



Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

PRACA DOKTORSKA W DZIEDZINIE SZTUKI,
W DYSZYPLINIE SZTUKI PLASTYCZNE I KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI
Doctoral Thesis In The Field Of Art In The Discipline Of Fine Arts
And Art Conservation

Maja Dokudowicz

ANATOMIA FRAGMENTU
Fragment jako strategia twórcza

ANATOMY OF FRAGMENT
Fragment as creative process

Promotor: Profesor Anna Janusz - Strzyż
Supervisor: Professor Anna Janusz - Strzyż

Wrocław, 2024



ANATOMIA FRAGMENTU

Fragment jako strategia twórcza



ANATOMY OF FRAGMENT

Fragment as creative process

ANATOMIA FRAGMENTU

Fragment jako strategia twórcza

Napisany w języku polskim przez
Mają Dokudowicz

Promotor:
Profesor Anna Janusz-Strzyż

Tłumaczenie na język angielski:
Ioannis Anastasiou

Tekst oryginalny jest napisany
w języku polskim. Wersja angielska
jest tłumaczeniem. Wszystkie przypisy
zostały przetłumaczone na język
angielski przez tłumacza i odsyłają
do bibliografii, która znajduje się
w wersji polskiej.

ANATOMY OF FRAGMENT

Fragment As A Creative Process

Written in the Polish language by
Maja Dokudowicz

Supervisor:
Professor Anna Janusz-Strzyż

Translated to English language by
Ioannis Anastasiou

The original text is written in Polish.
The English version is a translation.
All references are translated to
English by the translator, and refer
to the bibliography as appears in the
Polish version.

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENTS

WPROWADZENIE INTRODUCTION	10
1. BRUTALNA DELIKATNOŚĆ 1. BRUTAL DELICACY	14
1.1 Bolesna tęsknota 1.1 Painful longing	18
1.2 Siła 1.2 Strength	23
2. KOLEKCJONERZY FRAGMENTÓW 2. FRAGMENT COLLECTORS	32
2.1 Fragment zniszczony- Kurt Schwitters 2.1 The Fragment Destroyed - Kurt Schwitters	35
2.2 Fragment wywyższony - Jan Berdyszak 2.2 The Exalted Fragment - Jan Berdyszak	40
2.3 Wzniosłość fragmentu - Cornelia Parker 2.3 The Sublimity of the Fragment - Cornelia Parker	44
3. O POTRZEBIE FRAGMENTU W GRAFICE ARTYSTYCZNEJ 3. ON THE NEED OF FRAGMENT IN PRINTMAKING	50
4. NIESKOŃCZONE FRAGMENTY 4. INFINITE FRAGMENTS	64
4.1 Wczesne poszukiwania - artystyczna analiza wybranych aspektów fragmentu 4.1 Early exploration - artistic analysis of selected aspects of the fragment	65

4.2 Wszystko co stałe rozpływa się w powietrzu	77
4.2 All that is solid melts into air	
4.2.1 Infinite Fragments	78
4.2.1 Infinite Fragments	
4.2.2 Fragmented Self	96
4.2.2 Fragmented Self	
4.2.3 Proof of Absence	110
4.2.3 Proof of Absence	
4.3 Technika i technologia	120
4.3 Technology	
PODSUMOWANIE	132
SUMMARY	
BIBLIOGRAFIA	138
BIBLIOGRAPHY	
SPIS ILUSTRACJI	142
LIST OF ILLUSTRATIONS	

Pani Profesor Annie Janusz -Strzyż oraz Doktorowi Habilitowanemu Mariuszowi Gorzelakowi, za dwanaście lat Waszej twórczej i merytorycznej współpracy i wsparcia. Za edukację otwartą na stawianie pytań, poszukiwanie, testowanie, badanie, eksperymentowanie, której celem zawsze było odnalezienie najlepszej i nieoczywistej drogi. Za pozostawanie w artystycznym dialogu podczas całej mojej artystycznej edukacji.

Pani Profesor Małgorzacie Warlikowskiej za pomoc.

Ioannisowi Anastasiou za wszystko.

To Ms. Professor Anna Janusz -Strzyż and dr hab. Mariusz Gorzelak, for twelve years of creative and constant cooperation and support. For an education open to posing questions, searching, testing, exploring, and experimenting, whose goal was always to find the best and non-obvious path. For remaining in artistic dialogue throughout my artistic education.

To Professor Małgorzata Warlikowska for her help.

To Ioannis Anastasiou for everything.

WPROWADZENIE

INTRODUCTION

W moich badaniach analizuję fragmenty, aby określić generowane przez nie pole twórcze. Podobnie jak różne działy anatomii koncentrują się na badaniu położenia, kształtu i składu narządów, tkanek i komórek, w mojej pracy skupiam się na analizie roli, możliwości i znaczenia fragmentu zwłaszcza w sztuce, a w szczególności w grafice artystycznej. Celem mojej pracy jest określenie możliwości wykorzystania fragmentu jako języka ekspresji w grafice artystycznej. Badam fragment kolejno jako brutalną delikatność, sehnsucht (nostalgiczną tęsknotę) i siłę. Przedstawiam kolekcjonerów zarówno tych zniszczonych, egzaltowanych, jaki i wzniosłych, by przejść do autorskich rozważań sprowokowanych spojrzeniem na grafikę artystyczną przez pryzmat

*Fragment to nieproszony gość,
nieciągłość, prowadząca do
rozdrobienia zdań, obrazów i myśli¹*

*A fragment is an uninvited guest,
a discontinuity, leading to fragmented
sentences, images and thoughts¹*

In my research, I analyze fragments to determine the creative field they generate. As various anatomy departments focus on the position, shape, and composition of organs, tissues, and cells, my work analyzes the fragment's role, possibilities, and significance in art, particularly in printmaking. I aim to determine the possibility of using the fragment as a language of expression in artistic graphics.

I examine the fragment successively as brutal delicacy, sehnsucht (nostalgic longing), and strength. I present artists who are collectors of both damaged, exalted, and sublime fragments to move on to authorial considerations provoked by looking at art prints through the prism of the fragment. The last part is a presentation of a set of works made

1. J-J Brochier, *Vingt mots-clé pour Roland Barthes*, „Le magazine littéraire”, luty 1975, tom IV, s. 854-855. [cytuję za:] M.Falski *Barthes, lewicowość i semiologia zaangażowana*, [w:] *Imperium Rolanda Barthesa*, [pod red.] A. Grzegorzcyk, Poznań, s. 33.

fragmentu. Ostatnia część to przedstawienie zestawu prac wykonanych w trakcie studiów doktoranckich, które miały kluczowy wpływ na moje poszukiwania, a także omówienie i analiza tych finalnych tworzących cykl *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu*, który powstał jako dzieło doktorskie. W warstwie praktycznej swoje poszukiwania realizuję poprzez warsztatową korelację mediów: serigrafię, eksperyment, formy przestrzenne, a także fotografię. Podstawą do moich badań jest praca z włóknami roślinnymi. Proces otrzymywania z nich papieru, moje obserwacje i uwagi stanowią aneks do pracy doktorskiej. W trakcie poszukiwań i badań związanych z dziełem doktorskim posługiwałam się również klasycznymi technikami druku wklęsłego i wypukłego, kolografią oraz książką artystyczną.

during my doctoral studies, which had a key influence on my research, as well as a discussion and analysis of the final doctoral works forming the series *All That Is Solid Melts Into Air*. In the practical layer, I pursue my explorations through a workshop-based correlation of media: serigraphy, experimentation, spatial forms, and photography. The basis for my research is working with plant fibers. The process of obtaining papers from them and my observations and conclusions are an appendix to my doctoral thesis (hand papermaking manual). I also used classical intaglio and relief printing techniques, collagraphs, and artists' books during my exploration and research related to the dissertation work.

1. BRUTALNA DELIKATNOŚĆ

1. Brutal Delicacy

Chociaż fragment, kojarzy nam się z czymś delikatnym i kruchym, *frangō* z łaciny znaczy połamać, złamać, rozbić lub roztrzaskać. Słowo to używane było także w znaczeniu naciskać lub tłoczyć. *Fragmentum* - fragment - pochodzi więc od *frangō* - łamię. Co ciekawe *frangō* może też znaczyć osłabiać, ujarzmiać lub umniejszać². I chociaż łacińskie słowo pochodzi z języka starogreckiego, to znaleźć jednoznaczny źródłosłów tego wyrazu jest dość trudno. *A Latin Dictionary* wskazuje na *ρήγνυμι* (*rhégnūmi*), które może oznaczać łamać, rozbijać, ciąć na kawałki, rozdzierać, niszczyć, a u Homera pojawia się także jako synonim słowa burzyć³. Niemniej efektem *ρήγνυμι*, jest jednak *ρῶγμη* - pęknięcie

Although a fragment we usually associate with something delicate and fragile, *frangō*, from Latin, means to break, fracture, smash, or shatter. The word was also used in the sense of "to press". *Fragmentum* - fragment - is thus derived from *frangō* - to break. Interestingly, *frangō* can also mean to weaken, subdue, or diminish². Although the Latin word comes from Ancient Greek, finding an unambiguous root of the word is difficult. *A Latin Dictionary* points to *ρήγνυμι* (*rhégnūmi*), which can mean to break, smash, cut in pieces, tear, or destroy, and in Homer, it appears as a synonym for the word demolish³. Nevertheless, the effect of *ρήγνυμι* (*rhégnūmi*) is *ρῶγμη* - a crack (usually of earth, wood, or bone)⁴, rather than to break.

2. Hasło: *frangō*, [w:] *A Latin Dictionary*, [red.], Ch. Short, Ch. T. Lewis <https://archive.org/details/LewisAndShortANewLatinDictionary/page/n789/mode/2up?view=theater> [dostęp: 3.07.2024].

3. Hasło: *ρήγνυμι*, [w:] *A Greek-English Lexicon*, [red.], H.G.Liddell, R. Scot, H.S. Jones <https://lsj.gr/wiki/%E1%BF%A5%CE%AE%CE%B3%CE%BD%CF%85%CE%BC%CE%B9>

(najczęściej ziemi, drewna lub kości)⁴, a nie złamanie. Kolejny możliwe źródło to *σπάω* (*spáō*). Czasownik ten oznacza złamać, ale także ciągnąć w swoją stronę jednocześnie odrywając lub odcinając coś, usunąć siłą, gwałtownie wyrwać, wyciągać, rozdzierać⁵. Pokrewne słowo *σπασμός* (*spasmós*), czyli spazm. Jego głównym znaczeniem jest skręcenie lub zerwanie włókna mięśniowego, ale u Plutarcha w *O przypadku* (*Περὶ τύχης*) pojawia się również w kontekście fragmentu (jako strzępek): *τῆς φρονήσεως μόρια καὶ σπάσματα μικρὰ θραυομένης*⁶, co przetłumaczone na język polski przez Zofię Abramowicz brzmi: „(...) <cząsteczki i strzępki> rozumu rozdrobnione”⁷. Z kolei *ἀπόσπασμα* (*apóspasma*) oznacza to, co jest oderwane, strzęp, kawałek, małą część oddzieloną od dużej, złamanie lub skrawek⁸. Jednak we wszystkich słowach pochodzących od czasownika *σπάω* (*spáō*) to czynność ciągnięcia zdaje się warunkować powstanie fragmentu. *Klasma* (*κλάσμα*) również odnosi się do fragmentu, ale raczej w rozumieniu

Another possible source is *σπάω* (*spáō*). The verb means to break but also to pull in one’s way while tearing off or cutting off something, to remove by force, to uproot violently, to pull out, to tear⁵. A related word is *σπασμός* (*spasmós*), meaning spasm. Its primary meaning is the twisting or tearing of a muscle fiber, but in Plutarch’s *On Chance* (*Περὶ τύχης*) it also appears in the context of the fragment (as a shred): *“τῆς φρονήσεως μόρια καὶ σπάσματα μικρὰ θραυομένης”*⁶, which translated by Zofię Abramowicz reads, “(...) <particles and shreds> of reason fragmented”⁷. In turn, *ἀπόσπασμα* (*apóspasma*) means that which is detached, a shred, a piece, a small part separated from a large one, a break, or a scrap⁸. However, in all words derived from the verb *σπάω* (*spáō*), it is the action of pulling that seems to condition the formation of the fragment. *Klasma* (*κλάσμα*) also refers to a fragment, but rather in the sense of an elementary part of a single whole, a fraction, a detached unit. Metaphorically, it can also refer to

elementarnej części pojedynczej całości, ułamka, oderwanej jednostki. Metaforycznie może odnosić się również do słabości lub frustracji⁹. Ostatnia grupa wyrazów, które odpowiadają łacińskiemu słowu *fragmentum* to *θραῦμα* (*thraûma*) fragment, złamanie, zniszczenie, kawałek. To coś co zostało po rozproszeniu obiektu. Całość, której nie da się już skompletować, coś co rozpada się na kawałki¹⁰. Pochodzi od trzonu *θραῦ-* znaczącego miażdżyć. Czasownik *θραύω* (*thraúō*) - rozbijam na kawałki, miażdżę¹¹. *θραύσμα* również w języku nowogreckim oznacza fragment¹². Jak widać, już próba odnalezienie etymologicznego pochodzenia słowa fragment nastęrcza problemów. Zbierając tylko kilka z wyżej wymienionych określeń jak złamanie, pęknięcie, zniszczenie, zmiażdżenie, od razu widać, że powstaniu fragmentu zawsze towarzyszy jakaś siła, najczęściej brutalna. Oznacza to, że zawsze jest związany z przemocą, pomimo jego pozornej delikatności. Większość z przytoczonych tu definicji dotyczy raczej czegoś materialnego (np. kości, ziemi, materiału).

