



Walter Rindone

**OBRAZ ODCIŚNIĘTY
I PRZEDRUKOWANY**

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Wydział Grafiki i Sztuki Mediów



POWR.03.05.00-00-Z021/17-00

Umiejdzynarodowienie kształcenia, kompetentna kadra i nowoczesne zarządzanie gwarancją jakości i międzynarodowej obecności Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego.

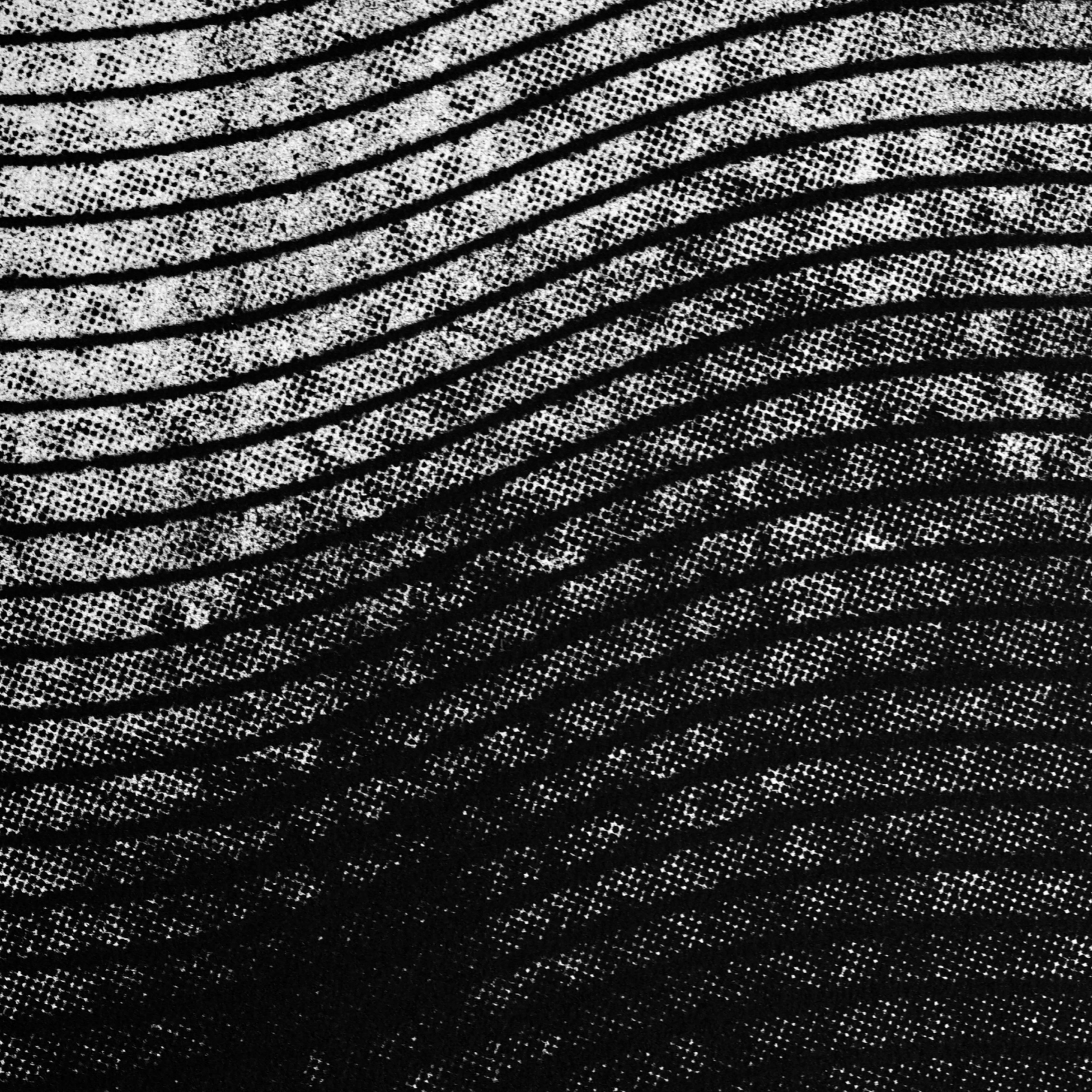
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we
Wrocławiu Wydział Grafiki i Sztuki Mediów

OBRAZ ODCIŚNIĘTY I PRZEDRUKOWANY

Praca doktorska w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Autor: Walter Rindone
Promotor: Prof. Christopher Nowicki

2021



SPIS TRESCI

| | |
|--|----|
| Wstęp..... | 7 |
| Rozdział 1: koncepcje | |
| Manifesto - Czarna Seria | 11 |
| Zasada kolażu | 13 |
| Nowy wymiar | 15 |
| Luka między fragmentami | 17 |
| Między niesamowitością a wzniosłością..... | 21 |
| Rozdział 2: Przedruk anastatyczny | |
| Obraz odcisnięty i przedrukowany | 27 |
| Rozdział 3: Czarną Serię | |
| Tales from the Deep, Dark Web | 33 |
| Przypływ..... | 37 |
| Złoczyńcy Armagedon | 49 |
| Cienie nad Babilonem..... | 63 |
| Bibliografia..... | 84 |



WSTĘP

Celem niniejszej rozprawy jest przedstawienie wyników badań artystycznych opartych na procesach manipulacji i reprodukcji obrazu, prowadzonych w Pracowni Serigrafii Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, kierowanej przez dr Martę Kubiak.

Podstawą pracy jest refleksja nad obrazami jako nośnikami informacji sensorycznej i ich symbolicznym charakterem. Podjęta została również kwestia roli obrazów w procesie rozprzestrzeniającej się estetyzacji, jaką niosą ze sobą coraz szybciej rozwijające się systemy społeczne oraz wynikające z tego implikacje, takie jak nadużywanie obrazów do tworzenia zniekształconych reprezentacji rzeczywistości.

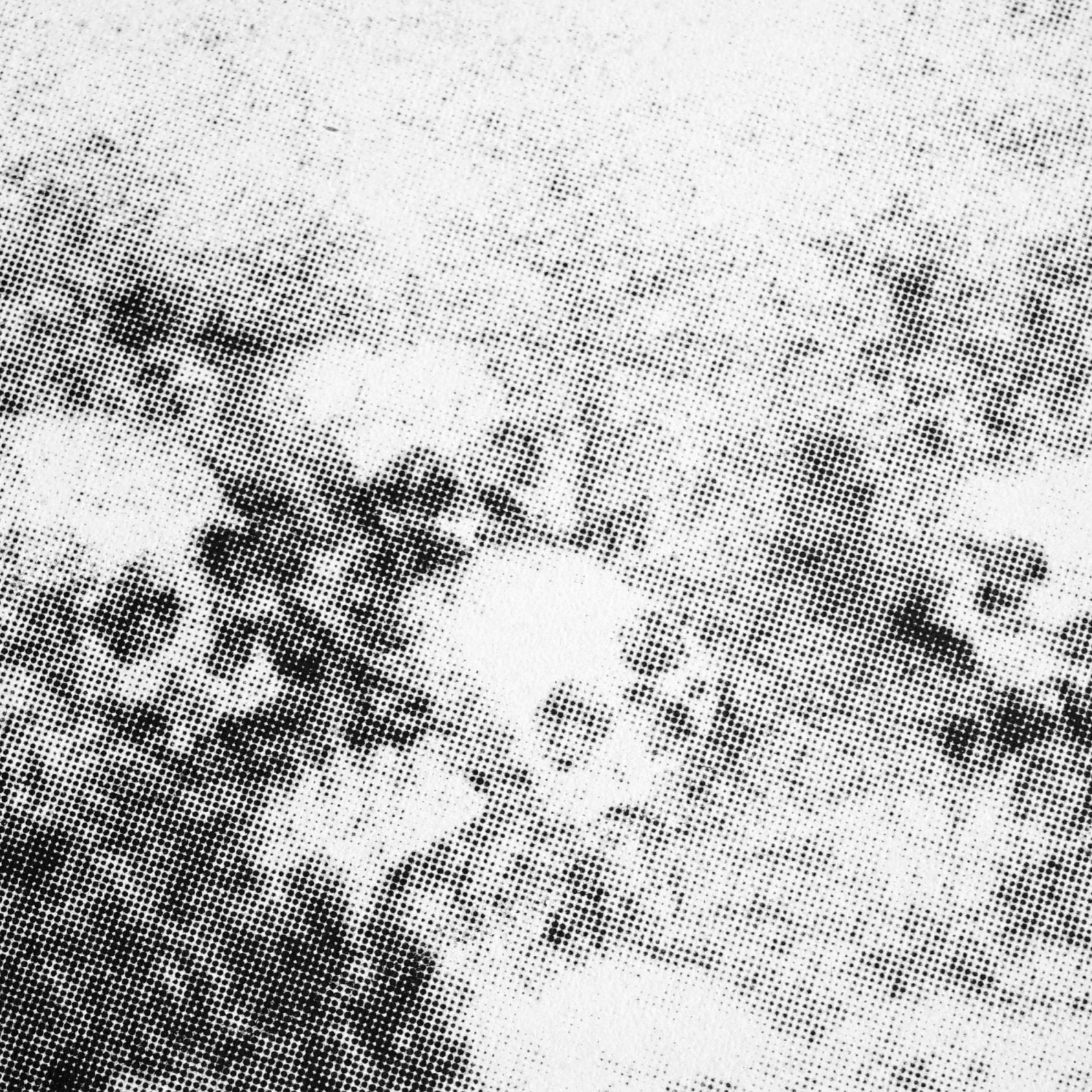
Zwieńczeniem tych rozważań jest projekt artystyczny zatytułowany „Czarna seria”. Składa się on z reinterpretacji obrazów pochodzących z wydania Biblii z 1843 roku, ilustrowanej przez francuskiego artystę Paula Gustave’a Doré. Oryginalne obrazy zostały zmienione poprzez zastosowanie technik takich jak kolaż oraz eksperymentalny proces reprodukcji obrazu zwany drukiem anastatycznym.

