

DOKUMENTACJA POSTĘPOWANIA HABILITACYJNEGO
DOSSIER OF HABILITATION PROCEDURE

ROZPRAWA HABILITACYJNA
AUTOREFERAT

HABILITATION DISSERTATION
SUMMARY OF PERSONAL ACCOMPLISHMENT

Adiunkt dr Paweł Bińczycki
Zakład Grafiki Warsztatowej, Wydział Sztuki
Uniwersytet Rzeszowski

Adjunct Ph.d. Paweł Bińczycki
Department of Printmaking, Faculty of Art
University of Rzeszow

„Ci, co w nic się nie przemieniają, nie stają się sobą”

Antoine de Saint-Exupery

FORMY PRZEJŚCIOWE

Formy przejściowe – jest to czwarty cykl graficzny w moim dorobku. Myślę, że najważniejsza różnica pomiędzy wcześniejszymi zestawami, a tym, polega na doborze techniki graficznej. Poprzednie trzy cykle były zrealizowane w technikach wklęsłodrukowych, podczas gdy ten ostatni, to druk wypukły-linoryt.

Pierwszy poważny zestaw jaki zrealizowałem, to moja praca dyplomowa powstała na ostatnim roku studiów (2001 r.) – cykl mezzotint, zatytułowany *Cztery razy Twoja samotność*. Praca nad nim uświadomiła mi, jak trudno jest stworzyć konsekwentny i wewnętrznie spójny zbiór prac, które wyeksponowane obok siebie, „współpracują” ze sobą, nie stanowiąc wzajemnej konkurencji. Z drugiej zaś strony, będąc komponentami zestawu, nie tracą nic ze swej siły gdy eksponowane są rozłącznie jako samodzielne prace.

Potem, niedługo po studiach, przy okazji prób związanych z opracowaniem nowej techniki, z licznych etiud powstał cykl małych form, zamknięty we wspólnym tytule *Aluzja do pejzażu* (2003 r.). Próby te otworzyły mi drogę do dalszych poszukiwań, w efekcie których narodziła się koncepcja pracy doktorskiej. W tej samej technice co poprzedni cykl, powstał zestaw kilkunastu prac, którymi poprzez tytuł starałem się zbudować związek z moimi wcześniejszymi realizacjami w tej technice. *Aluzja do kobiety* zakończyła prace z techniką własną, którą nazwałem suchym odpryskiem. Ostatnia praca cyklu doktor-

skiego, zatytułowana *Aluzja do kobiety XIV* (2008 r.), była jednocześnie ostatnią wykonaną przeze mnie pracą w tej technice.

Myślę, że wpłynęły na to dwa czynniki. Jednym było już zmęczenie dość dużą ilością realizacji w tym warsztacie. Drugim chyba istotniejszym, był pewien poziom przypadku, który wkradał się do tamtych prac, który z konieczności musiałem akceptować. Przeszkadzało mi, że nie byłem w stanie techniki tej kontrolować w takim stopniu jak jest to w miedziorycie, czy mezzotintie.

Można by pomyśleć, że cztery cykle jak na tak długi okres twórczości, to trochę mało, jednak należy wówczas wziąć pod uwagę, że większość realizowanych przeze mnie grafik to pojedyncze prace, lub niewielkie serie składające się z dwóch lub trzech grafik, gdzie trudno tu mówić jeszcze o cyklu. Nie wynika to z faktu, że szybko tracę zainteresowanie jakąś techniką czy tematem. Jest to raczej podyktowane dociekliwością i próbą zmierzenia się z różnymi problemami zarówno tymi warsztatowymi, jak i dotyczącymi natury obrazowania, określonej estetyki i tematyki.

Jestem przekonany, że gdzieś tam, mimo nieraz dużej różnorodności formalnej moich grafik, można uchwycić wspólny mianownik, pryncypia spajające cały ten dorobek w pewną klamrę, wewnątrz której będzie uwidaczniał się szacunek do klasycznego warsztatu graficznego, i narastająca potrzeba dotykania w grafikach tematyki o charakterze egzystencjalnym.

•

Jest taka technika pisania prac naukowych, gdzie ich pierwsza część, przyjmująca najczęściej formę wstępu, pisana jest na samym końcu, kiedy to niemal cała praca jest gotowa. W moim odczuciu ma to sens, gdyż umożliwia precyzyjne i zwarte wprowadzenie w omawiane zagadnienie, w opar-

ciu o wiedzę i doświadczenie często dużo większe niż przed przystąpieniem do napisania owej pracy.

Wydaje mi się, że często podobnie bywa w wypadku prac plastycznych. Konkretnie analogię odnajduję w zamykaniu w cykle tematyczne dzieł początkowo niezatytułowanych i samodzielnych. Wydaje mi się, że proces autointerpretacji już ukończonej pracy pozwala zrozumieć i zwerbalizować to co do tej pory było tylko zamknięte w obrazie. Jeśli prac jest kilka, istnieje możliwość uzmysłowienia sobie istniejącego związku jaki między nimi się wytwarza, lub też zrozumienie, że takowy nie powstał.

Formy przejściowe nie od początku były *Formami przejściowymi*, podobnie jak praca, która zapoczątkowała ów cykl – *Kokon*, nie od razu była *Kokonem*.

Cykle rodzą się z trwania mniej lub bardziej uzmysłowionego nastroju, stanu umysłu, jakiejś fascynacji lub też są efektem z góry założonego planu. W tym drugim przypadku jest to często droga trudniejsza, bo w jakimś stopniu zamknięta zakładająca punkt docelowy i nie akceptująca w tym czasie zbyt odważnych poszukiwań, gdyż nadrzędną cechą będzie pozostawała zadeklarowana spójność.

Pamiętam, jak przy okazji otwierania przewodu doktorskiego, byłem zobligowany do przedstawienia planu pracy, gdzie musiałem określić zakładany efekt w postaci tytułu cyklu, ilości prac, ich wielkości i techniki wykonania. W trakcie dwóch lat od tej deklaracji, prace które konsekwentnie dołączałem do powstającego cyklu bardzo szybko zaczęły tracić świeżość, jak również szybko zaczęły stwarzać mi trudność, gdyż czułem, że aby zachować spójność w obrębie nazwanego na początku cyklu, musiałem iść na coraz większy kompromis z moją niegasnącą potrzebą poszukiwania własnego języka. Pamiętam jak tworząc ów cykl, z góry założonymi ograniczeniami, czułem z każdym dniem narastający lęk

przed niewymyśloną jego częścią. Obronę pracy doktorskiej potraktowałem jako ostateczny moment zamykający etap prac „na zamówienie”, których część powstawała z przymusu, konieczności wywiązania się z podpisanego cyrografu, a nie wewnętrznej potrzeby tworzenia.

Brak takich deklaracji w wypadku przygotowania zestawu habilitacyjnego, pozwolił mi na większą elastyczność, gdzie przez cały czas miałem poczucie wolności tworzenia. Do samego końca zdawałem sobie sprawę, że koncepcja wystawy nie jest zamknięta i jej ostateczny kształt pozostaje w mocy moich decyzji, gdzie nikt nie zarzuci mi, że z czegoś się nie wywiązałem, lub że moje grafiki nie odnoszą się do tematu, którego miały być ilustracją.

Tytuł spinający prace w *Formy przejściowe*, o ile pamiętam zaczął wyłaniać się gdzieś dopiero podczas realizacji ósmej pracy, kiedy to zaczynało do mnie powoli docierać, czym te grafiki są.

Przeglądając całkiem niedawno w swoim komputerze katalog z reprodukcjami grafik zrealizowanych w przeciągu ostatnich kilku lat, ogromnie mnie zaskoczyło, jak wiele z nich stanowi obserwację świata zwierzęcego. Nie wiem czemu, ale jakoś do tej pory nie miałem okazji ani potrzeby analizować swojej twórczości na tyle aby dojść do takiego prostego wniosku. Były to prace powstałe w różnych latach, w różnych technikach i różnych rozmiarów, a co za tym idzie nie łączone nigdy we wspólne zestawy. Nieliczne w tym czasie wystawy indywidualne były raczej tworzone bez wyraźnego klucza, co również zapewne przyczyniło się do tego, że łatwo było tego zjawiska nie zauważyć.