a weakness or frustration⁹. The last group of words that correspond to the Latin word *fragmentum* is *θραῦμα* (*thraûma*) fragment, breakage, destruction, piece. It is something that remains after an object has been dispersed. A whole that can no longer be completed, something that breaks into pieces¹⁰. Derived from the stem *thraû-* meaning to crush. The verb *θραύω* (*thraúō*) - I break into pieces, crush¹¹. *θραύσμα*, also in New Greek, means fragment¹². As you can see, trying to find the etymological origin of the word fragment poses problems. Collecting just a few of the terms mentioned above, like break, crack, destroy, and crush; it is immediately apparent that the creation of a fragment is always accompanied by some kind of force, most often brute force. This shows us that it is always associated with violence despite its apparent delicacy. Most definitions cited here refer to something material (e.g., bone, earth, cloth). Metaphorically, the fragment is associated with weakness or diminishment. It can even refer to

4. hasło: *ῥωγμή*, [w:] Ibidem, <https://lsj.gr/wiki/%E1%BF%A5%CF%89%CE%B3%CE%BC%CE%AE>

5. hasło: *σπάω*, [w:] Ibidem, <https://lsj.gr/wiki/%CF%83%CF%80%CE%AC%CF%89>

6. hasło: *spasmós*, [w:] Ibidem, <https://lsj.gr/wiki/%CF%83%CF%80%CE%B1%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

7 Plutarch, *Moralia*, tom 2, Warszawa, 1988, dostęp: <http://biblioteka.kijowski.pl/antyk%20grecki/%20plutarch%20z%20cheronei%20-%20moralia%20-1.pdf>

8. hasło: *apóspasma*, [w:] H.G.Liddell, R. Scot, H.S. Jones, op.cit.,

<https://lsj.gr/wiki/%E1%BC%80%CF%80%CF%8C%CF%83%CF%80%CE%B1%CF%83%CE%BC%CE%B1>

9. hasło: *klasma*, [w:] Ibidem, <https://lsj.gr/wiki/%CE%BA%CE%BB%CE%AC%CF%83%CE%BC%CE%B1>

10. hasło: *thraûma*, [w:] Ibidem, <https://lsj.gr/wiki/%CE%B8%CF%81%CE%B1%CF%8D%CF%89>

11. hasło: *θραύω*, [w:] Ibidem, <https://lsj.gr/wiki/%CE%B8%CF%81%CE%B1%CF%8D%CF%89>

12. hasło: *θραύσμα* [w:] Ibidem, https://lsj-grtranslate.google.com/wiki/%CE%B8%CF%81%CE%B1%E1%BF%A6%CF%83%CE%BC%CE%B1?_x_tr_sl=el&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc

Metaforycznie fragment wiąże się ze słabością czy umniejszeniem. Może odnosić się nawet do uszkodzeń ciała takich jak rany lub siniaki, a zatem stanowi też ślad po pewnej sile. Mimo widocznego z nią związku fragment dość długo pojmowany był jedynie w kategorii słabości, resztki, strzępku, odpadku.

1.1 BOLESNA TĘSKNOTA

*Ruina jest tym, co zdarza się obrazowi od momentu pierwszego spojrzenia*¹³.

To rozumienie fragmentu jako niepełnego, wybrakowanego elementu, który sam w sobie nie ma wartości i świadczyć może jedynie o pewnej przeszłej doskonałości, związane jest z nostalgią za utraconą całością. Przywołuje na myśl uczucie *sehnsucht*, które tłumaczone na język polski jest najczęściej jako bolesna tęsknota. Niemniej, jak zauważa Barbara Łukaszewicz: „Efemeryczność i brak struktury charakteryzujące emocje nie ułatwiają zamknięcia ich złożonej natury w pojedynczych słowach(...)”¹⁴. *Sehnsucht* to „(...) wysoki stopień intensywnej i często bolesnej tęsknoty za czymś, zwłaszcza gdy nie ma się nadziei na osiągnięcie tego,

injuries such as wounds or bruises, representing a trace of a particular strength. Despite its apparent association with it, the fragment has long been understood only in the category of weakness, remnant, shred, and waste.

1.1 PAINFUL LONGING

*“Ruin is what happens to a painting from the moment you first look at it”*¹³.

This understanding of the fragment as an incomplete, defaced element, which has no value and can only testify to some past perfection, is related to nostalgia for the lost whole. It may bring to mind the feeling of *sehnsucht*. Translated into Polish most often as painful longing, however, as Barbara Łukaszewicz notes, “The ephemerality and lack of structure that characterize emotions do not make it easy to encapsulate their complex nature in single words(...)”¹⁴. *Sehnsucht* is “a high degree of intense and often painful longing for something, especially when one has no hope of achieving what one desires, or when the achievement is uncertain, still distant”¹⁵. Fragment can be a trigger for this

czego się pragnie, lub gdy osiągnięcie jest niepewne, wciąż odległe”¹⁵. Fragment zdecydowanie może być czynnikiem wywołującym to uczucie. Niemożliwe do zrealizowania pragnienie powrotu utraconej całości, wiąże się z jego pejoratywnym rozumieniem jako niewystarczającej części. Dostrzegamy to wyraźnie śledząc proces historycznych rekonstrukcji starożytnych obiektów i rzeźb. Brigitte Bourgeois pisze „(...) historia restauracji, odcisnęła swoje piętno na trajektorii fragmentu”¹⁶. W tym kontekście możemy przeanalizować losy rzeźby *Grupa Laokoona*. Odnaleziona 14 stycznia 1506 roku, została zakupiona przez Papieża Juliusza II. Rzeźba nie była jednak w jednym kawałku - figura starszego syna była oddzielona od reszty grupy, podobnie jak stopa i prawe kolano młodszego z braci. Brakowało zarówno prawego ramienia ojca, jak i tego należącego do młodszego syna, nie zachowała się także prawa ręka starszego. Rzeźbę połączono w jeden obiekt już w dwa lata po jej odnalezieniu. Pomiędzy 1520–1525 rokiem Baccio Bandinelli stworzył brakujące ramię Laokoona. Dekadę

feeling. The impossible desire for the return of the lost whole is associated with its pejorative understanding as an insufficient part. We see this clearly by following the process of historical reconstructions of ancient objects and sculptures. Brigitte Bourgeois writes that “(...) the history of restoration, has left its mark on the trajectory of the fragment”¹⁶. In this context, we can analyze the fate of the sculpture *Laocoön Group*. Found on January 14, 1506, it was purchased by Pope Julius II. However, the sculpture was not in one piece - the figure of the elder son was separated from the rest of the group, as was the foot and right knee of the younger brother. The father's right arm and the one belonging to the younger son were missing, and the elder's right hand was also not preserved. The sculpture was reunited as a single object just two years after being found. Between 1520 and 1525, Baccio Bandinelli created the missing arm of Laocoön. A decade later, Giovanni Antonio Montorsoli restored the “damaged statues” of the Belvedere, among them the sculpture in question. He removed the reconstruction of his

13 J. Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*, Chicago 1993., s.68.

14 B. Łukaszewicz, *Kulturowa (nie)przetłumaczalność emocji w języku — na przykładzie emocji negatywnych*, [w:] *Język a kultura*, pod red. A. Dąbrowskiej, t. 29, Wrocław 2022, s. 66.

15 Hasło: *sehnsucht*, [w:], *Niemiecki słownik Jacoba Grimma i Wilhelma Grimma*, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#3> [dostęp 03.07.2024].

16 B. Bourgeois, *Fragments of a Revolution: The Laocoon in Paris (1798–1815)*, [w:] *The Fragment: An Incomplete History*, [pod red.] W. Tronzo, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009, s. 61.



z lewej: fotografia przedstawiająca rzeźbę Grupę Laokoona stan z końcówki XIX wieku; po prawej stan obecny

później Giovanni Antonio Montorsoli, odnowił „zniszczone posągi” Belwederu, a wśród nich omawianą rzeźbę. Usunął rekonstrukcję poprzednika i zamiast złożonej ręki wykonał w terakocie kończynę mocno wyciągniętą w górę. Ta błędna forma była częścią figury aż do II wojny światowej. Kolejnej ingerencji w rzeźbę dokonał w latach dwudziestych XVIII wieku Cornacchini, który powtórzył ułożenie ręki Laokoona u młodszego syna. W lipcu 1798 roku rzeźba trafiła do Paryża, zgodnie z ustaleniami traktatu Toleńtyńskiego. Co ciekawe została przetransportowana bez części wykonanych przez Montorsoliego

predecessor and made a limb in terracotta that was strongly extended upward instead of a folded arm. This erroneous form was part of the statue until World War II. Another addition to the sculpture was made in the 1820s by Cornacchini, who repeated the placement of Laocoön's hand in his younger son. In July 1798, the sculpture was taken to Paris, as the Treaty of Toulon stipulated. Interestingly, it was transported without the parts made by Montorsoli and Bandinelli, so a competition was announced in France to create the missing pieces (the competition was never concluded). In 1816, after Napoleon's

i Bandinellego, w związku z czym we Francji ogłoszono (nigdy nie rozstrzygnięty) konkurs na wykonanie brakujących elementów. W 1816 roku, po porażce Napoleona, rzeźba powróciła do Watykanu. Canova ponownie dodał dopełnienia swoich poprzedników, mimo iż zdawał sobie sprawę z ich anatomicznej niemożliwości. Historia zmian i ingerencji w Grupę Laokoona kończy się w 1957 roku. Wtedy właśnie Filippo Magi odrestaurował rzeźbę i umieścił odnalezione w 1905 roku oryginalne ramię Laokoona¹⁷. Przedstawiony opis dobitnie ilustruje, że „(...) nowożytni przez wieki próbowali zrekomensować okaleczenie marmurowych ciał bogów i herosów”¹⁸. Podkreśla to pewną trudność jaką niesie ze sobą obcowanie z fragmentem. Bardzo długo spojrzenie na niego wiązało się z niemożliwością pogodzenia się z utratą całości. Każda próba, każda kolejna dodawana forma, była wyrazem nostalgicznej próby zbliżenia się do pełni oraz jednoczesnego przewyciężenia *sehnsucht*. Z kolei Małgorzata Łuczyńska-Hołdys, w swoim artykule *Sublime Fragments – The Romantic Path to Knowledge*, przywołuje historię torso Ramzesa

defeat, the sculpture was returned to the Vatican. Canova again added the complements of its predecessors, even though he was aware of their anatomical impossibility. The story of changes and interventions in the Laocoön Group ends in 1957. It was then that Filippo Magi restored the sculpture and placed the original arm of Laocoön, found in 1905¹⁷. The description vividly illustrates that “(...) moderns have tried for centuries to compensate for the mutilation of the marble bodies of gods and heroes”¹⁸. This underscores a particular difficulty inherent in dealing with the fragment. For a long time, dealing with the fragment involved an inability to come to terms with the loss of the whole. Each successive attempt, each successive form added, was an expression of a nostalgic undertaking to get closer to completeness and overcome *sehnsucht* simultaneously. On the other hand, Małgorzata Łuczyńska-Hołdys cites the history of the torso of Ramses II in her article *Sublime Fragments – The Romantic Path to Knowledge*. The Younger Memnon, as it is often called, is a sculpture weighing more than 7 tons and measuring 267 centimeters in height and 203 centimeters in width¹⁹. In

17 por.: B.Frischer, *Digital Sculpture Project: Laocoön. An Annotated Chronology of the “Laocoön” Statue Group*, <http://www.digitalsculpture.org/laocoön/chronology/>, [dostęp 3.07.2024].

