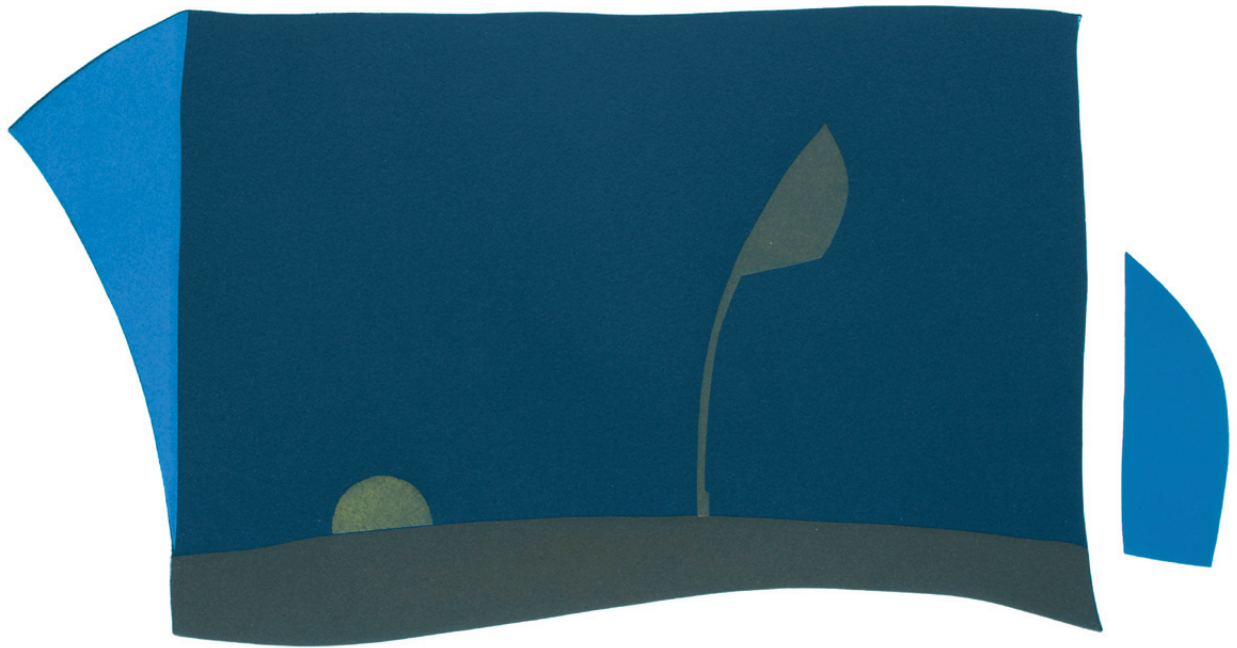
„Koniczyna”, 34 x 34,5 cm, linoryt 2016



„Przestwór”, 36 x 38 cm, linoryt 2016



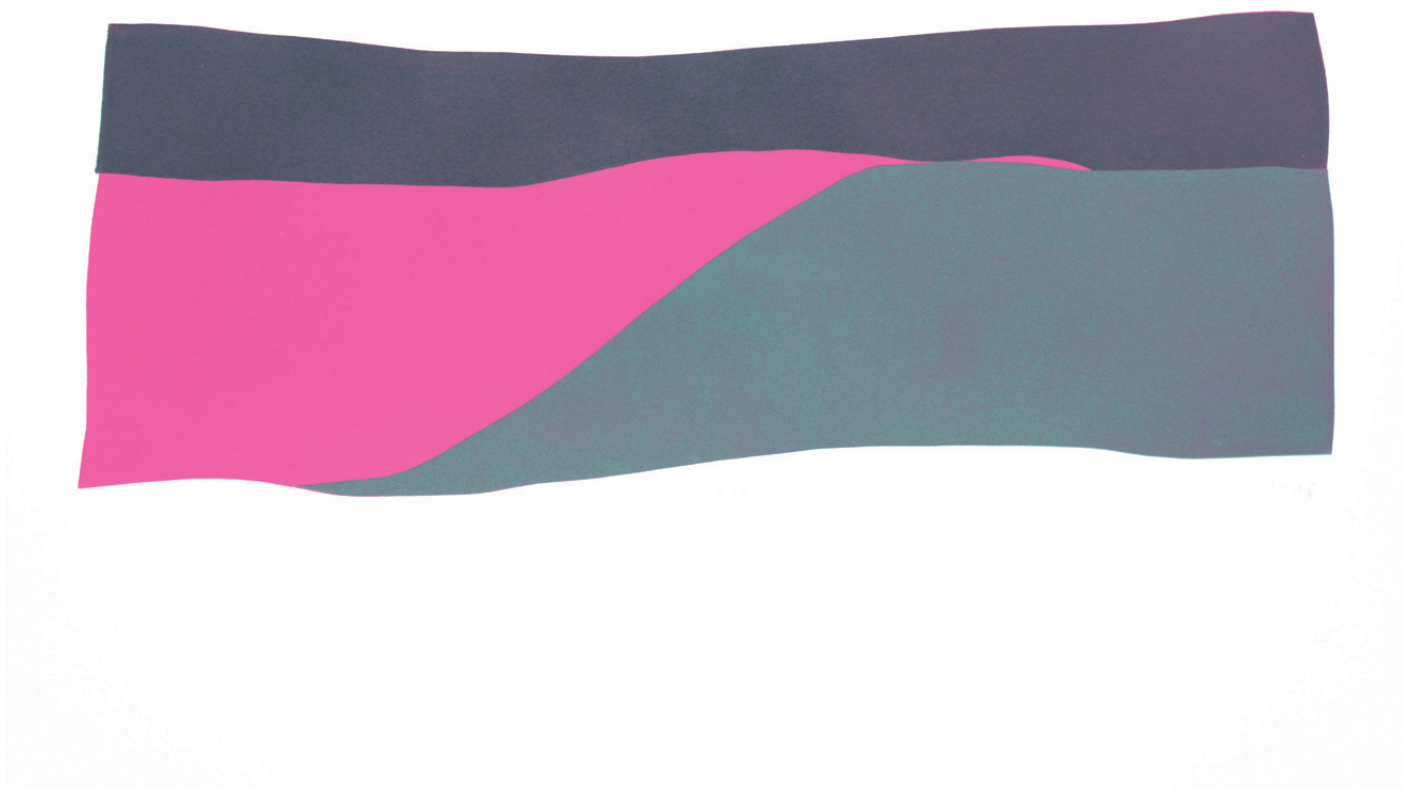
„Pokłon na cztery strony świata”, 22 x 53 cm, linoryt 2016