Treść tej rozprawy opisuje założenia i każdy etap procesu prowadzącego do powstania projektu i jest podzielona na trzy sekcje tematyczne. Pierwsza część zagłębia się w idee i źródła refleksji, które zainspirowały projekt. Druga część opisuje historyczne, teoretyczne i praktyczne wyniki badań nad eksperymentalnym procesem drukarskim zwanym drukiem anastatycznym, a także osobiste doświadczenia zdobyte podczas doskonalenia tej techniki. Część trzecia - podsumowująca - prezentuje zespół prac artystycznych składających się na „Czarną serię”.

Praca badawcza udokumentowana na kolejnych stronach ma na celu zbadanie natury obrazu i postawienie pytań o implikacje dyfuzji obrazów jako konsekwencji coraz szybciej rozwijających się systemów społecznych.

Rozdział 1

KONCEPCJE



MANIFESTO - CZARNA SERIA

Dzisiejsze społeczeństwo jest ikonocentryczne. Obrazy odgrywają główną rolę w dystrybucji informacji, a wraz z rozpowszechnieniem technologii obrazowania zastąpiły słowo.

Ponieważ były one produktem rozległej i czasochłonnej działalności, która wymagała umiejętności rozwijanych przez naukę i doświadczenie życiowe, liczba obrazów, które przeciętny człowiek średniowiecza mógł zobaczyć w ciągu całego swojego życia wynosiła około kilkudziesięciu. Rewolucje informacyjne wywołane przez ważne innowacje, takie jak prasa drukarska Gutenberga i sieci komputerowe, doprowadziły do wykładniczego wzrostu ilości informacji i dramatycznego zwiększenia tempa ich rozprzestrzeniania się. Aż do punktu, w którym ludzie są przytłoczeni tysiącami obrazów każdego dnia.

Industrializacja spowodowała wzrost produkcji i rozpowszechniania towarów oraz ich estetyzacji, a także obrazów służących ich reklamie. W artykule opublikowanym w 2007 roku zatytułowanym „Anywhere the Eye Can See, It’s Likely to See an Ad” („Wszędzie, gdzie oko widzi, prawdopodobnie zobaczy reklamę”), New York Times podał szacunki firmy zajmującej się badaniem rynku, z których wynika, że osoba mieszkająca w mieście 30 lat temu widziała do 2000 komunikatów reklamowych dziennie, podczas gdy w 2007 roku było ich do 5000. Dziś liczba ta może sięgać nawet ponad 10 000.¹

¹ <https://www.nytimes.com/2007/01/15/business/media/15everywhere.html> [dostęp: 23/05/21].

Rozproszonej estetyzacji towarzyszą paradoksalne implikacje, które rodzą potrzebę refleksji nad samą naturą obrazu. Refleksji, na podstawie której powstała praca artystyczna prezentowana w niniejszej dysertacji.

O ile ludzie średniowiecza uznawali obraz za artefakt, podróbkę tego, co rzeczywiste, o tyle postęp technologiczny, taki jak fotografia i procesy reprodukcji, umożliwiły rozpowszechnienie kopii. Rozróżnienie między oryginalnym obrazem a jego reprezentacją zaczyna się zacierać. W kulturze postmodernistycznej, przy skrajnej proliferacji informacji wizualnej, rozróżnienie między rzeczywistością a jej reprezentacją już nie istnieje, ponieważ reprezentacja poprzedza, a nawet często determinuje rzeczywistość.²

Paradoksy rzeczywistości rozszerzonej przez systemy informacyjne w epoce antropocenu - epoce geologicznej charakteryzującej się znaczącym wpływem ludzkości na ekosystemy naszej planety³ - stanowią sedno trwającego projektu artystycznego opisanego w kolejnych rozdziałach.

Projekt nosi tytuł „Czarna seria” i składa się z serii dzieł sztuki powstałych w wyniku skojarzenia obrazów i ich przetworzenia. Celem projektu jest zmiana znaczenia ilustrowanych historii biblijnych poprzez wykorzystanie znalezionych obrazów pochodzących z dowolnego rodzaju mediów informacyjnych, od źródeł drukowanych, takich jak książki i czasopisma, po Internet.

² Baudrillard, Jean, *Simulacra & Simulation*, Michigan, Univ. of Michigan Press, 1994, p. 1.
³ <https://www.nature.com/articles/d41586-019-01641-5> [dostęp: 23/05/21].

ZASADA KOLAŻU

Choć słowo kolaż często używane jest do określenia praktyki wklejania papieru w powierzchnię, to jednak w odniesieniu do pewnych zjawisk w sztuce nabiera ono głębszego i bardziej złożonego znaczenia. Wywodzący się z francuskiego terminu papier collé - w dosłownym tłumaczeniu „klejony papier” - został wprowadzony po raz pierwszy przez kubistycznych malarzy Georges’a Braque’a i Pabla Picassa, którzy stworzyli serię prac polegających na wklejaniu kawałków papieru na powierzchnię rysunków i obrazów.¹ Prosty gest implementacji realnie istniejącego przedmiotu na malarską powierzchnię miał znaczący wpływ na rozwój sztuki awangardowej początku XX wieku. Artyści zaczęli wprowadzać do swoich dzieł już nie tylko fragmenty papieru, ale elementy trójwymiarowe, obalając powszechne wyobrażenia o tym, co jest niezbędne do tworzenia sztuki.

Kolaż, fotomontaż, assemblage, ready-made, sztuka instalacji. Wszystkie one mają wspólny zestaw cech szczególnych, które kontrastują z tradycyjnymi sposobami produkcji artystycznej. Najważniejszą z nich jest zawłaszczanie zaczerpniętych z rzeczywistości fragmentów, które są przenoszone w nowe miejsce lub składane w całość. Logika, która rodzi takie działanie, sprzeciwia się koncepcji, że proces tworzenia dzieła sztuki rozpoczyna się od obrazu istniejącego jedynie w umyśle artysty, który materializuje się w trakcie realizacji.

Niezależnie od tego, czy chodzi o złożenie fragmentów fotografii w całość, czy o pisuar zamontowany w kontekście wystawy, proces kolażu i techniki z niego wynikające - oparte na dyslokacji i relokacji znalezionego materiału - wymagają od widza nadania sensu fizycznym i filozoficznym lukom pomiędzy fragmentami. Łącząc połączenia i angażując się intelektualnie, nie jest on już tylko biernym obserwatorem, ale aktywnym uczestnikiem swojego osobistego zrozumienia dzieła.

¹ Seitz, William Chapin, *The art of assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961, p. 6.



NOWY WYMIAR

Jeszcze przed włączeniem do swoich obrazów realnych obiektów, kubistyczna logika radzenia sobie z rzeczywistością stawiała przed obserwatorem wyzwanie mentalnego ustosunkowania się do wizji obrazów złożonych z licznych fragmentów. Podobnie jak w przypadku każdego rodzaju kolażu, interpretacja kubistycznego obrazu wymaga od widza zdekodowania i połączenia różnych elementów w relacyjny porządek, a w konsekwencji skonstruowania sposobu interpretacji obrazu. Teorie wywiedzione ze złożonej natury tej interakcji stanowiły znaczącą zmianę paradygmatu w świecie sztuki. Tak znaczącą, że zmieniła ona sposób, w jaki artyści tworzyli sztukę i stworzyła scenę dla wielu nowych zjawisk artystycznych, które doprowadziły do przededefiniowania tego, co można uznać za sztukę.

Zmiany te dokonały się równolegle z innymi rewolucyjnymi przesunięciami perspektyw w niemal każdej dziedzinie nauki i filozofii, w tym szczególnym momencie historii, kiedy technologizacja człowieka i natury oraz monstualne przyspieszenie życia i strumienia doświadczeń każdej jednostki udowodniły, że rzeczywistość jest bardziej złożona niż kiedykolwiek.¹ Niemal jednoczesny zbieg wielu ważnych innowacji i odkryć - od technologii motion-picture do technologii rentgenowskich; od telegrafii bezprzewodowej do psychoanalizy - wraz z nowymi pojęciami dotyczącymi przestrzeni i czasu, radykalnie zmienił sposób, w jaki współczesny człowiek doświadczał i postrzegał świat zewnętrzny,

¹ Rosa, Hartmut, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, New York, Columbia University Press, 2013.

a nawet sugerował, że niewidzialna rzeczywistość istnieje tuż poza zasięgiem ludzkiej percepcji. Od lat 80. XIX wieku do lat 20. XX wieku popularna fascynacja koncepcją wyższego wymiaru, czy to fizycznego, duchowego czy psychologicznego, widoczna w ogromnej liczbie artykułów i książek, stała się odpowiedzią na złożoność współczesnego społeczeństwa.²

Ostatnie badania wykazały, że wielu współczesnych artystów skupiło się na próbach przedstawienia koncepcji czwartego wymiaru i jej implikacji. A konkretnie, jak nasz trójwymiarowy wszechświat mógłby wyglądać z perspektywy istoty czterowymiarowej. W swojej książce zatytułowanej „Einstein, Picasso: przestrzeń, czas i piękno, które powoduje spustoszenie” profesor Arthur I. Miller pokazuje, jak najważniejszy naukowiec XX wieku i najważniejszy artysta wierzyli, że sztuka i nauka są środkami do badania światów poza percepcją i pozorami,³ a innowacje, które wprowadzali, pochodziły nie tylko z ich dziedzin, ale z większych prądów w kulturze intelektualnej tamtych czasów.

