

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH**  
**im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi**

**Kolekcja grafik inspirowanych architekturą miejską. Autorski sposób  
druku wielomatrycowego w technikach włkłłodrukowych.**

**Promotor:**  
**dr hab. Alicja Habisiak-Matczak**

**Autor:**  
**mgr Oskar Gorzkiewicz**

Łódź 2019

## **Spis treści**

|   |    |
|---|----|
| <b>Wstęp</b>  | 3  |
| <b>Cel, założenia i zakres pracy</b>  | 4  |
| <b>Rozdział I - teoria i inspiracje</b>   |    |
| a) Moja metoda odtwarzania rzeczywistości   | 5  |
| b) Metoda budowania autorskiego obrazu graficznego                                | 6  |
| c) Inspiracje i odniesienia   | 8  |
| <b>Rozdział II – technologia</b>  |    |
| a) Porównanie techniki akwaforty na blasze cynkowo-tytanowej i na blasze stalowej | 26 |
| b) Porównanie techniki akwatinty na blasze cynkowo-tytanowej i na blasze stalowej | 30 |
| c) Próby past akrylowych na blachach  | 35 |
| d) Wycinanie i obróbka matryc   | 38 |
| e) Sposób komponowania obrazu z kilku matryc                                      | 40 |
| f) Próby druku oraz poszukiwania materiału dociskowego                            | 40 |
| g) Próby uzyskania wyraźnego reliefu na papierze – suszenie i klejenie            | 47 |
| <b>Rozdział III - opis poszczególnych grafik</b>                                  | 49 |
| <b>Podsumowanie</b>   | 55 |
| <b>Wersja w języku angielskim (English translation)</b>                           | 56 |
| <b>Reprodukcje prac</b>   | 80 |
| <b>Bibliografia</b>   | 88 |
| <b>Spis ilustracji</b>  | 90 |

## **Wstęp**

Mogłoby się wydawać, że niezwykle szybki rozwój technologii cyfrowych zastąpi lub zmarginalizuje pozycję grafiki artystycznej we współczesnym świecie. Jednak tradycyjny proces twórczy oparty o klasyczne techniki, takie jak drzeworyt, linoryt, miedzioryt, akwaforta, akwatinta i litografia nadal znajduje wielu zwolenników i swoje miejsce we współczesnej sztuce. Eskalacja szybkiej i dobrej jakościowo reprodukcji uzmysłowiła bowiem, że to nie wartość „powielania” jest specyfiką grafiki artystycznej, ale intelektualna konstrukcja procesu tworzenia, która zakłada myślenie dwoma etapami: jednoczesnym opracowywaniem projektu jak i planowaniem jego realizacji. Ta dwuetapowość tworzenia wynika z nierozzerwalności grafiki artystycznej z technologią. Bardzo ważnym czynnikiem twórczych wartości jest metoda, technika wykonania, perfekcja warsztatowa, która daje klarowność i czystość wyrazu artystycznego.

Wybór tematu pracy doktorskiej jest wynikiem i kontynuacją moich wcześniejszych doświadczeń i realizacji. Podejmuję nowe problemy i poszerzam te, realizowane w moich wcześniejszych pracach zarówno pod względem tematyki jak i badań nad technologią. Architektura miejska jest dla mnie inspiracją od początku mojej twórczości. Po raz kolejny zróżnicowana tkanka miasta stała się punktem wyjścia do tworzenia własnych, co raz bardziej skomplikowanych wizji miast.

Niniejszy opis składa się ze wstępu, części trzech rozdziałów i podsumowania. W części pierwszej - teoretycznej, omówię źródła moich inspiracji oraz sposoby budowania autorskiego obrazu. W części drugiej przedstawię opis procesu tworzenia grafik, zaczynając od sposobu obróbki matryc do autorskiego sposobu drukowania grafik. Trzeci rozdział stanowi opis poszczególnych grafik, analiza ich kompozycji, aspektów technologicznych i warstwy znaczeniowej. Uzupełnieniem części opisowej są cyfrowe wydruki reprodukcji, dokumentujące powstały cykl. Ostatnia część to podsumowanie moich realizacji w kontekście podjętych założeń pracy doktorskiej.

## **Cel, założenia i zakres pracy**

Pracę nad realizacją doktoratu zaplanowałem dwutorowo. W pierwszym etapie, planowałem przeprowadzenie szeregu prób technologicznych dla opracowania optymalnej dla mnie metody druku z wielu matryc, z drugiej strony chciałem zająć się poszukiwaniem nowych inspiracji dla stworzenia ciekawych projektów grafik. Prowadzone badania są wypadkową problematyki poruszonej w pracy magisterskiej oraz zebranych doświadczeń po zakończeniu studiów. Efektem prowadzonych badań miała być kolekcja wielomatrycowych grafik, w których opracowana technika znalazłaby najlepsze zastosowanie i służyłaby stworzeniu oryginalnej formy. Planowałem zająć się blachami stalowymi oraz cynkowo tytanowymi, zbadać metody układania matryc warstwowo i przeanalizować możliwe wady i zalety tej metody. Interesowało mnie zbadanie cech blach stalowych w otwartych trawieniach w kwasie azotowym i porównanie osiągniętych efektów graficznych przy zastosowaniu różnych typów blach. Założeniem mojej pracy było przeanalizowanie szeregu zagadnień technologicznych, takich jak opracowanie metod wycinania matryc, sposobu odbijania, kolejności układania matryc. Celem było też zbadanie maksymalnej grubości matryc możliwej do druku, najlepszej metody docisku aż po sposoby suszenia grafik. Pod względem wizualnym praca nad doktoratem była również okazją do przeanalizowania własnej dotychczasowej twórczości.

## **Rozdział I - teoria i inspiracje**

### **a) Moja metoda odtwarzania rzeczywistości**

“Mimesis”, z greckiego naśladowanie, jest to pojęcie, które uformowało się w klasycznym okresie starożytnej Grecji. Słowo to trwało zmieniając swoje pojęcie na przestrzeni lat. Jak wskazuje Władysław Tatarkiewicz w okresie klasycznym były już w użyciu cztery różne pojęcia naśladowania: pierwotne, obrzędowe (ekspresja), Demokrytejskie (naśladowanie sposobów działania natury), Arystotelesowskie (swobodne kształtowanie dzieła sztuki z motywów natury), Platońskie (kopiowanie natury).<sup>1</sup> Bliska jest mi koncepcja Arystotelesa, który zakładał, że sztuka opiera się na naturze jednak może ją przedstawiać piękniejszą lub brzydszą, jako wyraz swobodnego stosunku przedstawiania rzeczywistości przez artystę. U podstaw greckiej teorii było tylko to, co istnieje, pojęcie wyobraźni pojawiło się dopiero u Filostratosa, który uznał ją za mądrzejszą od samego naśladowania.<sup>2</sup> Kolejne epoki naprzemiennie wywyższały naśladowanie rzeczywistości i fantazję, jedni rozumieli odtwarzanie wedle liberalnej wersji Arystotelesa, inni według nieustępliwego Platona. I tak w średniowieczu zakładano, że świat nierealny jest lepszy i to jego trzeba naśladować. Odrodzenie natomiast to czas, kiedy naśladowanie natury stało się podstawą sztuki, był to okres, kiedy teoria mimesis rozkwitła, była dokładnie opracowana ale również zróżnicowana. Dürer chociażby „kładał nacisk na to, że naśladowanie nie jest bierne: naturę trzeba rozszyfrować, wydrzeć z niej to, co w niej jest.”<sup>3</sup> XVIII wiek nie interesował się już naśladowczą rolą sztuki, a w wieku XIX znowu ta kwestia powróciła. Był to moment w historii sztuki kiedy deklarowali się przeciwnicy teorii naśladowania, a jednocześnie był to czas realizmu, czyli właściwie teorii mimesis pod nową nazwą. W tym czasie artyści poddali się rzeczywistości, przykładami są postawy twórcze Rodina, Whistlera czy Cezanne’a. Ten ostatni był prekursorem jeszcze dalej posuniętego myślenia - kubizmu. Moim zdaniem słuszne i wciąż aktualne są słowa Cezanne’a, który zakładał, że „sztuka jest (...) nie odtwarzaniem przyrody, lecz jej komentowaniem i konstruowaniem.

---

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W. Dzieje sześciu pojęć, str 323

<sup>2</sup> Tamże, str. 324

<sup>3</sup> Tamże, str. 327

Przyroda ma liczne aspekty, między którymi artysta może i musi wybierać”<sup>4</sup>. Kubiści kontynuowali myślenie Cezanne’a, słowa opisujące ich twórczość: „sztuka ich nie była odtwarzaniem rzeczy, lecz ich dekonstrukcją”<sup>5</sup>, mogę odnieść również do własnej twórczości. Kubiści jako pierwsi zastosowali metodę kolażu w swoich obrazach, która do dzisiaj jest wykorzystywana przez artystów. Liczne przykłady takich działań możemy odnaleźć wśród twórców awangardy, gdzie powszechne zastosowanie znalazł montaż, na temat którego pisał teoretyk Walter Benjamin: „twórca alegorii wrywa jeden element z całości kontekstu życiowego. Następnie izoluje go i pozbawia właściwych mu funkcji. (...) Twórca alegorii składa wyizolowane w ten sposób fragmenty rzeczywistości, funduje tym samym sens. Jest to sens naddany, który nie wypływa z pierwotnego kontekstu fragmentów.”<sup>6</sup> Poniekąd odnajduję to zastosowanie w swoim procesie twórczym. Nie staram się odzwierciedlić natury, moje wizerunki miasta dają się poznać jako struktura sztuczna, złożona z fragmentów rzeczywistości. Zawsze też proces tworzenia projektów zaczynam od techniki kolażu.

Współcześnie wierne odtwarzanie natury zazwyczaj służy nam do nauki konkretnej dziedziny sztuki, a artysta dąży do tworzenia dzieła unikatowego, często w oparciu o naturę jednak przetworzonego przez indywidualne myślenie, w taki sposób, że pierwotne odniesienie zostaje zatarte. Również dla mnie jest to podstawa od której zaczynam każdy projekt - punktem wyjścia są zdjęcia realnych, rzeczywistych budynków, które przetwarzam w swój własny sposób.

## **b) Metoda budowania autorskiego obrazu graficznego**

Punktem wyjścia do wykonania projektów grafik są fotografie i szkice. Część zdjęć wykonuję samodzielnie, część inspiracji znajduję w albumach i źródłach internetowych. Po zgromadzeniu materiałów przechodzę do wykonania kolaży. Technika ta pozwala mi na niczym nieograniczone operowanie różnorodnymi elementami miejskiej przestrzeni. Inspirujące obrazy przekształcam, kadruję, zestawiam w nowe oryginalne kompozycje. Zrobione własnoręcznie zdjęcia łączę z gazetowymi czy internetowymi wycinkami,

---

<sup>4</sup> Tamże, str.342

<sup>5</sup> Tamże, str. 342

<sup>6</sup> Burger P., *Teoria awangardy*, str. 87

dorysowuje brakujące elementy, tworząc nową całość. W swoich pracach łączę teraźniejszość z przeszłością zestawiając zabudowę współczesną z architekturą historyczną. Kontrast, czyli zestawienie przeciwnych cech i elementów danego budynku jest podstawą tworzenia przeze mnie kompozycji. Przedstawienie architektury pozwala na kontrastowanie niemal wszystkiego - przestrzeni, kierunków, proporcji, form i faktury. Kolejnym etapem jest precyzyjny rysunek na blasze - to długi etap rysowania, odnajdywania nowych cięć i faktur w celu oddania bogactwa tworzonego obrazu. Rysunki są praktycznie w całości stworzone za pomocą niemal niewyobrażalnej i maksymalnie zróżnicowanej ilości linii, która występuje we wszystkich częściach grafiki i w każdym z możliwych zastosowań. Okala ona jako kontur każdy z przedstawionych elementów, jest zróżnicowana pod względem grubości, zarówno na swojej długości jak i dla uprzestrzennienia rysunku pomiędzy poszczególnymi planami. Możemy doszukać się linii o organicznym, meandrycznym, wijącym się kształcie, jak i sztywne, proste, wykreślone z geometryczną precyzją. Tak szerokie spektrum, tego rodzaju zagęszczeń linearnych, pozwala w achromatycznym obrazie, na uzyskanie pełnej palety monochromatycznej w odczuciach odbiorcy. Zagęszczenie fakturowe w niektórych miejscach prowadzi do uzyskania płaszczyzn głębokiej czerni. Dodatkowo relief powstały w wyniku warstwowo nakładanych na siebie matryc, potęguje iluzję przestrzeni w grafice. Białe linie występujące na granicy matryc wzbogacają różnorodność linii w odbitce wklęsłodrukowej, gdzie trudniejszą do uzyskania jest regularna ciągła biała linia, co wynika z charakteru techniki.

W ramach jednej pracy łączonych jest kilka punktów widzenia, celowo stosuję zniekształcenia perspektywy. Jest to swoista zabawa formą i treścią, którą można odnieść do kubistycznego odzwierciedlenia rzeczywistości, w związku z tym do takich twórców jak Picasso i Braque. Według zasady kubizmu przedmioty postrzegamy nie tylko wzrokiem, jest to tylko jeden z wielu aspektów, podobnie jest z miastem. Poza wizualnym obrazowaniem ważnym przejawem jest tu również stworzenie klimatu, atmosfery, co przekłada się na wywołanie emocji w oglądającym. Urbanistyczny porządek zazwyczaj kojarzy się z geometrycznym układem i czytelną konstrukcją. W swoich pracach transponuję obrazy znanych mi widoków na graficzny, uproszczony i zwięzły wizerunek. Upraszczone przekształcenie obrazu wynika z tego, że założeniem jest przedstawieniem

danego wizerunku w sposób istotny i charakterystyczny graficznie. Nie są to więc wierne kopie obrazu rzeczywistości, lecz komentarz na ich temat. Język graficzny pozwala mi kształtować wypowiedź na temat widzianego świata. Moje grafiki nie są wobec tego jedynie odbiciem rzeczywistości lecz plastyczną rekonstrukcją mającą na celu odmienne, przetworzone, rysunkowo sprecyzowane, zwarte, dobrze ukształtowane tworzenie na nowo obrazu świata. To co powszechne przekształcam w osobistą wizję, która wynika z doświadczania otoczenia i zawiera treść wielozmysłową. Wizja ta wymaga uwagi i refleksji, w wyniku której możemy zbliżyć się do odkrycia pozamaterialnej powierzchni rzeczywistości.

### **c) Inspiracje i odniesienia**

Pomimo ekspansji komputera, jako głównego dziś narzędzia projektowego, rysunek nadal pozostał podstawowym, niejako odruchowo wykorzystywanym sposobem na utrwalenie pierwszej artystycznej koncepcji. W książce pt. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim zwraca uwagę, że rysunek jest nie tylko naturalnym, nieodłącznym elementem abstrakcyjnego procesu myślenia, ale wręcz jego ucieleśnieniem.<sup>7</sup> Richard Noyce natomiast przekonuje, że „Rysunek daje największą możliwość szczerości w sztuce. Jest techniką bezpośrednią.”<sup>8</sup> W grafice artystycznej rysunek nie jest obecny jedynie podczas pierwszych szkiców, notatek, myśli lecz odgrywa główną rolę w całym procesie twórczym. Jest to zgodne z tradycją łódzkiej szkoły grafiki, co podkreślał jej prekursor Stanisław Fijałkowski - „Podkreślenie roli rysunku jako punktu wyjścia do grafiki, zamiłowanie do prostoty formy i przekonanie o konieczności podporządkowania jej warsztatu.”<sup>9</sup>

Od samego początku mojej twórczości główną inspiracją dla mnie jest architektura miejska. W zabudowie miast intrygują mnie jej zaułki, bramy, różnego rodzaju przejścia i ciągi komunikacyjne. Tak jak dotychczas łączyłem i zestawiałem różne widoki, tworząc autorskie weduty. Od kilku lat inspiracją dla moich realizacji są prace Giovanniego Battisty Piranesiego, szczególnie cykle *Inwencje*, *Kaprysy na temat Więzień* i *Widoki Rzymu* (il.1). Potrafił zarówno dokumentować w sposób prawie inwentaryzatorski antyczne budynki, ale

---

<sup>7</sup> Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, str. 107

<sup>8</sup> Richard Noyce, *Podjmując wyzwanie*, w: *IV Międzynarodowy Konkurs Rysunku*, str. 17

<sup>9</sup> Habisiak-Matczak A., *Graficzne listy z Polski*, w: *Carmo, Chiado e a Republica Litteraria*, str. 107



również współczesną mu zabudowę Rzymu. Łączył te elementy w sposób fantastyczny, przedstawiając osobistą wizję architektury, nie odwzorowując dosłownie rzeczywistości. Wyolbrzymiał antyczne budynki tworząc efektowne kompozycje perspektywiczne i nadawał im dramatyzmu poprzez stosowanie silnych kontrastów światłocieniowych.<sup>10</sup> (il.2)

Bliski mi jest również malarz i rysownik Egon Schiele, który w swoich obrazach podejmował także tematykę miast (il.3). Odnajduję wspólne aspekty w jego obrazach z moimi grafikami. Pejzaż miejski ukazany jest z podobnej perspektywy, kompozycja jest otwarta, skomplikowana, zawierająca wiele elementów. Z drugiej strony są to też uproszczone przedstawienia, Schiele nie skupia się na portretowaniu konkretnych budynków a na stworzeniu wrażenia złożonej tkanki miejskiej w swój niepowtarzalny, charakterystyczny sposób.

Kolejnym twórcą podejmującym podobny temat jest Artur Przebindowski, współczesny malarz polski, który w swojej twórczości najczęściej sięga po motywy biednych dzielnic miasta - slumsy i fawele (il.4). Ja w swoich grafikach również często inspiruję się tzw. „dziką zabudową”, przez to pojęcie rozumiem nadbudowaną, ciasną zabudowę niezgodną z żadnymi zasadami planowania przestrzeni, tworzoną spontanicznie na potrzeby zwiększenia przestrzeni najczęściej mieszkalnej. Uważam ją za ciekawszą i bardziej autentyczną od tej skrupulatnie zaplanowanej i zaprojektowanej przez architektów. Tego typu budynki sprawiają wrażenie żywego, ciągle rozrastającego się miasta. W swoich grafikach również staram się oddać organiczny, nieuporządkowany charakter tego typu miejsc.

Twórczości Rafała Bujnowskiego, podobnie jak moja, opiera się na obserwacji otoczenia. Nie jest to podobna tematyka w tak dosłowny sposób, jak w przypadku dwóch wyżej wspomnianych artystów, ale chciałbym przytoczyć cykl pt.: „Oczodoły”, w którym Bujnowski przedstawia surowe, architektoniczne kadry niedokończonego apartamentowca.(il.5)<sup>11</sup> Doskonale imitująca fakturę surowej, betonowej ściany jest niezwykle podobna do struktur, które ja staram się uzyskiwać w swoich grafikach. Paleta barwna ograniczona jest do szarości i czerni, co potęguje wrażenie graficzności. Bujnowski w swojej wcześniejszej twórczości stosował również blejtramy o nieregularnych kształtach,

---

<sup>10</sup> <http://oswiecenie.artmuseum.pl/pl/artysta/gb-piranesi> [dostęp: 10.02.2019]

<sup>11</sup> <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/bujnowski-rafal-oczodoly-3> [dostęp: 10.02.2019]

które są odzwierciedleniem pustych otworów okiennych, we wcześniej wspomnianym apartamentowcu. W efekcie dało to kolejny bardzo graficzny przykład jego malarstwa, w którym odczytuję analogię do wycinania przeze mnie matryc po formie rysunku. (il.6)

Moje grafiki, pomimo ukazywania nagromadzonych budynków, emanują pustką. Można uznać, że przepełnione są smutkiem i pewnego rodzaju dramatyzmem. Podobne odczucia towarzyszą mi podczas oglądania prac francuskich grafików Gerard'a Trignac'a, czy Charles'a Meryon'a. Pomimo, że są to twórcy z różnych stuleci, a ich prace znacznie się od siebie różnią, towarzyszy im podobny klimat niepokoju. W pracach Trignac'a dodatkowo podoba mi się efekt wręcz przytłaczającej monumentalności. (il.7)

Ponieważ w badaniach wykorzystuję też blachy stalowe, chciałbym wspomnieć o artyście pracującym z tym medium. Norman Ackroyd współczesny brytyjski grafik, który w niepowtarzalnie subtelny sposób przedstawia pejzaże, w którym mistrzowski sposób uchwycona ulotność stanów natury i pogody. Najczęściej są to pejzaże morskie i wybrzeża Szkocji na przykład cykl „North of Loch Ness”. (il.8) Skuteczność blach stalowych potwierdziły, badania przeprowadzone w Pracowni Technik Wkłęśłodrukowych i Pracowni Technik Litograficznych w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w 2016 roku.<sup>12</sup>

Nie mogę pominąć również współczesnego śląskiego twórcy, wykładowcy katowickiej Akademii Sztuk Pięknych prof. Jana Szmatlocha. W jego twórczości przewija się motyw okna obrazowany pod różnymi postaciami. „Wizualne rozpoznanie okna, ściśle powiązanego z jego mentalnym znaczeniem, w redakcji Jana Szmatlocha przybiera artystyczny wymiar wywołujący sekwencję skojarzeń. Jest poszukiwaniem drogi uniwersalnego przekazu. Okno istnieje niejako „pomiędzy” dwoma układami przestrzennymi - wewnętrznym i zewnętrznym, wnętrzem a zewnątrz - zaspokaja potrzebę nawiązania dialogu z otoczeniem, z którym się komunikujemy.”<sup>13</sup> W swoich grafikach taką funkcję nadają bramom i przejściom, które w podobny sposób stanowią łącznik pomiędzy warstwą realną, a znaczeniową. (il. 9)

Na pograniczu grafiki i płaskorzeźby działa dr hab. Marcin Surzycki, wykładowca krakowskiej Akademii. Jego twórczość można określić jako hybrydę tych dwóch dziedzin. Przekracza on naturalną dla tradycyjnej grafiki granicę *passé-partout*, a odbitki stają się

---

<sup>12</sup> Habisiak-Matczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, str. 36

<sup>13</sup> Meschnik M. *Jan Szmatloch grafoteka*, str. 7

obiektami. Jest to ciekawe działanie i wydaje się, że dla niektórych naturalna dalsza droga w twórczości graficznej. (il.10) Kolejnym przykładem współczesnego artysty tworzącego obiekty graficzne jest dr hab. Grzegorz Hańderek z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, tworzy on zwarte, konkretne i zaskakujące swoją prostotą bryły nawiązujące do form architektonicznych. Odbitki wycięte są po formie obrazu, tworzą obiekty, które pomimo swojej prostoty sprawiają wrażenie trójwymiarowych. Monumentalne obiekty przyciągają wzrok odbiorcy, a jednocześnie wywołują uczucie przygnębienia. (il. 11)

Również istotną inspiracją i odniesieniem jest dla mnie prof. Leszek Różga, znany łódzki artysta i wieloletni nauczyciel w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Jeden z pierwszych cykli *Rudery* przedstawia „panoramy małych, zapomnianych i sennych miasteczek: spiętrzone bryły zmurszałych domostw, zagracone podwórka, wąskie uliczki prowadzące donikąd, nagle przerwane bliską zastawką ślepej ściany.”<sup>14</sup> Prace *Samotna dzielnica, Podwórko, Tęsknoty, W oczekiwaniu* pochodzą z lat 60-tych XX wieku, są bliskie mi tematyką jak i nastrojem, nie są wykreślonymi sztywno architektonicznymi miastami, budynki nawarstwiają się tworząc jakby jeden organizm narastający latami. Wrażenie to potęgują swobodne organiczne linie, nietypowe dla urbanistycznych przedstawień. Z względów technologicznych interesującą dla mnie pracą w twórczości prof. Różgi jest *Pejzaż wiosenny* z 1976 roku, a dokładniej jego dalsze wariacje. W kolejnych wersjach grafiki profesor komponował obrazy używając dwóch blach, które układał na sobie. W ten sposób uzyskał efekt reliefu w papierze. Jednak do zrobienia tych kompozycji używał dwóch matryc graficznych, wcześniej funkcjonujących jako autonomiczne dzieła, są to grafiki *Pejzaż wiosenny z kawką, czy Pejzaż wiosenny z pejzażem renesansowym*. (il.12, il.13)

Patrząc przekrojowo na realizowane przeze mnie pejzaże, miasto w nich narasta, nawarstwia się, staje się coraz bardziej skomplikowane i nieoczywiste. Równoległe podobne zmiany zaszły z charakterem tworzonych matryc. Moje prace graficzne zaczynałem od pojedynczych matryc, wycinanych po formie rysunku, a dopiero potem zacząłem układać je warstwowo. Ponieważ podczas wykonywania projektów stosuję technikę kolażu, pozwala mi to tworzyć własną wizję miast wyrывая budynki

---

<sup>14</sup> Dziągiewska M, Fuchs E., *Leszek różga. Rysunek, malarstwo, grafika*, str. 5

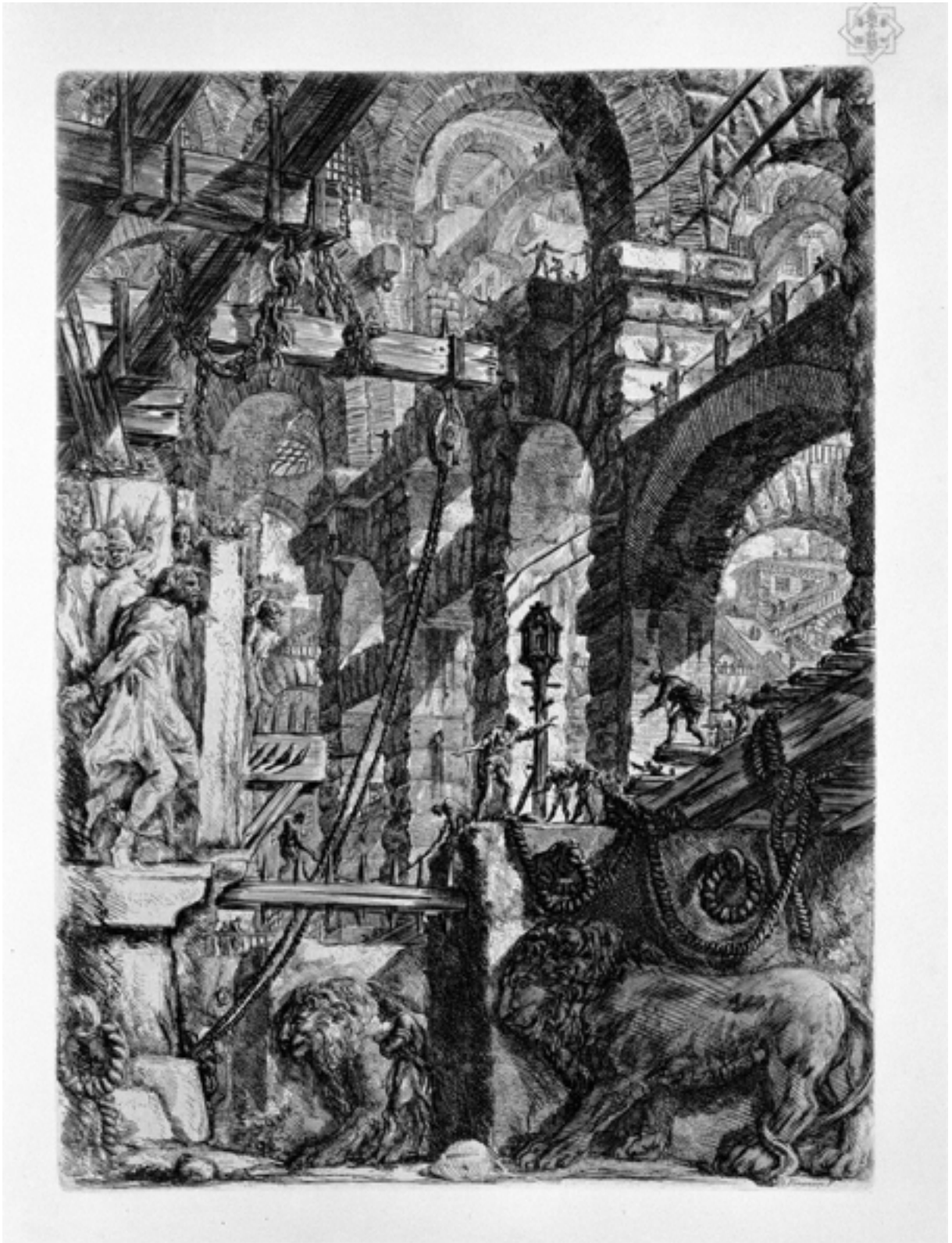
i zestawiając ze sobą zabudowę w często zaskakujący i niespodziewany sposób. Jest to pewnego rodzaju gra z przyzwyczajeniami w postrzeganiu rzeczywistości. Taki zabieg nawiązuje do twórczości surrealistów, jak Renee Magritte, który zwykłe rzeczy przedstawiał w zaskakujących sytuacjach, nadając im nowy porządek i niepokojące znaczenie. Ukazywane przez niego przedmioty były realne tylko pozornie. Krystyna Janicka zwraca uwagę w twórczości surrealisty na efekt wyobcowania (franc. *dépayement*) przedmiotów z właściwego im kontekstu, co powoduje pozbawienie ich przypisywanego im znaczenia i nadaje im nowy, zazwyczaj zagadkowy sens.<sup>15</sup> Podobny efekt próbuję uzyskać w swoich pracach. Staram się nie odwzorowywać rzeczywistości, a przekształcać ją i tworzyć na nowo, co wymaga od odbiorcy świeżego spojrzenia na otaczający go świat.

