

Autoreferat

Katarzyna Zimna

Łódź, wrzesień 2018

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Doktorat, PhD, 2010, Loughborough University School of Art and Design, Wielka Brytania, tytuł dysertacji: "Play in the Theory and Practice of Art" ("Gra/zabawa w teorii i praktyce artystycznej"), promotorzy: dr Jane Tormey, dr Malcolm Barnard, recenzenci: dr Gillian Whiteley (Loughborough University), dr Joy Sleeman (The Slade School of Art, Londyn)

Magister Sztuki, 2004, Wydział Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, indywidualny tok studiów, specjalność – pedagogika twórczości, promotor: dr Jolanta Bonar, dyplom z wyróżnieniem

Magister Sztuki, 2002, Wydział Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, dyplom w Pracowni Technik Włósnodrukowych, promotor Prof. Krzysztof Wawrzyniak, aneks w Pracowni Malarstwa, promotor Prof. Ryszard Hunger, dyplom z wyróżnieniem

Przebieg zatrudnienia:

Od 15 września 2011 roku na stanowisku adiunkta w Zakładzie Sztuk Wizualnych Instytutu Architektury Tekstyliów na Wydziale Technologii Materiałowych i Wzornictwa Tekstyliów Politechniki Łódzkiej

W roku akademickim 2009/ 2010 zatrudniona na stanowisku „dissertation tutor” (promotor prac dyplomowych), Loughborough University School of Art and Design, Wielka Brytania

W latach 2005–2012 – niezależna graficzka/ilustratorka, w tym stała współpraca z wydawnictwami edukacyjnymi (Krzysztof Pazdro sp. z o.o. i Operon)

Zgodnie z wymogami formalnymi wskazuję kolekcje prac graficznych *Kolorowanka* (2014–2015) oraz *Cztery pory niepokoju* (2016–2018), jako aspirujące do spełnienia warunków określanych w art.16 ust.2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm).

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
Działalność artystyczna i naukowa z uwzględnieniem okresu przed uzyskaniem stopnia doktora	4
kolor i gest – pomiędzy grafiką i malarstwem	4
doktorat – gra wielu warstw	6
podłoże – pomiędzy grafiką a tkaniną artystyczną i sztuką obiektu	11
widz/gracz/współtwórca – pomiędzy grafiką a sztuką interaktywną	13
Opis prac zgłaszanych jako osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym – kolekcje prac graficznych <i>Kolorowanka</i> oraz <i>Cztery pory niepokoju</i>	15
teoria	15
inspiracje	19
<i>Kolorowanka</i>	22
<i>Cztery pory niepokoju</i>	25
Działalność dydaktyczna, popularyzatorska i organizacyjna	32
staże	32
Politechnika Łódzka	34
kolektyw graficzny	39
<i>Post scriptum</i>	41
Bibliografia	42

*Ruszaj się, ruszaj. Błogosławiony, który idzie.*¹

Olga Tokarczuk, *Bieguni*

Wstęp

Podstawowym założeniem mojej działalności artystycznej jest bycie w drodze, unikanie dłuższych przystanków, testowanie objazdów i skrótów, ignorowanie znaków zakazu i nakazu, ale też powracanie do znanych miejsc z coraz to innych stron. Droga, ruch, proces – jest celem. Dzieło – jedynie (aż?) zapisem tej drogi. Odkąd pamiętam zazwyczaj wybieram okrężną drogę lub sprawdzam kilka dróg jednocześnie, one się później splatają, odległe pomysły spotykają się w nieoczekiwanych momentach. Bliski mi model postawy twórczej można określić posiłkując się figurą „włóczęgi” opisywaną przez Zygmunta Baumana². Jest to wędrowanie/tworzenie z wewnętrznego przymusu, poszukiwanie ciągle nowych kierunków, trudność z ‘usiedzeniem’ w jednym miejscu. Wędrowka staje się celem samym w sobie, gdyż osiągnięcie kolejnych celów wywołuje jednocześnie radość i poczucie niedosytu. Forma i poruszane tematy na przestrzeni lat stale ewoluują. Podstawowym punktem zaczepienia, odniesienia, staje się medium – wehikuł, którym się poruszam – grafika artystyczna, technika linorytu.

Owa ‘ponowoczesna’ osobowość twórcza, która jest mi bliska, nie ułatwia dokonania klarownego podsumowania, jednak na potrzeby tego opracowania wyodrębniłam główne zagadnienia, które porządkują moją drogę twórczą od końca studiów na Wydziale Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi do dzisiaj. Zagadnienia te, znaczące kolejne etapy mojego twórczego rozwoju, wynikają z ‘anatomii’ grafiki. Jej poszczególne elementy składowe, takie jak projekt, matryca, podłoże drukowe, druk, odbitka i wreszcie obszar ‘post-print’, w tym relacja z widzem, stają się punktem wyjścia do poszukiwań formalnych i konceptualnych, silnie splecionych z moim życiem, zapisem codziennych doświadczeń i analizą pełnionych ról.

¹ Tokarczuk, O., *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2008, str. 294

² Bauman, Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] *Studia socjologiczne* 2 (129), PAN, University of Leeds, 1993

Zarysowana powyżej postawa, a w późniejszym etapie już metodologia, bycia w ruchu, w drodze, pomiędzy stałymi punktami odniesienia, jest w dużej mierze zainspirowana efektami badań podjętych przez mnie podczas studiów doktoranckich w Loughborough University School of Art and Design w Wielkiej Brytanii w latach 2005–2010. Obroniona przez mnie rozprawa doktorska odnosiła się do roli gry/zabawy jako pojęcia w estetyce i jako strategii twórczej w sztuce modernizmu i postmodernizmu. Definiuję w niej grę/zabawę, posiłkując się m.in. filozofią Arystotelesa, Immanuela Kanta i Jacques'a Derridy, właśnie jako stan bycia 'pomiędzy' różnymi obszarami doświadczenia – fikcją i rzeczywistością, byciem sobą i 'innym', poważnym i niepoważnym... W 2014 roku, nakładem wydawnictwa I. B Tauris ukazała się książka *Time to Play: Action and Interaction in Contemporary Art*, będąca rozwiniętą wersją mojej pracy doktorskiej³.

W kolejnych podrozdziałach przedstawię etapy mojej twórczości od rozpoczęcia studiów do aktualnych działań, zgłaszanych jako dzieło w przewodzie habilitacyjnym. Wypracowana w czasie studiów doktoranckich podstawa teoretyczna będzie powracała i towarzyszyła w różnej formie opisywanym realizacjom. Aktualnym badaniom poświęcę więcej miejsca w podrozdziale dotyczącym kolekcji prac habilitacyjnych. Następnie omówię dorobek dydaktyczny, popularyzatorski i organizacyjny.

Działalność artystyczna i naukowa z uwzględnieniem okresu przed uzyskaniem stopnia doktora

kolor i gest – pomiędzy grafiką i malarstwem

Rozpoczynając studia w Akademii Sztuk Pięknych sądziłam, że zakończę je dyplomem z malarstwa. Fascynowała mnie ekspresja w stylu Francisca Bacona, oraz niewyczerpane bogactwo zestawień barwnych jak u Pierra Bonnard. Grafika, stereotypowo, kojarzyła mi się z obrazem czarno-białym. Na trzecim roku studiów trafiłam do pracowni Technik Włóknodrukowych, prowadzonej przez prof. Krzysztofa Wawrzyniaka oraz do Pracowni Technik Drzeworytniczych

³ Zimna, K., *Time to Play: Action and Interaction in Contemporary Art*, I.B.Tauris, Londyn i Nowy Jork, 2014

prof. Andrzeja Bartczaka. Tworzenie w technikach metalowych, umożliwiło, do pewnego stopnia, wykorzystanie naturalnego, spontanicznego gestu. Studia w tej pracowni zaowocowały stworzeniem kolekcji dyplomowej – cyklu autoportretów w technice akwaforty i akwaforty. Mimo to, ograniczenia, jeśli chodzi o możliwości stosowania koloru i wymagający warsztat, uniemożliwiający pracę nad matrycami w domu, sprawiły, że po ukończeniu studiów tworzyłam już wyłącznie w technice linorytu. Co się stało, że malarstwo zostało na drugim planie i podsumowaniem moich studiów w tym zakresie był jedynie aneks do dyplomu stworzony w pracowni prof. Ryszarda Hungera? W grafice łatwiej przychodziło mi kontrolowanie formy, czyszczenie jej ze zbędnych elementów, eksponowanie tego, co dla mnie najważniejsze: elementów w jakiejś mierze peryferyjnych dla grafiki: koloru i malarskiego gestu. Patrząc z perspektywy czasu widzę, że nie zrezygnowałam z malarstwa. Przeniosłam kluczowe dla mnie elementy do innego medium – grafiki warsztatowej. Sądzę, że owo wczesne doświadczenie oscylowania pomiędzy dwoma językami wypowiedzi artystycznej – pomiędzy malarstwem i grafiką, ukształtowało moje podejście do twórczości, które odtąd zawsze nosiło znamiona ‘bycia pomiędzy’, poszukiwania stref granicznych, wykraczania poza ograniczenia medium, a może raczej wykorzystywania i rozwijania możliwości tkwiących w owych ograniczeniach. Jeśli chodzi o zakres tematyczny moich ówczesnych prac, to w centrum zainteresowania nieodmiennie znajdował się człowiek, kobieta, artysta/ka – zanurzeni w swoim najbliższym codziennym otoczeniu. Określona malarskim gestem postać kontrastowała z minimalistycznie i geometrycznie nakreślonym tłem. Kluczową rolę pełnił kolor – określając emocje towarzyszące powstawaniu pracy, jej warstwę symboliczną i wewnętrzny puls. Za przykład mogą służyć studenckie linoryty *Wnętrze intymne* i *Ona* oraz cykle powstałe już po ukończeniu studiów: *Idola tribus* (2003), *Wernisaż* (2004) i *Sylwester* (2005). Już na tym etapie towarzyszyły mi, w pewnym stopniu naiwne, ale w istocie fundamentalne dla każdego grafika pytania: czym język grafiki różni się od innych dziedzin sztuki? Jak wpływa na przekaz i odbiór prac? Czy i w jaki sposób medium tak tradycyjne i obwarowane ograniczeniami warsztatowymi może się obronić w epoce druku cyfrowego?

Do malarstwa wracałam kilka razy, jednak na przestrzeni szesnastu lat od ukończenia studiów powstały tylko dwa krótkie cykle, które zachowały się w moim portfolio: *powidoki* (2008) i *promised land* (2010). Wspominam o tym, ponieważ one są z kolei przeniesieniem doświadczeń

z grafiki w obszar medium malarskiego. Tworzyłam je podobnie jak grafiki, z warstw, często przy użyciu szablonów, ten drugi cykl na podłożu papierowym – tekturach z odzysku.

Istotnym doświadczeniem, które wpłynęło na moje myślenie o grafice i generalnie o sztuce, były rezydencje artystyczne. W 2004 roku spędziłam miesiąc w Centrum Artystycznym w Can Serrat w Hiszpanii w towarzystwie grupy artystów, przedstawicieli różnych dyscyplin, z całego świata. Dzięki codziennej intensywnej pracy, rozmowom i prezentacjom żyło się tam twórczością. Z tego pobytu, oprócz kilkunastu zrealizowanych małych form graficznych i teczek szkiców malarskich, przywozłam przeświadczenie, że obok ciekawej formy zasadniczą wartość ma idea, poznawanie i doświadczanie świata poprzez sztukę – pogłębianie wiedzy, badanie nowych obszarów, ‘research’. Dziś to nie brzmi odkrywczo, ale w czasie moich studiów o treści prac i szerszym kontekście teoretycznym rozmawiało się niewiele.

Kolejne dwa ważne wyjazdy, związane już bezpośrednio z twórczością graficzną, to trzytygodniowe pobyty stypendialne w Centrum voor Grafiek Frans Masereel w Kasterlee w Belgii (2005 i 2006). Dzięki nim odkryłam jak wiele jest dróg, którymi podążają współcześni graficy, i mimo krótkiego czasu zrealizowałam wiele nowych prac – od koncepcji do druku nakładu. Rezydencje, jeśli podchodzi się do nich z zaangażowaniem, to swoisty trening twórczości. Możliwość pełnego skupienia się na pracy jest ogromnym przywilejem, luksusem, za którym teraz tęsknię.

doktorat – gra wielu warstw

Wyjazdy te, stały się przyczynkiem do podjęcia jednej z najważniejszych decyzji w moim życiu, a mianowicie wyjazdu do Wielkiej Brytanii. Zrezygnowałam z rysującej się możliwości podjęcia pracy jako asystentka w pracowni rysunku w macierzystej uczelni i w 2005 roku rozpoczęłam studia doktoranckie w Loughborough University School of Art and Design.

W tym czasie powstał cykl prac przedstawiających ogrody/parki/place zabaw – rodzaj sztucznie stworzonej wyizolowanej przestrzeni, która umożliwia bezpieczną eksplorację, rozwój, eksperyment. Cykl ten został zaprezentowany podczas wystawy indywidualnej pt. *Plac Zabaw* w Galerii Bałuckiej (Miejska Galeria Sztuki w Łodzi) w 2006 roku.

Zainteresowanie zabawą jako zjawiskiem kulturowym, psychologią i twórczością dzieci i dla dzieci towarzyszyło mi już od jakiegoś czasu. Po ukończeniu studiów na Wydziale Grafiki i Malarstwa kontynuowałam je przez dwa kolejne lata na Wydziale Edukacji Wizualnej, gdzie uzyskałam uprawnienia pedagogiczne, odbyłam praktyki w szkołach i zapoznałam się z literaturą z zakresu pedagogiki i psychologii dziecięcej. Od 2004 roku współpracowałam także na stałe jako graficzka z wydawnictwami edukacyjnymi ilustrując podręczniki szkolne. Był to dobry punkt wyjścia do dalszych badań nad zabawą, tym razem w kontekście filozoficznym, oraz w odniesieniu do ewolucji w sztuce XX i XXI wieku i stosowanych strategii twórczych.