Kończąc grafiki szybko traciłem z nimi kontakt, zapominałem o nich, mając już przed oczyma jakiś inny obraz, który pragnąłem zrealizować.

Kiedy wreszcie zacząłem oglądać się wstecz, kiedy zacząłem zauważać, jak waż-

nym dla mnie jest motyw zwierzęcy, uderzyło mnie coś jeszcze mocniej. Coś co do tej pory wydawało się zbitkiem bardzo różnych tematycznie grafik, okazało się być nośnikiem niemal jednej i tej samej idei. Otóż wszystkie grafiki wewnątrz owego biologicznego motywu posiadały jeszcze jedną cechę wspólną – moment przejścia.

W wypadku każdej z prac, podświadomość podpowiadała mi obraz zawierający sytuację, która ze względu na swój charakter, stanowi kluczowy moment bytu zwierzęcia. Kluczowy poprzez podkreślenie tymczasowości poprzedniego etapu. Żeby może nie brzmiało to zbyt pokrętnie, postaram się odnieść do konkretnych grafik, wskazując co mam na myśli.

Elegia – grafika wykonana w dwóch technikach – mezzotincie i akwatincie, przedstawia martwego ptaka, nad którym znajduje się ogromny prostokąt, wewnątrz którego forma tego samego ptaka opisana jest czymś na podobieństwo eterycznego całunu.

Prawie początek – niewielka mezzotinta przedstawiająca pękające jajko. Za chwilę wyłoni się z niego jakieś zwierzę, które po raz pierwszy doświadczy świata poza wnętrzem kruchej skorupki.

Kolejna grafika, tym razem miedzioryt, tytuł *Sen*. Praca przedstawia zwinięte w kłębek małe ciało jakiegoś gryzonia. Może to mysz polna, a może ryjówka. Zwierzę znajduje się w czymś w rodzaju gniazdzka, ma zamknięte oczy, a dookoła niego jest nicność.

Specjalnie wybrałem prace, które z pozoru wydają się bardzo różne, gdyż może dzięki temu zabiegowi uda mi się pełniej wyjaśnić wspólny charakter problematyki w nich zawartej.

Posłużę się też przy tej okazji zagadnieniem Infinityzmu, które jako element filozofii egzystencjalnej, wydaje się być dobrym wsparciem i uzupełnieniem mojej analizy, gdyż jest to pogląd, który w jednym ze swych założeń przyjmuje nieskoń-

czoność przyrody i świata przy jednoczesnej podzielności przestrzeni i czasu.

Patrząc z tej perspektywy – na wieczność składa się nieskończona ilość etapów, które nieustannie się zamykają, otwierając tym samym kolejny etap przy zachowaniu płynności owej nieskończoności przyrody. Moje grafiki skupiają się na owej kulminacji w dokonującym się „przejściu” z jednego stanu w drugi. Pękające jajko będzie, tak jak wskazuje tytuł, metaforą początku, gdzie na skraju endo i ontogenezy. Owa naruszona skorupka za chwilę zostanie porzucona, jedyny ślad poprzedniej formy bytu.

Kontekst tej grafiki sprawia, że inne moje prace przedstawiające chociażby martwe ptaki, tak jak wspomniana *Elegia*, tracą charakter wanitatywny. Tym samym egzystencjalizm zawarty w tych pracach w większym stopniu odnosi się do filozofii Kierkegaarda, odrzucając tym samym pesymizm zawarty w egzystencjalizmie jaki prezentuje

Heidegger i Sartre. Tak jak skorupka jajka, ostygle ciała ptaków są kruchym śladem, formą tymczasową, która spełniając swoją rolę, oddala od siebie byt, w kierunku kolejnego etapu, jak również i w kierunku nieskończoności.

Sen opisuje zaś stan zawieszenia jakim jest letarg, sen zimowy, mała śmierć. Etap który dzieli życie zwierzęcia na cykle. Ta praca może nawet bardziej niż pozostałe, bo w szerszym kontekście wyraża Infinityzm filozofii egzystencjalnej i właściwie odczytana stanowi klucz do zrozumienia większości moich prac – tam gdzie metafizyczność wymieszana jest z analizą praw rządzących biologią, fizycznością, czy wręcz fizjologią.

Zastanawiając się, czemu opisując owe zjawiska, sięgam po motyw zwierzęcy, doszedłem do wniosku, że chciałem ukazać wręcz wzruszającą delikatność i kruchość zwierząt. Przedstawiam drobne ptaki, małe gryzonie, ślimaki... stworzenia,

których byt łatwo przeoczyć i niezauważyć ich braku, tak jak też zmian zachodzących w ich małym świecie. Takie rozumienie zwierząt jako podmiotów grafik, staje się jednocześnie metaforycznym opisem naszej bezbronności i kruchości wobec odwiecznego cyklu nieustannie zachodzących zmian. Egzystencjalizm, do którego się odnoszę zwracał szczególną uwagę na to, że nasze istnienie jest „krucho” – to jego właściwość. Jest nieustannie zagrożone. Świat idąc swym torem, nie baczy na małe istnienia, i w każdej chwili tysiąc działających sił może to istnienie zniszczyć lub narazić na szwank.

Pozostając jeszcze na chwilę przy moich wcześniejszych pracach, wspomnielibym o szczególnej grafice, która jak sądzę wprowadziła do mojej twórczości ideę formy przejściowej, zasiewając pewną myśl, która wykiełkowała i najpełniej została wyrażona właśnie w obecnie prezentowanym cyklu. *Jesień* – taki nosi tytuł i bez wchodzenia w szczegółowy opis, jest to praca wklęsłodrukowa, która zawiera w sobie tylko dwa elementy – pierścień pnia ściętego drzewa a na nim muszelka, pusta skorupka. Kiedy tworzyłem tę grafikę, wydawało mi się, że w tej narracji uchwyciłem ideę przemijania i rozkładu. Nie zdawałem sobie natomiast sprawy, że motyw ten za parę lat powróci ze zwielokrotnioną siłą, niosąc ze sobą bardziej optymistyczne przesłanie, gdzie coś tak definitywnego jak koniec wypierane jest przez ideę rozwoju i ewolucji. Pusta skorupka, jednoznacznie kojarzy się ze śmiercią ślimaka. Stanowiąc jego integralną część, jest czymś w rodzaju pamiątki, na którą patrząc myślimy o jej mieszkańcu, mimo że tamtego może już od bardzo dawna nie ma.

W tym miejscu dochodzimy do sedna mojej wypowiedzi, gdyż po tak długim wstępie jest to najodpowiedniejszy moment aby tym razem już bezpośrednio odnieść się do prezentowanego cyklu. Mimo, że tak jak wcześniej wspomniałem, poszczególne prace mojej dotychczasowej twórczości, awi-

zowały już nadejście *Form przejściowych*, to w pewnym sensie ukonstytuowana forma jako zapowiedź cyklu, pojawiła się w 2015 roku za przyczyną grafiki, którą pokazywałem na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie w 2015 roku. *Kokon* posiadał w zasadzie już wszystkie cechy kolejnych prac w cyklu. Sam pomysł wydał mi się wtedy na tyle interesujący, że po wykonaniu pierwszej odbitki zdecydowałem, że motyw ten warto rozwinąć w cykl, tym bardziej że w głowie zaczęły mi się pojawiać pomysły na kolejne grafiki.

Forma *Kokon* balansuje na granicy figuracji i abstrakcji, jednak swym tytułem tworzył nawiązanie do entomologii, co właśnie przechyla szalę w kierunku rozumienia grafiki jako przedstawiającej. W swej twórczości zawsze stroniłem od obrazów abstrakcyjnych, więc jeśli jest sytuacja, taka jak w tym przypadku, staram się ów deficyt figuracji kompensować tytułem na tyle jednoznacznym, by semantycznie ukierunkować percepcję widza w stronę postrzegania moich grafik jako form przedstawiających. Nazwanie wtedy grafiki w taki a nie inny sposób nie niosło za sobą nic więcej poza chęcią odcięcia się od abstrakcji, na zasadzie najbliższego skojarzenia, natomiast głębsza refleksja pojawiła się później, kiedy to zdałem sobie sprawę, że zupełnie nieprzypadkowo, aczkolwiek podświadomie, praca uzyskała taką formę i tytuł.