---

<sup>15</sup> K. Janicka, *Surrealizm*, s. 106



Il.1. Giovanni Battista Piranesi, *Antyczny skrzyżowanie ulicy Via Appia i ulicy Via Ardeatina*, akwaforta, 14,5 x 20 cm, Włochy, 1756 r.



Il.2. Giovanni Battista Piranesi, *Plaskorzeźby lwów z cyklu Carceri d'Invenzione*,  
akwaforta, 55 x 40 cm, Włochy, 1761r.



Il.3. Egon Schiele, *Krumau-półksiężyc domów (Małe miasto V)*,  
olej na płótnie, 110 x 140 cm, Austria, 1915 r.



II.4. Artur Przebindowski, *Megalopolis LVII*,  
akryl na płótnie, 105 x 150 cm, Polska, 2015 r.





Il.5. Rafał Bujnowski, *Oczodoły (3)*,  
olej na płótnie, 190 x 130 cm, Polska, 2010 r.



Il.6. Rafał Bujnowski, *Lamp Black*,  
olej na płótnie, 150 x 182 cm, Polska, 2007 r.



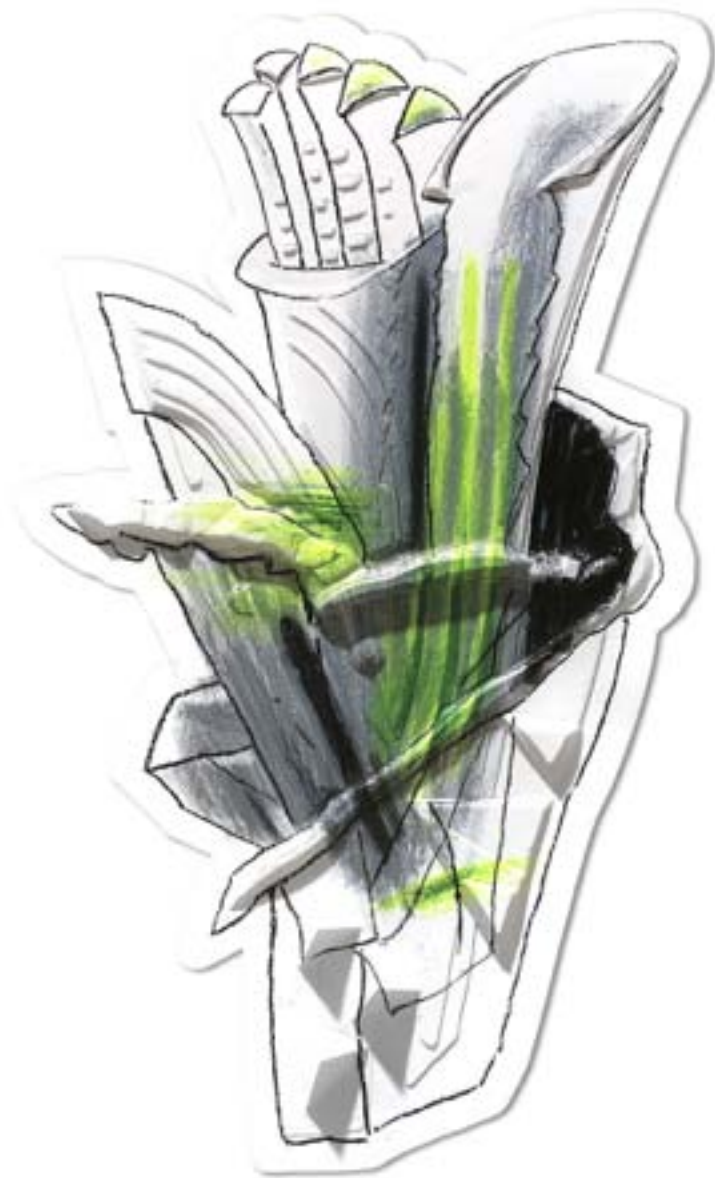
Il.7. *Brama Cailhau*, Gérard Trignac,  
akwaforta, 33 x25 cm, Francja, 1995 r.



Il.8. Norman Ackroyd, *Loch Broom from Achiltibuie*,  
intaglio, 35 x 48 cm, Anglia, 1993 r.



II.9. Jan Szmatoch, *Okno*,  
akwaforta, 20 x 29,5 cm, Polska, 1976 r.



II.10. Marcin Surzycki, *Proof#23*,  
serigrafia próżniówka, 140 x 83 cm wys. 5 cm, Polska, 2014 r.

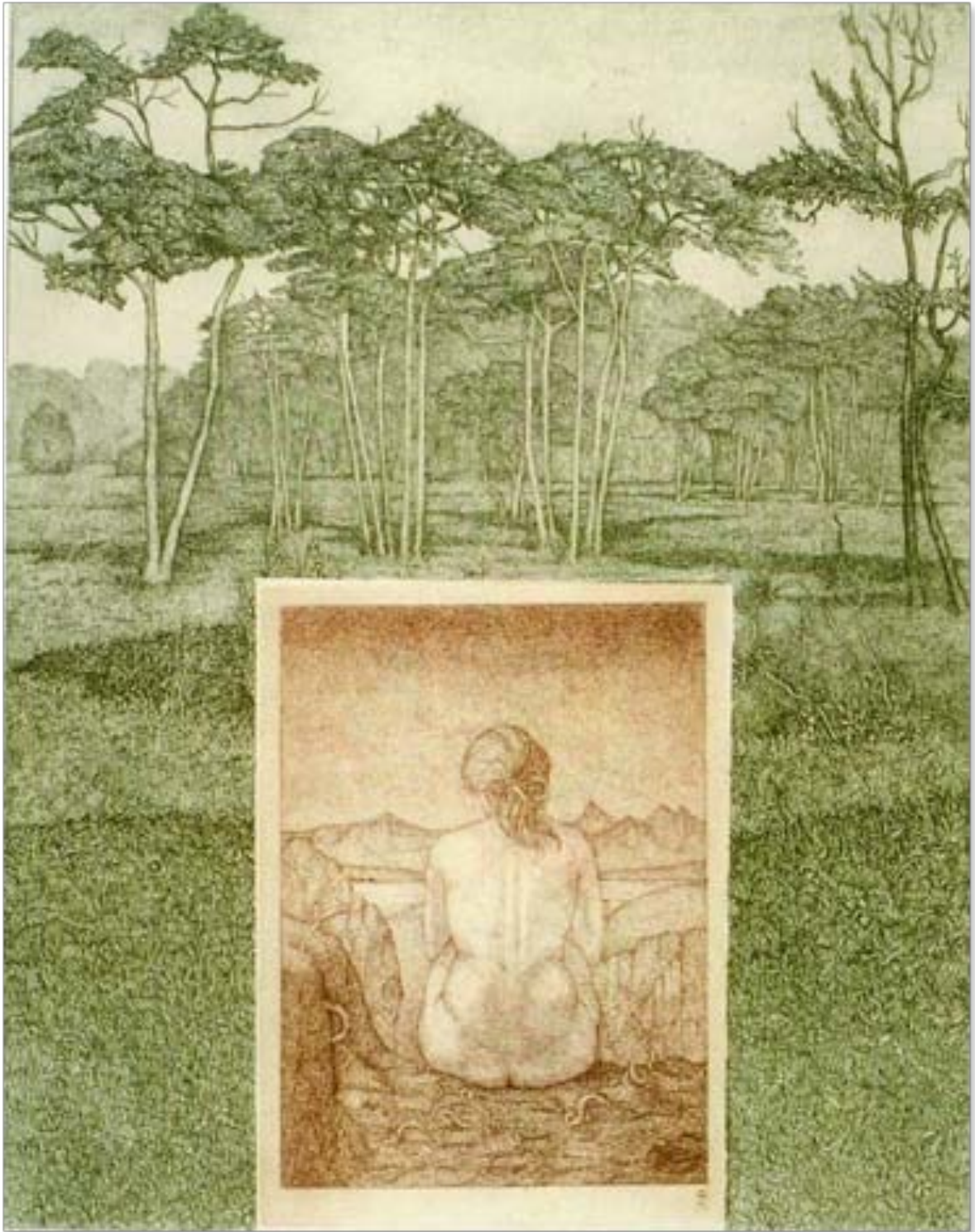


Il.11. Grzegorz Hańderek, *in-side\_02*,  
intaglio, Polska, 2016 r.



Il.12. Leszek Rózga, *Pejzaż wiosenny z kawką*,  
akwaforta barwna, 32,5 x 25 cm, Polska, 1976 r.





Il.13. Leszek Rózga, *Pejzaż wiosenny z pejzażem renesansowym*,  
akwaforta barwna, 32,5 x 25 cm, Polska, 1977 r.

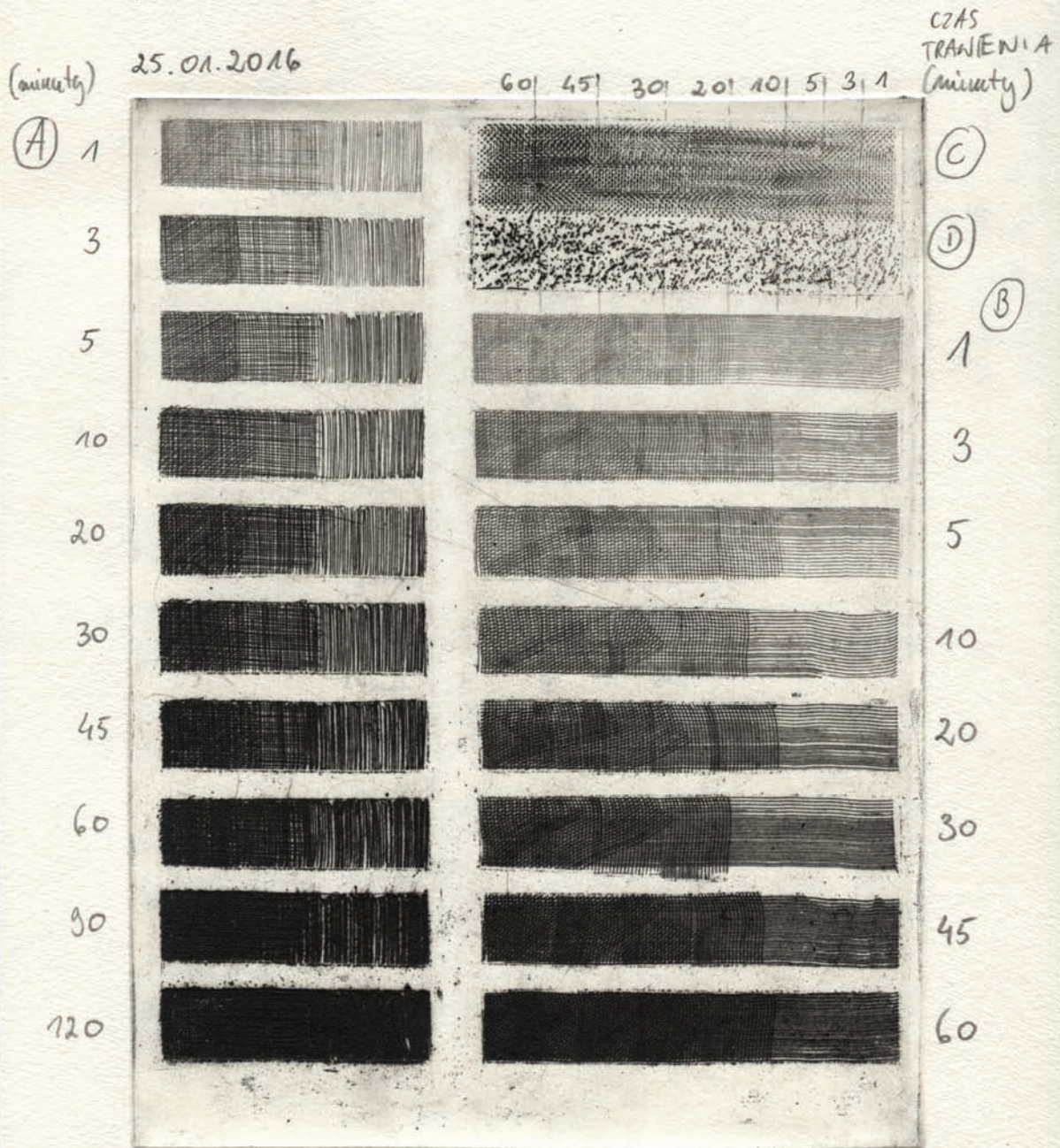
## **Rozdział II – technologia**

### **a) Porównanie techniki akwaforty na blasze cynkowo-tytanowej i blasze stalowej**

Swoje badania zacząłem od wykonania próbników techniki akwaforty na blasze cynkowo-tytanowej w roztworze kwasu azotowego 65% i wody w proporcjach 1:7. Jest to metoda, którą stosuję od dawna, jednak wykonanie tych próbników było konieczne do dalszej pracy badawczej. (il. 14) Jest to odniesienie do następnie wykonywanych eksperymentalnych trawień. Umożliwiło to porównanie wizualnych efektów uzyskanych z tożsamym próbnikiem wykonanym na blasze stalowej DC01 (żelaznej). W tym celu wykonałem prosty papierowy szablon i przygotowałem kilka blach w identycznym formacie. Dzięki zastosowaniu szablonu i tych samych narzędzi starałem się, aby rysunek powstały w werniksie na różnych materiałach był jak najbardziej zbliżony do siebie, a co za tym idzie wyniki doświadczenia miarodajne. Wszystkie próbki i prace drukuję farbą Charbonnel RSR czarną, w zależności od zakładanego efektu i rodzaju metalu, z którego wykonana jest matryca preparacja, a więc proporcje oleju i farby jest różna.

Na próbniku wykonałem serię trawień zaczynając od czasu 1 minuta kończąc na 2 godzinach łącznie. Rysunek na próbniku wykonywałem różnego rodzaju narzędziami, aby uzyskać jak najbogatszy zakres środków wyrazu. Użyte narzędzia to: pojedyncze igły stalowe, ruletka, muletka oraz wielokrotne igły oryginalnie używane przy wykonywaniu tatuażu. Te ostatnie, są to bardzo cienkie stalowe igły, zlutowane ze sobą w równoległych rzędach. W zależności od typu igły pozostawiane przez nie ślady różnią się od siebie. Najczęściej stosowanym przeze mnie rodzajem jest igła „*flat*” – składa się ona z dwóch rzędów, bardzo cienkich igieł stalowych, w których pojedyncze ostrza ułożone są naprzemiennie. Ze względu na budowę tego narzędzia, sposób pracy jest bardziej zbliżony do używania sztywne go pędzla niż do klasycznej wielokrotnej igły stalowej. Dzięki temu rysując możemy poprzez docisk decydować, czy pozostawione linie mają mniejsze lub większe zagęszczenie. Dodatkowo poprzez zmianę kąta rysowania możemy regulować, czy ślad jest pozostawiony na całej szerokości narzędzia czy w zakresie, który chcemy opracować. Szczególną uwagę chciałbym zwrócić na efekty wizualne jakie można uzyskać

PRÓBNIK AKWAFORTY NA BLASZE CYNKOWO-TYTANOWEJ  
Kwas Azotowy 1:7



A - rysunek pojedynczą ośią  
B - rys. igły lutownicą (40 szt.)  
C - ruletka  
D - ruletka

*Oliver Gorkun*

Il. 14. Próbnik techniki akwaforty na blasze cynkowo-tytanowej

stosując te igły. Rysunek o takim samym zagęszczeniu linii, różni się diametralnie, gdy wytrawimy go w krótkim czasie od tego, który uzyskamy, gdy pozwolimy, aby trawił się dłużej. Przy 5 minutach uzyskujemy cienkie równoległe linie, ułożone bardzo gęsto, co podczas oglądania z pewnej odległości, oglądający odbiera jako jasnoszarą równą płaszczyznę. W swoich pracach często stosuję tę metodę, jako alternatywę dla techniki akwatinty. Natomiast przy bardzo długich trawieniach rysunek zostaje roztrawiony, wręcz zniszczony, przez co w druku jest już niewidoczny i działa jako płaska plama głębokiej czerni. Rysowanie na blasze cynkowej ułatwia fakt, że blacha po wypolerowaniu, jest jasna i wyraźnie widzimy narysowane ślady.

Po wydrukowaniu próbnika wyciągnąłem następujące wnioski:

- duże spektrum tonalne bogata linia, faktury
- szczegółowe odwzorowanie rysunku
- przy dłuższych czasach trawienia linie łączą się
- głębokie czernie ulegają tzw roztrawieniu
- gęsto zarysowane powierzchnie po wytrawieniu mają szorstką i ostrą fakturę, co w procesie druku utrudnia wycieranie nadmiaru farby z tych miejsc oraz niszczy tampon z wykrochmalonej gazy

Następnie wykonałem próbnik za pomocą tego samego szablonu na wypolerowanej blasze stalowej, który wytrawiłem w roztworze kwasu azotowego 65% i wody w proporcjach 1:7. Czasy trawień celowo zostały bez zmian, czyli od 1 minut do 2 godzin. Rysunek został wykonany przy pomocy tych samych narzędzi aby utrzymać stałą pomiędzy doświadczeniami. W tym przypadku metal, nawet po wypolerowaniu, ma o wiele ciemniejszą barwę niż cynk, co ma wpływ na widoczność śladów powstałych przy użyciu narzędzi graficznych w werniksie. (il.15)

Po wydrukowaniu próbnika ustaliłem następujące wnioski:

- przy dłuższych czasach trawienia, równoległe linie nie łączą się
- trawienie równomiernie pogłębia linię, a w mniejszym stopniu ją poszerza
- gęsto zarysowane powierzchnie nie są szorstkie, a wycieranie z nich tonu nie przysparza

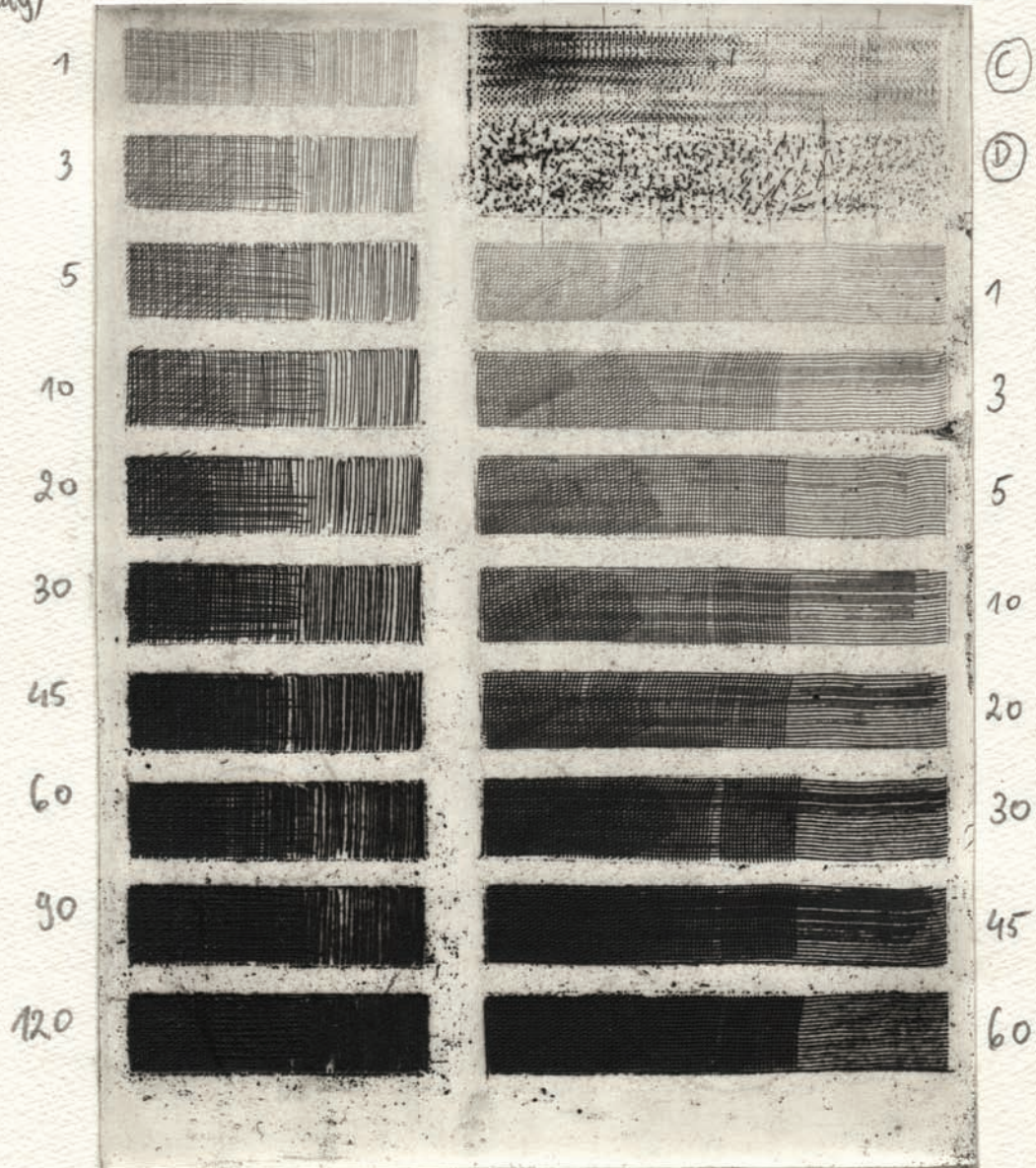
PRÓBNIK AKWAFORTY NA BLASZE STALOWEJ (ZELAZNEJ)  
 KWAS AZOTOWY 1:7

25.01.2016

CZAS  
 TRAWIENIA  
 (minuty)

(minuty)

60 | 45 | 30 | 20 | 10 | 5 | 3 | 1



- A - rysunek igły pojedynczy
- B - rys igły lutowniczej (40st.)
- C - młotek
- D - młotek

*Osław Galun*

Il. 15. Próbnik techniki akwaforty na blasze stalowej (ferroforta)

trudności

- delikatne linie są trudniejsze do uzyskania
- przez wyższą twardość materiału obróbka mechaniczna jest trudniejsza
- zanieczyszczenie blachy może powodować drobne błędy

## **b) Porównanie techniki akwatinty na blasze cynkowo-tytanowej i na blasze stalowej**

Do porównania techniki akwatinty, analogicznie jak we wcześniejszym doświadczeniu, przygotowałem blachę cynkowo-tytanową w klasycznej technice akwatinty, przy użyciu pyłu z kalafonii, jako odniesienie i porównanie trawień w stosunku do blachy stalowej. Trawienia zaplanowałem na trwające od 10 do 150 sekund w roztworze kwasu azotowego 65% i wody w proporcji 1:7. (il.16)

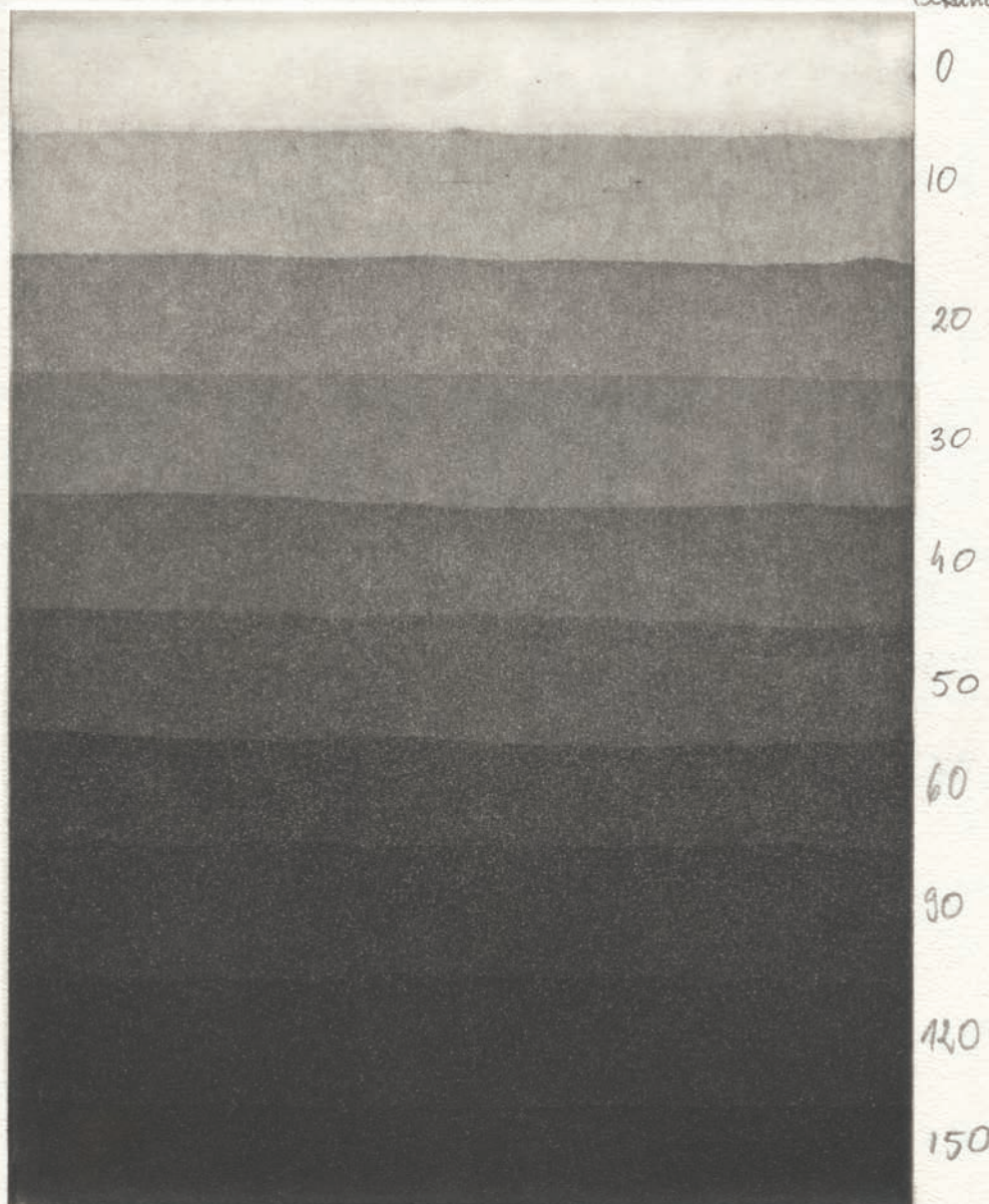
Blacha cynkowo tytanowa pozwala na osiągnięcie szerokiego spektrum tonalnego od delikatnych szarości do głębokiej czerni. W tym celu musimy napylać kalafonią wypolerowaną blachę, a następnie poprzez rozgrzanie utrwalić pył na blasze. Wadą tej techniki jest konieczność używania pyłu z kalafonii, który jest szkodliwy dla zdrowia. Ponadto wymaga podgrzania, do czego niezbędny jest dodatkowy sprzęt. Pomimo zastosowania kalafonii na blachach cynkowo tytanowych przy długotrwałych trawieniach często występuje niepożądane zjawisko „cofania się kalafonii”, w wyniku czego ton na odbitce jest jaśniejszy. W warunkach, w których wykonywałem próbniki efekt ten pojawia się już po 3 minutach trawienia.