Studia w Anglii trwały pięć lat, ponieważ rozpoczynałam je w trybie zaocznym. W 2007 roku przesłam na tryb dzienny, dzięki uzyskaniu stypendium naukowego, oraz dokonałam zmiany promotora. Moimi promotorami zostali dr Jane Tormey, artystka i teoretyczka sztuki oraz filozof i teoretyk sztuki dr Malcolm Barnard. Współpraca z dr. Barnardem okazała się niezwykle owocna i inspirująca, mimo początkowych trudności. Podążając za jego sugestią przeczytałam *Writing and Difference* i inne dzieła Jacques'a Derridy. Był to przełom w moich badaniach, klucz do połączenia teorii gry/zabawy z teorią krytyczną i historią sztuki XX i XXI wieku. Moja dysertacja zatytułowana była *Play in the Theory and Practice of Art (Zabawa/Gra w Teorii i Praktyce Artystycznej)*. Na zewnętrzną recenzentkę powołano dr Joy Sleeman ze Slade School of Fine Art w Londynie. Obrona odbyła się w marcu 2010 roku. Rok później, zgodnie z sugestią mojego promotora i innych członków rady wydziału przystąpiłam do pracy nad książkową wersją rozprawy. W 2014 roku została ona wydana nakładem wydawnictwa I.B. Tauris (Londyn i Nowy Jork).

Podczas pracy nad rozprawą doktorską korzystałam ze źródeł pochodzących z wielu dziedzin wiedzy – pedagogiki, psychologii, socjologii, filozofii, historii i teorii sztuki by uchwycić ducha gry/zabawy, który, w moim przekonaniu, przeniknął i określił sposób myślenia o sztuce i uprawiania sztuki od początku 20. wieku. Czym właściwie była/jest 'zabawa', jako pojęcie w teorii sztuki? Jakie były i są jej konsekwencje dla kolejnych pokoleń artystów? Oprócz analizy 'zwrotu ku zabawie' w ujęciu historycznym, mój doktorat zawierał także rozbudowany wątek filozoficzny, opisujący relację pojęć 'praca' i 'zabawa'. Oczywiście, zastanawiałam się także, jak można 'strategię gry/zabawy' wykorzystać w ramach tradycyjnego medium, jakim jest grafika warsztatowa. Techniki graficzne, szczególnie drzeworyt, linoryt czy inne techniki ryte, podobnie do tradycyjnej rzeźby, odwołują się do pracy fizycznej. Przygotowanie matryc jest

czasochłonne. Nakładanie farby, drukowanie, kontakt ze szkodliwą dla zdrowia chemią – kwasami, rozpuszczalnikami – brudne ręce i fartuch – sprawiają, że proces twórczy jest męczący, wyczerpujący fizycznie i psychicznie, a uzyskanie perfekcyjnej odbitki wymaga wielu prób. Artysta musi przestrzegać pewnej wypracowanej przez siebie rutyny, działać uważnie, bo każdy błąd niweczy planowany rezultat pracy. Jak pisałam w tekście *Autographic: Anatomia grafiki*:

„Można, więc zaryzykować stwierdzenie, że tradycyjna grafika warsztatowa przynależy do kategorii ludzkich działań opisywanych przez Platona i Arystotelesa słowem *ergon*. Oznacza ono, w zależności od tłumaczenia: proces produkcji, produkt, dzieło, zadanie, osiągnięcie lub funkcję. U Platona i Arystotelesa *ergon* odnosi się do jedynej w swoim rodzaju, zasadniczej, niezbędnej i właściwej funkcji pełnionej przez jednostkę w społeczeństwie lub przez przedmiot codziennego użytku (...). W świecie sztuki *ergon* opisuje tradycyjną tożsamość artysty jako wytwórcy – najwyższej formy *homo faber*⁴. Wskazuje na kultywowanie tradycyjnych metod postępowania, dążenie do osiągnięcia zakładanych celów, przy użyciu narzędzi i arkanów wiedzy przypisanych do danej dziedziny sztuki.

Na przeciwnym biegunie sytuuje się kategoria gry/zabawy (tradycyjnie marginalizowana i podporządkowana pojęciom pracy, powagi, rzeczywistości). Jest to siła podważająca *status quo* i wprowadzająca nową perspektywę. Według Jacques’a Derridy zabawa/gra inicjuje poruszenie dotychczasowej struktury jako ‘zapas – pewna swoboda ruchu’⁵, która działa przeciwko procesom zamknięcia, usztywnienia czy rutyny. Gra/zabawa pełni więc funkcję elementu umożliwiającego zmianę, ewolucję lub działanie ‘pomiędzy’ stałymi punktami odniesienia, ustalonymi praktykami, technikami czy dyscyplinami wiedzy. Do opisanie tej kategorii, trudnej do uchwycenia w języku polskim, lepiej nadaje się wieloznaczne angielskie słowo ‘play’ lub greckie ‘parergon’. Immanuel Kant używał go w znaczeniu – dodatek, suplement, ornament. Znakomicie oddaje to tradycyjny stosunek zachodniej filozofii do pojęcia gry/zabawy – czegoś będącego poza obszarem właściwych, celowych działań – *para ergon*. Derrida w swej analizie pism Kanta podważa marginalne znaczenie ‘suplementu’ (tego słabszego, dyskryminowanego, w relacji dwóch przeciwstawnych pojęć: np. praca – zabawa, rzeczywistość – fikcja, oryginał – kopia). Według niego, potrzeba dopełnienia pojęcia kluczowego wskazuje, że jest ono

⁴ Pojęcie opisane w: Arendt, H., *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958

⁵ Derrida, J., *Writing and Difference*, tłum. A. Bass, Routledge and Kegan Paul, Londyn, 1978, str. 292

niepełne, nie może samodzielnie istnieć, jego przewaga to kwestia kontekstu, interpretacji czy momentu w historii.

Charakterystyczne elementy grafiki mogą być wykorzystywane w sposób 'właściwy', 'według zasad' (*ergon*) lub 'swobodny', nietypowy, rządzący się logiką zabawy (*parergon*)."⁶

Przykładem tego drugiego podejścia może być budowanie grafiki z poszczególnych matryc czy warstw na zasadzie „kłacza” – struktury, której każda część może być połączona z inną częścią tworząc środowisko bez wyraźnego początku i końca. Powstaje całość, która jest otwarta, zawsze wywołuje wrażenie, że coś można do niej dodać. „Kłacze nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-byt, intermezzo”.⁷ Ten rodzaj podejścia do grafiki w technice linorytu barwnego, w odniesieniu do moich grafik z cyklu *sztuczna wyspa* (2008), zawarłam w prezentacji podczas Impact 6 International Multi-disciplinary Printmaking Conference na UWE w Bristolu w 2009 roku⁸.

Jeśli chodzi o przekaz, to powstające wówczas grafiki były rodzajem obrazkowego bloga. Za namową szwedzkiej artystki Johanny Haalsen, która pełniła rolę opiekuna mojej pracy praktycznej, zaczęłam eksplorować rejony na granicy grafiki i ilustracji/ komiksu. Wykorzystywałam w nich wizerunki własne i bliskich mi osób w uproszczonej formie – na zasadzie figurek zasiedlających 'plansze' przedstawiające wnętrza i pejzaże. Uproszczone, graficzne przedstawienia postaci pochodzące ze zdjęć, kontrastowały z malarskim wielomatrixowym tłem. Kontynuacją poprzedniego okresu były tu eksperymenty z kolorem przy użyciu farb transparentnych. Grafiki te odnosiły się do poszukiwania własnej tożsamości w obliczu pewnej kulturowej izolacji. Są one dość narracyjne, stanowią ilustracje wydarzeń z mojego życia czy historii mojej rodziny. Podsumowaniem tego etapu była wystawa indywidualna *Edukacja* zorganizowana już po obronie doktoratu i powrocie do Polski w Galerii Wydziału Edukacji Wizualnej ASP w Łodzi w 2011 roku. Zaprezentowane zostały grafiki z kilku cykli, m.in.: *misja* (2007), *mała wolność* (2007), *sztuczna wyspa* (2008), *joga* (2009) i *rekonstrukcja (Qi)* (2009).

⁶ Zimna, K., *Autographic: Anatomia Grafiki*, tekst w katalogu wystawy *Katarzyna Zimna: Autographic*, Galeria Amcor, 2015, str. 8-9

⁷ Deleuze G., Guattari F., *Kłacze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, nr 1-3, 1988, s. 237

⁸ Reprodukacja plakatu akademickiego i towarzyszącej publikacji znajdują się w załączniku.

Ten etap, mimo że, z punktu widzenia formy prac, stanowi pewną osobną całość, rodzaj dygresji, to jednak z punktu widzenia myślenia o medium graficznym był bardzo ważny w moim rozwoju. Zaczęłam wówczas świadomie wykorzystywać 'anatomie' grafiki, fakt obecności matrycy, proces drukowania. Sposób tworzenia po raz pierwszy zyskał związek z treścią prac, a nie tylko z ich formą. W cyklu *sztuczna wyspa* wykorzystałam efekt, jaki pojawia się gdy w grafice barwnej, wielomatrixowej, nie zostaną wydrukowane wszystkie matryce. Ujawnienie wewnętrznego rozczłonkowania obrazu, rezygnacja z iluzji 'całości' współgrało z przekazem prac, dotyczącym tęsknoty za idealnym, bezpiecznym miejscem, trudnością z akceptacją swojej sytuacji tu i teraz, postrzeganiem otaczającej mnie rzeczywistości jako zbioru fragmentów. Z kolei założeniem cyklu *joga* było stworzenie pewnej ilości matryc, które następnie były drukowane w różnych konfiguracjach. Proces drukowania przypominał trochę budowanie z klocków. Prace powstawały spontanicznie, bez projektu. Grafiki te odnosiły się do tematu budowania relacji z drugim człowiekiem.

Podobne założenie – tworzenie obrazu z osobnych matryc – trochę jak z klocków, przy zachowaniu wrażenia fragmentaryczności – przyświecało mi także podczas pracy nad cyklem *dzieci miasta* (2010), inspirowanym obrazkami z angielskiej prowincji. Grafiki z tego cyklu zostały nagrodzone wyróżnieniem honorowym w 4. Konkursie Graficznym im. Ludwika Meidnera w Oleśnicy w 2011 roku.

Rozwinięciem tego sposobu myślenia o odbitce (uwolnienia części składowych od dominacji całości, jako jedynej właściwej wersji) były, pochodzące z późniejszego okresu cykle *mikrokosmos (zupa dnia)* (2014) i *transformacja* (2011). Pierwszy z nich stanowi pewną liczbę wariacji jednej grafiki, drukowanej z tego samego zestawu matryc, ale za każdym razem z wykorzystaniem innych tonów koloru, transparentności farby i kolejności druku. Grafika ta inspirowana jest widokiem garnka z gotującą się zupą – codziennie innego i zarazem powtarzalnego. Metoda druku współgra z treścią pracy. Zastosowanie zabiegu wariacji podkreśla aspekt powtarzalności, rutyny, ale też wielości potencjalnych rozwiązań.

Seria *transformacja* stanowi przykład innego wykorzystania druku wieloma matrycami, a mianowicie sekwencji. W tym przypadku „grafiki mogą różnić się między sobą znacznie – powstają na skutek użycia wielu matryc, które pojawiają się i znikają, zmieniają się kolory, tony, kolejność druku a nawet kompozycja. (...) Stała i powtarzalna pozycja pewnych elementów może kontrastować ze zmiennością, ruchem, znikaniem i pojawianiem się innych elementów

kompozycji w kolejnych 'klatkach'."⁹ Seria *transformacja* powstała w okresie mojej pierwszej ciąży. Dotyczy zmian jakim ulegała moja tożsamość i moje ciało. Dzięki manipulacji matrycami pojawia się nawiązanie do animacji poklatkowej, wykorzystany zostaje aspekt czasu, podkreślony zostaje sam proces przemiany.

podłoże – pomiędzy grafiką a tkaniną artystyczną i sztuką obiektu

Wydarzenia z życia zawodowego i osobistego miały silny wpływ na dalsze etapy mojej twórczości. Nadal jednak, coraz bardziej świadomie, poszukiwałam inspiracji w strefach granicznych. Pozostałam wierna nieco komiksowej estetyce, jeśli chodzi o postać. Wyeliminowałam tło, jako sugestię konkretnej przestrzeni, i skierowałam swoją uwagę ku podłożu drukowemu – to ono stało się nośnikiem sensu, pozwoliło odrywać się od płaskiej powierzchni, tworzyć obiekty i wykorzystywać jego cechy użytkowe dla wzmocnienia przekazu prac. Mowa tu o tekstyliach. Zainteresowanie to pojawiło się jako naturalna konsekwencja rozpoczęcia pracy w Instytucie Architektury Tekstyliów na Wydziale Technologii Materiałowych i Wzornictwa Tekstyliów Politechniki Łódzkiej w 2011 roku. Dodatkowo, okres ciąży i narodziny mojej pierwszej córki zainspirowały powstanie wielu prac, w których wykorzystanie tekstyliów było naturalnym wyborem. Drukowałam między innymi na pieluchach tetrowych, ubrankach niemowlęcych, gazie. Szczególnie pieluchy tetrowe okazały się wdzięcznym podłożem. Podręczna tetra, jako nowy element mojej codzienności, naturalnym biegiem rzeczy stała się materią sztuki – chłonna, podatna na farbowanie, zszywanie i drukowanie. Wykorzystując grę słów i korzystając z odniesienia do popularnej gry logiczno-zręcznościowej, wystawę podsumowującą ten etap zatytułowałam *Tetris* (Galeria Sztuki Współczesnej Chłodna 20, Suwałki, 2013). Zaprezentowane tam prace sytuują się pomiędzy grafiką, tkaniną artystyczną a przedmiotami codziennego użytku. Są to przede wszystkim linoryty na pieluchach tetrowych: *być, mieć* (2012) oraz cykl prac *bez tytułu* (2012), a także cykl *nomen omen* (2012) – linoryty na 'body' niemowlęcych.

⁹ Zimna, K., *Autographic: Anatomia Grafiki*, tekst w katalogu wystawy *Katarzyna Zimna: Autographic*, Galeria Amcor, 2015, str. 20

Zestaw prac *bez tytułu*, drukowanych na tetrach, został także pokazany na wystawie zbiorowej *Milagro/Cud* w Muzeum Narodowym w San Jose na Kostaryce oraz w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (2014).

Miniatury z wykorzystaniem druku i farbowanej gazy *Moja córka* (2012) i *Cztery pokolenia* (2012) brały udział w 9. Nadbałtyckim Triennale Miniatury Tkackiej w 2013 roku oraz w wystawie w Kunstlerhaus Gallery, w Nurembergu w Niemczech, zorganizowanej w 2014 roku przez Muzeum Miasta Gdyni.

Tekstylia były także motywem przewodnim mojej wystawy w Escuela Superior De Diseno de la Rioja (Esdir) w Logroño w Hiszpanii w 2013 roku. Prace z cyklu *Przebieralnia* (2013) powstały specjalnie z myślą o historycznych wnętrzach tej uczelni wypełnionych gipsowymi kopiami klasycznych posągów greckich i rzymskich. Moja wystawa zafunkcjonowała na zasadzie antytezy: kontrast druku czarną farbą i bieli gipsowych figur, miękkości tkanin i twardości gipsu, wypełnienia moich obiektów ocieplaczem i pustych w środku odlewów.