18 B.Bourgeois, *Fragments of a Revolution...*, op.cit., s. 61.



Torso Ramzesa II, British Museum, © The Trustees of the British Museum

II. *Younger Memnon*, jak jest często nazywany, to rzeźba ważąca ponad 7 ton i mierząca 267 centymetrów wysokości oraz 203 centymetry szerokości¹⁹. W 1818 roku ta egipska statua na pokładzie *HMS Weymouth* została przetransportowana do Wielkiej Brytanii razem z innymi, mniejszymi obiektami. Monumentalny, kolosalny, ale jednak (można by dodać tylko) fragment posągu razem z pozostałymi rzeźbami przez 8 lat leżał na stosie przed British Museum²⁰. Obrazuje

1818, this Egyptian statue aboard *HMS Weymouth* was transported along with other, smaller objects to Britain. The monumental, colossal, but (one might also add the word "only") fragment of the statue and the other sculptures lay in a pile in front of the British Museum for eight years²⁰. This illustrates the importance of finding an answer to whether something incomplete or shattered has value in itself. It also highlights the great difficulty with which one struggled, even as far back as Romanticism,

19 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA19 [dostęp 3.07.2024].

20 M. Łuczyńska-Holdys, *Sublime Fragments - the romantic path to knowledge*, „Anglica. An International Journal of English Studies”, 2012, ;21(1), s.32.

to, jak istotne jest znalezienie odpowiedzi na pytanie o to czy coś niepełnego, roztrzaskanego ma w sobie wartość. Uwidacznia też dużą trudność z jaką zmagano się, nawet już w romantyzmie, erze ruiny, z wartością fragmentu. Milan Kundera w *Niewiedzy* określił *sehnsucht* jako „pragnienie tego, czego nie ma (...)”²¹, które może odnosić się zarówno do czegoś co się już było, jak i do tego, co dopiero może się zdarzyć. Według mnie, jest to jedynie możliwe, gdy mamy kontakt z fragmentem. Doświadczamy go w formie nieograniczonej potencjalności, a nie dosłownej rzeczywistości. Przez to fragment zdaje się być jednocześnie zawieszony między przeszłym, a przyszłym, między tęsknotą a pożądaniem, między nostalgicznym wspomnieniem, a brutalną siłą.

1.2 SIŁA

*Fragmenty, w których całość ukończyła się sama w sobie rozerwały się; można to nazwać chaosem wszystkiego, co wzniosłe*²².

Fragment jest zawsze także manifestacją siły. Przede wszystkim

21 M.Kundera, *Niewiedza*, Warszawa 2003, s. 7.

22. F. Schlegel, za T. Otabe, *Friedrich Schlegel and the Idea of Fragment: A Contribution to Romantic Aesthetics*, „AESTHETIC”, Numer 13, 2009, s.60.

the era of ruin, with the value of a fragment. Milan Kundera, in *Ignorance*, defined *sehnsucht* as “the desire for what is not there (...)”²¹, which can refer to both something that has already been and something that is yet to come. This is only possible when we are in contact with a fragment. We experience it in the form of unlimited potentiality rather than literal reality. Through this, the fragment seems simultaneously suspended between past and future, longing and desire, and nostalgic memory and brute force.

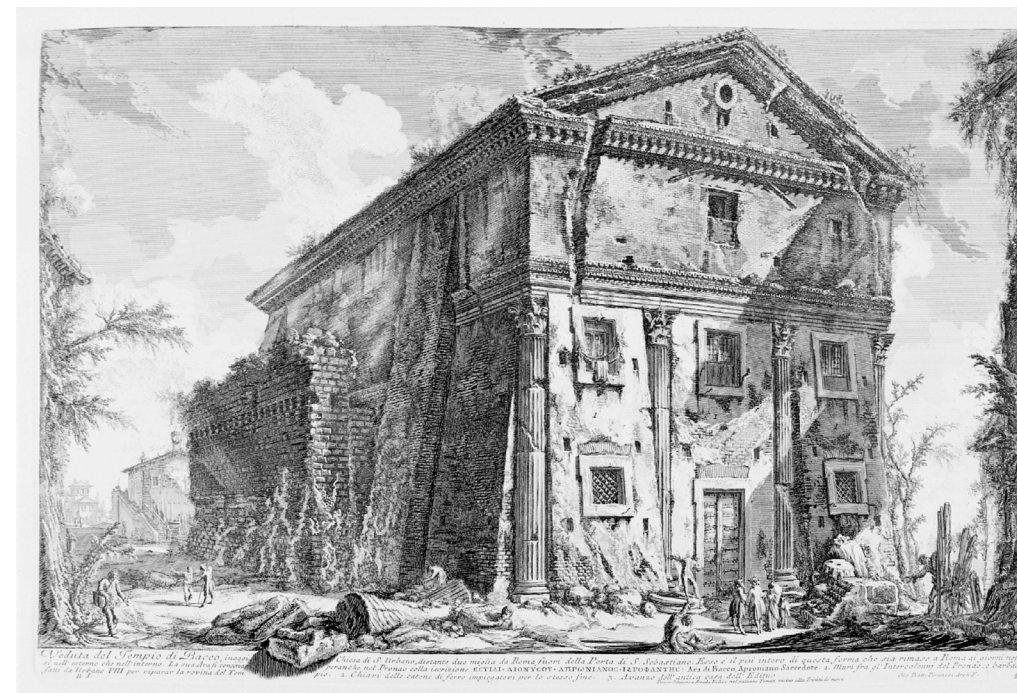
1.2 STRENGTH

*“The fragments, in which the completed whole burst apart; you can call them the chaos of all that is sublime”*²².

A fragment is always also a manifestation of power. First of all, the power of time which passes inexorably, leaving us with only scraps of places, memories, and moments. At the same time, a fragment makes visible the power of the duration of what is left behind. We can undoubtedly see both these

mocy czasu, który mija nieubłaganie, zostawiając nas tylko ze strzępkami miejsc, wspomnień, chwil. Jednocześnie fragment uwidacznia siłę trwania tego, co się ostaje. Obie te własności fragmentu, bez wątpienia możemy dostrzec w grafikach włoskiego artysty Giovanni Battisty Piranesiego. U podstaw jego twórczości leży koncepcja *parlanti ruine* - mówiących ruin, które przemawiały do niego silniej niż realistyczne rysunki nieśmiertelnego Palladio²³. Podczas wizyty w *Print Study Room* w Kupferstich-Kabinett Muzeum w Dreźnie miałam okazję zapoznać się z bliska z pracami z cyklu *Vedute di Roma*. Piranesi rozpoczął go w 1747 roku i kontynuował przez 35 lat, do końca swojego życia. Przeglądając uważnie kolejne strony z pięknie oprawionych tomów mieszczących ponad sto jego mocno trawionych akwafort, odniosłam wrażenie, że to właśnie ruiny, fragmenty były dla niego najbardziej inspirujące. Rzym Piranesiego był pełen kontrastów. Stosując na ruinach budowli mocny światłocień wydobywa na pierwszy plan rany, które zadał im czas. W grafice *Veduta del Tempio di Baccho* to zrujnowany budynek jest punktem centralnym kompozycji. Właśnie na nim rozgrywa się dramatyczna gra silnego światła

properties of the fragment in the prints of the Italian artist Giovanni Battista Piranesi. At the core of his work is the concept of *parlanti ruine* - talking ruins, which appealed to him more strongly than the realistic drawings of the immortal Palladio²³. During a visit to the *Print Study Room* at the Kupferstich-Kabinett Museum in Dresden, I saw works from the *Vedute di Roma* series up close. Piranesi began it in 1747 and continued for 35 years until the end of his life. Browsing carefully through page after page of the beautifully bound volumes, holding more than a hundred of his heavily etched etchings, I got the impression that it was the ruins, the fragments, that he found most inspiring. Piranesi's Rome was full of contrasts. Using strong chiaroscuro on the ruins of buildings, he brings to the fore the wounds that time has inflicted on them. In the print titled *Veduta del Tempio di Baccho*, the ruined building is the composition's focal point. It is on it that the dramatic play of intense light and strong shadow takes place. Tiny, barely noticeable figures are shown only to emphasize the size and majesty of the crumbling architecture. The fallen columns in the foreground extend beyond the frame set by the artist for the entire work. Their shadow obscures a text fragment,



Piranesi Giovanni Battista, *Veduta del Tempio di Baccho*, z serii *Vedute di Roma*

i mocnego cienia. Malutkie, ledwo zauważalne postaci zdają się być ukazane jedynie by podkreślić wielkość i majestat rozpadającej się architektury. Powalone kolumny na pierwszym planie wychodzą poza ramę wyznaczoną przez artystę dla całego przedstawienia. Ich cień zasłania fragment tekstu, częściowo uniemożliwiając jego odczytanie. Ten sam zabieg włoski grafik powtórzył również w *Veduta della Facciata della Basilica di S.Croce in Gerusalemme*. Przeglądając się z bliska grafikom z serii *Vedute di Roma* możemy dostrzec dużo większą wnikliwość i dociekliwość Piranesiego w przedstawianiu zrujnowanych

making it partially impossible to read. The Italian printmaker also repeated the same procedure in *Veduta della Facciata della Basilica di S.Croce in Gerusalemme*. Looking at the prints in the *Vedute di Roma* series, we can see Piranesi's much greater insight and inquisitiveness in depicting ruined fragments rather than exquisite buildings, even though he was an architect by training.

"When I saw in Rome how most of the remains of ancient buildings lie scattered in gardens and plowed fields, where they are diminishing day by day (...) I decided to preserve them by means of engravings. Therefore

23 Por. R.Wendort, *Piranesi's Double Ruin*, "Eighteenth-Century Studies", wydanie 34, 2001, s.162-163.



Piranesi Giovanni Battista, *Veduta della Facciata della Basilica di S.Croce in Gerusalemme*; detail

fragmentów niż wytwornych budowli, mimo iż z wykształcenia był architektem.

„Kiedy zobaczyłem w Rzymie, jak większość pozostałości starożytnych budowli leży rozrzucona w ogrodach i na zaoranych polach, gdzie z dnia na dzień ich ubywa... postanowiłem zachować je za pomocą rycin. Dlatego narysowałem te ruiny z całą możliwą wykwindnością”²⁴, pisał włoski grafik.

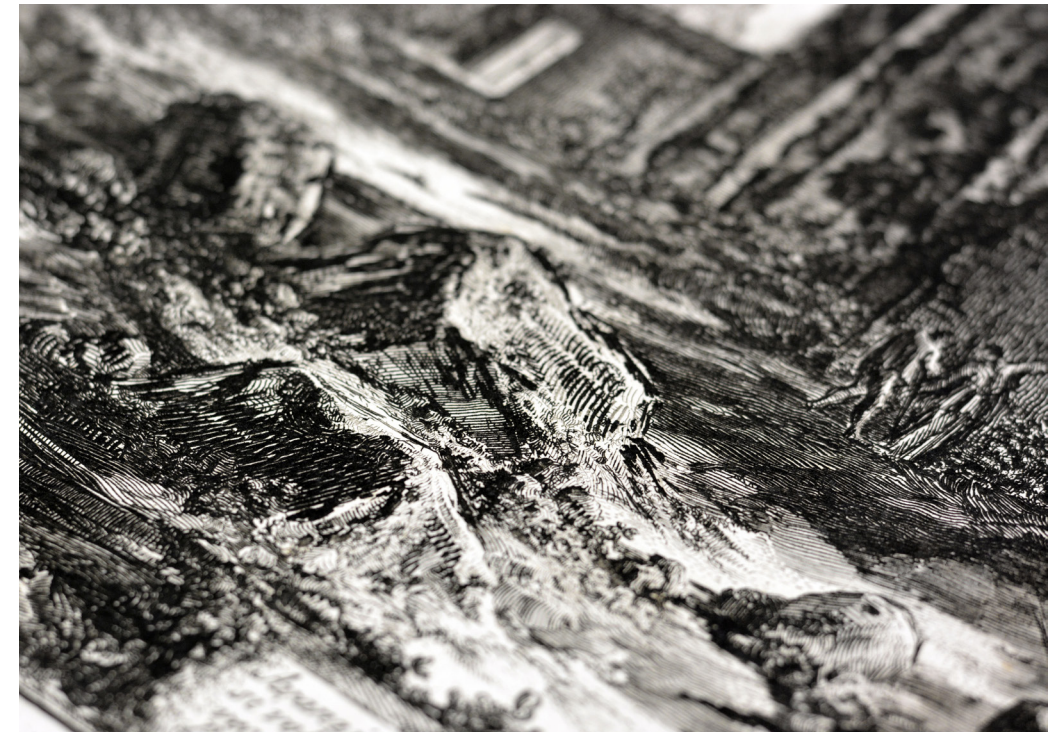
W pracach Piranesiego nie znajdziemy jednak dokładnie wyrysowanych roztrzaskanych kamieni. Artysta

I drew these ruins with all possible exquisiteness”²⁴, wrote Piranesi.