Następnie przygotowałem próbę tej samej techniki na drugim rodzaju metalu. Po wypolerowaniu blachy stalowej, podobnie jak w przypadku wcześniej opisanego próbника użyłem pyłu z kalafonii, trawienia przebiegały tak samo jak wyżej od 10 do 150 sekund w roztworze kwasu azotowego 65% w proporcji 1:7. (il.17) Podobnie jak w przypadku cynku uzyskałem pełne spektrum tonalne, w druku tony są jednolite, a przejścia pomiędzy tonami płynne. Pomimo iż nie było konieczności stosowania pyłu z kalafonii (co jest opisane w następnym przykładzie), postanowiłem wykonać taką próbę, aby ustalić, czy

PRÓBNIK AKWATINTY NA BLASZE CYNKOWO-TYTANOWEJ  
KWAS AZOTOWY 1:7

25.01.2016

CZAS  
TRAWIENIA  
(sekundy)



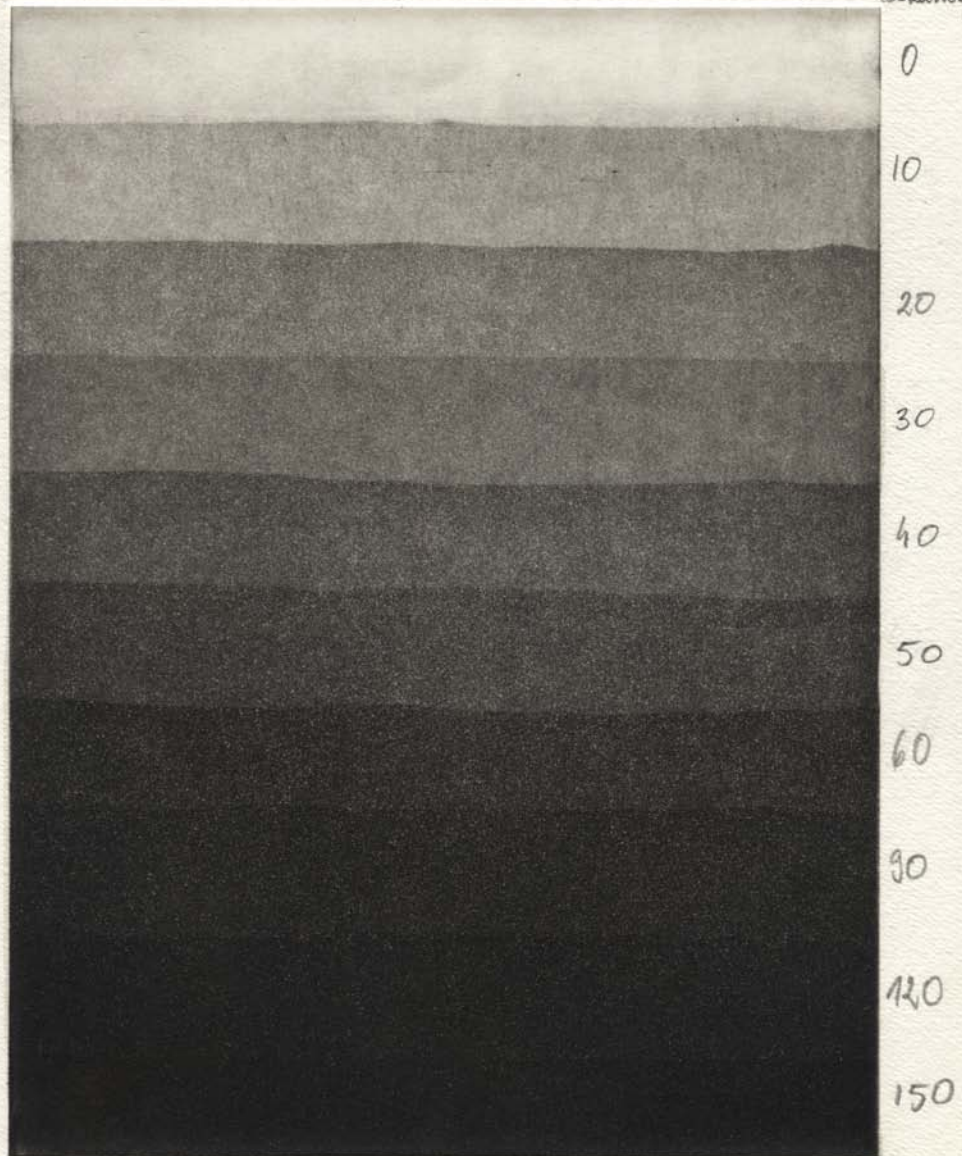
*Olga Górska*

Il. 16. Próbnik techniki akwatinty na blasze cynkowo-tytanowej

PRÓBNIK AKWATINTY NA BLASZE STALOWEJ (ZELAZNEJ)  
KWAS AZOTOWY 1:7

25.01.2016

CZAS  
TRAFIENIA  
(sekundy)



*Oskar Galuczi*

Il.17. Próbnik techniki akwatinty na blasze stalowej



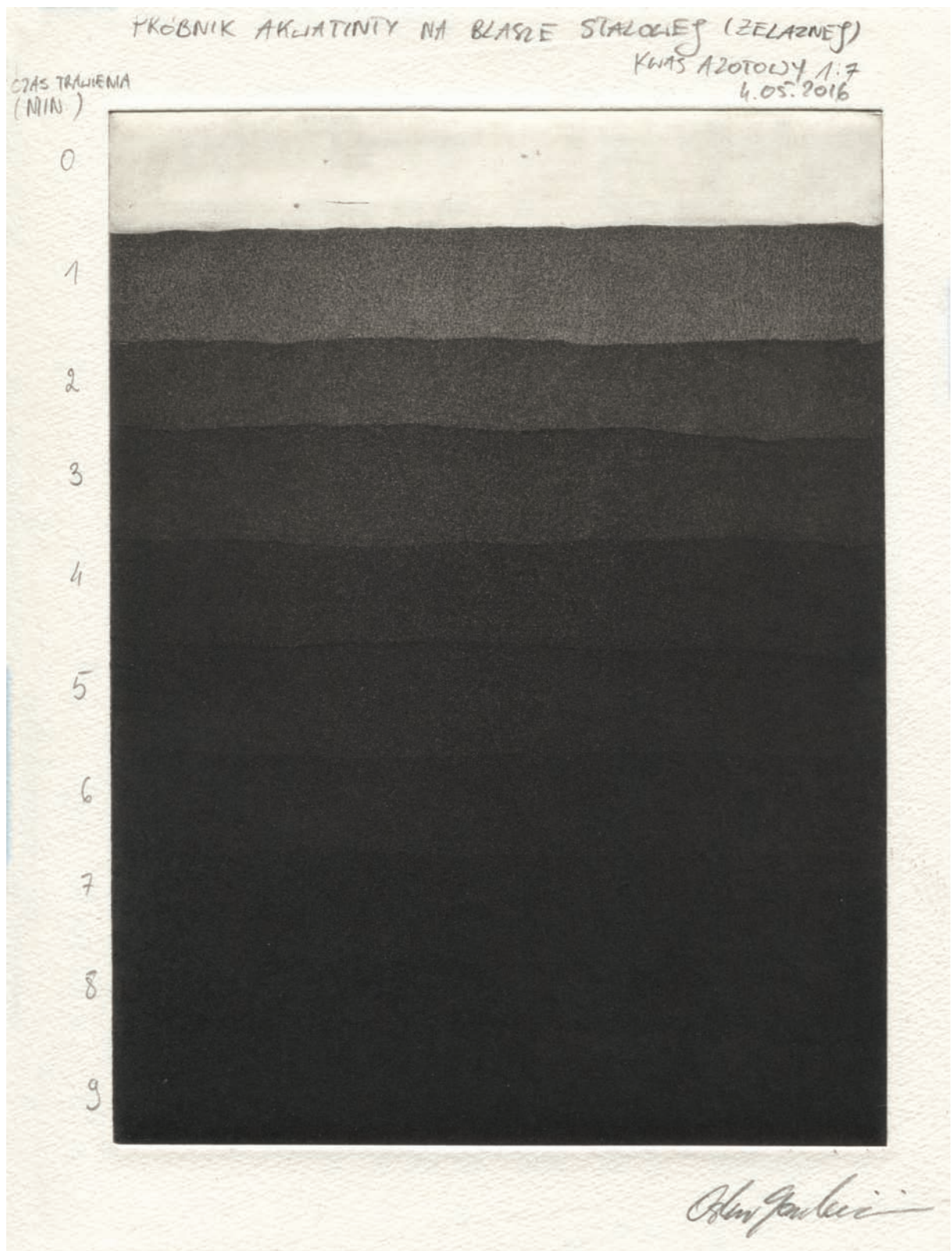
podobnie jak w przypadku cynku niepożądane zjawisko przetrawiania się kalafonii występuje również na blasze żelaznej. W rezultacie efekt wizualny okazał się satysfakcjonujący, nie ma efektu przetrawienia. Czernie, które powstają w ten sposób są głębokie ale z widocznymi jasnymi punktami, które powstały w miejscu gdzie roztopiona była kalafonia. Nadaje to moim zdaniem interesujący i szlachetny efekt, choć dla niektórych może być to wadą. Dlatego też postanowiłem powtórzyć taką samą próbę przy dłuższych czasach trawień, aby określić moment, w którym kalafonia zostanie całkowicie przetrawiona.

Przy próbniku o dłuższych czasach trawień przygotowania matrycy przebiegały analogicznie do wcześniejszego próbnika. Wykonany był tak samo jedynie czasy trawień oscylowały między 1 a 9 minut. W efekcie otrzymałem tak jak w poprzedniej próbie szerokie, płynnie przechodzące spektrum tonalne od bieli do głębokiej czerni, porównywalnej do tej uzyskiwanej przy technice mezzotinty. Po dłuższym trawieniu jasny punkt z kalafonii znika, a na odbitce uzyskujemy gładką, głęboką czerń. Dzięki zastosowaniu tego metalu po przetrawieniu całej kalafonii matryca nadal utrzymuje głęboki ton, co wynika z jej porowatej mikrostruktury, a zjawisko podnoszenia się kalafonii zostaje wyeliminowane. (il.18)

Kolejnym bardzo istotnym krokiem w badaniach było wykonanie próbnika tonalnego otwartego trawienia na blasze stalowej (żelaznej). Ze względu na ich porowatą mikrostrukturę tego rodzaju blach możliwe jest uzyskanie podobnych efektów wizualnych do klasycznej akwatinty, z tą różnicą, że w przypadku blach stalowych nie ma konieczności stosowania pyłu z kalafonii. Moje doświadczenia z wykorzystaniem blach żelaznych prowadzone były równoległe do badań prowadzonych przez zespół badawczy w składzie prof. Krzysztofa Wawrzyniaka, prof. Witolda Warzywody, dr hab. Alicję Habisiak-Maczak i dr hab. Tomasza Matczaka. Opracowana technika akwatinty bez użycia kalafonii na blasze stalowej została nazwana ferrotintą.<sup>16</sup> Blachy te podczas otwartego trawienia w kwasie azotowym zachowują swoją ziarnistą fakturę, którą jesteśmy w stanie wydrukować. W tej metodzie zaletą jest prosty i krótki czas przygotowania - do przygotowania próbnika wypolerowałem blachę, następnie ją odtłuściłem i od razu

---

<sup>16</sup> Habisiak-Maczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, str. 36



II. 18. Próbnik techniki akwatinty na blasze stalowej II (dłuższe czasy trawień)

przystąpiłem do trawienia. Blacha została wytrawiona w czasie od 1 do 9 minut w takim samym roztworze kwasu jak wszystkie poprzednie próby. Efekty były zadowalające, uzyskałem bogate spektrum tonalne i płynne przejścia. Jednakże przy krótkich trawieniach w jasnych tonach pojawiają się nieregularne faktury wynikające z charakteru materiału. Drugą wyraźną różnicą jest to, że jasne trawienia z delikatnymi tonami łatwo jest „przetrzeć” podczas drukowania, ze względu na to, że sam metal jest wyraźnie ciemniejszy, niż na przykład powszechnie stosowany cynk, do którego jestem przyzwyczajony. Aby temu zapobiec podczas wycierania należy zostawiać więcej tonu. Dodatkowo matryce wykonane na blachach stalowych charakteryzują się wysoką wrażliwością na oksydację, w związku z czym najlepiej jest je przechowywać zabezpieczone cienką warstwą oleju. Jak możemy zaobserwować na próbniku otrzymałem szeroką gamę szarości, dopiero przy ostatnim czasie trawienia efekt był zbliżony do czerni. Dlatego też postanowiłem powtórzyć trawienie przy użyciu o wiele dłuższych czasów. (il.19)

Drugi próbnik otwartego tonalnego trawienia został przygotowany analogicznie do poprzedniego, a czasy trawień oscylowały od 2 do 18 minut. Przy użyciu tej metody w szybki sposób udało się uzyskać płynne przejścia tonalne, aż do głębokiej aksamitnej czerni. Pomimo tak długiego czasu trawienia nadal zauważalna jest różnica pomiędzy tonami trawień o różnych czasach trawienia, co pozwala stwierdzić, że kolejne dłuższe trawienia będą pogłębiać ton jeszcze bardziej. Faktura blachy jest bardzo silnie tonująca, co praktycznie uniemożliwia jest „przetarcie”. Jeżeli chodzi o wady, są one analogiczne do poprzednio opisanego próbniaka. (il. 20)

### **c) Próby past akrylowych na blachach**

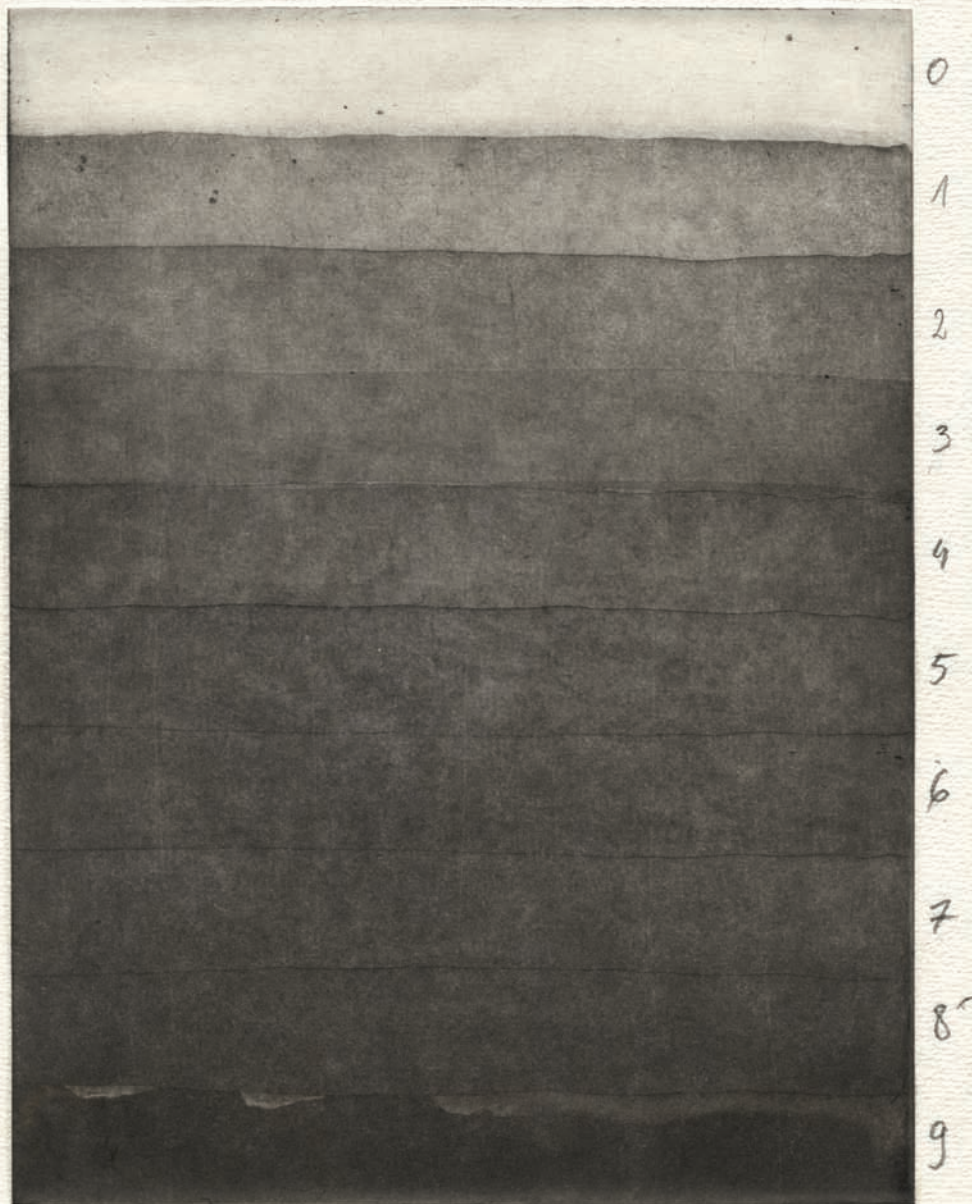
W swoich badaniach również uwzględniłem próby zastosowania akrylowych mediów malarskich, jakimi są pasty strukturalne firmy Winston&Newton. Pozwalają one na uzyskanie bardzo odmiennych efektów wizualnie niż tradycyjny rysunek na blasze. Jest to urozmaicenie obrazu, a jednocześnie ze względu na gęstą strukturę jest to dodatkowy efekt reliefu, na którym mi zależy. Do tej pory pasty były z powodzeniem stosowane na sztucznych tworzywach typu PCV lub np. na tekturze, natomiast ja chciałem dodatkowo sprawdzić ich skuteczność na wypolerowanych blachach cynkowych i żelaznych. Z powodzeniem można łączyć pasty z techniką akwaforty. Trzymają się wypolerowanej

PRÓBNIK FERROGRAFII NA BLASZE STALOWEJ (ZELAZNEJ)

KWAS AZOTOWY 1:7

25.01.2016

CZAS  
TRAWIENIA  
(minuty)

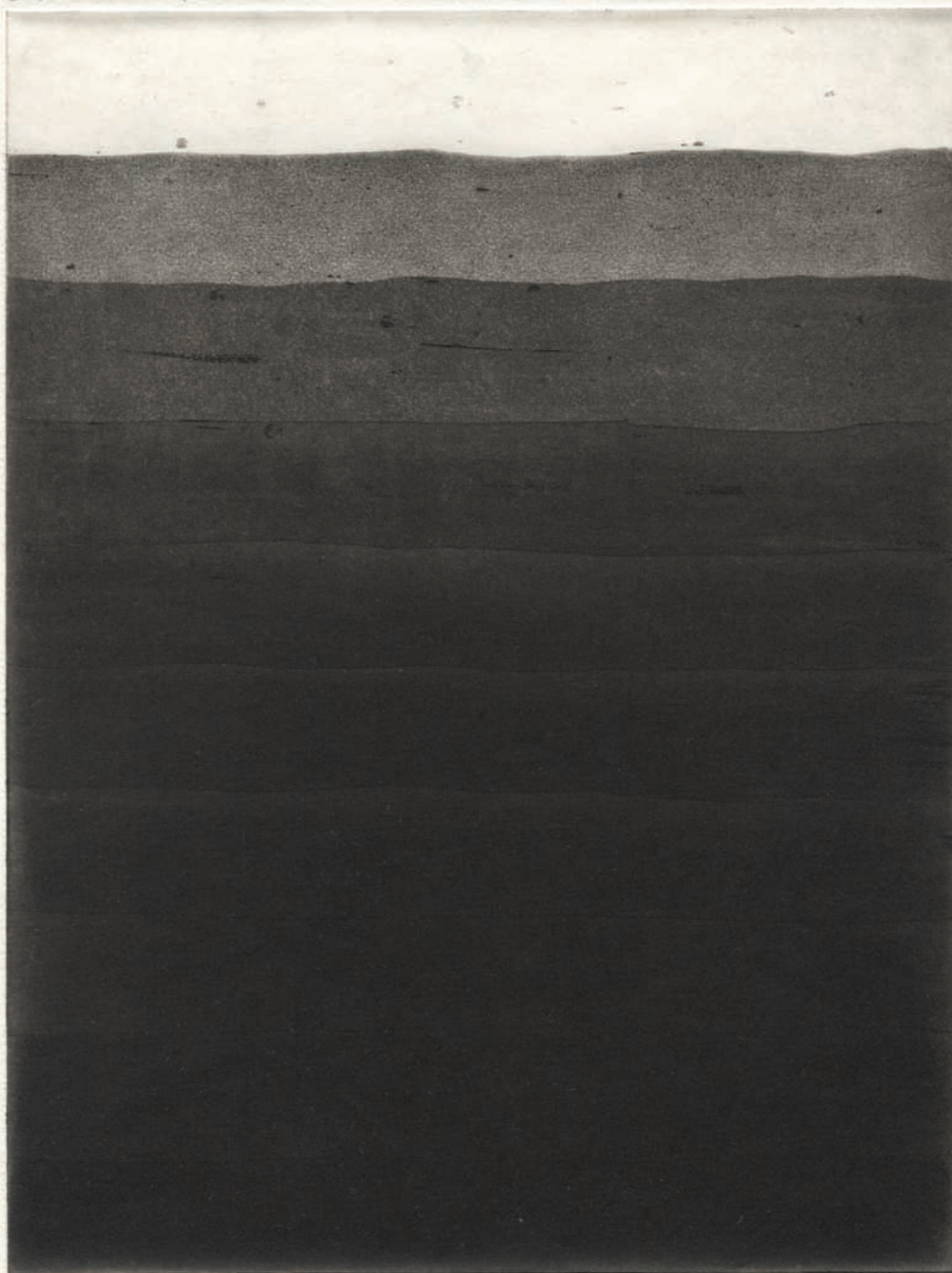


*Oliver Gorbunov*

Il. 19. Próbnik tonalnego otwartego trawienia na blasze stalowej

PRÓBNIK TONALNY OTWARTEGO TRAWIENIA NA BLASZCIE STALOWEJ  
KWAS AZOTOWY 1:7  
(4.05.2016)

CZAS  
TRAWIENIA  
(MIN)



*Olga Gorkina*

II. 20. Próbnik tonalnego otwartego trawienia na blaszce stalowej II (dłuższe czasy)

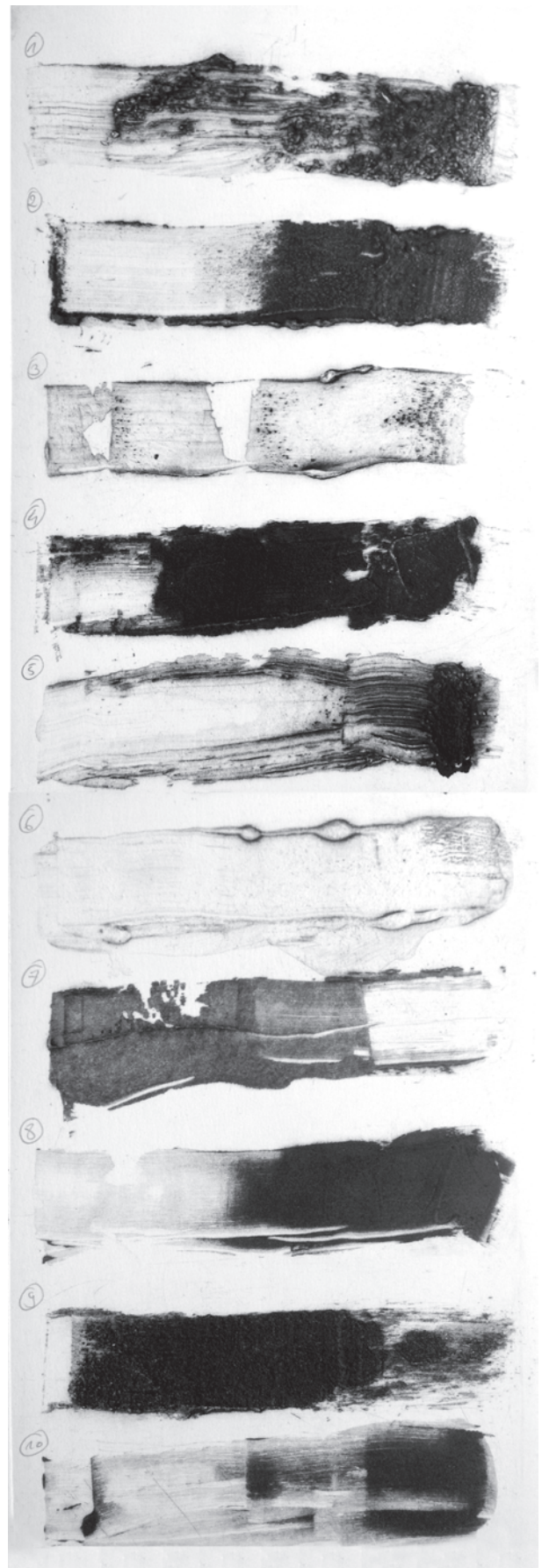
blachy oraz z powodzeniem po nałożeniu pasty można kontynuować trawienie, pasta pod wpływem kwasu pozostaje nienaruszona, a jednocześnie zabezpiecza podłoże. W moich pracach stosowałem pasty jedynie w celu podkreślenia czerni lub aby pogłębić relief. (il. 21)

#### **d) Wycinanie i obróbka matryc**

Obróbka matryc, czyli docinanie i dopasowywanie do siebie wytrawionych blach, w moich badaniach jest bardzo istotnym i czasochłonnym etapem, ponieważ głównym celem było stworzenie wielopoziomowej matrycy. Jednak aby było to możliwe, wymagany jest bardziej złożony proces przygotowania pojedynczych, składowych matryc przed drukiem.

