

Formy przejściowe

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

Antoine de Saint-Exupéry

Przeglądając niedawno katalog z reprodukcjami swoich grafik z ostatnich kilku lat odkryłem, jak wiele z nich jest owocem obserwacji świata zwierzęcego. Były to prace powstałe w różnym czasie, w różnych technikach i różnych rozmiarów, a co za tym idzie – nie łączone nigdy we wspólne zestawy. Moje – nie-liczne w tym czasie – prezentacje indywidualne były komponowane, jak mi się wówczas wydawało, bez wyraźnego klucza. Kończąc grafiki, zapomniałem o nich, mając już przed oczyma jakiś inny obraz, który pragnąłem zrealizować. Kiedy nagle zrozumiałem, jak ważny jest dla mnie motyw zwierzęcy, uderzyła mnie jeszcze jedna rzecz. To, co do tej pory wydawało się jedynie luźnym zbiorem różnych tematycznie grafik, okazało się nośnikiem niemal jednej i tej samej idei. Otóż wszystkie grafiki w obrębie biologicznego motywu posiadały jeszcze jedną cechę wspólną – moment przejścia. W wypadku każdej z prac podświadomość podpowiadała mi obraz ukazujący sytuację, która – poprzez podkreślenie tymczasowości poprzedniego etapu życia zwierzęcia – stanowi kluczowy moment jego życia. W kolejnych partiach tekstu uszczegółowię mój wywód.

Elegia, grafika wykonana w dwóch technikach: mezzotincie i akwatincie, przedstawia martwego ptaka, nad którym znajduje się ogromny prostokąt. Wewnątrz niego forma tego samego ptaka opisana jest czymś na podobieństwo eterycznego całunu. *Prawie początek* to niewielka mezzotinta przedstawiająca pękające jajko; za chwilę wyłoni się z niego zwierzę, które po raz pierwszy doświadczy świata poza wnętrzem kruchej skorupki. Kolejna grafika, o której myślę, to miedzioryt pt. *Sen*. Praca przedstawia zwinięte w kłębek małe ciało jakiegoś gryzonia. Może to mysz polna, a może koszatka. Zwierzę znajduje się w czymś w rodzaju gniazdka, ma zamknięte oczy, a dookoła niego jest nicość. Specjalnie wybrałem prace, które z pozoru wydają się bardzo różne, gdyż przypuszczam, że 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. Jest to pogląd, który w jednym ze swych założeń przyjmuje nieskończoność 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 przyrody¹, na kulminacji w dokonującym się przejściu z jednego stanu w drugi. Pękające jajko będzie, jak wskazuje tytuł, metaforą