Praca *1, 2, 3, rest* (2013), drukowana na farbowanych gazach, podszyta prześcieradłem i wypełniona ocieplaczem, nawiązuje do miękkiego materaca, ale też maty do ćwiczeń fitness. Pokazywana była na wystawie indywidualnej *Podwójna natura* w Galerii Biblio-Art w Łodzi, podejmującej różne wątki związane z życiem współczesnych kobiet. Współautorka wystawy, Aleksandra Wereszka, prezentowała m.in. kolekcję odzieży i bielizny sportowej dla kobiet w ciąży.

W tych i kolejnych próbach druku na tkaninie, wybór konkretnego podłoża zawsze wiązał się z zamierzonym sensem pracy. Z tego względu moje prace z wykorzystaniem tekstyliów mają więcej wspólnego ze sztuką obiektu niż tkaniną drukowaną. W centrum zainteresowania zawsze pozostawała jednak grafika, zyskująca niejednokrotnie charakter nadruku, odnosząca się w jakiejś mierze do swoich użytkowych korzeni.

W późniejszym okresie, wychodząc poza tematykę związaną z macierzyństwem czy kobiecym ciałem, sięgnęłam po inne podłoże tekstylne – włókninę poliestrową. Popularnie nazywana filcem poliestrowym, jako współczesny, tańszy odpowiednik filcu wełnianego, posłużyła mi jako podłoże podczas pracy nad wystawą *Memo* (Galeria Bałucka, 2016), odnoszącą się do zagadnień związanych z pamięcią i miejscami – codziennymi obrazami kształtującymi poczucie tożsamości – przynależności lub obcości. Filc, jako materiał – nośnik sensu – stał się dla mnie

pomostem pomiędzy przeszłością i terażniejszością. Praca tytułowa – linoryt na filcu poliestrowym – to karty do gry w *memo*, przedstawiające uproszczone widoki z okna mieszkania z mojego dzieciństwa, w bloku z wielkiej płyty, z którego właśnie miałam się wyprowadzić. Moja wersja gry różni się od oryginału tym, że pary kart z tą samą grafiką nie są identyczne. Wykorzystując cechę grafiki, jaką jest tworzenie wariacji, wydrukowałam je w nieco odmiennych wersjach kolorystycznych, modyfikując ich ton i nasycenie. Poszukiwanie dwóch identycznych obrazków zostało potraktowane jako metafora działania pamięci. Pamięć jest płynna, tak jak samo postrzeganie rzeczywistości. Staramy się w niej odnaleźć pewne i niezmiennie punkty odniesienia, ale pod wpływem terażniejszych wydarzeń ulegają one ciągłej przemianie. Gra w *memo* to utopijne poszukiwanie stałości. Ta praca to jednocześnie refleksja na temat funkcjonowania pamięci, gra z grą i gra z medium, wykorzystująca możliwość powielania obrazu w różnych wariantach. Wydrukowanie kart na podłożu tekstylnym było tu istotne ze względu na jego haptyczne właściwości. Podczas gry widzowie/gracze angażują swój zmysł dotyku, który także pozostawia istotne ślady w pamięci. Obszerna refleksja dotycząca tej wystawy została opublikowana w wywiadzie ze mną w wydaniu specjalnym internetowego czasopisma *Articulation Art Review*¹⁰.

widz/gracz/współtwórca – pomiędzy grafiką a sztuką interaktywną

Wspomniana wyżej realizacja, oprócz wykorzystania tkaniny zawiera istotny element, który od 2014 roku zaczął pojawiać się w mojej twórczości. Jest nim próba włączenia widzów do aktywnego odbioru prac graficznych, wchodzenia z nimi w bezpośrednią relację czy wręcz ich współtworzenia. Niewątpliwie, inspiracją do podejmowania tego typu działań były refleksje dotyczące strategii gry z medium graficznym, wynikające z teorii gry/zabawy wypracowanej w mojej pracy doktorskiej. Jeśli w tradycyjnym ujęciu zasadniczą funkcją grafiki (*ergon*) jest uzyskanie obrazu w nakładzie x sztuk, z których każda jest oryginałem sygnowanym przez artystę, to strategia gry/zabawy zachęca do wykorzystania tych cech grafiki w odmienny sposób, do analizy ‘anatomii’ grafiki w celu jej dekonstrukcji. Zasadnicze dla grafiki pojęcia autorstwa, sygnatury czy oryginału stały się dla mnie inspiracją do podjęcia takiej właśnie gry

¹⁰ Ryder, J., Hillborn, M. C., *Articulation Art Review*, Special Issue, 07/ 2016, https://issuu.com/articulation/docs/articulation_art_review_specissuu *Articulation Art. Review*, [dostęp 11.06.2018], w załączniku.

z tradycją. Ten sposób podejścia do grafiki stanowi ważny element cykli *Kolorowanka* i *Cztery pory niepokoju*. Odniosę się do tych zagadnień szerzej w kolejnym rozdziale.

Ważnym doświadczeniem w obszarze działań z uczestnictwem widza był dla mnie udział w wystawach organizowanych od 2011 roku w Łodzi przez Artura Chrzanowskiego. *Noc z Mistrzem*, w ramach festiwalu Dialogu Czterech Kultur w 2011 roku, była to wystawa/akcja poświęcona osobie i twórczości Czesława Miłosza. Zaproponowałam instalację (*zjedz mnie*) na wernisażowym stole – cytat ułożony z ręcznie pieczonych ciastek z literami wypisanymi czekoladą przy użyciu szablonu. Ciastka zostały zjedzone przez uczestników wernisażu, pozostał wydruk ze zdjęciem jeszcze nietkniętej instalacji. Kolejna praca, również stworzona specjalnie na wystawę towarzyszącą Festiwalowi Dialogu Czterech Kultur, rok później – *Powrót do Awangardy* – odnosiła się do idei konstruktywizmu, marzeń o tworzeniu nowoczesnego, odnowionego miasta, w kontekście planów dotyczących zagospodarowania Nowego Centrum Łodzi, a także do starcia rozmaitych sił politycznych, ekonomicznych i społecznych, w które te plany były i wciąż są uwikłane. Instalacja *twój ruch* (2012) składała się ze stolika z wydrukowaną planszą-mapą Nowego Centrum, nawiązującą do planszy szachowej. Pionki – dziecięce drewniane klocki, pomalowane na czerwono i niebiesko, miały posłużyć do budowania przez uczestników własnej makiety budynku-ikony Nowego Centrum Łodzi. Istotne było to, że raz postawiony klocek nie mógł już być ruszony w danej rozgrywce. Instalacja ta była później prezentowana na wystawie w ramach 5. Festiwalu Sztuka i Dokumentacja w Łodzi.¹¹ Kolejna wystawa-akcja plenerowa, *Bałuty XXI*, zorganizowana z okazji 100-lecia przyłączenia Bałut do Łodzi składała się z wydruków, które wypełniły okna pustostanów w kilku starych kamienicach w okolicach ulicy Wojska Polskiego w Łodzi, na Bałutach. W ten kontekst bardzo dobrze wpisała się moja grafika *wielka płyta* z cyklu habilitacyjnego *Kolorowanka*. Ze względu na konkretny rozmiar okien nie mogłam zaprezentować oryginalnej odbitki. Praca została więc odpowiednio przeskalowana i pokazana w formie wydruku cyfrowego. Uczestnicy wernisażu i mieszkańcy zostali zaproszeni do dopisania, dorysowania, własnych historii w białych plamach okien. Wspomina o tym Aleksandra Talaga-Nowacka w swej recenzji wydarzenia na łamach łódzkiego *Kalejdoskopu*.¹²

¹¹ Opis pracy zawarty w tekście Miłosza Słoty, w załączniku.

¹² „Katarzyna Zimna zaproponowała pracę genialną w swej prostocie. To linoryt z uproszczonym zarysem bloku mieszkalnego – szara forma z białymi prostokątami w miejscu blokowych okien. Zadaniem oglądających jest dorysowywać w tych prostokątach, co im się żywnie podoba. Tak ma zostać ożywione martwe, puste miejsce -

Opis prac zgłaszanych jako osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym – cykle prac graficznych *Kolorowanka* i *Cztery pory niepokoju*

Cykle prac, zgłaszanych jako osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym, zawierają w sobie elementy wszystkich omawianych wcześniej etapów i najważniejszych wątków mojej dotychczasowej twórczości. Po dłuższym meandrowaniu, badaniu różnych dróg, znalazłam się w punkcie, w którym ścieżki się splatają. Patrząc z perspektywy czasu, widzę, że kolejne fazy moich poszukiwań służyły poznaniu medium graficznego, rozłożeniu go na czynniki pierwsze, tak, aby wykorzystywać jego cechy szczególne do wzmacniania przekazu prac i poszukiwania korespondującej z nim formy. Wartość tego sposobu podejścia do grafiki, który rozwijam od 2008 roku (udokumentowanego udziałem w Impact 6 w Bristolu w 2009 roku), potwierdzają kolejne edycje ważnych wydarzeń – przeglądów sztuki graficznej i konferencji, które starają się na nowo definiować grafikę, jej elementy składowe – matrycę czy odbitkę, jej miejsce w sztuce współczesnej i relacje z innymi dyscyplinami sztuki i nauki.¹³ W 2015 roku zostałam zaproszona do pracy w Komitecie Naukowym międzynarodowej konferencji Impact 9, która odbyła się w Hangzhou w Chinach. W ramach tego wydarzenia, zatytułowanego *Printmaking in the Post-print Age*, prezentowałam referat *Autographic: Play with the graphic medium in the post-print age* oraz cykl grafik *Kolorowanka*. W grudniu 2017 roku wzięłam udział w międzynarodowej konferencji *Grafika post-cyfrowa. Redefinicja pojęcia odbitki* i towarzyszącej jej wystawie, organizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu.

teoria

Cykle *Kolorowanka* i *Cztery pory niepokoju* są silnie osadzone w refleksji teoretycznej na temat znaczeń konotowanych przez medium graficzne, w tym przede wszystkim sam proces wy/twórczy, odbitkę i relację pomiędzy twórcą a odbiorcą. Nie chciałabym powtarzać tutaj

które zostanie wypełnione wyobraźnią, marzeniami, lękami.” Aleksandra Talaga-Nowacka, *Bałuty XXI*, wzmianka w recenzji, *Kalejdoskop*, 09/ 2015

¹³ Były to między innymi konferencje *Password: Printmaking* (Lublana, Słowenia 2014), *Cutting-Edge Printmaking*, 2013, *Grafika post-cyfrowa. Redefinicja pojęcia matrycy*, 2015 (Wrocław), *From Tradition to Transition: Aspects and Technologies of printmaking from the past to present day* (Nikozja, Cypr, 2017), *Contemporary Printmaking and Matrix Strategies* (Katowice, 2017).

refleksji zawartych w dotychczas publikowanych przeze mnie artykułach, w których omawiam poszczególne cechy grafiki, które stają się punktem wyjścia do tworzenia warstwy treściowej jak i formalnej moich prac¹⁴. Zależy mi na tym, aby sposób tworzenia, forma i treść były ze sobą powiązane, aby każda z tych warstw była istotna i wносиła coś do odbioru pracy. Nie interesuje mnie sztuka czysto konceptualna, procesualna, ani ilustracyjna, ani też skoncentrowana na analizie i przekształceniach formalnych. Szukam czegoś pomiędzy.

Obszarem tych poszukiwań jest coraz częściej grafika w tzw. 'poszerzonym polu'. 'The expanded field' to termin pochodzący z wpływowego eseju Rosalind Krauss z 1979 roku dotyczącego rzeźby. Zaniepokojona zbyt elastycznym użyciem terminu 'rzeźba' w odniesieniu do ówczesnych działań artystów takich jak Robert Morris, Robert Smithson czy Richard Serra, w których zacierały się podziały gatunkowe pomiędzy rzeźbą, architekturą i krajobrazem, zaproponowała wykroczenie poza sztywne modernistyczne podziały, wskazując na zależność pomiędzy potrzebą 'poszerzania pola' i postmodernistycznym sposobem działania i myślenia. Owo 'poszerzanie pola' jest silnie obecnym wątkiem także we współczesnej grafice¹⁵, która wciąż traktowana jest i przejawia się jako medium dość tradycyjne. Tropy postmodernistyczne, takie jak potrzeba dekonstrukcji tradycyjnych ról i pojęć, nadal pełnią istotną funkcję i, zwłaszcza z uwagi na związki z teorią gry/zabawy, są, moim zdaniem, jak najbardziej aktualne. Dołączają się jednak także inne współczesne idee wymuszające zmianę podejścia – tzw. estetyka 'post-cyfrowa', a bezpośrednio w grafice nadejście tzw. epoki 'post-print' (post-drukowej). Sztuka w epoce 'post-cyfrowej' (jak opisują to m.in. Kim Cascone¹⁶, Scott Contreras-Koterbay i Łukasz Mirocha¹⁷ czy Ian Andrews¹⁸) wywodzi się z pełnej asymilacji zdobyczy cyfrowych w kulturze i życiu codziennym, z konieczności analizy efektów rewolucji cyfrowej z pewnego dystansu i wreszcie z potrzeby choćby częściowego powrotu do świata 'analogowego', 'ludzkiego', 'naturalnego', nawet jeśli realizacja tej potrzeby nie jest już w pełni możliwa. Jak zauważa Ian Andrews podejście 'post-cyfrowe' nie oznacza jednak powrotu do

¹⁴ Ich wybór znajduje się w załączonej dokumentacji.

¹⁵ Zagadnienie to było m.in. szeroko omawiane przez Alicję Candiani w jej wykładzie inaugurującym konferencję IMPACT 10 w Santander we wrześniu 2018 roku.