Już na etapie wykonywania projektów planowałem, gdzie będą przebiegać linie podziału i jak będą wyglądały składowe matryce poszczególnych kompozycji. W związku z tym, aby zrealizować swoje pierwotne założenia, gdzie delikatny relief w papierze na odbitce końcowej służy spotęgowaniu efektu przestrzenności kreowanego obrazu, przyjąłem dla wszystkich prac uniwersalną zasadę, że większa matryca jest podłożem dla mniejszych. Dlatego też większe matryce nie są na całej powierzchni zagospodarowane rysunkiem - mają puste obszary, które przeznaczone są na podłoże mniejszych matryc. Fakt ten sprawia, że w większości przypadków matryce te, odbite samodzielnie, nie mogą funkcjonować jako autonomiczne grafiki. W ten sposób obraz znajdujący się na spodniej matrycy w efekcie na odbitce staje się pierwszym planem, ponieważ podczas druku, tak samo jak i obraz jest odbijany lustrzenie, tak warstwy będą w odwrotnej kolejności. Dodatkowo planując podział projektu na poszczególne matryce zawsze miałem na uwadze charakterystyczny aspekt tego rodzaju wielomatrixowych druków, mianowicie jasne linie powstające w miejscach różnic w poziomach pomiędzy matrycami. Powstałe linie są ważnym elementem, ponieważ w wyraźny sposób dokonują podziałów kompozycyjnych, dlatego nie mogą wynikać z przypadku.

Każdy projekt dzieliłem na kilka "planów" lub elementów następnie zgodnie z tymi podziałami rozrysowywałem je na poszczególnych blachach i następnie trawiłem. Tak przygotowane matryce wycinałem ręcznie po formie rysunku. Do kształtowania matryc



II. 21. Próbnik past akrylowych w druku wklęsłym

używałem nożyc do cięcia blach oraz gilotyny ręcznej. Nieskomplikowane kształty oraz proste linie nie stanowiły większego problemu do uzyskania, natomiast w miejscach, gdzie kształt matrycy był już na tyle skomplikowany, że nie było możliwe wycięcie za pomocą wcześniej wspomnianych narzędzi, zastosowałem odmienną metodę. Robiłem prostopadłe do rysunku nacięcia w niewielkich odległościach, a następnie wyłamywałem blachę w miejscach głęboko wytrawionego konturu. W ten sposób otrzymana linia - krawędź blachy miała nieregularny kształt, w przeciwieństwie do tej uzyskanej przez cięcia mechaniczne. Zarówno ten aspekt jak i następny krok, którym było fazowanie i szlifowanie krawędzi matrycy ma istotny wpływ na to, jaki efekt wizualny zostanie uzyskany w odbitce. Krawędzie, które były trawione i wyłamywane trzymają ton i są ciemne, natomiast te, które były fazowane i polerowane dają efekt wyraźnej białej linii.

#### **e) Sposób komponowania obrazu z kilku matryc**

Wcześniej opisana i przyjęta przeze mnie zasada komponowania matrycy pozwala na uzyskanie wyraźnego reliefu w odbitce. W swoich pracach stosowałem maksymalnie do trzech warstw matryc o grubości około 1 mm każda. W kilku pracach były to podziały typowo planowe o większych wymiarach, lecz w niektórych układ jest nieoczywisty i bardziej skomplikowany, na przykład niewielkich rozmiarów element jest wycięty w dwóch warstwach blach, przez co papier podczas druku musi zostać silnie wtłoczony w głąb, aby „wydrukować” obraz z trzeciej warstwy. (il.22)

#### **f) Próby druku oraz poszukiwania materiału dociskowego**

Kolejnym punktem badań było znalezienie oraz wypróbowanie alternatywnego materiału dociskowego dla prasy wałowej. W moich założeniach przewidywałem problem technologiczny związany z ewentualnym niedrukowaniem spodniej matrycy. Dlatego postanowiłem zastąpić powszechnie używany filc wełniany innymi syntetycznymi podkładami. Wykonałem serię prób, które miały na celu sprawdzenie dynamiki sprężystości filcu wełnianego o grubości 6 mm, używanego do drukowania na prasie wkłślodrukowej. Wynik tego doświadczenia w prosty sposób zobrazował, czy w trakcie drukowania prasa wałowa jest w stanie wtłoczyć wystarczająco głęboko papier graficzny w wąskie szczeliny, przy gwałtownej zmianie poziomów matrycy. Do wszystkich





II.22. Przykład układu matryc ułożonych warstwowo przed drukiem

kolejnych prób docisk prasy był ustawiony na stałym poziomie, używałem tego samego papieru graficznego (Hahnemühle 300g/m<sup>2</sup>), zachowany został ten sam kierunek tłoczenia, a grubość warstwy farby i jej rodzaj był taki sam. Do prób wykonałem prosty szablon z tektury o grubości 3 mm, który symulował różnicę poziomu matryc. (il.23) Pierwsza próba wykonana była z 1 warstwą filcu o grubości 6 mm. Po wydrukowaniu można zaobserwować niedodrukowane miejsca, krawędzie elementów są nieregularne, kształty mają zaokrąglone narożniki, a aple farby są nierównomierne. (il.24) Drugą próbę wykonałem z dwoma warstwami filcu – pierwsza warstwa to filc o grubości 6 mm, druga warstwa to filc o grubości 4 mm i mniejszej gęstości (tzw. filc filtracyjny). Podobnie jak w pierwszej próbie, ale w mniejszym stopniu, występowały niedodrukowane miejsca, krawędzie elementów są nieregularne, narożniki są zaokrąglone, a aple farby są miejscami nierównomierne. (il.25)

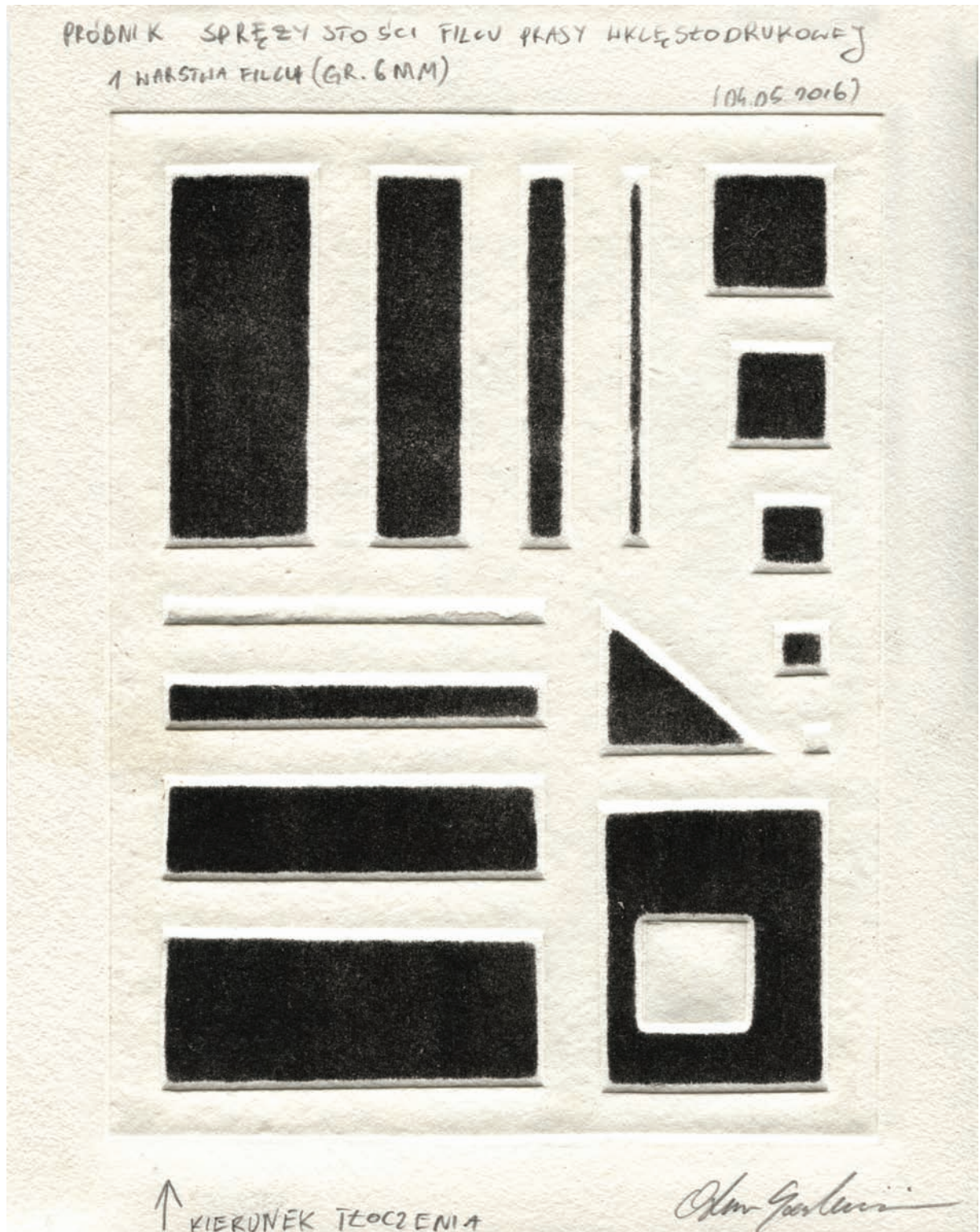
Ostatnia, trzecia próba wykonana była również z dwóch warstw – pierwszej z filcu o grubości 6 mm i drugiej z kauczukowej maty wygłuszającej (oryginalnie stosowanej do wygłuszeń pojazdów lub pomieszczeń). Po wydrukowaniu efekt był satysfakcjonujący – wszystkie elementy zostały wydrukowane, krawędzie elementów są ostre i regularne, aple farby są równomierne i gładkie. Dodatkowo uzyskany tym sposobem relief był bardzo wyraźny. (il.26)

Pomimo tego, że ostatnia próba zakończyła się sukcesem, zastosowanie takiej samej maty kauczukowej podczas właściwego druku, w formacie 90 x 130 cm, nie sprawdziło się. Przy tak dużym formacie mata dociskowa w pojedynczych przypadkach niszczyła papier, marszcząc go i powodowała zagniecenia. W związku z tym, do druku grafik w dużym formacie postanowiłem podzielić proces druku na dwa etapy. Drukowałem wykorzystując podwójną warstwę filcu (grubego i cienkiego) następnie nie podnosząc papieru z matryc, zmieniłem materiał dociskowy na matę kauczukową i drukowałem jeszcze raz. Następnie odbitkę przykrywałem jedną warstwą cienkiego filcu, deską, którą równomiernie dociążałem kamieniami litograficznymi. Tak przygotowany druk pozostawiałem do wyschnięcia na dobę.

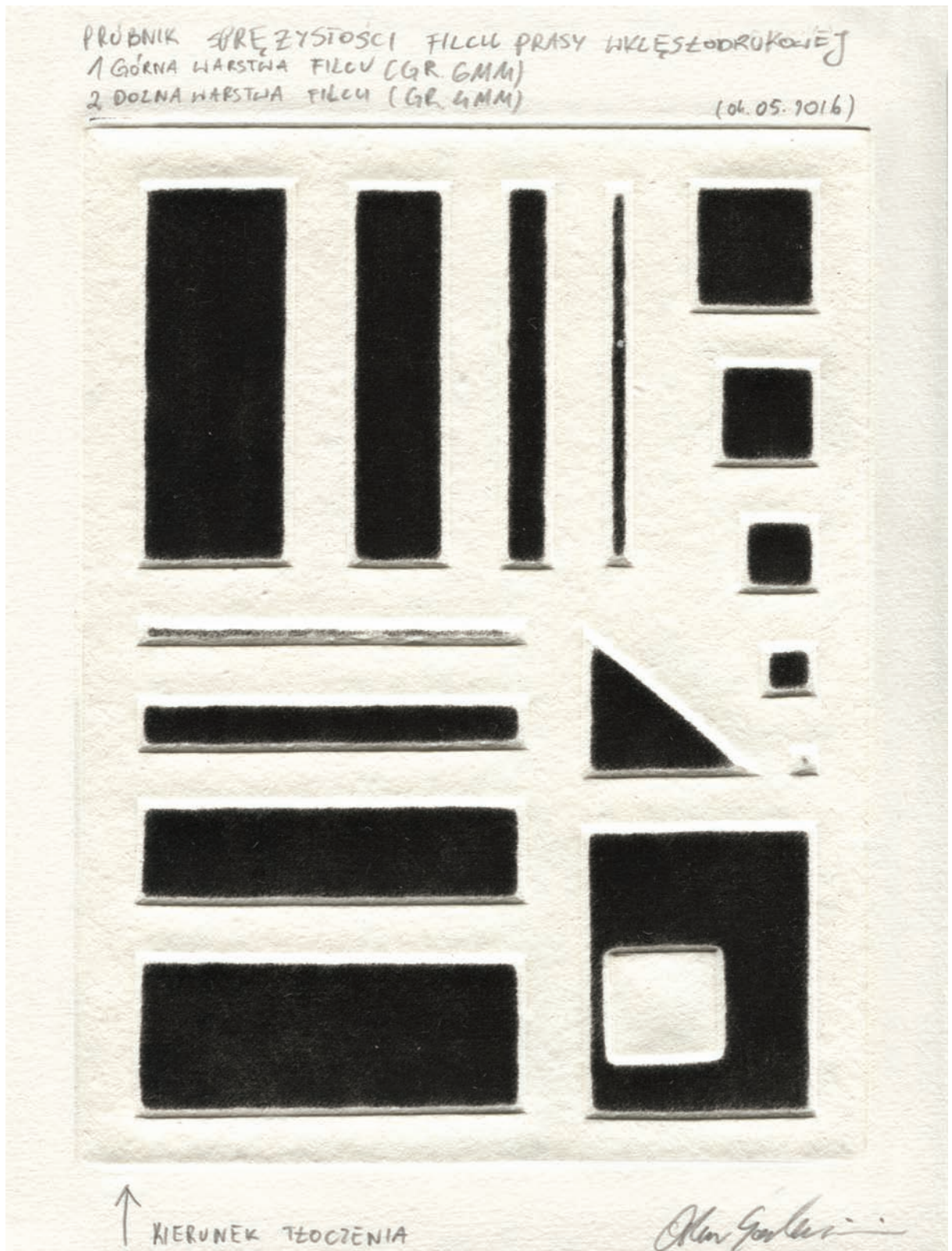
Z moich doświadczeń wynika, że dwustopniowy proces druku i suszenie odbitki pozostawionej na matrycach pozwala na najlepsze utrwalenie reliefu.



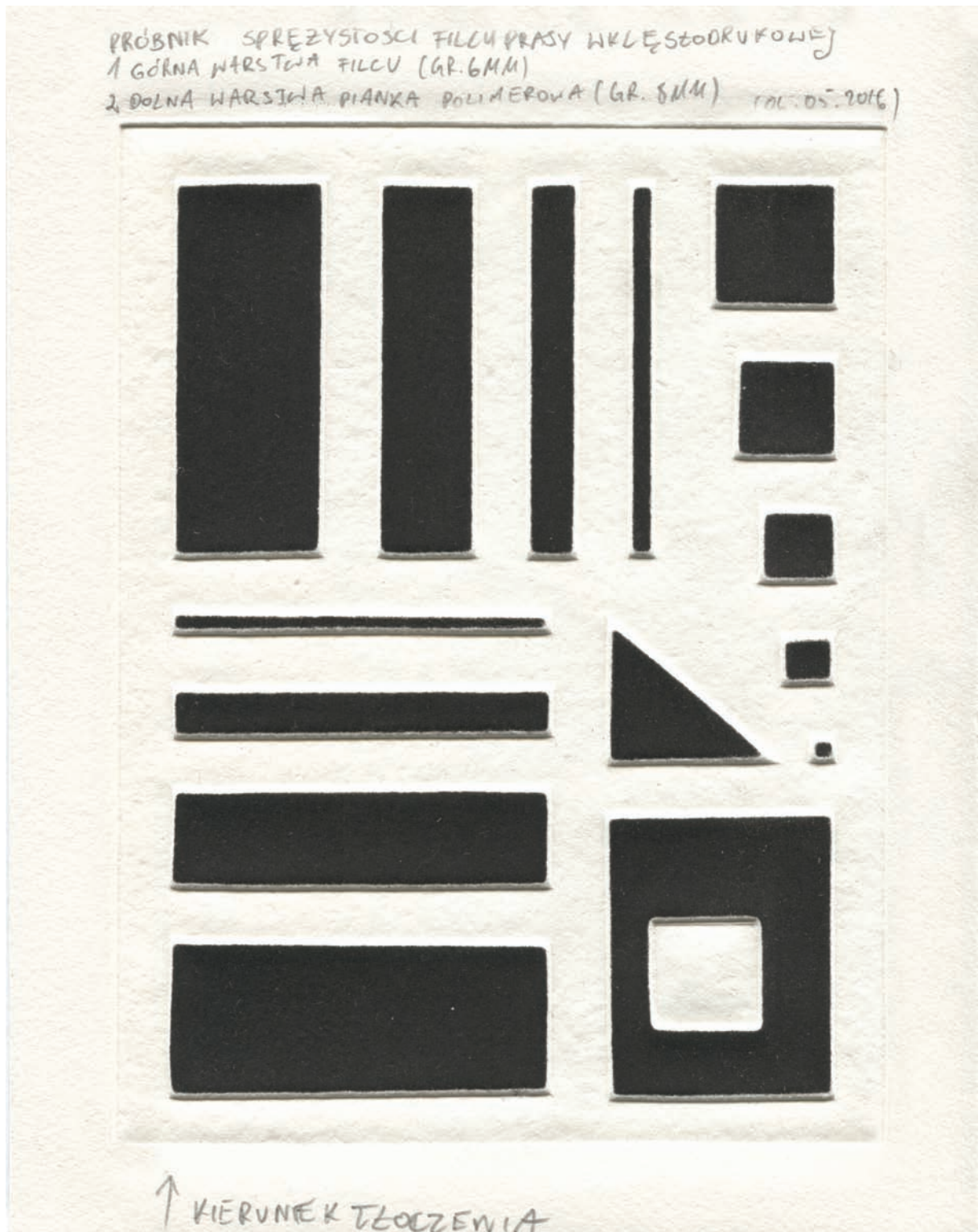
Il. 23. Szablon z tektury o grubości 3 mm



II. 24. Próbnik sprężystości materiału dociskowego prasy włkłłodrukowej:  
Pierwsza próba - jedna warstwa filcu wełnianego o grubości 6 mm



II. 25. Próbnik sprężystości materiału dociskowego prasy wkleślodrukowej:  
Druga próba - pierwsza warstwa filcu wełniany o grubości 6 mm  
i druga warstwa filcu wełniany mniejszej gęstości o grubości 4 mm



Il. 26. Próbnik sprężystości materiału dociskowego prasy włóknodrukowej:  
Druga próba - pierwsza warstwa filc wełniany o grubości 6 mm  
i druga warstwa mata kauczukowa o grubości 8 mm

### **g) Próby uzyskania wyraźnego reliefu na papierze – suszenie i klejenie**

Po wydrukowaniu kilku odbitek próbnych na wcześniej wspomnianym papierze graficznym (Hahnemühle 300g/m<sup>2</sup>) relief był satysfakcjonujący, jednak w procesie suszenia ulegał znacznemu spłaszczeniu. Problemy te pojawiały się zarówno podczas suszenia odbitek pod dociskiem pomiędzy tekturami, jak i przy przyklejaniu mokrej odbitki taśmą papierową do deski. Konieczne było znalezienie sposobu, aby temu zapobiec. Zdecydowałem się na zwiększenie gramatury papieru, poprzez sklejenie ze sobą dwóch identycznych arkuszy papieru graficznego. Na początku arkusze papieru są przygotowywane, tak jak do druku – zwilżone wodą, a następnie odsączone. Na jeden z arkuszy, przy użyciu wałka, został nałożony klej introligatorski (Rakoll GXL-3 plus) rozrobiony z wodą w proporcjach 1:1. Następnie arkusze są równo nakładane na siebie pod delikatnym dociskiem.

Tak przygotowany papier jest umieszczany na kompozycji z matryc wklęsłodrukowych, przygotowanych do druku, na blacie prasy wałowej. Proces klejenia odbywa się jednocześnie z drukiem. W ten sposób otrzymana odbitka charakteryzuje się wyraźnym efektem reliefu, wysoką sztywnością papieru, który w rezultacie ma gramaturę około 600 g/m<sup>2</sup>.

Drugą istotną kwestią podczas wykonywania przeze mnie odbitki jest suszenie druku na matrycach. Po wydrukowaniu papier, nie jest zdejmowany z matryc, jak w przypadku klasycznej metody druku, ale jest pozostawiony i suszony na matrycach pod dociskiem. (il.27) W ten sposób efekt reliefu jest utrwalony bezstratnie. (il. 28) Jedynym minusem tego rozwiązania jest wydłużony czas wykonywania nakładu, ponieważ w warunkach w jakich pracowałem, byłem w stanie wydrukować jedną odbitkę na 2 doby. Na bazie opisanych wcześniej prób i doświadczeń, opracowałem autorską metodę druku grafik wielomatrixowych w technikach wklęsłodrukowych, którą zastosowałem do druku właściwej kolekcji grafik.



Il. 27. Suszenie odbitki, pod dociskiem, pozostawionej na martycach



Il. 28. Fragment grafiki ukazujący różnice w poziomach papieru na odbitce



### **Rozdział III - opis poszczególnych grafik**

Grafiki są obrazami miast, moimi wizjami, w których ukazane są połączenia różnego typu zabudowy miejskiej. Wszystkie grafiki mają otwartą kompozycję złożoną z nawarstwionych budynków i konstrukcji. Każda praca składa się z kilku matryc wykonanych z różnych typów blach, zarówno stalowych, jak i cynkowo-tytanowych, które układałem warstwowo przy zachowaniu zasady, że większe stanowią podłoże dla mniejszych. Na blachach cynkowo-tytanowych stosowałem technikę akwaforty, na stalowych technikę ferrotinty<sup>17</sup> i ferroforty. We wszystkich pracach rysunek zbudowany jest za pomocą linii, które są zróżnicowane pod względem grubości i charakteru. Dla uprzestrzennienia rysunku różnicowane są także białe linie pomiędzy poszczególnymi planami. Za pomocą bogactwa fakturowego próbuję oddać rzeczywistość, przełożyć otaczający świat na czarno-biały obraz w postaci odbitki graficznej. W zależności od miejsca i waloru jaki ma faktura, linie składowe krzyżują się pod różnymi kątami, biegną równoległe wobec siebie w obrębie danego elementu, płynnie przenikają się na styku różnych faktur, tworząc optyczne złudzenie gradientów i subtelnych przejść. Dzięki autorskiemu sposobowi druku udało mi się osiągnąć efekt kilkupoziomowego reliefu odcisniętego w papierze, który ma na celu spotęgowanie iluzji przestrzeni w kreowanym obrazie.

Przed przystąpieniem do realizacji prac wykonałem serię próbników, które dały mi niezbędną wiedzę do dalszej pracy. Zależało mi na wyborze takich materiałów i podjęciu działań pozwalających uzyskać jak najbardziej zróżnicowane i interesujące środki wyrazu. Najpierw wykonałem projekty w formie cyfrowych kolaży, które następnie uzupełniałem odręcznym rysunkiem na tablecie graficznym. Tak przygotowane obrazy metodą tradycyjną, ręcznie przenosiłem na zawerniksowaną blachę.