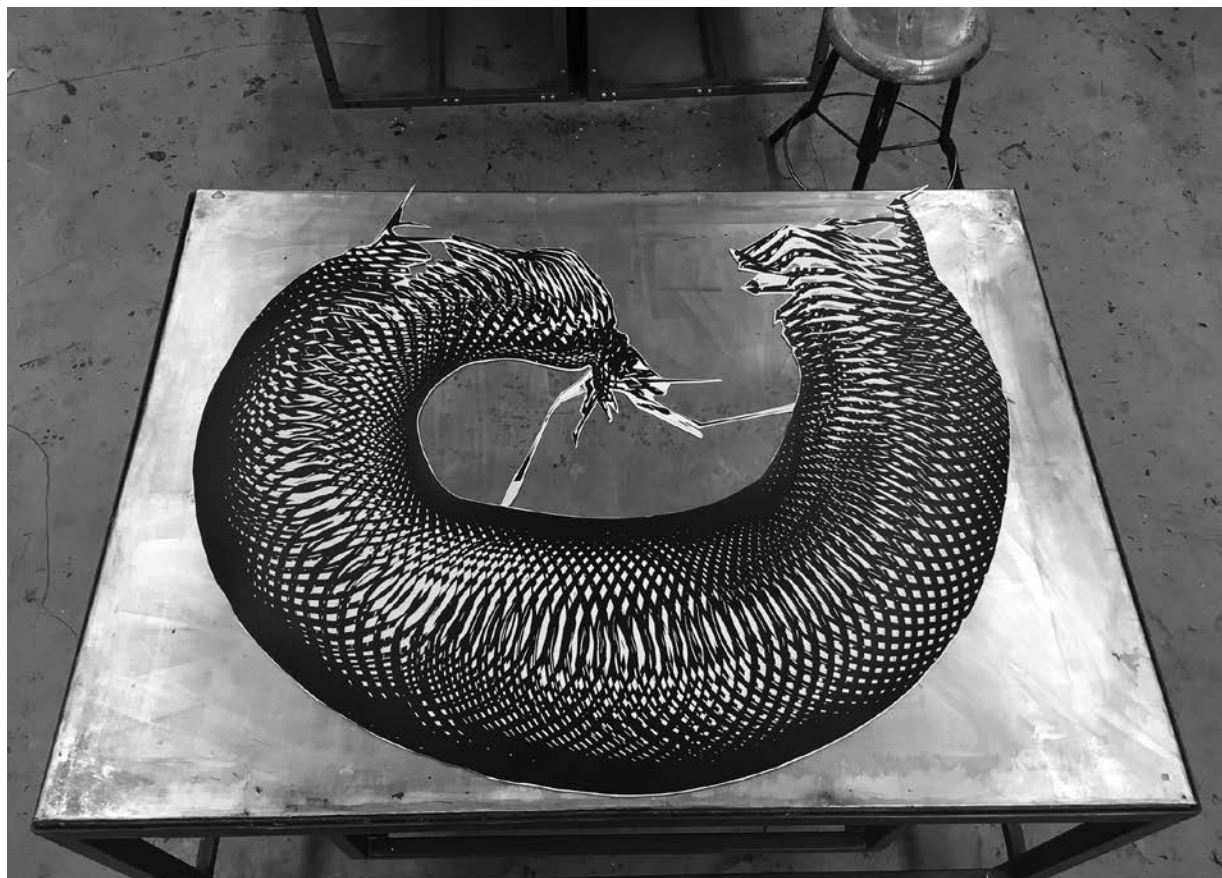


Paweł Bińczycki, *Elegia*, 2012, mezzotinta, akwatinta, 50 x 67 cm, dzięki uprzejmości artysty

początku, gdzieś na skraju endo i ontogenezy. Owa naruszona skorupka za chwilę zostanie porzucona jako jedyny ślad poprzedniej formy bytu. Kontekst tej grafiki sprawia, że inne moje prace przedstawiające chociażby martwe ptaki, jak wspomniana *Elegia*, tracą charakter wanitatywny. Tym samym egzystencjalizm zawarty w tych pracach w większym stopniu odnosi się do filozofii Kierkegaarda, odrzucając pesymizm zawarty w egzystencjalizmie, jaki prezentuje Heidegger i Sartre². Tak jak skorupka jajka, ostygłe 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

1 M. Łagosz, *Wszechświat: nieskończoność i czas*, w: *Filozofia i Nauka, Studia filozoficzne i interdyscyplinarne*, tom 2, Warszawa 2014, s. 293–308.

2 J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971, s. 68–70.



Matryca *Exuvium III* z cyklu *Formy przejściowe*, fot. P. Bińczycki

infinityzm filozofii egzystencjalnej i właściwie odczytana stanowi klucz do zrozumienia większości moich grafik – tam gdzie metafizyczność wymieszana jest z analizą praw rządzących biologią, fizycznością czy wręcz fizjologią. Zastanawiając się dlaczego opisując owe zjawiska sięgam po motyw zwierzęcy, doszedłem do wniosku, że chciałem ukazać poruszającą mnie delikatność i kruchość zwierząt. Przedstawiam drobne ptaki, małe gryzonie, ślimaki... Stworzenia, których byt łatwo przeoczyć i nie zauważyć ich braku, tak jak 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 szwank³.

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.

Wykiełkowała ona, 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. Muszla stanowiła jego integralną część, staje się więc rodzajem pamiątki po nim; patrząc na nią, myślimy o jej mieszkańcu, mimo że może go już od dawna nie być?

W tym miejscu dochodzimy do sedna mojej wypowiedzi. Mimo że, jak wcześniej wspomniałem, poszczególne prace mojej dotychczasowej twórczości awizowały 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 (2015). *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, iż

3 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Tom 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1981, s. 347–349.

