



UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE
Wydział Artystyczny

Andrzej Mosio

**BIOFORMA – między wyobraźnią
a warsztatem graficznym**

opis pracy doktorskiej

promotor: dr hab. Alicja Snoch-Pawłowska

Lublin 2020

SPIS TREŚCI:

1. WPROWADZENIE	5
2. ARTYSTYCZNE POWIĄZANIA	7
3. WARSZTAT I WYOBRAŻNIA	13
4. BIOFORMA	20
BIBLIOGRAFIA	23
REPRODUKCJE GRAFIK	25
SPIS REPRODUKCJI	27

1. WPROWADZENIE

Nawiązywanie do natury i wykorzystywanie motywów organicznych w sztuce obecne było w przeszłości i istnieje obecnie na wielu płaszczyznach. W tym nurcie mieszczą się moje aktualne poszukiwania warsztatowe, tematyczne i znaczeniowe. Tytuł pracy doktorskiej „Bioforma – między wyobraźnią a warsztatem graficznym” zrodził się z doświadczeń wieloletniej pracy twórczej opartej na uzyskiwaniu odcisków i śladów naturalnych powierzchni jako materiału wyjściowego do grafik. W ten sposób powstawały w latach 2014 – 2016 cykle prac: „Fantomy”, „Metamorfozy”, „Formy” oraz „Obiekty”, w których budulcem były plamy i kształty kojarzące się z materią organiczną. Materia ożywiona jako twór dynamiczny stanowi źródło naturalnych form o bogatym spektrum kształtów i jako taka jest stałym bodźcem inspirującym do twórczych poszukiwań. **Głównym zadaniem jakie wyznaczam sobie w niniejszej pracy doktorskiej jest określenie własnej metody twórczej posługującej się abstrakcją organiczną opartą na biomorficznych formach pozyskiwanych autorsko w ramach doświadczeń warsztatowych grafiki artystycznej.** Zależy mi na przedstawieniu autentycznych inspiracji oraz opisanu codzienności pracy warsztatowej jako niezbędnego tygła kreacji i odkryć. Przedstawieniu procesu twórczego towarzyszy analiza i osobiste refleksje. Konkluzje i wnioski mają charakter osobisty z nawiązaniem do problemu wrażliwości artysty jako cechy, która odgrywa niezaprzeczalną rolę w kulturze i sztuce¹.

Na podstawie sylwetek wybranych artystów (których twórczość najmocniej rozwinęła się w drugiej połowie XX wieku) staram się przybliżyć fenomen abstrakcji organicznej, sposób obrazowania myśli i uczuć w niej zawartych. Opisana przeze mnie problematyka technologiczna, która wyjaśnia drugi człon tytułu pracy, zawarta została w rozdziale „Warsztat i wyobraźnia”, traktującym o najważniejszych dla mnie obszarach kreacji. Z jednej strony warsztat, z drugiej wyobraźnia - jedno i drugie chwilami się napędza, czasami też hamuje, stanowiąc wzajemne bariery, które

¹ Elaine N. Aron, *Wysoko wrażliwi*, Wydawnictwo Feeria, Łódź 2017, s.49

w naturalny sposób należy przełamać, poznać na nowo lub też pogodzić się z pewnymi ograniczeniami, jeśli na daną chwilę nie ma rozwiązania.

Tworząc projekty, a następnie gotowe realizacje, bazuję na zarchiwizowanych materiałach, które uzupełniam oraz przechowuję do wykorzystania w późniejszych etapach. Często są to prace przerwane w trakcie, nigdy nie dokończone, czasem są to eksperymenty w poszukiwaniu odpowiednich tekstur. Jest to pewnego rodzaju rytuał czerpania z przeszłości i doświadczenia, zagłębienie do zapomnianych wzorców, które spełniają swoje przeznaczenie w nowej odsłonie. Tak, jak to trafnie określił Sokrates w dialogu z Teajtetem: „... w naszych duszach jest tabliczka woskowa. U jednego większa, u drugiego mniejsza, u jednego z czystego wosku, u drugiego z brudniejszego i twardszego, u niektórych z miększego, a bywa, że z takiego w sam raz. (...) Jeżeli z tego, co widzimy albo słyszymy, albo pomyślimy, chcemy coś zapamiętać, podkładamy tę tabliczkę pod spostrzeżenia i myśli, aby się w niej odbijały tak jak wyciski pieczęci. To, co się w niej odbije, pamiętamy to i wiemy, jak długo trwa jego ślad w materiale...”.² Poprzez wyobraźnię i pamięć, które okupują nasze umysły, proces tworzenia stanowi dla mnie coś więcej niż tylko wytwór percepcji. Jest efektem przetwarzania tego, co jest nie tylko w zasięgu pola widzenia, ale i w nas samych.

Wnioski i konkluzje należące do wyżej zasygnalizowanych obszarów zainteresowań stanowią efekt prac i badań podjętych w ramach niniejszej pracy doktorskiej.

² Platon, *Parmenides. Teajtet*, wyd. ANTYK, Kęty 2002, s.165, 191

2. ARTYSTYCZNE POWIĄZANIA

W sztuce współczesnej wykorzystywanie form organicznych nie jest niczym nowym. Choćby *Bioart* będący nurtem, w którym artyści posługują się różnymi formami życia za sprawą metod współczesnej biologii i biotechnologii. Znane jest wykorzystanie bakterii i grzybów, które rozprowadzane na określone przedmioty i powierzchnie tworzą pewnego rodzaju instalacje. Na wystawie *Body Worlds* dr. Gunther'a von Hagens'a, autora metody plastynacji, można zobaczyć kompletną anatomię człowieka, efekt chorób oraz tego, jaki mają wpływ na tkanki, rozwój embrionalny i płodowy czy układ nerwowy. Wystawa ta daje niewątpliwie możliwość zaspokojenia ciekawości, jak jesteśmy zbudowani jako fizyczne organizmy.

Na pewnym etapie moich działań wstępne rysunki węglem oraz monotypie zaczęły przypominać zdjęcia ultrasonograficzne (USG). Oczywiście było to jedynie skojarzenie, ale zanotowałem to jako pewną podświadomą tendencję podążania w kierunku form biologicznych. Chcąc nawiązywać do form żywych skupiłem się na tym, co nie jest możliwe zobaczyć gołym okiem. Zacząłem przeglądać różne materiały dotyczące zdjęć USG, uwzględniając zmiany chorobowe. Nie chciałem oczywiście odtwarzać tego w sposób dosłowny. Kiedy natrafiłem na zdjęcia wykonane mikroskopem elektronowym, materiały z tego źródła stały się kolejnym motywem inspirującym. Były zbliżone do moich wcześniejszych rysunków oraz prac, które miały wpływ na późniejszy wygląd grafik. Utrwaliłem wtedy swoje przekonanie, aby nie pokazywać dosłowności, pozostać przy ekspresji komponowanych układów powstałych spontanicznie, dających możliwość subiektywnej interpretacji.

Materiały przejrane za pomocą mikroskopu elektronowego pozwoliły mi zagłębić się w świat należący do tzw. mikrokosmosu. Obok fizykalnego odniesienia do mikro – skali, słowo „mikrokosmos” funkcjonuje jako wywodząca się z myśli greckiej idea kosmologiczna, według której całości niższego rzędu są obrazami całości wyższego rzędu, a człowiek jest obrazem kosmosu. Sądzę, że jest to zjawisko możliwe wprost do odczucia i doświadczenia. Wystarczy wsłuchać się w siebie,

aby odnaleźć procesy natury biologicznej. Zachodzące reakcje chemiczne oraz impulsy elektryczne w naszym mózgu, kiedy to neurony zaczynają przetwarzać informację, bywały jednym z wielu motywów inspirujących do graficznej interpretacji w moich pracach. Abstrakcyjna forma inspirowana naszym mikrokosmosem zaczęła przeobrażać się powoli w makrokosmos, przechodząc z sfery fizycznej do sfery duchowej, tworząc balans między krzykiem a wyciszeniem. Ciało jako mikrokosmos, jest przedstawieniem miniaturowego wszechświata ożywionego przez własną duszę. Przymyszczalna analogia między całością a jej częściami służyła nie tylko do rozwinięcia kosmologii, ale była także fundamentalna dla astrologii i innych dziedzin, w których była głoszona wiara w metafizyczny związek między człowiekiem a resztą natury.³ Ogólne założenia koncepcji mikrokosmosu polegają na tym, że cały świat znajduje swe spełnienie w człowieku, co więcej, istnieje ze względu na człowieka. Budowa kosmosu koresponduje z budową człowieka; ich poszczególne części odpowiadają sobie nawzajem, tak iż można przeprowadzić między nimi ściśle powiązania. Myśl tę można odnaleźć w dziełach św. Hildegardy, która poruszyła temat wzajemnych relacji między Bogiem, człowiekiem i kosmosem. Wyrażała przekonanie, że cały kosmos został stworzony ze względu na człowieka. W swych wizjach często odwoływała się do metafory przyrody. Miała wizje o geocentrycznej i koncentrycznej strukturze uniwersum, gdzie świat widzialny składa się z czterech elementów: wody, ognia, powietrza i ziemi. Człowiek jako odzwierciedlenie kosmosu składa się z tych samych żywiołów, których odpowiednikami są jego cztery najważniejsze organy: mózg, serce, płuca i wątroba. Głosiła, abyśmy żyli w harmonii z przyrodą, jesteśmy bowiem jej integralną częścią. Zwracała również uwagę na dwoistą naturę człowieka, elementy duchowo-cieleśne, które wywierają na siebie wzajemny wpływ.⁴

Średniowieczna mistyczka opisuje ponadczasowy problem, który tak samo nurtuje dziś współczesnego człowieka. Odwieczne pytania o naturę ludzką, naszą kondycję przybierają różne formy, ale istota pytań pozostaje ta sama. Sztuka od początku i ze swej natury zawsze była polem do zmagania się z najgłębszymi dylematami i problemami, jakie stawiała ludzkość. W czasach współczesnych Hans Belting w „Antropologii obrazu” odnosząc się do relacji między przedstawieniem

³ <https://www.britannica.com/topic/microcosm>

⁴ *Człowiek jako mikrokosmos w ujęciu Hildegardy z Bingen*, [w] *Rocznik Filozoficzny Ignatianum* XIX(1), Wydawnictwo Akademii Ignatianum, Kraków 2013, s.87-116

a fizycznością dzieł sztuki zwraca uwagę, że „*antyteza formy i materii, która w sztuce podniesiona została do rangi obowiązującej zasady, zakorzeniona jest w różnicy między obrazem a medium*”.⁵ Hans Belting zaznacza, że obraz jest aktem symbolicznym i wymaga od nas symbolicznego podejścia. Obrazy rozpatrywane są bardziej abstrakcyjnie, dochodzi do aktu metamorfozy, kiedy to obrazy zobaczone stają się obrazami zapamiętanymi. Zachodzi wymiana między medium (materia) obrazu i naszym ciałem. To dzięki obrazom uwalniamy się, dystansujemy. Dzięki abstrakcji przepędzamy realistyczną wizję świata, sięgamy głębiej. Poprzez to, co nam znane oraz fantazję zachodzi proces, w którym wyłaniają się obrazy o szczególnej intensywności⁶. Sztuka oderwana od przedstawiania rzeczywistości stanowi autonomiczną, odrębną rzeczywistość. Takie tendencje obecne były w sztuce wszystkich epok. Dopiero w XX wieku sztuka abstrakcyjna stała się jednym z najważniejszych nurtów artystycznych. Do pierwszych artystów, którzy zapoczątkowali w Polsce malarstwo niefiguratywne należy **Alfred Lenica** (1899-1977), wybitny polski abstrakcjonista nawiązujący do surrealizmu. Sam uważał się za surrealistę, lecz w istocie jego malarstwo jest wyrazem stanów emocjonalnych i skłania się w stronę abstrakcji ekspresyjnej, która jest zapisem w głównej mierze wrażliwości i intuicji twórczej operującej formami amorficznymi⁷. Do własnej formuły malarstwa abstrakcyjnego doszedł ok. 1955 na gruncie fascynacji taszycyzmem i malarstwem gestu⁸. Jego eksperymenty w zakresie malarskiego automatyzmu: frottage, grattage, dripping i dekalkomania, praktykowane w pracach na papierze stały się punktem wyjściowym dla większych kompozycji olejnych, które uczyniły z Lenicy ikonę malarstwa taszycystowskiego w Polsce⁹.