#### ***Brama***

Grafika składa się z ośmiu matryc o zróżnicowanych rozmiarach, w których skład wchodzi pięć blach stalowych i trzy cynkowo-tytanowe. Efekt trójwymiarowości w tej pracy podkreśliłem poprzez małe stalowe matryce, które w ukazywanym pejzażu miejskim

---

<sup>17</sup> Habisiak-Matczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, str. 36

stanowią okna i bramę. Zastosowanie blach stalowych pozwoliło mi na uzyskanie głębokiej czerni. Ostatni plan, przedstawiający szkielet budynku, jest wykonany za pomocą past akrylowych na blasze cynkowej. Pomiedzy płaszczyznami uzyskanymi pastą, wykonany jest rysunek wytrawiony akwafortowo. Budynki na poszczególnych planach są nieproporcjonalne względem siebie, zaburzona perspektywa kulisowa dodaje tajemniczości grafice i wzbudza w odbiorcy wewnętrzny niepokój, który jednocześnie nakłania go do zbadania źródła owych zaburzeń i próby odnalezienia tych niespójności. Zróznicowana i nienaturalna skala budynków potęguje uczucie chaotyczności. W tle dominują monumentalne konstrukcje budowlane, które są silnym akcentem z grubych ciemnych linii. Mocno dynamizują one kompozycję i stanowią duży kontrast do bliższych planów. Na pierwszym planie w dole pracy znajduje się brama, schowana w cieniu, nie jest od razu zauważana przez odbiorcę. Brama ta jednak nie prowadzi do przedstawionego miasta, jest pusta, omija cały chaos nad nią nadbudowany.

### *Przejście*

Grafika składa się z sześciu matryc, z czego trzy są stalowe, a trzy cynkowo-tytanowe. Charakterystycznym elementem, pod względem technicznym tej pracy są łuki, narysowane są one na matrycy, stanowiącą spodnią warstwę, nad którą są jeszcze nałożone 2 blachy. Wyzwaniem było uzyskanie druku właśnie z tej spodniej matrycy. Kompozycja dzieła sprawia wrażenie otwartej we wszystkich kierunkach. Przedstawione budynki wychodzą poza obszar grafiki. Wyraźne jest tutaj zestawienie nowoczesnych geometrycznych obiektów z ruinami tych starszych o bardziej organicznych liniach. Takie zderzenie dynamizuje kompozycję, w której dominują pionowe. Perspektywa jest tutaj zupełnie zaburzona, miasto jest chaotyczne, wydaje się jakby miało za chwilę runąć. Pomiedzy budynkami, na środku nieoczekiwanie znajduje się ogromna brama. Jeżeli skupimy naszą uwagę wyłącznie na centralnej części grafiki, zauważymy, że wiele form przenika się ze sobą wzajemnie. Struktura zabudowy jest złożona z drobnych budynków o geometrycznym charakterze, powodujących rozedrgane, pulsujące złudzenie optyczne powstające przez niezliczone zestawienia jasnego waloru z ciemnym. Skomplikowanie ukazanej sceny, dzięki licznym szczegółom, rozsianym po całej powierzchni detalom, wciąga nas i nakłania do wnikliwej obserwacji oraz do badania tego obrazu, miejsce za

miejscem. W kompozycji tej pracy można znaleźć nawiązania do grafiki Piranesiego z cyklu “Carceri d’Invenzione”.

### ***Kamienica***

Grafika składa się z dziewięciu matryc, sześciu stalowych, trzech cynkowo-tytanowych. Jest to praca o najbardziej statycznej i prostej kompozycji. W pracy tej w pełni wykorzystuję możliwości opisywanego wcześniej narzędzia - igieł do tatuażu, którymi tworzę płaskie plamy. Operowałem w tym rysunku w większy sposób płaszczyznami niż linią. Brama na pierwszym planie oraz budynek z tyłu są wykonane właśnie tą techniką, mnogość cienkich równoległych linii w druku pozwala uzyskać efekt podobny do akwatinty. Wszystkie przedstawione w tej pracy budynki są fragmentami łódzkiej zabudowy, miasta, w którym mieszkam i które mnie inspiruje od lat. Podobnie jak w innych grafikach połączone są tu elementy różnej zabudowy jednak nie jest to zestawienie tak kontrastujące i zaskakujące. Jest to najbardziej statyczna kompozycja z całej kolekcji. Dominują tu linie pionowe i poziome oraz proste, geometryczne podziały. Budynki na ostatnim planie stanowią spójną całość. Na pierwszym planie jest zagadkowa brama, która, nie wiemy, dokąd nas prowadzi.

### ***Odbudowa***

Grafika składa się z sześciu matryc, dwóch stalowych i czterech cynkowo-tytanowych. W pracy zestawiam architekturę nowoczesną z dawną. Łączę elementy architektury z różnych kultur, rzymską kopułę zestawiam z budynkami ze slumsów. Elementy antyczne mogą również w tej pracy przywoływać na myśl nawiązanie do grafik Piranesiego. Kompozycja tej pracy jest niezwykle dynamiczna, jej kulminacyjnym punktem jest kawałek stalowej konstrukcji, przechodzący przez całą pracę i stanowiący główny podział. Rysunek tego elementu wykonany jest na trzech matrycach i kontynuuje się przez trzy warstwy blach. Obraz tego miasta jest dość dramatyczny, widzimy fragmenty konstrukcji, rusztowań, budynki w trakcie budowy. Jednocześnie jest to miasto, które ulega dekonstrukcji, mamy wrażenie jakby miało się za chwilę zapaść pod ziemię. Możemy tę pracę odczytywać jako upadek miasta.

## ***Pasaż***

Grafika składa się z sześciu matryc, trzech stalowych i trzech cynkowo-tytanowych. Na tę pracę składają się największe matryce, a każda z nich stanowi osobny plan. Kompozycja tej pracy łączy w sobie elementy z czterech poprzednich, zestawione są tu elementy architektoniczne z różnych wieków, ale również z różnych kultur - europejskiej i azjatyckiej. Skala przedstawionych budynków jest również mocno zróżnicowana i zaburzona. Głównym punktem jest charakterystyczny budynek swoim kształtem przywołujący na myśl stadion. Jest to górujący, nad resztą kompozycji - budynek z akcentem jakim są flagi, które zatrzymują wzrok odbiorcy na dłuższą chwilę i jednocześnie nakłania do dalszej obserwacji dzieła w innym kierunku. Duży kontrast stanowi w tej pracy zestawienie zróżnicowanych linii łuków i prostych oraz dominujący skos. Ten dynamizm zrównoważony jest przez wiele elementów rytmicznych, takich jak okna, otwory w konstrukcji belki, czy schody. Przewodni motyw cyklu pojawia się tutaj w mniej oczywisty sposób, w postaci schodów, które tajemniczo skręcają, prowadząc nas w niewiadomą przestrzeń.

## **Arkada**

Oprócz grafik wielkoformatowych uznałem za konieczne dołączenie do kolekcji małej formy graficznej, złożonej również z kilku matryc. Miniatura graficzna pełni wyjątkową rolę w mojej twórczości. Niewielkie wymiary pozwalają na uzyskanie większej zmysłowości i tajemnicy, nakłaniając tym samym do oglądania grafiki z bliska. W mniejszej skali różnice głębokości trawień są bardziej zauważalne, przez co wyraźniejszy jest reliefowy charakter odbitki. Natomiast białe linie wynikające z nakładania na siebie kilku matryc nabierają tu zupełnie innego, mocniejszego wyrazu.

## **Metropolia**

Podczas realizacji pracy doktorskiej stworzyłem 39 matryc, przedstawiających fragmenty architektury miejskiej z różnych części świata. Ostatnim elementem mojej ekspozycji jest monumentalna panorama, zbudowana z dwudziestu matryc, składowych

wyżej wymienianych prac. Dla wszystkich grafik celowo stosowałem format pionowy, żeby podkreślić strefowy, spiętrzony charakter zabudowy miejskiej. Z tego powodu w pracach dominują kierunki pionowe. Na koniec chciałem podjąć ukazanie panoramicznej wizji miasta. Teoretycznie z powstałych matryc mogę stworzyć wiele wersji zestawień oraz kombinacji. Stworzyłem i pokazuję jedną z nich, którą uznaję za najciekawszą. Pod tym względem powstały cykl jest otwarty i umożliwia kontynuowanie tworzenia kolejnych kompozycji, dokładania nowych elementów miejskiej tkanki.

Motyw bramy jest często obecny w literaturze i sztuce, ma niezwykle obszerną i zróżnicowaną symbolikę. Najogólniej można określić, że jest to przejście z jednego stanu w drugi. W słowniku Władysława Kopalińskiego odnajdujemy odniesienia między innymi do życia i śmierci, czy też dobra i zła. Jest to symbol przejścia między dwoma światami: między światłem a ciemnością, życiem a śmiercią, światem ziemskim a światem sakralnym, biedą i bogactwem, początkiem i końcem.<sup>18</sup> Dokąd prowadzą pojawiające się w moich grafikach bramy i przejścia? Pozostawiam to wyobraźni i interpretacji odbiorców, mam nadzieję, że odsyłają jednak one widza do głębszych i bardziej uniwersalnych treści.

Paradoksalnie pomimo dużego nagromadzenia form, wszystkim pracom z cyklu towarzyszy trudna do zdefiniowania pustka, wywołująca często w odbiorcy uczucie niepokoju i niepewności. Pustka jest to pojęcie, które trudno określić, jest to zabieg artystyczny stosowany we wszystkich dziedzinach sztuki, przez autorów różnych nurtów i tradycji na przestrzeni wieków. Martin Heidegger o pustce pisze: „*Pustka dość często jawi się jako pewien brak. Pustka uchodzi wówczas za niedostatek wypełnienia pustych i rozciągających się na pewnych odległościach przestrzeni. Przypuszczalnie pustka jest jednakże spokrewniona właśnie z tym, co właściwe miejscu, i dlatego nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw. Pustka nie jest niczym. Nie jest także brakiem. W plastycznym ucieleśnieniu pustka przejawia się na sposób poszukująco projektującego ustanawiania miejsc.*”<sup>19</sup> Od starożytności znane są w sztuce pojęcia takie jak “horror vacui” i “amor vacui”, oznaczające kolejno “strach przed pustką” i “umiłowanie pustki”. Szczególnie związana z tym pojęciem jest właśnie architektura. „*Pustka, pisał o tym Steen Rasmussen,*

---

<sup>18</sup> Kopaliński W., *Słownik symboli*, str. 24

<sup>19</sup> Heidegger M., *Sztuka i przestrzeń*, str 127-128

*od dawna była celem architektury, ponieważ architekt pracuje z wolną przestrzenią. Pustkę między bryłami, jej kształtowanie jako przestrzeni architektonicznej, w konsekwencji przedstawiano jako rzeczywiste znaczenie architektury.”*<sup>20</sup> Nadbudowane miasta przedstawione w moich pracach, gdzie budynek piętrzy się na budynku są opuszczone, pozbawione jakiegokolwiek śladu człowieka. Skacząc wzrokiem z jednego domu do drugiego widzimy jedynie czarne, puste okna. Prace te mogą być więc odczytywane w perspektywie braku, nieobecności czegoś, co zwyczajowo w mieście powinno być, czyli mieszkańców. Pustka, stała się integralną częścią moich prac, nieodzowną składową konstrukcji. Reakcje na tę nieobecność w pracach mogą być dwojaki: połączone z tragizmem lub impulsem do aktywnego budowania interpretacji i poszukiwań nowego sensu.

---

<sup>20</sup> Rewers E., *Post-polis wstęp do filozofii nowoczesnego miasta*, str. 44

## **Podsumowanie**

Podsumowując moją pracę doktorską, nasuwają mi się dwie refleksje. Pierwsza myśl dotyczy osobistej percepcji rzeczywistości, konstruowania skomplikowanych miejskich krajobrazów. Za pomocą grafik kształtuję swój komentarz dotyczący widzianego świata. Nie są to dosłowne odwzorowania rzeczywistości, a plastyczna rekonstrukcja mająca na celu tworzenie indywidualnej wizji świata.

Druga myśl dotyczy przeprowadzonych badań – warsztatu graficznego i technologii. Pomimo nierozzerwalnego związku grafiki artystycznej z technologią i różnym rygorom towarzyszącym tej technice, zależało mi na zachowaniu twórczej swobody. W rozdziale drugim przedstawiłem wyczerpujący opis zastosowanych technik i eksperymentów podczas realizacji cyklu. Każda decyzja jaką podejmowałem poprzedzona była serią wykonanych prób. Pozwoliło mi to na opracowanie autorskiej metody druku, która daje satysfakcjonujący efekt jaki zakładałem na początku. Przeprowadzone szerokie badania dotyczące rodzaju matryc i sposobu ich obróbki oraz przygotowania do druku, nie ograniczyły swobodnego kreowania autorskiego krajobrazu miejskiego, a wręcz można powiedzieć, że były motywujące do śmiałego komponowania i kreacji. Zgodnie z założeniami powstała kolekcja grafik, która jest efektem dwuletniego okresu poszukiwań i badań. Jest to jednocześnie podsumowanie jak i otwarcie przede mną wielu nowych twórczych możliwości w dziedzinie grafiki artystycznej.

**The Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź**

**Collection of prints inspired with urban architecture. Authorial  
method multi matrix print in intaglio techniques.**

**Supervisor:**

**dr hab. Alicja Habisiak-Matczak**

**Author:**

**mgr Oskar Gorzkiewicz**

Lodz 2019



**Contents**

|  |    |
|--|----|
| <b>Introduction</b>  | 57 |
| <b>Purpose, tenets and scope of dissertation</b>                           | 58 |
| <b>Section I - theory and inspirations</b>                                 |    |
| a) My method of recreating reality   | 59 |
| b) The method of building the original design                              | 60 |
| c) Inspirations and references   | 61 |
| <b>Section II - technology</b>   |    |
| a) Comparison of etching technique on zinc-titanium plate and steel plate  | 66 |
| b) Comparison of aquatint technique on zinc-titanium plate and steel plate | 67 |
| c) Tests of acrylic pastes on metal plates                                 | 69 |
| d) Cutting and processing of etch  | 70 |
| e) The way of composing an image from several matrices                     | 71 |
| f) Printing and searching for pressure material                            | 71 |
| g) Attempts to obtain a relief on paper - drying and gluing                | 72 |
| <b>Section III - works description</b>                                     | 74 |
| <b>Summary</b>   | 79 |
| <b>Reproductions of works</b>  | 80 |
| <b>Bibliography</b>  | 88 |
| <b>List of illustrations</b>   | 90 |

## **Introduction**

It would seem that the extremely fast development of digital technologies will replace or marginalize the position of graphic art in the modern world. However, the traditional creative process based on classical techniques such as woodcut, linocut, engraving, etching, aquatint and lithography still finds many supporters and their place in contemporary art. The escalation of fast and high-quality reproduction shown that it is not the value of "duplication" that is the specificity of artistic graphics, but the intellectual construction of the creation process, which assumes thinking in two stages: simultaneous designing and planning of its realization. This two-stage creation results from the inseparability of artistic graphics with technology. A very important factor of creative values is the method, technique of making, skills perfection, which gives clarity and purity of artistic expression.

The choice of the subject of the doctoral thesis is the result and continuation of my previous experiences and realizations. I undertake new problems and expand those which I pursued in my earlier works both in terms of subject matter and research on technology. Urban architecture has been an inspiration for me from the beginning of my creation process. Once again, the diversified tissue of the city has become the starting point for creating my own, more complex, vision of cities.

This dissertation consists of an introduction, three sections and a summary. In the first part - the theoretical one, I will describe the sources of my inspiration and ways to build my original vision. In the second part, I will present a description of the process of creating graphics, starting from the method of making matrices to the unique way of printmaking. The third chapter is a description of each print, analysis of composition, technological aspects and the semantic layer. Theoretical part is supplement by digital prints, as a documentation of created collection. In the summary I will present conclusions which are an evaluation of my achievements regarding PhD topic.

## **Purpose, tenets and scope of dissertation**

I planned my PhD in two ways. In the first stage, I planned to carry out a series of technological trials for finding the optimal method for printing from many matrices, on the other hand I wanted to deal with searching for new inspirations to create interesting designs. The conducted research is a resultant of the problems raised in my master's thesis and the experience gained after completing the studies. I wanted to create a collection of multi-matrices graphics, in which the developed technique would find the best use and would serve to create the original form. I planned to deal with steel and zinc titanium plates, try layered matrices and analyze the possible advantages and disadvantages of this method. I was interested in study the characteristics of iron plates in open bite in nitric acid and comparing the achieved prints effects using different types of plates. The assumption of my study was to analyze a series of technological issues, method of cutting matrices, printing, how to layer plates and methods of pressing and drying. In terms of visual work on the PhD thesis was also an opportunity to analyze my own work so far.

## Section I - theory and inspirations

### a) My method of recreating reality

"Mimesis", from the Greek, is a concept that was formed in the classical period of the ancient Greek. The word has been changing its meaning over the years. As Władysław Tatarkiewicz points out in the classical period, four different concepts of imitation were already in use: primitive, ceremonial (expressive), Democrates' (imitating nature's ways of acting), Aristotle's (free shaping of a work of art from nature's motifs), Platonic (copying nature).<sup>21</sup> I close up of Aristotle's concept, which assumed that the art is based on the nature however it may be more beautiful or uglier which is expression of the artist. At the basis of the Greek theory art was just what there is, the concept of imagination, in Filostratos' theory, he recognized it as smarter than the imitation itself.<sup>22</sup> Next ages alternately exalted imitation of reality and fantasy, some understood reconstruction according to the liberal version of Aristotle's, others according to the relentless of Platon. And so in the Middle Ages it was assumed that the unreal world is better and it must be imitated. While the revival of a time when imitation of nature became the basis of art, it was a period when the theory of mimesis flourished, it was thoroughly developed but also diverse. Albrecht Durer even "emphasized that the imitation is not passive: nature have to be deciphered, to wrest from it, what's in it."<sup>23</sup> The eighteenth century was no longer interested in the imitative role of art, and in the nineteenth century this issue returned again. It was the time when the opponents of the imitation theory declared themselves, and at the same time it was a time in history of art which is named realism, so in other words, the theory of mimesis under a new name. At that time, artists have surrendered to reality, examples are creative attitudes of Rodin, Whistler and Cezanne, the last one was a precursor of even further thought - cubism. In my opinion, Cezanne's words, which assumed that "art is ... not the reproduction of nature, but its commenting and construction. Nature has many aspects, between which an artist can and must choose." are right and still valid. Cubists continued Cezanne's thinking, words describing their work: "their art was not

---

<sup>21</sup> Tatarkiewicz W. Dzieje sześciu pojęć, str 323

<sup>22</sup> Tamże, str. 324

<sup>23</sup> Tamże, str. 327

a re-creation of things, but their deconstruction"<sup>24</sup>, I can also relate it to my own works. The Cubists were the first who apply the collage method in their paintings, which until now is used by artists. Numerous examples of such actions can be found among the creators of the avantgarde, where the assembly was commonly used, which the theoretician Walter Benjamin wrote about: "the creator of the allegory tears one element out of the entire context of life. Then he isolates it and deprives it of its proper functions. (...) The creator of the allegory assembles fragments of reality isolated in this way, and confer sense. This is the given meaning, which does not come out of the original context."<sup>25</sup> I do not try to reflect nature, my images of the city can be known as an artificial structure, composed of fragments of reality. I always start the process of creating projects from the collage technique.

Today's faithful recreation of nature usually is used to learn a specific field of art, and the artist try to create a unique work, often based on nature but processed by individual thinking. Also for me, this is the basis from which I start each project - the starting point are photos of real, real buildings that I process in my own way.

## **b) Method of building an original design**

The starting point for my works are photographs and sketches. I do some of the photos myself but also find part of the inspiration in photo albums and Internet sources. After collecting all the materials, I make collages. This technique allows me to operate unlimitedly on various elements of urban space. I transform and combine them into new original compositions. I combine my own photos with newspaper or internet clippings, then draw missing elements, creating a new image. In my designs I combine the present with the past, juxtaposing contemporary buildings with historical architecture. Contrast, the statement against the various features and elements of the building in question is the basis for the creation of my works. The presentation of architecture allows us to contrast almost everything - space, directions, proportions, forms and textures. The next step is a precise drawing on the plate - it's a long stage of drawing, finding new cuts and textures. Drawings

---

<sup>24</sup> Tamže, str. 342

<sup>25</sup> Tamže, str. 342

are made with unimaginable and maximally diversified number of lines, which occurs in all parts of the image. We can find lines with an organic, meandering, curving shape, as well as stiff, straight, crossed out with geometrical precision. Such a broad spectrum linear densities, allows the achromatic image to obtain a full monochromatic palette in the viewer's eyes. Texture in some places create to deep black surfaces. In addition, the relief created as a result of layered matrices put on each other, enhances the illusion of space in the graphics. The white lines appearing at the matrix boundary enrich the variety of lines in the intaglio print, where it is more difficult to obtain a regular continuous white line, which results from the type of the technique.

As part of one work, several points of view are combined, I deliberately use perspective distortions. It is a kind of fun form and content that can be applied to the cubist reflection of reality, and therefore to artists such as Picasso and Braque. According to the principle of cubism, we perceive objects not only with our eyes - it is only one of many aspects, similarly with the city. In addition to visual imaging, important issue is also the creation of atmosphere, which evoke emotions in the viewer. The urbanist order is usually associated with a geometric layout and a clear structure. In my works, I transpose images of familiar views into a simplified and concise image. The simplifying transformation of the image results from the fact that the assumption is to present the given image in a significant and graphically characteristic way. Therefore, they are not faithful copies of the image of reality, but a comment to it. The graphic language allows me to shape the statement about the world seen. Therefore, my graphics are not only a reflection of reality, but a reconstruction aimed at a different, processed, drawing-precise creation of the image of the world. This is what I commonly transform into a personal vision that results from experiencing the surroundings and contains multi-sensory content. This vision requires attention and reflection, as a result of which we can get closer to the discovery of non-material above the surface of reality.<sup>26</sup>

### **c ) Inspirations and references**

Despite the expansion of the computer as the main design tool today, the drawing

---

<sup>26</sup> Burger P., *Teoria awangardy*, str. 87

still remained the basic, in a way, an instinctively used way to consolidate the first artistic concept. In the book "Visual Thinking" Rudolf Arnheim points out that drawing is not only a natural, inseparable element of the abstract thinking process, but even its embodiment.<sup>27</sup> Richard Noyce said that "drawing gives the biggest possibilities in art. It was a direct technique."<sup>28</sup> In printmaking, drawing is not only used to make the first sketches, notes, but act a major role in the whole creative process. This is consistent with the tradition of the Lodz school of printmaking, which emphasize its precursor Stanislaw Fijalkowski - "Highlighting the role of drawing as a starting point for graphics, love for the simplicity of form and conviction of the need to subordinate her workshop."<sup>29</sup>

Since the beginning of my work main inspiration for me was the urban architecture. Points of interest for me are alleys, gates, various types of passageways and communication routes in the city development. As before, I combined and juxtaposed different views, creating the original image. For several years, the work of Giovanni Battista Piranesi was the inspiration for my realizations especially the series: *Inventions, Caprices about the Prisoner* and *Views of Rome* (il.1). His works are documentary in almost archivist way of the ancient buildings , but also the modern buildings of Rome. He combined these elements in a fantastic way, presenting a personal vision of architecture, not literally imitating reality. He exaggerated ancient buildings creating spectacular compositions and gave them dramatic effects through the use of strong contrasts.<sup>30</sup> (il.2)

A painter Egon Schiele in his paintings also dealt with the subject of cities (il.3). I find common aspects with his paintings with my prints. The cityscape is shown from a similar perspective, the composition is open, complicated, containing many elements. On the other hand, they are also simplistic, Schiele does not focus on portraying specific buildings and on creating the impression of a complex urban fabric in his unique, distinctive way.

Artur Przebindowski, a contemporary Polish painter, is the next artist to undertake a similar theme. In his works, he often uses motifs of poor city districts - slums and favelas

---

<sup>27</sup> Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, str. 107

<sup>28</sup> Richard Noyce, *Podejmując wyzwanie*, w: *IV Międzynarodowy Konkurs Rysunku*, str. 17

<sup>29</sup> Habisiak-Matczak A., *Graficzne listy z Polski*, w: *Carmo, Chiado e a Republica Litteraria*, str. 107

<sup>30</sup> <http://oswiecenie.artmuseum.pl/pl/artysta/gb-piranesi> [dostęp: 10.02.2019]

(il.4). In my graphics I also often get inspired by the so-called "Wild buildings", by this concept I understand a superstructured, cramped building incompatible with any rules of space planning, created spontaneously for the needs of increasing the residential space. I consider it more interesting and more authentic than those meticulously planned and designed by architects. Buildings of this type give the impression of a living, constantly growing city. In my works I also try to reflect the organic, disordered nature of this type of places.