In Piranesi's works, however, one will only find partially drawn shattered stones. Instead, the artist used a wealth of textures and a varied, vivid line to depict them, which is best seen when enlarged. In depicting architecture, Piranesi used classical solutions. For me, the virtuosity of his line appears precisely in the fragments, which, as he wrote, are "(...) capable of fertilizing and improving the ideas of the artist who ponders and analyzes”²⁵.

Piranesi's works are a graphic

24 A. H. Mayor, *Giovanni Battista Piranesi*, New York 1952, s. 8.



Piranesi Giovanni Battista, *Avanzi Degli Acquedotti Neronian*; detail

do ich przedstawienie posługiwał się raczej bogactwem tekstur i zróżnicowaną, żywą kreską, co najlepiej widać w ich powiększeniu. W przedstawianiu architektury Piranesi posługiwał się klasycznymi rozwiązaniami. Dla mnie wirtuozeria jego kreski pojawia się właśnie we fragmentach, które jak pisał są „(...) zdolne użyźnić i ulepszyć pomysły artysty, który rozmyśla i analizuje”²⁵. Prace Piranesiego są dla mnie graficzną manifestacją różnych sił, wspomnianej na początku siły czasu,

manifestation of various forces—the force of time mentioned at the beginning, the force of nature, and the incredible power of the fragment. In his case, the fragment becomes a testimony to the passing of time while ostentatiously persisting. Understood in this way, the fragment was, for Piranesi, an artistic tool—a simultaneous look at the past and the future.

During the French Revolution, the fragment became a symbol of the past and the power of rebellion and

25 G.B.Piranesi, za G. Świtek, *Writing on fragments. Philosophy, Architecture and the Horizons of Modernity*, Warszawa 2009 s. 166.

siły natury, ale także niebywalej mocy fragmentu. U Włocha staje się on świadectwem przemijania, jednocześnie ostentacyjnie trwając. Tak rozumiany fragment był dla Piranesiego narzędziem artystycznym - jednoczesnym spojrzeniem na przeszłość i przyszłość. Podczas Rewolucji Francuskiej fragment stał się za to symbolem tego co przeszłe, ale także siły buntu i przyszłego dobrobytu. W 1789 podczas marszu na Wersal u bram Paryża tłum pozbawił posągi personifikujące Bretanię i Normandię głów, ponieważ zdobyły je emblematy kojarzone z rodziną królewską²⁶. Rewolta była wymierzona w system, a co za tym idzie również w symbole władzy królewskiej, emblematy arystokratyczne czy religijne. Ikonoklazmowi Rewolucji nie uknęły ani domy arystokratów, ani kościoły. Figury królów, Fleur-de-lis - lilia francuska czy oznaki władzy duchownej zniknęły ze ścian domów, wnętrz, fasad, a nawet wież kościołów i katedr by wspomnieć tylko Notre Dame de Paris czy San Sulpice²⁷. Jedynym sposobem na rzeczywiste oswobodzenie z opresji było zniszczenie zarówno ustroju jak i wytworzonych przez niego symboli

future prosperity. In 1789, during the march on Versailles at the gates of Paris, a crowd stripped the statues personifying Brittany and Normandy of their heads because they were adorned with emblems associated with the royal family²⁶. The revolution targeted the system and, thus, also the symbols of royal power, aristocracy, and religious emblems. Neither the homes of aristocrats nor churches escaped the iconoclasm of the Revolution. Figures of kings, Fleur-de-lis - the French lily, and signs of clerical authority disappeared from the walls of houses, interiors, facades, and even towers of churches and cathedrals (Notre Dame de Paris or San Sulpice, among others²⁷). The only way to truly liberate from oppression was to destroy both the regime and the symbols it produced that legitimized its power. "Rather than symbolizing nostalgia for the past, [...] (this) embodies the deliberate destruction of the past, or at least the clashing to dust of what was perceived as repressive traditions"²⁸, notes Linda Nochlin. She cites Jacques Bertaux's drawing *Destruction of the Equestrian Statue of Louis XIV*. On the left, we see the statue of

26 C. Mathieu, *Rubble and Reuse: Picturing Architectural Iconoclasm in Revolutionary Paris, 1789-1799*, dostępne przez: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/36482/C-Mathieu%2C%20for%20symplectic%20Picturing%20Architectural%20Iconoclasm.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 19.08.2024, s.14.

27 R. Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris: The Transformation of Signs*, Oxford, 2012, 217-224.



Jacques Bertaux, *Destruction of the Equestrian Statue of Louis XIV*

legitymujących władzę. Fragment „Zamiast symbolizować nostalgię za przeszłością, urzeczywistnia celowe zniszczenie przeszłości lub przynajmniej starcie na proch tego, co postrzegano jako represyjne tradycje”²⁸, zauważa Linda Nochlin. Dalej przywołuje rysunek Jacques’a Bertaux *Destruction of the Equestrian Statue of Louis XIV*. Z lewej strony widzimy posąg rzeźbionego króla już na ziemi, sekundy przed roztrzaskaniem na fragmenty, a z prawej już tylko piedestał. Rewolucjoniści obalali

the king already on the ground, seconds before it was shattered into fragments, and on the right, just a pedestal. Revolutionaries toppled monuments, after which the fragments serve to remind us of the power of change: statues with carved faces or cherubs holding blank shields. “The double tyranny of kings and priests would be symbolically overcome in the construction of the statue’s base, which would consist of debris from the statues of kings knocked down from the porticoes of Notre-

pomniki po których fragmenty, miały przypominać o sile zmiany: figury z wykutymi twarzami czy cherubiny trzymające puste tarcze. „Podwójna tyrania królów i kapłanów została symbolicznie przezwyciężona w konstrukcji podstawy posągu, która składałaby się z gruzu z posągów królów strąconych z portyków Notre-Dame”²⁹, pisał Jacques-Louis David w swojej propozycji pomnika Herkulesa.

Niezależnie czy chodzi o zniszczone przez rewolucyjny wandalizm pomniki sztuki czy o ludzi poddanych działaniu gilotyny, rozczłonkowanie czy fragmentaryzowanie miało szczególny wydźwięk podczas rewolucji francuskiej. Fragment zyskał nową perspektywę. Nadal był rozumiany w kontekście części, ale nie idealnej całości, a tej pokonanej, przezwyciężonej i opresyjnej. W tym znaczeniu, fragment trwa, nie tylko w muzeach, jak słynna *Prawa ręka z pomnika konnego Ludwika XV*, ale również w przestrzeni publicznej. Heroiczny fragment może być manifestacją zwycięstwa, wyrażać siłę zmiany, a nawet być jej czynnikiem i prowokatorem.

Dame”²⁹, wrote Jacques-Louis David in his proposal for the Hercules monument.

Whether it was monuments destroyed by revolutionary vandalism or people subjected to the guillotine or dismemberment, fragmentation had special resonance during the French Revolution. Fragmentation gained a new perspective. It was still understood in the context of a part, not an ideal whole, but one that was defeated, overcome, and oppressed. In this sense, the fragment persists not only in museums, like the famous *Right Hand from the Horse Monument of Louis XV*, but also in public spaces. A heroic fragment can be a manifestation of victory, express the power of change, and even be its agent and provocateur.

28 L. Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames & Hudson, 2001, s.8.

29 L. Hunt, *Hercules and the Radical Image in the French Revolution*, “Representations”, 1983, numer 2, s.103.

2. KOLEKCJONERZY FRAGMENTÓW

2. FRAGMENT COLLECTORS

Rzecz, Objet trouvé, Found object pojawia się w sztuce nowoczesnej dwudziestego wieku. W 1912 Picasso i Braque stworzyli pierwsze kolaże, otwierając do tej pory nie eksplorowane pola w sztuce³⁰. Jak zauważa Maria Delaperriere kolaż był „(...) formą zrywania z tradycyjną linearnością dyskursu”³¹, odrzuceniem zasady mimesis, uczynieniem z najczęściej pomijanych fragmentów rzeczywistości sztuki. Sam gest wyjęcia obiektu z jego pierwotnego miejsca i umiejscowienia go w pracy artystycznej nadawał mu nowych znaczeń, zaburzał utarte zasady. „Kolaż malarski powstawał jak wiadomo na przedłużeniu kubizmu, uwydatniając fragmentację i tym samym podkreślał nie tylko wolność,

The thing, Objet trouvé, Found object appears in modern art of the twentieth century. In 1912, Picasso and Braque created the first collages, opening up hitherto unexplored fields in art³⁰. As Maria Delaperriere notes, collage was “(...) a form of breaking with the traditional linearity of discourse”³¹, a rejection of the principle of mimesis, making the most often overlooked fragments of reality into art. The very gesture of taking an object out of its original place and placing it in an artistic work gave it new meanings and disrupted the established rules. “Painterly collage was created, as is well known, on an extension of Cubism, highlighting fragmentation and thus emphasizing not only the freedom,

30 por.: M. Delaperriere, *Fragment i całość czyli dylematy nowoczesności*, w *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3 (45), 1997, s. 30.

31 Ibidem.

ale i równość poszczególnych fragmentów wyzwolonych z porządku logicznego³². Jak zauważa Piotr Majewski „(...) trudno wyobrazić sobie na przykład Merzbild Kurta Schwittersa z jednej strony i tzw. konstrukcje Władimira Tatlina i Kazimierza Malewicza z drugiej, albo poem-objects Andre Bretona i - powojenne już - assemblages Jeana Dubuffeta i combine paintings Roberta Rauschenberga³³ bez kolażu. *L'objet d'art*, fragment rzeczywistości raz wprowadzony do sztuki pozostał w niej na dobre stając się medium o niesamowicie szerokich możliwościach. Kurt Schwitters, Jan Berdyszak i Cornelia Parker to jedni z artystów, którzy swoją twórczość opierają o fragment, jednak każde z nich dostrzega w nim inną wartość. To co ich łączy jest kolekcjonowanie „(...) kult fragmentów, sklejanie materialnych kawałków, które stanowią metonimie i metafory dla świata, do którego mogą się odnosić, ale którym nie są³⁴.

but also the equality of individual fragments liberated from the logical order³². As Piotr Majewski notes, “(...) it is difficult to imagine, for example, Kurt Schwitters’ Merzbild on the one hand, and the so-called constructions of Vladimir Tatlin and Kazimir Malevich on the other, or Andre Breton’s poem-objects and - now post-war - Jean Dubuffet’s assemblages and Robert Rauschenberg’s combine paintings³³ without collage. *L'objet d'art*, a fragment of reality, once introduced into art has remained for good, becoming a medium with incredibly broad possibilities. Kurt Schwitters, Jan Berdyszak, and Cornelia Parker are among the artists who base their work on the fragment, but each of them sees a different value in it. What they have in common is collecting “(...) a cult of fragments, gluing together material pieces that are metonymies and metaphors for a world to which they can relate, but to which they are not”³⁴.

32 Ibidem.

33 P. Majewski, *Rzeczy w obrazach – uwagi o sztuce asamblażu*, [w:] *Rzecz i rzeczowość w sztuce XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, wyd. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 255.