¹⁶ Cascone, K., *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, Computer Music Journal, zima 2000, str. 12-18

¹⁷ Contreras-Koterbay, S., Mirocha, Ł., *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2016

¹⁸ Andrews, I., *Post-digital Aesthetics and the return to Modernism*, 2002, <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.pdf>, [dostęp 28.05.2018]

dominacji tradycyjnych, promowanych przez instytucje kultury pojęć, takich jak: autor, autorytet, oryginał, unikat, czy wyłącznie kontemplacyjny odbiór dzieł sztuki. Nie można zignorować dorobku ery cyfrowej, która diametralnie zmieniała sposób kontaktu człowieka z rzeczywistością. Podobnie rzecz się ma z pojęciem bezpośrednio dotyczącym obszaru grafiki, a mianowicie 'post-print'. Zagadnieniu temu poświęcona została wspomniana już konferencja graficzna Impact 9 "Printmaking in the post-print age". Przedmiotem dyskusji stała się tam rola medium, przyjmowane przez artystów strategie, sposoby tworzenia i komunikacji z odbiorcą w świecie zdominowanym przez obraz wirtualny, wyświetlany na ekranie, pozbawiony jakichkolwiek właściwości materialnych. Niewątpliwie nowe technologie, świat wirtualny, oferują artystom coraz to nowe narzędzia i możliwości. Wydaje się jednak, że i tu dominuje refleksja wywodząca się z ducha epoki post-cyfrowej, swoisty zwrot ku 'materialności', zainteresowanie procesem twórczym jako performansem czy działaniem wspólnotowym. Tym niemniej, potencjału i dominacji rzeczywistości wirtualnej nie można pominąć. Jak proponowałam w moim referacie: 'post-print', podobnie zresztą jak 'digital' określają przede wszystkim stan świadomości artysty¹⁹, codziennego użytkownika technologii cyfrowych, twórcy komunikatów wizualnych, które niezależnie od użytego medium, rozpowszechniane są w sieci w formie reprodukcji czy dokumentacji, tracąc swój materialny charakter. 'Uwolnienie od kartki papieru'²⁰ dotyczy uczestnictwa dorobku artysty w globalnej 'sieci' czy w 'chmurze', ale także psychologicznego uwolnienia od przymusu drukowania nakładów i traktowania odbitki jako jedyne i najważniejszego efektu działania. Idea, proces, sięganie poza tradycyjne ograniczenia warsztatowe, próba nawiązania relacji z odbiorcą/współtwórcą, otwieranie i udostępnianie 'dzieła' sprawiają, że staje się ono wytworem ery post-cyfrowej i post-drukowej. Kluczowym elementem jest tu interaktywność, w sztuce rozumiana jako wzajemne oddziaływanie dzieła i odbiorcy. Jak pisze Ryszard Kluszczyński: „(...) twórczość interaktywna nie kształtowała się w próżni. (...) Powstawała, jak już wspominałem, w rezultacie spotkania idei (nie tylko artystycznych, ale także filozoficznych, naukowych, kulturowych i politycznych) z nowoczesnymi technologiami, które pozwoliły jej rozwinąć się i nabrać spo-

¹⁹ Zimna, K., *Autographic. Play with the graphic medium in a post-print age.*, [w:] IMPACT 9 International Printmaking Conference, China Academy of Art Press, Hangzhou 2015, s. 150

²⁰ Jeffries, F., *Material Empathy: Making/ Un-Making/ Re-Making to navigate the undercurrents of cultural experience.*, [w:] IMPACT 9, op.cit., s. 324

łącznego znaczenia.”²¹ Pojawia się pytanie, czy ‘stare’ medium, jakim jest grafika warsztatowa, też może generować dzieła interaktywne. Oczywiście tak, i jest to, między innymi, obszar, który staram się badać w omawianych cyklach. Interaktywność może być też rozumiana szerzej, jak proponuję w książce *Time to Play: Action and Interaction in Contemporary Art*. ‘Inter-activity’, oprócz działania i wzajemnego oddziaływania dzieła i odbiorcy, to także aktywność, akcja, rozgrywająca się ‘pomiędzy’ różnymi punktami odniesienia, dziedzinami, mediami czy dyscyplinami wiedzy, które wzajemnie na siebie wpływają.

Powyższy kontekst kształtuje moje podejście do grafiki. Cykle *Kolorowanka* i *Cztery pory niepokoju* to w dużej mierze poszerzanie granic medium graficznego, w obszarze tradycyjnych odbitek/artefaktów, w stronę dzieła ‘otwartego’, ‘udostępnionego’, mogącego się zmieniać także już ‘po druku’. Według Umberto Eco i jego kanonicznego tekstu z 1962 roku każde dzieło sztuki ma w istocie charakter ‘otwarty’. Jednakże, ‘otwarcie’ jest tu przeze mnie interpretowane w sposób bardziej dosłowny niż „fundamentalna wieloznaczność przekazu artystycznego”²². Bliska jest mi koncepcja dzieła, które Eco określa jako ‘dzieło w ruchu’, które jest „swobodnym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor”.²³ Artysta pozostaje tu ‘mistrzem gry’²⁴ – inicjuje pewną strukturę – obiekt i sytuację, i do pewnego stopnia utrzymuje nad nimi kontrolę. Nie następuje ‘śmierć autora’ jak to opisuje Roland Barthes²⁵, aktywność widzów/uczestników jest wpisana w konkretny scenariusz – dopowiadają, dookreślają, współtworzą, ale na zasadzie ‘kolorowania’, wypełniania gotowego obrazu sygnowanego przez autorkę. Dla mnie to interesujące o tyle, że choć trochę pokazuje jak widz interpretuje daną pracę, jakie pojawiają się skojarzenia i refleksje.

Z uwagi na obecność matrycy, odbitka nigdy nie zawiera pełni informacji, zawsze jest na swój sposób ‘niepełna’. Dalsze otwarcie dzieła (‘udostępnienie’) podkreśla tylko ten odwieczny fakt,

²¹ Kluszczyński, R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, str. 119

²² Eco, U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, str. 51

²³ Eco, U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, op.cit., str. 94

²⁴ Koncepcję artysty jako ‘mistrza gry’ opisałam w artykule *Artist – the Game Master*, esej, akademickie czasopismo internetowe *Stimulus-Respond* (tytuł numeru: *Master*), Wielka Brytania, 08/2010 oraz w *Tricksters lead the Game*, artykuł w publikacji zbiorowej *Trickster Strategies in the Artists’ and Curatorial Practice*, red. Anna Markowska, Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa–Toruń 2013

²⁵ Barthes, R., *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie*, nr 1/2, 1999

wydobywa z medium graficznego to, co zawsze w nim było. Odbitka nie jest całością (w sensie zamkniętego autonomicznego bytu, choćby tylko w sensie materialnym), jest zawsze częścią, ponieważ posiada dopełnienie w postaci matrycy. Matryca z kolei narzuca ideę multiplikacji. Jeśli zerwać z zasadą identyczności odbitek w nakładzie, matrycę i odbitki, które są w jakiejś mierze autonomiczne (różne), można potraktować jako jedno dzieło – otwarte, które może rozrastać się w sposób rizomatyczny i zmieniać w czasie.

Tworzenie w 'poszerzonym polu' grafiki oznacza więc wykorzystanie typowych cech medium takich jak np. powielanie w celu dzielenia się czy inicjowania interakcji, a także podejmowania działań pomiędzy grafiką a innymi dziedzinami sztuki i doświadczenia.

inspiracje

Zależy mi, aby to, co robię było szczere, wynikające z moich bezpośrednich doświadczeń, spostrzeżeń, aktualnych zainteresowań, lektur. Zgadzam się z tym, co napisał kiedyś o moich pracach Bogusław Deptuła we wzmiance we wstępie do katalogu wystawy Małych Form Grafiki w Łodzi – jest to twórczość usytuowana poza głównym nurtem²⁶, chociaż pewnie trudno by było powiedzieć, co tym głównym nurtem właściwie jest i czy on w ogóle istnieje. Zdecydowanie, sztuka jest tym obszarem, który ma na mnie najmniejszy wpływ, chociaż oczywiście jestem świadoma, że moje podejście do twórczości, decyzje, jeśli chodzi o kształtowanie formy czy koloru wynikają z przyswojonych w okresie edukacji obowiązkowych lekcji z historii sztuki. W mojej twórczości graficznej, mimo tego, że nie jest ona jednorodna formalnie, powtarzają się zasadnicze elementy, tworzące mój język wypowiedzi w warstwie wizualnej. W cyklach habilitacyjnych te elementy także są obecne.

Gest malarski, swobodny ślad pędzla, to podstawowy sposób zapisu wrażenia i myśli. W obu cyklach malowałam bezpośrednio na matrycach, godząc się na deformację kompozycji – obraz lustrzany na odbitce. Gest malarski traktuję jako przejaw energii witalnej, która może nieść ze sobą deformację czy destrukcję, jak u Francisca Bacona, Geорга Baselitza czy Gerharda Richtera, może być ekspresją ciała, wynikiem ruchu, swoistego tańca nad podłożem jak u Jacksona

²⁶ „Własny, zdecydowany artystyczny ton miały prace Katarzyny Zimnej czy Alfonsa Kunena. Nie można w ich dziełach upatrywać głównego nurtu sztuki graficznej, ale zarazem niepodobna nie dostrzec silnego, indywidualnego rysu ich twórczości.” Deptuła, B., *Azyl*, wzmianka we wstępie do katalogu wystawy 13. Międzynarodowego Triennale Małe Formy Grafiki, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź, 2008

Pollocka, może być także próbą reprezentacji owej cielesności, zmysłowości, materialności – tak odbieram twórczość Marlene Dumas.

Gest potrzebuje dopełnienia w postaci gładkich płaszczyzn czy form geometrycznych. Stanowią one w moich pracach element porządkujący, odniesienie do świata konstruowanego przez człowieka, wyraz tęsknoty za ładem. Tu niewątpliwie pobrzmiewają echa Konstrukttywizmu i abstrakcji geometrycznej. Są to inspiracje – ‘po-widoki’, choć w szczątkowej formie, to jednak wyniesione z tradycji łódzkiej Akademii – Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, w mniejszym stopniu Władysław Strzemiński.

Oba te elementy – ekspresja malarska i próba jej porządkowania – są obecne w obu omawianych cyklach – znacząc podstawową dychotomię – świat zbudowany i zasiedlony przez człowieka i świat natury, choćby doświadczany w szczątkowej ilości, wtłoczony w skwerki, rabaty, trawniki, grządki, doniczki, ale także świat ludzkiej natury – instynktów, uczuć, zmagañ z ciałem i potrzebami duszy.

Trzecim elementem niezwykle istotnym dla mnie jest kolor. Traktuję go symbolicznie. Na użytek tej analizy mogę chyba, po namyśle, stwierdzić, że wiążę kolor z bytem, wpisując się w tradycję postrzegania koloru, która ma swój początek w starożytności. Cztery barwy palety Apellesa mają swój odpowiednik w figurach geometrycznych, czterech żywiołach, czyli elementach, być może – także – czterech porach roku.²⁷ Takie podejście, w starożytności i średniowieczu obecne w filozofii, później stało się raczej domeną sztuki, znajdujemy je np. u Wassila Kandynskiego czy Pieta Mondriana. W mojej twórczości trudno by było wyodrębnić ścisły heraldyczny związek między kolorem a konotowanym przezeń znaczeniem. W różnych pracach podobny kolor może odnosić się do nieco innych stanów, odczuć, żywiołów, pierwiastków czy elementów... Niewątpliwie jednak kolor zawsze ‘znaczy’, choć często jest to raczej odczucie tego znaczenia trudne do zwerbalizowania. Kolor bywa też elementem gry: z widzem, z tradycją, z pop-kulturą. Lubię poszukiwać różnych źródeł inspiracji: zarówno w dziełach mistrzów malarstwa (takich jak Giotto, Jan van Eyck, Diego Velasquez, Francisco Goya, Mark Rothko), w *Słowniku Mitów i Tradycji Kultury* Władysława Kopalińskiego, w poradnikach feng-shui czy w Internecie na stronach dla gospodyń domowych, we wpisach typu: *jaki kolor najlepiej sprawdzi się w jadalni...* Praktycznie nigdy nie poszukuję koloru w naturze,

²⁷ Taranczewski, P., *Kolor w świadomości Europy – dzieje problemów*, [w:] miesięcznik Znak, nr 640, wrzesień 2008

a jeśli natrafie na jakiś inspirujący odcień czy zestawienie, zdarza mi się je wykorzystać, ale w innym kontekście.

Forma i kolor w moich pracach są od siebie w dużej mierze niezależne. Ma na to oczywiście wpływ technika graficzna. Forma, kształt, figura, wynikają z ukształtowania matrycy. Kolor może oczywiście być zapisany w projekcie, ale w ostatecznej formie pojawia się dopiero podczas druku.

Takie podejście do koloru było kluczowe w tworzeniu cyklu *Kolorowanka* i następnie zestawu *Cztery pory niepokoju*. Pozornie, koloru w tych pracach jest mało, albo nie ma go wcale. W istocie, można zaryzykować stwierdzenie, że znaczenie koloru jest ich istotnym tematem. Dzięki temu, że jest on zmienny – nie jest na stałe przypisany do danej formy – może ujawnić swoją moc kreowania odniesień symbolicznych, wyrażania emocji, budowania narracji. Kolor jest duchem tych prac. Puste formy służą jego wywoływaniu.

Kontynuując tę metaforę można powiedzieć, że jeśli kolor jest duchem, to kolejnym etapem jest wyjście w stronę materii, poszukiwanie relacji między kolorem a fakturą, włączenie zmysłu dotyku w odbiór/współtworzenie prac. Na razie taka próba pojawiła się w obrusie – linorycie na agrowłókninie, pt. *zasiew/zbiór*, w którym kolor dodawany jest za pomocą haftu. Sądzę, że jest to trop, który będę rozwijać w przyszłości. Inspiracją do dalszych poszukiwań jest tu tkanina artystyczna, zwłaszcza oszałamiające, zmysłowe i pełne koloru wczesne prace Magdaleny Abakanowicz, które miałam okazję obejrzeć na dwóch wystawach pt. *Metamorfizm*, zorganizowanych w ostatnim czasie przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Jak wspominałam, oprócz inspiracji pochodzących ze świata sztuki, które działają na mnie niejako podskórnie, z tylnego rzędu, impulsów do działania, pomysłów i inspiracji, jeśli chodzi o warstwę treściową moich prac, stosowane strategie i ogólne podejście do twórczości, dostarcza mi przede wszystkim najbliższe codzienne otoczenie i lektury pozaartystyczne. W ostatnim okresie dotyczą one zwłaszcza relacji człowieka z naturą, tworzenia miast i ogrodów, przejścia od konsumpcjonizmu do 'zrównoważonej samowystarczalności'²⁸, permakultury. Z angielskiego 'permanent agriculture', to idea stworzona w latach 70. XX. wieku przez australijskiego naukowca Billa Mollisona. W swej źródłowej formie permakultura dotyczy projektowania samotrzymujących się systemów, które wypełniają ludzkie potrzeby

²⁸ <https://uprawiaj.pl/ogrody-permakultury-dotnac-ziemi> [dostęp 01. 06. 2018]

(schronienia, pożywienia) i zagospodarowują swoje odpady²⁹. Szerzej, jest to strategia projektowania (ogrodów, domów, miast) w sposób zrównoważony i efektywny. Idee z zakresu permakultury mogą stać się inspiracją dla artysty czy projektanta. Jej główne zasady to: „Projektuj od wzorców do szczegółów”, „Stosuj małe i powolne rozwiązania”, „Nie wytwarzaj odpadów”, „Stosuj i doceniaj różnorodność”, „Wykorzystuj krawędzie i doceniaj elementy graniczne”³⁰. W ostatnim okresie, idee z zakresu permakultury wywarły silny wpływ na moje podejście do twórczości. Pojęciem-kluczem, które pomogło mi w uporządkowaniu moich refleksji na temat grafiki, jej wewnętrznej anatomii i relacji z innymi dziedzinami sztuki stał się właśnie ‘efekt krawędziowy’. Jest to zjawisko występowania naturalnego bogactwa stref na granicy ekosystemów. Zagadnieniu temu poświęciłam referat *Efekt krawędziowy: grafika jako inter-medium*, podczas międzynarodowej konferencji *Grafika post-cyfrowa. Redefinicja pojęcia odbitki* we Wrocławiu w 2017 roku. Tekst referatu znajduje się w załączonej dokumentacji.