The work of Rafał Bujnowski, like mine, is based on the observation of the surroundings. There is a similar theme in such a literal manner like in the case of the two aforementioned artists but would like to describe a series pt .:"eye sockets" in which Bujnowski shows the rough, unfinished apartment building architectural personnel. (Il.5)<sup>31</sup> perfectly imitates the email texture raw concrete wall is very similar to the structures of which I am trying to gain in my graphics. The color palette is limited to gray and black, which enhances the impression that's similar to printmaking. Bujnowski in his earlier work also used stretchers of irregular shapes, which are the reflection of empty window openings, in the above-mentioned apartment building. As a result, this gave another very graphic example of his painting, in which I read an analogy to cutting out matrices by drawing form. (il.6)

My graphics, despite showing accumulated buildings, emanate emptiness. It can be said that they are filled with sadness and some kind of drama. Similar feelings accompany me while watching the works of French artists Gerard Trignac or Charles Meryon. Although these are artists from different centuries and their works significantly differ from each other, they are accompanied by a similar climate of anxiety. In Trignac's works, I also like the effect of overwhelming monumentality. (il.7)

Because I decided to also use steel plates, I would like to mention an artist working with this medium. Norman Ackroyd is contemporary British printmaker who in a subtly manner presents landscapes in which the fleetingness of the states of nature and weather is masterfully captured. Most often these are sea landscapes and the coast of Scotland, for example the series "North of Loch Ness". (il.8) The effectiveness of steel plates has been confirmed by research conducted in the Intaglio Studio and Lithographic

---

<sup>31</sup> <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/bujnowski-rafal-oczodoly-3> [dostęp: 10.02.2019]



Studio at the Academy of Fine Arts in Łódź in 2016.<sup>32</sup>

I can not skip description of the contemporary Silesian artist, lecturer at the Academy of Fine Arts in Katowice, prof. Jan Szmatoch. In his graphics, the window motif is depicted in various forms. "The visual recognition of the window, closely related to its mental meaning, in the editorial board of Jan Szmatoch takes on an artistic dimension that evokes the sequence of associations. It is a search for the path of universal communication. There is a kind of window "between" two systems - external and internal- satisfies the need to establish a dialogue with the environment to which they are communicating.<sup>33</sup> In my works I give such a function to gates and passages, which in a similar way are a link between the real and semantic layer. (il.9)

Marcin Surzycki, a lecturer at the Academy of Krakow, works on the border of printmaking and sculpture. His work can be described as a hybrid of these two fields. It exceeds the passe-partout border, natural for traditional printmaking, and the prints become objects. This is an interesting activity and it seems that for some people a further way in printmaking. (il.10) Another example of a contemporary artist creating graphic objects is Grzegorz Hańderek from the Academy of Fine Arts in Katowice, he creates a compact and surprising with its simplicity solids referring to architectural forms. The prints are cut by the image form, created objects despite their simplicity, give a three-dimensional impression. Monumental objects catch the viewer's eyes, and at the same time create a feeling of gloom. (il.11)

Also, an important inspiration and reference for me is prof. Leszek Rózga, a well-known Lodz artist and a longtime teacher at the Academy of Fine Arts in Łódź. One of the first series *Hovel* presents "panorama of small, sleepy and forgotten towns: rotting hunks piled up houses, cluttered courtyards, narrow streets leading nowhere."<sup>34</sup> Works *Lonely district* , *Courtyard* , *Longings* , *In expectation* come from the 60s of the twentieth century, they are close to theme of my prints, they are not sketched with architectural cities but buildings build up creating as if one organism growing over the years. This impression is enhanced by free organic lines, unusual for urban images. For technological reasons, I am interested in the print of prof. Rózga - *Spring Landscape* from 1976, and its further

---

<sup>32</sup> Habisiak-Matczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, str. 36

<sup>33</sup> Meschnik M. *Jan Szmatoch grafoteka*, str. 7

<sup>34</sup> Dziągiewlewska M, Fuchs E., *Leszek rózga. Rysunek, malarstwo, grafika*, str. 5

variations. In subsequent versions of graphics, the professor composed images using two plates, which he placed one on top of the other. In this way he obtained the relief effect in paper. However, he used two graphic matrices to make these compositions, previously functioning as autonomous works: *Spring landscape with a kafka* , or *Spring landscape with a Renaissance landscape* . (il.12, il.13)

Looking cross-sectionally at the landscapes that I create, the city grows in them, builds up, becomes more and more complex and unobvious. At the same time, similar changes have occurred with the nature of the created matrices. My graphic work began with one matrix, which I cut out on the drawing form, and later I started layering more matrices for one work. Because during the realization of designs I use the collage technique, it allows me to create my own vision of cities, tearing out buildings and juxtaposing buildings in an often surprising and unexpected way. This is a kind of game with habits in perceiving reality. Such a procedure refers to the creativity of surrealists, such as Renee Magritte, who presented ordinary things in surprising situations, giving them a new order and alarming meaning. In his subjects the meanings were only seemingly real. Krystyna Janicka draws the attention in the work of the surrealist to the effect of alienation (French *dépaysement*) of objects from the proper context, which deprives them of the meaning assigned to them and gives them a new, usually puzzling sense.<sup>35</sup> I try to get a similar effect in my works. I try not to copy reality, but to transform it and create it again, which requires the viewer to have a fresh look at the world around him.

---

<sup>35</sup> K. Janicka, *Surrealism*, s. 106

## **Section II - technology**

### **a) Comparison of etching technique on zinc-titanium plate and steel plate**

I began my research with making samplers of etching technique on zinc-titanium plate in a 65% nitric acid solution and water in a 1: 7 ratio. This is a method that I have been using for a long time, but these probes were necessary for further research work. (il. 14) This made it possible to compare the visual effects obtained with a single probe made on a steel plate DC01 (iron). To this end, I made a simple paper template and prepared several plates in an identical format. Thanks to the use of a template and the same tools, I tried to make the drawing created in the varnish on different materials was as close as possible to one another, and consequently the results of the experiment were decisive. All samples and works are printed with Charbonnel RSN black paint, depending on the assumed effect and type of metal from which the preparation matrix is made, thus the proportion of oil and paint varies.

On the sampler I made a series of etching starting from 1 minute ending with 2 hours total. I made a drawing on the probe with various tools to get the richest range of expression. The tools used are: single steel needles, roulette, mulett and multiple needles originally used in the making of tattoos. These are very thin steel needles, soldered together in parallel rows. Depending on the type of needle, the marks left by them differ from each other. The most often used type by me type is the "*flat*" needle - it consists of two rows, very thin steel needles in which the individual blades are arranged alternately . Because of the construction of this tool, the way of working is more similar to using a stiff brush than the classic one multiple needle steel. With this drawing we can through the pressure to decide whether left lines are more or less dense. In addition, by changing the angle of drawing can be adjusted, if the trace is left on the entire width of the tool or to the extent that we want to develop. The picture with the same densities differs radically when we etch it in a short time from the one we get when we allow it to etch longer. With 5 minutes we get thin parallel lines, arranged very densely, when watching from a distance, the viewer picks up as a light gray equal plane. In my prints I often use this method as an alternative to the technique of aquatint. On the other hand, with very long etchings, the drawing is even destroyed, which makes it invisible in print and acts as a flat spot of deep black. Drawing on the zinc plate is

facilitated by the fact that the plate after polishing is bright and we clearly see the drawing drawn.

After printing the sampler I drew the following conclusions:

- large tonal range and line, many textures
- detailed representation of the drawing
- with longer etching times, the lines combine
- deep blacks are overetched
- densely scratched surfaces after etching have a rough and sharp texture, in the printing process, it impedes abrasion of excess paint from these places and destroys the tampon from the starched gauze.

Then I made a sampler using the same template on a polished steel plate, which I etched in a 65% nitric acid solution and water in a 1: 7 ratio. The etching times were left unchanged, i.e. from 1 minute to 2 hours. The drawing was made using the same tools to maintain a constant between experiences. In this case, the metal, even after polishing, has a much darker color than the zinc, which affects the visibility of traces created using the graphics tools in the varnish. (il.15)

After printing the sampler, I determined the following conclusions:

- longer etching doesn't cause that parallel lines to connect
- etching evenly deepens the line and do not extent it
- densely scratched surfaces are not rough, and wiping out of them is not difficult
- delicate lines are harder to obtain
- processing is more difficult due to higher material hardness
- the contamination of the metal plate can cause minor errors

#### **b) Comparison of aquatint technique on zinc-titanium plate and steel plate**

To compare the technique of aquatint, just like in the previous experiment, I prepared zinc-titanium plate in the classic technique of aquatint, using rosin powder, as a reference and comparison of the etching in relation to the steel plate. I planned etching for 10 to 150 seconds in a solution of 65% nitric acid and water in a 1: 7 ratio. (il.16)

Zinc titanium plate allows to achieve a wide range of tonal from delicate gray to deep black. For this purpose we must spray the polished plate with rosin and then heat up

the dust by warming it up. The disadvantage of this technique is the need to use rosin which is harmful to health. What's more, it requires heating, which requires additional equipment. Despite the use of rosin on zinc titanium plates with long-lasting etching, there is often an undesirable phenomenon of "backflow of rosin", as a result of which the tone on the print is lighter. In the conditions in which I was making the probes, this effect appeared after 3 minutes of etching.

Then I prepared the same technique for the second type of metal. After polishing the steel plate, as in the case of the previously described sampler, I used rosin dust, the etching was the same as above 10 to 150 seconds in a 65% nitric acid solution in the ratio of 1: 7. (il.17) Like in the case of zinc, I have obtained the full tonal spectrum, in print the tones are uniform, and the transitions between tones are smooth. Although there was no need for dust rosin (which is described in the next example), I decided to perform such a test to determine whether, like in the case of zinc undesirable phenomenon overetching of rosin occurs also on iron plate. As a result, the visual effect was rewarding, there is no overetching effect. The blacks that arise in this way are deep but with visible bright spots that were created in the place where the rosin was melted. This gives in my opinion an interesting and noble effect, although for some it may be a disadvantage. Therefore, I decided to repeat the same test at longer times etch to determine the moment at which the rosin is completely overetched.

At the sampler with longer time of etching, the preparation of the matrix proceeded analogously to the previous sampler. It was made exactly the same way just the etching times varied between 1 and 9 minutes. As a result, I received, as in the previous trial, a wide, smoothly passing tonal spectrum from white to deep black, comparable to that obtained with the technique mezzotint. After longer etching, the bright spot from the rosin disappears, and on the print you get a smooth, deep black. Thanks to the use of this type of metal after etching the entire rosin the matrix still maintains a deep tone, which results from its porous microstructure, and the phenomenon of rosin growth is eliminated. (il.18)

Another very important step in the research was making a tonal tester of open bite on a steel (iron) plate. Due to their porous microstructure of this type of metal it is possible to obtain similar visual effects to classic aquatint, with the difference that in the case of

steel plates there is no need to use rosin dust. My experiences with the use of iron plates were conducted in parallel to the research conducted by a research team composed of prof. Krzysztof Wawrzyniak, prof. Witold Warzywoda, dr hab. Alicja Habisiak-Matczak and dr hab. Tomasz Matczak. The developed technique of aquatint without using rosin on steel plate was called ferrotint.<sup>36</sup> These plates, during the open bite in nitric acid, retain their grainy texture, which we are able to print. In this method, the advantage is simple and short preparation time - to prepare the sampler, I polished the plate, then degrease it and immediately began to etch. The plate was etched in from 1 to 9 minutes in the same acid solution as all previous tests. The effects were rewarding, I gained a rich tonal spectrum and smooth transitions. However, with short etches in bright tones, irregular textures appear due to the nature of the material. The second difference is that light and delicate tones is easy to "wipe" during printing, due to the fact that the metal itself is clearly darker than, for example, the commonly used zinc to which I am accustomed. To prevent this from wiping, I should leave more tone. In addition, matrices made on steel plates are characterized by high sensitivity to oxidation, so it is best to store them protected with a thin layer of oil. As we can see on the sampler I achieved a wide range of gray, only during last etching the effect was similar to black. That is why I decided to repeat the etching using much longer times. (Il.19)

The second sampler of open tonal bite was prepared analogously to the previous one, and etching times oscillated from 2 to 18 minutes. Using this method, you quickly achieved smooth tonal transitions up to deep black. Despite the long time of etching the difference between tones of various etching times is still noticeable, allowing a state that the next longer etching will deepen tons more. The metal texture is very strongly toning, which is practically impossible to "wipe". As for the defects, they are analogous to the previously described sampler. (il.20)

### **c) Tests of acrylic pastes on metal plates**

In my research I also included attempts to use acrylic painting media, such as structural pastes from Winston & Newton. They allow to obtain very different effects visually than the traditional drawing. It is a variation of the image, and at the same time due

---

<sup>36</sup> Habisiak-Matczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, str. 36

to the dense structure it is an additional relief effect which was important for me. So far, pastes have been successfully used on plastics like PCV or, for example, on cardboard, but I also wanted to check their effectiveness on polished zinc and iron plates. It can be successfully combined - pastes with etching technique. They stick to the polished plate and successfully after applying the paste, you can continue the etching, the paste under the influence of acid remains intact, and at the same time secures the substrate. In my works, I used pastes only to emphasize black or to deepen the relief. (il.21)

#### **d) Cutting and processing of matrices**

Processing of matrices, i.e. cutting and matching matrices, in my research is a very important and time-consuming stage, because the main goal was to create a multi-level matrix. However, to make this possible, a more complex process of preparing individual, component matrices is required.

Already at the stage of designing process, I planned where the dividing lines will run and what the components of the individual compositions will look like. Therefore, in order to execute my assumptions, where a delicate relief in the paper on the final print serves to increase the spatial effect of the created image, I accepted for all the works a universal principle that the larger matrix is the substrate for the smaller ones. Therefore, larger matrices are not drawn on the whole surface by drawing - they have empty areas, which are intended for the substrate of smaller matrices. This fact means that in most cases these matrices, reflected by themselves, cannot function as autonomous graphics. In this way, the image located on the matrix at bottom layer as a result on the print becomes the first plan, because during printing, just as the image is mirrored, the layers will be in reverse order. In addition, when planning the division of the project into individual matrices,

I always took into account the characteristic aspect of this type of multi-matrices prints - the bright lines created in places of differences in the levels between the matrices. The resulting lines are an important element, because they clearly make compositional divisions and therefore shouldn't be a result of the coincidence.

Each design was divided into several "plans" or elements, then according to these divisions I drew them on individual plates and then I etched them and cut out. For shaping

the matrices, I used the shears to cut the plates and the manual guillotine. Simple shapes and straight lines did not constitute much of a problem to get, but in places, where the shape of the mold was so complicated that it was not possible to cut it with the previously mentioned tools, I used a different method. I made incisions perpendicular to the drawing at short distances, and then to break the plate in places with a deeply etched contour. In this way, the obtained line - the edge of the plate had an irregular shape, in contrast to that obtained by mechanical cuts. Both this aspect and the next step, which was chamfering and grinding edges of matrices has a significant impact on it, which is what visual effect will be obtained in print. The edges, which were etched and broken, hold tone and are dark, while those that have been beveled and polished give the effect of a clear white line.

#### **e) The way of composing the image**

The rule of composing matrices I described earlier allows for a clear relief in the print. In my works, I have made up to three layers of matrices with a thickness of about 1 mm each. In a few works, these were typically planned divisions of larger dimensions, but in some the layout is not obvious and more complicated, for example a small element is cut in two layers of plates, so that the paper must be heavily pushed deep into the paper to "print" picture from the third layer. (il.22)

#### **f) Printing and searching for pressure material**

Another point of the research was to find and try an alternative pressing material for the printmaking press. In my assumptions, I anticipated a technological problem related to the possible non-printing of the bottom layer matrix. That's why I decided to replace the commonly used woolen felt with other synthetic undercoats. I made a series of tests to check the dynamics of elasticity of wool felt 6 mm thick, used for printing on a printmaking press. The result of this experiment shows in a simple way whether the press is able to push the graph paper deep enough into printing paper in narrow crevices when the matrix levels change dramatically during printing. For all subsequent tests, the pressure of the press was set at a constant level, I used the same graphic paper (Hahnemühle 300g / m<sup>2</sup>), the same direction of pressing was maintained, and the thickness of the paint layer and its type was the same. For trials I made a simple cardboard template with a thickness of 3 mm, which



simulated the difference in the level of matrices. (il.23) The first attempt was made with one layer of felt 6 mm thick. After printing, you can observe unprinted spots, the edges of the elements are irregular, the shapes have rounded corners, and the prints plane are uneven. (il.24) I made the second test with two layers of felt - the first layer is a felt with a thickness of 6 mm, the second layer is a felt with a thickness of 4 mm and lower density (so-called filter felt). Similarly to the first attempt, but to a lesser extent, there were unprinted places, the edges of the elements are irregular, the corners are rounded, and the prints are uneven. (Il.25)

The last , third attempt was also made of two layers - the first of the felt with a thickness of 6 mm and the second of a rubber damping mat (originally used for soundproofing of vehicles or rooms). After printing the effect was rewarding - all elements were printed, the edges of the elements are sharp and regular, the prints are even and smooth. In addition, the relief obtained in this way was very clear. (il.26)

Despite the fact that the last attempt was successful, the use of the same rubber mat during the actual printing, in the format 90 x 130 cm, did not work. With such a large format, the pressure mat in individual cases destroyed paper, wrinkled it and caused creases. Therefore, for printing large format graphics I decided to divide the printing process into two stages. I printed using a double layer of felt (large and small intestine), then without picking up the paper, I changed felt to the rubber mat and printed again. Then I covered print with one layer of thin felt, with a board that I evenly weighed with lithographic stones. The print prepared in this way was left to dry daily.

From my experience, the two-step process of printing and drying the prints left on the matrices allows for the best fixation of the relief.

#### **g) Attempts to obtain a clear relief on paper - gluing**

After printing several proof prints on the paper (Hahnemühle 300g / m<sup>2</sup>), the relief was rewarding, however in the drying process it was significantly flattened. These problems occurred both during the drying of prints under the pressure between the cardboard, and when sticking a wet copy with paper tape to the board. It was necessary to find a way to prevent it. I decided to increase the weight of the paper by gluing together two identical sheets of graphic paper. At first, the sheets of paper are prepared, as for

printing, moistened with water and then drained. On one of the plates, using a roller, a bookbinding glue (Rakoll GXL-3 plus), diluted with water in 1: 1 proportions, was applied. Then the plates are evenly applied to each other under a gentle pressure.

The paper thus prepared is placed on a composition of matrices prepared for printing. The gluing process takes place simultaneously with printing. In this way, the obtained print is characterized by a clear relief effect, high stiffness of the paper, which as a result has a grammage of about 600 g / m<sup>2</sup>.

The second important issue when making prints is drying the print on the matrices. After printing the paper, it is not removed from the matrices, as in the case of the classic printing method, but it is left and dried on matrices under pressure.(il.27) In this way, the relief effect is fixed losslessly.(il.28) The only downside of this solution is the extended execution time, because in the conditions in which I worked, I was able to print one print for two days. On the basis of the attempts and experiments described earlier, I have developed the proprietary method of printing multi matrix graphics, which I used to print the PhD graphic collection.

### **Section III - works description**

Prints are images of cities, my visions, in which connections of various types of urban buildings are shown. All have an open composition composed of layered buildings and structures. Each print consists of several matrices made of various types of metal plates, both of steel, and zinc-titanium, which planning layer while maintaining the principle that the greater the smaller are the substrate. I used etching technique on zinc-titanium plates, on steel plates ferotin's technique and ferrofort's.<sup>37</sup> In all works, the drawing is built using a line that is varied in terms of thickness and character. Using texture wealth, I try to reflect reality, translate the surrounding world into a black and white image in the form of a graphic print. Depending on the place and the value of the texture, the component lines intersect at different angles, run parallel to each other within a given element, smoothly interpenetrate at the interface of different textures creating the optical illusion of gradients and subtle transitions. Thanks to my unique method of printing, I managed to achieve the effect of a several-level relief printed on paper, which aims to intensify the illusion of space in the created image. Before starting the work, I made a series of attempts that gave me the necessary knowledge for further work. I wanted to choose such materials and take actions that would allow me to obtain the most diverse and interesting kinds of expression. First, I made designs in the form of digital collages, which I then complemented with a freehand drawing on a graphic tablet. Traditional paintings prepared in this way, I manually transferred to varnished plate using the traditional method - with the use of carbon paper.

#### **The Gate**

The print consists of eight matrices of various sizes - five steel plates and three zinc-titanium ones. The three-dimensional effect in this work, I emphasized through small steel matrices, which in the portrayed cityscape constitute of windows and a gate. The use of steel plates allowed me to obtain very deep black. The background, showing the skeleton of the building, is made with an acrylic paste on a zinc plate. The buildings on individual plans are disproportionate to each other, the disturbed link perspective adds to the mystery

---

<sup>37</sup> Habisiak-Matczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, str. 36

of the graphics and arouses the internal anxiety in the viewer, which at the same time encourages him to investigate the source of these disorders and try to find these inconsistencies. The diversified and unnatural scale of buildings intensifies the feeling of chaos. The background is dominated by monumental building constructions, which are a strong accent of thick dark lines. In the foreground there is a gate in the bottom of the work, hidden in the shade, it is not immediately noticed by the viewer. However, this gate does not lead to the presented city, it is empty, it bypasses all the chaos over it.

### The Gateway

The print consists of six matrices, of which three are steel and three are zinc-titanium. A characteristic element in the technical aspect of this work are arches, they are drawn on the matrix, constituting the bottom layer, over which 2 plates are still applied. The challenge was to get the print from this bottom matrix. The composition of the work gives the impression of being open in all directions. The presented buildings go beyond the graphic area. The combination of modern - geometric objects with the ruins of older and more organic lines is clear. That collision actuates composition, which is dominated by divisions. The perspective here is completely disturbed, the city is chaotic, it seems like it is about to collapse. Between the buildings, in the middle, there is unexpectedly a huge gate. If we focus our attention only on the central part of the graphic, we notice that many forms interpenetrate with each other. Building structure, made up of small buildings of geometric nature, causing vibrating and pulsating optical illusion. Complicating the scene shown, thanks to numerous details, scattered throughout the entire surface of drawing urges us to make a careful observation and to study this image, place after the place. In the composition of this work can be found references to Piranesi artwork from the series 'Carceri d'invenzione ".

### **The Tenement house**

The print consists of nine matrices, six steel ones, three zinc-titanium ones. It is a work with the most static and with simple composition. In this work I fully used the capabilities of the previously described tool - a tattoo needle with which I created flat areas. In this drawing I operated in a more significant way with planes than a line. The gate in the

foreground and the building in the back are made just by this technique, a multitude of thin parallel lines in printing allows to get a similar effect to aquatint. All the buildings presented in this work are fragments of the Łódź architecture, the city in which I live and which has inspired me for years . Similarly to other graphics, elements of various buildings are connected here, but this is not a combination that is so contrasting and surprising. This is the most static composition from the entire collection. Vertical and horizontal lines as well as simple, geometric divisions dominate here. The buildings on the last plan constitute a coherent whole. In the foreground is a mysterious gate that we do not know where it leads us.

### **The Reconstruction**

The print consist of six matrices, two steel and four zinc-titanium ones. At work I combine modern and old architecture. I combine elements of architecture from different cultures, like Roman dome with slum buildings. Ancient elements can also relate to the reference to Piranesi's graphics in this work. The composition is extremely dynamic, its climactic point is a piece of steel construction, passing through all the work and constituting the main division. The drawing of this element is made on three matrices and continues through three layers of plates. The image of this city is quite dramatic, we see fragments of construction, scaffolding, so the buildings are under construction. At the same time it is a city, which is deconstructed, we have the impression that it is about to fall into the ground in a moment. We can read this work as a city fall.<sup>38</sup>

### **The Passage**

The print consist of six matrices, three steel and three zinc-titanium ones. This work is made from the largest matrices, each of them is a separate plan. The composition of this work combines elements from the four previous ones, where architectural elements from different ages are presented, as well as from different cultures - European and Asian. The scale of the presented buildings is also very diverse and disturbed. The main point is the characteristic building with its shape evoking the stadium. It is a towering building above the rest of the composition, with the accent of flags that stop the viewer's eyes for

---

<sup>38</sup> Kopalinski W., *Słownik symboli*, str. 24

a long while and at the same time encourages further observation of the work in a different direction. High contrast in this work is a combination of different arches and straight lines and a dominant slant. This dynamism is balanced by many rhythmic elements such as windows, openings in the beam construction, and stairs. The guiding motif of the series appears here in a less obvious way, in the form of stairs that mysteriously twist, leading us into the unknown space.

### **Arcade**

In addition to large format works, I found it necessary to add a small print form, composed of several matrices, to the collection. Miniature has a unique role in printmaking. The small dimensions allow for greater sensuality and mystery, thereby urging you to view the graphics up close. On a smaller scale differences in the depth of the etch are more noticeable, which makes the relief character of the print more distinct. However, the white lines resulting from the overlapping of several matrices take on a completely different, stronger expression here.

### **Metropolis**

During the realization of my PhD I created 39 matrices, showing urban architecture from different parts of the world. The final element of my exhibition is the monumental panorama. Which is built from a dozen or so matrices. For all prints, I deliberately used the vertical format to emphasize the piled-up character of urban buildings. So vertical directions dominate in prints. In the end I wanted to take a panoramic vision of the city. Theoretically, I can create multiple versions of combinations from the created matrices. I made and present one of them which I consider the most interesting. That's why the series can be considered open and can be continued by the subsequent formation of the composition and adding new elements.

The theme of the gate is often present in literature and art, it has an extremely extensive and diverse symbolism. Generally, it can be determined that it is a transition from one state to another. In the dictionary of Władysław Kopaliński, we find references, among other things, to life and death, or good and evil. It is a symbol of the transition between two

worlds: between light and darkness, life and death, the earth world and the sacred world, poverty and wealth, the beginning and the end. Where are the gates and transitions appearing in my prints? I leave it to the imagination and interpretation of viewers, I hope that it refer the viewer to deeper and more universal content.

Paradoxically, despite the large accumulation of forms, all my prints are accompanied by a difficult to defined emptiness, often causing the feeling of anxiety and uncertainty in the viewer. Emptiness is a concept that is difficult to determine, it is an artistic procedure used in all fields of art, by authors of various trends and traditions over the centuries. Martin Heidegger writes: "*Emptiness quite often appears as a lack. Emptiness is then regarded as a deficiency in filling empty spaces that extend over certain distances. Presumably, however, the emptiness is related to what is the right place, and therefore it is not a lack, but a revelation. Emptiness is nothing. There is also a shortage. In the embodiment artistic emptiness manifests itself in the way of establishing searching designing places.*"<sup>39</sup> – such expressions as: “horror vacui” and “amor vacui”, meaning in turn “fear of emptiness” and “love of emptiness” are know in the art concepts from the antique. Architecture is particularly associated with this concept. "*Emptiness, Steen Rasmussen wrote, has long been the goal of architecture, because the architect works with free space. The emptiness between the lumps, its shaping as an architectural space, was consequently presented as the real meaning of architecture.*"<sup>40</sup> The superimposed cities presented in my prints, where the building is stacked on the building are abandoned, devoided of any human suggestion. Looking from one house to another, we only see black, empty windows. Thus, these works can be read in the sense of a lack, absence of something that normally should be in the city, that is, residents. Emptiness, became an integral part of my work, an indispensable component of the construction. Reactions to these absences in the work can be twofold: combined with tragedy or an impulse to actively build interpretations and search for a new meaning.