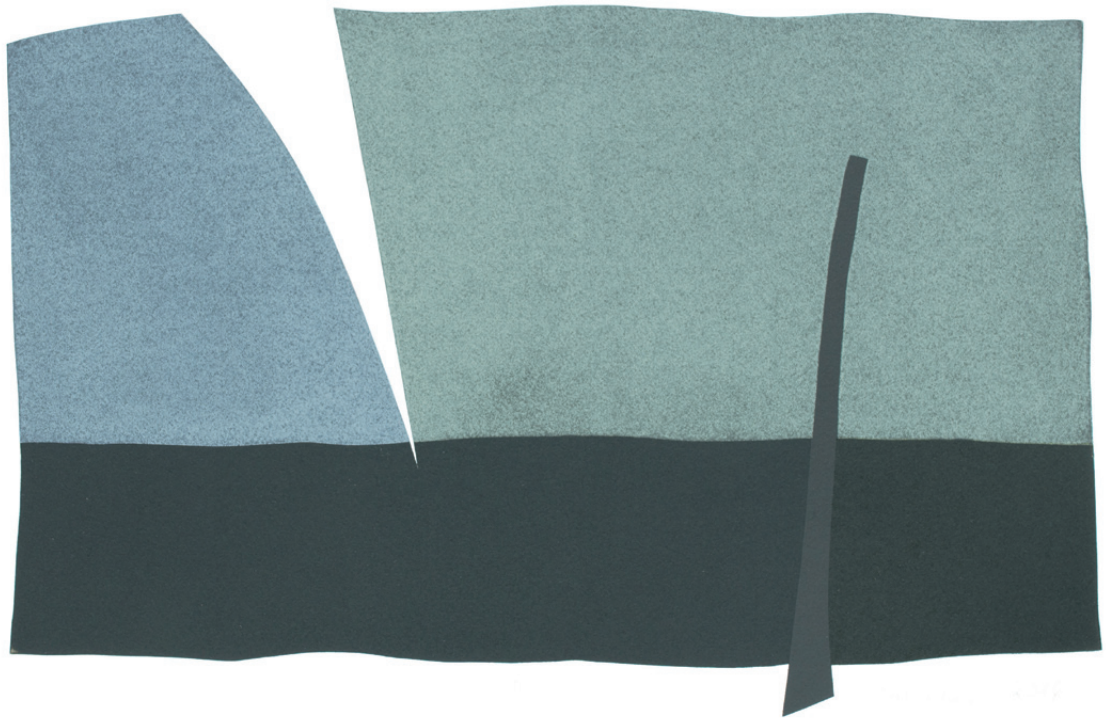
„Wiatr”, 25,5 x 50 cm, linoryt 2016



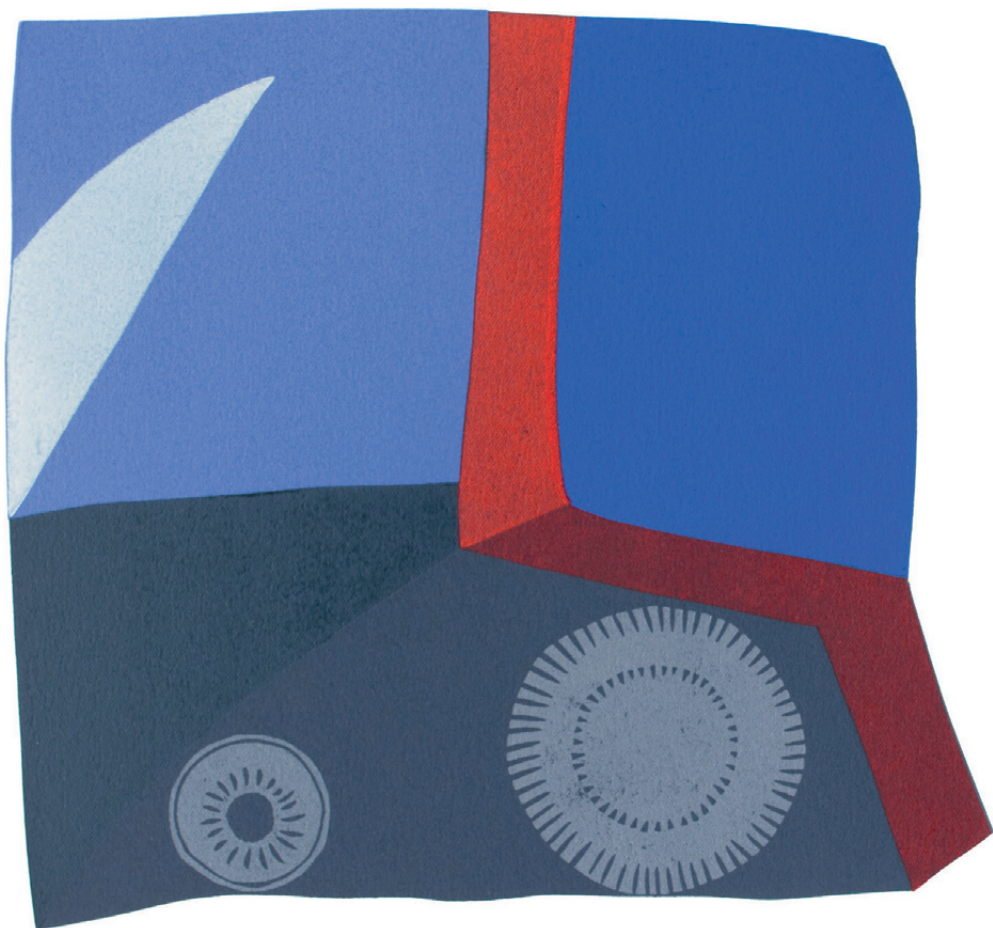
„Łan”, 54 x 36 cm, linoryt 2017



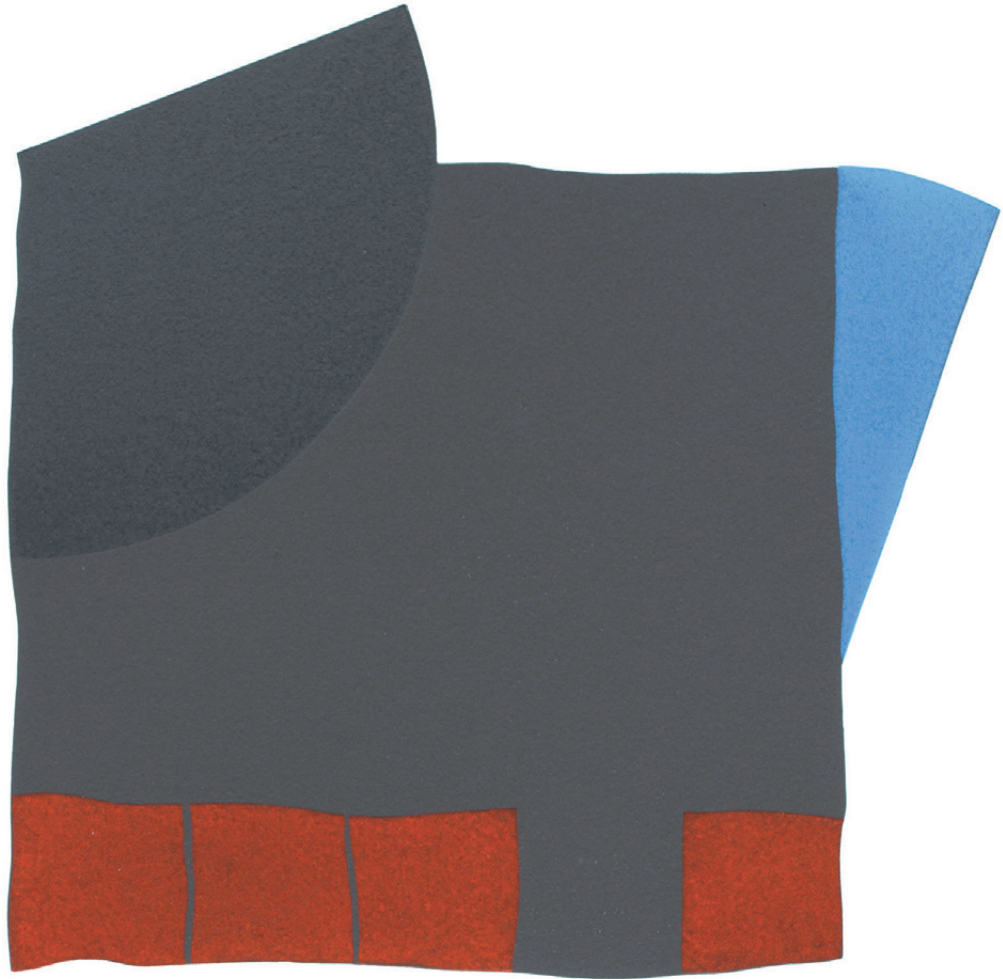
„Rozległe popołudnie”, 20 x 52,5 cm, linoryt 2016