34 J. Elsner, *A collector's Model of Desire: The house and Museum of Sir John Soane*, w *The Cultures of Collecting*, pod red. Elsner and Cardinal, s. 155.



po lewej Kurt Schwitters, *Merz Merzbild*, 1945; po prawej Kurt Schwitters, *Merz 221*

2.1 FRAGMENT ZNISZCZONY-KURT SCHWITTERS

Merz. *Kommerz* (reklama), *weltschmerz* (ból wewnętrzny), *herz* (serce), *schmerz* (ból), *ausmerzen* (wyciąć). Merz jest po części każdym z nich, a jednocześnie żadnym z wypisanych pojęć. Merz to artystyczna praktyka hanowerskiego artysty Kurta Schwittersa. Jak sam pisał:

„Słowo MERZ nie miało żadnego znaczenia, kiedy je uformowałem MERZ jest sztuką abstrakcyjną MERZ jest połączeniem sztuki i antysztuki w ogólny obraz świata

2.1 THE FRAGMENT DESTROYED - KURT SCHWITTERS

Merz. *Kommerz* (ad), *weltschmerz* (inner pain), *herz* (heart), *schmerz* (pain), *ausmerzen* (cut out). Merz is partly each of these and, at the same time, none of them. Merz is the artistic practice of Hanoverian artist Kurt Schwitters. In his own words:

“The word MERZ had no meaning when I coined it. MERZ is an abstract art MERZ is a combination of art and anti-art into an overall picture of the

MERZ
 MERZ kultywuje bezsens
 MERZ jest konsekwencją
 MERZ odtruwa
 MERZ buduje coś nowego ze złomu
 MERZ szuka wyzwolenia z wszystkich więzów
 MERZ jest filozofią
 Teraz sam nazywam się MERZ”³⁵

Schwitters zajmował się wieloma dziedzinami sztuki w myśl idei *Gesamtkunstwerk* - wspólnoty sztuk, syntezy różnych dyscyplin. Według Odo Marquarda *Gesamtkunstwerk* miał tendencje do “zacierania granic między tworem estetycznym a rzeczywistością”³⁶. W ramach Merz możemy wyszczególnić: *Merzzeichnung* (rysunek) *Merzbild* (malarstwo), *Merzplastik* (rzeźba), *Merzgedicht* (wiersz), *Merzmusik* (wiersz dźwiękowy), *Merzheft* (czasopismo), *Merzprosa* (powieść), *Merztypographie* (typografia), *Merzwebzentrale* (reklama), *Merzgedanke* (myśl artystyczna), *Merzverlag* (wydawnictwo), *Merzbuhne* (teatr), *Merzbau* (architektura). W swoich niemalże niezliczonych kolażach (*Merzzeichnung*) i asamblażach (*Merzbild*), hanowerski artysta wykorzystywał odpadki,

MERZ world
 MERZ cultivates meaninglessness
 MERZ is a consequence of
 MERZ detoxifies
 MERZ builds something new from scrap metal
 MERZ seeks liberation from all ties
 MERZ is a philosophy
 Now I call myself MERZ”³⁵

According to the idea of *Gesamtkunstwerk*, Schwitters dealt with many fields of art - a community of arts, a synthesis of various disciplines. According to Odo Marquard, *Gesamtkunstwerk* tended to “blur the boundaries between aesthetic creation and reality”³⁶. Within Merz, we can distinguish: *Merzzeichnung* (drawing), *Merzbild* (painting), *Merzplastik* (sculpture), *Merzgedicht* (poem), *Merzmusik* (tone poem), *Merzheft* (magazine), *Merzprosa* (novel), *Merztypographie* (typography), *Merzwebzentrale* (advertising), *Merzgedanke* (artistic thought), *Merzverlag* (publishing house), *Merzbuhne* (theater), *Merzbau* (architecture). The Hanoverian artist used waste, leftovers, and garbage in his almost countless collages (*Merzzeichnung*) and assemblages (*Merzbild*). His

resztki, śmieci. Jego prace stworzone są z biletów autobusowych, ulotek, reklam, papierów pakowych, kopert, kalendarzy ściennych, rachunków, fragmentów ubrań, niedopałków papierosów czy gazet.

„I tak konstruowałem obrazy z tworzyw, które właśnie miałem pod ręką, jak szyna tramwajowa, kawałek drewna, drut, łańcuch, zgięte koła, bibuły, puszki, rozbite szkło itd. Te przedmioty naniesione na obraz pozostawały tym, czym były, lub zmieniały swe znaczenie, w zależności od zapotrzebowania obrazu”³⁷.

Dla Schwittersa Merz opierał się na relacjach. Tak tych między (z)użyтыми fragmentami, jak i między teksturą, proporcją czy kompozycją w dziele. Jak zauważa Roger Cardinal „kolaż jest w rzeczywistości kolekcją”³⁸. Warto zaznaczyć, że Schwitters w zbieraniu fragmentów był dość nietypowym przykładem kolekcjonera. Nie poszukiwał obiektów tego samego rodzaju, nie zbierał ich w jednym miejscu. Dość ciężko znaleźć dla nich jakiś wspólny mianownik. Może tylko to, że był kolekcjonerem rzeczy zubożałych. Takich, które kiedyś miały kontakt z człowiekiem, po czym zostały uznane za bezużyteczne, wybrakowane, niepotrzebne.

works are created from bus tickets, flyers, advertisements, wrapping papers, envelopes, wall calendars, bills, fragments of clothing, cigarette butts or newspapers.

“And so I constructed paintings from materials I just had on hand, such as a streetcar rail, a piece of wood, wire, chain, bent wheels, tissue paper, cans, broken glass, and so on. These objects applied to the painting remained what they were, or changed their meaning, depending on the demand of the painting”³⁷.

For Schwitters, Merz relied on relations. The ones between the used fragments, and their relation to texture, proportion, and composition.. As Roger Cardinal notes, “a collage is in fact a collection”³⁸. In collecting fragments, Schwitters was a rather unusual example of a collector. He did not look for objects of the same type or collect them in one place. It is hard to find any common denominator for them. We could only say that he was a collector of impoverished things that once came into contact with humans, after which they were deemed useless, defunct, and unnecessary. Schwitters was intrigued by these social peripheries of attention. “Crumpled, torn, worn

35 . Strożek, Kurt Merz Schwitters. *Indywidualny Gesamtkunstwerk*, Didaskalia, 2011, 106, https://www.academia.edu/3654163/Kurt_Merz_Schwitters_Indywidualny_Gesamtkunstwerk_Didaskalia_106_2011_pp_118_127 [dostęp: 03.07.2024].

36 Ibidem.

37 Ibidem.

38 R.Cardinal, *Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters*, [w:] *The Cultures of...*, op. cit., s. 71.



Kurt Schwitters 19 47

Mz x 13

BY

Schwittersa intrygowały te społeczne peryferie uwagi. „Zmięty, podarty, wytarty, zmatowiały, zardzewiały, zużyty, przestarzały”³⁹ fragment rzeczywistości w jego pracowni, w jego rękach, stawał się artystycznym materiałem.

„Z oszczędności wziętem ze sobą wszystko, co mogłem znaleźć, gdyż byliśmy wtedy zubożałym krajem. Można jednak wyrażać się przy pomocy rupieci – i robiłem to, zbijając i sklejąc je razem (...) Zniszczone było i tak wszystko”⁴⁰.

I być może ta obserwacja sprawia, że „(...) cała zaleta Merz kolaż, podobnie jak Merz asamblaż i Merzbau, leży w ich zdolności do konstytuowania się jako miniatura rzeczywistości, jako mikrokosmos który jest powiązany z makrokosmosem poza jego ramami(...)”⁴¹.

Fragmenty Schwittersa chociaż zdegradowane, rozerwane, przypadkowe na pierwszy rzut oka były odbiciem czasów „ (...) i świata, który nie może się nawet utrzymać”⁴².

out, tarnished, rusty, worn out, obsolete”³⁹ fragment of reality, in his studio, in his hands, it became artistic material.

“Out of savings, I took with me everything I could find, since we were an impoverished country at the time. However, one can express oneself with the help of rupees – and I did this by nailing and gluing them together (...) Destroyed was everything anyway”⁴⁰.

And perhaps this observation makes “(...) the whole merit of Merz collage, like Merz assemblage and Merzbau, (...) [to lie] in their ability to constitute themselves as a miniature of reality, as a microcosm that is related to the macrocosm outside its framework(...)”⁴¹. Schwitters’ fragments, although degraded, torn, haphazard at first glance, were a reflection of the times “(...) and a world that cannot even sustain itself”⁴².

39 Ibidem, s. 87.

40 P. Strożek, Kurt Merz Schwitters. *Indywidualny Gesamtkunstwerk*, Didaskalia, 2011, 106, https://www.academia.edu/3654163/Kurt_Merz_Schwitters_Indywidualny_Gesamtkunstwerk_Didaskalia

41 R.Cardinal, *Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters*, [w:] *The Cultures of...*, op. cit., s.91-92.

42 R.Harison, *Ruins and Fragments*, Londyn 2015, s.157.

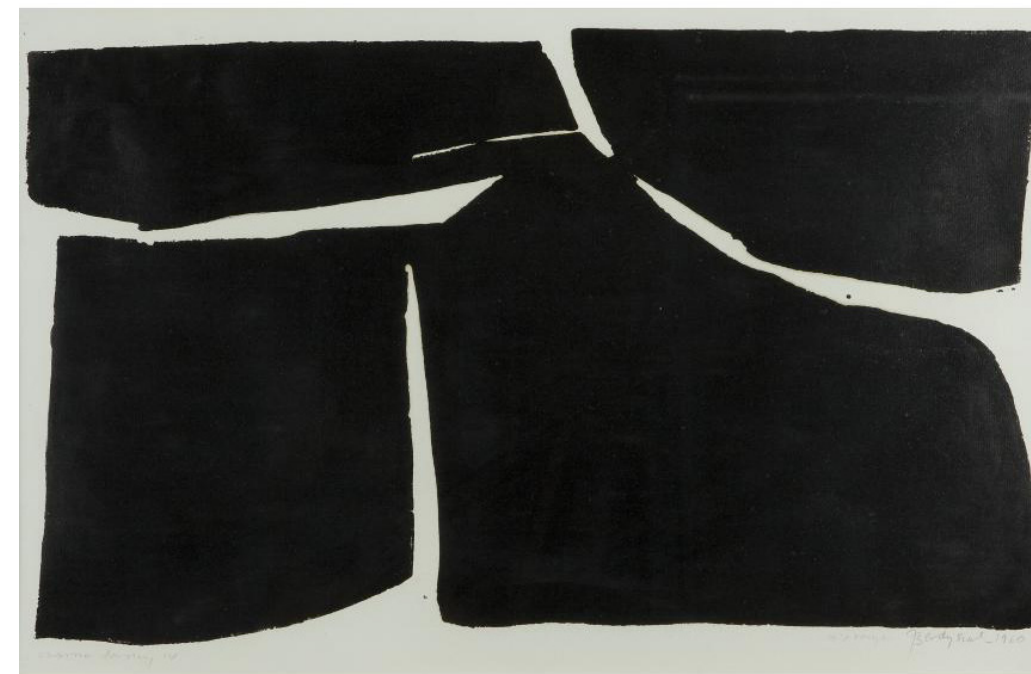
2.2 FRAGMENT WYWYŻSZONY - JAN BERDYSZAK

Rozerwany fragment możemy także zaobserwować w cyklu gipsorytów Jana Berdyszaka zatytułowanym *Czarne Formy* z lat 60. Jak sam mówił „to co jest nazywane tłem zwykle było drugoplanowe i nie miało znaczenia w treści obrazu. Ja tę zasadę po prostu odwróciłem”⁴³. Dzięki temu zabiegowi w grafikach z tej serii rzeczywiście intryguje nas podłoże, biel papieru. Z jednej strony poprzez to jak zdecydowanie i śmiało wdziera się ono w czarną płaszczyznę, a z drugiej dlatego, że położona na nim ciemna forma nie jest doskonała. Postrzępiona, przedarta, urwana, przecięta, fragmentaryczna przykuwa naszą uwagę, wciąga w swoją opowieść. Zastanawiamy się co skrywa i z czego wynika jej kształt. Drzwi do czego nam delikatnie uchylili?

W całej twórczości Berdyszaka istotnym zagadnieniem jest zmiana pojmowania całości w obrazie. Czy to w *Czarnych formach* czy pracach z cyklu *PASSE-PAR-TOUT*, *Fragment jako całość radykalna*, *Szczątki jako wyspy*, czy *Resztki* „proces otwierania obrazu nieustannie trwa (...) a stymuluje go specyficzna odmiana fragmentu,

2.2 THE EXALTED FRAGMENT - JAN BERDYSZAK

The torn fragment can also be seen in Jan Berdyszak's series of gypsum prints from the 1960s, entitled *Black Forms*. As he said, "What is called the background was usually the second plan and had no significance in the content of the picture. I simply reversed this rule"⁴³. Thanks to this approach, the background, the whiteness of the paper intrigues us in this series. On the one hand, it is because of how decisively and boldly it breaks into the black plane. And on the other hand, because the dark form laid on it is not perfect. Frayed, torn, cut, fragmented, it catches our attention and draws us into its story. We wonder what it hides and what its shape is made of. The door towards what does it gently open for us? Throughout Berdyszak's oeuvre, an important issue is the changing in understanding of wholeness in an image. Whether in *Black Forms* or works from the series *PASSE-PAR-TOUT*, *Fragment as Radical Wholeness*, *Remnants as Islands*, or *Remnants of Remnants*, "the process of opening up the image is constantly underway (...) and it is stimulated by a specific variety of fragment, namely the remnant, which (...)