---

<sup>39</sup> Heidegger M., *Sztuka i przestrzeń*, str 127-128

<sup>40</sup> Rewers E., *Post-polis wstęp do filozofii nowoczesnego miasta*, str. 44

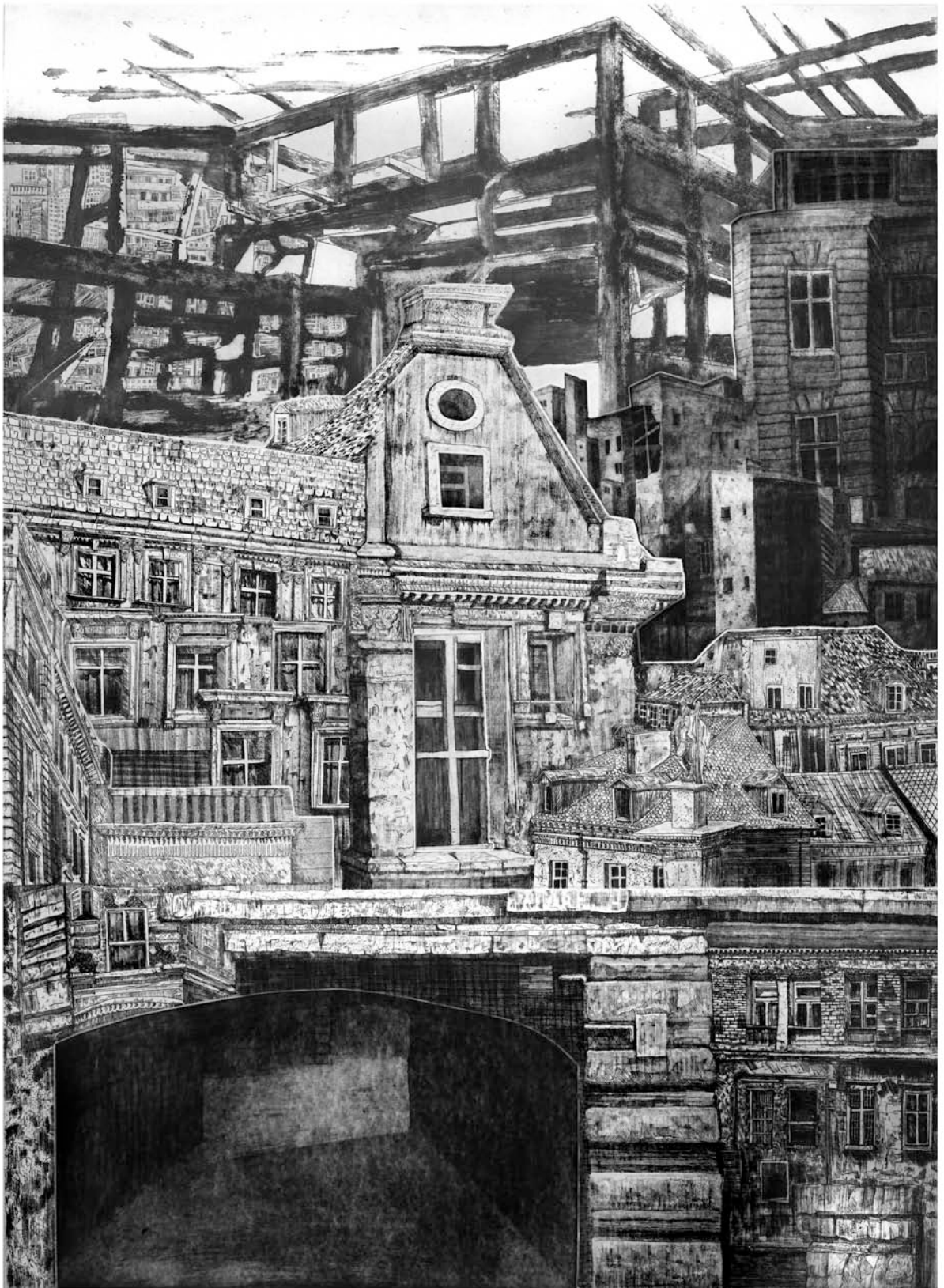
## **Summary**

To sum up my doctoral thesis, two thoughts come to my mind. The first thought concerns the personal perception of reality, the construction of complex urban landscapes. I am making my comment regarding the world. They are not a literal rendition of reality, but an artistic reconstruction aimed at creating an individual vision of the world.

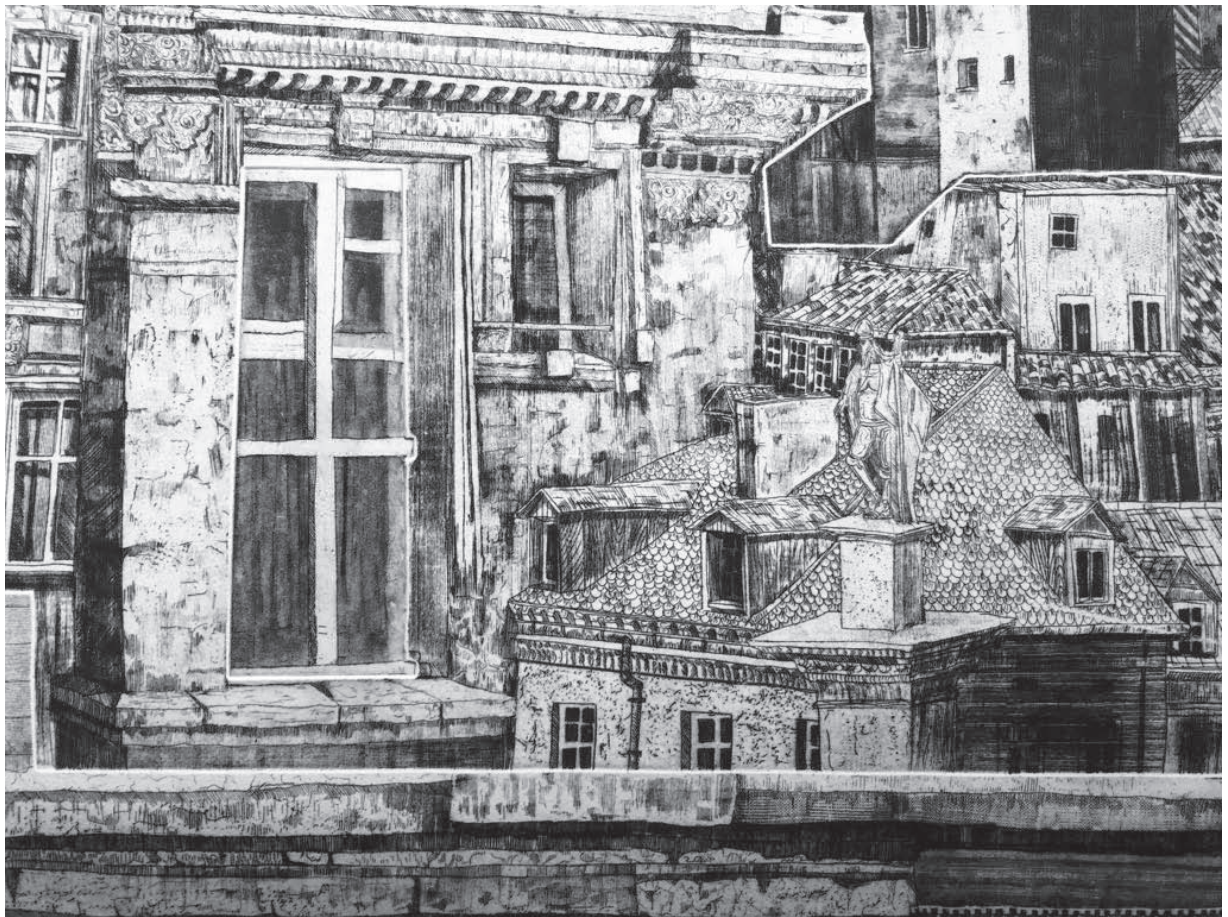
The second thought concerns the technological research. Despite the inseparable connection between artistic graphics and technology and the various rigors that accompany this technique, I wanted to maintain creativity. In the second section I presented a comprehensive description of the techniques and experiments used during the process. Every decision I made was preceded by a series of tests. This allowed me to develop an original printing method that gives a satisfying effect that I assumed at the beginning. The extensive research on the type of matrices and the way they were processed and the preparation for printing did not limit the designing process of the original urban landscape, and it can even be said that it was motivating to daring composing and creating. I created a collection of print, which is the result of a two-year research period. It is a summary, at the same time, it opens up many new creative possibilities in the field of printmaking.



**Reprodukcje**  
*Reproductions*

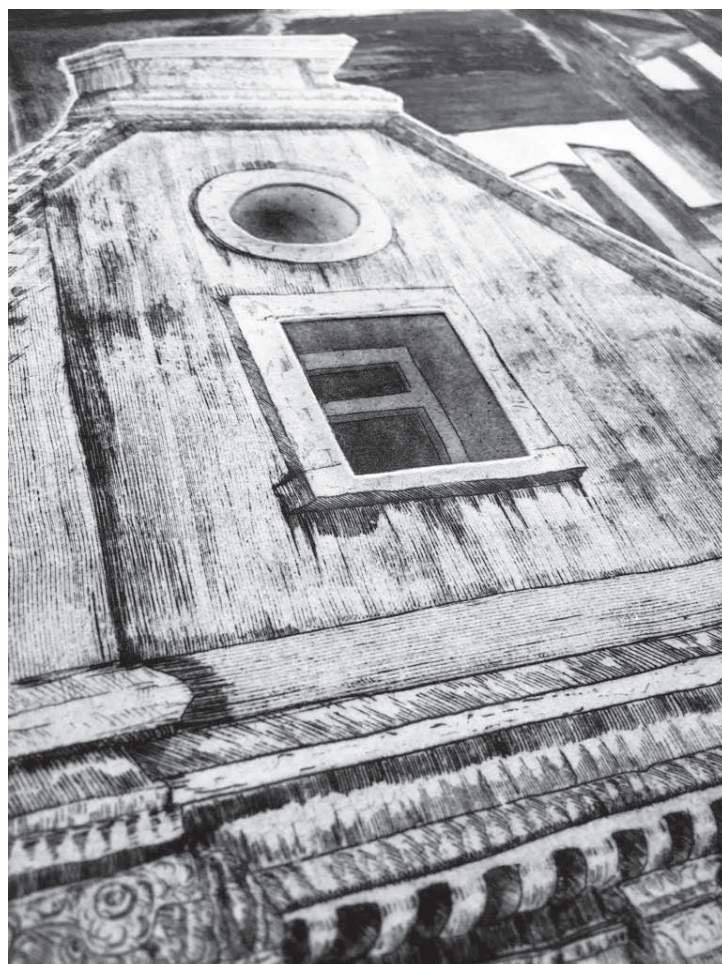
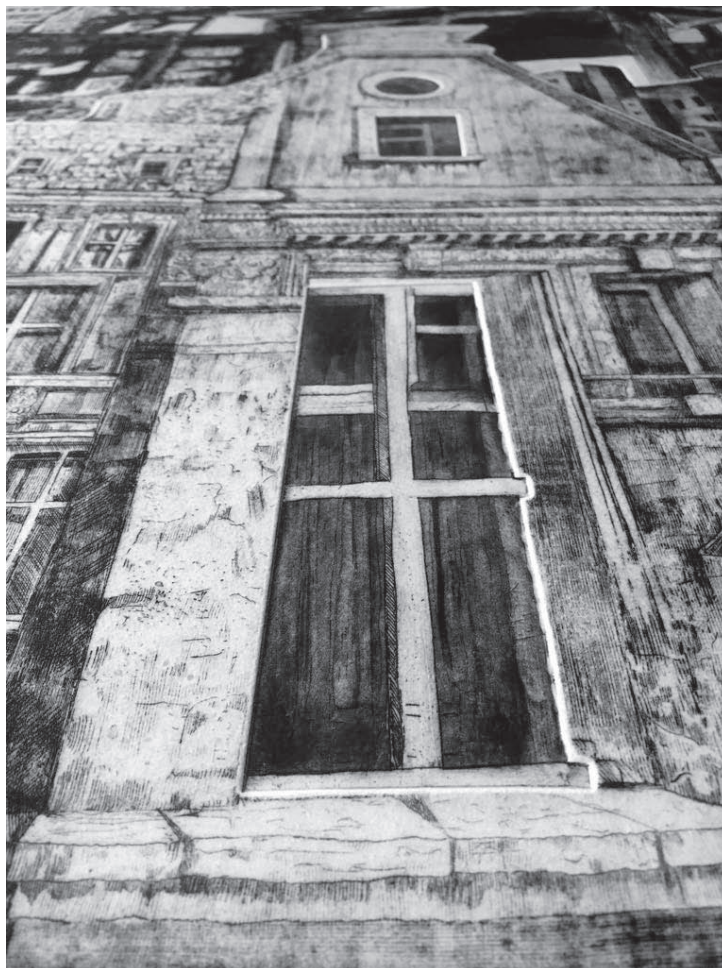


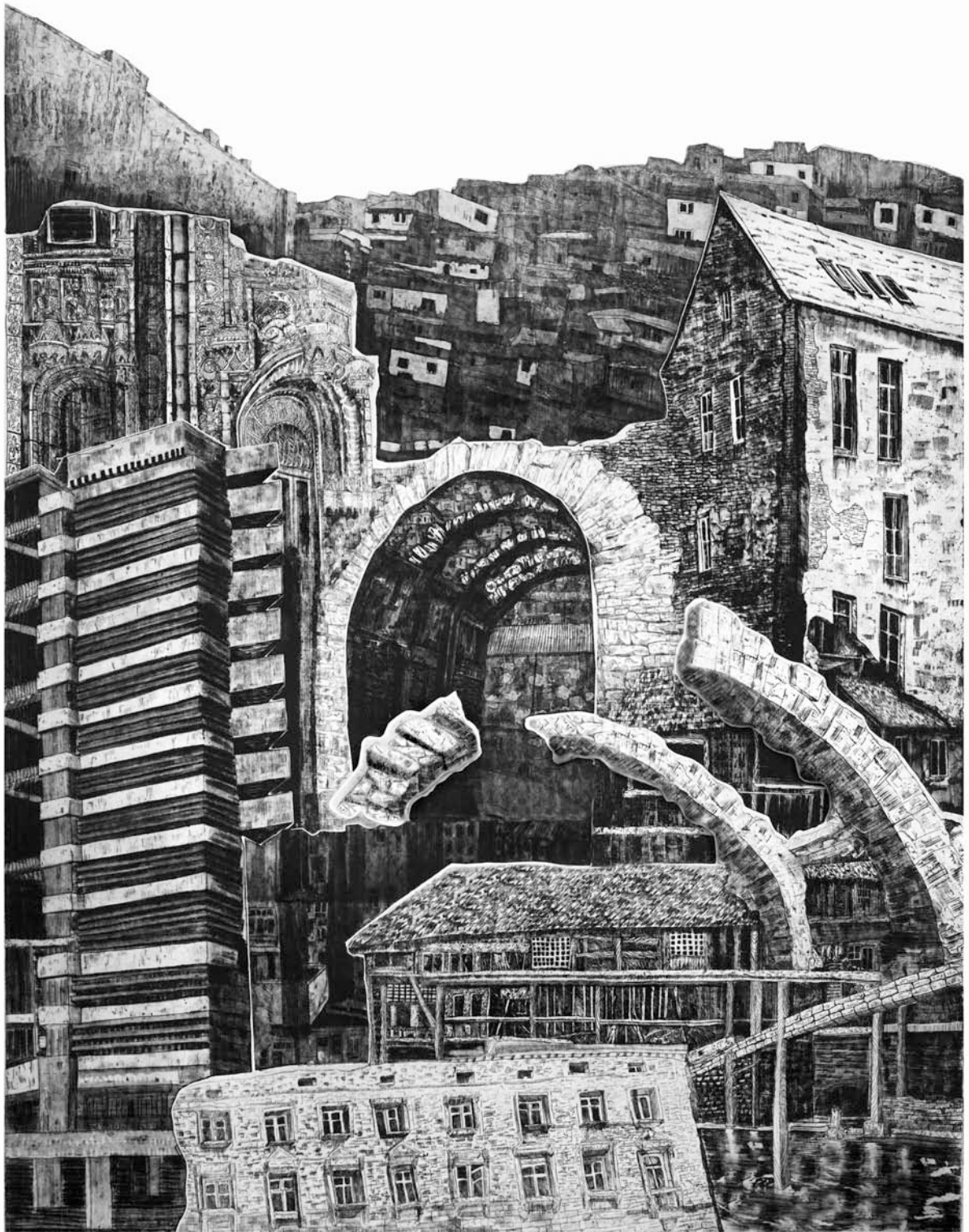
*Brama*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 110 x 78 cm, 2019 r.



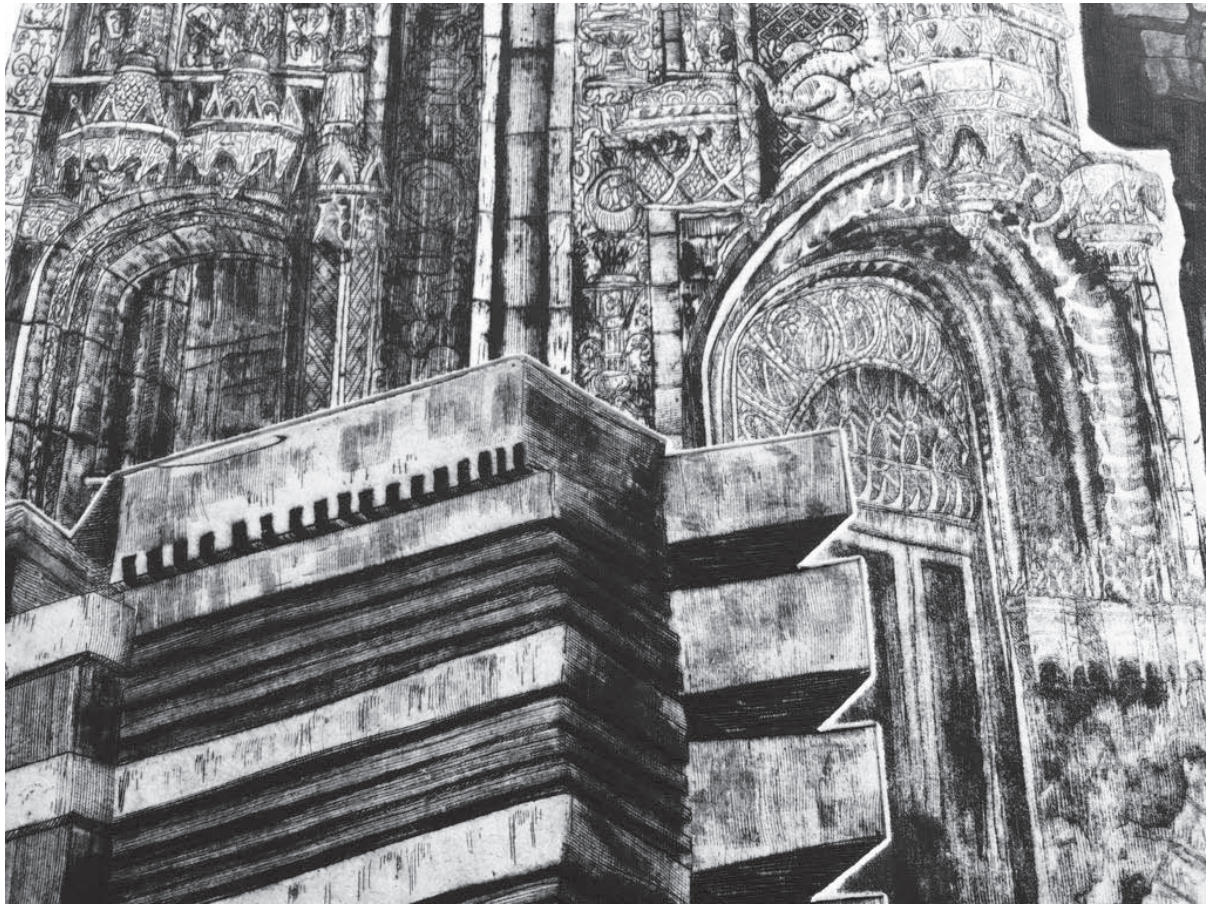
Fragmenty grafiki *Brama*

Fragmenty  
grafiki  
*Brama*





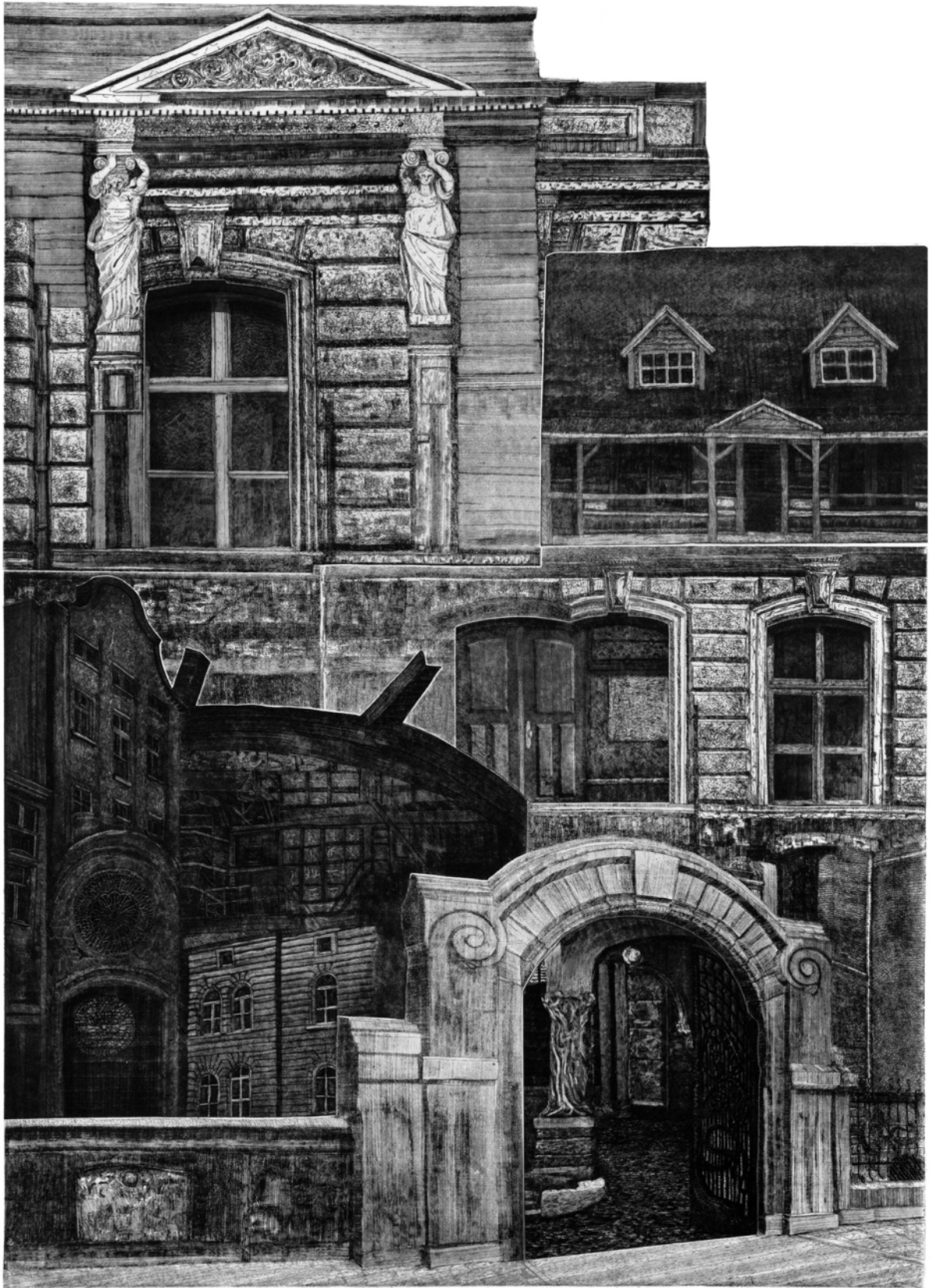
*Przejsie*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 100 x 78 cm, 2019 r.



Fragmenty  
grafiki  
*Przejsćie*

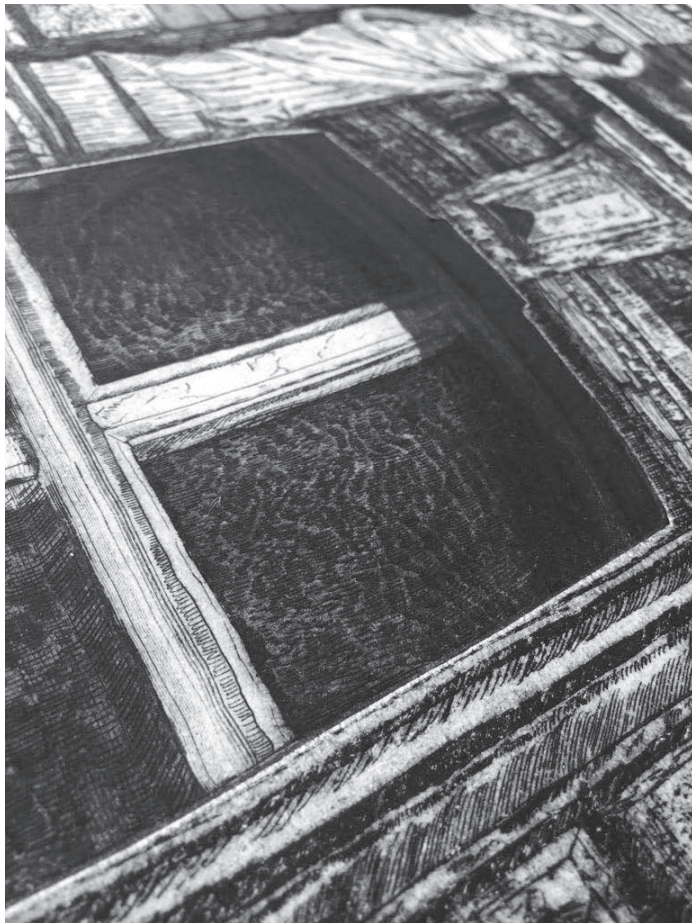


Fragmenty grafiki *Przejście*



*Kamienica*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 110 x 78 cm, 2019 r.