Tadeusz Brzozowski (1918-1987), inspirowany surrealizmem oraz abstrakcją niegeometryczną, dążył do poszukiwania pewnej równowagi, poprzez nasycenie koloru, a potem jego przygaszanie „Przygaszam tak, jak gasną nasze przeżycia. Jak rodzą się kontrasty ludzkiego losu. Mam stale na myśli ludzi pięknych poplamionych brudem”¹⁰. Brzozowski w latach '60. i '70 wypracował styl mechaniczno-cielesny. Nigdy nie posunął się do abstrakcji „malarstwa czystego”. Jego obrazy przedstawiały żyjącą bądź cierpiącą tkankę. W jego dziełach panuje

⁵ Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Universitas, Kraków 2007, s.22

⁶ na podstawie tekstu: Hans Belting, *Antropologia Obrazu*, Universitas, Kraków 2007, s. 24-32

⁷ Słownik terminologii sztuk pięknych, wydawnictwo naukowe PWN. Warszawa 2004

⁸ J. Chrzanowska-Pieńkos. Andrzej Pieńkos. *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996, s. 124

⁹ <http://www.fejkielgallery.com/zapraszamy-na-wystawę-sens-i-zmysły,356.html>

¹⁰ <http://www.artinfo.pl/aukcje/tadeusz-brzozowski/komandor-ok-19607/z dn. 16.06.2019>

„patos i kpina, groteska i tragizm istnienia, malarstwo pozostaje wierne człowiekowi, jego ciału, nawet abstrakcja jest żywa z krwi i kości, biologiczna, postrzępiona tkanka, cielesne formy uwięzione w pajęczynie ostrych linii, poddane bolesnym napięciom i rozdarciom, to metafora kalectwa kondycji ludzkiej.”¹¹ Był to czas, kiedy w sztuce europejskiej zapanowała moda na abstrakcje organiczne. Formuła abstrakcji organicznej spełniała się również jako niekonwencjonalny sposób na przedstawienie anatomii stanów psychicznych, co odnaleźć można w twórczości **Jana Lebensteina**. W jego pracach z lat 60. i 70 zaczęły ewoluować figury osiowe, mające w sobie cechy organiczne, należące do figuracji egzystencjalnej. Niektóre całkowicie zatracaly kształt figuralny. Oglądając te prace odnosi się wrażenie, że są rodzajem oskórowanego nierealnego zwierzęcia. Obrazy Lebensteina wzbudzały grozę i budowały napięcie. Później twórczość ta przeobraziła się w swoiste organiczne bestiarium, zestawienie ludzkich i zwierzęcych cech, powstały przedpotopowe stwory, nieistniejące bezkręgowce, pokazując śmieszność i mizerność wszelkiej egzystencji, kładąc nacisk na zwierzęcą naturę człowieka. W większości prace z nurtu abstrakcji organicznej mogą przytłaczać, jednak w całym tym przesycie są takie, w których można odnaleźć ukrytą nadzieję, w których jest nutka pozytywnego akcentu tam, gdzie teoretycznie nie powinno jej być. Ten rodzaj rozwija sztuka **Henryka Musiałowicza**, która jest „szukaniem drogi do ludzkiej jedności, próbą wyrwania z letargu, widzenie dobra i zła, zakotwiczone we współczesności, gdzie sacrum sąsiaduje z profanum”¹². Jego prace mają w sobie pewną mistycyzm, są jak ikony, w centrum których pojawia się niedopowiedziana sylwetka ludzka, nie święty ale zwykły człowiek. Porusza tym samym problem egzystencjalny, poszukując odpowiedzi na to, kim jesteśmy i jaką rolę odgrywamy. Mamy tutaj próbę uporządkowania zdarzeń, przywrócenia ładu, odnalezienia rytmu, określenia celu. W drugiej połowie dwudziestego wieku artysta eksperymentował z litografią. Niektóre rozmaite wariacje litograficznych odbitek były traktowane jak szkice, eksperymenty rysunkowo-malarskie, które wykorzystywał w późniejszych pracach malarskich bądź kolażach. Chciał, aby jego sztuka, będąca metaforą ludzkiego losu, mogła choć na chwilę wzbudzić refleksję i dać nadzieję.¹³ Doskonałym przykładem artysty o niepowtarzalnym stylu, którego prace wyrażają podobną refleksję

¹¹ Tadeusz Brzozowski, prezentacja audio-wizualna pod kierownictwem Ewy Zajdel
<https://www.youtube.com/watch?v=ECTkZ92ODF8/z> dn. 16.06.2019

¹² <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=37&id=650&lang=pl>

¹³ <http://rynekisztuka.pl/2015/02/27/zegnamy-henryka-musialowicza/>

jest twórczość **Józefa Gielniaka** (1932-72), który pomimo krótkiego życia, wpisał się w historię polskiej grafiki warsztatowej. Za sprawą organicznych, gęsto splecionych ze sobą kształtów próbował wyrazić tematy uniwersalne, poczucie łączności z wszechświatem. Niektóre linoryty z cyklu *Sanatorium* mają kompozycję opartą na zasadzie symetrii. Jednak ta symetria nie wprowadza harmonii, wręcz odwrotnie, wyostreza niepokój, wzbudzając grozę. Kreowany przez niego świat jest jak żywy organizm: ogromnie różnorodny w mnogości tworzących go elementów, stanowi całość jednolitą i nienaruszoną¹⁴. Kluczem do odczytania jego grafik jest zdecydowanie droga życiowa. Na podstawie listów Gielniaka do przyjaciół i znajomych jesteśmy w stanie odnaleźć wiele wyjaśnień na temat jego twórczości, genezy prac oraz inspiracji twórczych. Autor wyjaśnia, że chodzi mu bardziej o rzeczywistość wewnętrznych przeżyć. Przykładowo, w liście do Witza, opisuje *Sanatorium VIII* (1967): „*Jakby wtopione w wielkim ruchu przyrody – organicznie powiązane z nią – co zmienia jego znaczenie. (...) Moja wizja świata pogłębiła się i poszerzyła, więc musiałem jakoś to wyrazić w nowy sposób. Oczywiście „Sanatorium” to tylko metafora – to mój makrokosmos – można go zastąpić każdym zbiorowiskiem ludzkim, społecznością, Cywilizacją!*”¹⁵ Dwa pozostałe cykle „*Improwizacje*” (1958-1963) i „*Improwizacje dla Grażynki*” (1963-1971) wyznaczyły nowy kierunek. Przyroda podlega ciągłym zmianom, jest to powód, dla którego „*Improwizacje*” charakteryzuje ulotność i zmienność form. Jest to otwarty świat, w którym brak wyraźnego zamknięcia kompozycji, wydaje się istnieć poza wyznaczonymi ramami.¹⁶ W serii „*Improwizacje*” artysta podejmuje próbę uchwycenia struktury i charakteru materii. Z chaosu wyłaniają się wirujące i skłębione cząsteczki, jakby pra-forma kształtu.¹⁷ Cykl „*Improwizacja dla Grażynki*” (Danieli Mańke) jest dedykacją dla niej i dla potomnych. Artysta wiedział, że śmierć jest blisko, dlatego też jego prace wyrażają nie tylko osobisty stosunek do miłości i życia, ale i nadzieję. Ukazują świat widziany z kosmicznej perspektywy, wiążą się z wykorzystaniem scenarii nieba dla ukazania szerokich rozważań nad losem naszej planety i jej mieszkańców. „*Tylko z perspektywy fenomenu kosmicznego można właściwie ocenić rzeczywistość ziemską*”¹⁸ Grafiki Gielniaka dotyczą niezmienności

¹⁴ <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-gielniak>

¹⁵ *J. Gielniak do Witza*, jw., 23.07.1967, zob. Akcent, literatura i sztuka, kwartalnik 4 (46) 1991, s.178

¹⁶ Akcent, literatura i sztuka, kwartalnik 4 (46) 1991, s.178

¹⁷ <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-gielniak>

¹⁸ *J. Gielniak do Witza*, jw., 02.07.1966, zob. Akcent, literatura i sztuka, kwartalnik 4 (46) 1991, s.179

praw biologicznego rozwoju, bezustannych przemian, cyklicznych powrotów narodzin i śmierci, którym podlega każda forma życia¹⁹.

W twórczości **Jerzego Tchorzewskiego** (1928-1999) można odnaleźć motywy kosmiczne, które są silnie akcentowane niezależnie od techniki tworzenia. Mają symboliczny charakter interpretowany jako wyobrażenie praformy, symbol kosmicznego powstania wszechświata²⁰. Kreował on różne odsłony tego samego, fantastycznego świata. Jego dzieła przedstawiają zwykle odrealnione krajobrazy czy też kosmos, w którym nieustannie dochodzi do widowiskowych wybuchów i zderzeń ciał niebieskich²¹. Równoległe z malarstwem od końca lat 40. tworzył monotypie, w drugiej połowie lat 50. zaczął malować abstrakcyjne obrazy nasuwające na myśl kosmiczne kataklizmy i erupcje materii, rozjaśniane poszarpanymi liniami błyskawic.

Elementy kosmiczne i organiczne przewijają się również w twórczości **Leszka Wyczółkowskiego** (1950), którego wysoki kunszt technik graficznych jak również same prace mocno inspirowane naturą, mają silny charakter symboliczny oraz metafizyczny. Jak wielu artystów, tworzy nastrój kontemplacji niezbędnej do zrozumienia siebie w stosunku do świata. W jego pracach nie jesteśmy w stanie uzyskać jednoznacznej odpowiedzi, jest to kolejny przykład polemiki z widzem. Jednak w tych dziełach jest spokój i harmonia. Są wolne od negatywnych emocji, możemy się wyciszyć, zrelaksować, zjednać z naturą. Jego prace bazują na logice i równowadze. Mają w sobie pewną szlachetność i czystość formy. Sam artysta tłumaczy swoją sztukę jako równowagę dwóch światów: „*Pierwszy z nich to świat intelektu, geometrii i porządku spojony solidnym rzemiosłem. Ten drugi świat jest miękki, organiczny, pełen uczuć i instynktów. Połączenie tych dwóch światów stanowi fundament mojej sztuki, której efekt końcowy jest punktem wyjścia uruchamiającym wyobraźnię odbiorcy.*”²²

¹⁹ Akcent, literatura i sztuka, kwartalnik 4 (46) 1991, s.179

²⁰ Jolanta Chrzanoska-Pieńkos. Andrzej Pieńkos. *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996

²¹ <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-tchorzewski>

²² Wstęp do wystawy *Leszek Wyczółkowski. Kod natury*, 10.05.2017 – 30.05.2017
Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych – Galeria Centrum, Kraków,
<http://www.triennial.cracow.pl>

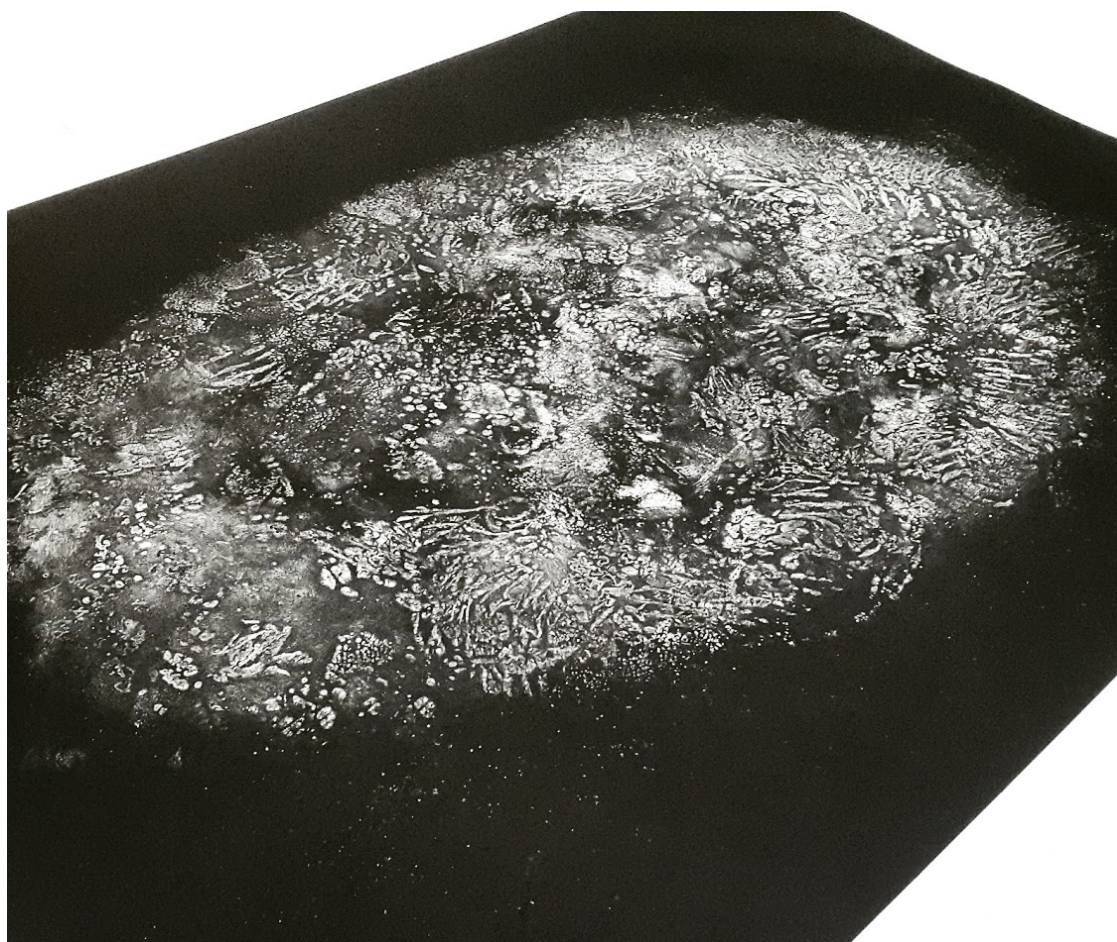
3. WARSZTAT I WYOBRAŻNIA

Techniki druku płaskiego odegrały w XIX i XX wieku znaczącą rolę. Poszukiwanie tańszych technik powielania obrazu i tekstu doprowadziło najpierw do powstania sitodruku, a następnie od końca lat trzydziestych XX wieku wzmogło eksperymenty związane z wprowadzeniem fotokopiowania.²³ Techniki te były początkowo przyjmowane w obiegu sztuki z nieufnością jako komercyjne i masowe. Jednak kolejne pokolenia artystów włączyły je do swojej praktyki, a powstające dzieła nie odstawały od standardów artystycznych, wręcz przeciwnie, wносиły świeży powiew nowego. Podobne protesty towarzyszyły w XX wieku wydrukowi cyfrowemu, które coraz odważniej przekraczały progi galerii oraz były akceptowane na przeglądach graficznych. Obecnie poszukiwanie, eksperyment i ewolucja technologiczna na stałe zostały wpisane w dziedzinę grafiki artystycznej. Pojawiły się wątki łączenia metod graficznych, stosowania niekonwencjonalnych środków technologicznych, w tym unikatowych i cyfrowych²⁴. Jest to niezwykle interesujące – podążać niby tą samą drogą warsztatu z całym instrumentarium pras i maszyn graficznych, a jednocześnie mieć możliwość sięgania do nowoczesnych, cyfrowych i wirtualnych technologii. Technologiczna rewolucja jest ciągle kontynuowana od czasów awangardy artystycznej XX wieku, gdzie swe początki miała forma kolażu i montażu. Możliwości digitalne rozwinęły te metody.