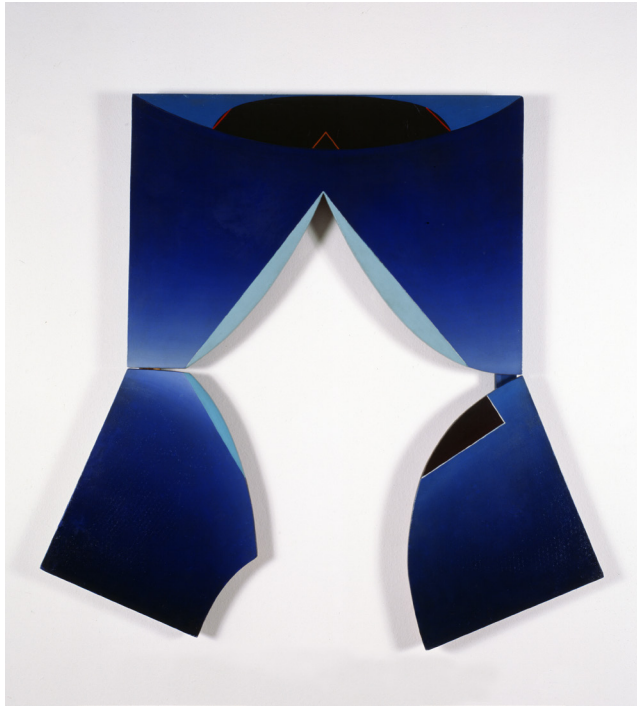
Jan Berdyszak, *Czarne Formy IV*, 1960

a mianowicie reszta, która (...) wyjątkowo wytrwale przeciwstawia się potrzebie całościowania"⁴⁴. Marta Smolińska rozróżnia dwa rodzaje reszt w ostatnim z wymienionych cykli artysty: pozostałości po czymś oraz te przez niego stworzone. Pierwsze, odnoszące się do całości z której pochodziły, jednocześnie konstruujące nową jakość. Drugie, wykreowane na wzór fragmentu, jednak nie dające się dopasować do znanych nam całości. Całość

exceptionally persistently resists the need for wholeness"⁴⁴. Marta Smolińska distinguishes between two types of remnants in the artist's last-mentioned series: remnants of something else and remnants created by him. The first, cut off from the work, unnecessary, refers to the whole from which they came while constructing a new quality. The second, created along the lines of a fragment, is unable to fit into the known whole. Following Ostermann, Smolińska understands the whole

43 J. Kasprzycki, *Jan Berdyszak*, <https://www.youtube.com/watch?v=nBKWSroPP90>.

44 M. Smolińska, *A-resztowanie (nie)widzialnego*, w: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, pod red. K. Bakuła, D. Heck, t. 2, Kraków 2012, s. 89.



Jan Berdyszak, *Miejsce rezerwowane wczorajsze*, 1974

w twórczości Berdyszaka Smolińska rozumie za Ostermannem jako nieokreśloną⁴⁵. Szczątki nie odsyłają do niczego konkretnego, wymagają od odbiorcy współtworzenia dzieła, gdyż ten nawykowo poszukuje całości. W pracach Berdyszaka jej nie dostrzega, może za to odnaleźć reszty, „(...) które powstają przy każdym działaniu”⁴⁶. Ta obserwacja, na pierwszy rzut oka błaha, zasługuje na chwilę zatrzymania. Sugeruje, że dla artysty fragment jest nieodłącznie związany

in Berdyszak's work as indefinite⁴⁵. The remains do not refer to anything concrete; they require the viewer to co-create the work, as the viewer habitually seeks wholeness. In Berdyszak's works, Ostermann does not see it but can instead find the remnants "(...) which arise with every action"⁴⁶. This observation, at first glance trivial, deserves a moment's pause. It suggests that for the artist, the fragment is inherent in the process. The rest is always a derivative of

z procesem. Reszta stanowi zawsze pochodną tworzenia. Analizując dalej, sposób powstawania reszt jest jak proces twórczy- raz rozpoczęty trwa nieustannie i jest praktycznie niemożliwy do zatrzymania. Pomimo zróżnicowanego charakteru reszt (kształt, kolor, materia) nie są one jednak chaotycznym zbiorem. Zestawione razem przez Berdyszaka tworzą relacje, napięcia, wchodzą w interakcje z miejscem, w którym są pokazywane oraz z widzem. „W wypadku prac Jana Berdyszaka jakieś ścinki, reszty, odpadki - tak od siebie wyzywająco różne, irytująco wręcz zestawione - zaczynają do siebie wzajemnie przynależać, nawiązywać dialog, a nie generować konflikt”⁴⁷.

W twórczości Berdyszaka fragment, reszta, a nawet reszta reszt staje na piedestale. W nich właśnie widział poznański artysta sposób na redefinicję pojęcia całości w obrazie, na podkreślenie jej fragmentarycznego charakteru.

creation. Analyzing further how the remains are created, it is like a creative process – once started, it continues unceasingly and is virtually impossible to stop. Despite the diverse nature of the residuals (shape, color, matter), they are not a chaotic collection. Grouped by Berdyszak, they create relations and tensions and interact with the place where they are shown and with the viewer. “In the case of Jan Berdyszak's works, some clippings, leftovers, garbage - so defiantly different from each other, even irritatingly juxtaposed – begin to belong to each other, establish a dialogue rather than generate conflict”⁴⁷.

In Berdyszak's work, the fragment, the remnant, and even the remnant of remnants stand on a pedestal. The artist saw in them a way to redefine the notion of the whole in an image and emphasize its fragmentary character.

45 por.: Ibidem, s.90-91.

46 J. Kasprzycki, *Jan Berdyszak*, <https://www.youtube.com/watch?v=JQKMawCcQXw>

47 M.Smolińska, *A-resztowanie ...*, op. cit., s.98.

2.3 WZNIOSŁOŚĆ FRAGMENTU - CORNELIA PARKER

Jak zauważa Małgorzata Łuczyńska-Hołdys idea wzniosłości wpisana jest w pojęcie fragmentu⁴⁸. Termin „wzniosłość” wywodzi się z traktatu Pseudo Longinusa *O wzniosłości* (gr. *Περὶ ὕψους*) datowanego na pierwszy wiek naszej ery. Autor analizuje i opisuje wzniosły styl oratorski, który łączy z powagą i wielkością⁴⁹. Natomiast jako kategoria estetyczna wzniosłość powraca w drugiej połowie XVII wieku, na skutek tłumaczenia traktatu Pseudo Longinusa na język francuski. Obiektem wzmożonych badań staje się w XVIII wieku. Wynika to między innymi ze zwiększonego w tym okresie zainteresowaniem makro i mikro światem. Co ciekawe fascynacja fragmentem rozpoczyna się w końcówce tego samego wieku i również związana jest z częstą, a dokładniej z atomistycznymi wizjami świata. Tak jak wzniosłość jest przeciwstawiana pięknu, tak fragment jest zawsze skontrastowany z całością.

Edmund Burke określa wzniosłość jako „(...) najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać”⁵⁰. Analizuje i omawia także jej

2.3 THE SUBLIMITY OF THE FRAGMENT — CORNELIA PARKER

As Małgorzata Łuczyńska-Hołdys notes, the idea of sublimity is inherent in the concept of fragment⁴⁸. The term “sublimity” is derived from Pseudo-Longinus’ treatise *On Sublimity* (Greek: *Περὶ ὕψους*) dated to the first century AD. The author analyzes and describes the sublime oratorical style, which he links to solemnity and grandeur⁴⁹. On the other hand, as an aesthetic category, sublimity returns in the second half of the 17th century due to the translation of Pseudo-Longinus’ treatise into French. It became an object of increased study in the 18th century. This is due, among other things, to the increased interest in the macro and micro world during this period. Interestingly, the fascination with the fragment begins at the end of the same century and is also related to the particle, or more precisely, to the atomistic visions of the world. Just as the sublime contrasts with the beautiful, the fragment always contrasts with the whole. Edmund Burke defines the sublime as “(...) the strongest feeling the mind is capable of experiencing”⁵⁰.

wyróżniki. Są to między innymi: to co straszne (groza), to co związane z pewną modyfikacją siły czy z samą siłą, ogrom i ilość, ale także brak, nieskończoność (a co za tym idzie i nieskończona podzielność), ciemność i oślepiające światło, zaskoczenie, niebezpieczeństwo, wspaniałość oraz ból⁵¹.

Wspomniane kategorie, w różnych konfiguracjach i nasileniach widoczne są w pracach brytyjskiej artystki Corneli Parker. Znana jest głównie jako rzeźbiarka i autorka instalacji, ale w swojej twórczości zajmuje się także fotografią, nowymi mediami i rysunkiem. W jej pracach możemy dostrzec przykłady wykorzystania zarówno oślepiającego światła jak i półmroku, doświadczenia nadmiaru, ogromu. Często stosowane przez nią podwieszenie wszystkich elementów prac wzmacnia odczucie braku. Ponadto przedmioty, które wykorzystuje w swoich pracach są poddane dość brutalnym manifestacją siły. „Unikane obiekty miały swoją tożsamość przekształconą przez bycie spalone, postrzelone, zgniecione, rozciągnięte, wysadzone, pocięte lub po prostu zrzucone z klifów”⁵², bywały spłaszczone, roztrzaskane czy zanurzone. Grozę widziałabym w sposobie w jaki obserwuje kruchość świata.

He also analyzes and discusses its distinguishing features. These include that which is terrible (horror), that which is associated with some modification of force or with force itself, vastness and quantity, but also lack, infinity (and therefore infinite divisibility), darkness and blinding light, surprise, danger, grandeur, and pain⁵¹.

The categories above, in various configurations and intensities, are evident in the works of the British artist Cornelia Parker. She is mainly known as a sculptor and installation artist, but her work includes photography, new media, and drawing. In her works, we can see examples of the use of both dazzling light and twilight, as well as the experience of excess and vastness. Her frequent use of suspending all elements of her work reinforces the feeling of lack. In addition, the objects she uses in her works are subjected to brutal manifestations of power. “Avoided objects have had their identities transformed by being burned, shot, crushed, stretched, blown up, cut up or simply thrown off cliffs”⁵², sometimes flattened, shattered, or submerged. I can sense the horror in her observation of the fragility of the world. Cornelia Parker’s most recognizable

48 M. Łuczyńska-Hołdys, *Sublime Fragments...*, op. cit., s.31.

49 por.: R. Specht, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, w *Studia z historii filozofii*, 1 (4) 2013, s. 93-94.

50 E. Burke, *Dociekania Filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968, przeł. Piotr Graff, s.42.

51 por.: Ibidem.

52 C. Parker, *Avoided Object*, w *The Fragment an Incomplete history*, W. Tronzo, op.cit., s.93.



Najbardziej rozpoznawalna instalacja Cornelia Parker to *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991). Składa się z elementów wysadzanej w powietrze szopy wraz z całą zawartością (w środku znajdowały się prywatne rzeczy artystki, jej znajomych oraz przedmioty które zakupiła na wyprzedażach garażowych). Następnie Parker zgromadziła wszystkie zwęglone resztki. Cytując Burke'a „(...) działanie powierzchni szorstkiej i spękanej wydaje się mocniejsze, niż gdy ona jest równa i wygładzona”⁵³. Każdy ocalały fragment artystka starannie zawiesiła pod sufitem galerii. Odzyskana w ten sposób szopa unosi się w delikatnej równowadze gdzieś między swoją pierwotną formą a jej eksplozją, jakby zatrzymana w czasie.

Mass (1997), to instalacja, która powstała z kawałków zwęglonego drewna ze spalonego kościoła w Teksasie. Wznosi się on ponownie w tej instalacji jako uporządkowany sześcian, jako nieskończone, nieruchome atomy wypełniające znacznie większą *Masę* (lub msze, podwójne znaczenie angielskiego słowa *Mass*). Kilka lat później w nawiązaniu do tej pracy powstała druga, zatytułowana *Anti Mass* (2005), tym razem zbudowana z zwęglonych szczątków kościoła baptystów, zniszczonego przez podpalaczy.

instalation is *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991). It consists of elements of a shed that was blown up, along with all of its contents (inside were the artist's private belongings, her friends' belongings, and items she purchased at garage sales). Parker then gathered up all the charred remains. To quote Burke, “(...) the effect of a rough and cracked surface seems stronger than when it is even and smooth”⁵³. The artist carefully suspended each salvaged piece from the gallery ceiling. The shed thus recovered floats in a delicate balance between its original form and its explosion, as if frozen in time.