Kolorowanka

Refleksje na temat roli matrycy, prac ‘otwartych’ na zasadzie kłacza i zakwestionowania „tyranii nakładu”³¹ doprowadziło mnie do pytania o możliwość kontynuacji procesu twórczego po zakończeniu druku. Pierwszym krokiem było odejmowanie. W cyklu *Alchemia* z 2013 roku po raz pierwszy stworzyłam matryce w całości na zasadzie wycinania figur a pozostawiania tła. Jest to wprawdzie najprostsza i najbardziej intuicyjna metoda działania w druku wypukłym, ale nigdy dotąd tego nie praktykowałam. Tutaj sięgnęłam po nią ze względu na temat. Zależało mi na czystej i świetlistej formie przedstawianych znaków.

Jednocześnie, zaczęłam się zastanawiać nad sensem pokazywania elementów mojego ‘świata przedstawionego’ poprzez ich usuwanie, odejmowanie. Ten sposób działania dobrze współgrał z podejmowanymi przeze mnie tematami pamięci, przemiany, przemijania.

²⁹ London, S., Wstęp do wywiadu z Billem Mollisonem, tłum. B. A. Lazar, <http://permakultura.edu.pl/archiwa/132#more-132> [dostęp 02. 07. 2016]

³⁰ Harland, M., *A way of designing using nature's principles as a model*, Part2 – Principles, <https://www.permaculture.co.uk/articles/what-permaculture-part-2-principles> [dostęp 02. 07. 2016]

³¹ Cohan, Ch., *The Net of Irrationality: The Variant Matrix and the Tyranny of the Edition*, [w:] *Contemporary Impressions*, vol. 1, no. 2, 1993, str. 9-11

Cykl *Kolorowanka* pochodzi z 2014 roku. Zdecydowałam się włączyć go jako element dzieła habilitacyjnego, ze względu na to, że stanowi wyraźny początek sposobu myślenia i podejścia do grafiki, który rozwijam w kolekcji *Cztery pory niepokoju*. Oba te zestawy prac, ze względu na podejmowane tematy dopełniają się, tworząc całość, której nie planowałam, ale która powstała naturalnie, jako opowieść o dychotomiach kształtujących moje życie i twórczość.

Zestaw siedmiu linorytów pod wspólnym tytułem *Kolorowanka* (przygotowany do wystawy *Memo*, ujęty wcześniej w katalogu *Autographic* i pokazywany przy okazji konferencji Impact 9 w Chinach) przedstawia widoki związane z miejscem, w którym od urodzenia, z przerwą na pobyt w Wielkiej Brytanii, spędziłam 36 lat życia. Jest to osiedle z wielkiej płyty na Bałutach w Łodzi. Będąc w trakcie wyprowadzania się, zaczęłam przyglądać się temu miejscu uważniej, tworząc subiektywny inwentarz widoków, takich jak parking widziany z okna kuchni, z dziewiątego piętra, całkowicie nieskuteczny strach na gołębie na moim balkonie, czy wejście do klatki nr 6, które niedługo później, jak pozostałe na całym osiedlu, zostało zastąpione szpetną przybudówką z dwuspadowym daszkiem i kolumnkami. Obrazy te powstały właśnie na zasadzie odejmowania – figury to puste miejsca, jak ślady na ścianie po wyniesionych meblach. Jak napisałam w tekście *Autographic: Anatomia grafiki*:

„Proces wycinania jest paralełą przeżywania, doświadczanie jest jak zjedanie, to, co pozostaje, w pamięci czy w ciele, faktycznie już nie istnieje, zostaje przetworzone, utrwalone lub unicestwione. Jest to też komentarz dotyczący samej reprezentacji, (nie)możliwości odtworzenia ‘istoty’ rzeczy.”³²

Niedawno, w *Biegunach* Olgi Tokarczuk, natrafiłam na cytat, który rezonuje z powyższymi zdaniem, dopowiada, i być może nawet trafniej opisuje moje wrażenie. Kontekstem są tu przewodniki turystyczne – także forma opisu świata – i dobra metafora twórczości artystycznej. „Opisywanie jest jak używanie – niszczy; ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane, zaczyna blaknąć, zanikać.”³³

Odbitka graficzna w takiej postaci – figura jako puste miejsce – jest więc w jakiejś mierze ułomną – jedynie możliwą, formą reprezentacji.

³² Zimna, K., *Autographic: Anatomia Grafiki*, tekst w katalogu wystawy *Katarzyna Zimna: Autographic*, Galeria Amcor, 2015, str. 22

³³ Tokarczuk, O., *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2008, str. 79

Przygotowując zgłoszenie na konferencję Impact zastanawiałam się nad znaczeniami terminu „post-print”. Oprócz tego podstawowego, opisującego trend dotyczący rozwoju mediów, omawianego wcześniej, interesujące wydało mi się zinterpretowanie go dosłownie w kontekście tradycyjnej grafiki. Postawiłam sobie pytanie – czy druk to ostatni etap procesu twórczego? Co może się wydarzyć – ‘po druku’? Jest tam już tylko/aż odbiorca. Etap ‘post-print’ to etap dystrybucji obrazów i znaczeń, etap spotkań, wymian. Pustą formę można potraktować jako macierz – ‘matrycę’, zdolną generować wariacje na swój temat. Widz może wypełnić je na nowo: kolorami, kształtami, słowami – także jak najbardziej dosłownie, z pomocą kredek i flamastrów, zmieniając/tworząc tym samym jej przekaz, ładunek emocjonalny, sens.

Podczas wystawy *Colouring Book* prezentującej ten cykl prac w trakcie konferencji Impact 9 w Hangzhou po raz pierwszy przetestowałam teorię w praktyce i zaproponowałam widzom możliwość pokolorowania grafik. Kolejne ich kopie zostały udostępnione uczestnikom wernisażu wystawy *Memo* oraz w formie wydruku podczas wystawy-akcji *Bałuty XXI*. Okazało się to być interesującym doświadczeniem, przełamaniem swoistego tabu w kontakcie widz – oryginał sygnowany przez autorkę. Cassandra Wilmont z University of Cape Town w swoim artykule, podsumowującym konferencję i towarzyszące jej wystawy, napisała o moich pracach:

“Stanowiąc wyraźne wyzwanie dla konwencjonalnego dystansu między widzem a podpisaną i numerowaną odbitką, pozwalając publiczności współtworzyć prace, tym samym komplikując tradycyjne role artysta/widz, ten cykl obrazuje tezę Mutchler i Urbana³⁴, że w dobie post-print "akt tworzenia i autorstwo tego aktu, mogą należeć do każdego", a ponadto wspiera ich argumentację, zaświadczać o interaktywnym potencjale epoki post-print.”³⁵

Grafika, jako dziedzina sztuki silnie osadzona w tradycji, dobrze uwydatnia ambiwalentny charakter tego typu działań. Pojawiają się pytania, dylematy, dotyczące statusu odbitki graficznej jako oryginału/kopii, ‘niedotykalności’ utworów artystycznych, kwestii autorstwa

³⁴ Mutchler, L., Urban, J., *Assembly*, [w:] IMPACT 9 International Printmaking Conference Proceedings: Academic Papers, Illustrated Talks, Themed Panels. China: China Academy of Art Press, 2015, str. 196-201

³⁵ Wilmot, C., *IMPACT 9 'Printmaking in the Post-Print Age: Critical and Creative Methods in the Context of Contemporary Art and Society'*, Centre for Curating, University of Cape Town, <http://www.cca.uct.ac.za/news/impact-9-%E2%80%98printmaking-post-print-age-critical-and-creative-methods-context-contemporary-art-and>, 01.12.2015, [dostęp: 02.06.2018]

czy wreszcie faktycznej wartości ingerencji ze strony publiczności. Akcje te utwierdziły mnie w przekonaniu, że warto eksperymentować z procesem twórczym w fazie 'po druku' i że sztuka relacyjna może być tu inspirującym tropem. Nie mniej jednak tym, co najbardziej mnie interesuje, jest znów obszar 'pomiędzy' – wartościowym formalnie, 'klasycznym' dziełem graficznym a sztuką procesualną, relacyjną, także zaangażowaną, i jej dokumentacją.

W 2015 roku zrealizowałam jeszcze jedną mniejszą pracę (80x56cm), którą dołączyłam do cyklu na wystawie *Memo*. Linoryt ten, zatytułowany *Lustro*, przedstawia napisy, blokowe graffiti, zobaczone na ścianie w bramie mojego bloku. Wydrukowałam go na filcu poli-estrowym, a następnie w dwóch wersjach na papierze, tak jak intaglio – wypełniając puste miejsca farbą i wycierając ją z gładkiej powierzchni matrycy. Był to eksperyment techniczny, ale jednocześnie krok w stronę kolejnych prac tworzonych na zasadzie odejmowania i wypełniania, które weszły później w skład kolekcji *Cztery pory niepokoju*.

Do kolekcji dołączyłam także miniaturę przedstawiającą moją córkę na huśtawce pod blokiem, pamiętającą jeszcze moje dzieciństwo. Tytuł zapożyczony od córki: *kiedy będę mała*, stanowi kłamrę spinającą różne etapy mojego życia w blokowisku na Bałutach.

Cztery pory niepokoju

Motyw przewodni prac z kolekcji *Cztery pory niepokoju*: obserwacja pór roku w przydomowym ogródku, to w jakiejś mierze powrót do tematów dla mnie ważnych, które już się przewijały w mojej twórczości. Ogród/park, jako miejsce dorastania, pojawiał się w grafikach pokazujących na wystawie *Plac zabaw* w 2006 roku (*Otwarte?, Co jest po drugiej stronie?, Uważaj!*), w cyklach: *Wiosna*, dedykowanego pamięci mojej babci, czy *listopad*, który powstawał podczas spacerów z wózkiem po parku.

W przypadku *Czterech pór niepokoju*, ogród jest traktowany symbolicznie i antropocentrycznie, jako miejsce ciągłej przemiany, nieuchronnej, wywołującej różne emocje: fascynującej i niepokojącej. Jednocześnie, jest to konkretna przestrzeń: moje przydomowe trzysta metrów trawnika, rabatek z kwiatami, upraw owocowych, wzniesionych grządek warzywnych, zarośli gdzie kryją się ślimaki i placu zabaw moich córek. Jest to też małe pole eksperymentów z naturalnym ogrodnictwem, z filozofią permakultury.

Korzystam z wypracowanych wcześniej strategii twórczych wynikających ze spotkań grafiki z innymi mediami – malarstwem czy tkaniną. Kontynuuję wypracowany wcześniej sposób przedstawiania elementów otaczającej mnie rzeczywistości na zasadzie ‘odejmowania’ – wycinania tego, co stanowi treść moich przeżyć i obserwacji. Owo odejmowanie umożliwia późniejsze ‘dodawanie’, podczas druku lub później, np. w postaci kolorowania, haftowania, podświetlania, a także dzielenie się ‘otwartymi’ formami z publicznością. Oczywiście, tego typu działania nie mogą być celem samym w sobie. Zależy mi by zawsze były nośnikiem sensu, konkretnego przekazu.

Wspólnym mianownikiem omawianej kolekcji prac jest także kolorystyka. W cyklu *Kolorowanka* była to szarość achromatyczna, składająca się wyłącznie z czerni i bieli. Tutaj, za sprawą domieszek koloru żółtego powstała gama oparta na różnych odcieniach zielonkawej szarości – od walorów bardzo jasnych do bliskich czerni. Jest to odwołanie do barw występujących w naturze i na tyle neutralnych, aby umożliwić dalsze ingerencje kolorem w trakcie lub po druku. Jednocześnie jest to nawiązanie do kolorów maskujących, kojarzących się zarówno z ochroną (mimikrą) jak i walką, atakiem przeprowadzanym z ukrycia. Świat natury będący źródłem obrazów, z których czerpię, poszukując wizualnych metafor opisujących różne doświadczenia i emocje, jest synonimem bezpiecznej oazy, krainy szczęśliwości jak u Rousseau, w której można się schować, z drugiej strony jest głęboko ‘niehumaniczny’ w swoim determinizmie, odczuwany często przeze mnie jako wrogi lub przynajmniej głęboko obojętny wobec ludzkich dążeń i ‘niepokojów’.

W ramach eksperymentów z różnymi wypełnieniami zaczęłam wykorzystywać farbę w sprayu zamiast jak dotąd klasycznego poddruku farbą drukarską. Interesujące wydaje mi się zestawienie techniki tradycyjnej, szlachetnej z przemysłową, lub też offową, uliczną. Dodatkowo jest to krok w stronę malarstwa. Niewątpliwym plusem jest szybkość wysychania, która jest dla mnie ważna w obliczu limitowanego czasu na działania twórcze, połączenie filozofii ‘slow’ i ‘fast’; minusem toksyczność tych farb. Jest to zresztą problem, który rozważam już od dłuższego czasu, konieczność wprowadzenia zmian, jeśli chodzi o technologię, rezygnacja z farb na bazie oleju. Przez krótki czas drukowałam farbami zmywanymi wodą, ale były po prostu za drogie. Na pewno jednak jest to obszar, który będzie ode mnie wymagał podjęcia jakichś działań w niedługim czasie.