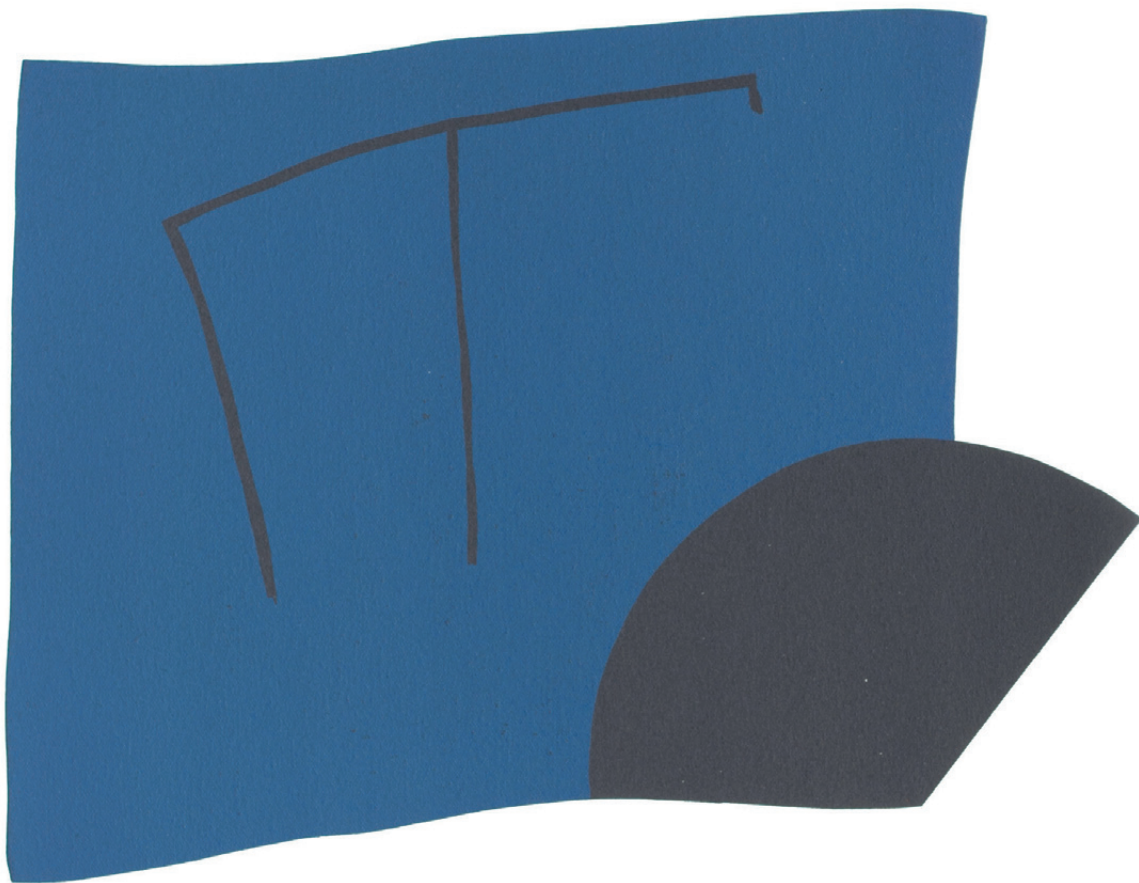
„Środowisko subtelniejsze od wody”, 28,5 x 44 cm, linoryt 2016



„Zegar kuchenny”, 22 x 24 cm, linoryt 2017



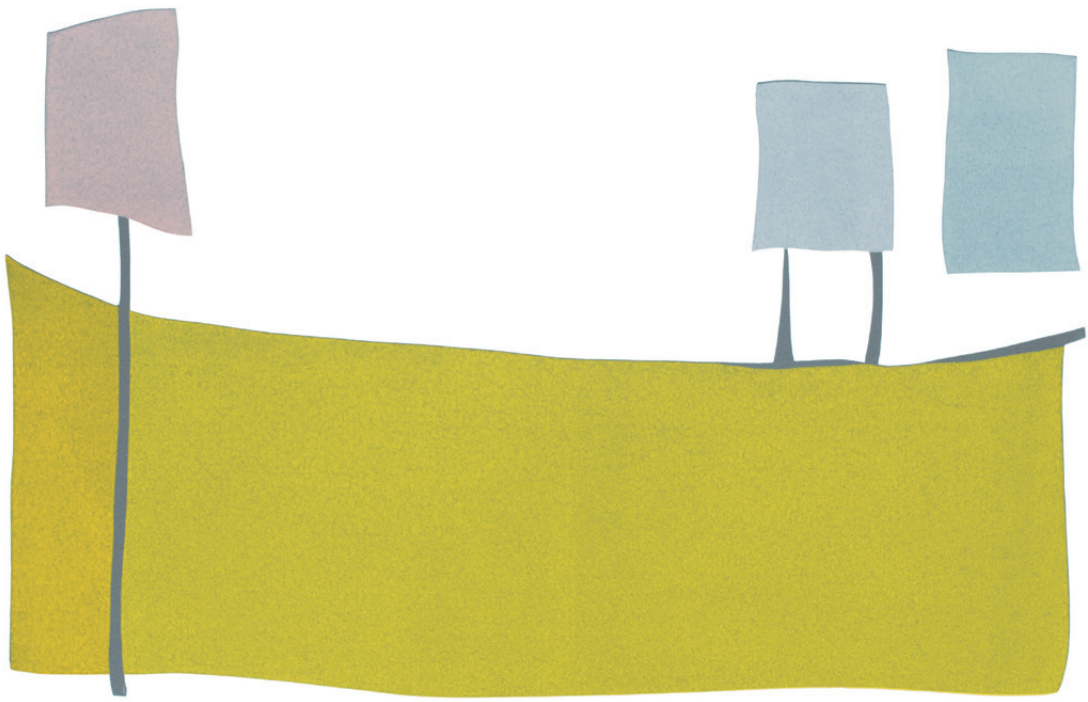
„Na godzinę przed zmierzchem”, 23,5 x 24 cm, linoryt 2017