Mass (1997) is an installation created from pieces of charred wood from a burned church in Texas. It rises again in this installation as an ordered cube, as infinite, immobile atoms fill a much larger mass (or also mass as a religious process, pointing at the double meaning of the word in English). A few years later, in reference to this work, a second one was created, entitled *Anti Mass* (2005). This time, it was built from the charred remains of a Baptist church destroyed by arsonists. After Parker learned of the arson, she was given permission to use the wood of the burned church to make this sculpture. In *Anti Mass*, the artist moved away

53 E. Burke, *Dociekania Filozoficzne...*, op. cit., s.82.

Po tym, jak Parker dowiedziała się o podpaleniu, otrzymała pozwolenie na wykorzystanie drewna spalonego kościoła do wykonania tej rzeźby. W *Anti Mass* artystka odeszła od zgeometryzowanej formy na rzecz ogromu dość luźno zestawionych elementów. „Dzięki temu zyskują pewien rodzaj nieskończoności”⁵⁴. Jak sama Cornelia Parker mówi o stworzonych przez siebie pracach, „nie chodzi w nich o to by były piękne – są kombinacją straty, ale i zysku. Rzeczy rodzą się i żyją zawieszony pomiędzy”⁵⁵. W jej twórczości to fragmenty budują znaczenia. Artystka docenia moc zamkniętą we fragmentach; to że są odzyskanymi straconymi historiami, ale przede wszystkim to, że zestawione razem, mogą tworzyć nowe znaczenia. „O wzniosłości można z całą pewnością powiedzieć, że nie jest w pełni uchwytna”⁵⁶. W przypadku fragmentu mamy zawsze do czynienia z nieobecnością lub z czymś co może być niepełne; z czymś utraconym lub odnalezionym, z nutą nostalgii lub utopii. I chociaż z jednej strony

from geometrized form to a vastness of rather loosely juxtaposed elements. “This gives them a kind of infinity”⁵⁴, she says.

As Cornelia Parker says of the works she has created, “They are not about being beautiful - they are a combination of loss but also gain. Things are born and live suspended in between”⁵⁵. In her work, it is the fragments that construct meanings. The artist appreciates the power locked in the fragments - that they are recovered lost stories, but most of all, that, put together, they can create new meanings. “About the sublime it can be said with certainty that it is not fully graspable”⁵⁶. In the case of a fragment, we are always dealing with an absence or with something that may be incomplete, with something lost or found, with a hint of nostalgia or utopia. While on the one hand, it is disturbing to encounter them (they are not elegant in the classical sense), on the other hand, both the sublime and the fragment are indefinite and uncertain, thanks to which they open up the human imagination.

spotkanie z nimi jest niepokojące (nie są eleganckie w klasycznym rozumieniu) to z drugiej strony, zarówno wzniosłość jak i fragment są nieokreślone i niepewne dzięki czemu otwierają ludzką wyobraźnię.

54 Ibidem, s. 88.

55 *The story of Cold Dark Matter*, dostęp online https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter?utm_source=facebook&utm_medium=organic&utm_campaign=social_collection&utm_content=cornelia_parker&fbclid=IwAR06qGjvO1YDfZUjsh4_vYMKYv0uw03e54UUzTzCXMx2IVDYXPAVfjeHTqw, dostęp 03.07.2024.

56 I. Kościeszka, *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamiec_i_Sprawiedliwosc/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_\(20\)/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_\(20\)-s115-137/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_\(20\)-s115-137.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamiec_i_Sprawiedliwosc/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_(20)/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_(20)-s115-137/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_(20)-s115-137.pdf), dostęp 03.07.2024.



3. O POTRZEBIE FRAGMENTU W GRAFICE ARTYSTYCZNEJ

3. ON THE NEED OF FRAGMENT IN PRINTMAKING

Podczas pracy nad doktoratem, zgłębiając coraz mocniej tematykę fragmentu, odkrywałam właściwe mu cechy. Dość szybko zauważyłam, że mieści on w sobie wiele opozycji. Nie jest jednak przestrzenią, w której przecinają się one z niezwykłą prędkością by następnie rozejść się w różnych kierunkach, a miejscem bardzo specyficznym, w którym na równi ze sobą współistnieją delikatność i brutalność, wielość i jedność, obecność i brak, przeszłość i przyszłość, skończoność i nieskończoność. Te właściwe fragmentowi dyktomie, pozornie wzajemnie wykluczające się, a w rzeczywistości uzupełniające, zaintrygowały mnie. Być może powodem tej fascynacji było, intuicyjne na początku, poczucie pewnego podobieństwa między tymi pojęciami a grafiką. Dalsza analiza zaobserwowanych zbieżności pozwoliła mi nie tylko upewnić się w tym przekonaniu, ale też uchylić

As I worked on my doctoral dissertation, exploring the subject matter of the Fragment more and more, I discovered its inherent characteristics. Quite quickly, I noticed that it accommodates many oppositions. However, it is not a space where they intersect with extraordinary speed to diverge in different directions, but rather a specific place where tenderness and brutality, multiplicity and individuality, presence and absence, past and future, finite and infinite coexist in equal measure. These dichotomies, inherent in the fragment, seemingly mutually exclusive but complementary, intrigued me. The reason for this fascination was, intuitive at first, a sense of a certain similarity between these concepts and printmaking. Further analysis of the observed parallels allowed me to reassure myself of this conviction and open the door to my own way of understanding printmaking.

drzwi do mojego, autorskiego sposobu rozumienia grafiki. Proces jest tym, co kształtuje zarówno fragment jak i grafikę. W momencie Wielkiego Wybuchu narodziły się przestrzeń, materia i czas. Z tej pierwszej fragmentacji, czyli podziału na mniejsze części, wyłoniło się i nadal wyłania, wszystko co znamy i to, co dopiero poznajemy. Fragment zawsze jest wynikiem procesu, ruchu. Grafika jest złożonym i wieloetapowym działaniem, które prowadzi do powstania odbitki, przynajmniej w klasycznym rozumieniu. Moim zdaniem to właśnie proces jest jednym z głównych wyznaczników grafiki i to w nim kryje się esencja tej dyscypliny. Pomysł przeradza się w szkic, który następnie ewoluuje. Każda kolejna decyzja, wybór rozmiaru czy techniki wpływa na ostateczny efekt. Praca nad matrycą, odbitki stanowe, sposób wcierania czy wałkowania farby, kolejne poprawki w matrycy, aż do drukowania nakładu i decyzji o finalnym sposobie prezentacji. Wszystkie te kroki zmieniają kształt grafiki. Proces ten wymaga refleksji i konfrontacji z pierwotnym zamysłem oraz zawsze wchodzi z nim w interakcję. Dla mnie proces grafiki artystycznej nie jest monologiem twórcy, ale żywiołowym dialogiem między nim a samym medium. Jak zauważa Dorota Folga Januszewska, grafika procesu to „(...) uznanie procesu tworzenia jako misterium”⁵⁷,

The process shapes both the fragment and the print. Space, matter, and time were born at the moment of the Big Bang. From this first fragmentation emerged, and continues to emerge, all that we know and are yet to know. A fragment is always the result of a process, a movement. Printmaking is a complex and multi-step activity that leads to the creation of a print, at least in the classical sense. It is the process that is one of the main determinants of printmaking, and in it lies the essence of the discipline. An idea turns into a sketch, which then evolves. Every subsequent decision, choice of size or technique, affects the final result. The work on the matrix, the test prints, the way the paint is rubbed in or rolled out, the subsequent corrections in the matrix, until the printing of the edition, and the decision on the final method of presentation. All these steps change the shape of the print. The process requires reflection and confrontation with the original idea and always interacts with it. For me, the printmaking process is not a monologue of the creator but a spontaneous dialogue between him and the medium. As Dorota Folga Januszewska notes, the process of printmaking is “(...) the recognition of the creative process as a mystery”⁵⁷, as well as a “simultaneous being in the creative act and self-observation in the process”⁵⁸. The self-reflection

a także „jednoczesne bycie w akcie twórczym i samoobserwacja w procesie”⁵⁸. Autorefleksja i świadome tworzenie, którego wymaga posługiwanie się grafiką artystyczną, jest zaprzeczeniem stałości i niemożliwością rutyny. Stanowi drogę, która prowadzi w stronę jeszcze nieodkrytego i nieoczywistego, podobnie jak fragment, i tylko od nas zależy kiedy i czy się podczas niej zatrzymamy. Negacja trwałości sprawia, że oba omawiane zagadnienia są zawsze poszukiwaniem. Proces graficzny umożliwia artyście twórcze panowanie nad przebiegiem prac od szkicu po skończoną odbitkę. „Myślenie, odczuwanie, wysnuwanie wniosków i natychmiastowe ich przetwarzanie w materię”⁵⁹, której rodzaj czy sposób przygotowania tak samo jak dobór materiałów i narzędzi do jej opracowania sprawiają, że poszukiwanie jest stale obecne w tej dyscyplinie. Mimo, a może właśnie dlatego, że grafika artystyczna opiera się w dużej mierze na tradycyjnym warsztacie, potencjał eksperymentowania, stawiania pytań i szukania właściwych do ich przekazania metod i środków wydaje się być nieograniczony w tej dyscyplinie. Wielość możliwości i

and conscious creation that printmaking requires is a denial of constancy and the impossibility of routine. It represents a path that leads toward the yet undiscovered and not obvious, just like a fragment, and it is only up to us if and when we stop during the process. The negation of permanence always makes the abovementioned a quest. The printmaking process allows the artist to creatively control the course of work from sketch to finished print. “Thinking, feeling, drawing conclusions and immediately transforming them into matter”⁵⁹, the type or manner of preparation of which, as much as the choice of materials and tools for its development, make exploration everpresent in the discipline. Despite, or perhaps because of, the fact that fine art printmaking is largely based on the traditional workshop, the potential for experimentation, posing questions, and searching for the right methods and means seems limitless in this discipline. The multiplicity of possibilities and ambiguous nature are what, for me personally, intrigue and inspire me immensely, both in printmaking and in fragments. “Serving various functions – either a slice of reality or a detached atom

57 D. Folga - Januszewska, *Grafika Procesu*, „Pokaz.Pismo krytyki artystycznej”, 2 (29), Warszawa 2000, s. 1.

58 Ibidem, s.2.

59 Ibidem.

niejednoznaczny charakter są tym, co mnie osobiście, niezmiernie intryguje i inspiruje zarówno w grafice jak i we fragmencie. „Pełniąc rozmaite funkcje - bądź to wycinka rzeczywistości, bądź oderwanego, zawieszonoego w próżni atomu, fragment jest w każdym układzie wyrazem braku i niepogodzenia, a jednocześnie także bezustannym poszukiwaniem”⁶⁰, pisze Maria Delaperriere. Wyrazem braku i niepogodzenia, bez wątpienia bywa też grafika, żeby wspomnieć chociażby Feliksa Jabłczyńskiego, który wobec rygorystycznego zakazu posiadania prasy akwafortowej stworzył technikę ceratorytu, w której odbitkę mógł uzyskać za pomocą łatwo dostępnej wtedy wyżymaczki. Ciągłe tropienie, doświadczanie, odkrywanie - to właśnie jest dla mnie proces graficzny. Tym, co w nim najbardziej frapujące jest poszukiwanie, niosące ze sobą wielorakość, motywującą do nieustannej eksploracji. Odbitka jest zaledwie fragmentem procesu tworzenia, śladem, imprintem matrycy. Dorota Folga - Januszewska notuje „(...) magiczna tajemnica grafiki - tworzenie i myślenie dwoma etapami - płyty i odbitki”⁶¹. Ten dualizm, przeciwstawia, ale i łączy ze sobą te zagadnienia, jednocześnie kierując

suspended in a vacuum, the fragment is in every arrangement an expression of lack and non-reconciliation, and at the same time also a relentless search”⁶⁰, writes Maria Delaperriere. There is no doubt that printmaking can also be an expression of lack and non-reconciliation, to mention Felix Jabłczyński, who, in the face of a strict ban on etching presses, created the “ceratoryt” technique (creating matrixes from oilcloth), in which he could obtain a print using a wringer, which was readily available at the time. Constant tracing, experiencing, discovering - this is what the printmaking process is for me. What is fascinating about it is the search, bringing a multiplicity that motivates constant exploration. The print is just a fragment of the creation process, a trace, an imprint of the matrix. Dorota Folga - Januszewska notes “(...) the magical mystery of printmaking - creating and thinking in two stages - the plate and the print”⁶¹. This duality contrasts but also connects these issues while directing our attention to the coexistence of multiple elements in the printmaking process. Similarly, fragmentation always results in at least two elements. A particular object, a record, a thought may have survived to our time as a single part