Wklejanie obiektów na płótno jest ostateczną próbą wykorzystania trójwymiarowego obiektu w dążeniu do uchwycenia koncepcji czwartego wymiaru, wyższych wymiarów świadomości, które kwestionują samą naturę sztuki.

² Henderson, Linda Dalrymple. *The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture*. "Configurations 17", no. 1, 2009, pp. 131-160.
³ Mille, Arthur I. *Einstein, Picasso: Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*, New York, Basic Books (Perseus), 2001.

LUKA MIĘDZY FRAGMENTAMI

„Rewolucja przemysłowa i jej konsekwencje okazały się katastrofą dla rodzaju ludzkiego. Znacznie wydłużyła długość życia tych z nas, którzy żyją w krajach „rozwinętych”, ale zdestabilizowała społeczeństwo, uczyniła życie mało satysfakcjonującym, naraziła człowieka na upokorzenia, doprowadziła do powszechnego cierpienia psychicznego (w Trzecim Świecie także do cierpienia fizycznego) i wyrządziła poważne szkody w świecie przyrody. Dalszy rozwój techniki pogorszy sytuację. Z pewnością będzie on narażał ludzi na większe upokorzenia i wyrządził większe szkody światu naturalnemu, prawdopodobnie doprowadzi do większych zaburzeń społecznych i cierpień psychicznych, a także może doprowadzić do zwiększenia cierpień fizycznych nawet w krajach „rozwinętych”.”

- Theodore John Kaczynski,
„Społeczeństwo przemysłowe i jego przyszłość”.

W 1995 r. amerykański terrorysta i seryjny morderca znany jako Unabomber wysłał list do The New York Times, w którym twierdził, że zaprzestąłby swoich działań, gdyby opublikowali jego niesławny obecnie manifest antytechnologiczny zatytułowany „Społeczeństwo przemysłowe i jego przyszłość”. Unabomber - którego prawdziwe nazwisko brzmiało Theodore John Kaczynski, były profesor matematyki - skonstruował i wysłał bomby do pozornie przypadkowych celów w latach 1978-1995, powodując śmierć trzech osób i poważnie raniąc dwadzieścia cztery inne.

Używanie bomb - a więc urządzeń technologicznych - do wspierania antytechnologicznej sprawy stanowi kwintesencję paradoksu nowoczesności. Podobnie jak publikacja eseju przeciwko technologii za pośrednictwem głównych mediów wydawniczych, które implikują ogromne procesy przemysłowe. Podobne postawy opisują Peter Berger, Brigitte Berger i Hansfried Kellner w książce „The Homeless Mind”, będącej pogłębioną analizą na temat wpływu procesów modernizacyjnych na ludzką świadomość oraz relacji między tożsamością a strukturą społeczeństwa. „[...] raz ugruntowana nowoczesna świadomość jest raczej trudna do pozbycia się” - twierdzą autorzy i kontynuują: „Jej definicje rzeczywistości i jej psychologiczne konsekwencje są wciągane nawet w rebelie przeciwko niej, dostarczając ironicznego spektaklu ataku na nowoczesność przez ludzi, których świadomość zakłada tę samą nowoczesność”.¹

W tej samej książce autorzy używają słów „mechaniczność” i „komponentowość”, aby zilustrować, w jaki sposób pewne sposoby myślenia wytworzone przez zinstytucjonalizowaną technologizację i ekspansję ekonomiczną - w tym te wymienione powyżej - są świadomie i/lub nieświadomie implementowane do codziennego życia. Biorąc za przykład koncepcję linii montażowej samochodów - wprowadzoną po raz pierwszy przez Henry’ego Forda w 1913 roku - ilustrują, jak nowe modele produkcji technologicznej oparte na funkcjonalności przypominającej maszynę stały się nie tylko procesami wytwarzania rzeczy, ale metodami codziennego rozumowania w rzeczywistości, która wydaje się zredukowana do samoistnych jednostek. „[...] Takie pojmowanie rzeczywistości w kategoriach części składowych jest niezbędne dla powtarzalności procesu produkcji, a także dla korelacji człowieka i maszyny. Na przykład każdy z kilkuset trybików biorących udział w codziennej pracy jest [...] jednostką, którą można dowolnie wymieniać z każdą inną jednostką, przynajmniej w danym celu. Rzeczywistość jest uporządkowana w kategoriach takich składników, które są pojmowane i manipulowane jako jednostki atomistyczne. Tak więc wszystko da się przeanalizować na części składowe i wszystko można rozebrać na części składowe i ponownie złożyć w całość w kategoriach tych części składowych”.²

¹ Berger, Peter et Berger, Brigitte, Kellner, Hansfried, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, New York, Irvington Pub, 1973, p. 192.

² Ibid, p. 31.

W miarę jak społeczeństwo rozpada się i kruszy, rzeczywistość wydaje się bardziej złożona i niestabilna, co powoduje, że jednostki doświadczają utraty kontekstu swoich myśli i działań, a w konsekwencji prowadzi do pewnego stopnia dezorientacji i/lub alienacji. Ale nowoczesność pojawia się niezależnie od tego, czy jest przyjmowana, czy odrzucana i to samo nieuchronnie dzieje się w kontekście Sztuki, ponieważ ta ostatnia zawsze była i na zawsze pozostanie odbiciem swoich czasów. To, jakie podejście wybierzemy, aby nadać sens nieciągłości, jaką daje zestawienie kontrastujących ze sobą elementów, niezależnie od ich natury - czy są to fragmenty życia, czy fragmenty papieru - zależy od naszych umysłów. Podobnie jak szok wywołany szczelinami pomiędzy atomami pofragmentowanej rzeczywistości nie musi mieć negatywnej konotacji. Może być za to niezbędny do osiągnięcia poziomu zrozumienia.



MIĘDZY NIESAMOWITOŚCIĄ A WZNIOSŁOŚCIĄ

Od wczesnych narzędzi z epoki kamiennej do nanotechnologii. Od globalnego rozprzestrzenienia się prasy drukarskiej Johanna Gutenberga, która udostępniła treści pisane i graficzne szerszej publiczności, po światową sieć internetową i media społecznościowe. Od pierwszego układu scalonego do obliczeń kwantowych i sztucznej inteligencji. Od kiedy ludzie po raz pierwszy nauczyli się kontrolować ogień i zaczęli polegać na własnych wynalazkach, ewolucja ludzkości przesunęła się z ewolucji biologicznej na ewolucję technologiczną. Do chwili obecnej, tempo zmian technologicznych i wynikające z nich implikacje, przyspieszają wykładniczo w kierunku tego, co Inteligencja sugeruje jako następny etap procesu ewolucyjnego: Technologicznej Osobliwości - kiedy to w pewnym momencie w niedalekiej przyszłości, postęp technologiczny doprowadzi do bezprecedensowych zmian, które nieodwracalnie zmienią życie, jakie znamy.¹

To, co może wydawać się największym ze wszystkich mitów technologicznych - połączenie ludzi i maszyn - szybko się urzeczywistnia. Interfejsy typu Brain-chip, które można chirurgicznie zamontować pod czaszką, bezpośrednio na powierzchni ludzkiego mózgu oraz nanoboty,² które można wstrzyknąć do krwiobiegu, znajdują już swoje zastosowania w medycynie i są testowane na zwierzętach przed próbami na ludziach.³ I chociaż wciąż jesteśmy

¹ Kurzweil, Ray, *The Singularity is Near*, New York, Viking Books, 2005, p. 15.

² www.cnn.com/2020/08/28/elon-musk-demonstrates-brain-computer-tech-neuralink-in-live-pigs.html [dostęp: 23/05/21].

³ <https://www.ft.com/content/57c9f432-de6d-11e7-a0d4-0944c5f49e46> [dostęp: 23/05/21].



dalecy od odpowiedzi na empiryczne pytanie, czy maszyny mogą pewnego dnia stać się świadome, systemy samouczące się są zintegrowane w większości naszych urządzeń cyfrowych.