Swoje eksperymenty warsztatowe zaczynałem od monotypii – techniki graficznej będącej hybrydą malarstwa, rysunku i grafiki. Przy pierwszych podejściach w tej materii, gdzie efektem były przypadkowe rozmycia i plamy, można było zobaczyć coś intrygującego. Sprawiało, że wyobrażenia zaczęła szaleć, dając pole do popisu kreatywności twórczej. Operowanie farbą graficzną i rozpuszczalnikami miało znaczenie podczas budowania światłocienia. Nadawanie farby poprzez zastosowanie silikonowych matryc pozwoliło mi budować kompozycje bardziej organiczne. Materiały gumowate idealnie nadawały się do nanoszenia struktur na powierzchnię

²³ *Wielość w jedności, Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 r.*, Bydgoszcz 2015, s.44

²⁴ J.w., s.27



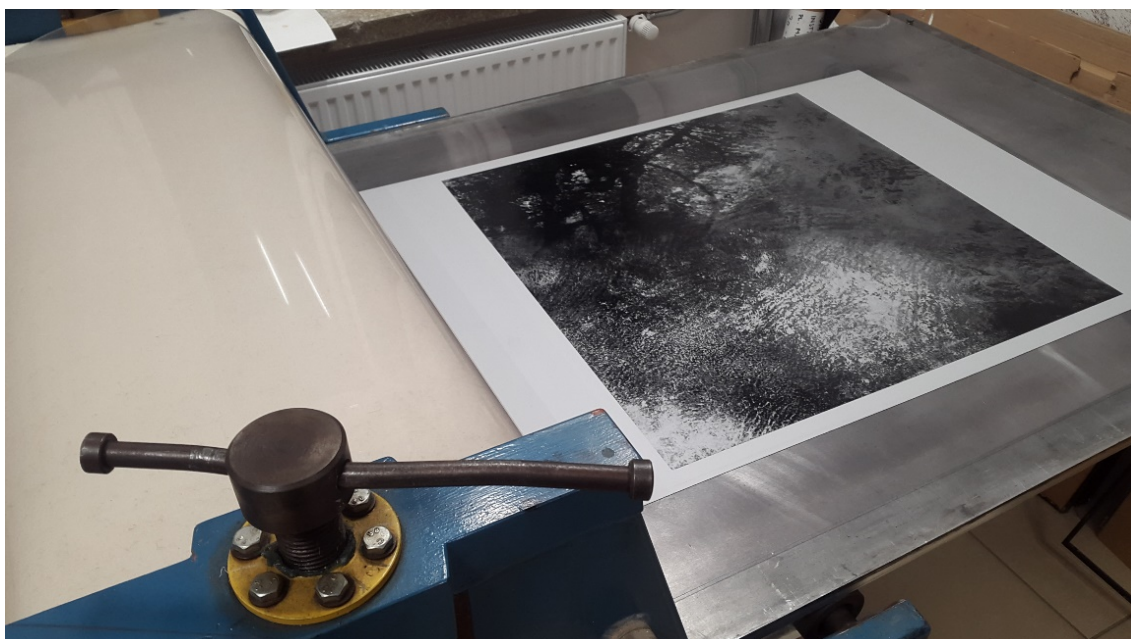
Fot.1 Poszukiwania obrazów organicznych w technice monotypii

roboczą. Aby wykonać odpowiednie stemple, wykonałem z plasteliny model, który następnie zalewałem silikonem. Zdarzało się, że zrywałem go zanim jeszcze dokładnie zasechł, był to jeden ze sposobów pozyskiwania nowych narzędzi do tworzenia tekstur. Ucząc się na własnych błędach zacząłem porządkować efekty. Doświadczenia w monotypii wykorzystywałem w technikach trawionych z zastosowaniem siarczynu miedzi i chlorku żelaza jako trawienie przez farbę na płytkach cynkowych. Później eksperymentowałem z trawieniem przez specjalnie spreparowany tusz na bazie tonera do drukarek laserowych. Wykorzystywałem również materiały wykonane techniką kolografii (grunt malarski na płycie PCV) oraz na płytach polimerowych (naświetlenia z folii). Wszystkie próby odbywały się na małych formatach (do rozmiaru A3). Prace wykonane w tych technikach poszerzyły moją wiedzę warsztatową, jednak potrzeba zaprezentowania grafik w większym formacie oraz w różnych przestrzeniach galeryjnych sprawiła, że wybrałem technologię offsetową, aby móc odwzorować poszczególne efekty

oraz dodatkowo je zmodyfikować. Tendencja do zbierania materiałów roboczych potrzebnych do dalszej pracy zrodziła się u mnie od chwili poznania technologii druku offsetowego. Miało to miejsce po raz pierwszy w 2009 roku podczas warsztatów graficznych w Falun w Szwecji. W 2018 roku w trakcie kolejnych warsztatów w tamtejszym ośrodku miałem możliwość eksperymentowania z polimerami. Wszystkie materiały, nad którymi chciałem pracować, zostały udokumentowane cyfrowo. Wiąże się to bezpośrednio z systemem przygotowawczym do projektowania, jaki sobie założyłem, gdzie elementy „stare” stają się „nowe”, odnajdując nowe technienie w innej szacie graficznej.

Kolejnym etapem było już budowanie kompozycji za pomocą zebranych materiałów. Odpowiednia dokumentacja cyfrowa sprawiła, że dalsze etapy pracy mogłem rozwijać dzięki programom graficznym (Photoshop, Illustrator). Za sprawą technologii offsetowej gotowe obrazy cyfrowe zostały przeniesione na powierzchnię blachy offsetowej (metoda CTP - computer to plate). Technologia ta pozwala na powielanie obrazu na papierze za pomocą płyt offsetowych (płyta fotopolimerowa), która po naświetleniu zyskuje właściwości litograficzne (fotolitografia). Odbijanie z matryc odbyło się w formie bezpośredniej za pomocą klasycznej prasy graficznej. Obraz musiał zostać naświetlony w lustrzanym odbiciu.

Obserwując postępy w usprawnieniu transferu projektu na matrycę graficzną tak, aby była jak najdokładniejsza, zdigitalizowana forma obrazu we współczesnej grafice warsztatowej wydaje się w obecnych czasach niezastąpiona. Chemiczne przenoszenie tonera, przedruki anastatyczne, maszynowy nadruk farby kwasoodpornej, wszystko to wymaga wcześniejszego kserowania lub skanowania, aby wykonać materiał do transferu. Naświetlenia umożliwiają dokładne przeniesienie projektu na matrycę, jednak na powierzchni fotopolimerowej powstają ograniczenia, co do dalszej obróbki matrycy, jak i trudności przy nakładaniu farby (możliwość zatłoczenia detali). Posiadając jednak doświadczenie w tej materii oraz chcąc powtórzyć efekty z wcześniejszych dokonań, postanowiłem wybrać tę opcję i przygotować grafiki do naświetleń. W trakcie cyfrowej obróbki obrazu kompozycja zaczyna być budowana symetrycznie, powstaje wstępne tło z motywem graficznym, skopiowane i odbite w poziomie, następnie dodawane są elementy do złamania powstałej symetrii. Elementy te zostają powielane, ulegają transformacji. Kiedy praca zaczyna nabierać kształtu, za pomocą trybów mieszania warstw oraz stylów, podkreślone zostają światłocienie.



Fot. 2 i 3 Matryce fotolitograficzne w trakcie odbijania

Prace mają charakter ciężki, surowy. Powstają jednak światła, które przebijają się przez splecione ze sobą ciemne powierzchnie struktur, wprowadzają surrealistyczny, fantastyczny świat, który napawa lękiem oraz ekscytacją. Swoje prace pozbawiam dosłowności, tworzę początkowo symetryczne kompozycje i łamiąc je, staram się

wciągnąć widza w potencjalne światy wyobraźni, dając możliwość ucieczki od banalnej rzeczywistości, a tym samym wsłuchania się w siebie.

Obrazy graficzne, które tworzę, budowane są etapami. Ze względu na cyfrowe przetwarzanie, jak również późniejsze naświetlanie projektu na matryce, nie można zaliczyć ich do klasycznych rycin, lecz zdecydowanie należą do współczesnej grafiki warsztatowej, w której sam gest nakładania farby oraz odbijanie, udział autora w tym procesie, jak również przygotowanie materiałów do dalszej pracy, silnie akcentują warsztatowe pochodzenie.

Wielokrotnie spotykałem się z pytaniem, dlaczego odrzucam kolor w swoich pracach, dlaczego operuję jedynie czernią i bielą? Widzenie koloru jest subiektywnym wrażeniem, ma ogromne znaczenie w obrazie, podobnie jak faktura. Paradoksalnie odrzucam go, podobnie jak fakturę, wybierając technikę płaskiego druku. Operowanie bielą i czernią niesie w sobie pewną powagę, dostojeństwo oraz tajemnicę. Czerni ma w sobie coś z chęci odizolowania się, jest niepokojąca, ale i wyrafinowana. Operując nią dążę do wyciszenia. Wprowadzam światła, które odsłaniają nam to, co skrywane jest w mroku. Jest to niepokojące, ale jednocześnie intryguje, pozwala oswoić się z obrazem, służy jego zrozumieniu. Bez światła nie jesteśmy w stanie nic dostrzec, jesteśmy jak niewidomi, którzy dodatkowo zostali pozbawieni możliwości odczytania tego obrazu dotykiem. Światłne przebicia nie tylko wprowadzają nas w ten świat, ale dają możliwość dostrzeżenia tego, co nieosiągalne. Kiedyś przy pewnych filozoficznych rozważaniach usłyszałem, że życie jest szare, czasem ciemniejsze lub jaśniejsze (w nawiązaniu do monotonii życia codziennego, gdzie powtarzane są czynności, bez czerpania z tego przyjemności), a wszelkie pozytywne chwile to właśnie te światełka, które nawet niewielkich rozmiarów, potrafią skupić na sobie uwagę pomimo przytłaczającej czerni.

Zestawiając biel i czerni poruszam się w polu odwiecznej symboliki światła i ciemności, przenosząc się w wyobraźni w sferę symbolicznych odniesień i wartości. Jest to jeden z powodów, dla których unikam koloru w pracach, operując bardziej światłem wyłaniającym się z ciemniejszych partii, rozświetlając i ujawniając to, co było skrywane. Jest to znaczące podczas projektowania. Mam w swoim zasięgu dwie siły, które nadają sobie sens, dążąc do równowagi, lecz jej nie osiągając, stale walcząc o dominację. Jedno bez drugiego nie może funkcjonować. W ferworze

procesów myślowych i rozbudzonej wyobraźni odnajduję powiązania tematyczne z przeszłości: motywy żywiołów, mikro i makrokosmosu, filozoficzne rozważania, łączenie lub też zestawianie przeciwieństw. Czasem powstaje dysonans, a czasem wszystko zaczyna tworzyć wspólną opowieść – powstaje nowe dzieło. Aby zrozumieć lepiej to, co robię i być tym samym szczerym wobec odbiorcy, postanowiłem skupić się na myśli, która zbliżona jest w pewnym sensie do horacjańskiej filozofii życia – poszukiwania złotego środka oraz *carpe diem*. Jest w tym moim podejściu dużo miejsca na temat śmierci i przemijania, jednak bez pesymistycznego nastawienia, istotne jest docenienie istoty życia, odseparowanie się od rzeczy materialnych, uznanie wartości duchowych oraz zbliżenie się do natury.