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 tytuł nawiązuje do entomologii i tym samym 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 zdałem sobie sprawę, że zupełnie nieprzypadkowo, aczkolwiek podświadomie, praca uzyskała taką formę i tytuł. Trudno 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, za którą dochodzi do 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 – procesu przejścia do poczwarki i postaci dorosłej, nazywanej *imago* lub też bardziej sugestywnie, owadem doskonałym. Gdy wszystkie procesy zostają zakończone, poczwarka wykonuje gwałtowne ruchy powodujące popękanie oskórki. Umożliwia to wyjście postaci dorosłej na zewnątrz kokonu zanim nowy oskórek stwardnieje⁴.

Wszystkie prace cyklu *Formy przejściowe* z założenia miały przedstawiać nie tyle samego owada, ile pozostałości po procesie jego przemiany. Najczęściej oprę 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 skonsumentować. Z powodu takiego łakomstwa larwy jedwabnika są uśmiercane jeszcze zanim się wyklują, by cenne nici ich oprędu 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, ideą, 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 opręd

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, mimo że na pierwszy rzut oka prace wydają się spójne, po głębszym przyjrzeniu się będą widoczne różnice pomiędzy poszczególnymi grafikami. Kiedy natomiast trochę się oddalimy i nabierzemy większego dystansu, dostrzeżemy, że cykl wyraźnie przełamuje się na trzy części. Poprzez przeskalowanie ujawniona zostaje jubilerska struktura tych form. Ogromna dekoracyjność przecinających się linii, a jednocześnie przedstawienie w skali makro daje możliwość dostrzeżenia, że spłot 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 zasiadałem raz na kilka miesięcy, dopiero po wycięciu wszystkich wykonanych w danym czasie grafik, powodował, że miałem więcej czasu na przemyślenia i na zdobycie większego doświadczenia, jeśli chodzi o samo narzędzie. 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 dalszej pracy ulegały częściowemu zniszczeniu. Poddawałem je procesowi „starzenia”. 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. Jego wielkość, stopień skomplikowania, jak też grubość tworzącej go linii miały wpływ na charakter prac z niego konstruowanych. W ten sposób ujawniły się trzy grupy grafik, które, mimo że były częścią jednego cyklu, postanowiłem wewnętrznie pogrupować poprzez nadawanie im odpowiednich tytułów.

Pierwsza grupa grafik nosi tytuł *Kokon* (choć na początku nazywałem tak wszystkie prace cyklu). Decyzja o tym tytule podyktowana była prostym faktem, iż w grupie tej znalazły się prace najbardziej formalnie podobne do istniejącej i upublicznionej już wcześniej pracy pod tym właśnie tytułem. Nie pozostało mi nic innego, jak tylko do tego tytułu przy kolejnych pracach dodawać cyfry rzymskie. Kolejnym zestawom postanowiłem nadać nazwy łacińskie, uznając, że język ten będzie najbardziej odpowiedni do określania form biologicznych. Drugi zestaw prac nazwałem *Ecdysis*, nawiązując do podobnego procesu biologicznego, co opuszczanie kokonu, a mianowicie: do wylinki – odrzucenia pozostałości zewnętrznej, twardej

4 C. Jura, *Bezkrgowce: podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*, Warszawa 2007, s. 347–350.

powłoki ciała⁵. Prace tego zestawu mają dużo gęstsza strukturę i pozbawione są symetrii, zyskując organiczny charakter, a może też bardziej jednoznaczną formę. Cechą łączącą te prace będzie wychodzenie 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 linienia⁶. 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 budowania i tłumaczenia światopoglądów, nie tylko tych naukowych, ale także wdzierając się dużo dalej – do wnętrza naszej duszy. Określenie „formy przejściowe” ma swoje historyczne źródło w jednej z najważniejszych prac napisanych przez biologa. Karol Darwin w *O powstawaniu gatunków* – nazwał w ten sposób „brakujące ogniwo” – formy organizmów łączących cechy dwóch grup systematycznych⁷.