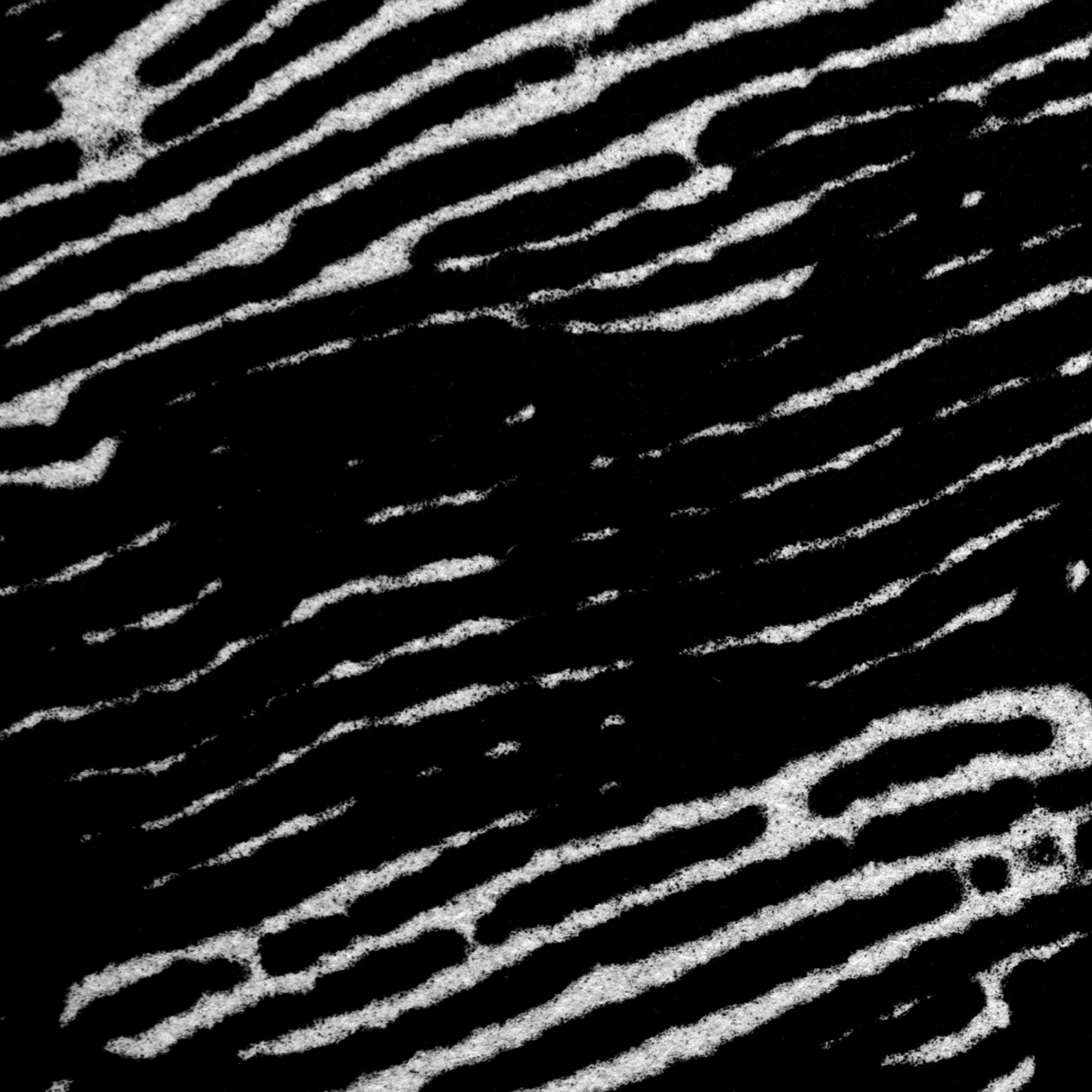
Nowa Era Człowieka to giganci techniki i kwitnące ogrody technologiczne hiperłączności, gdzie roboty, sztuczna inteligencja i transludzie mają stać się nowymi półbogami. Postęp naukowy i technologiczny odgrywa fundamentalną rolę w życiu każdego człowieka. Poszerzają wiedzę, czynią ciała mniej wrażliwymi i dają nadzieję na lepszą przyszłość. A jednak eksploatacja przemysłowa, kryzys ekologiczny i klimatyczny, przymusowe migracje - by wymienić tylko kilka z nich - dramatycznie i nieodwracalnie przekształcają naszą planetę.

Wybuch epidemii wirusa COVID-19 przyspieszył zmiany, które już wcześniej były w toku. Jej długofalowe konsekwencje w połączeniu z innymi globalnymi wydarzeniami uwypukliły ambiwalentną naturę mitu technologii, który budzi nadzieję, a także respekt i strach. Teraz bardziej niż kiedykolwiek widać, jak postęp - na dobre i na złe - wpływa nie tylko na środowisko, ale także na nasze zdrowie, umysł i duszę, na nowo definiując, co to znaczy być człowiekiem.

Paradoksalne implikacje ludzkich działań i ich wpływ na planetę. Działania mające na celu uporządkowanie systemów kulturowych i religijnych oraz społeczeństwa. Konsumpcjonizm jako nowy rytualny wymiar człowieka. Duchowość w nadchodzącej erze boskiej inteligencji maszyn. To tylko niektóre z pytań i wyzwań, które stanowią tło dla projektów artystycznych prezentowanych w części niniejszej rozprawy zatytułowanej „Czarna Seria” - trwającej serii dzieł sztuki, w których zarówno fikcyjne, jak i rzeczywiste postaci zmagają się z konsekwencjami swoich działań i zagrożeniami, jakie niosą ze sobą ich własne kreacje.

Rozdział 2

**PRZEDRUK
ANASTATYCZNY**



OBRAZ ODCIŚNIĘTY I PRZEDRUKOWANY

Metodą artystyczną zaangażowaną w realizację niemal każdego dzieła składającego się na „Czarną Serię” jest alternatywny sposób wykonania techniki drukarskiej nazwany drukiem anastatycznym. Druk anastatyczny to metoda wytwarzania faksymile starych druków, która zaczęła pojawiać się w Europie na przełomie XIX i XX wieku. W swojej publikacji zatytułowanej „A Technical Dictionary of Print Making”, André Béguin opisuje druk anastatyczny jako „proces reprodukcji, który kopiuje tekst (lub obraz), który został już wydrukowany farbą drukarską. Verso lub tył oryginału jest zwilżany roztworem wody i gumy, do którego dodaje się kilka kropel kwasu siarkowego. Następnie recta, czyli strona przednia, jest pokrywana tuszem. Użyty tusz drukarski zostanie wychwycony tylko w tych miejscach, gdzie oryginał został pokryty tuszem. Ten system jest przede wszystkim używany jako system przenoszenia na kamień, drewno lub metal. Oryginał zostaje jednak utracony w tym procesie”.^{1 2}

W swoim Słowniku, Béguin wspomina również, jak Alois Senefelder używał tego procesu w wielu próbach podczas doskonalenia swojej pierwszej techniki litograficznej. Kulminacja nastąpiła około 1776 roku wraz z odkryciem podstawowych technik litografii chemicznej. „Tak więc to dzięki badaniom nad transferami anastatycznymi, tuszami z bazami olejowymi i różnymi innymi rozwiązaniami wynaleziono litografię” twierdzi Béguin, który relacjonuje również słowa Senefeldera: „Odkrycie litografii chemicznej zawdzięczam tym testom, ponieważ przedruk papieru na kamieniu zależał przede wszystkim od większego lub mniejszego przyciągania jednej substancji do drugiej”.³

¹ Béguin, André, *A technical dictionary of print making*, France, André Béguin, 1981.

² <https://www.polymetaal.nl/beguïn/mapa/anastatic.htm> [dostęp: 23/05/21]

³ Ibid.

Używany jako sposób na produkcję dokładnych kopii książek i dzieł ilustrowanych i przez długi czas utrzymywany w tajemnicy, proces anastatyczny później ewoluował i został udoskonalony, a następnie rozwinięty przez Carla Friedricha Baldamusa, niemieckiego wynalazcę Wernera Siemensa i brytyjskiego inżyniera Josepha Woodsa. 6 czerwca 1844 r. otrzymał patent zatytułowany „Improvements in Producing Designs and Copies, and in Multiplying Impressions either of Printed or Written Surfaces”. Wkład Willema obejmował projekt samoczynnej prasy poruszanej siłą pary, którą można uznać za prekursora nowoczesnej kserokopiarki.⁴

Amerykański pisarz, poeta i redaktor Edgar Allan Poe napisał entuzjastyczny artykuł zatytułowany „Anastatic printing”, opublikowany w *Broadway Journal* 12 kwietnia 1845 roku, w którym przedstawił ten nowy wówczas proces jako przełomowy wynalazek, który umożliwiłby autorom szybkie i tanie publikowanie własnych tekstów wraz z rysunkami, unikając kosztownego procesu składu. Przed zakończeniem artykułu o ewentualnej potrzebie dalszych praw autorskich, napisał: „Obecnie świat literacki jest gatunkiem anomalnego Kongresu, w którym większość członków jest zmuszona do słuchania w milczeniu, podczas gdy cała elokwencja pochodzi od uprzywilejowanej garstki. W nowym ustroju najskromniejsi będą przemawiać tak często i tak swobodnie, jak najbardziej wyniośli, i będą pewni, że otrzymają taką właśnie ilość uwagi, na jaką zasługują ich wewnętrzne zasługi”.⁵

Poe przewidział korzyści płynące z samodzielnego publikowania oraz równego dostępu do informacji i wiedzy, antycypując innowacje, które później stały się możliwe dzięki internetowi i sieciom społecznościowym. Jednak zarówno entuzjazm promotorów, jak i pojawiające się obawy o niebezpieczeństwo, jakie stwarzała tak wysokiej jakości metoda faksymile, nie miały trwać długo. Nowy wynalazek nie przyniósł zysków finansowych i z czasem został wyparty przez inne procesy.