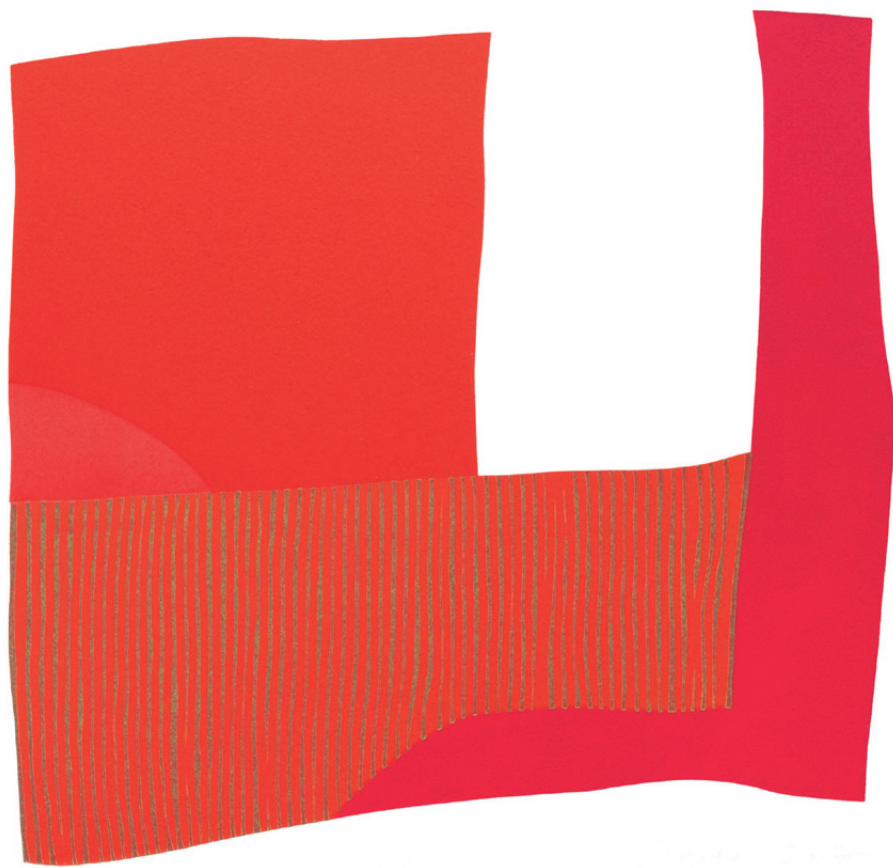
„Nitka wieczoru”, 21 x 27,5 cm, linoryt 2017



„Park ciemnego nieba”, 24,5 x 20 cm, linoryt 2017



„Znaki”, 27,5 x 44 cm, linoryt 2017



„Koty za płoty”, 28,5 x 31,5 cm, linoryt 2017

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI
Ewa Muszczyńko

Strzemiński Academy of Art
in Łódź

**Reality Remembered.
Transformations of the Shapes and Colours of the World into a Graphic Form.**

Supervisor:
dr hab. Danuta Wieczorek

Author:
Joanna Paljocha, M.A.

Łódź, 22nd September 2017

Table of Contents:

Introduction	50
Idea	52
Drawing	54
Cutting	57
Printing	58
Colour	60
Looking at Prints	64
Analysis of Selected Works	66
Conclusion	70
Works Cited	72
List of Works	73

INTRODUCTION

An individual form of expression is developed and shaped for many years. It involves communication with other people, our way of being and forms of artistic expression. It is strictly connected with our way of thinking and day-to-day functioning. As far as I am concerned, it is being taciturn rather than talkative – striving to achieve balance and peace, both in life and art. As Henri Matisse said: *what art gives me is that I feel free, on my own and at peace.*¹

For a long time, I have been exercised by the idea that visible and sensual, as well as inner, reflective and emotional reality undergoes a strong transformation in the process of creation, and that the problem is related to all fields of art and every form of expression. When I started preparing my PhD dissertation, I focused on the transformations of shapes and colours of the visible real world into graphic forms. I decided to investigate the factors that affect these changes as far as my colourful linocuts are concerned. What makes transformations in my works so strong, shapes so simplified and reduced, and colours strongly synthesised?

In order to capture that while preparing a set of linocuts for my PhD dissertation, I attempted to simultaneously analyse and note down comments regarding the process of their creation – from the initial idea and inspiration, through drawings and designs, to the act of cutting, selecting colours and block printing.

The created graphic works form a collection which is continuation of my earlier graphic works. I have been creating linocuts for the last twenty years (with some breaks) and I think they will also continue to be created later. The current period of my life determines their coherence. They are unified by determinants connected with the time and environment in which I live and work, but also with the rhythms of

¹ Erika Thiel, *Henri Matisse*, translated by Egbert W. Skowron, Arkady, Warszawa 1975, <W Kręgu Sztuki>, p. 6.

nature. I would not say that the collection requires any supplementation. It is complete, although if it had not been for time limitations, I would be able to expand it with new linocuts created this or next year. In such sense, these graphic works represent the time from the early spring of 2016 to the summer of 2017. They show, in pictures, small fragments of that reality and condense different experiences that overlaid one another and found their outlet in this particular graphic medium. They probably also refer to earlier things and events, as well as to the future, as hopes and premonitions magically embodied in them are already trembling with excitement.

IDEA

The first element that imposes itself and perhaps is the deciding one, is the fact that I neither directly transfer the images that I have seen onto paper, nor instantly make any sketches or drawings that could constitute designs or starting points for later works. I do not make drawings from nature and also do not draw directly on the graphic matrix.

The design are created “in my head”. This colloquial term can be understood in two ways: as using one’s memory, but also imagination. I also constantly play between two poles: referring to reality remembered and expressing subjective mental states.

I could take Bohumil Hrabal’s statement, in which he talks about his own writing, as my own motto: *the starting point is always authentic; at the beginning there is always an event, an experience. However, the inclination to play embodied in a human being does not leave us (...) in peace, so, using imagination, it orders the course of events in a different way.*²

For me, art is something daily and natural, and I do not take it deadly seriously. The way I create resembles raking up leaves a little. It is pleasant and makes me happy, and at the same time I cannot live without creating (unlike without raking up leaves, I suppose).

The “reality remembered” from the title of the dissertation refers to the concept of subjective reality, where selectivity, selectiveness of perception, but also earlier memories and experiences have an impact on creating “one’s own version of events” – one’s own image of the world. For me, it is quite obvious that there is such a thing. Seeing is not only passive perception of visual sensations. Apart from that, our intellect plays an active role in the process. *Our thoughts affect seeing and vice versa – seeing affects our thoughts*³. Mechanical irritation of the retina goes hand in hand with becoming aware of what we see. *This arranges our biamental sphere.*⁴ It is an extremely individual thing – each of us creates their own image of reality.

2 Bohumil Hrabal, *Auteczko*, translated by Jakub Paczeński, Wydawnictwo “Znak”, Kraków 2003, p. 5.

3 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, p.13.

4 Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 2009, p. 552.

I cannot say that I mostly or only focus on unique elements that shape my own reality and make it different from the experiences of other people. However, the existence of such factors surely strongly affects my artistic work. I often distinguish, bring out and protect them when I work on a picture. To me, it seems to be the best method of transferring what comes into being in the creator's inner reality to the visible world.

When I wonder why I am starting to work on a new design, I come to the conclusion that the reason for creating most graphic works is colour. I am most often inspired by some combination of colours seen in nature and sometimes by colours that appear in my dreams. Only then do they take on the forms and shapes of real objects that are real – or not. When they have been processed and appear on paper, they do not necessarily serve to describe objects. Independently of these objects, they themselves have an effect on the viewer. I am protected from total abstraction and cold, rational speculation by making constant references to nature as the main source of inspiration.