Ciężko sobie chyba wyobrazić bardziej wyrazistą metaforę przeobrażeń i rozwoju, jak właśnie ów kokon, który z jednej strony stanowi warstwę ochronną dla larwy, z drugiej zaś jest kurtyną kolosalnych przemian. W tym czasie wewnętrzne narządy larwalne ulegają całkowitemu rozpuszczeniu histolizie i fagocytozie. Jedynie układ nerwowy i gruczoły podlegają stopniowej przebudowie. Mają one kluczowe znaczenie dla przemiany – proces przejścia do poczwarki i postaci dorosłej, nazywanej imago lub też bardziej sugestywnie, owadem doskonałym.

Gdy wszystkie procesy zostają zakończone, poczwarka wykonuje gwałtowne ruchy powodujące popęknięcie oskórki. Umożliwia to wyjście postaci dorosłej na zewnątrz kokonu zanim nowy oskórek stwardnieje. Wszystkie prace cyklu *Formy przejściowe* z założenia miały przedstawiać nie tyle samego owada, ile pozostałości po procesie jego przemiany. Najczęściej oprzęd kokonu jest zjadany przez wyklutego dorosłego osobnika, który się z niego wydostał. Dlatego też należy założyć, że moje prace przedstawiają ów szczególny moment, kiedy to owad wydostał się na zewnątrz kokonu, ale jeszcze nie zdążył go skosztować. Z powodu takiego łakostwa larwy jedwabnika są uśmiercane jeszcze zanim się wyklują, by cenne nici ich oprzędu nie zostały zniszczone.

Poszczególne prace cyklu nie stanowią opisu samego zwierzęcia, a jedynie poprzez analizę tytułu i poszlak, mamy możliwość zrozumienia zastanej sytuacji na obrazie. Nie jest istotne jakiego gatunku czy rodzaju jest to stworzenie, dlatego też można przyjąć, że opis ma charakter uniwersalny. Jest jedynie metaforą a nie dokumentacją. We wszystkich pracach kokon jest uszkodzony, jednak tylko w takim stopniu w jakim może się to stać, gdy owad chce opuścić powłokę. Czasem jest to niewielki otwór, a czasem przełamanie jakby na dwie części. W jednej pracy zgięty oprzęd pęka tworząc przestrzeń umożliwiającą wydostanie się na zewnątrz, a jeszcze gdzieś indziej gwałtowne ruchy wykluwającego się owada tworzą spiralę, w której widać tylko zagmatwaną formę z miejscami gdzie puściły nici. W każdej z tych prac starałem się trochę inaczej opisać ten proces, żeby cykl nie stracił dynamiki i nie zaczął zbyt szybko nudzić; w efekcie czego, mimo że na pierwszy rzut oka prace wydają się spójne, po głębszym przyjrzeniu się im, będą widoczne różnice pomiędzy poszczególnymi grafikami. Kiedy natomiast trochę się oddalimy i nabie-

rzemy większego dystansu, dostrzeżemy że cykl wyraźnie przełamuje się na trzy części. Poprzez przeskalowanie ujawniona zostaje jubilerska struktura tych form, pokazując ogromną dekoracyjność przecinających się linii, a jednocześnie przedstawienie w skali makro daje możliwość dostrzeżenia, że splot ukazany w poszczególnych grafikach zasadniczo się różni. Sposób „tkania” kokonów wynikał z różnego podejścia do projektowania. Gdyby wszystkie projekty powstały w tym samym czasie, zapewne nie byłoby tego rodzaju różnic. Jednak fakt, że do opracowywania nowych projektów zasiadałem raz na kilka miesięcy, dopiero po wycięciu wszystkich zaprojektowanych w danym czasie grafik, powodowało, że miałem więcej czasu na przemyślenia, jak i na zdobycie większego doświadczenia, jeśli chodzi o samo narzędzie.

Sam pomysł plastyczny zakładał tworzenie prac opartych na module, który powielany, nakładany i przesuwany w określony sposób względem innych elementów kompozycji, zaczynał wibrować tworząc mniej lub bardziej widoczny efekt mory. Takie obiekty w toku dalszego projektowania ulegały swoistej degradacji. Poddawałem je procesowi „starzenia”. Powstałe formy zaczynały pękać, kurczyć się i wyprężyć. Rozpadały się w wyniku prowokowanego przeze mnie procesu degradacji. Wcześniej wspomniane różnice w strukturze poszczególnych prac były zdeterminowane przede wszystkim decyzjami w początkowej fazie pracy projektowej, gdzie określałem wygląd powielanego modułu. W zależności od jego wielkości, tego jak bardzo był skomplikowany, jak też z jak grubej był stworzony linii, miało wpływ na charakter prac z niego konstruowanych. W ten sposób ujawniły się trzy grupy grafik, które mimo iż były częścią jednego cyklu, postanowiłem wewnętrznie pogrupować poprzez nadawanie im odpowiednich tytułów. Pierwsza grupa grafik nosi tytuł *Kokon* (choć na początku nazy-

wałem tak wszystkie prace cyklu). Decyzja o tym tytule niejako podyktowana była prostą zależnością wynikającą z faktu, iż w grupie tej znalazły się prace najbardziej formalnie podobne do istniejącej i opublikowanej już wcześniej pracy pod tym właśnie tytułem. Nie pozostało mi nic innego, jak tylko do tego tytułu przy kolejnych pracach dodawać cyfry rzymskie. Kolejnym dwu zestawom postanowiłem nadać nazwy łacińskie, uznając że język ten będzie najodpowiedniejszy do określenia form biologicznych.

Drugi zestaw prac nazwałem *Ecdysis* nawiązując do podobnego procesu biologicznego co opuszczanie kokonu, a mianowicie do wylinki – odrzucenia pozostałości zewnętrznej, twardej powłoki ciała. Prace tego zestawu mają dużo gęstszą strukturę i pozbawione są symetrii, zyskując organiczny charakter i może też bardziej jednoznaczny formę. Cechą łączącą te prace będzie wychodzenie ich poza kadr, co wcześniej przy *Kokonach* nie miało miejsca. Tam wszystkie obiekty ukazane były całościowo i w centralnym miejscu kompozycji.

Exuvium to trzecia grupa prac w cyklu Form przejściowych. Samo określenie oznacza odrzucanie skóry przez larwę w trakcie linienia. W tym wypadku posłużyłem się takim tytułem, gdyż skóra pozostawiona przez larwę, będąc już tylko martwą tkanką, swym wyglądem w dalszym ciągu przypomina owada. Prace kryjące się pod tym tytułem robią wrażenie najbardziej przedstawiających w całym cyklu. Zoomorficzne formy najsilniej odcinają się od niejednoznaczności dając pewność, że patrzymy na coś organicznego. Sugestywność tych kształtów ukierunkowuje interpretację pozostałych prac cyklu, zwłaszcza części niemal abstrakcyjnych *Kokonów*.

Tak oto entomologia staje się nośnikiem filozofii egzystencjalnej i nie jest to szczególny przypadek, kiedy biologia jako nauka zaprzęgnięta zostaje do budowa-

nia i tłumaczenia światopoglądów, nie tylko tych naukowych, ale także wdzierając się dużo dalej – do wnętrza naszej duszy. Samo określenie form przejściowych swe historyczne źródło ma w jednej z najważniejszych prac napisanych przez biologa. Karol Darwin w swym dziele *O powstawaniu gatunków* – formami przejściowymi, określił „brakujące ogniwo” – formy organizmów łączących cechy dwóch grup systematycznych. U mnie to określenie ma nieco inny zakres, gdyż ogranicza się jedynie do obserwacji ontogenetycznej; jednak mile pokrewieństwo użytych nazw warte jest odnotowania, tym bardziej że wspomniana praca Darwina w momencie opublikowania okazała się być właśnie jedną z tych prac przyrodniczych, które wkroczyły na teren filozofii i religii, stając się źródłem nieustannych analiz i dyskusji trwających do dnia dzisiejszego.