Druk anastatyczny jest obecnie stosowany w wielu pracowniach grafiki artystycznej jako szybki i łatwy sposób przenoszenia obrazu na formę drukarską, która następnie jest przetwarzana i drukowana na papierze

⁴ Pole, William, *The Life of Sir William Siemens*, London, J. Murray, 1888, pp. 54-58.

⁵ Poe, Edgar Allan, *Anastatic Printing* “*Broadway Journal*,” vol. I, no. 15, April 12, 1845, pp. 231.

artystycznym. Jednak pominięcie etapu przenoszenia obrazu na matrycę i nałożenie go bezpośrednio na papier artystyczny sprawia, że proces ten jest potężnym środkiem wyrazu. Temat ten jest przedmiotem badań w Pracowni Grafiki Mieszanej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, prowadzonej przez profesora i artystę Sławomira Ćwieka. To właśnie w tej pracowni zaczęła się kształtować praca badawcza dokumentowana w niniejszej dysertacji. W Łodzi wiedza o tym procesie została przekazana przez profesora Witolda Warzywodę, a następnie zaadaptowana przez profesora Ćwieka do produkcji odbitek wielkoformatowych i przebiega w następujący sposób:

Matrycę do transferu uzyskuje się poprzez wydrukowanie czarno-białego obrazu na papierze za pomocą drukarki z tonerem, np. kserokopiarki lub drukarki laserowej. Drukarki atramentowe nie będą działać, ponieważ ich atrament jest mokry, w przeciwieństwie do suchych atramentów tonerowych, które są tłoczone i podgrzewane na papierze. Następnie ten wydrukowany obraz kładzie się na szklanej lub pleksiglasowej powierzchni i nasącza się go specjalnym roztworem wody, gumy arabskiej i kilku kropel kwasu azotowego. Roztwór ten jest wchłaniany przez niezadrukowane obszary papieru i wydalany przez obraz z tonerem. Kiedy farba drukarska na bazie oleju jest nawijana na ten papier, atrament jest zatrzymywany przez obszary papieru zatrzymujące roztwór i zatrzymywany tylko przez obszary z tonerem. Następnie zwinięty papier z farbą może być przenoszony na żądaną płaską powierzchnię ręcznie lub za pomocą prasy drukarskiej.

Wzajemna odporność farby olejnej i wody jest prostą, podstawową zasadą, która stała się pierwszą techniką reprodukcji zdolną do tworzenia doskonałych faksymiliów. Było to jedno z najbardziej wpływowych odkryć od czasów rewolucji drukarskiej.

Wykorzystanie anastatycznych metod reprodukcji przy tworzeniu mojej „Czarnej serii” jest naturalną konsekwencją natury tego projektu. Projektu, który opiera się na przerobionych ilustracjach Paula Gustave’a Doré, pochodzących z wydania francuskiego przekładu Biblii opublikowanego w 1843 roku, znanego jako „La Grande Bible de Tours”.

Rozdział 3

CZARNA SERIA

Czarna Seria to tytuł trwającego projektu polegającego na przerabianiu biblijnych ilustracji francuskiego artysty, drukarza i ilustratora Gustave'a Doré. Dzieła powstają w wyniku połączenia obrazów pochodzących wyłącznie z recyklingu, które są drukowane techniką anastatyczną na papierze.

Seria podzielona jest na pięć tomów realizowanych w latach 2017-2021. Projekt został zapoczątkowany podczas stażu w Pracowni Technik Łączonych Akademii Sztuk Pięknych im. Strzemińskiego w Łodzi, a następnie stał się głównym tematem badań doktoranckich prowadzonych w Akademii Sztuk Pięknych i Projektowych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, gdzie seria została rozszerzona o kolejne prace.

Kolejne strony prezentują wybór prac powstałych w trakcie studiów doktoranckich.



Czarna seria - Rozdział 5 TALES FROM THE DEEP, DARK WEB

Zwieńczeniem Czarnej Serii jest rozdział zrealizowany w roku akademickim 2020/2021 zatytułowany *Tales from the Deep, Dark Web*.

Tales from the Deep, Dark Web to kronika powtórnego przyjścia Jezusa Chrystusa w przyszłym świecie z pogranicza rzeczywistości i wyobraźni, gdzie zarówno fikcyjni, jak i realni bohaterowie muszą zmierzyć się z konsekwencjami swoich działań i zagrożeniami, jakie stwarzają ich własne kreacje.

Po lewej stronie:
Wielka rozmowa

2021

Przedruk anastatyczny

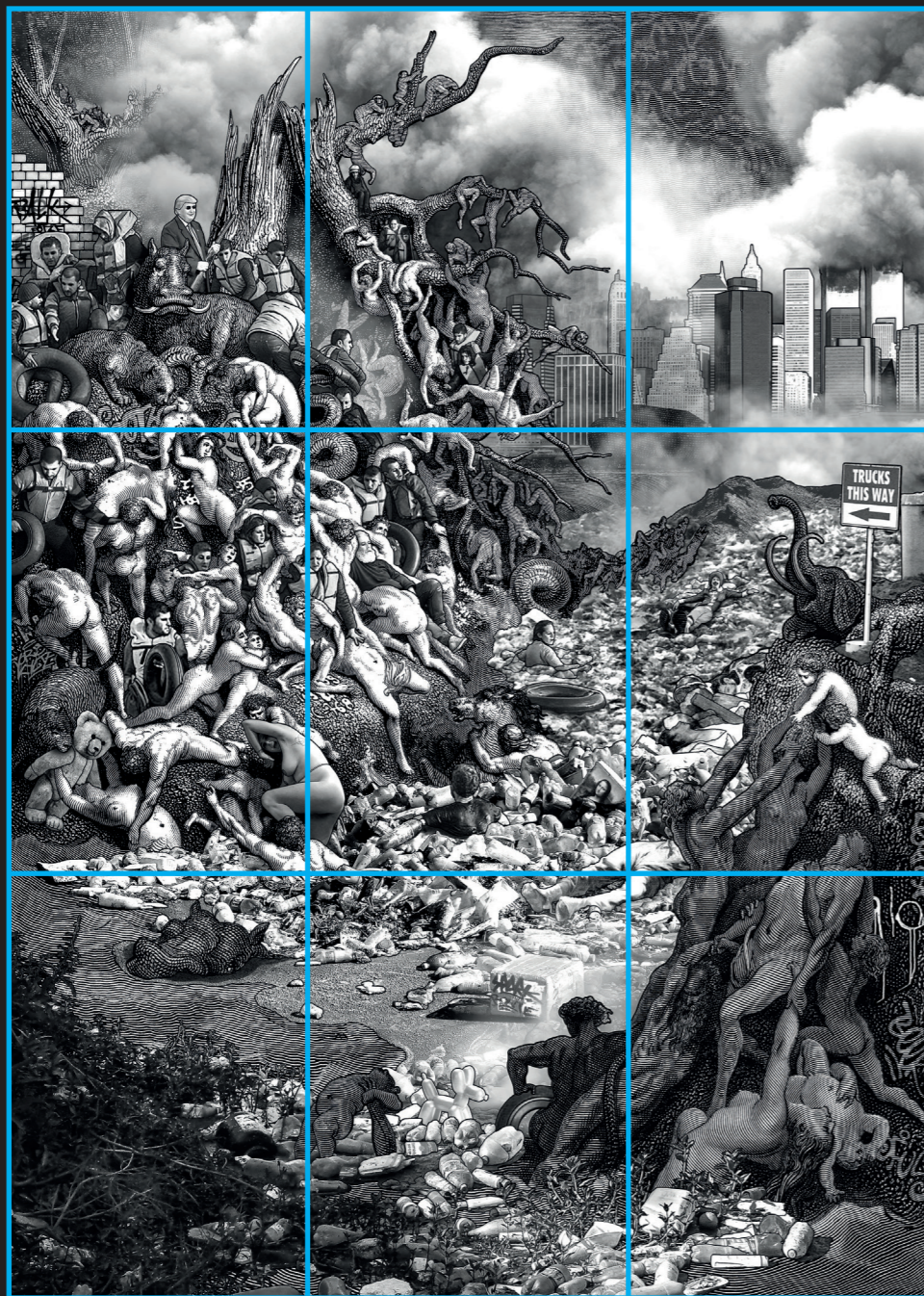
100x140 cm



Głowa Jana Chrzciciela zagubiona w antropocenie
2021, Przedruk anastatyczny, 140x100 cm



Głowa Holofernesa zagubiona w antropocenie
2021, Przedruk anastatyczny, 140x100 cm



CZARNA SERIA - ROZDZIAŁ 4 PRZYPLÝW

12,6m² papieru, podzielonego na dziewięć części, każda o wymiarach 100x140 cm; *Przyplýw* jest dziełem sztuki złożonym z kolażowych wycinków i znalezionych obrazów nałożonych na drzeworyt Gustave'a Doré przedstawiający świat zniszczony przez wodę, zaczerpnięty z *La Grande Bible de Tours*, pierwotnie wydanej przez Mame w Tours, Francja, 1866.