Ważnym elementem moich prac jest też symetria, która określa pewien układ, harmonię. Zagadnienie to ma w przyrodzie fundamentalne znaczenie, stanowi podstawową zasadę świata gdzie *prawa przyrody wynikają z symetrii, a nie symetria z praw*²⁵. Nasz obecny wszechświat nie jest symetryczny, ale opisują go idealnie symetryczne prawa przyrody. Aktualna postać otaczającego nas świata jest wynikiem procesów spontanicznego jej łamania²⁶. Pierwsza asymetria w historii wszechświata pozwoliła materii zaistnieć, dzięki kolejnej powstało życie. Symetria jest łamana w naszym otoczeniu, jesteśmy asymetryczni nie tylko makroskopowo, ale i molekularnie²⁷. Andrzej Białas zastanawiał się, jak można pogodzić fakt istnienia symetryczności praw z ciągłym łamaniem symetrii we wszechświecie. W odpowiedzi stwierdza on, że źródłem łamania symetrii jest przestrzeń, w której istniejemy²⁸. Ze względu na znaczenie symetrii jak również asymetrii, nie tylko pod względem kompozycyjnym, stała się ona dla mnie interesującym motywem do tworzenia prac artystycznych. Znajduję w niej stałe odniesienia do teorii Wielkiego Wybuchu, jak również świata natury. Proces kreacji nie jest symetryczny. W swoich abstrakcjach organicznych łączę motywy graficzne z ich lustrzanymi odbiciami. Podczas projektowania dalej wykorzystuję symetrię, jednak starając się w późniejszych etapach deformować ją tak, aby uzyskać efekt jej „złamania”. Daje to interesujące rozwiązania graficzne, mające wiele cech wspólnych również z psychologicznym Testem Rorschacha (projekcyjna metoda diagnostyczna wykorzystująca plamy

²⁵ z recenzji Andrzeja Koleżyńskiego: Leon M. Lederman i Christopher T. Hill, *Symmetry and the Beautiful Universe*, Zagadnienia Filozoficzne w Nauce nr 40, s.135-141

²⁶ <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dzieci-zlamanej-symetrii-157008>

²⁷ *Po naszej stronie lustra. Tajemnice życia. Złamana symetria Wszechświata*, Zdzisław Głowacki, Oficyna Wydawnicza „TUTOR”, Toruń 2016

²⁸ *Natura boi się próżni*, Wiedza i Życie, nr 12 (1993) 29

atramentowe), który dosyć często jest przytaczany podczas interpretacji moich prac. Staram się tym sposobem wywołać efekt, jakoby prace były bezcielesne, pokazać bardziej stan ducha niż stan fizyczny.

Sztuka jest nieoczywistym tworem, który ma wielką siłę. Może dawać odpowiedź na każde pytanie, upiększać świat, może kłuć w oczy szczerością, lub być zakłamaną, może uspokajać, dawać nadzieję, może wszystko. Niekiedy dzieło nie wymaga komentarza, pokazuje coś wprost, jak na dłoni, jednak według mnie najważniejszą kwestią jest, by zachęcało do refleksji, aby mogło pozostać zapamiętane.

Bodźce są ważne dla osób wrażliwych, stymulują, pozwalają nam się rozwijać, czasami jest ich za dużo, wtedy mogą mieć na nas negatywny wpływ i wtedy niezbędne jest wyciszenie. Osobiście uważam, że sztuka powinna być szczerą i niewymuszona. Jeśli autor nie jest tego świadomy i zdaje się na czysty przypadek, tak i widz może być wówczas zdezorientowany. Inspiracje natomiast są ważne nawet jeśli bazujemy na czymś, co już zaistniało. To przez nasze emocje, wrażliwość oraz doświadczenie, które są niepowtarzalne, sprawiamy, że dzieło staje się unikatowe. W trakcie gonitwy za oryginalnością można zatracić swoją tożsamość artystyczną. Wycofanie dodatkowo ją pogłębia, kiedy przychodzi do zaprezentowania dzieła dając możliwość konfrontacji, poznania słów krytyki. Jest też pewne poczucie straty i pewnej dezorientacji, kiedy praca zostaje ukończona. Wielokrotnie przyznawałem się do braku przywiązania do swoich prac, zwracając uwagę, że najważniejszy moment to ten, w którym dana praca się rodziła. Mimo to cenię sobie powroty do poprzednich, zamkniętych już cykli, mogąc czerpać z nich nowe pomysły lub też rozważać nowe interpretacje.

Nowe prace często są kontynuacją poprzednich, zawierają część dawnych realizacji. Chcę tym samym zachować stały rozwój, dążenie do celu. Rozwinięcie twórczych poszukiwań odnajduję w kolejnych fragmentach, które stają się nowym źródłem przy kolejnych projektach. Porównuję to do wędrówki duszy z ciała do ciała i koncepcji ponownych narodzin. Idąc tą ścieżką, nasuwa się skojarzenie dotyczące reinkarnacji – wędrówka duszy, aż do osiągnięcia Absolutu. Taka wizja jest na tyle intrygująca, aby otworzyć i spotęgować moją wyobraźnię, która staje się zdolna do rozpoczęcia kolejnego cyklu kreacji. Kim jest artysta jako twórca? Jakie powinien stawiać sobie wyzwania? Jaką rolę odgrywać we współczesnym świecie? Ta ciągła tułaczka w poszukiwaniu nowych form, tworzenie nowych rozwiązań, jak również rozwijanie tych już odkrytych, jest moją drogą uzyskania odpowiedzi na te pytania.

4. BIOFORMA

**Od dawna już (...) czyta się o formie
mniej lub więcej nieścisle i ciemne frazesy.²⁹**

Forma jako pojęcie oznaczające widzialny kształt określonych treści ma swoją historię, z której najciekawszym okresem jest czas uzyskiwania autonomii, a potem dominacji w niektórych stylach w sztuce. Forma, kształt i morfizm to terminy, które zawsze odnosiły się do budowy, konstrukcji i cech zewnętrznych.

Bioforma jest dla mnie hasłem – kluczem, będącym nie tylko początkiem, ale i podsumowaniem moich twórczych poszukiwań. Jest jednocześnie próbą wsłuchania się w siebie oraz pokazania metafizycznych struktur opartych o wizje, wspomnienia wywołane przez bodźce, które czerpię i przetwarzam z otaczającego nas świata. Takie podejście odnaleźć można u wielu innych artystów. Jest to podobny poziom wrażliwości, wspólny język, pozwalający na dialog i rozwój. W stosunku do odbiorcy zawsze pozwalam na subiektywną interpretację moich prac z nadzieją, że rozwinię się z tego większa refleksja oraz uwolnią się te pokłady wrażliwości, które najczęściej bywają skrywane.

Bioforma jest moją własną ścieżką, która choć z początku wydawała się dawno przetarta, okazała się całkiem nowa i niezbadana. Przez lata miałem okazję definiować ją na własny użytek, tworząc nieskończone wersje i interpretacje. Po drodze trzeba było zmierzyć się z wieloma zwątpieniami, lecz dzięki konsekwencji i uporowi powracał sens dalszych działań.

Praca doktorska *BIOFORMA – między wyobraźnią a warsztatem graficznym* została wykonana w technice offsetowej w sposób bezpośredni, odbitki powstały na papierze graficznym Canson 300g. Łącznie praca obejmuje 24 kwadraty o bokach 70 cm, tworzące po złączeniu trzy monumentalne grafiki formatu 140 x 280 cm, składające się z ośmiu części każda. Każdy kwadrat został oprawiony w czarną aluramę, która tym samym stała się częścią grafiki wprowadzając pewien podział

²⁹ St. Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, PIW, Warszawa 2020, s.231

porządkujący oraz przeciwstawiający się dynamicznym formom wewnątrz grafik. Trzy modułowe prace przedstawiają trzy stadia o charakterze biologicznym, mikrokosmicznym lub też makrokosmicznym: początek, eskalację i wygaszenie. Mają formę rozbudowanej kosmicznej panoramy, która za sprawą kwadratowych modułów nie jest historią zamkniętą, cykl dalej może się rozwijać niczym żywy organizm, a widz staje się jego integralną częścią, poprzez iluzję uczestniczenia w nim. Niektóre pojedyncze elementy lub pewne zestawienia mają szansę zostać autonomicznymi bytami, jednak dopiero po złożeniu prace zyskują na sile, dając metafizyczny wymiar. Sam kwadrat ma charakter elementu stabilnego i jednocześnie symbolicznego. W buddyjskich mandalach kwadrat przedstawia sferę wewnętrzności, tego co jest związane z człowiekiem i ziemią. Ilość kwadratów składająca się na kompletną grafikę również ma wymiar symboliczny, gdyż 8 określa doskonałość oraz nieskończoność.

Podział na elementy składowe dał możliwość uporządkowania całości, jak również możliwość rekonfiguracji oraz rozbudowy poprzez dodawanie nowych części. Uwzględniam inne układy w zależności od możliwości przestrzeni galeryjnej. W zaplanowanej w ten sposób pracy doktorskiej tkwi ogromny potencjał zmiany początkowych układów poprzez zamianę miejscami poszczególnych elementów. Jest to w języku kombinatoryki permutacja bez powtórzeń, która określa ile możemy stworzyć różnych układów n-elementowych. Liczba układów kompozycyjnych możliwych w obrębie tylko jednego modułu ośmioelementowego to $8! = 40\,320$. Aby obliczyć, ile możemy stworzyć różnych układów 8-elementowych, mając do dyspozycji 24 elementy pracy doktorskiej (jest to wariacja bez powtórzeń), można skorzystać z kalkulatora kombinatoryki³⁰, za pomocą którego otrzymujemy wynik 29 654 190 720 możliwych układów.

Wobec tej ogromnej liczby formuła systemowej kreacji, nazwana przeze mnie bioformą, jest w stanie sprostać porównaniu do biologicznych procesów, które rozprzestrzeniają się w tak samo nieograniczony sposób.

Doszukując się w formach organicznych celu i sensu pod względem estetycznym i symbolicznym, stwarzam system działań, które dążą do wypracowania pewnego stałego procesu artystycznego, stałej zasady. Mam głębokie przekonanie, że w naturze, w bogactwie biologicznych istnień tkwi fundamentalna pewność

³⁰ <https://www.naukowiec.org/kalkulatory/kombinatoryka.html>

podstawowych prawd bytu. Oparcie się na tych trwałych podstawach w codziennej praktyce artystycznej pozwoliło na opracowanie autorskiego, zindywidualizowanego procesu twórczego. Bezpośrednia praca z fizyczną materią jako tworzywem i zbudowanie odniesień do form biologicznych stały się moim codziennym laboratorium badawczym. Bioforma nie jest dla mnie czymś, teoretycznym pojęciem, lecz spójnym systemem poszukiwań, działań i wymiernych efektów mających odniesienia i wpływ na inne sfery życia.

BIBLIOGRAFIA

1. Elaine N. Aron, *Wysoko wrażliwi*, wyd. Feeria, Łódź 2017
2. Carl Gustav Jung, *Życie symboliczne*, wyd. KR, Kraków 2007
3. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Czytelnik, Warszawa 1976
4. Platon, *Parmenides. Tejtet*, 191 D, tłum. Władysław Witwicki, wyd. ANTYK, Kęty 2002
5. Człowiek jako mikrokosmos w ujęciu Hildegardy z Bingen, wyd. Akademii Ignatianum, Kraków 2013
6. recenzja Andrzeja Koleżyńskiego: Leon M. Lederman i Christopher T. Hill, *Symmetry and the Beautiful Universe*, *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce* nr 40, s.135-141
7. *Natura boi się próżni*, *Wiedza i Życie*, nr 12 (1993) 29
8. Zdzisław Głowacki, *Po naszej stronie lustra. Tajemnice życia. Złamana symetria Wszechświata*, oficyna wydawnicza „Tutor”, Toruń 2016
9. Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Universitas, Kraków 2007
10. Wawrzyniec Brzozowski, *Brzozowski*, wyd. Edipresse Polska S.A., Warszawa 2006
11. *Słownik terminologii sztuk pięknych*, wyd. naukowe PWN, Warszawa 2004

Wykaz źródeł internetowych

- <https://www.britannica.com/topic/microcosm>, dostępny z dn. 07.10.2019
- <http://kwartalnik.exit.art.pl/>, Prezentacje: Henryk Musiałowicz, dr Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Nr 1 (85) 2011 styczeń – marzec,
- <http://rynekisztuka.pl/2015/02/27/zegnamy-henryka-musialowicza/>, aktualność z dn.27.02.2015
- <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-tchorzewski>, Autor: Maryla Sitkowska, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, grudzień 2001.
- <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-gielniak>, Autor: Ewa Gorzadek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, luty 2006.
- <http://www.fejkielgallery.com/zapraszamy-na-wystawe-sens-i-zmysly,356.html> / z dn. 7.09.2019
- <http://www.artinfo.pl/aukcje/tadeusz-brzozowski/komandor-ok-19607> /z dn. 16.06.2019
- <https://youtu.be/LntWYx7aywM>, H R Giger - Occult Experience (1987), z dn.16.06.2019
- <http://www.triennial.cracow.pl>, Wstęp do wystawy Leszek Wyczółkowski. Kod natury, 10.05.2017 – 30.05.2017
- <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dzieci-zlamanej-symetrii-157008>, Tomasz Płazak, 24.12.2018