My graphic works picture reality understood as everything that exists – a concept broader than nature, including both “nature” and “culture”, i.e. artefacts as well. The concept of nature can be understood in two ways – as nature that can be seen or invisible forces that can still be sensed or understood by the mind, shape the visible world, control it and constitute its cause and source. Aristotle defined the duality of nature as constantly changing matter of things on the one hand and, on the other hand, a force that is invariable despite changing circumstances and controls the matter.⁵

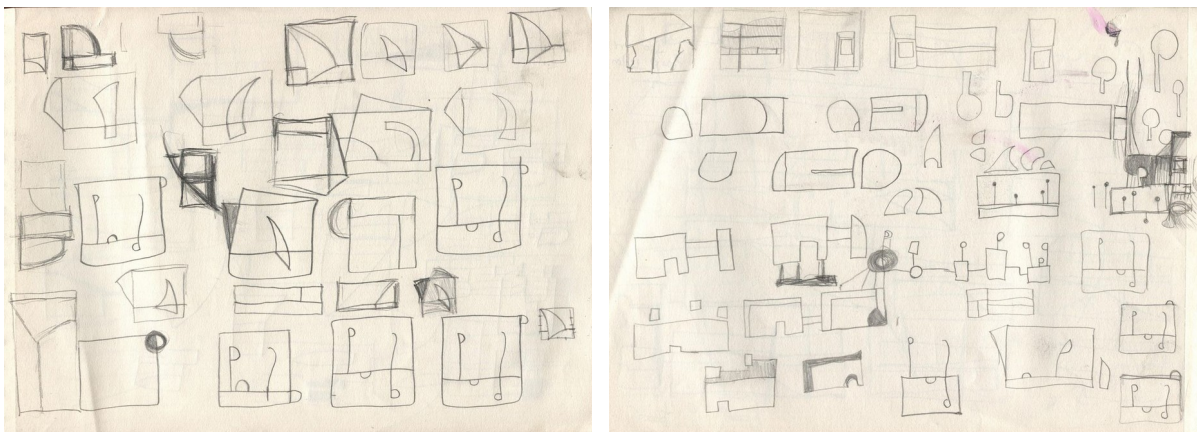
I am inspired both by landscapes and still nature – what I see, but also what I sense, what remains hidden and invisible. So, it can be said that this is both earthly matter and what is unchangeably constant but yet concealed.

All these components give birth to a vague presentiment of a yet nonexistent graphic work.

5 Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, p. 350.

DRAWING

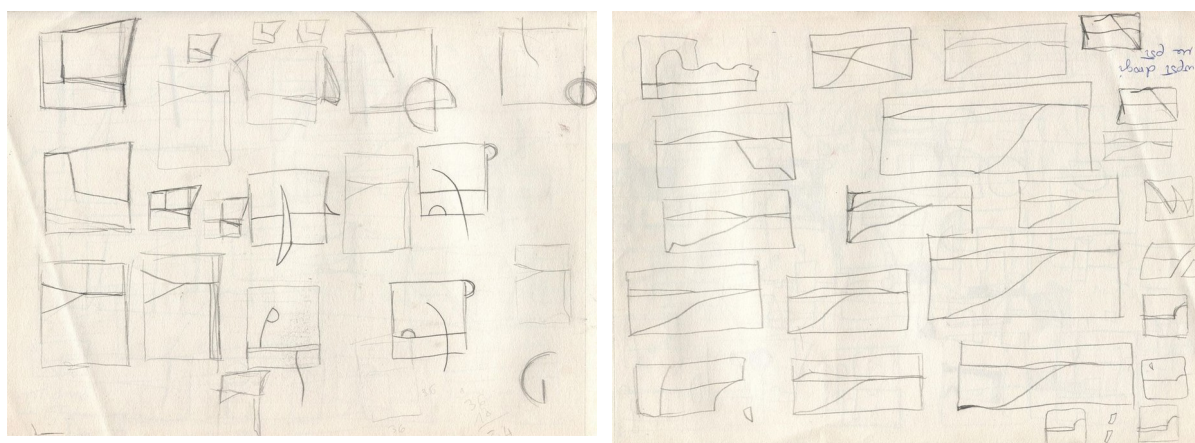
I draw my “designs-notes”, which may or may not become the designs for my future graphic works, with a pencil or a black felt-tip pen. They are black and white. I never start a drawing using the intended scale. The first pictures fill my sketchbook pages and usually are not larger than postage stamps. I sometimes simultaneously make a few designs. I usually do not change the existing ones and rarely use a rubber. I draw new versions next to previous ones in order to be able to compare them at all times and return to the latter. A strange way a line runs or a random line become my inspiration and the beginning of a new drawing. It usually takes a few days and, considering that I constantly “devise” graphic works, it is an uninterrupted and never-ending process, almost an everyday activity. It rarely happens that I instantly manage to achieve the desirable effect and the design seems ready to me. I more often return to drawings from a few days or weeks ago, sometimes older ones and I either play with them again or give them up.



Sketchbook pages, 2016

I scan selected drawings and process them slightly using computer programs (usually the Adobe Photoshop program), enlarge them to obtain the intended scale and print them (usually in pieces on A4 pages and later I stick them together).

So, I enlarge tiny sketches four, six or even eight times. The effect is usually surprising, as pencil lines created using palm gestures, made when the wrist does not move and rests on a surface while the tool moves, have a completely different visual impact after enlargement than when they are miniature. At this stage of the design it is often necessary to make further changes, as enlargement usually reveals some shortcomings and faults, making it necessary to make final decisions. The next stage consists in making a mirror image of the work and transferring the drawing onto linoleum. I usually use tracing paper for that purpose but I do not transfer the drawing totally mechanically. I sometimes introduce certain changes and make another correction directly on the matrix, correcting the way the printed lines run with a pencil.

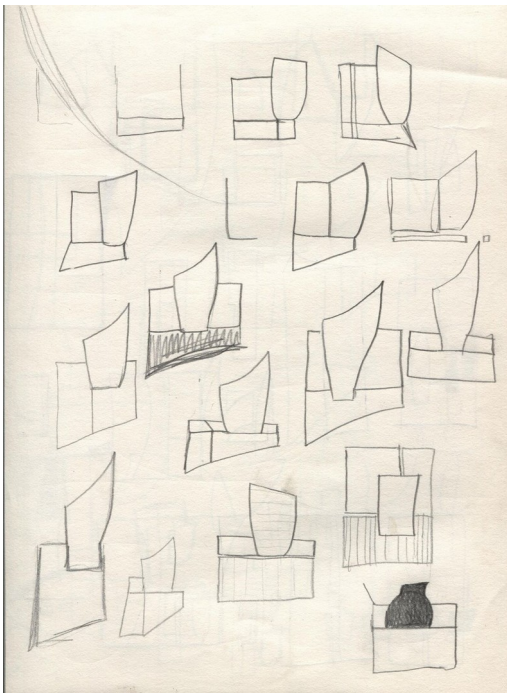
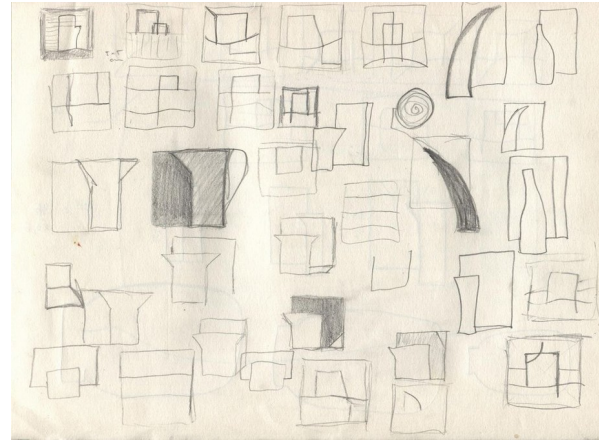
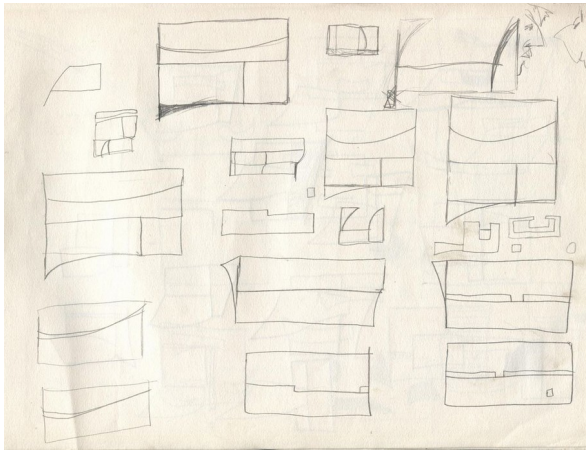


Sketchbook pages, 2016

The transfer or transposition of a manual drawing onto a form which, as far as the final effect is concerned, will determine the shapes of colour patches in the graphic work, requires making certain decisions. One could faithfully copy the paper drawing or, at the drawing stage, think in specific categories, taking into account the possibilities and limitations imposed by the given graphic technique. Following the latter option, one can obtain effects unavailable with other forms of artistic creativity, e.g. drawing or painting. My sketches constitute records of ideas and entail a lot of realization possibilities. The lines that create them mark the borders of colour patches. The borders may be very clear when contrasting colours are used or hardly visible when colours have a similar tone or brightness. It is not visible in a drawing,

as I practically do not diversify the thickness of lines. Apart from that, the final effect is determined by the type of paper used, the type and amount of paints, the order in which they are applied and the printing method.