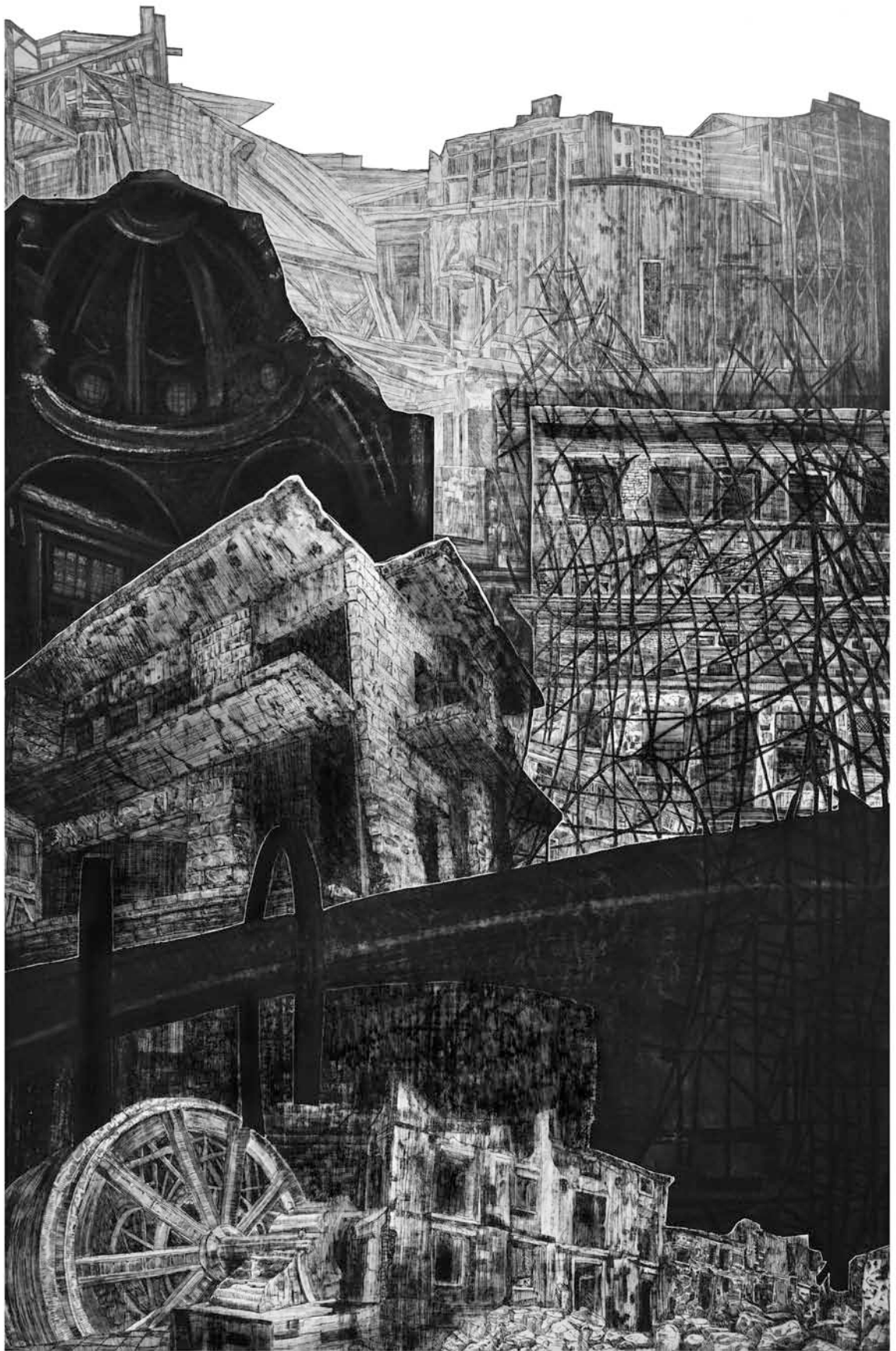




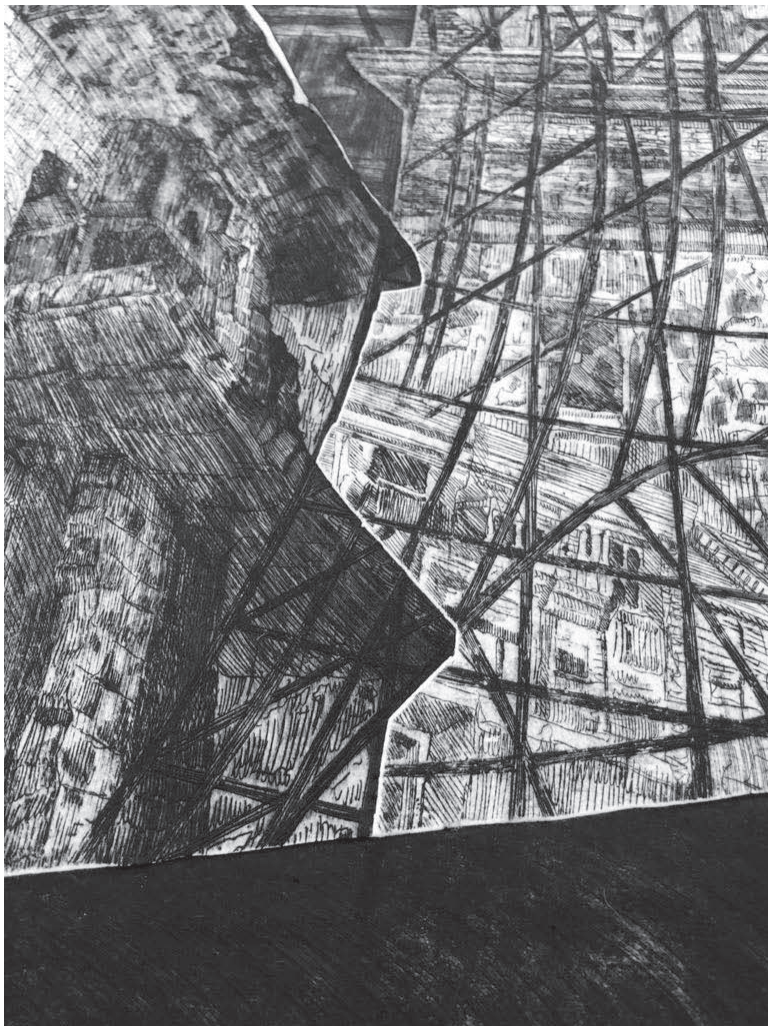
Fragmenty grafiki *Kamienica*

Fragmenty  
grafiki  
*Kamienica*

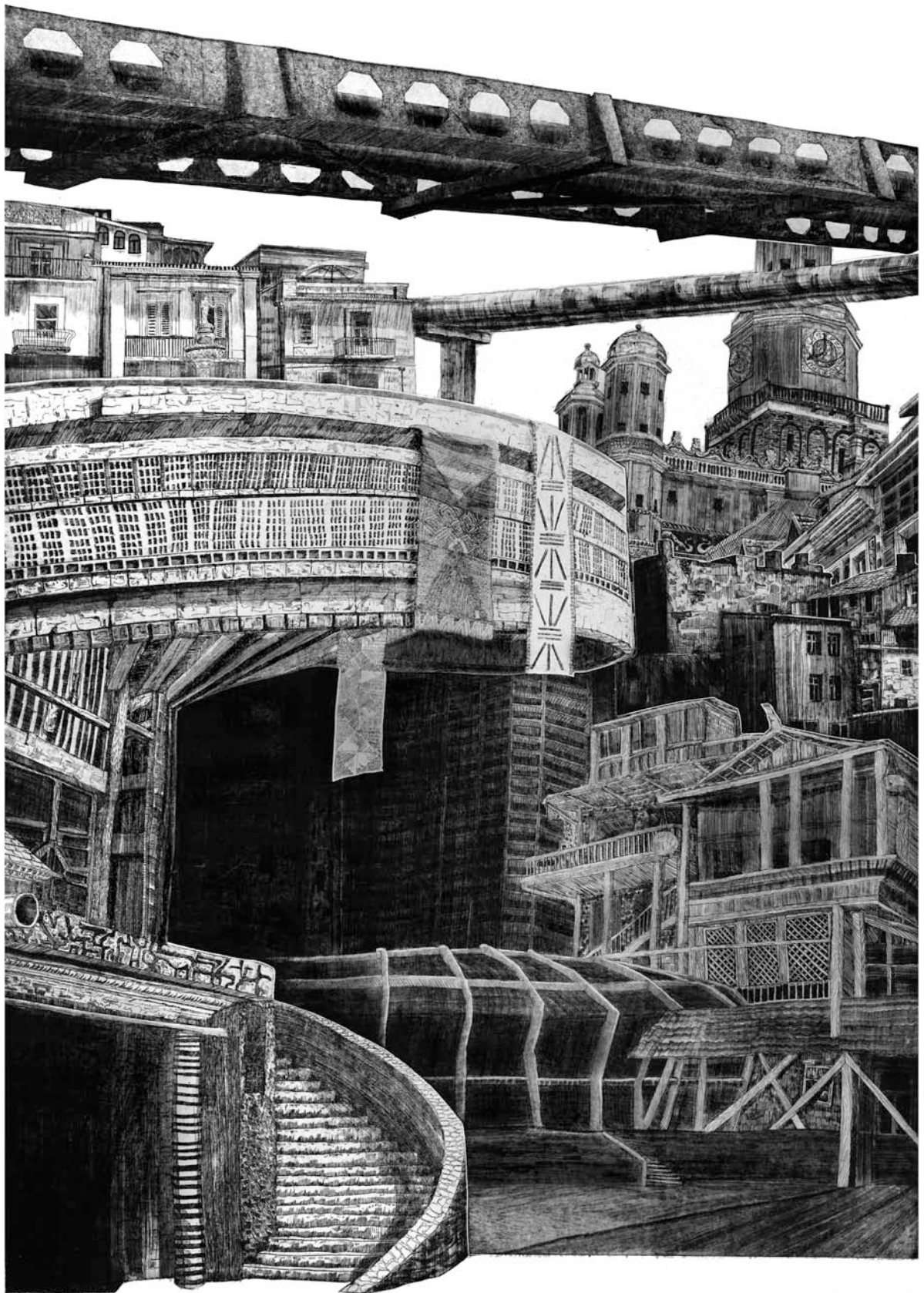




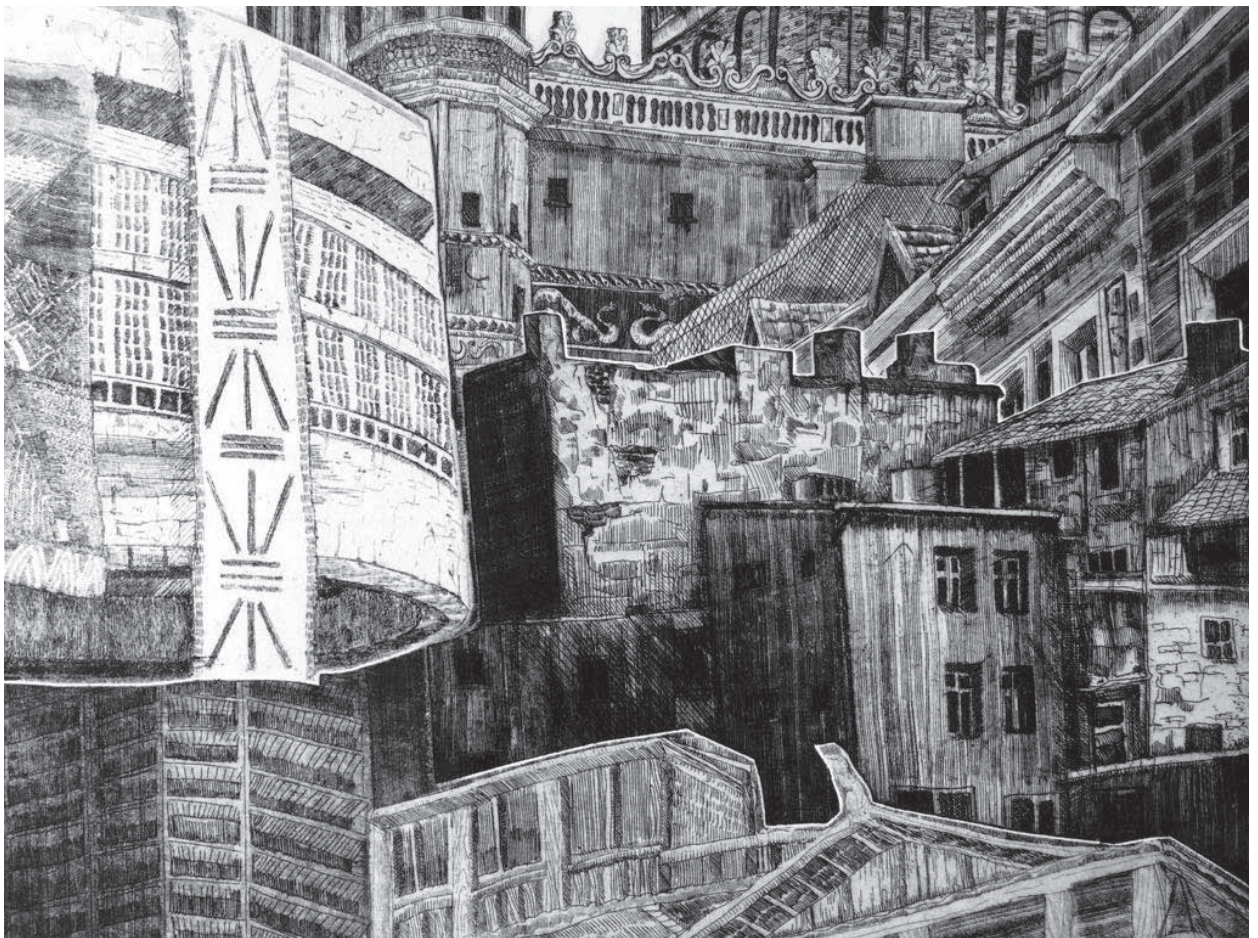
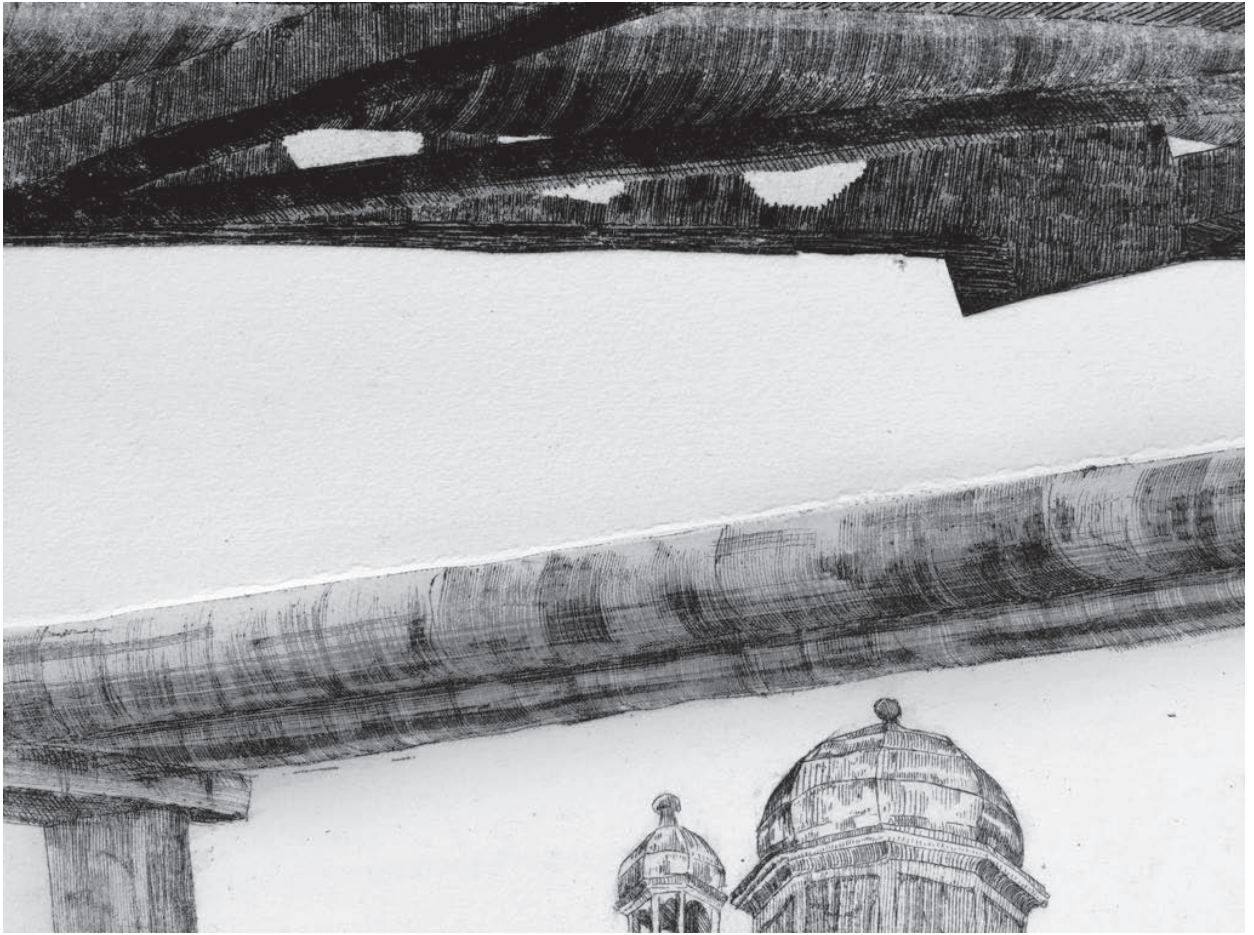
*Odbudowa*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 117 x 78 cm, 2019 r.



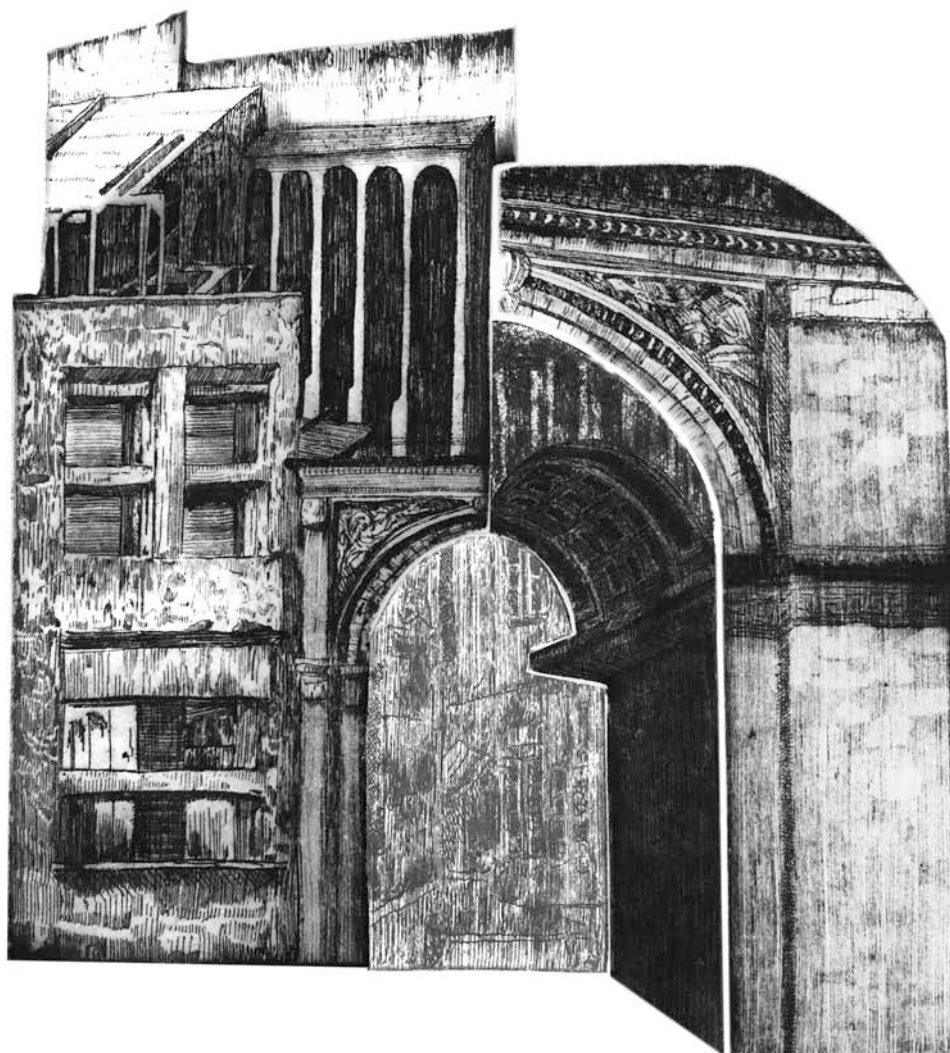
Fragmenty grafiki *Odbudowa*



*Pasaž*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 110 x 78 cm, 2019 r.



Fragmenty grafiki *Pasaz*



*Arkada*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 17 x 19 cm, 2019 r.



*Metropolia*, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 100 x 185 cm, 2019 r.



## **Bibliografia**

1. Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk, 2011
2. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa, 1978
3. Basista A., *Kompozycja dzieła architektury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków, 2006
4. Bauman Z., *O ładzie, który niszczy, i chaosie, który tworzy, czyli o polityce przestrzeni miejskiej*; [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa, 1998
5. Białostocki J., *W pracowniach dawnych grafików*, Warszawa, Arkady, 1957
6. Burger P., *Teoria awangardy*, Polskie Wydawnictwo Estetyczne, 2006
7. Catafal J., Clara O., *Techniki graficzne*, Warszawa, 2004
8. Daszyńska M., *Techniki graficzne powielane i odbijane*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992
9. Dzięgielewska M, Fuchs E., *Leszek Rózga rysunek, grafika, malarstwo*, Łódź, 2004
10. Gombrich E., *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*, rozdział 9: *Analiza malarskiego widzenia*, PiW, Warszawa, 1981
11. Habisiak-Matczak A., *Graficzne listy z Polski*, [w:] Carmo, Chiado e a Republica Litteraria, Lizbona, 2017
12. Habisiak-Matczak A. i in., *Grafiki z żelaza*, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź, 2016
13. Heidegger M., *Sztuka i przestrzeń*, Principia III, 1991
14. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa, 1973
15. Jurkiewicz A., *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Arkady, 1975

16. Kopaliński W., *Słownik symboli*, RYTM, Warszawa, 2012
17. Meschnik M., *Jan Szmatloch grafoteka*, Katowice, 2018
18. Noyce R., *Podejmując wyzwanie*, w: IV Międzynarodowy Konkurs Rysunku Wrocław 2009, red.: A. Zięba, Wrocław, 2009
19. Rewers E., *Post-Polis Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków, 2005
20. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988

### **Źródła internetowe**

<https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/bujnowski-rafal-oczodoly-3> [dostęp: 10.02.2019]

<http://oswiecenie.artmuseum.pl/pl/artysta/gb-piranesi> [dostęp: 10.02.2019]

## Spis ilustracji

- Il.1. *Antyczny skrzyżowanie ulicy Via Appia i ulicy Via Ardeatina*, Giovanni Battista Piranesi, Włochy, 1756 r. - Ficacci L., *Giovanni Battista Piranesi*, Taschen GmbH, Köln, 2000 r.
- Il.2. *Płaskorzeźby lwów z cyklu Carceri d'Invenzione*, Giovanni Battista Piranesi, Włochy, 1761r. - Focillon H., *Giovanni Battista Piranesi*, Alfa, Bolonia, 1963r.
- Il.3. *Krumau-półksiężyc domów (Małe miasto V)*, Egon Schiele, Austria, 1915 r. - <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/krumau-town-crescent-i-1915> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.4. *Megalopolis LVII*, Artur Przebindowski, Polska, 2015 r. - <http://arturprzebindowski.pl/gallery> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.5. *Oczodoły (3)*, Rafał Bujnowski, Polska, 2010 r. - <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/bujnowski-rafal-oczodoly-3> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.6. *Lamp Black*, Rafał Bujnowski, Polska, 2007 r. <http://rastergallery.com/prace/lamp-black/> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.7. *Brama Cailhau*, Gérard Trignac, Francja, 1995 r.- [http://www.trignac-gerard.com/spip.php?page=document&id\\_document=75&id\\_article=3](http://www.trignac-gerard.com/spip.php?page=document&id_document=75&id_article=3) [dostęp: 10.02.2019]
- Il.8. *Loch Broom from Achiltibuie*, Norman Ackroyd, Anglia, 1993 r.- <http://www.normanackroyd.com/prints/> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.9. *Okno*, Jan Szmatoch, Polska, 1976 r.- <https://asp.katowice.pl/uczelnia/nauczyciele-akademiccy/jan-szmatloch.html> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.10. *Proof#23*, Marcin Surzycki, Polska, 2014 r.- <https://asp.waw.pl/2016/04/01/spotkanie-autorskie-i-wystawa-prof-marcina-surzyckiego/10-surzycki-marcin-proof23-serigrafia-prozniowka-2014-140x83cm-wys-5cm/> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.11. *in-side\_02*, Grzegorz Hańderek, Polska, 2016 r.- <https://asp.katowice.pl/uczelnia/nauczyciele-akademiccy/grzegorz-handerek.html#&gid=0&pid=9> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.12. *Pejzaż wiosenny z kafejką*, Leszek Rózga, Polska, 1976 r.- <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/5394> [dostęp: 10.02.2019]
- Il.13. *Pejzaż wiosenny z pejzażem renesansowym*, Leszek Rózga, Polska, 1977 r.-

[http://www.rozga.pl/?page\\_id=412](http://www.rozga.pl/?page_id=412) [dostęp: 10.02.2019]

II.14. Próbnik techniki akwaforty na blasze cynkowo-tytanowej - [archiwum autora]

II.15. Próbnik techniki akwaforty na blasze stalowej (ferroforta) - [archiwum autora]

II.16. Próbnik techniki akwatinty na blasze cynkowo-tytanowej - [archiwum autora]

II.17. Próbnik techniki akwatinty na blasze stalowej - [archiwum autora]

II.18. Próbnik techniki akwatinty na blasze stalowej II (dłuższe czasy trawień)  
- [archiwum autora]

II.19. Próbnik tonalnego otwartego trawienia na blasze stalowej - [archiwum autora]

II.20. Próbnik tonalnego otwartego trawienia na blasze stalowej II (dłuższe czasy)  
- [archiwum autora]

II.21. Próbnik past akrylowych w druku wklęsłym - [archiwum autora]

II.22. Przykład układu matryc ułożonych warstwowo przed drukiem - [archiwum autora]

II. 23. Szablon z tektury o grubości 3 mm - [archiwum autora]

II. 24. Pierwsza próba: jedna warstwa filcu o grubości 6 mm - [archiwum autora]

II. 25. Druga próba: pierwsza warstwa filcu o grubości 6 mm i druga warstwa to filcu o grubości 4 mm - [archiwum autora]

II. 26. Trzecia próba - pierwsza warstwa filcu o grubości 6 mm i druga warstwa mata kauczukowa o grubości 8 mm - [archiwum autora]

II. 27. Suszenie odbitki, pod dociskiem, pozostawionej na matkach - [archiwum autora]

II. 28. Fragment grafiki ukazujący różnice w poziomach papieru na odbitce - [archiwum autora]