Praca, która zapoczątkowała ten cykl to tytułowe „Cztery pory niepokoju”³⁶ – cztery spojrzenia na panoramę mojego ogrodu, konotujące ciągłość doświadczenia i zarazem zmianę zachodzącą w czasie. Z każdej z czterech matryc został odcięty dolny pas, który na odbitce może zostać wypełniony kolorem. W przypadku wersji prezentowanej na wystawach w 2018 roku i w katalogu są to różne tony różu, czerwieni i oranżu, namalowane farbą w sprayu. Kolory te odnoszę do swoich emocji i odczuć związanych z ciałem, wynikających ze swoistego utożsamienia z przemianami obserwowanymi w świecie roślin. Praca ta powstawała ze zmysłowej potrzeby zanurzenia się w ogrodzie. Jest w tym bliska leśmianowskiemu erotykowi, trafnie opisanym przez Andrzeja Żmudę: „(...) wszechobecna przyroda, podobnie jak my nacechowana miłosnym uniesieniem, podgląda nas i uzupełnia. Jak my, przybiera niepokojące tajemnicze kształty, być może po to, by nam przypomnieć, że niezależnie od własnego istnienia, tak naprawdę jest tylko substytutem naszego „ja”.³⁷

Dolne pasy, jako ścinki, resztki, posłużyły do stworzenia grafiki pt. *kompost*.

Pozostałe prace, tworzące cykl, odnoszą się do poszczególnych pór roku/przemian i odpowiadających im czynności podejmowanych w ogrodzie – siewu, walki ze szkodnikami, kontemplacji przyrody, zbiorów i okrywania roślin na zimę. Zagadnienia te stanowią pretekst do refleksji o różnych fazach życia człowieka, niepokoju, który towarzyszy zmianie/dojrzeniu, a także o samej twórczości i działaniach wspólnotowych, które wydają się być sposobem na poszukiwanie równowagi.

Metaforą początku i nieograniczonych możliwości jest cykl miniatur pt. *sadzonki*. Pokazywane są zarówno w wersji bez wypełnienia, ‘otwartej’ na interpretacje czy faktyczne ingerencje ze strony widzów, jak i już dookreślonej – wypełnione farbą w sprayu czy klasycznym poddrukiem w technice linorytu barwnego. W trakcie pracy nad tym cyklem pojawiła się refleksja, że grafika, jako pusta, wycięta forma funkcjonuje, podobnie jak sadzonka – przyjmując ostateczną postać w zależności od tego w czyje trafi ręce, od rodzaju ‘wypełnienia’, sposobu ekspozycji, itp. W przypadku tej pracy, możliwość powielania, wykorzystana jest w celu dosłownego dzielenia się sztuką, tak jak to ma miejsce na przykład pośród działkowców dzielących się nadmiarem siewek.

³⁶ tytuł ten pochodzi z piosenki *Przecucie* Jacka Kaczmarskiego (1987)

³⁷ Żmuda, A., *Czy to całe nasze bogactwo?*, wstęp do: Leśmian, B., *Sen miałem*, wybór i opracowanie Marta Hydzyk-Żmuda, Ad Oculus, Warszawa, Rzeszów, 2000, str. 7

Oprócz wystaw *Cztery pory niepokoju*, cykl ten był prezentowany podczas Międzynarodowej Konferencji *Grafika post-cyfrowa. Redefinicja pojęcia odbitki* i towarzyszącej jej wystawie, organizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu w grudniu 2017 roku oraz w innej wersji na wystawie indywidualnej *Przemiana materii* w Galerii Okno na Sztukę w Kutnie w lutym 2018 roku.

W różnych wersjach jest również eksponowana grafika *roszpunka*. Pierwsza z nich (*blank*) to forma wyjściowa, macierz – otwarta na interpretacje i ewentualne dalsze ingerencje ze strony artystki czy publiczności. Wersja druga (*fluo*), jest propozycją autorską, zamkniętą, wskazującą na konkretny trop interpretacyjny. Została wydrukowana na papierze zabarwionym fluorescencyjną farbą w sprayu, stanowiącą tu symbol sztuczności i efektu ‘instant’, będącego zaprzeczeniem istoty uprawiania ogrodu i obcowania z naturą. Jednocześnie, w kontekście baśni, do której, między innymi, odnosi się ta praca, wskazuje na toksyczne działanie roszpunki (rośliny). Wersja trzecia (*girl power*) to grafika pokolorowana przez moją córkę (5,5 r.). Jej udział, udokumentowany zdjęciami i krótkim wideo, wprowadził do tej pracy nieoczekiwane wartości. Ważniejszy od efektu końcowego okazał się wspólny czas spędzony podczas kolorowania, czytanie baśni, własne opowieści mojej córki, jej początkowy entuzjizm, wygłupy i wreszcie znużenie pracą. Dodatkową warstwą stały się wniesione przez nią rekwizyty – przebranie, zabawkowy telefon z Barbie czy mazaki z myszką Minnie. Powstała wielowarstwowa opowieść o odwiecznych i współczesnych dziecięco-dziewczęcych fascynacjach w pop-kulturowym sztafażu.

Kolejna wersja tej grafiki (a także grafiki pt. *mrówki*) została zrealizowana na podłożu tekstylnym. Zadrukowane fragmenty tkanin, posłużyły do stworzenia instalacji, wykonanej wspólnie z Ireną Keckes, podczas wystawy towarzyszącej Impact10 International Printmaking Conference w Santander w Hiszpanii na początku września 2018 roku.

Serie *kwiatuszki i krzyżówki*, to trochę przekorna interpretacja motywu typowo kobiecego, kojarzącego się z ogrodem. Drukując dwa razy tę samą matrycę uzyskałam formy symetryczne, nieco mechaniczne w charakterze, jednorodne. Z kolei na skutek krzyżowania dwóch lub trzech matryc ze sobą powstały formy asymetryczne, zdeformowane, niedoskonałe z punktu widzenia klasycznego piękna i praw natury. Z tej samej serii pochodzi praca *nasiona*.

Kolejny cykl to *imago*, przedstawiający różne kształty skrzydeł motyla w wersji 'pustej', 'pokolorowanej' farbą w sprayu i w formie konturu. Jak cała kolekcja dotyka on tematu przemiany, akcentując szczególnie aspekt czasu i efemeryczności zjawisk naturalnych, które człowiek nieuchronnie odnosi także do swojego życia. Praca *znaki szczególne*, także wykorzystująca motyw skrzydeł motyla, dopełniona została drukiem w postaci odcisków palców.

Grafika *imago* w innej wersji (II, linoryt, szablon) wzięła udział w projekcie międzynarodowej wymiany graficznej *Frontera*, która została zaprezentowana podczas Midwest Printmaking Conference w Wyoming w Stanach Zjednoczonych³⁸ w sierpniu tego roku.

Bezpośrednią reprezentacją stanów emocjonalnych, takich jak niepokój i lęk, które podszywają cieniem dobre i radosne momenty życia, są prace: *mrówki*, *on-a* i *mszyca* (1, 2). Grafika *on-a* to ujęcie ślimaka winniczka w wersji makro. Ślimak to ogrodowy niszczyciel, w rzeczywistości budzi moją niechęć, ale tutaj pełni rolę symbolu łączenia przeciwieństw. Zestawienie graficznej formy z malarskim, miękkim wypełnieniem konturu skorupy, jest nawiązaniem do obupłciowości ślimaka i zarazem metaforą wizerunku (tożsamości?) współczesnych kobiet. *Mrówki*, wydrukowane na papierze zabarwionym niejednocie czarną farbą w sprayu, za sprawą niewielkiego kontrastu tła i figur są słabo widoczne. Ich obecność jest nienachalna, ale w istocie są wszechobecne. To lęk codzienny, związany przede wszystkim z macierzyństwem, towarzyszący mi gdzieś na krawędziach świadomości. Wersja prezentowana w katalogu posiada wklejony, na zasadzie kolażu, fragment grafiki z cyklu *kwiatuszki*. Dyptyk *mszyca* odwołuje się do najbardziej pierwotnych lęków związanych z kruchością ciała, chorobami, przemijaniem. Zaprezentowanie tych prac w formie lightboxów, w warstwie najbardziej dosłownej, stanowi odniesienie do badań metodami diagnostyki obrazowej. Wykorzystanie światła niesie ze sobą także bardziej uniwersalny przekaz odwołujący się do świata duchowego, niezależnego od słabości ciała czy materialnego bytu.

Swoistym podsumowaniem całej kolekcji jest animacja poklatkowa *ślimak-Uroboros*, która może być traktowana jako niezależny utwór, ulokowany pomiędzy tradycyjną grafiką a multimediami, jak również jako dokumentacja procesu twórczego i jego przenikania z życiem codziennym. Odnosi się ona do filozofii 'slow life' związanej z uprawianiem przydomowego

³⁸ *Frontera, Go West: A Collaborative Turn*, Mid America Print Council Portfolio Exhibition, University of Wyoming, Laramie, Wyoming, USA, 2018

ogródka, ale także z medytacyjnym procesem tworzenia matryc linorytnicznych. Jest to proces, który od zawsze fascynował mnie swoim ambiwalentnym charakterem, zawierający równorzędne elementy destrukcji i kreacji, pracy fizycznej i duchowej, prawdy i fałszu. Powraca motyw 'ślimaka', potraktowany tutaj umownie, który jak Uroboros, sam siebie stwarza i niszczy, ciągle od nowa, jest symbolem stale powtarzającego się procesu przemiany, nieskończoności i zjednoczenia przeciwieństw. Jest to także dokumentacja procesu twórczego, który staje się celem samym w sobie, ponieważ z wycinanej matrycy, prezentowanej razem z animacją, nie powstała żadna odbitka. Warstwa dźwiękowa (podobnie jak w wideo *Warstwy* z 2013 roku) odwołuje się do otaczającej mnie rzeczywistości, która podczas wycinania, na bardzo krótką chwilę, odsunięta zostaje na drugi plan, lecz nie przestaje o sobie przypominać.

Do procesu twórczego, który splata się z życiem codziennym – opieką nad dziećmi, pracami w domu i ogrodzie, nawiązuje cykl miniatur wydrukowanych w zestawach 4 x 7 sztuk, zatytułowany *28 dni*. Miniaturowe matryce powstawały zgodnie z założeniem *nulla dies sine linea*, jakiś czas po narodzinach mojej młodszej córki w grudniu 2016, kiedy praktycznie nie miałam czasu na żadne działania twórcze. Są to wrywkowe zapiski, fragmenty rzeczywistości, notowane bezpośrednio dłutem w linoleum i wydrukowane przeszło rok później. Wybór dwudziestu ośmiu, spośród ponad pięćdziesięciu, jako ostatecznej reprezentacji tego działania, podkreśla splatające się wątki: ciała, natury, rytmu życia i twórczości wyznaczanego potrzebami nowej istoty. Dodane już po druku minimalistyczne elementy 'kolorowanki' wykonane długopisem, to swoiste odreagowanie pojawiającej się frustracji i zmęczenia, notatka na wcześniejszej notatce, ale o innym zabarwieniu emocjonalnym.

Pracą, która także celebryje proces twórczy, w której wręcz stał się on ważniejszy od efektu końcowego, jest drukowany i następnie haftowany 'obrus' – *zasiew/zbiór* (2018). Puste formy, nawiązujące do zbieranych przeze mnie jesienią w ogrodzie owoców, stały się zaproszeniem, skierowanym do odbiorców, do wypełnienia lub dopełnienia ich kolorem za pomocą haftu. W haftowaniu udział wzięło kilka bliskich mi osób spośród rodziny i przyjaciół. Projekt jest cały czas otwarty i udostępniany widzom – uczestnikom wernisaży. Ideą tej pracy jest celebrycja wspólnego czasu, wspólnego działania, jako remedium (choćby tylko chwilowego) na wiele lęków i niepokojów, które przewijają się w innych prezentowanych pracach. Jest to też wyraz tęsknoty za chwilami, które pamiętam z dzieciństwa, kiedy latem i wczesną jesienią kobiety (choć nie tylko) siadały razem i obierały, łuskały, kroїły owoce i warzywa przygotowując

przetwory na zimę. Był to radosny czas, wspólnotowy, jakby to dzisiaj określić. Projekt *zasiew/zbiór* łączy elementy różnych działań – *zasiew* (druk i inicjowanie aktywności uczestników)/ *zbiór* (wspólne działanie, obserwowanie efektów tego działania).

Grafika *chochoł* (2018) także zawiera w sobie element zmiany, łączy symbolicznie etap obumierania, uśpienia funkcji życiowych i przejścia do kolejnego etapu, powtórnego odrodzenia. Wydrukowana na półprzezroczystej agrowłókninie i eksponowana w przestrzeni galerii łączy się z tą przestrzenią, także poprzez ruch wokół własnej osi, jest widoczna z obu stron – awers i rewers, stanowi rodzaj ramy wokół 'przejścia', pustego miejsca. Grafika ta najmocniej dotyka par przeciwieństw będących u podstaw całego projektu – pustka/wypełnienie, brak/obecność, śmierć/życie.

Z powyższych opisów poszczególnych prac, mam nadzieję, nie wyłania się jednak obraz zero-jedynkowy. Motywem przewodnim jest przede wszystkim proces przemiany, a nie tylko stan początkowy i końcowy. Podobnie, jeśli chodzi o proces twórczy, ściśle związany z treścią i formą moich prac, to droga jest celem.

Co dalej, jaki będzie kolejny przystanek na tej drodze? Mam poczucie, że prace z cyklu *Kolorowanka* i z kolekcji *Cztery pory niepokoju* oraz próba ich analizy, zawarta w niniejszym opracowaniu, pomogły mi w wyodrębnieniu kilku wątków, które chciałabym rozwijać w przyszłości. Na pewno będę dążyć do powrotu do koloru w pełniejszym wymiarze z wykorzystaniem technik łączonych – klasycznego druku, farby w sprayu – szablonu, haftu, być może także eksperymentów z podłożami tekstylnymi. Idea grafiki jako pustej formy/sadzonki nadal mnie inspiruje – będę się starała ją wykorzystać w działaniach kolektywnych, które mam nadzieję rozwijać dzięki międzynarodowej współpracy z innymi graficzkami. Chciałabym także znaleźć sposób, aby idee z zakresu permakultury stały się w mojej twórczości czymś więcej niż tylko teoretycznym odniesieniem.