When I think of my linocuts in these categories, I come to the conclusion that it would be impossible to obtain the same effects using any other technique. That is why linocut is indispensable and irreplaceable here.



Sketchbook pages, 2016

CUTTING

A rectangular block (matrix) and a larger sheet of paper on which the print is made are traditionally used in graphic techniques. Sometimes, when an image is printed edge to edge, the sheet of paper is the same size as the matrix. We are used to such a form of graphic works. As far as my works are concerned, blocks sometimes have unconstrained shapes, not restricted by the traditional rectangle. Because of this, the whiteness of paper introduced into the area of the picture does not only constitute a margin around the graphic work but also takes part in building tension. In *Znaki* (*Signs*, p. 44) and also the work entitled *Pokłon na Cztery Strony Świata* (*A Bow to the Four Corners of the World*, p. 35), whiteness constitutes the sky over the horizon – it additionally engages the rest of the piece of paper and makes it belong to the graphic work. Whiteness is no longer background for figures. It takes part in the game of colourful shapes. Forced between them, it seems to become more densified and material. It flows around forms and sometimes seems to be situated at the front, and sometimes at the back (e.g. in the work *Między Żelazem a Srebrem* – *Between Iron and Silver*, p. 30). The set also includes works in which I use a traditional rectangular matrix (*Łan* – *Standing Crop*, p. 37), I also use shapes that resemble a rectangle but without straight lines or right angles (e.g. *Sąsiedzi* – *Neighbours*, p. 29) or shapes where only small elements go beyond the borders of a rectangular form, yet strongly related to the rectangle (e.g. *Koniczyna* – *Clover*, p. 33).

As far as my works are concerned, it is hard to talk about cutting understood as laborious extraction of those elements of the plane that will not be printed, using a chisel. I very rarely use it. I usually take a paper knife and cut out the external contour of the design from linoleum. At this stage, I also usually incise the remaining parts of the matrix but I do not separate them. Next, I clean the matrix with a rubber – the drawing disappears. Finally, I make a background with registration marks and cut paper into pieces to be printed. In this way, I prepare a printing plate and a substrate, but usually put off printing copies to the next day. I prepare to do it as if I was getting ready to take part in some festival or an important celebration. I sometimes get anxious or cannot fall asleep and sometimes, right then, I dream about colours.

PRINTING

I prepare my graphic works using the linocut technique. It is one of the forms of relief printing which constitutes the oldest graphic technique. A common feature of all works created using relief printing is applying paint to the protruding surface faces of the matrix to make prints on paper (or a different substrate). Matrices can be made of different materials: stone (used at the origins of this technique⁶), wood, as well as more modern materials, such as zinc or gypsum plates, or linoleum.

Linoleum – the material that I use as the matrix – was invented by Frederic Walton in 1860 as a durable floor covering. It started to be manufactured on an industrial scale at the end of the 19th century. The term “linoleum” comes from the Latin words *linum* (linen) and *oleum* (oil). It is a reference to linseed oil which, next to cork or wood flour, constitutes the most important component of linoleum.

Linoleum was first used to make matrices in relief printing at the beginning of the 20th century. Expressionists (Gabriele Münter, August Macke or Christian Rohlf) used black and white printing, while Henri Matisse and Pablo Picasso later made colour linocuts.

The specific printing method that I use is called reduction printing. It consists of printing one colour, then “reducing” the block (matrix) and printing with another paint. It was probably Picasso who, in 1959, encouraged by his printer Hidalgo Arnéra and in cooperation with him, first used and developed this method.⁷ It is hard to plan the final look of a graphic work printed in this way in advance. Printing with subsequent matrices sometimes results in surprising effects that would not have been possible to predict in any design: the glossy or matt look of particular areas, or the way a colour

⁶ Franciszek Bunsch, 006_Drzeworyt w Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy, ASP Poznań, 2007

⁷ A text referring to the exhibition *Picasso Linolschnitte – Im Rausch der Farbe*, Kunstmuseum Münster 2011, <http://tinyurl.com/y6vnouev> (accessed 02.08.2017)

printed on another colour looks like. Using this method makes me take risk all the time, as there is no possibility of returning to the original matrix which is “destroyed” after printing. I need to process my graphic work in such a way that the resulting print satisfies me, or give it up and start doing everything from the beginning. This introduces constant tension into the process of developing a graphic work – tension that is also present on the days when I wait for the printed layer to dry up, as then I wonder what to do next and what possibilities I have – I speculate what will happen the next day.

COLOUR

Good painting, good coloring, is comparable to good cooking. Even a good cooking recipe demands tasting and repeated tasting while it is being followed. And the best tasting still depends on a cook with taste...⁸



Colour samples 2016

⁸ Josef Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven and London 2013, p. 42.

Colour is the most relative means of artistic expression. Colours change under the influence of their surroundings and seem different than when they are isolated or placed against a neutral background. They differ from colours presented in all colour models, where they are abstracted and much unlike those found in nature. Real colours viewed “live” enter into a dialogue, start affecting one another and constantly interact.

A colour used in practice has an unlimited number of shades. It is only possible to obtain certain colours by mixing paints. Additionally, colours are also defined by the shapes used, their sizes and location. Sometimes, colour seems even less important, as it is subordinated to shape. This happens when the visual impact of a contour dominates. A lot of factors affect the selection and perception of a given colour. It is not unimportant where, how often and in what quantity it appears, and what material serves as the medium. Ultimately, it appears that what an artist is left with when it comes to selecting colours and making compositions, despite all his or her knowledge, is intuition. *The works of the greatest colourists of the past were created without the knowledge of the laws of colour that are now regarded as the basis of all colour theories*⁹. We can only be guided by our own taste. However, one’s taste can be shaped and sensitivity to colour can be trained.

People’s preferences for colours are not constant – they change with time and under the influence of external factors, but also as a result of temporary conditions. One’s dislike of a given colour is sometimes a result of prejudice, lack of experience or a superficial attitude towards the problem.

As I never make colourful designs of my graphic works, I start the printing stage with a colour that I have devised or dreamt of in my mind. The colour has been taken from nature, but it has been remembered, so it must have already been transformed. I sometimes also get seduced by a surprising colour that suddenly appears under my palette knife while I mix colours.

The choice of the first colour determines the character of the yet unseen whole work.

9 Maria Rzepińska, *op. cit.*, p. 28.

Sometimes, as if I did not want to lose an opportunity or tried to make use of one, I decide to make two colour versions of the same graphic work when I print with the first matrix. Of course, I could make many more, but this is a restriction that I have imposed on myself and I only accept two versions as the starting point.