REPRODUKCIJE GRAFIK

SPIS REPRODUKCJI

Bioforma 1, fotolitografia, 140x280 cm, 2020

Bioforma 2, fotolitografia, 140x280 cm, 2020

Bioforma 3, fotolitografia, 140x280 cm, 2020

Bioforma 1.1, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.2, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.3, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.4, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.5, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.6, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.7, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 1.8, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.1, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.2, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.3, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.4, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.5, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.6, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.7, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 2.8, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 3.1, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 3.2, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 3.3, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 3.4, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

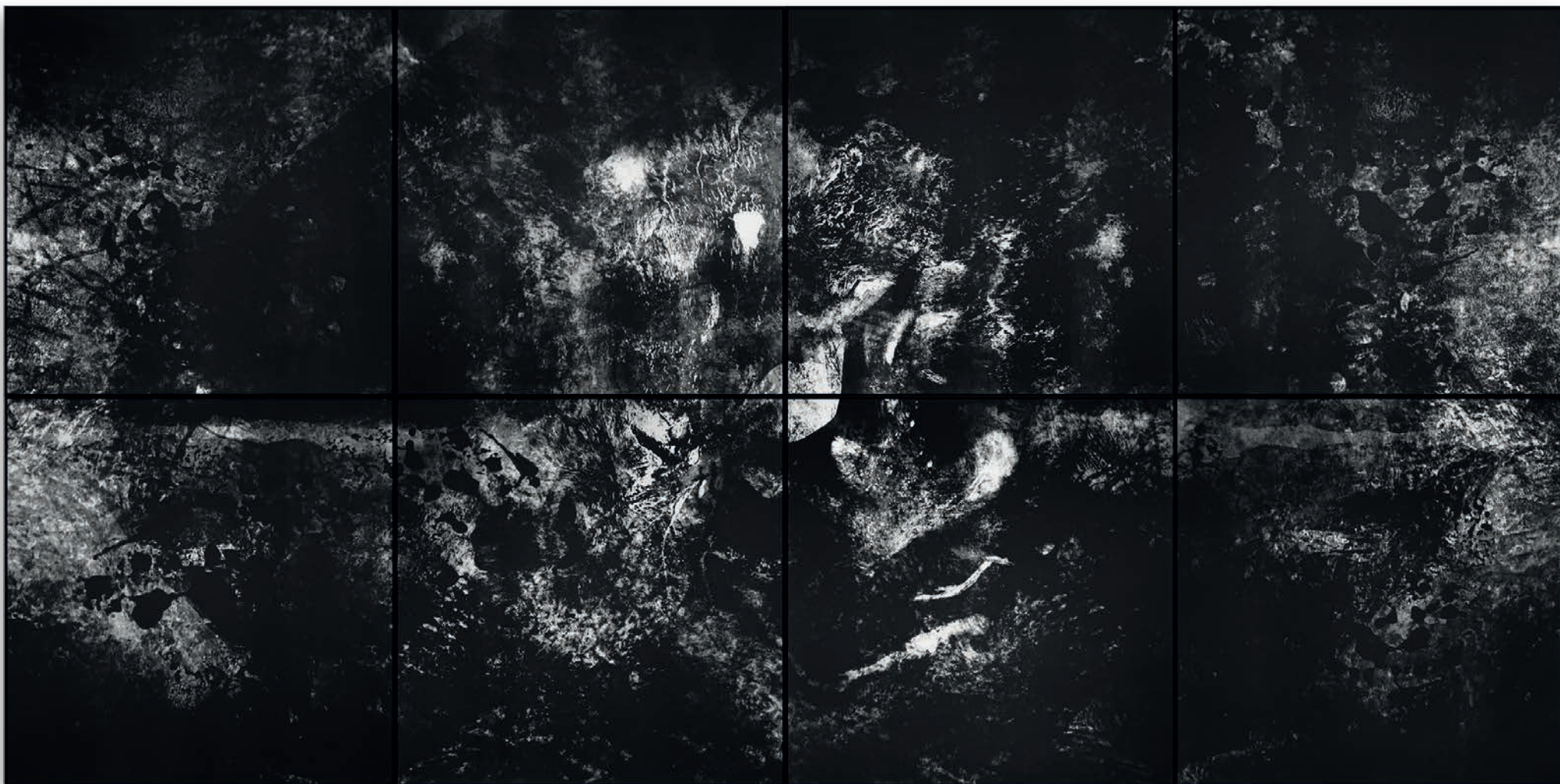
Bioforma 3.5, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 3.6, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

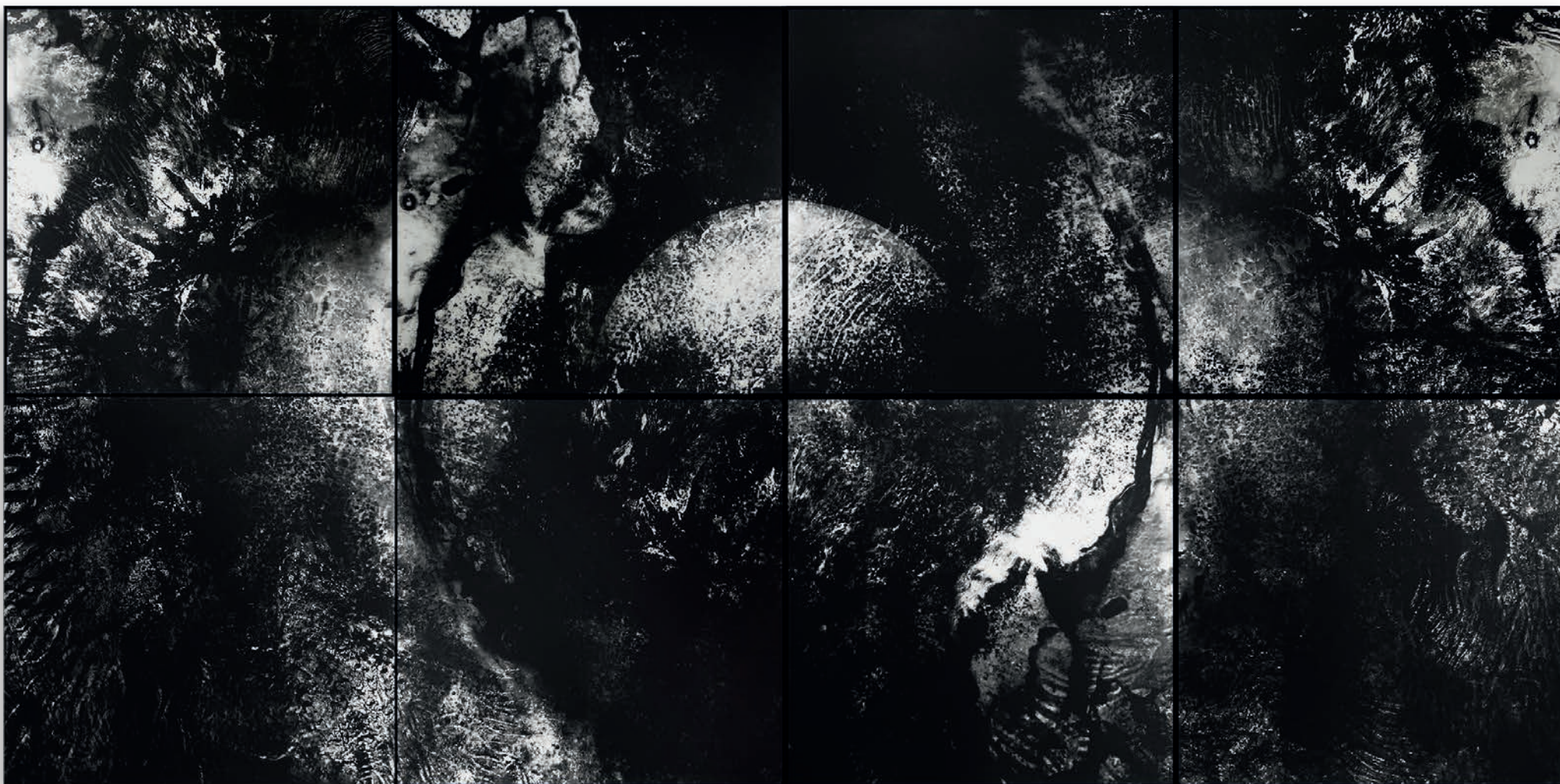
Bioforma 3.7, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

Bioforma 3.8, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020

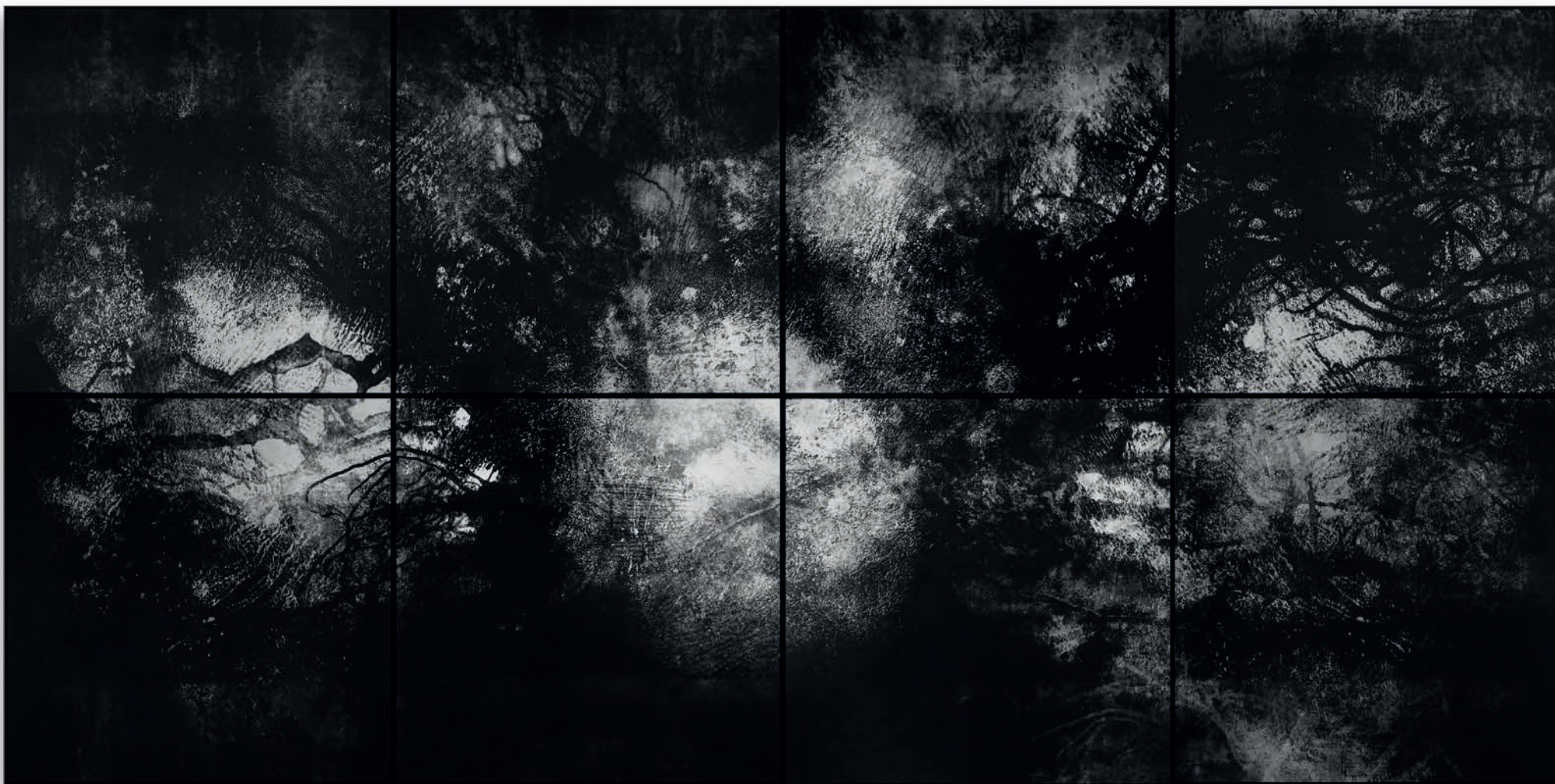
Bioforma 1, 2, 3, fotolitografia, cały cykl, 2020