„(...) nie z celu, a z samej siebie czerpie wędrownica swój sens. Troska o cel długofalowy byłaby zresztą stratą czasu, bo wiadomo przecież, że mapy świata, w którym się wędruje, zmieniają się z dnia na dzień i zmieniają się jeszcze wielokrotnie, zanim „kres” wędrownicy będzie osiągnięty. Można co najwyżej zaplanować trasę na dziś czy na jutro. (...) Trudno więc włóczędze powiedzieć, gdzie przód, a gdzie tył; maksymy drogie sercu pielgrzyma: „zawsze do przodu”,

„nigdy się nie cofać” – brzmią dla włóczęgi głucho. Ważne jest to, by nie tracić zdolności ruchu; i ważne jest też to, by z każdego postoju wydobyć, ile się da korzyści.”³⁹

Działalność dydaktyczna, popularyzatorska i organizacyjna

Powyższe motto inspiruje mnie także w działalności dydaktycznej i organizacyjnej. Od ukończenia studiów w 2002 roku starałam się zdobywać różnego rodzaju doświadczenia, rozwijać się, rozglądać. Jak już wspominałam, były to wyjazdy na rezydencje artystyczne, staże na uczelni, dłuższy pobyt w Wielkiej Brytanii związany ze studiami doktoranckimi, wyjazdy na zagraniczne konferencje, ale także praca zawodowa w charakterze graficzki-illustratorki w wydawnictwach edukacyjnych. Była to też działalność w ramach Stowarzyszenia Koncept, które założyłam z przyjaciółmi z uczelni w 2001 roku. Zorganizowaliśmy osiem plenerów letnich dla studentów, pedagogów i absolwentów łódzkiej ASP, połączonych z warsztatami plastycznymi dla miejscowych dzieci, kilka wystaw (w Łodzi, Piotrkowie Trybunalskim, Kutnie, Warszawie), nawiązaliśmy współpracę ze Stowarzyszeniem La Genie de la Bastille z Paryża oraz ze studentami z Norwegii, USA (Floryda) i z Niemiec. W pracy dydaktycznej staram się dzielić tymi doświadczeniami ze studentami, wpajając im, że czas studiów powinien być czasem największej aktywności poznawczej, próbowania różnych dróg, czerpania pełnymi garściami z bogatej oferty, jaką ma dla nich uczelnia, Łódź, Polska, Europa, świat...

staże

Po ukończeniu drugiego kierunku studiów (Edukacja Wizualna), w semestrze letnim 2005 roku podjęłam pracę, na zasadzie stażu absolwenckiego, w pracowni Rysunku Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na Wydziale Grafiki i Malarstwa prowadzonej przez prof. Zdzisława Olejniczaka. W tym czasie w pracowni nie było zatrudnionego asystenta, także właściwie od

³⁹ Bauman, Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] *Studia socjologiczne* 2 (129), PAN, University of Leeds, 1993, str. 7-31

początku pełniłam wszystkie obowiązki, jakie wiązały się z tą funkcją. Było mi o tyle łatwiej, że sama byłam absolwentką tej pracowni, znałam jej program i wymagania stawiane studentom. Wiedziałam, że duże znaczenie ma samodzielność i aktywne poszukiwanie własnej drogi. Tymi zasadami kierowałam się także w pracy. Dzięki zaufaniu, jakim obdarzył mnie prof. Olejniczak już na tak wczesnym etapie przygotowywałam niektóre ćwiczenia i prowadziłam korekty. Był to skok na głęboką wodę, ale jednocześnie czas intensywnego rozwoju, poszerzania własnej wiedzy i nabywania praktycznych umiejętności związanych z prowadzeniem zajęć. W ramach tego samego stażu odbywałam także praktyki w mojej dyplomowej Pracowni Technik Włóknodrukowych prof. Krzysztofa Wawrzyniaka i adiunkta Wiesława Przyłuskiego. Tutaj byłam głównie odpowiedzialna za pomoc studentom od strony warsztatowej. Organizowałam prezentacje na temat poszczególnych technik metalowych i ich obecności w historii sztuki. Oba staże były bardzo cennym doświadczeniem, pozwoliły na obserwacje różnych metod pracy ze studentami.

Wyjazd do Wielkiej Brytanii przerwał na jakiś czas moją pracę dydaktyczną, aczkolwiek pozwolił mi zapoznać się z całkowicie odmiennym systemem edukacji artystycznej. Najbardziej zaskakująca okazała się kluczowa rola pierwiastka teoretycznego w procesie twórczym. Potrzebowałam czasu, aby zrozumieć i docenić efekty tego sposobu kształcenia. Sądzę, że dzięki niemu studenci szybciej dojrzewają i stają się samodzielni. Są bardziej świadomi różnorodnych kontekstów swoich działań, wiedzą, że nie tworzą w próżni. Łączenie pracy artystycznej z refleksją teoretyczną jest moim zdaniem niezbędne, postawy te dopełniają się i świadczą o dojrzałości twórczej. Jak pisał Władysław Tatarkiewicz: „Postawa badawcza i postawa estetyczna są obie apraktyczne, obie teoretyczne. Są odmianami teoretycznego skupienia umysłu na rzeczach.”⁴⁰ Ten rodzaj skupienia traktuję jako fundament dalszych działań, nawet jeśli ważną rolę w twórczości pełnią intuicja, emocja i ekspresja – praktyka i proces.

Podczas ostatniego roku studiów doktoranckich w Anglii (2009/10) zaproponowano mi pracę jako dissertation tutor (promotorka prac dyplomowych). Polegała ona na prowadzeniu seminarium dyplomowego dla grupy studentów z kierunku Fine Art (BA). Zajmowałam się także pisaniem recenzji i ocenianiem prac dyplomowych licencjackich. Praca ta była bardzo dobrym treningiem prowadzenia zajęć i wszelkiej związanej z tym dokumentacji w języku

⁴⁰ Tatarkiewicz, W., *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa, 1986, s. 168

angielskim. Pozwoliła także na dogłębne zapoznanie się z wymogami dotyczącymi dyplomowania i na indywidualną pracę ze studentami, będącą podsumowaniem całego okresu ich studiów.

Po powrocie do Polski w semestrze zimowym 2010/2011 pracowałam jako stażystka-wolontariuszka w Pracowni Malarstwa Prof. Jolanty Wagner na Wydziale Edukacji Wizualnej ASP w Łodzi. Oprócz prac organizacyjnych i pomocy w dydaktyce razem z dr Dariuszem Ludwisiakiem zorganizowałam wystawę studentów pracowni w galerii Biblio-Art Politechniki Łódzkiej. Byłam także koordynatorką projektu polegającego na współpracy studentów z amerykańską artystką Suzanne Morlock, podczas jej projektu *Magic Carpet Ride* dla Muzeum Włókiennictwa. Ten staż był dla mnie kolejną cenną okazją do obserwacji różnych metod w pracy ze studentami. Tym razem było to zachęcanie studentów do angażowania się w różne zewnętrzne projekty, organizacja dodatkowych warsztatów, wyjazdów i wystaw.

Politechnika Łódzka

We wrześniu 2011 roku rozpoczęłam pracę na stanowisku adiunkta w Instytucie Architektury Tekstyliów na Wydziale Technologii Materiałowych i Wzornictwa Tekstyliów Politechniki Łódzkiej. Zostałam zatrudniona do prowadzenia zajęć ogólnoplastycznych (malarstwo i grafika warsztatowa) na kierunku wzornictwo (do 2015 roku kierunek zamawiany). Są to studia pierwszego i drugiego stopnia – specjalności: Architektura Tekstyliów, Architektura Ubioru, Komunikacja Wizualna i Techniki Druku, kończące się nadaniem tytułu licencjata i magistra sztuki.

Praca dydaktyczna na kierunku wzornictwo rozwija moje zainteresowania obszarami granicznymi. Design to działalność interdyscyplinarna, jej istotą jest połączenie elementów procesu badawczego z zakresu psychologii, socjologii, ergonomii, materiałoznawstwa z procesem twórczym, nowymi technologiami czy rękodziełem. Jest to także nieustanne badanie możliwości pojawiających się na granicy sztuki z technologią. W swojej pracy ze studentami i dyplomantami staram się przede wszystkim zachęcać ich do wrażliwej obserwacji i analizy otaczającego ich świata, odwagi bycia sobą, ciągłego doskonalenia się i eksperymentowania, zwłaszcza wychodzenia poza swoją strefę komfortu. „(...) w pierwotnym, najgłębszym ujęciu słowa *educatio* i jego homonimu *educio*, uczymy się, by rozumieć ewoluujący świat poprzez

stawianie pytań i szukanie na nie odpowiedzi (...). Niepewność, nieoznaczoność czy nieobliczalność poznawcza, wraz z towarzyszącą jej niepowtarzalnością emocjonalną, są warunkiem twórczości.”⁴¹

Grafika warsztatowa doskonale sprawdza się jako przedmiot ogólnoplastyczny na kierunku wzornictwo, ponieważ umożliwia profilowanie zajęć pod kątem specjalności – projektowanie tkaniny, projektowanie ubioru i projektowanie graficzne. Obok typowych ćwiczeń, które zapoznają studentów z językiem i możliwościami samej grafiki, mogą oni tworzyć graficzne obiekty artystyczne i użytkowe, elementy stroju czy książki artystyczne oraz eksperymentować z różnymi podłożami i materiałami, na których drukują i z których tworzą matryce. Pracujemy, wykorzystując przede wszystkim techniki druku wypukłego – linoryt i kolograf. W ramach omawiania innych technik graficznych pojawiają się też realizacje w suchej igle i monotypie. Pierwsze ćwiczenie to zwykle nauka techniki, zapoznanie z narzędziami, ideą matrycy, procesem druku – linoryt czarno-biały. Kolejne ćwiczenia dopasowuję do możliwości i zainteresowań grupy, staram się uczyć myślenia graficznego, dzielenia projektu na warstwy, elementy składowe, tworzenia matryc kolograficznych – powstają linoryty inspirowane techniką *chiaroscuro*, wykorzystujące kilka odcieni szarości, i wreszcie linoryty barwne. To ogromne wyzwanie, kiedy pracuje się z grupą 15-osobową, do dyspozycji jest pięć wałków i dwie prasy, każda osoba realizuje projekt 3-4 matrycowy i kolory mieszane są według projektów a nie drukowane prosto z puszki. Jest to dla mnie ogromnie ważne, to bardzo efektywna nauka języka koloru, o wiele intensywniejsza i bardziej sugestywna niż to ma miejsce na zajęciach z malarstwa, gdzie zawsze można coś poprawić, zmienić, z łatwością dołożyć kolejną warstwę. Grafika uczy tworzenia koloru jak w laboratorium, wyseparowania tej jedynej właściwej barwy, która musi zagrać w towarzystwie kolejnych dwóch lub trzech. Pozwala to na jej dogłębną analizę, uświadomienie sobie w praktyce cech barwy, osobno i w relacji z innymi. Studenci bardzo pozytywnie reagują na te zajęcia, mimo że są one męczące fizycznie i psychicznie, brudne, zupełnie inne niż praca przy komputerze a nawet krośnie tkackim. Realizacja udanej odbitki daje ogromną satysfakcję, nawet jeśli efekt końcowy różni się od projektu. Uczę studentów by podchodzili do procesu twórczego w sposób otwarty, reagowali na to, co się wydarza, potrafili włączyć do niego błąd i eksperyment. Nie pamiętam

⁴¹ Malikowski, J., *Dynamika, nieliniowość, niestabilność świata impulsami inicjującymi porządek*, [w:] Podstawy Edukacji. Między porządkiem a chaosem, t. 8, 15–34., 2015, str. 30

czyje to słowa, ale podpisuję się pod nimi: „przypadek jest częścią talentu”, oczywiście, jeśli potrafimy dostrzec jego wartość.

W ramach zajęć z malarstwa, oprócz tematów wprowadzających podstawowe zagadnienia jak koło barw, budowa przestrzeni w obrazie, faktura czy gest malarski, w trzecim semestrze zajęć pojawiają się tematy problemowe i jedno ćwiczenie do realizacji ‘poza ramami obrazu’ – wykorzystujące działanie koloru w przestrzeni wydziału. Dodatkowo, organizuję prezentacje dotyczące wybranych klasycznych wątków pojawiających się w sztuce od zarania aż do ich najbardziej współczesnych interpretacji (np. „martwa natura”, „ciało”, „autoportret”) a także sylwetek malarzy, przede wszystkim z 20. i 21. wieku.

Mimo krótkiego cyklu kształcenia (2 semestry grafiki i 3 semestry malarstwa na studiach I stopnia) studenci osiągają bardzo dobre rezultaty i dużą dojrzałość twórczą. Staram się regularnie pokazywać ich prace w przestrzeni Wydziału i na wystawach zewnętrznych. Najlepsze realizacje z grafiki i malarstwa z lat 2012-15 powstałe pod moim kierunkiem prezentowane były na wystawie *Przegląd* w Galerii Promocji Młodych (BOK, Łódź) w marcu 2015 roku. Prace moich studentów brały także udział w cyklicznej wystawie *Po(d)stawy* w Galerii ZPAP „Na piętrze” w Łodzi w latach 2014 i 2015 oraz na wystawie *Spektrum* w Galerii Centrum Kultury „Browar B.” we Włocławku w 2015 roku. W 2016 roku w wydziałowej galerii JUTRO razem z dr. Maciejem Jabłońskim zorganizowaliśmy wystawę rzeźby i grafiki warsztatowej studentów pt. *Animozje*.

Ważnym elementem mojej działalności organizacyjnej na uczelni jest zaangażowanie, w roli kuratorki, w realizację dużych przeglądowych wystaw prac studenckich ze wszystkich specjalności. Były to m.in. wystawa *Spectrum* w galerii Antresola w Centrum Kultury Browar B. we Włocławku w 2014 roku i wystawa najlepszych prac dyplomowych *Forma, Struktura, Komunikat* w 2016 roku w Galerii Imaginarium w Łodzi.

Mimo że nie prowadzę zajęć ‘specjalnościowych’, studenci czasami zwracają się z prośbą o poprowadzenie ich prac dyplomowych, najczęściej wykorzystujących elementy grafiki warsztatowej, związanych z drukiem i ilustracją oraz projektowaniem dla dzieci. Do tej pory byłam promotorką dziewięciu prac licencjackich i trzech prac magisterskich.

W 2016 roku z mojej inicjatywy, we współpracy z dr hab. Aurelią Mandziuk-Zajączkowską, w przestrzeni Instytutu Architektury Tekstyliów została stworzona galeria JUTRO, którą

opiekuję się razem z dr Maciejem Jabłońskim. Są tam prezentowane kolekcje dyplomowe, wystawy prac studentów wzornictwa, realizacje wykonywane przez pracowników – zarówno artystów jak i inżynierów, oraz wystawy organizowane przez naszych partnerów zagranicznych.