5 J. Hempel-Zawitkowska, *Zoologia dla uczelni rolniczych*, Warszawa 2007, s. 226.

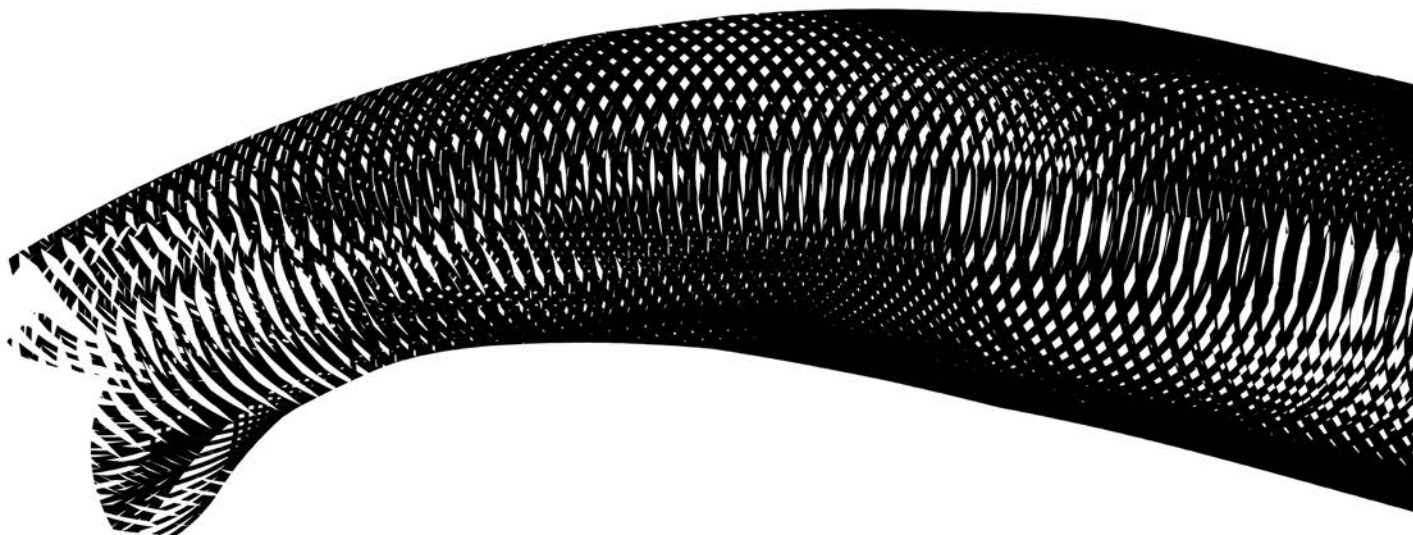
6 J. Razowski, *Słownik entomologiczny*, Warszawa 1987, s. 53.

7 K. Darwin, *O powstawaniu gatunków*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, J. Roja, Warszawa 2006, s. 59–65.

U mnie to określenie ma nieco inny zakres, gdyż ogranicza się jedynie do obserwacji ontogenetycznej. Jednak pewne pokrewieństwo użytych nazw warto jest odnotować, 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 będzie powodem historycznych sporów, jednak jestem przekonany, że dla wielu osób, które zetknęły się z moją dotychczasową twórczością, pojawienie *Form przejściowych* będzie się wiązało z dużym zaskoczeniem. Powierzchniowy, formalny jedynie, odbiór moich nowych 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, nie bez powodu, grafika artystyczna nazywana jest też warsztatową. Ani malarstwo, ani 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 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 staram się odkryć technologiczne niuanse umożliwiające uzyskanie określonego efektu. Jest to