Stworzony przeze mnie zestaw prac, z całą pewnością nie stanie się źródłem rewolucji i nie będzie powodem historycznych sporów, jednak jestem przekonany, że dla wielu osób, które zetknęły się z moją dotychczasową twórczością, nieoczekiwane pojawienie się *Form przejściowych*, będzie się wiązało z dużym zaskoczeniem. Naskórkowe tylko dotknięcie przez odbiorcę, samej formy obecnie tworzonych przeze mnie grafik, bez próby głębszej analizy, może wiązać się z brakiem zrozumienia, czy wręcz akceptacji, dla tak gwałtownej zmiany. Jednak ja tkając w dalszym ciągu nić metafor, użyję kolejnego porównania, gdzie „kokon” będzie tylko świadectwem – formą przejściową, wylinką ilustrującą poszukiwania jako dynamiczną drogę artystycznego rozwoju.

Chyba każdy grafik będąc artystą, jest też po części rzemieślnikiem. Dlatego też nie bez powodu grafika artystyczna nazywana jest też warsztatową. Ani malarstwo, ani też

rysunek nie dopracowało się tego przydomku, co (nie umniejszając tym dyscyplinom) wynika prawdopodobnie z faktu, że technologia tutaj nie pełni aż tak istotnej roli jak ma to miejsce w wypadku grafiki. W środowisku grafików częściej, niż ma to miejsce u reprezentantów pozostałych dyscyplin artystycznych, odbywa się wymiana doświadczenia stricte warsztatowego. Potwierdzeniem tego są liczne sympozja i opracowania opisujące zarówno klasyczne, jak i nowe techniki. Sam będąc na wystawach grafiki, niemal zawsze z nosem przy odbitce, próbuję odgadnąć technikę wykonania. Staram się odkryć technologiczne niuanse umożliwiające uzyskanie określonego efektu.

Jest to chyba rzecz symptomatyczna w środowisku grafików, że rozmowy na dowolny temat, dość szybko ostatecznie znajdują ujście w tematyce warsztatowej, tworząc nić porozumienia i pożądane źródło cechowej wiedzy tajemnej. Dlatego też moja wypowiedź nie byłaby pełna, gdybym sobie odmówił podzielenia się doświadczeniami samego warsztatu, którego wybór zawsze w jakimś stopniu determinuje charakter wykonanej w nim grafiki. Albo też odwrotnie – wybór określonego projektu, warunkuje dobór techniki graficznej.

Możnaby powiedzieć, że „przesiadka” z druku wklęsłego na linoryt, to dość karłowate przedsięwzięcie. Jednak decyzja realizacji projektu w technice linorytu, podjęta została przeze mnie w sposób zupełnie naturalny. Kiedy narodził się pomysł stworzenia „kokonów”, kiedy zaczęła się wyłaniać ich, może jeszcze nieostateczna i nienazwana forma, ale już pewna koncepcja kształtów i materii, ciężko było mi sobie wyobrazić je jako realizacje wklęsłodrukowe. Ekwiwalentem graficznym, warsztatowym użytego opisu, był dla mnie druk wypukły, gdzie jego zerojedynkowy zapis, opierający się jedynie na prostej relacji bieli i czerni, odzwierciedlał to co w tych pracach chciałem uzyskać.

Prawdą jest, że jestem identyfikowany jako „wklęsłodrukowiec”, jak również to, że na uczelni pracuję w pracowni druku wklęsłego. Z drugiej strony uważam, że nie stygmatyzuje mnie to w żaden sposób, tym bardziej, że z druku wypukłego nigdy nie zrezygnowałem i od skończenia studiów co jakiś czas zdarza mi się wykonać linoryty lub prace łączące w sobie kilka rodzajów druku. Z całą pewnością nigdy nie zamykałem się na żadną technikę, ani na jeden tylko rodzaj druku.

Pomysł od samego początku zakładał stworzenie prac dużych, czego konsekwencją stał się wybór techniki. W druku wypukłym mogłem sięgnąć po co najmniej kilka technik – drzeworyt, gipsoryt, linoryt... Ograniczeniem okazały się warunki w jakich mogłem opracowywać matrycę. Mój stół roboczy może poszczycić się blatem o wymiarach 136x80cm. Przestrzeń ta jest jednak ponad dwukrotnie mniejsza, od zakładanych rozmiarów matryc, więc niejako z góry byłem skazany na sięgnięcie po linoleum, gdzie materiał jest bardzo elastyczny, i w związku z tym na swoim stole śmiało mogłem realizować duże formaty, przy odpowiednim zwijaniu matrycy z jednej strony i odwijaniu jej z drugiej, w miarę postępu pracy. Czynność ta trochę przypomina czytanie Tory.

Pamiętam jak kiedyś podjąłem się pracy nad mezzotintą przekraczającą wymiary 50x70cm. Projekt zakładał dużą ilość szczegółów i był dość nietypowy jeśli chodzi o realizację w mezzotintcie, gdyż znacznie przeważała w nim ilość bieli w stosunku do miejsc czarnych. Kto kiedykolwiek robił mezzotintę, lub zagłębił się w jej specyfikę, wie że nie bez powodu ta nazywana jest sztuką czarną. Jak również wie to, że format B2, to jak na tę technikę już naprawdę duża powierzchnia. Ten nietrafiony projekt dość szybko przyprawił mnie o stan bliski depresji, gdyż po prawie roku żmudnej pracy nie widziałem jej końca. Wizja roztaczającej

się ogromnej powierzchni blachy, w której dopiero niewielka jej powierzchnia jest opracowana, działała coraz bardziej demobilizująco. Wówczas zdałem sobie sprawę, że muszę zmienić podejście do pracy, a mianowicie realizować tę grafikę tak jak to robię, gdy zajmuję się mniejszą formą graficzną. Kiedy obraz był już „ustawiony”, nakryłem blachę dużym kawałkiem płótna tapicerskiego z wyciętym na środku prostokątem o wymiarach przypominającym wielkość dotychczas realizowanych przeze mnie niewielkich grafik. Od tego momentu praca przebiegała już zupełnie inaczej, to znaczy może nie szybciej, ale tracąc z oczu ogrom pracy jaki mnie jeszcze czeka, mogłem się skupić na fragmencie matrycy w dobrze mi znanym formacie i sukcesywnie postępować w realizacji, bez narażania się na szybkie zniechęcenie dalszą pracą. Tę dygresję odnośnie mezzotinty, (której notabene jednak do tej pory jeszcze nie udało mi się ukończyć), umieściłem tutaj, ze względu na pewną analogię, którą zauważam. Mianowicie owa konieczność zwijania niemieszczącej się matrycy, powoduje, że podczas wycinania linoleum, nigdy tak naprawdę nie widzę pracy w całości, a jedynie niewielką jej część. Dla mnie jest to ogromną zaległością, gdyż skupiam się wyłącznie na danym fragmencie i mogę poświęcić się detalowi w takim stopniu jak przy pracy nad miniaturą, podczas gdy pozostała jej część, ta już wycięta, jak i ta wymagająca dopiero opracowania, nie odwraca mojej uwagi.

Taki charakter pracy jest jednak możliwy wyłącznie, jeśli wiem że przeniesiony projekt jest na dany moment bezdyskusyjnie zamknięty, że nie ma już potrzeby podejmować w trakcie pracy, decyzji odnośnie dalszych jego modyfikacji. Jednak zwiększający się dystans czasu od momentu kiedy uznaję projekt za gotowy do realizacji, początkową pewność i zadowolenie bardzo często osłabia. Dlatego też mając do dyspozycji dwie drogi – natychmiastowa

praca, lub „sezonowanie” pomysłu, zwykle decyduję się na to pierwsze rozwiązanie. Z jednej strony wynika to z faktu, że nastrój podniecenia, zapał i ogromna chęć natychmiastowego nadania formy grafiki nowemu pomysłowi, jest dla mnie ogromnie intensywnym doświadczeniem, które działa niezwykle stymulująco. Z drugiej strony, przechodząc niemal natychmiast po zaprojektowaniu, do realizacji nie daję sobie możliwości zbyt krytycznej oceny, gdyż codzienny nakład pracy w tworzenie matrycy, cały czas utrzymuje mój emocjonalny związek z projektem, nie dając szans na stworzenie dystansu, który by wystarczył abym potrafił zatrzymać ten proces.