Praca powstała między styczniem a marcem 2019 roku. Po raz pierwszy została pokazana w styczniu 2020 roku, podczas wystawy indywidualnej zatytułowanej *Przyplýw*, która odbyła się w Galerii Imaginarium Łódzkiego Domu Kultury.

Dzieło przedstawia, ośmiesza i oddaje hołd; La Giocondzie, Donaldowi Trumpowi, puszkom zupy Campbella Warhola, ciałom poległych Delacroix, zaginionym na morzu, Psu z balonem Koonsa i Twin Towers.

Użycie symboliki przenika wszystkie moje prace artystyczne. Każdy człowiek ma swoją własną interpretację tego, co każdy symbol oznacza. Chciałabym, aby każdy wyrobił sobie własną opinię i cieszył się tymi pracami za to, co one dla niego znaczą. Używam symboliki, aby poprowadzić widza do głębszego zrozumienia nie tylko moich prac, ale aby zainspirować do wnikliwego zbadania i reakcji na problemy, z którymi boryka się współczesne społeczeństwo i ludzkość.

The Tide - Tryptyk #1

Wygląd ekspozycji

Zdjęcie wykonane przez Jarosława Darnowskiego podczas wernisażu wystawy indywidualnej zatytułowanej *Przyptyw*, Galeria Imaginarium, Łódzki Dom Kultury, Łódź, 31/01/2020.



The Tide #2 - Detal

2019

Przedruk anastatyczny

100x140 cm



The Tide - Tryptyk #2

Wygląd ekspozycji

2019



The Tide #5 - Detal

2019

Przedruk anastatyczny

100x140 cm



The Tide - Tryptyk #3

Wygląd ekspozycji

2019





CZARNA SERIA - ROZDZIAŁ 3 ZŁOCZYŃCY ARMAGEDON

Seria prac plastycznych wykonanych z kolażowych wycinków i znalezionych obrazów nałożonych na drzeworyty Gustave'a Doré z *La Grande Bible de Tours*, oryginalnie wydanej przez Mame w Tours, Francja, 1866 r. oraz z Raju utraconego Johna Milтона oryginalnie wydanego przez Cassell, Petter, and Galpin, Londyn, 1866 r.

Zrealizowane w okresie wrzesień - listopad 2018 roku prace były po raz pierwszy zaprezentowane zostały podczas wystawy indywidualnej *Czarna Seria - Rozdział 3 Złoczyńcy Armagedon*, która odbyła się w Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych w Łodzi w dniu grudnia 2018 roku, z wyjątkiem pracy zatytułowanej *Śmierć Abła*, zrealizowanej w styczniu 2020 roku i po raz pierwszy zaprezentowanej podczas wystawy indywidualnej *Przyptyw*.

Zdjęcie wykonane przez Khrystyna Vanivska podczas wernisażu wystawy *Złoczyńcy Armagedon*.