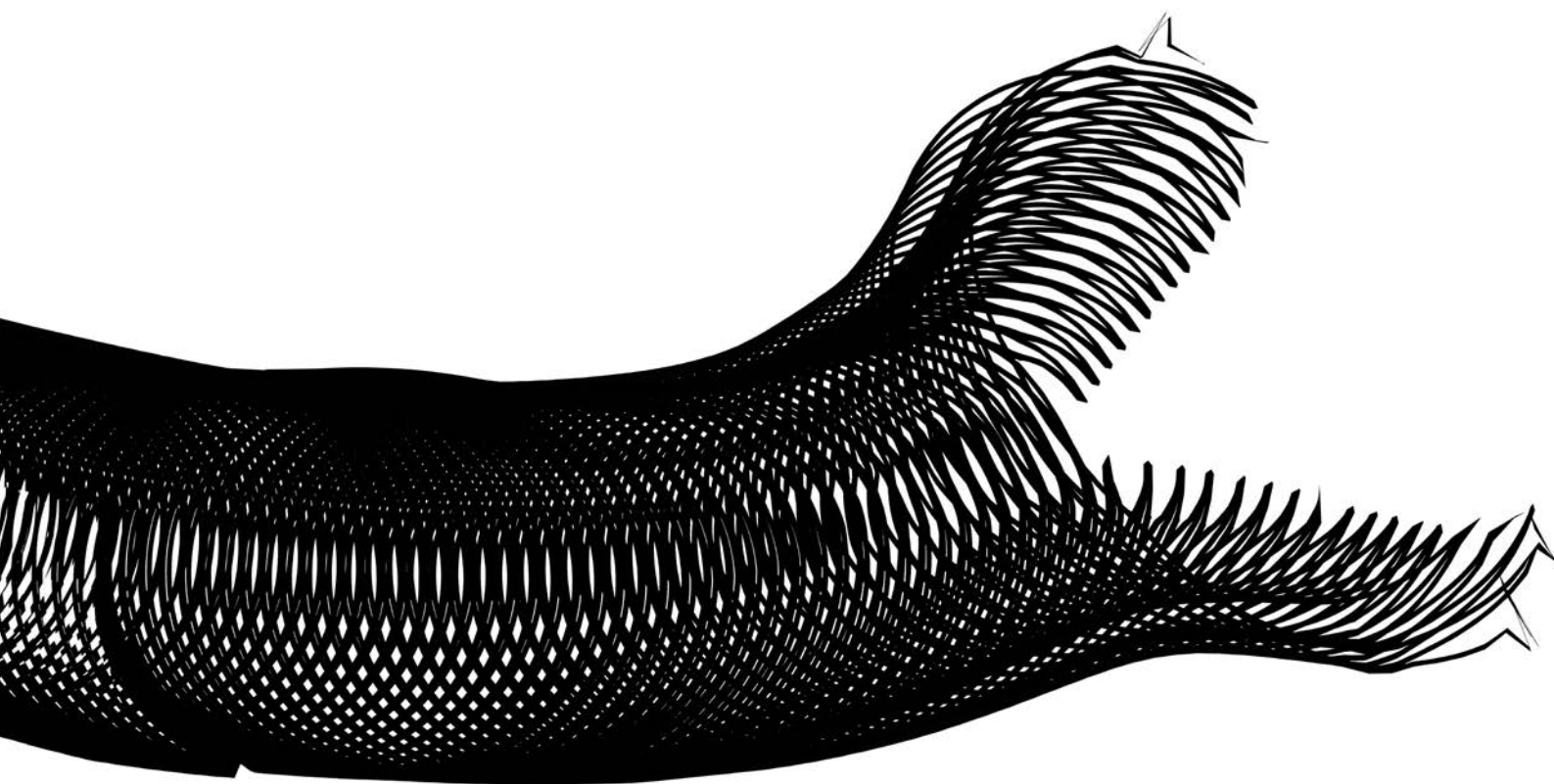
Paweł Bińczycki, *Exuvium* z cyklu *Formy przejściowe*, 2017, linoryt, dzięki uprzejmości artysty



chyba rzecz symptomatyczna w środowisku grafików, że rozmowy na dowolny temat dość szybko ostatecznie nie znajdują ujście w tematyce warsztatowej, tworząc nieć 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.