Doświadczenie jakie zdobyłem przy realizacji grafik w dwóch najczęściej wykorzystywanych przeze mnie technikach – mezzotincie i miedziorycie, ukształtowało we mnie nawyk precyzyjnego określenia pożądanego wyglądu i charakteru odbitki, którą zamierzam uzyskać. Wiąże się to z tym, że przed przystąpieniem do pracy nad matrycą, staram się przygotować projekt na tyle szczegółowo, aby na improwizację na blasze pozostawić już jak najmniej miejsca. Oczywiście zdarza mi się nie stosować tej metody w innych bardziej swobodnych technikach, i wówczas bywa, że zasiadam nad czystą matrycą bez określonej wizji i wstępnego projektu. Jednak fakt, że najczęściej pracuję w technikach, które wymagają gruntownego zwizualizowania pomysłu, przed przystąpieniem do pracy nad cyklem, to przy realizacji Form Przejściowych, tę metodę pracy również sobie założyłem.

Metoda ta w sposób zasadniczy podzieliła moją pracę nad grafiką na etapy: projektowanie, opracowanie matrycy i wykonanie odbitki. Każdy z tych etapów dostarczał mi zupełnie różnych emocji, które wzajemnie się uzupełniały, powodując że nim zdołałem się zmęczyć i znużyć jakąś częścią tego procesu, przechodziłem do kolejnego eta-

pu. Projektowanie tutaj z całą pewnością będzie najbardziej kreatywnym momentem, a co za tym idzie najbardziej wymagającym i niepewnym. Towarzyszy mu nieustanne napięcie i nieprzerwana praca intelektualna. Jeśli na tym etapie stworzy się odpowiednie warunki i nastawienie, forma zazwyczaj zaczyna się stwarzać sama i rozwija się według swoich praw, własnym tempem i rytmem. Jednak mimo to, czasem bywa, tak że artysta w projekcie topi swe myśli, emocje, a dzieło je pochłania jak czarna dziura, nie przekazując dalej. Wówczas praca może stać tygodniami mimo wysiłków i ogromnego nakładu pracy. Temu etapowi, zwłaszcza kiedy próbuje się kontynuować jakąś myśl zawartą we wcześniejszych pracach, czasem towarzyszy obawa, że wyczerpało się już cały zasób środków i pomysłów, że powiedziało się już wszystko w danym zagadnieniu, że się wypaliło. Wówczas trzeba zachować szczególną czujność aby nie popełnić prac wtórnych lub autoplagiatu.

Drugi etap – praca warsztatowa. Wycinanie linorytów było dla mnie momentem, który niejako zamykał do wewnątrz te wszystkie intensywne emocje i uwalniał je dopiero przy rodzeniu się kolejnego projektu. Na tym etapie była to praca niemal wyłącznie mechaniczna, która pozwalała odpocząć, nabrać sił przed powrotem do pracy koncepcyjnej. Wycinanie poszczególnych grafik Form przejściowych było dla mnie szczególnie ważnym momentem, kiedy to wieczorami mogłem oderwać się od problemów dnia i wyciszyć. Trochę taka terapia przez sztukę jak na warsztatach terapii zajęciowej.

Kiedy na linoleum jest już naniesiony projekt, przed oczami ukazują się tylko czarne i białe pola. Te które należy zachować i te do wycięcia. Jest to wielogodzinna medytacja gdzie dłuto albo rylec zupełnie bez udziału umysłu mechanicznie precyzyjnie i metodycznie podąża po śladzie zapro-

jektowanych form. Wtedy tak naprawdę rodzi się prawdziwa więź z matrycą. Wprost proporcjonalnie do czasu jaki spędzam nad nią, wywiązuje się Intymny kontakt z jej powierzchnią. Kontakt jakiego nigdy nie doświadczą osoby zajmujące się drukiem cyfrowym, gdyż tam projekt jest jednocześnie matrycą. Bezpośredniość ingerencji w matrycę, do surowego projektu dodaje pewnej temperatury, wprowadza element humanistyczny wynikający z niuansów błędów ludzkiej ręki i ograniczeń narzędzia – zupełnie naturalnych i akceptowanych jako wartość dodana do pierwotnej formy. Te niuanse często niezauważalne dla widza, odfiltrowują z wykonanego na komputerze projektu, perfekcyjny cyfrowy detal, zastępując go unikalnym „charakterem pisma” osoby, która go wycięła.

Odbijanie ukończonej grafiki, to jeszcze inne emocje – nie tak intensywne jak przy projektowaniu, ale też nie tak wyciszone jak przy opracowywaniu linorytów. To przede wszystkim praca fizyczna.

Ze względu na nieregularny kształt matryc i ich długość, odbijanie na prasie okazało się bardziej uciążliwe niż praca u podstaw z łyżeczką. Ręczne odbijanie w większym stopniu dawało mi możliwość kontrolowania całego procesu i pozwoliło uniknąć nierównomiernego naprężania się bibuły japońskiej, na której odbijałem. Próba mechanicznego wykonanie odbitki często prowadziła do podarcia lub zmięcia się grafiki. Pierwszą odbitkę Kokonu wykonywałem ponad osiem godzin, jednak stopniowo nabierając doświadczenia przy ręcznym odbijaniu linorytów, obecnie udaje mi się ten czas skrócić o połowę. Z odbijania czerpie się inny rodzaj przyjemności, gdyż fizyczny wysiłek kończy się namacalną nagrodą w postaci gotowej odbitki. Jest w tym coś definitywnego ponieważ tutaj ostatecznie coś się kończy. Jest to moment kiedy zaczyna się stopniowo nabierać dystansu i oceniać ostateczny efekt. Moż-

liwość powieszenia odbitki, umożliwia przyglądnięcie się jej we właściwej skali, gdyż jest możliwość odejścia, jak również zobaczenia jej w całości. Matryca daje tylko część oglądu na grafikę, nie mówiąc już o tym, że reprezentuje jej lustrzane odbicie.

Między tymi trzema etapami tworzenia grafiki wytwarza się symbioza wprowadzając równowagę w proces twórczy. Wydaje mi się, że uprawiając taką „trójpolówkę”, zachowując właściwe proporcje poszczególnych doświadczeń, jestem w stanie z dużo większą ergonią, niż czyniłem to wcześniej tworzyć grafiki. W przeszłości zdarzały mi się spore zastoje twórcze, wynikające ze zbyt dużej eksploatacji, na którymś etapie, jak choćby wspomniana wcześniej mezzotinta.

Mam nadzieję, że doświadczenia zdobyte podczas tworzenia *Form przejściowych*, które nie uważam jeszcze za projekt zamknięty, pozwolą mi efektywniej realizować własną twórczość.

Paweł Bińczycki


Bibliografia:

- Czesław Jura: *Bezkręgowce : podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Józef Razowski: *Słownik entomologiczny*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987
- Karol Darwin: *O powstawaniu gatunków* tłum. Szymon Dickstein, Józef Nusbaum, Jirafa Roja, Warszawa: Hachette, 2006
- Władysław Tatarkiewicz: *Historia filozofii Tom 3 Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981
- J. Kossak: *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa : Książka i Wiedza, 1976

„The ones who do not transit into anything, never become themselves”

Antoine de Saint-Exupery

TRANSITIONAL FORMS

Transitional Forms – is the fourth graphic cycle in my artistic output. To my mind, the most important difference between the previous collections and this one, lies within the selection of the graphic technique. The previous three cycles were made using intaglio techniques, whereas the last one is made a convex print - linoleum block technique.

The first significant collection accomplished by me, was my PhD dissertation created during the last year of studies in 2001 – it was a mezzotint cycle, entitled: *Your Loneliness Times Four*. While working on it, I realized how difficult it is to create a consequent and integral collection of works, whose pieces, when exhibited one next to another, mutually „cooperate”, without competing with one another. On the other hand, being components of a set, they do not lose their strength when displayed separately, as individual works.