As a graphic artist, I have got used to the existence of rules and technical limitations inherent in my field of art. It is necessary to obey certain rules and some technical restrictions. Reaching the intended aim and finding the right form is often connected with inventiveness, with discovering and applying technical means.

The first colour that appears determines the subsequent ones which always need to constitute an adequate reaction to it. I do not always do it the same way.

When I use the second colour, I emphasize the first one again and intensify it, or free up the germ or foretaste of the next colour contained in it. At another time, I cover the first colour with further layers of paint and just its memory in the form of a thin line or a small area of the surface remains – the first colour is left “under the skin”. It is not directly visible, but affects the perception of the image and pulsates within it.

At this stage, many possibilities for further development of the work become available. One can look for harmony and aim at achieving the impression of colour balance. However, a picture demands bolder action sometimes. Dissonance introduced at that stage, a tone that, at first sight, clashes with the rest and does not match, gives one a chance to achieve balance that is harder to obtain – unlike in the first case, not by looking for harmony but by balancing asymmetrical colour tensions. In this way, a certain discrepancy, apparent impurity or impudence lead to a yet more sublime and dynamic game.

Virtually every artist creates his or her own colour space, a characteristic gamut that constitutes a separate and unique world of colours. Every artist has their own methods for obtaining specific tones, as well as recipes for special mixtures and combinations. Already many years ago, I learnt to test colours and got used to doing that on a piece of paper after mixing and before applying them to the matrix. Using my finger, I rub a colour paint mixed on a glass plate onto a sheet of paper. I have been keeping these sheets for a few years. They constitute a kind of a colour sample

LOOKING AT PRINTS

Maurice Denis said: *a painting is a flat surface covered with colours arranged in a particular order*¹¹ and Władysław Strzemiński claimed that *painting is an arrangement of colours perfectly united with a plane*.¹²

Flatness in painting means emphasizing the role of artistic means at the cost of making the external world, presented or “reflected” by them, less real.

Using linguistic terminology, every message includes the signifier, the signified and a sign. The signifier is the medium – as regards art, the term refers to the artistic means that an artist uses, while the signified is what the artist describes, what he or she talks about and wants to convey. The sign is created by combining the former with the latter. While analysing art history, one can observe movement between two poles: if the role of the signified becomes more important, the role of the signifier decreases. It has always been like this when it comes to all so-called “realistic” periods, going as far as to strive for the “transparency” of style. And vice versa – when the signified becomes just a pretext, the role of the signifier usually increases. If the signified is unclear, hard to characterize, ambiguous and personal, the sign resulting from the combination becomes independent of external reality. In this way, art itself and its “artificiality” becomes the most important.

Balancing on the border between presenting or imitating and moving within the area of pure language of art seems extremely attractive to me. *Deprived of its mimetic function, colour has its own laws, constitutes itself anew on the basis of its material quality*.¹³ Such a colour expresses itself. It is similar with shapes – they cease to imitate forms found in nature, but start to be subjected to the requirements of a paper plane. They outline its parts in an abstract way and submit to relationships built on the plane.

By simplifying and synthesising, listening to the requirements of a picture, I make the

11 Linda Nochlin, *Realizm*, translated by Wiesław Juszcak and Tomasz Przystępski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, p. 247.

12 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, p.7.

13 Günter Bandmann, *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX wieku*, translated by F. Franckowiak, in: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Jana Białostocki (ed.), PWN, Warszawa 1976, p.72

starting point distant and less real – it takes on a new dimension and new meanings, and becomes detached from its equivalent in reality. At the same time, the equivalent can be recalled at any moment, as, although I have come close to the border of non-representation many times, I have not crossed it. I sometimes strengthen the relationship with a specific title. From time to time, I add a third value by building a poetic metaphor and I try to turn the viewer towards my desired direction of interpretation or suggest one of the possibilities in this way. There are always many ways of interpreting a work of art, but it seems to me that the first possible one is metaphorical and poetic. By going deeper and giving up the substantiality of a jug standing on a green tablecloth or of white sky entering a factory landscape, I reject the narrative layer and enter the world of flat colourful shapes. I am among abstract forms and relationships that join them, and tensions that build up or become balanced.

ANALYSIS OF SELECTED WORKS

The aim of this chapter of my PhD dissertation is to try to verbalize or describe factors that have an impact on the coherent nature of my works. Their visual form depends on the recalled content and given meanings. It is strictly connected with the process of creating graphic works. I think that the three analyses of graphic works below, three attempts to describe the motives and methods of my artistic activity are sufficient as a means of bringing possible ways of interpreting and understanding the whole collection of the presented graphic works closer to viewers.

Żółty Wazon (Yellow Vase, p. 27)

What is characteristic for most of my graphic works, the first division in this one is also horizontal. The line of the table marks the separation of the upper and lower part. The lower part is an elongated rectangle of a tablecloth with vertical stripes. The vase is visible at the top, alongside an elongated horizontal rectangle situated behind it. I understand this space rather as two sister shapes encompassing the roundness of the jug. They are a kind of a common element – a connection between the upper and the lower part of the picture. At first sight, however, one recognizes the whole printed image as an intensively yellow shape standing out from the whiteness of paper. The colours that appear within it comprise a narrow range of yellows. A warm, strongly saturated, orange-yellow basic tone was used as the colour of the jug and brighter stripes of the tablecloth. These stripes seem to change their shade under the influence of the neighbouring orange stripes. Irregular shapes in the background get closer to green. The colour of the left one could be perceived as a yet more saturated version of the basic tone, but it is an illusion. Through an analogy to the more unambiguous right shape, the left one is also perceived as broken. The arrangement of the shapes expresses harmony and stable peace. Deviations from symmetry are balanced: a shift of the vase towards the right – with its shape elongated upwards on the left side; a slight disorder of the rhythm of the stripes on the tablecloth – with the descent of the whole rectangle towards the bottom left corner. *Yellow Vase* is affirmation of life in its simple everyday manifestations – cheerfulness and joy, light, brightness, warmth and the Sun, but also steadiness and stability. Nothing interferes with or disturbs the balance of the composition.

Między Żelazem a Srebrem (Between Iron and Silver, p. 30)

There are two shapes in the picture. The left one, horizontally elongated, seems to lean and embrace the right shape. The role of the whiteness of paper is strongly emphasised in this work – it ceases to constitute only the background for figures and becomes active, interacting with the printed forms. The whiteness of the lower part of the work seems to be situated in the foreground: it stretches and moves closer to a viewer like a meadow or water, and two shapes that resemble rocks seem to emerge from it. They are stable, massive and dense. At first, one perceives them as whole

shapes surrounded by whiteness. Next, the diversity of their interiors becomes visible. The left part of the form on the left has a rounded corner and is outlined by colour. This changes the perception of its external shape. I intuitively looked for possibilities of balancing it. Thanks to the introduced division, the dark form resembles a rectangle more and stands steadily. There is a bulge on the line of the cut on the left, entering into a dialogue with the elongated, upwards-directed right corner of the dark shape. This situation creates an analogy with the rounded division which is also present in the form on the right. The blue stripe is like a pulsating eye inside a rock. Its vibration results from the fact that the blue tone is close in brightness to the surrounding greyness. It is the only intensive colour in this work. It constitutes a complementary pair with the yellowish corner of the shape on the right, although here the colour is much less saturated. The rest of the colours are greys: warm shades on the right, cold ones on the left. The abovementioned yellowish corner also ensures the stability of the dark rock form on the right. It will neither fall, nor lean against the other form. It will also not fit in the recess that has been prepared for it. I took the title: *Between Iron and Silver* from a book that I once read during holidays. There is a sentence which metaphorically describes the main female character: *the most stable elements are found in the centre of the periodic table, somewhere between iron and silver.*¹⁴ Stable elements build the Earth and everything on it. They originate in space, in processes that take place in the cores of stars. They do not decay, are durable and dense. With reference to a human being, this could symbolize an unwavering moral stance, but in this case I understand durability rather as an ability to survive, some kind of animal insensitivity – hardness, inexorability, foundations. These are the associations that the graphic work evokes in me.