W latach 2014–16 byłam osobą odpowiedzialną za tworzenie programu i prowadzenie dodatkowych warsztatów druku i komunikacji wizualnej dla studentów – beneficjentów kierunku zamawianego wzornictwo. Studenci realizowali prace w różnych technikach druku na wielu podłożach (papier, drewno, ceramika, tekstylia). We współpracy z dr inż. Jadwigą Bemską powstały druki w technice sitodruku i sublimacji. W 2013 roku zrealizowana została kolekcja drukowanych obiektów dla dzieci (zabawek, ubranek i elementów wyposażenia wnętrz) prezentowana na wystawach *No Kidding! Druk w projektach dla dzieci* (w przestrzeni Wydziału) oraz *TUTAM Studenci wzornictwa dla dzieci* w galerii Prexer w Łodzi (we współpracy z prof. Włodzimierzem Cyganem i dr Dorotą Taranek). Wystawie towarzyszył katalog. W kolejnym roku tematem warsztatów był druk i upcykling – rezultaty zostały zaprezentowane na wewnętrznej wystawie *Od rzeczy*. Podczas ostatniej edycji studenci stworzyli kolekcję poduszek z ilustracjami haseł dotyczących sztuki i projektowania („leksykon designu do siedzenia”), która została zaprezentowana na wystawie *Printed Matter* w galerii Wydziału Grafiki Uniwersytetu w Zagrzebiu, w Chorwacji w lutym 2015 roku.

Oprócz prowadzenia zajęć ogólnoplastycznych na kierunku wzornictwo jestem także zaangażowana w proces dydaktyczny na kierunku włókiennictwo i przemysł mody, do którego opracowałam kartę przedmiotu Artystyczne aspekty druku na tekstyliach (w programie od roku akademickiego 2018/19), oraz na kierunku inżynieria wzornictwa przemysłowego, gdzie prowadzę przedmiot Rysunek interdyscyplinarny (I, II), także według autorskiego programu. Praca na kierunkach inżynierskich i współpraca z inżynierami daje mi dużo satysfakcji i inspirowuje do ciągłego rozwijania swoich umiejętności dydaktycznych a prowadzone zajęcia pozwalają na szukanie i rozwijanie połączeń pomiędzy podejściem analitycznym/inżynierskim i intuicyjnym/artystycznym.

Taką możliwość daje także udział w interdyscyplinarnych semestralnych projektach z międzynarodową grupą studentów (EPS – European Project Semester) organizowanych przez wydział kształcenia międzynarodowego IFE (International Faculty of Engineering, PŁ). Są to problemowe projekty prowadzone w małych grupach (5-6 osób) metodą project based

learning (PBL), w moim przypadku we współpracy z drugim promotorem – inżynierem, np. *Product Design Using Innovative Textiles and Textronics – Urban Tex* (projekt tekstylnych mebli miejskich), promotorzy: Prof. Józef Masajtis, dr Katarzyna Zimna (semestr zimowy 2014/ 15) czy *Product Design Using Smart Textiles* (projekt bransoletki tekstronicznej do pomiaru promieniowania UV), promotorzy: Prof. Zbigniew Stempień, dr Katarzyna Zimna, (semestr letni 2014/15). W projektach tych pełniłam rolę tutora (mentora), wprowadzałam zagadnienia związane z metodologią design thinking i twórczymi aspektami projektowania. Było to niezwykle inspirujące doświadczenie, do którego z pewnością będę powracać, ponieważ umożliwia pracę w interdyscyplinarnych międzynarodowych grupach, dogłębne przestudiowanie danego problemu projektowego, poszerzanie własnej wiedzy i kompetencji.

Praca dydaktyczna daje mi bardzo dużo satysfakcji; dużą radość sprawiła mi nominacja do nagrody dla najlepszego dydaktyka na wydziale w roku akademickim 2014/15. Staram się też cały czas się rozwijać w tym zakresie. Zostałam zakwalifikowana do uczelnianego projektu Mistrzowie Dydaktyki finansowanego przez MNiSzW (zagraniczne wyjazdy szkoleniowe z zakresu metody tutoring), który będzie realizowany jesienią 2018 roku.

Umiejdzynarodowienie procesów edukacyjnych i programy wymiany międzynarodowej to ważny obszar mojej działalności organizacyjnej. Od razu po podjęciu przeze mnie pracy w Instytucie Architektury Tekstyliów ówczesny dyrektor i późniejszy dziekan wydziału prof. Józef Masajtis powierzył mi zadanie rozwinięcia sieci umów bilateralnych w programie Erasmus, skierowanych do studentów i nauczycieli na kierunku wzornictwo. Wcześniejsza baza umów dotyczyła właściwie wyłącznie włókiennictwa. Obecnie wzornictwo ma podpisanych 26 umów dla studiów I i II stopnia, w tym między innymi z Elisavą w Barcelonie, National College of Art and Design w Dublinie czy HDK – Academy of Design and Crafts na Uniwersytecie w Goteborgu w Szwecji. W ostatnich latach dzięki aktywności studentów wzornictwa wydział dwukrotnie uzyskał tytuł vice-Lidera Mobilności wśród pozostałych wydziałów PŁ dla wymiany studenckiej. Jako koordynatorka wymiany międzynarodowej dla wzornictwa jestem odpowiedzialna za pomoc studentom na każdym etapie rekrutacji oraz za monitorowanie realizowania przez nich odpowiednich efektów kształcenia podczas studiów w uczelni partnerskiej. Oprócz tego, rokrocznie, organizuję na wydziale akcję promocyjną, tzw. tydzień mobilności (mobility week), podczas którego, razem ze studentami, którzy wrócili z wymiany, organizujemy spotkania informacyjne dla studentów całego wydziału, wystawy prac zrealizowanych w zagranicznych

ośrodkach, np. *We are Back!* (2014), czy *Lokacje/Locations* (2015). Ta druga wystawa zdobyła nagrodę dla wydarzenia najlepiej promującego mobilność studencką w PŁ w 2015 roku. Organizuję także wykłady prowadzone przez dydaktyków z uczelni partnerskich, połączone z promocją ich ośrodków wśród naszych studentów.

W ramach programu Ceepus jestem wydziałową koordynatorką sieci *Education and Research in the Field of Graphic Engineering and Design* (od roku akademickiego 2018/ 2019 także sieci *Multidisciplinary Approach to Education and Research in the Field of Digital Media Production*). W ramach tego programu gościliśmy wielu wykładowców z uczelni partnerskich, nasi studenci także licznie korzystali z możliwości odbywania krótkich wyjazdów stypendialnych. W związku z pełnioną funkcją, biorę aktywny udział w spotkaniach szkoleniowych organizowanych przez Narodową Agencję Wymiany Akademickiej (od 2018).

W 2018 roku zostałam powołana do trzyosobowego wydziałowego zespołu ekspertów do spraw umiędzynarodowienia.

kolektyw graficzny

W 2017 roku, przez okres ponad sześciu miesięcy, prowadziłam korespondencję mailową z Ireną Keckes, artystką graficzką pochodzenia chorwackiego, pracującą w University of Guam (USA), którą spotkałam podczas konferencji Impact 9 w Hangzhou. Brałyśmy udział w tej samej sesji – *Print, play and exploration*. Prezentowane przez nas referaty były poszukiwaniem odpowiedzi na podobne pytania, postanowiłyśmy więc kontynuować nasze spotkanie korespondencyjnie. Każda z nas przygotowała listę pytań dotyczących form i funkcji grafiki warsztatowej w kontekście współczesnych problemów, w tym sytuacji kobiet. Rozmawiałyśmy o łączeniu różnych ról, inspiracjach, lekturach. W toku tej rwanej rozmowy na odległość powstała idea wspólnego wystąpienia na konferencji Impact 10, Santander 2018, w formie zapisu naszej korespondencji (przedstawiłyśmy referat *The Encounter, The process. The Outcome?*) i realizacji pierwszego projektu. Nadałyśmy mu tytuł „Bonding” (łączenie, tworzenie więzi). Każda z nas przywiozła ze sobą zadrukowane kawałki tkanin i na miejscu w galerii zszyłyśmy je, tworząc wspólną pracę. Wykorzystałam do druku matryce habilitacyjnych grafik *mrówki* oraz *roszpunka*. Pracowałyśmy cały dzień, dziewięć godzin, i była to okazja żeby się poznać, opowiedzieć sobie wiele historii, przejść wspólnie przez cały proces tworzenia i ra-

zem świętować zakończenie pracy. W planach są dalsze wystawy, w tym na Uniwersytecie Guam w październiku 2018, a także zapraszanie innych artystek do wspólnych działań. Naszym celem jest wzajemne wspieranie się i propagowanie wartości 'kobięcych', w zwykłych codziennych przejawach – empatii, współpracy, dzielenia się, a także promocji grafiki, jako języka, który jest predysponowany do przekazywania i rozpowszechniania tych wartości. Mam nadzieję, że w nieodległej przyszłości współpraca ta zaowocuje dalszymi 'podróżami' i 'przystankami w podróży'.

Post scriptum

Kiedy po raz pierwszy usiadłam do komputera z zamiarem rozpoczęcia pracy nad habilitacją napisałam:

„autoreferat”

28. 01. 2017, godzina 23.13, dziewczynki śpią, mąż jeszcze pracuje, karmienie już za 2 godziny, zrobione rozliczenie remontowe i rekonesans w sprawie oleju kokosowego przy atopowym zapaleniu skóry u dzieci, wysłany mail do studentki, może powycinać chwilę matrycę, poczytać, ugotować coś na jutro, dokończyć projekty nowej pracy, może napisać pierwsze zdanie autoreferatu?

... i wyłączyłam komputer.

Minęło ponad półtora roku, zdania, myśli pojawiały się powoli, wplatane w codzienne zajęcia. Jestem już oczywiście w innym miejscu mojej drogi, powstało wiele nowych prac, moje córki znów trochę urosły, jesienny ogród rodzi owoce. Niepokój, który zawarłam w grafikach ciągle mi towarzyszy, ale w tym momencie odczuwam go jako pozytywną sprawczą siłę. Kiedy zamykam oczy widzę kolory, powoli wyłaniają się jakieś kształty, w myślach powtarza się nowe słowo-klucz: *siostry*, zaczyna się nowy cykl.



Katarzyna Zimna

Łódź, wrzesień 2018

Bibliografia

Andrews, I., *Post-digital Aesthetics and the return to Modernism*, 2002, <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.pdf>

Arendt, H., *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958

Arystoteles, *Nicomachean Ethics*, tłum. W.D. Ross, <http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.html>

Barthes, R., *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, [w:] *Teksty Drugie*, nr 1/2, 1999

Bauman, Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] *Studia socjologiczne* 2 (129), PAN, University of Leeds, 1993

Bourriaud, N., *Relational Aesthetic* (1998), tłum. S. Pleasance and F. Woods, les presses du reel, Dijon, 2002

Cascone, K., *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, [w:] *Computer Music Journal*, zima 2000

Cohan, Ch., *The Net of Irrationality: The Variant Matrix and the Tyranny of the Edition*, [w:] *Contemporary Impressions*, t. 1, nr 2, 1993

Contreras-Koterbay, S., Mirocha, Ł., *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2016

Deleuze, G., Guattari, F., *Kłącze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, nr 1-3, 1988

Deptuła, B., *Azyl*, [w:] katalog 13. Międzynarodowego Triennale Małe Formy Grafiki, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź, 2008

Derrida, J., *Writing and Difference*, tłum. A. Bass, Routledge and Kegan Paul, Londyn, 1978

Eco, U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008

Harland, M., *A way of designing using nature's principles as a model*, Part2 – Principles, permaculture.co.uk/articles/what-permaculture-part-2-principles

Jeffries, F., *Material Empathy: Making/ Un-Making/ Re-Making to navigate the undercurrents of cultural experience.*, [w:] IMPACT 9, IMPACT 9 International Printmaking Conference, China Academy of Art Press, Hangzhou 2015

Kant, I., *Critique of Judgement* (1790), tłum. J.C. Meredith, Clarendon Press, Oxford, 1952

Kluszczyński, R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010

- London, S., Wstęp do wywiadu z Billem Mollisonem, tłum. B. A. Lazar, permakultura.edu.pl/archiwa/132#more-132
- Malikowski, J., *Dynamika, nieliniowość, niestabilność świata impulsami inicjującymi porządek*, [w:] Podstawy Edukacji. Między porządkiem a chaosem, t. 8, 15–34, 2015
- Mutchler, L., Urban, J., *Assembly*, [w:] IMPACT 9 International Printmaking Conference, China Academy of Art Press, Hangzhou 2015
- Ryder, J., Hillborn, M.C., wywiad z Katarzyną Zimną, *ArticulAction Art Review*, Special Issue, 07/ 2016
- Talaga-Nowacka, A., *Bałuty XXI*, [w:] *Kalejdoskop*, 09/ 2015
- Taranczewski P., *Kolor w świadomości Europy – dzieje problemów*, [w:] miesięcznik *Znak*, nr 640, wrzesień 2008
- Tatarkiewicz, W., *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa, 1986
- Tokarczuk O., *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2008
- uprawiaj.pl/ogrody-permakultury-dotnac-ziemi
- Wilmot, C., *IMPACT 9 'Printmaking in the Post-Print Age: Critical and Creative Methods in the Context of Contemporary Art and Society'*, Centre for Curating, University of Cape Town, <http://www.cca.uct.ac.za/news/impact-9-%E2%80%98printmaking-post-print-age-critical-and-creative-methods-context-contemporary-art-and>, 2015
- Zimna K., *Artist – the Game Master*, [w:] *Stimulus-Respond* (tytuł numeru: *Master*), Wielka Brytania, 08/2010
- Zimna K., *The search of wholeness or the celebration of parts – layers in printmaking*, [w:] IMPACT 6 International Printmaking Conference, Centre for Fine Print Research, UWE, Bristol, UK, 2009
- Zimna K., *Tricksters lead the Game*, [w:] *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, red. Anna Markowska, Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa–Toruń 2013
- Zimna, K. *Time to Play: Action and Interaction in Contemporary Art*, I.B.Tauris, Londyn i Nowy Jork, 2014
- Zimna, K., *Autographic. Play with the graphic medium in a post-print age*, [w:] IMPACT 9 International Printmaking Conference, China Academy of Art Press, Hangzhou 2015
- Zimna, K., *Autographic: Anatomia Grafiki*, [w:] *Katarzyna Zimna: Autographic*, Galeria Amcor, 2015
- Żmuda, A., *Czy to całe nasze bogactwo?*, wstęp do: Leśmian, B., *Sen miałem*, wybór i opracowanie Marta Hydzik-Żmuda, Ad Oculus, Warszawa, Rzeszów, 2000