Next, shortly after graduation (2003), while making trials and working on a new technique, out of numerous etudes, I created a little form cycle, closed in one title: *Allusion to Landscape*. These trials opened the way for further search for me, and, as a result, the concept of doctoral thesis was born. Using the same technique as in the previous cycle, the set of a dozen or so works was created. My intention was to build, via the title, a correlation with my previous realizations accomplished in this technique. *Allusion to a Woman* marked a final point of works made using my own technique, which I named a dry splinter. The last work of the doctoral cycle, entitled *Allusion to a Woman XIV* (2008) was also

the last work of mine accomplished in this technique.

I think that two factors had influence on that decision. One of them was a sort of tiredness with the vast number of realizations in this workshop. The second one, more vital, was a certain degree of accidentalness, which sneaked into the previous works, and which I, out of necessity, had to accept. I was not happy about the fact that I was not able to control that technique to the same extent as I could do it in case of copperplate or mezzotint.

One may argue, that four cycles are not so many as for such a long period of artistic output, however, it should be taken into account that the majority of my graphics are single works or small series consisting of two or three graphics, where it is still difficult to talk about a cycle. It is not because I rapidly lose interest in a given technique or a subject. It is rather because of my inquisitiveness and my attempts to confront numerous problems, either these relating to the workshop technique or these relating to the nature of depicting, particular esthetics and themes.

I am convinced that somewhere, despite fairly vast variety of forms of my graphics, it is possible to find common ground, certain formula which conglomerates my output into one entity, inside which two things will be visible: respect towards the classic graphic workshop, and the growing need to get in touch, via my graphics, with existential themes.

There is a technique of writing theses in which the first part, usually an introduction, is written at the very end, when nearly the whole thesis is ready. I feel it makes perfect sense for it allows for precise and concise introduction of the notion being analyzed, basing on the knowledge and experience which is frequently much bigger than the one before writing.

I think, that very often it is similar in case of art theses. I tend to find specific analogies while closing thematic cycles, analogies which initially had no title and stood on their own, as individual works. To my way of thinking, the auto interpretation process of the finished work enables the creator to understand and verbalize what was, up to that moment, closed within the picture. If there are several works, there is a possibility of realizing the existing connection being created among them, or, realizing that no connection occurred.

Transitional Forms was not *Transitional Forms* at the very beginning, also the work which started the cycle – *Cocoon* was not *Cocoon* at first.

Cycles are born out of more or less perceived mood, state of mind, some kind of fascination or are a result of the previously assumed plan. In the latter case the path is more difficult. Because, to some degree, it is limited by its prescribed and it does not accept at the time of creation any brave explorations since the imperative characteristic will be the declared integrity.

I remember that during the review of the proposed doctoral thesis, I was obliged to present the plan of my work, where I needed to specify the assumed effect of my cycle and provide its title, number of works, their size and technique.

Within two years since the moment of that declaration, the works which I was consequently adding to the expanding cycle, began to lose their freshness and were becoming problematic to me for I felt that if I wanted to keep the integrity within the forenamed cycle, I needed to compromise it with my everlasting need to find my own language. I recall that, while creating the cycle, with some limitations imposed in advance, with every coming day I felt growing fear of its un-invented part. The PhD dissertation defense was the ultimate moment for me: it closed the phase of

making works „on order”, part of which was accomplished because of constraint, the necessity of following up the signed pact, and not out of the inner need to create.

Lack of such declarations during the preparation of the tenure collection, enabled me to be more flexible, therefore, throughout the process I had the feeling of freedom of creation. Till the very end I was perfectly aware that the concept of exhibition had not been closed and its final shape remained within the power of my decisions, and that nobody could charge me with not fulfilling some obligations, nor that my graphics do not relate to the subject which they were supposed to illustrate.

The title binding my works into one common title *Transitional Forms*, as far as I remember, started to surface during the realization of the eighth work, when I began to understand what these graphics really are.

Only recently, while browsing the e-catalogue with the reproductions of graphics realized within the last few years, I became very surprised by the fact that so many of them are actually an observation of the animal world. I do not know why, but until then I had no opportunity to analyze my own output to the extent which would enable me to draw such a simple conclusion. The works were created in different years, in different techniques and in different sizes, and, as a consequence, they never appeared as one set. Very few individual exhibitions at that time had no key specifications, which additionally augmented the reason why I did not notice the phenomenon mentioned above. Back then, having finished my graphics I would lose touch with them, I would forget them, already looking forward to another picture which I wanted to make real. Once I started looking back, when I began to notice how essential the animal motif is, one thing particularly captivated me. Something which,

by then, seemed to be a random collection of graphics depicting variety of subjects, turned out to be a carrier of one and the same idea. Namely, all graphics within that biological motif had yet another thing in common - the moment of passage.

In case of each work, my sub-consciousness would tell me an image containing the situation which, because of its nature, constitutes the key moment of the entity of an animal. "The key" because it emphasizes the transience of the previous stage. In order to simplify my explanations a bit, I will refer to several specific graphics and explain further what is on my mind.

Elegy - graphic made in two techniques - mezzotint and aquatint, illustrates a dead bird, over which there is a huge rectangle, inside the rectangle the form of the same bird, partially covered with a sort of bird is ethereal pall.

Nearly Beginning - small mezzotint, depicting a cracking egg. An animal is about to get out of it and for the first time it will experience the world outside the fragile shell.

Another graphic, this time a copperplate, entitled *Dream*. The work shows a curled up, little body of a rodent. It might be a field mouse or a shrew. The animal is inside some sort of a little nest, its eyes are closed and is surrounded by bleak nothingness.

I deliberately chose works which seem to be very different, because, perhaps, thanks to this measure, I will be able to explain the common character of the issues they touch.

I am going to refer to the notion of Infinites, which, as an element of existential philosophy, seems to be a significant support and supplement of my analysis. One of main assumptions of this outlook is the infinity of nature and the universe and the simultaneous divisibility of space and time.

Viewed from such perspective – the eternity consists of an endless number of

phases, which keep closing, but, in the same time, keep opening the next phases and all the time remain within the infinity of the nature. My graphics focus on that culmination of the „passage” from one state into another. A cracking egg will be, as the title indicates, the metaphor of the beginning, somewhere at the edge of endo and ontogenesis. The broken shell is about to be abandoned, it will be the only trace left after the previous form of entity.

The context of this graphic makes my other works depicting e.g. dead birds, as it is in case of *Elegy* mentioned before, lose their properties of vanitas. In the same time, existentialism present in these works refers rather to Kierkegaard philosophy, rejecting the pessimism contained in the existentialism presented by Heidegger and Sartre. Such as an egg shell or cold remains of birds are a fragile trace, a temporary form, which, fulfilling its role, moves the being towards the next phase, but also towards the eternity.

Dream describes the state of suspension such as a lethargy, winter hibernation or little death. It is a phase which divides a life of an animal into cycles.

Because of the wider context, this work more than other ones expresses the infinites of existential philosophy, and, if read correctly, is the key to understanding the majority of my works – it is where metaphysics blends with analysis of the laws of biology, corporeality and even physiology.

While wondering why, when describing these phenomena, I reach for an animal motif, I came to the conclusion that I wanted to capture the touching delicateness and fragility of animals. I depict dainty birds, little rodents, snails ... – creatures which are easy to be overlooked and nobody really notices the changes within their tiny world nor the fact that they are gone. Such understanding of the animals as subjects of the graphics, becomes a metaphoric

description of our vulnerability and fragility in view of eternal cycle of everlasting changes. Existentialism, to which I refer, paid particular attention to the fact that our existence is „fragile” – it is its main property. It is constantly endangered and threatened. The universe does not account for little beings and in any moment a thousand of powerful forces can destroy or hurt these little entities.

Speaking about my earlier works, I would like to mention one special graphic, which, to my way of thinking, introduced the idea of a transformational form into my output. The aforementioned idea was sown, sprouted and is fully expressed in the currently presented cycle. *Autumn* – this is the title of the work, and without going into detailed description, it is a copper-plate printing, which consists of only two elements – the ring of a cut down tree trunk with an empty shell on it. When I was in the process of creating this graphic, I had an impression that, in this narration, I was able to capture the idea of passing and decay, without realizing, that such a motif would return in few years with multiple power and with more optimistic message, where such a definite notion as the end is supported by the idea of development and evolution. An empty shell is ultimately associated with the death of a snail. Being an integral part of an animal, it is a sort of a memento, and when looking at it we think about its dweller, despite the fact that that dweller is long gone.