Spleen

Wygląd ekspozycji

2018

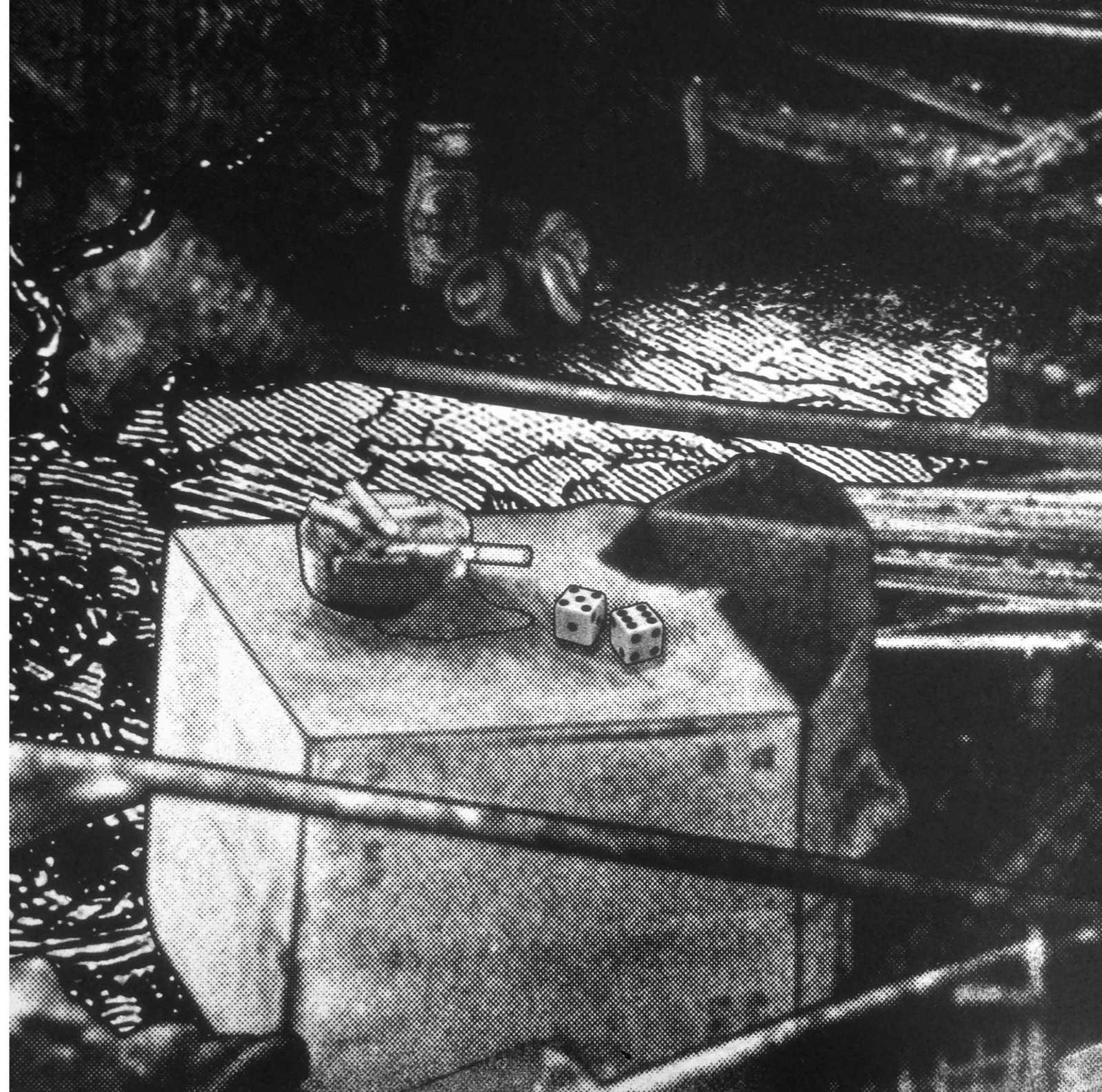


Spleen #1 - Detal

2018

Przedruk anastatyczny

140x100 cm



Spleen #2

2018

Przedruk anastatyczny

140x100 cm



Spleen #2 - Detal

2018

Przedruk anastatyczny

140x100 cm



Śmierć Abla

2020

Przedruk anastatyczny

140x100 cm



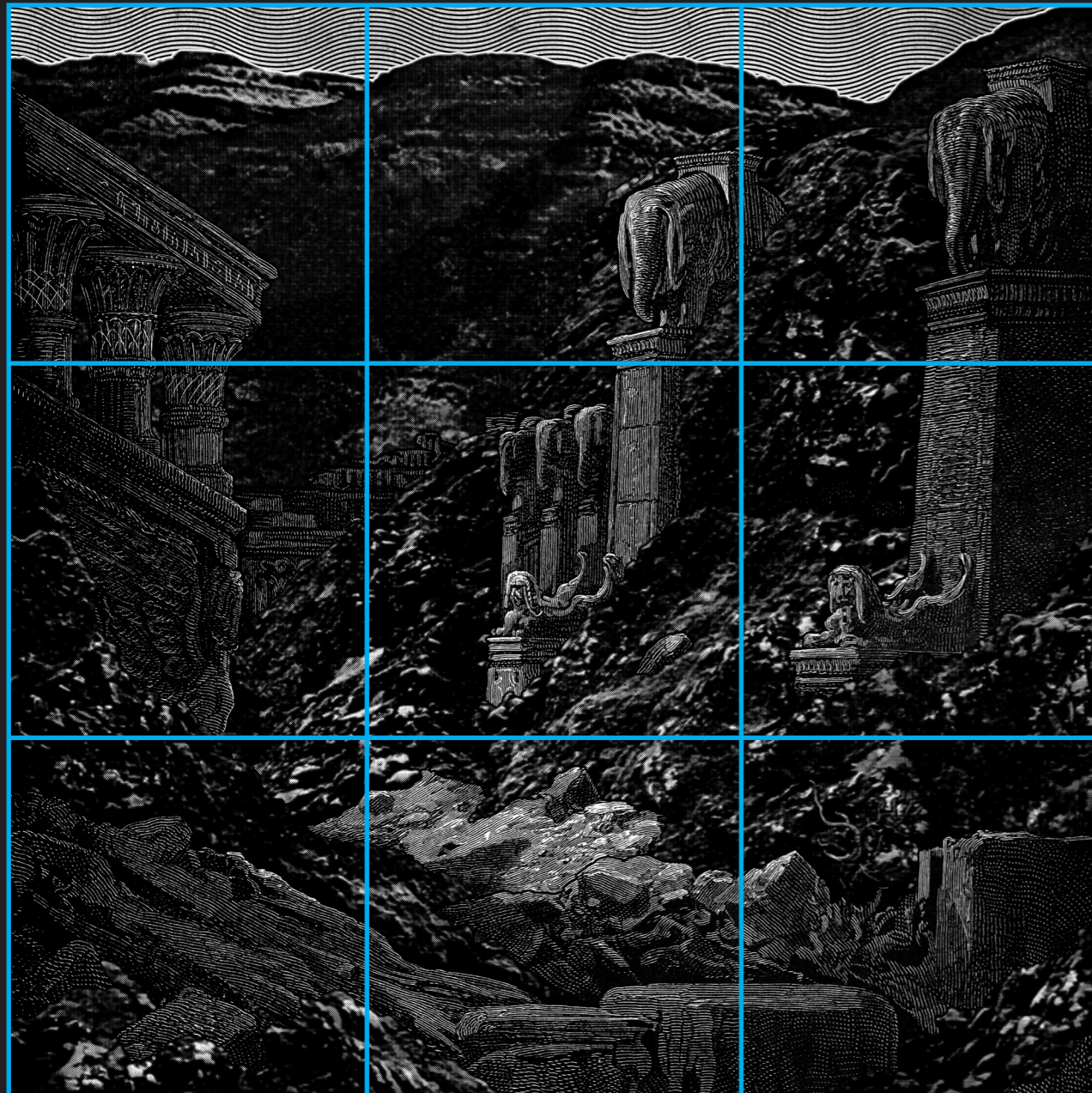
Śmierć Abla
- Detal

2020

Przedruk anastatyczny

140x100 cm

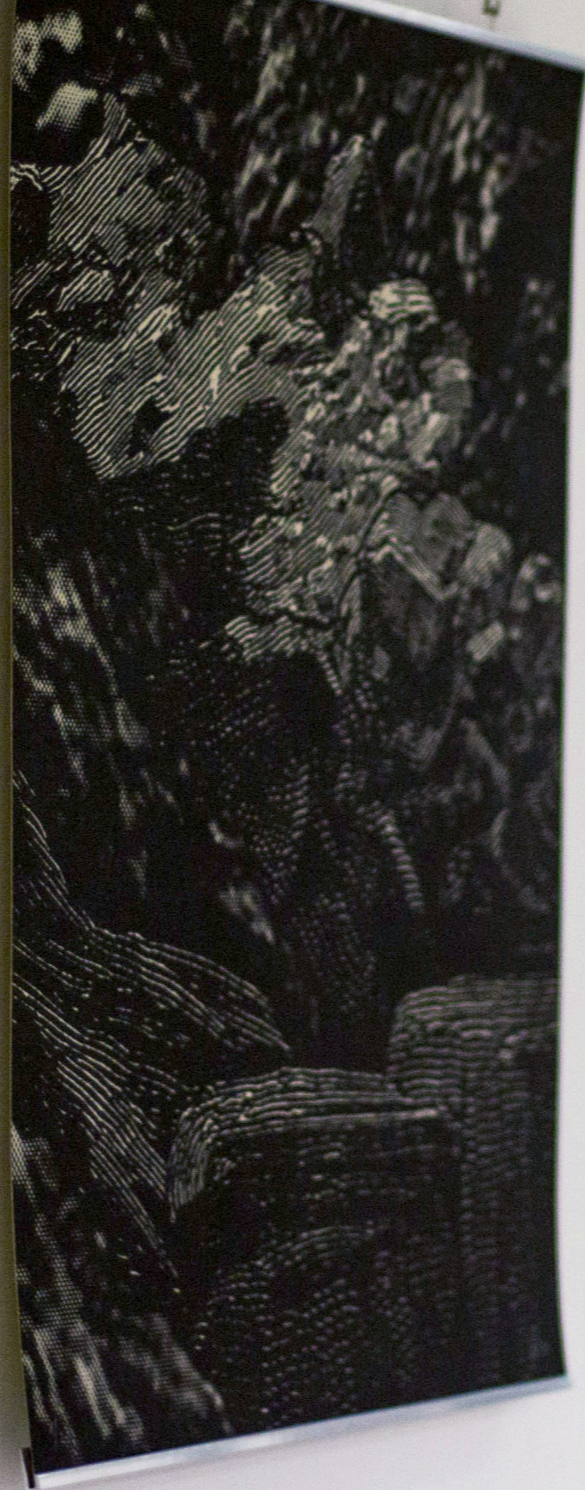


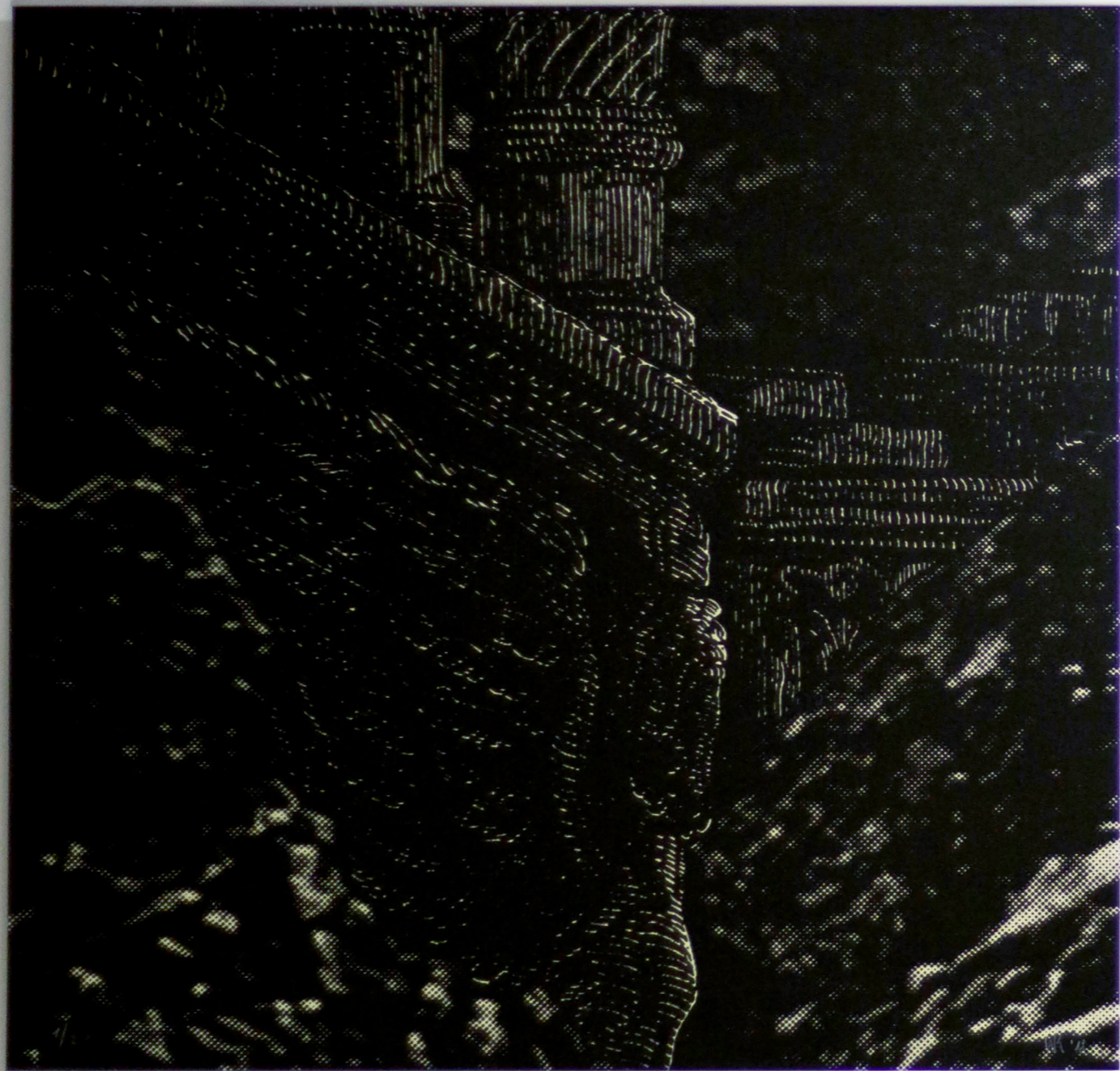


CZARNA SERIA - ROZDZIAŁ 2 CIENIE NAD BABILONEM

7,7 m² papieru podzielonego na dziewięć, każdy o wymiarach 72x71 cm; *Cienie nad Babilonem* jest dziełem sztuki złożonym z kolażowych wycinków i znalezionych obrazów nałożonych na drzeworyt Gustave'a Doré przedstawiający upadły Babilon, zaczerpnięty z *La Grande Bible de Tours*, pierwotnie wydanej przez Mame w Tours, Francja, 1866.

Praca została zrealizowana między marcem a wrześniem 2018 roku. Po raz pierwszy została zaprezentowana w październiku 2018 roku podczas wystawy indywidualnej *Cienie nad Babilonem*, która odbyła się w Ośrodku Kultury Górna, Łódź.





Cienie nad Babilonem

Wygląd ekspozycji

Zdjęcie wykonane przez Jarosława Darnowskiego podczas wernisażu wystawy indywidualnej zatytułowanej *Przyptyw*, Galeria Imaginarium, Łódzki Dom Kultury, Łódź, 31/01/2020.