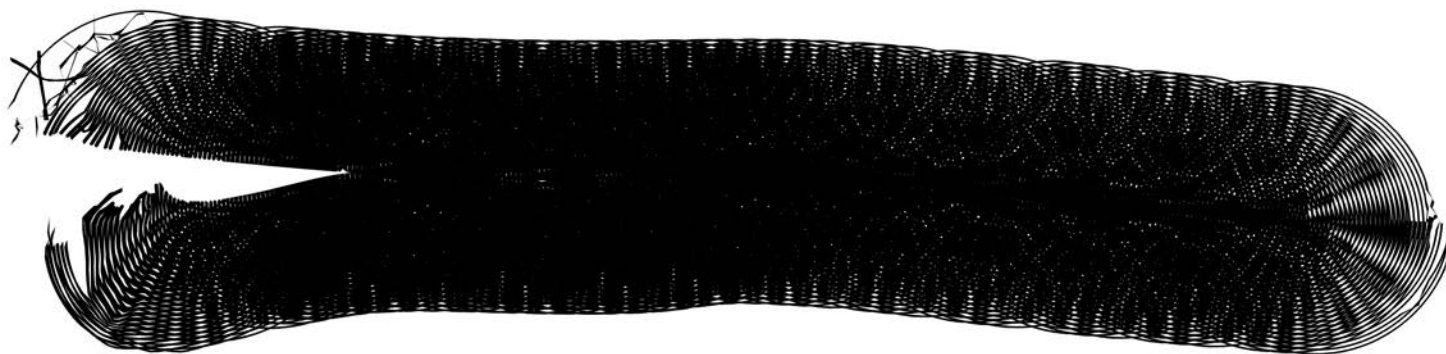
Kiedy narodził się pomysł stworzenia „kokonów”, kiedy zaczęła się wyłaniać ich może jeszcze nieostateczna i nienazwana forma, ale już pewna koncepcja kształtów i materii, ciężko było mi sobie wyobrazić je jako realizacje wklęsłodrukowe. Ekwiwalentem graficznym, warsztatowym użytego opisu, był dla mnie druk wypukły, gdzie jego zero-jedynkowy zapis, opierający się jedynie na prostej relacji bieli i czerni, odzwierciedlał to, co w tych pracach chciałem uzyskać. 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 ma blat o wymiarach 136 × 80 cm. 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. 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 zaletą, 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, zarówno 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 i nie ma już potrzeby podejmować w trakcie pracy decyzji odnośnie do 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, zapału 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

Drugi etap to praca warsztatowa. Wycinanie linorytów było dla mnie momentem, który 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 wieczorami mogłem oderwać się od problemów dnia i wyciszyć.



Paweł Bińczycki, *Kokon* z cyklu *Formy przejściowe*, 2015, linoryt, 100 × 350 cm, dzięki uprzejmości artysty

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, sprawił, iż 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 etapu. Projektowanie tutaj z całą pewnością będzie najbardziej kreatywnym momentem, a co za tym idzie, najbardziej wymagającym i pełnym niepokoju. 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 energii. 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 lub powiedziało się już wszystko w danym zagadnieniu. Wówczas trzeba zachować szczególną czujność, aby nie popełnić prac wtórnych czy autoplagiatu.

Trochę taka terapia przez sztukę. 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 zaprojektowanych 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, ofiltrowują 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 matrycy i ich długość odbijanie na prasie okazało się w zasadzie niemożliwe. Zatem pozostało mi ręczne odbijanie, które dawało możliwość kontrolowania całego procesu i pozwoliło uniknąć nierównomiernego naprężania się bibuły japońskiej, na której powstawała grafika. 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 pracy. Jest w tym coś definitywnego, ponieważ tutaj ostatecznie coś się kończy. Jest to moment, kiedy zaczyna się stopniowo nabierać dystansu i oceniać końcowy efekt. Powieszenie 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 „trójpółkę”, zachowując właściwe proporcje poszczególnych doświadczeń, jestem w stanie z dużo większą ergonomią niż czyniłem to wcześniej tworzyć grafiki. W przeszłości zdarzały mi się spore zastoje twórcze, wynikające ze zbyt dużej eksploatacji na którymś etapie. Mam nadzieję, że doświadczenia zdobyte podczas tworzenia *Form przejściowych*, którego nie uważam jeszcze za projekt zamknięty, pozwolą mi efektywniej realizować własną twórczość.