We have reached the place where I have got to the most vital part of presentation since after such a long introduction this is the most appropriate moment to refer directly to the presented cycle.

Although, as I mentioned before, particular works of my previous artistic output heralded the arrival of *Transitional Forms*, in a sense, a tangible form, as an announcement of the cycle, appeared in 2015 because

of the graphic of mine which was exhibited at The International Triennial of Graphics in Cracow.

Cocoon already had all the characteristics of the further works of the cycle. The idea as such seemed to be interesting enough for me, therefore, after making the first print, I decided that this motif is worth developing into a cycle, especially, that at that time I started conceiving ideas for further graphics.

The form of *Cocoon* balances on the border of figuration and abstraction, however, its title indicates a clear connection with entomology, which is a decisive factor in understanding this graphic as a representing one. In my works, I have always avoided abstract pictures, therefore, in a situation like this, I try to compensate the deficit of figuration with an unambiguous title, in order to semantically direct the perception of a viewer towards seeing my graphics as representing forms. The ultimate objective of naming the graphic in such way was to separate form abstraction, using the nearest association whereas the more profound reflection appeared later when I realized that quite not accidentally, yet subconsciously, my work received such a form and title.

It could be difficult to imagine more clear metaphor for transformations and development than the cocoon, which, on one hand, constitutes the protective layer for a larva, on the other hand, is the place where colossal transformations take place. In this time, the internal organs of a larva are entirely dissolved in histolysis and phagocytosis. Only the nervous system and glands undergo a gradual reconstruction. They have a key meaning for the transformation – the process of passing from chrysalis to a grown up specimen, called imago or, more suggestively, a perfect insect.

Once all the processes have been finished, chrysalis makes violent movements which cause cracking of the cuticle.

It enables a grown up specimen to leave the cocoon before the cuticle hardens. All works belonging to the cycle *Transitional Forms* were supposed to depict not an insect as such but the remains after the transformation process. Most frequently, the cocoon is eaten up by the hatched specimen that has just freed itself from it. Thus, it should be assumed that my works illustrate the very special moment when an insect has got out of cocoon, but has not consumed it yet. Because of such gluttony larvae of a silk moth are killed right before they hatch so that precious threads of their cocoon are not damaged.

Particular works of the cycle do not constitute the description of an animal, only through analysis of the title and certain traces, viewers are given the possibility to understand the situation in the picture.

It does not matter what is the species of the depicted creature that is why we can assume that the description is of the universal nature. It is rather a metaphor than a documentation. In all works the cocoon is damaged, but only to such extent as it happens when an insect wants to leave the integument. Sometimes it is just a small opening, sometimes breaking, nearly halving. In one work, the bent cocoon cracks, creating space which enables getting out of it, somewhere else, violent movements of a hatching insect make a spiral where all we can see is a confusing form with the areas where the threads let go. In every work I tried to describe the process differently so that the cycle did not lose its dynamics and become prematurely boring. As a result, although the works seem coherent at the first sight, after more profound analysis, the differences between graphics will be perfectly visible. Furthermore, once we step back and distance ourselves, we will be able to notice that the cycle clearly breaks down into three parts. Throughout the calibration we can clearly see the jewel-like

structure of the forms, revealing how very ornamental the crossing lines are, and, in the same time, presentation in the macro scale makes it possible to see that the braid shown in particular graphics significantly differs. The way of „weaving” cocoons resulted from different approaches to designing. If all projects had been created in the same time, there would not be such differences. But the fact that I was working on the pieces with few month intervals, I would work only after cutting all the designed graphics, caused that I had more time to think about it and get more experience as far as the tool itself was concerned.

The artistic idea as such assumed the creation of works based on a module which manifold, imposed and moved in a specific way, in regard to other elements of the composition, eventually began to vibrate, creating more or less visible moiré effect. Such objects during further designing underwent peculiar degradation. I subjected them to the „ageing” process. The remaining forms started to crack, shrink and stretch out. They were falling apart as a result of the degradation process induced by me.

The mentioned earlier differences in structure of works were determined by, most of all, decisions made during the initial stages of design work when I was deciding on the appearance of the manifold module. Depending on its size, on how complicated it was or how thick was the line which created, such was a character of works constructed of it.

This way three groups of graphics were unveiled. Although they were parts of one cycle I decided to group them and entitle each of them individually. The first group of graphics is entitled *Cocoon* (though at the beginning it was a common title for all works of the cycle). The decision about the title came from a simple fact that that group consisted of works which are formally similar to the existing and already exhibited work with

the same title. The next pieces of this group were named by adding Roman numerals to the name cocoon. The next two groups of graphics were named in Latin for I decided that this language would be the most appropriate to describe biological forms.

The second set of works was named *Ecdysis* as a reference to a biological process which is similar to abandoning the cocoon, namely to a molt – it denotes throwing away the remains of the hard, external coating of the body. Works belonging to this group are characterized by more dense structure and are deprived of symmetry, thanks to that they gain organic character and also more explicit form. One common feature of these works is their going out of frame, which did not take place earlier in case of *Cocoons*. Over there all objects were depicted as a whole and in the central place of the composition.

Exuvium is the third group of works in the cycle *Transitional Forms*. The term denotes throwing away the skin by a larva during shedding. In this case, I used such a title, because the skin left by a larva, even though it only a dead tissue, still resembles an insect. The works of this group are most representing of the whole cycle. Zoomorphic forms significantly separate from ambiguity and give us certainty that we look at something organic. The suggestive character of the shapes gives direction to the interpretation of the remaining works of the cycle, especially to nearly abstract cocoons.

We have a situation here where entomology becomes a carrier of existential philosophy and it is not the only case when biology as a science is used to build and explain world views, not only the scientific ones, but also those which penetrate much deeper – inside the human soul.

The term „Transitional Forms” has its historic source in one of most important works written a biologist. Charles Darwin,

in his significant work *On the Origin of Species* – as transitional forms literally transitional fossils he described „the missing link” – forms of organisms which connect features of two systematic groups.

In case of my works the term has slightly different scope since it is limited to ontogenetic observation; however, the relationship between the used names is worth mentioning, especially that the aforementioned work by Darwin at the moment of its publication turned out to be one of works on nature which stepped into philosophy and religion and became the source of endless analyses and discussions which have lasted till now.

The collection of works created by me will certainly not be a source of any kind of revolution and will not be a starting point for historical disputes, however, I am convinced that for many people who have ever been in touch with my output, the unexpected appearance of *Transitional Forms*, will be a real surprise. Superficial contact of a viewer with this form, without an attempt of more thorough analysis, can result in lack of understanding or even lack of acceptance for such a sudden change. I, however, still weaving metaphors, am going to use another simile where a cocoon will be only testimony of transitional form whereas a molt will illustrate the search as a dynamic path of artistic evolution.

I think that every graphic designer being an artist, partially is also a craftsman. That is why the artistic graphic is also called the workshop graphic. Neither painting nor drawing is associated with such nickname (with all respect to these two disciplines), which probably results from the fact technology in case of painting or drawing does not play as important role as in case of graphic. Within the circle of graphic designers more often than in other artistic circles there is an exchange of strictly

workshop oriented experience. As a confirmation of that there are numerous symposia and publications describing both classic and newest techniques. Whenever I am at graphic exhibition I always look at exhibits very closely trying to figure out their technique. I try to discover technological nuances which made it possible to obtain a given effect.

It is a symptomatic thing among graphic designers that conversations on any topic eventually get down to workshop talk which gives the feeling of connection and is a precious source of *guild Arcanum*. That is why my presentation would not be complete if I did not share the experience of the workshop, the selection of which always determines the character of the graphic. Or the other way round – the selection of a given project determines the selection of a graphic technique.