Pokłon na Cztery Strony Świata (A Bow to the Four Corners of the World, p. 35)

It is a landscape in which the sky or space above the horizon is only defined by the whiteness of paper which dovetails with, catches and complements the things on the ground. The predominant element of the composition is the central, elongated, orange rectangle which enters the sky forcibly. A thin, softly bent line departs from it. The line divides the “ground” into a right and a left part, differing in colour. Orange

¹⁴ Thomas Harris, *Hanibal*, translated by Danuta Górka, Wydawnictwo “Albatros”, Warszawa 2013, p.36.

paint was used with the first matrix in this graphic work. The shape of the matrix encompassed the whole area, where two other colours were printed on later. Right after I made the first print, I was struck by the intensity or impudence of this tone. I was not sure if I wanted to go any further. I call such colours “chemical”, as they seem to be artificial, not found in nature and they do not necessarily belong to my colour gamut. However, there was something alluring in it. I printed half of the copies using this colour, without modifying it. I printed the second half using a brown colour, created by adding a small amount of azure and purple to orange paint. In this way, I made two versions, completely different in their artistic expression. When I continued printing the next day, I looked for other colours for quite a long time. I finally selected two shades of red: one was strongly inclined towards purple and the other one – cool and intensive. After making a few draft copies, I made prints with these colours using two matrices at the same time. Most of the orange paint was covered. The vertical rectangle on the horizon shined like a setting sun. The thin line between the purple and red shape sparkled on their borders. I used the same colours to print another version of the work. When it comes to browns, colours changed and became much less intensive, as well as much warmer. The rectangle on the horizon became a silhouette illuminated by white light behind it. The brown line dividing purple from red lost some of its significance. The title of the work refers to pagan rituals. I associated the angular monolith with a statue of the four-headed Svetovid¹⁵, but also with the joy of life and thanks given to the Earth and Heaven. I have only included the first version of the work in my PhD collection.



15 The name is not correct, but commonly used. The correct name for the Slavic deity is *Zvanthevith* or *Sventevith*, which comes from the words “saint, holy” – i.e. “mighty” and “-ovit/-evit” – “lord”). Aleksander Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, p.90.

CONCLUSION

When I started preparing my PhD dissertation, I decided to investigate how the shapes and colours of the world change when I attempt to present them in a graphic form, as well as to contemplate why transformations in my graphic works are so strong, moving towards simplifying and reducing shapes, and synthesising colours. Having analysed the subsequent stages of creating a print – the idea, sketch, cutting and, finally, printing, I come to the conclusion that the process of synthesis and simplification is present in every phase of my artistic activity. Simplifications and creative reduction become deeper and clearer when I go from one stage to another. Even at the moment when a concept is being born, an idea for a picture and not a copy of reality is created in my mind – it is a set or accumulation of many views. When I attempt to transfer it onto paper, a ritual of giving the remembered forms a specific shape and deciding about the sets of colours takes place. A picture after a picture, I clean my design and remove unnecessary noise. By enlarging a sketch and transferring it onto a matrix, I make further reductions, limiting the elements to the essential minimum. When I move on to the printing stage, I have already made my decisions regarding the final shapes and the order of printing. So, I can focus on colour. I try to detect it in the recesses of my memory, find it, so as to be able to physically create it by mixing paints and printing on paper.

By cultivating an attitude of constant readiness and alertness towards the external world and my reactions to it, I continuously look at the world (rather marginal and provincial), as well as record, devise and process what I have seen and felt. My everyday life is closely combined with my artistic creativity. It can be said that it is perpetual work in progress. That entails careful observation of reality that is constantly present in my non-artistic life and has become an indispensable element of my artistic activity, as important as work connected with creating a graphic work itself.

The created set of linocuts summarizes a two-year period of my life and work. One may wonder why there are no human figures or animated nature represented in the pictures. It has not always been like that: human beings and their companions – dogs or cats often appeared in my earlier paintings or graphic works. However, even though not depicted, the human being also intensively exists in these works. He or she is present here through manifestations of his or her activity and artefacts, but mostly through the mood and mental states symbolized by simple forms and colour. Analysing my own artistic activity and thoroughly investigating the processes that take place when prints are made is bound to become an impulse to search further and create new graphic works.

WORKS CITED

Literature

- Albers Josef, *Interaction of Color*, translated by Norbert Zawisza, Yale University Press, New Haven and London 2013
- Bandmann Günter, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX wieku*, translated by F. Franckowiak, in: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Jan Białostocki (ed.), PWN, Warszawa 1976
- Basiul Marek, *Wybrane graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne w Linoryt w XXI wieku... co dalej?* Materials from a scientific conference of the Academy of Fine Arts in Gdańsk 2014
- Bunsch Franciszek, *006_Drzeworyt w Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, ASP Poznań, 2007
- Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
- Harris Thomas, *Hanibal*, translated by Danuta Górka, Wydawnictwo "Albatros", Warszawa 2013
- Hrabal Bohumil, *Auteczko*, translated by Jakub Paczeński, Wydawnictwo "Znak", Kraków 2003
- Krejča Aleš, *Techniki sztuk graficznych*, translated by Andrzej Dulewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984
- Leśnikowski Dariusz, *Od impresji do syntezy* in: *Joanna Paljocha. Obrazy / Grafiki*, Galeria Amcor, Łódź 2016
- Nochlin Linda, *Realizm*, translated by Wiesław Juszcak and Tomasz Przystęski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 2009
- Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012
- Thiel Erika, *Henri Matisse*, translated by Egbert W. Skowron, Arkady, Warszawa 1975, <W Kręgu Sztuki>

Internet sources

- A text referring to the exhibition *Picasso Linolschnitte – Im Rausch der Farbe*. Kunstmuseum Münster 2011, <http://tinyurl.com/y6vnouev>, accessed 02.08.2017

LIST OF WORKS

Page	Title
27	<i>Żółty wazon / Yellow Vase</i>
28	<i>Martwa natura z zielonym dzbanem / Still Life with a Green Jug</i>
29	<i>Sąsiedzi / Neighbours</i>
30	<i>Między żelazem a srebrem / Between Iron and Silver</i>
31	<i>Drzwi do lasu / Door to the Forest</i>
32	<i>Poranek / Morning</i>
33	<i>Koniczyna / Clover</i>
34	<i>Przestwór / Expanse</i>
35	<i>Pokłon na Cztery Strony Świata / A Bow to the Four Corners of the World</i>
36	<i>Wiatr / Wind</i>
37	<i>Łan / Standing Crop</i>
38	<i>Rozległe popołudnie / Vast Afternoon</i>
39	<i>Środowisko subtelniejsze od wody / Environment More Subtle than Water</i>
40	<i>Zegar kuchenny / Kitchen Clock</i>
41	<i>Na godzinę przed zmierzchem / An Hour before Dusk</i>
42	<i>Nitka wieczoru / Thread of the Evening</i>
43	<i>Park ciemnego nieba / Dark Sky Park</i>
44	<i>Znaki / Signs</i>
45	<i>Koty za płoty / Behind Fences</i>