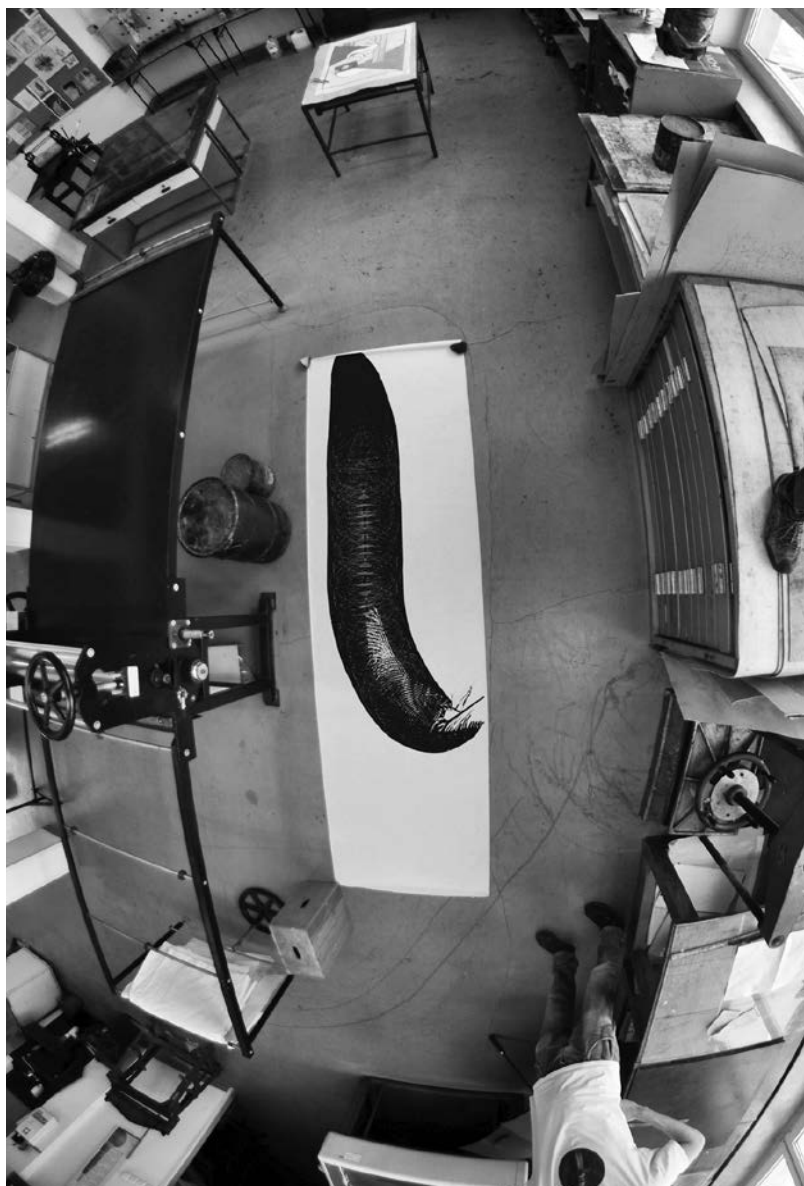
Słowa kluczowe: formy przejściowe, linoryt, grafika warsztatowa, proces twórczy, entomologia, egzystencjalizm

PAWEŁ BIŃCZYCKI
Transitory forms

Summary

The article is an author's commentary on the cycle of graphics (under the same title) as well as an analysis of earlier work, indicating its significance and influence on current artistic decisions. Further on, the text describes the cycle itself, explaining the titles of particular works and justifying the decisions taken in the process of creating them. The last part, emphasizing the key moments of the process of creating graphics, describes experiences with method, dividing the process into particular stages, each of which is discussed in detail.

Key words: transitory forms, linocut, graphic arts, creative process, cycle, existentialism, entymology



Matryca *Ecdysis III* z cyklu *Formy przejściowe*, fot. P. Bińczycki

Bibliografia

- Darwin K., *O powstawaniu gatunków*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, J. Roja, Hachette, Warszawa 2006.
- Hempel-Zawitkowska J., *Zoologia dla uczelni rolniczych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Jura C., *Bezkręgowce: podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kossak J., *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971.
- Łagosz M., *Wszechświat: nieskończoność i czas*, w: „Filozofia i Nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne”, Tom 2, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk 2014.
- Razowski J., *Słownik entomologiczny*, PWN, Warszawa 1987.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Tom 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 1981.