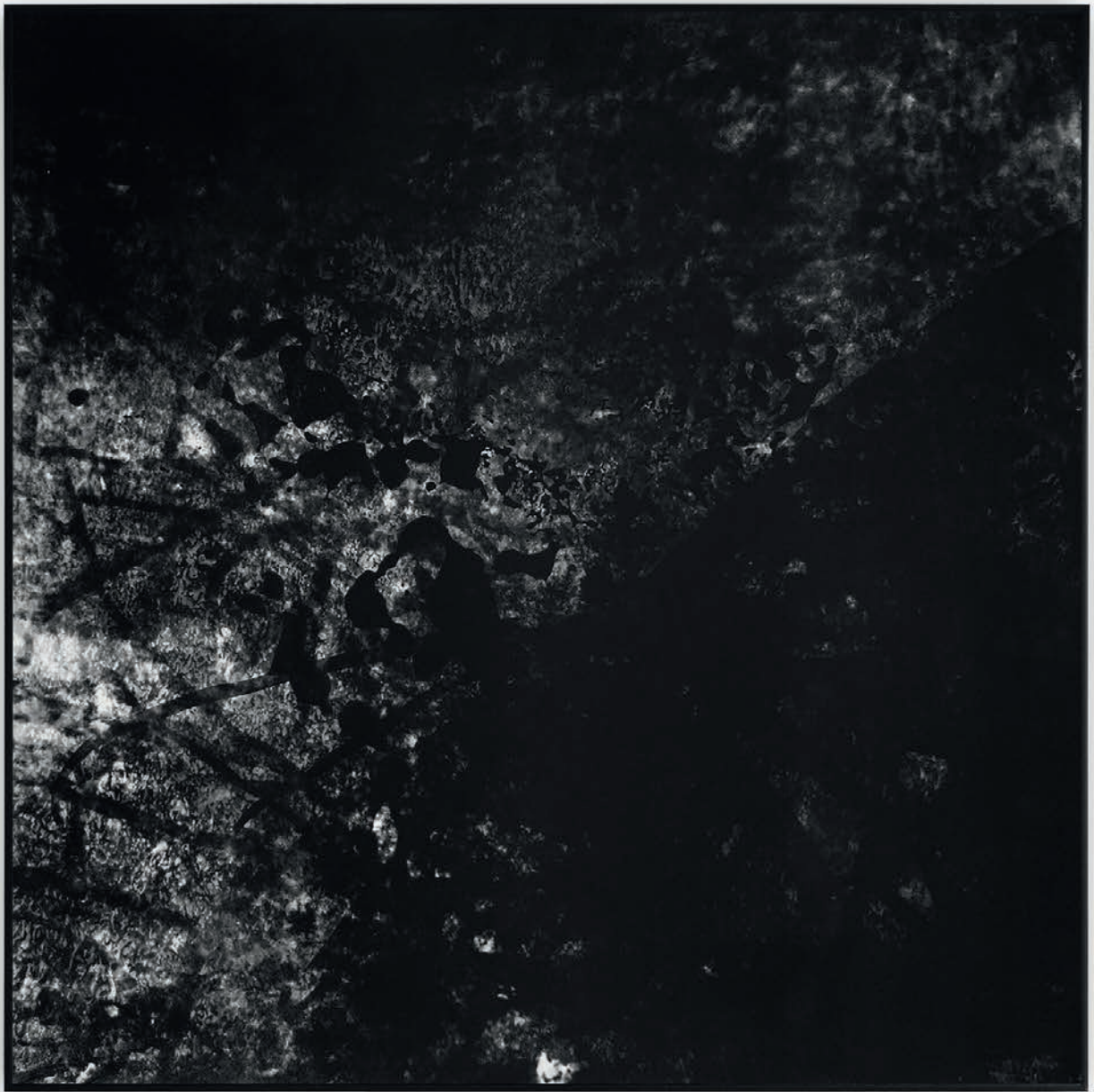
Bioforma 1. fotolitografia, 140x280 cm, 2020



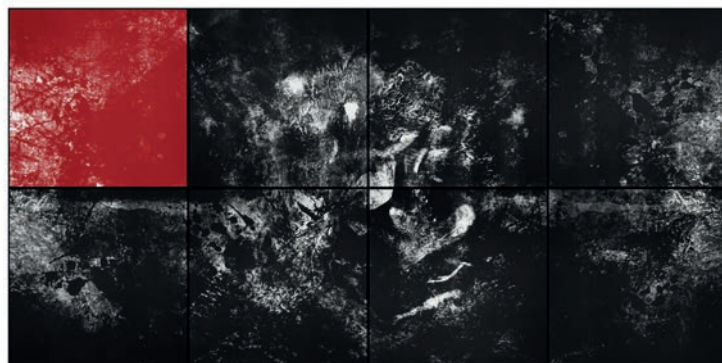
Bioforma 2. fotolitografia, 140x280 cm, 2020



Bioforma 3. fotolitografia, 140x280 cm, 2020

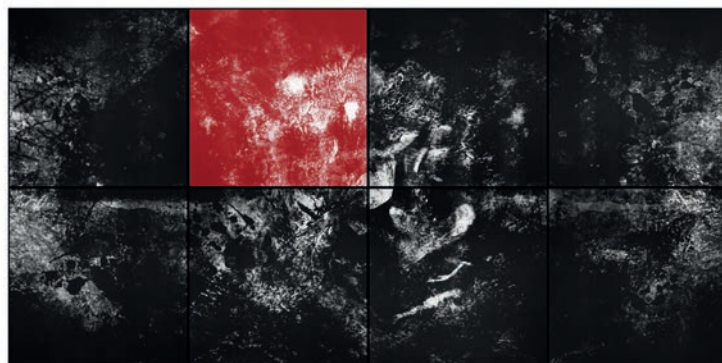


Bioforma 1.1, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



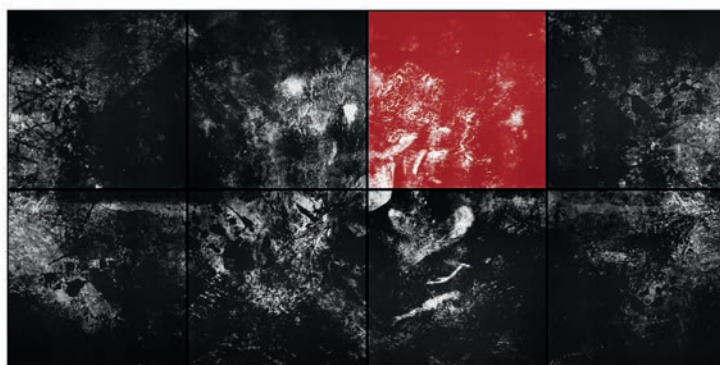


Bioforma 1.2, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



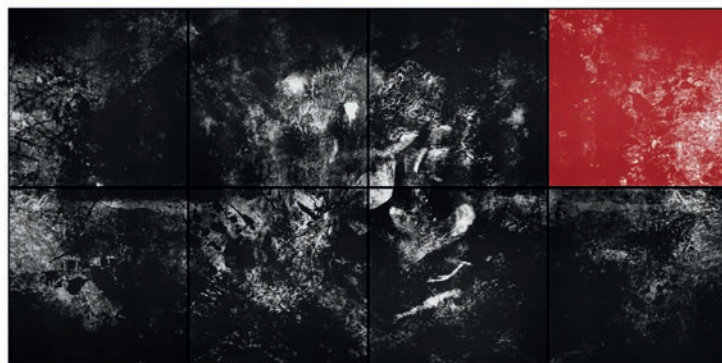


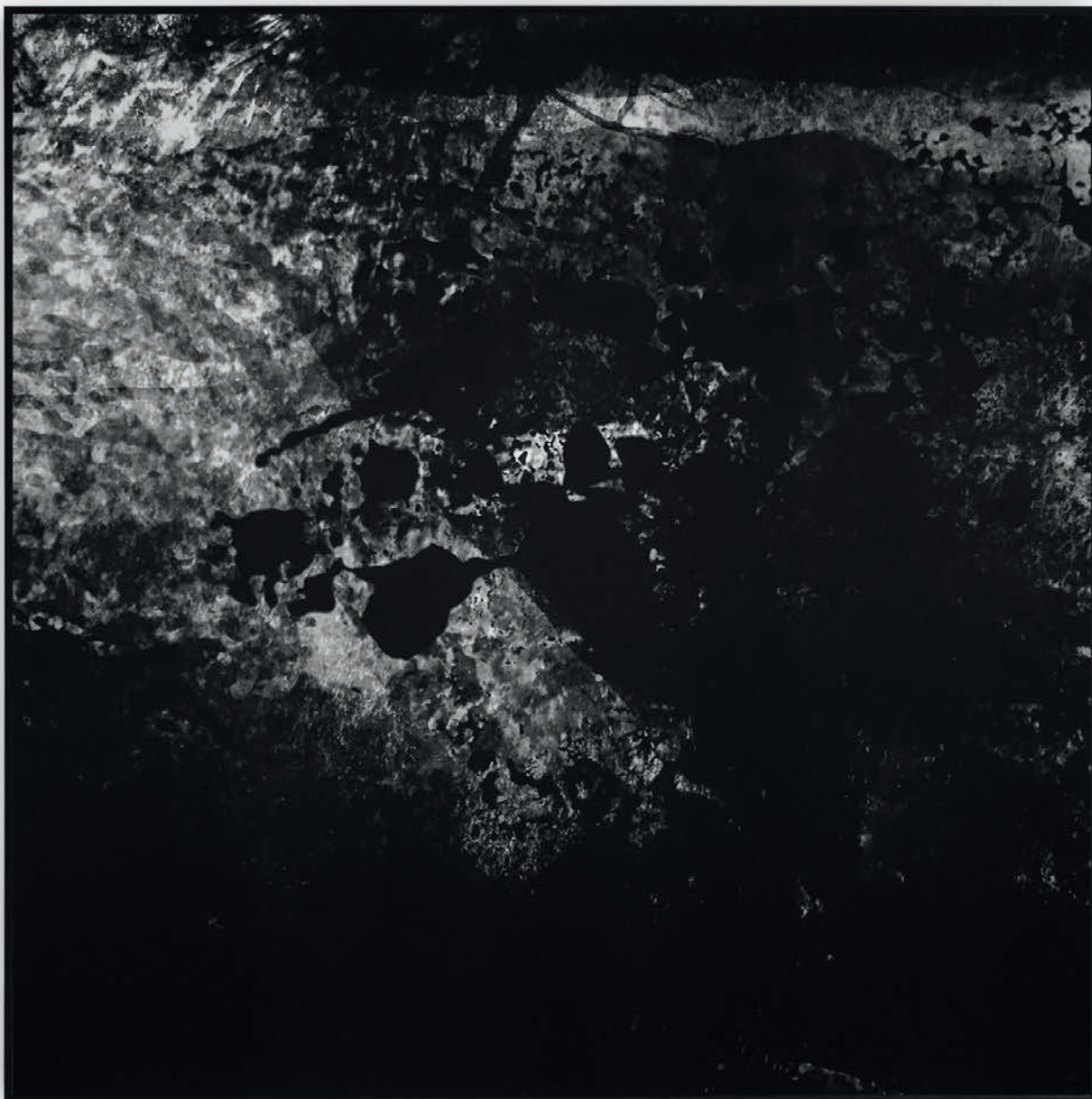
Bioforma 1.3, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