**Cienie nad Babilonem
- Tryptyk #1**

2018

Wygląd ekspozycji

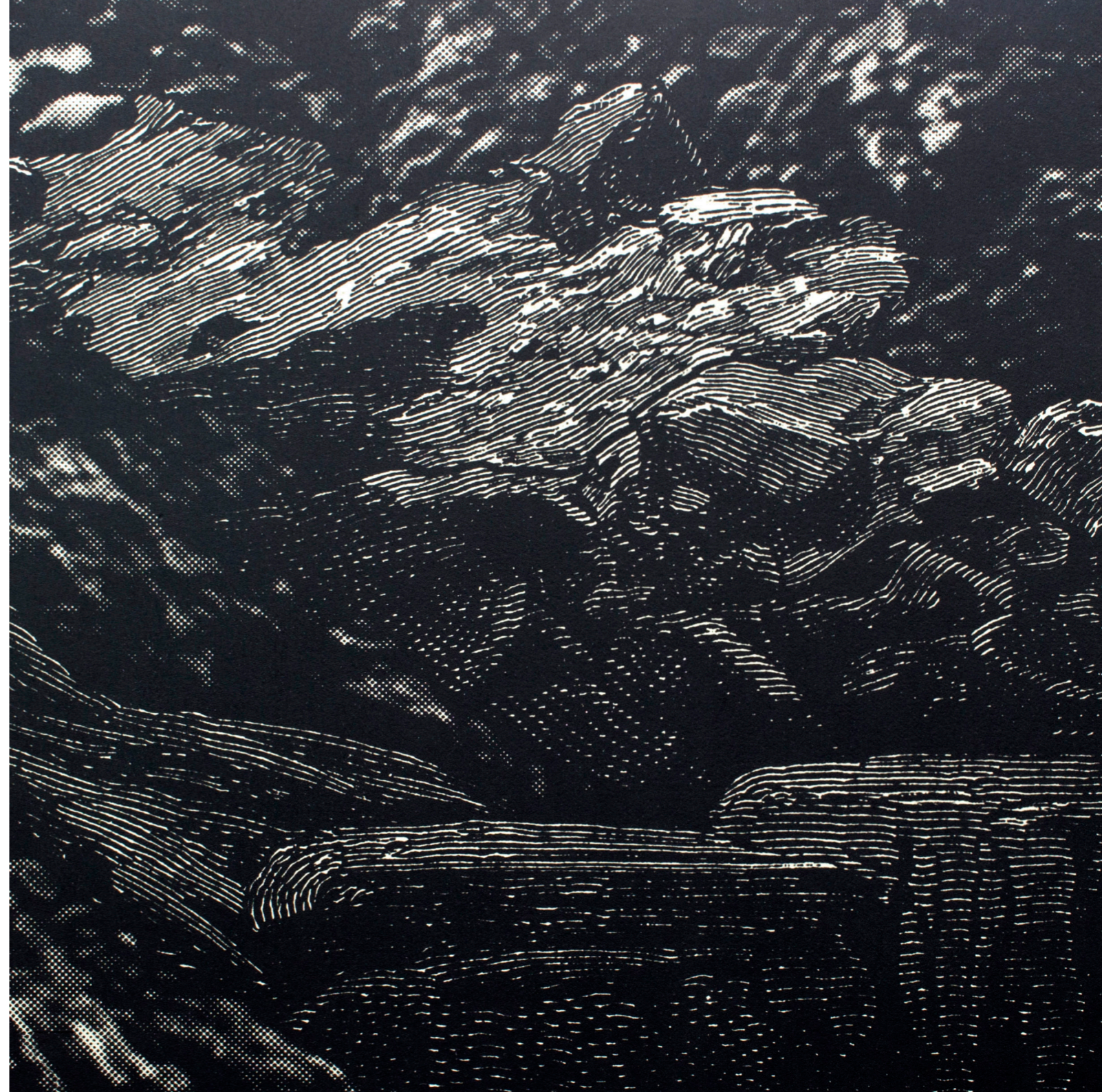


Cienie nad Babilonem #2

2018

Przedruk anastatyczny

72x71 cm



**Cienie nad Babilonem
- Tryptyk #2**

2018

Wygląd ekspozycji



Cienie nad Babilonem #5

2018

Przedruk anastatyczny

72x71 cm



**Cienie nad Babilonem
- Tryptyk #3**

2018

Wygląd ekspozycji

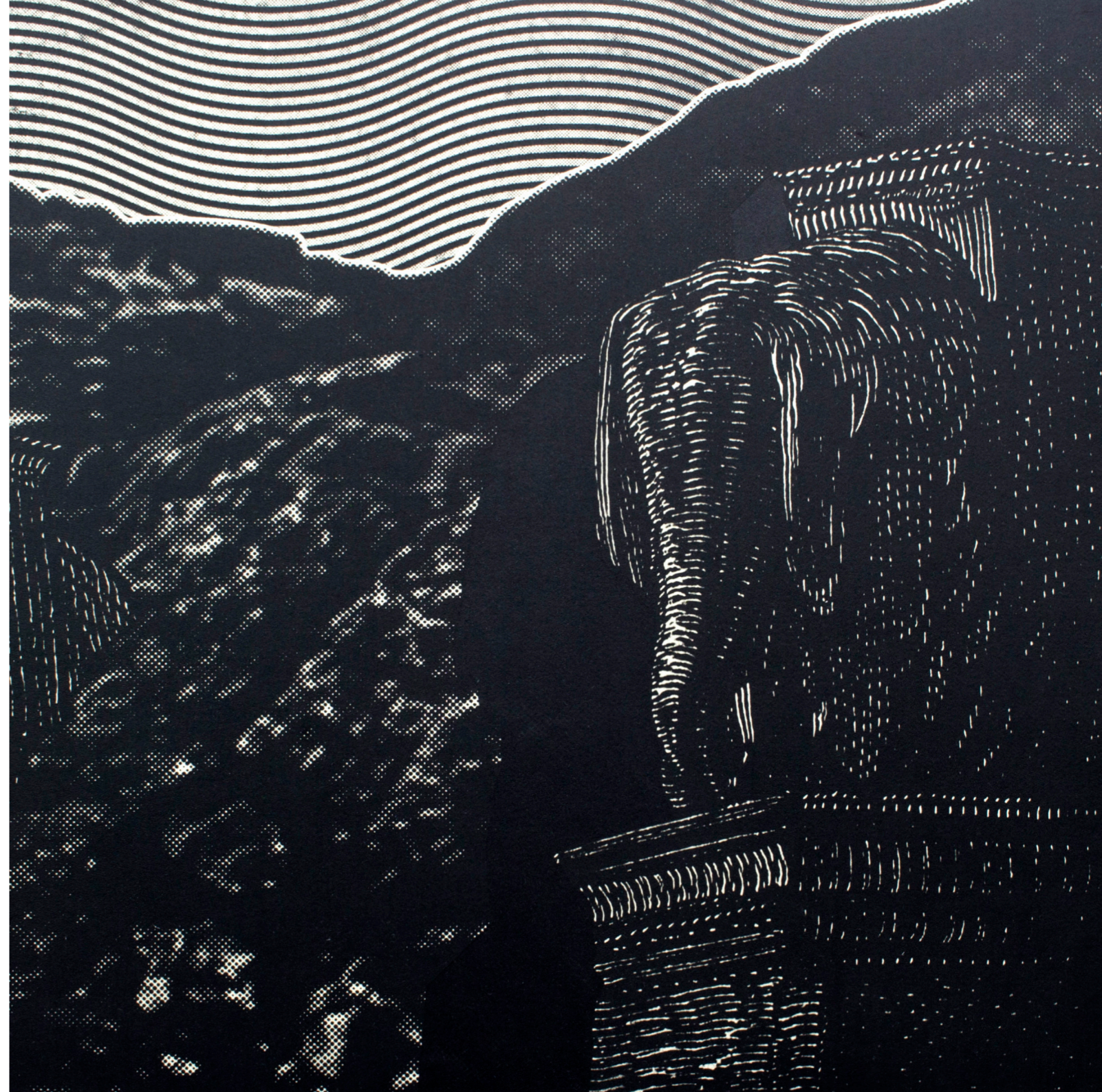


Cienie nad Babilonem #9

2018

Przedruk anastatyczny

72x71 cm



BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean, *Simulacra & Simulation*, Michigan, University of Michigan Press, 1994.
- Seitz, William Chapin, *The art of assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961.
- Rosa, Hartmut, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, New York, Columbia University Press, 2013.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture*. "Configurations 17", no. 1, 2009, pp. 131-160.
- Mille, Arthur I. *Einstein, Picasso: Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*, New York, Basic Books (Perseus), 2001.
- Berger, Peter et Berger, Brigitte, Kellner, Hansfried, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, New York, Irvington Pub, 1973.
- Kurzweil, Ray, *The Singularity is Near*, New York, Viking Books, 2005.
- Béguin, André, *A technical dictionary of print making*, France, Éditions André Béguin, 1981.
- Pole, William, *The Life of Sir William Siemens*, London, J. Murray, 1888, pp. 54-58.
- Poe, Edgar Allan, *Anastatic Printing* "Broadway Journal," vol. I, no. 15, April 12, 1845, pp. 231