It can be said that a „transfer” from gravure into linoleum, is a difficult task. However, the decision to realize the project in linoleum technique was made by me absolutely naturally. When the idea of creating „cocoons” was born, when their still unnamed and undefined form started to immerse, I already has certain concept of shapes and matter and it was hard for me to imagine them as realizations gravure ones. The graphic equivalent of the used description was convex print, where its binary system, basing only on a simple relation of white and black, reflected all what I wanted to achieve.

The truth is that I am identified as a „gravure man”, also at the university I work in a gravure studio. On the other hand, in my opinion, it does not stigmatize me in any way, especially that I did not give up on the convex print and since my graduation every now and then I happen to make linoleums or works which combine many kinds of print. Therefore, by all means, I have always been opened to numerous techniqu-

es, I never limited myself to one technique only.

The idea, since the very beginning, assumed creation of sizeable works which was related to technique selection. In convex print I could use at least several techniques – wood engraving, plaster printing, linoleum print... . The limitation turned out to be the conditions in which I worked. The dimensions of my working table are 136x80cm. This space is over two times smaller than the assumed sizes of matrices, therefore, somehow in advance, I was destined to reach for linoleum which is very elastic. As a result, I could realize big formats on my table, rolling the matrix on one side and unrolling it on the other as the work was progressing. This activity resembled a bit reading of Torah.

I remember that once I took on a mezzotint work which dimensions were over 50x70cm. The project assumed a vast number of details and was pretty untypical as far as mezzotint is concerned, because the amount of white was significantly bigger than black areas. Anyone who has ever worked in mezzotint or is familiar with its specifics knows that there is a justified reason to call this technique the black art. Also, that format B2 is a really big surface as for this technique. That unfortunate project fairly quickly led me to a nearly depressive state because after almost a year of tedious work I did not see the end of it. The vision of the huge sheet of tint in which only a fragment of the surface had been processed was extremely not motivating. I realized back then that I needed to change my approach to work, namely, I should work as if I was doing a smaller graphic format. When the picture was positioned, I covered the tin with a big piece of upholstery canvas in which I cut an opening and the size of the opening was similar to the size of small graphics that I was familiar with.

Since that moment my work went totally differently, perhaps not much faster, but once I did not have to look at massive amount of work "to be done", I could focus on the fragment of matrix in format which I knew well and successively carry on with my realization without being discouraged with the further work. The digression concerning mezzotint (speaking of which, I still have not finished it) has been inserted here because of a certain analogy which I observed. Namely, the necessity of rolling the matrix that does not fit in causes that while trimming the linoleum I do not really see the whole of the work but only a small fragment of it. For me, it is a significant advantage because I can focus entirely on a given fraction of work and devote all my attention to a detail like while working on a miniature, whereas the remaining part, the already cut out one, as well as the one which still requires the processing, do not distract my attention.

Such character of work is possible only when we know that the transferred project is for the time being undisputedly closed, that during work there is no need whatsoever to make any decisions about its modifications. However, the growing time distance measured since the moment when I recognize a given project as ready for realization, frequently weakens the initial confidence and satisfaction. That is why, having two paths to pursue: the immediate work or seasoning of the idea, I usually choose the former option. On one hand, it is because of the fact that the mood of excitement, eagerness and the desire to immediately give the form of graphic to the new idea is an immensely intense and stimulating experience for me. On the other hand, moving to realization almost immediately after designing, I do not give myself a chance for a critical assessment of my work since everyday focus on the creation of the matrix keeps up my emotional relationship

with the project and does not allow for creating a distance which would be sufficient to cease the whole process.

The experience gained during realization of graphics in two most frequently used by me techniques - mezzotint and copperplate, shaped within me the habit of precise specification of desired look and character of a print which I intend to obtain. Because of that, before starting to work on a matrix, I try to prepare the project in as great a detail as possible so that there is not much space for improvisation on tin. It happens, of course, that I do not use this method in other, more freestyle, techniques, and it may occur that I sit over an empty matrix without any specific vision nor preliminary design.

However, the fact that most frequently I work in techniques which require a thorough visualization of an idea before getting down to work over a cycle, determined that during the realization of Transitional Forms I also decided on such method of work.

This method divided the work on the graphic into three stages: designing, matrix preparation and making a print. Each of the stages provided me with totally different emotions, which mutually supplemented and, as a result, by the time I got tired and weary with a certain part of the process, I had already moved to the next stage. Designing can be described as the most creative moment, but, in the same time, the most demanding and uncertain. It is accompanied by constant tension and perpetual intellectual work. If, at the stage of design, the conditions and attitude are appropriate, the form usually creates by itself and then develops according to its own rules, in its own pace and rhythm. However, it may happen that an artist drowns their thoughts and emotions in the project and the work sucks them in like a black hole and does not pass them further. Such work can standstill for weeks despite the effort and massive

workload. This stage, especially when one attempts to continue the idea contained in the previous works, accompanied by the fear that the arsenal of measures and ideas has been depleted, that everything relating to a given notion has been already said and that the subject matter has burnt out. In a case like that one ought to be particularly alert not to commit spin-off works nor auto plagiarism.

The second stage – the workshop work. Linoleum cutting was the moment which somehow locked all intense emotions inside me and released them only when the next project was being born. At this stage it was mostly automatic work, allowing for rest and regaining the strength before coming back to the conceptual work. Cutting the graphics of Transitional Forms was a particularly important moment for me because I could detach from everyday problems and quiet my thoughts. It was a bit like a therapy via art similar to the workshops at the occupational therapy.

When the project is already transferred on the linoleum, all you can see in front of your eyes are black and white fields. The ones that need to be kept and the ones that need to be cut off. It is a long-lasting meditation when a chisel or a graver, without engaging the mind, automatically, precisely and methodically follow the traces of the designed forms. This is the moment when a real bond with the matrix is born. Proportionally to the time spent over the matrix, an intimate contact with its surface is established.

The contact which never be experienced by people who work with digital print, because over there the project simultaneously is the matrix. The directness of the interference into the matrix, into the raw project rises the temperature of work, introduces a humanist element resulting from minute mistakes of human hand and limitations of a tool – absolutely natural and

acceptable as a value added to the primary form. The nuances, unnoticeable for a viewer, separate a perfect digital detail from the computer made design and replace it with unique „handwriting” of the person by whom the work was crafted.

Printing of the finished graphic brings yet different emotions – not as intense as designing neither as quieting as work with linoleum. It is, most of all, physical work.

Because of irregular shapes and length of matrices, the press printing of them turned out to be more cumbersome than work at the grass roots with a spoon. Manual printing allowed for controlling the whole process in greater extent and made it possible to avoid uneven stretching out of the Japanese blotting paper, which I used for printing. It often led to rumpling or tearing the graphic. Completing of the first print of Cocoon took over eight hours, however, since I was gradually gaining more and more experience in manual printing, at the moment I am able to half the initial time of work. Printing provides you with other kind of pleasure because physical effort finishes with a tangible prize of a ready print. There is something definite about it, for right here a certain phase comes to an end. This is the moment when the author begins to gradually and assessing the final effect. The possibility of hanging a print up enables viewing it in the right scale, from the perspective and obviously as a whole. Matrix provides you with only partial outlook on graphics, not to mention that it represents merely its mirror reflection.

There is a symbiosis among the three kinds of graphics and it introduces the balance into the creation process. To my way of thinking, executing such „three-field” work together with the right proportions of particular experience, I can now work with more extensive ergonomic capacity than before. In the past I experienced periods of a significant artistic stagnation, resulting

from too extensive exploitation at a certain stage, like the aforementioned mezzotint. I do hope, that experience gained during the process of creation *Transitional Forms*, which I do not perceive as a closed project yet, will enable me to work on my output in a more efficient way.

Paweł Bińczycki


Bibliography:

- Czesław Jura: *Bezkręgowce : podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Józef Razowski: *Słownik entomologiczny*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987
- Karol Darwin: *O powstawaniu gatunków* tłum. Szymon Dickstein, Józef Nusbaum, Jirafa Roja, Warszawa: Hachette, 2006
- Władysław Tatarkiewicz: *Historia filozofii Tom 3 Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981
- J. Kossak: *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa : Książka i Wiedza, 1976