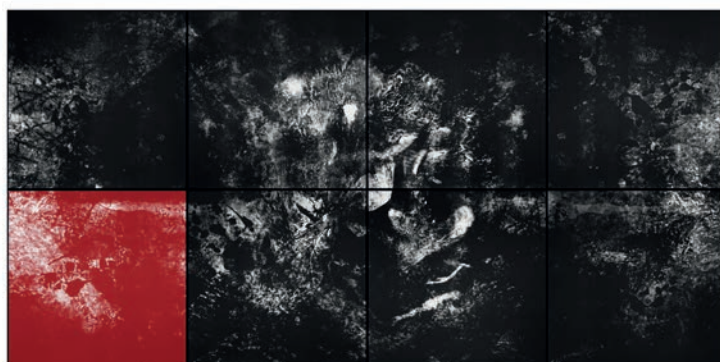


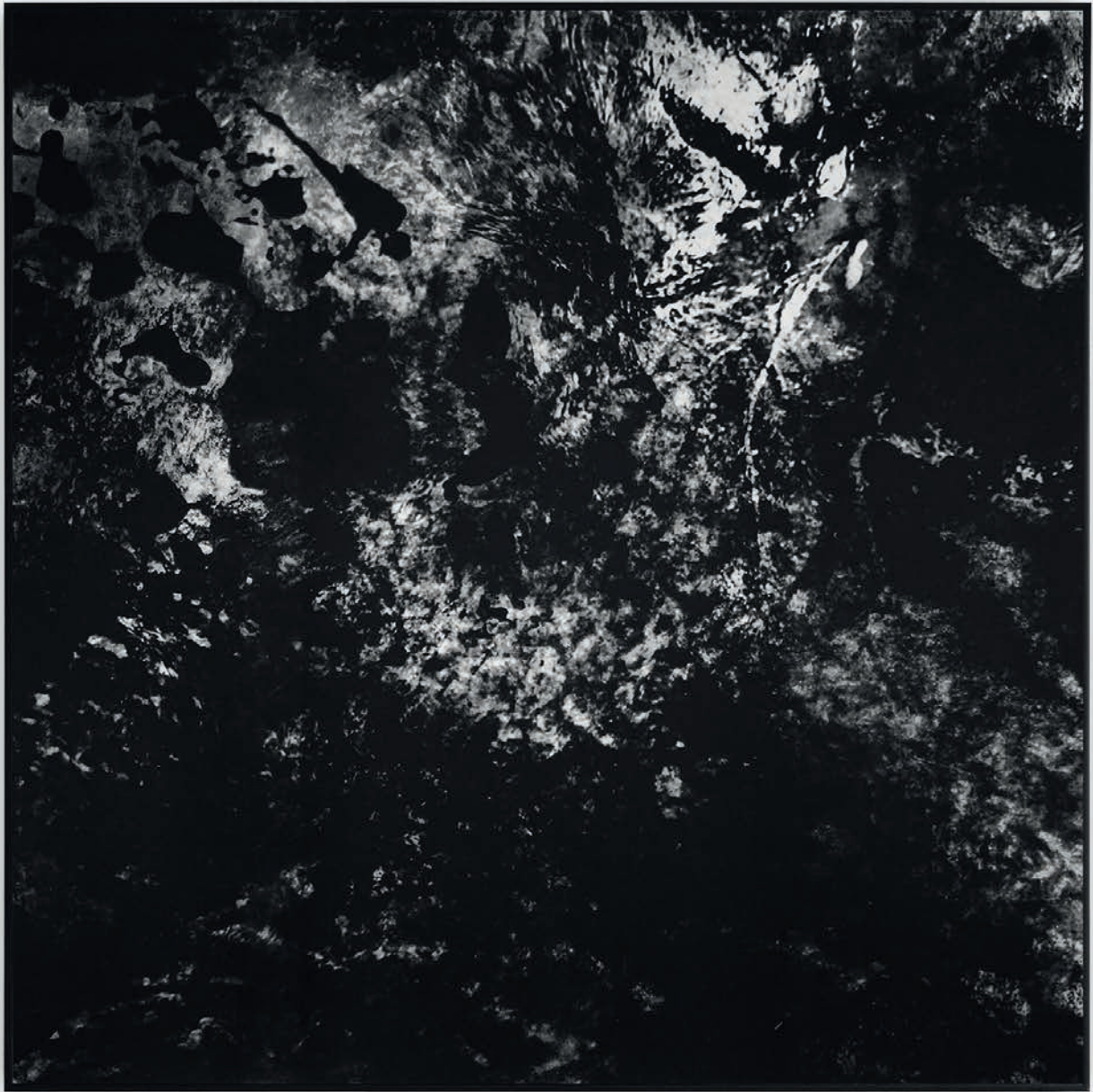
Bioforma 1.4, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



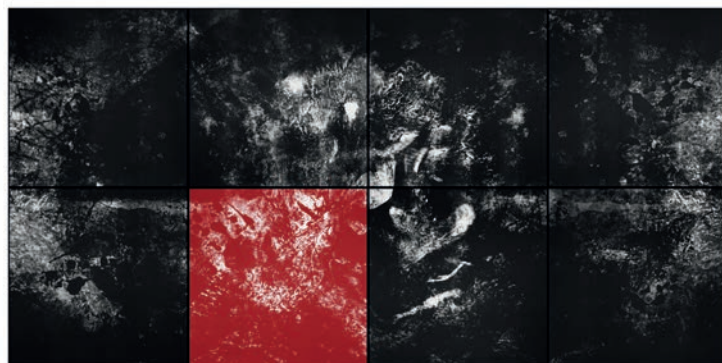


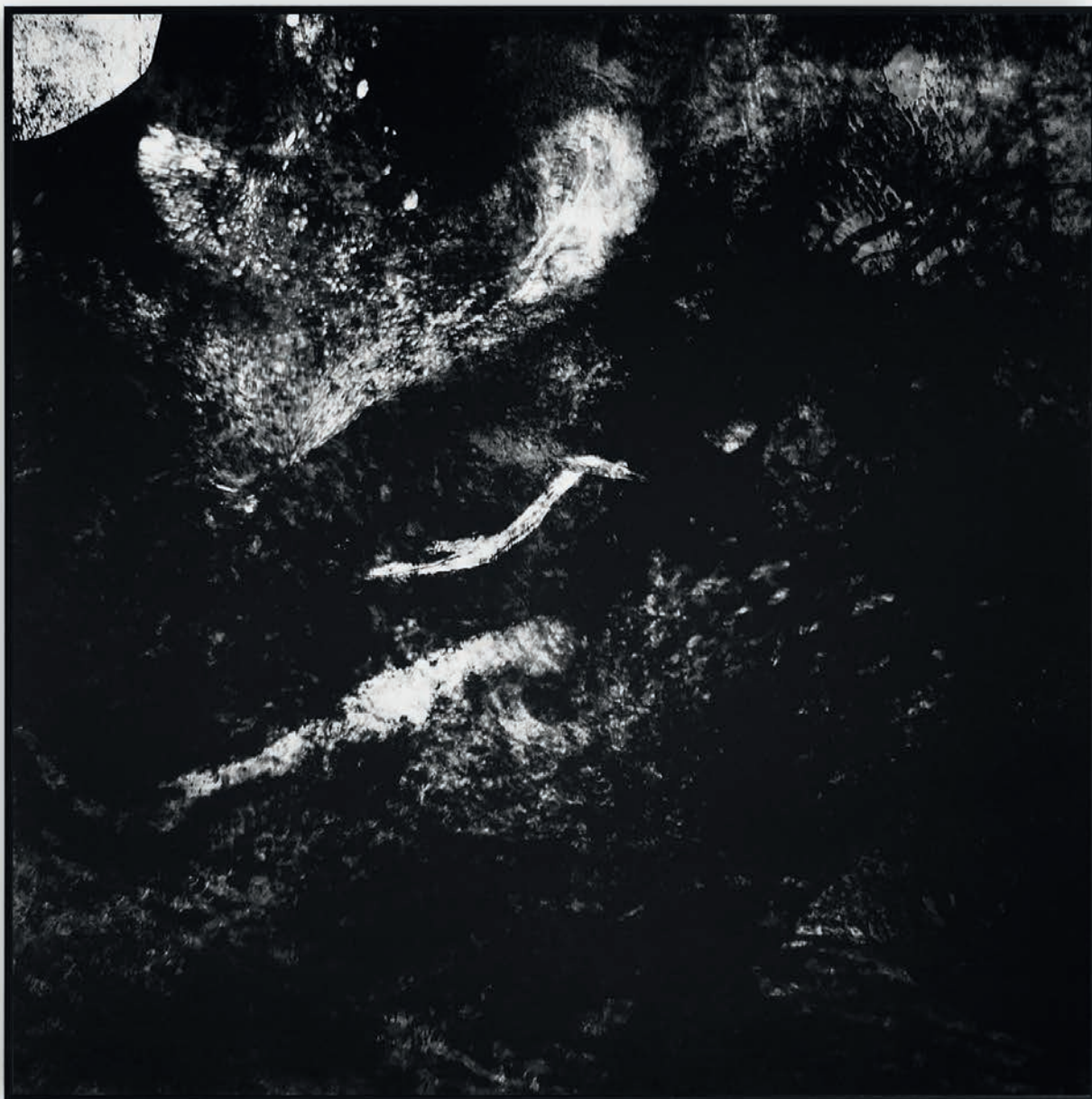
Bioforma 1.5, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



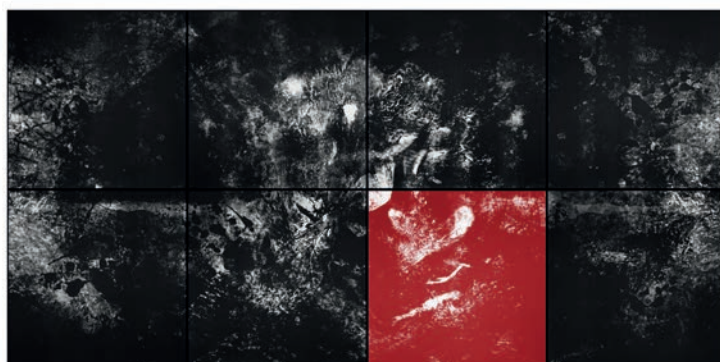


Bioforma 1.6, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



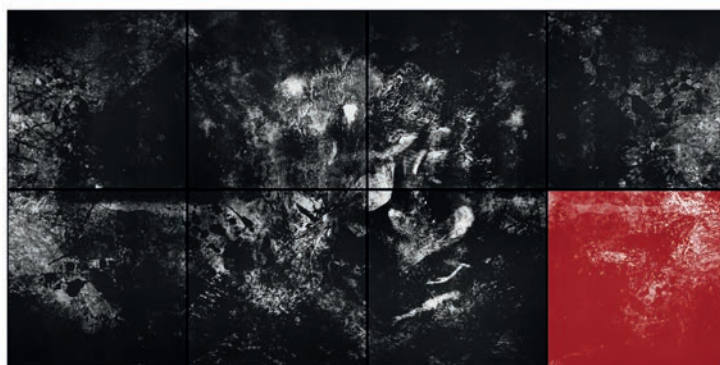


Bioforma 1.7, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



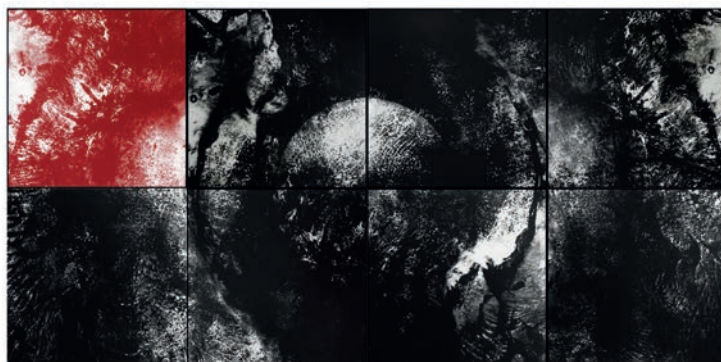


Bioforma 1.8, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



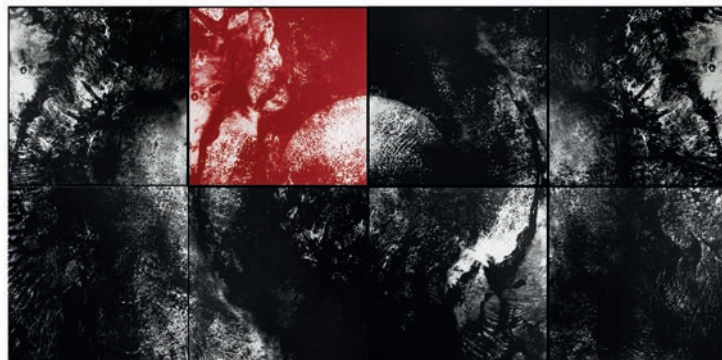


Bioforma 2.1, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



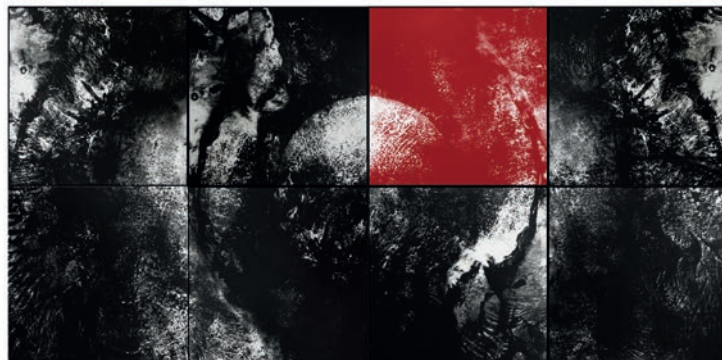


Bioforma 2.2, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



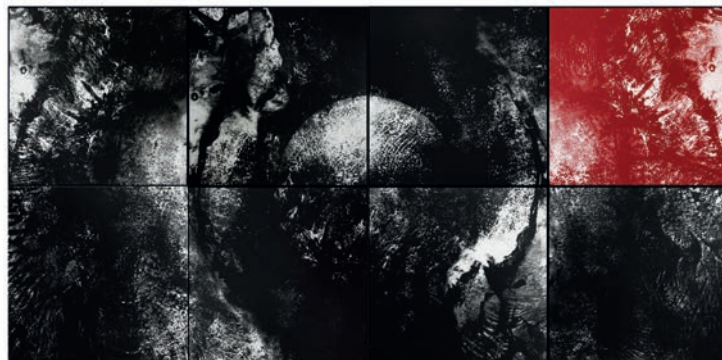


Bioforma 2.3, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



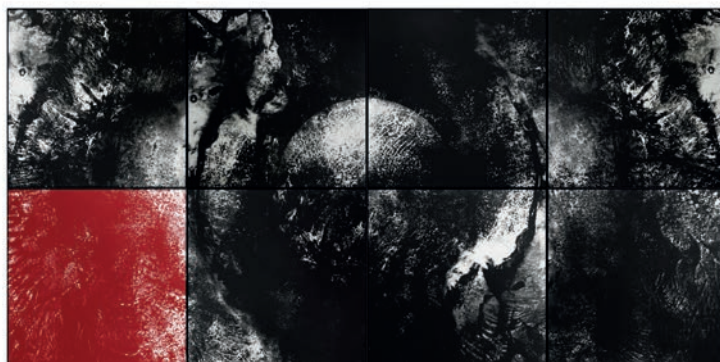


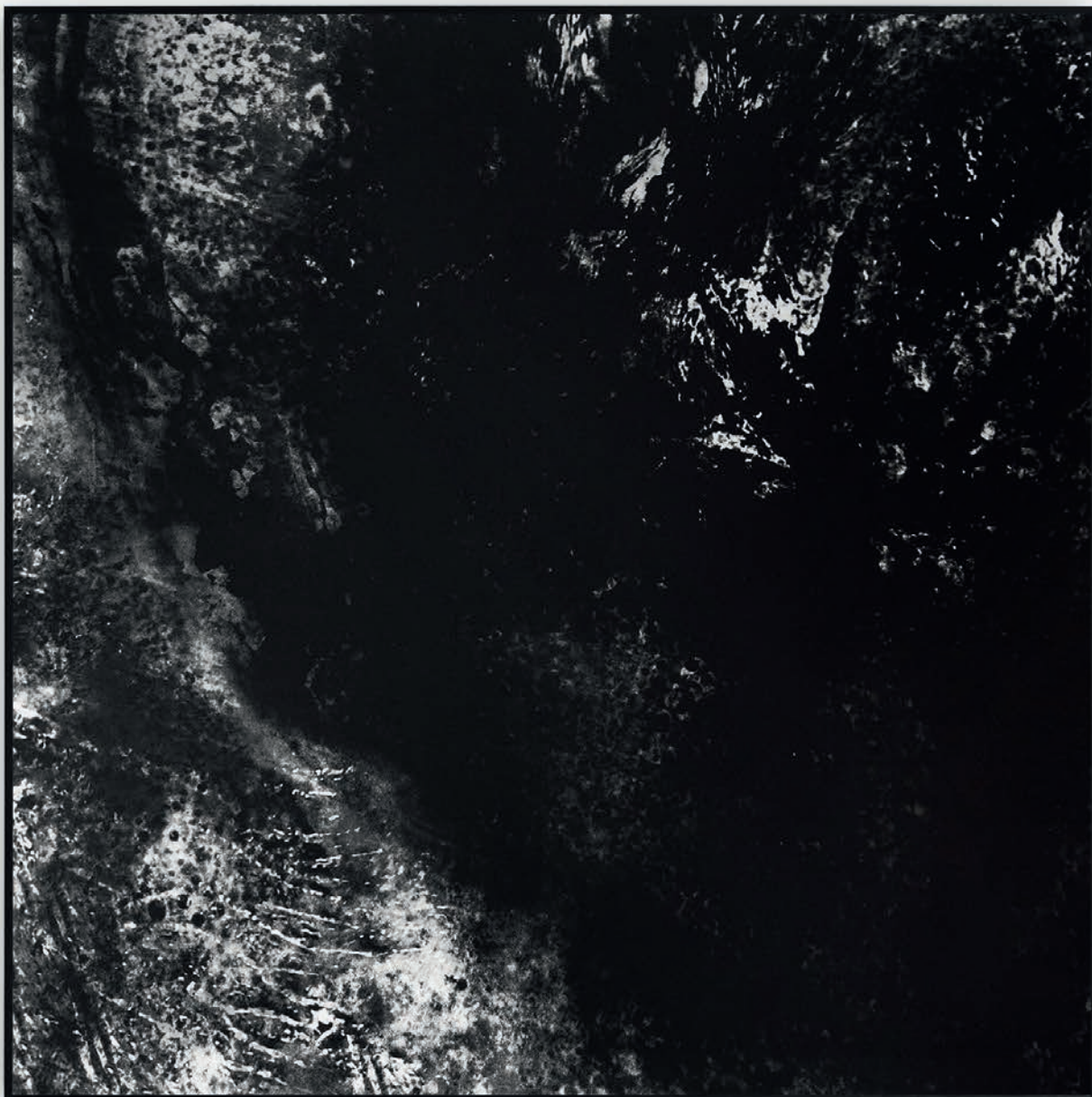
Bioforma 2.4, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



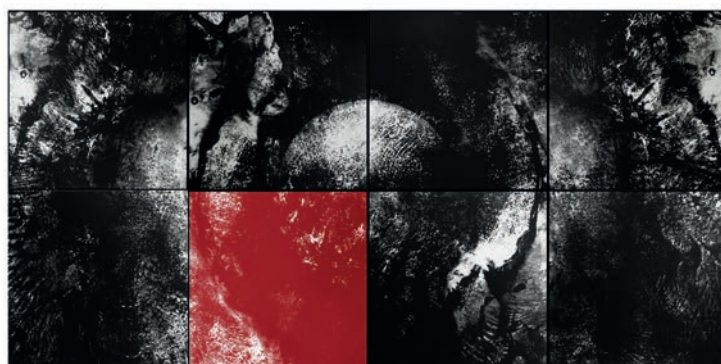


Bioforma 2.5, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



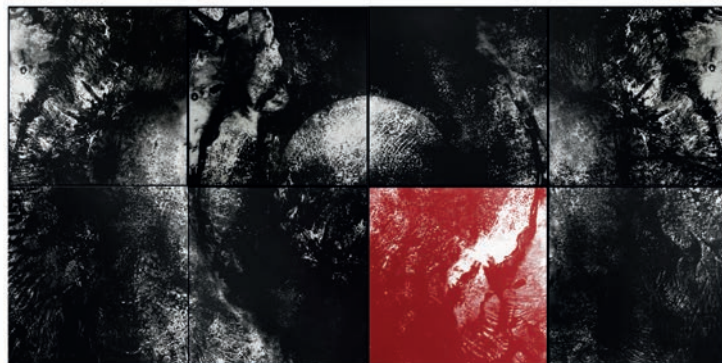


Bioforma 2.6, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



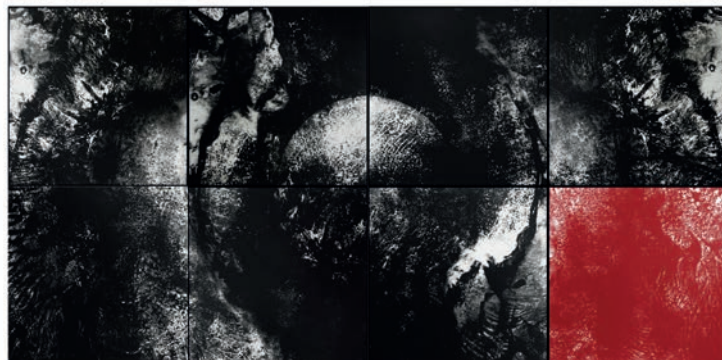


Bioforma 2.7, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



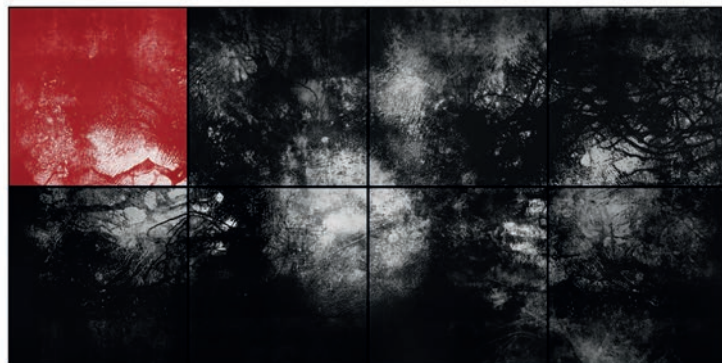


Bioforma 2.8, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



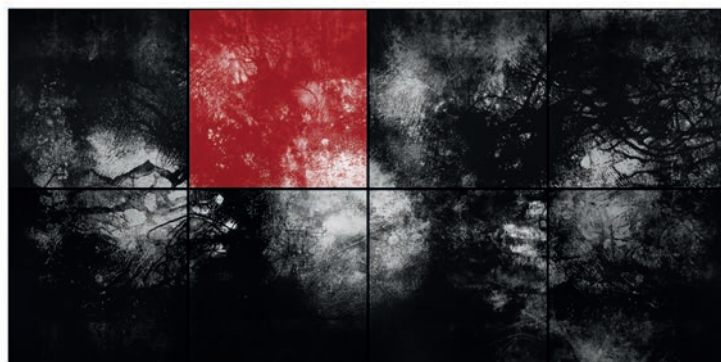


Bioforma 3.1, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



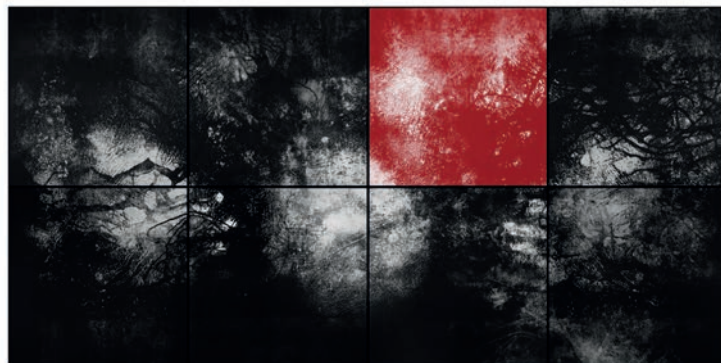


Bioforma 3.2, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



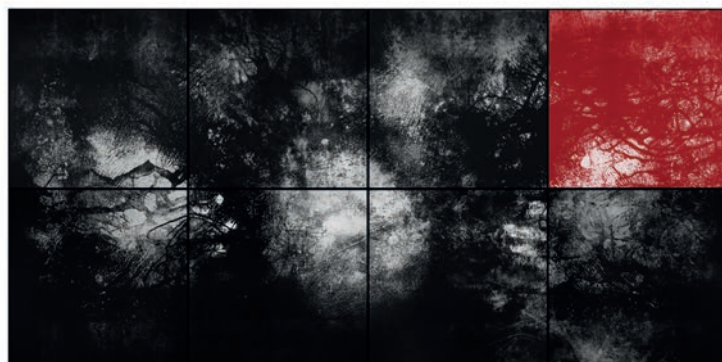


Bioforma 3.3, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



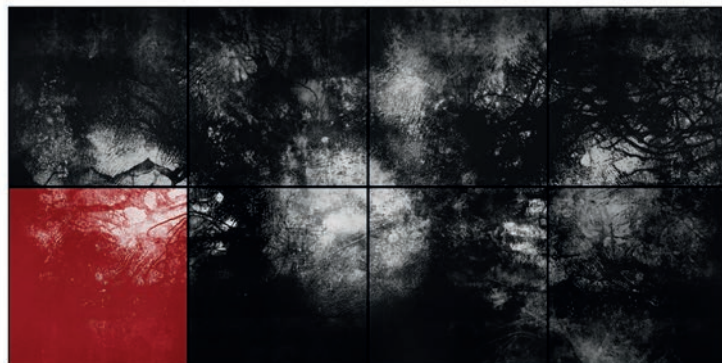


Bioforma 3.4, fotolitografia, 70 x 70 cm, 2020



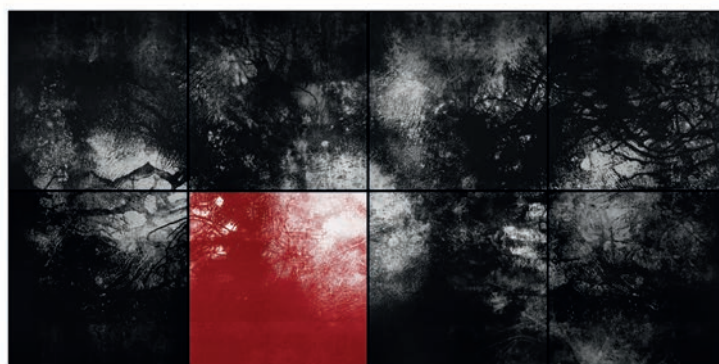


Bioforma 3.5, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020



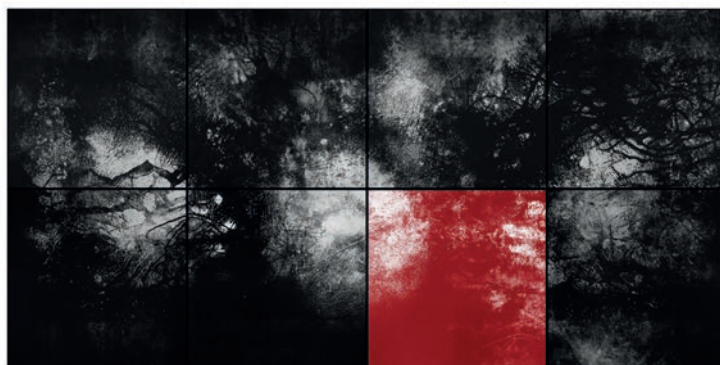


Bioforma 3.6, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020





Bioforma 3.7, fotolitografia, 70 x70 cm, 2020





Bioforma 3.8, fotolitografia, 70 x 70 cm,, 2020