naszą uwagę na współistnienie wielu elementów w procesie graficznym. Podobnie w wyniku fragmentacji zawsze powstają przynajmniej dwa elementy. Możliwe, że pewien obiekt, zapis, myśl przetrwały do naszych czasów jako pojedyncza część czy ślad (i tylko one są dla nas znane), niemniej w momencie powstania stanowiły one element różnorodnej mozaiki fragmentów. Od czasów wynalezenia, grafika artystyczna, służyła multiplikacji. Wielorakość faz, czynności oraz odbitek, sprawia że wielość jest zatem już w samym warsztacie, technologii, właściwa tej dyscyplinie. Klasyczne, każda grafika jest określona, zamknięta i podporządkowana nakładowi, w którym zajmuje wyznaczone i numerowane miejsce. Jednak odbiorca nigdy nie ogląda ich wszystkich. Ich przeznaczeniem jest bycie prezentowanymi w odosobnieniu, zawsze jako fragment nakładu. Edycja, mimo częstych wysiłków, nigdy nie składa się z idealnie identycznych odbitek. W grafice coraz częściej twórcy posługują się w swoich pracach tak zwaną variable edition (edycja zróżnicowana, oznaczenie V.E). W takim nakładzie grafiki z założenia wykonane są w zróżnicowany sposób: za pomocą różnych kolorów farb czy na różnych podłożach. Spotykamy także unikatowy nakład, oznaczony 1/1, w którym twórcy świadomie odrzucają graficzny

or trace (and only these are known to us); nevertheless, at the time of their creation, they were part of a diverse mosaic of fragments. Since its invention, the art of printmaking has served multiplication. Therefore, the multiplicity of phases, activities, and prints is already in the workshop itself, the technology inherent to our discipline. Traditionally, each print is defined, enclosed, and subordinated to the edition occupying a designated and numbered place. However, the viewer never sees them all. Their purpose is to be presented in isolation, always as a fragment of an edition. The edition, despite frequent efforts, consists of only partially identical prints. In printmaking, more and more artists use the so-called variable edition (designation V.E.) in their works. In such an edition, prints are, by definition, made in a differentiated way: using different colors or on different substrates. We also encounter a unique edition, marked 1/1, in which the creators consciously reject the graphic potential of multiplication, polemicizing with the archaic understanding of printmaking conditioned by circulation. “Why should I make a second print if I have already said everything I had to say after the first one”⁶², rhetorically asks Izabella Gustowska. For Adorno, “the whole is untrue”⁶³, and art (after Beethoven’s last work) is a tension between fragments.

60 M. Delaperriere, *Fragment i całość...*, op.cit., s. 42.

61 D. Folga-Januszewska, *4 Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2000, s.6.

potencjał multiplikacji, polemizując z archaicznym rozumieniem grafiki uwarunkowanym przez nakład. „Po co mam wykonywać drugą odbitkę skoro już po pierwszej powiedziałam wszystko, co miałam do powiedzenia”⁶², retorycznie pyta Izabella Gustowska. Dla Adorno „całość jest nieprawdą”⁶³, a sztuka (po ostatnim dziele Beethovena) jest napięciem między fragmentami. Chociaż zdawać by się mogło że całość przegrała tę walkę, to w powszechnej świadomości fragmenty rozumiane są jako wybrakowane i efemeryczne. Ma to swoje źródło w fakcie, że „(...) to przedmioty doświadczenia, w których rozpoznajemy części pewnej całości, nie widząc jednak w ich kształcie konstytutywnej części tej całości (części wyznaczonej jakąś funkcją)”⁶⁴. Według mnie cenne może okazać się rozwinięcie tej myśli w kontekście grafiki. Częścią wyznaczoną funkcją byłaby matryca, macierz, służąca do zwielokrotnienia zapisu działania twórcy. Bez wątplenia jest ona dla procesu graficznego fundamentalna i kształtująca kolejny etap, czyli odbitkę. Analogicznie jak fragment,

Although the whole has lost this battle, the fragments are understood as fractured and ephemeral in the popular consciousness. This is rooted in the fact that “(...) they are objects of experience in which we recognize parts of a certain whole, without, however, seeing in their shape a constitutive part of this whole (a part determined by some function)”⁶⁴. It would be valuable to develop this thought in the context of printmaking. A part determined by a function would be a matrix used to multiply the recorded gesture of the creator’s action. Undoubtedly, it is fundamental to the printing process and shapes the next stage, the print. Analogous to the fragment, it is the material trace of the matrix. Can the matrix then be considered as a whole? The dialectic of part and whole is never fixed, both in the fragment itself and in printmaking. This can be seen in the ongoing discussions, in which printmakers often shift the center of gravity once more toward the print and once toward the matrix. “The relationship between parts and wholes is both undetermined by each other and in

jest ona materialnym śladem matrycy. Czy można zatem uznać matrycę jako całość? Dialektyka części i całości nigdy nie jest stała, ani w samym fragmencie, ani w grafice artystycznej. Widać to w toczących się dyskusjach, w których graficy często przesuwają środek ciężkości raz bardziej w stronę odbitki, raz w stronę matrycy. „Relacja między częściami i całościami jest zarówno niezdeterminowana przez siebie nawzajem, jak i w ciągłej dynamicznej rekonstrukcji”⁶⁵. To rozumienie ich rolę jako ciągłego ruchu, zamiany, uwidacznia nam, że „(...)całość jest efemeryczna a pełnia jest przejściowa”⁶⁶. „Fragment jest aktem wyobraźni...”⁶⁷ przez co uwrażliwia nas na niewystarczalność całości. Nie dostarcza nam pełnej historii. Jest jej świadkiem i przyczynkiem do jej eksplorowania, a może nawet wykreowania. Coraz częściej również grafika jest rozumiana jako nieustannie rekonstruuująca i badająca samą siebie, a nie jako zastygła i lekko przestarzała całość. *Frangō*, łacińskie słowo określające fragment, którego szerszą etymologię opisałam w rozdziale pierwszym

constant dynamic reconstruction”⁶⁵. This understanding of their roles as constant movement and interchange makes it apparent that “(...)the whole is ephemeral and the fullness is transitory”⁶⁶. “A fragment is an act of imagination(...)”⁶⁷, which sensitizes us to the inadequacy of the whole. It does not provide us with the full story. It witnesses it and contributes to its exploration and perhaps even its creation. Increasingly, too, printmaking is understood as constantly reconstructing and exploring itself rather than as a stagnant and outdated entity. *Frangō*, the Latin word for fragment, whose broader etymology I described in Chapter One of this work, was also used in the sense of pressing and embossing⁶⁸. For me, both of these activities are intrinsically linked primarily to fine art printmaking. *Drucken* in German means to press, emboss, push, squeeze, but also to print. It comes from the Latin *premere*, just as the English *press*. *Druck* - as a term for fine art printmaking literally includes the concept of *pressure*⁶⁹. *Print*, is its effect, or “a mark made by an imprint

62 D. Folga - Januszewska, *Grafika współczesna : między unikatem a elektroniczną kopią: referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków 97*, pod red. T. Gryglewicz, Kraków 1997.

63 T. Adorno, *Minima moralia : refleksje z poharatanego życia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009, s.56.

64 H. Ulrich Gumbrecht, *Historia literatury - fragment przypadku całości?*, Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 79/3, s. 250-251.

65 J. Brassett, *Atoms and Worms (Ontologies of Fragments)*, [w] *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, pod. red. D. Rubinstein, New York, 2020, s. 130.

66 W. Tronzo, *Introduction*, [w:] *The Fragment an Incomplete history*, W. Tronzo, op.cit., s.4.

67 E. Camelia, *Ten Thesis on the Fragment*, dostęp online: https://respiro.org/Issue10/eseu_elias.htm#Ten%20Theses%20on%20the%20Fragment

tej pracy, używane było także w znaczeniu naciskać i tłoczyć⁶⁸. Obie te czynności są dla mnie nieodłącznie związane przede wszystkim z grafiką artystyczną. *Drucken* w języku niemieckim oznacza naciskać, tłoczyć, pchać, przygniatać, ale także drukować⁶⁹. Pochodzi od łacińskiego *premere*, tak jak angielskie *to press*. *Druck* - jako określenie grafiki artystycznej zawiera w sobie dosłownie pojęcie nacisku. *Print*, to jego efekt, czyli „znak uczyniony przez odcisk [press] na powierzchni (jak przez pieczęć lub stempel)”⁷⁰. W języku polskim jednak w samym określeniu: grafika artystyczna (czy też warsztatowa, jak bywa nazywana), ten nacisk nie jest obecny. Słowo *druck* w Niemczech funkcjonuje nie tylko w odniesieniu do sztuki, ale także w codziennym języku w znaczeniu naciskać, wciskać lub zgnieść. Chociaż polskie słowo *druk* pochodzi od niemieckiego *drucken*, to próżno szukać w naszym języku takiego bezpośredniego odniesienia do siły, której wymaga ten proces. Druk wymaga także precyzji, delikatności i wrażliwości. Kilkutonowy nacisk walca, musi być

[press] on a surface (as by a seal or stamp)”⁷⁰. In Polish, however, in the very term: grafika artystyczna (artistic graphic or, as it is sometimes called, grafika warsztatowa (direct translation: workshop graphics), this pressure is not present. The word *druck* in German functions not only about art but also in everyday language in the sense of to press or squash. Although the Polish word *druk* is derived from the German *drucken*, finding such a direct reference to the force that this process requires in my mother language is vain.

Printing also requires precision, delicacy, and sensitivity. Several tons of roller pressure must be firm but at the same time set exactly on point. Too strong results in line flooding, and too gentle results in faded elements. Also, in serigraphy, the right pressure is crucial. Not only the strength but also the angle at which we push the ink through the delicate holes of the tightly stretched mesh with a squeegee. We can see these subtle games between delicacy and brutality in every type of printmaking and at many stages of the process.

mocny ale jednocześnie ustawiony dokładnie w punkt. Zbyt mocny skutkuje zalaniem linii, zbyt delikatny niedobiciem. Również w sitodruku właściwy nacisk jest kluczowy. Nie tylko siła, ale także kąt pod jakim przepychamy raklą farbę przez delikatne oczka mocno napiętej siatki. Te subtelne gry pomiędzy delikatnością a brutalnością możemy zaobserwować w każdym rodzaju grafiki i na wielu etapach jej procesu. Zaczynając od nacinania powierzchni matrycy, wycinania elementów linoleum czy drewna, by następnie wałkiem delikatnie rozprowadzić równą warstwę farby, jak ma to miejsce w technikach druku wypukłego. Przez rycie metalową igłą w idealnie wypolerowanej gładkiej powierzchni metalu w technice suchej igły czy wyżeranie kwasem matrycy w technikach wklęsłodrukowych trawionych, by następnie z wyczuciem i troską wetrzeć farbę w matrycę i pokryć ją idealnie namoczoną, spuchniętym, miękkim papierem bawełnianym. Aż do chronienia przed naświetleniem miejsc, w których jest nasz projekt, a następnie bezwzględne wymywania z nich nieutwardzonej emulsji w serigrafii czy ścierania przed rozpoczęciem kolejnej pracy kamieniem i karborundem poprzedniego rysunku z wapienia w litografii. Delikatność i brutalność widocznie wiążą się w grafice z kategoriami obecności i braku. Tylko w oparciu

Starting with incising the surface of the matrix, cutting out elements of linoleum or wood, to then use a roller to gently spread an even layer of paint, as is done in relief printing techniques. By stabbing with a metal needle in the perfectly polished smooth surface of the metal in the drypoint technique or etching the matrix with acid in intaglio etching techniques, then rubbing the ink into the matrix with sensitivity and care and covering it with perfectly soaked, soft cotton paper. As far as protecting the areas of our design from exposure, then ruthlessly washing out the uncured emulsion in serigraphy or rubbing off the previous limestone drawing in lithography with a stone and carborundum before starting the next work.

Delicacy and brutality are apparently linked in printmaking to the categories of presence and absence. Only based on them can a printed image be created, both in the literal and metaphorical sense of the phrase. Cutting, engraving, or etching are designed to remove unnecessary matter from the matrix. Depending on the technique, the image is created either through what is left (linocut) or in the place of the absent material, where the paint takes the place of the removed or disturbed matter (intaglio printing, serigraphy). Gaps, absence, and emptiness after something in everyday life evoke rather negative associations.

68 por.: hasło: *frangō*, [w:] *A Latin Dictionary*, [red.], Ch. Short, Ch. T. Lewis <https://archive.org/details/LewisAndShortANewLatinDictionary/page/n789/mode/2up?view=theater> [dostęp: 3.07.2024].

69 por.: hasło: *drucken*, [w:] *Słownik Niemiecko-Polski PWN*, <https://translatca.pl/szukaj/niemiecki/drucken.html>, [dostęp: 3.07.2024].

70 hasło: *print*, [w:] *Random House Unabridged Dictionary*, <https://www.dictionary.com/browse/print>, [dostęp: 3.07.2024].

o nie może powstać obraz graficzny, zarówno w dosłownym jak i metaforycznym rozumieniu tego zdania. Wycinanie, rycie czy trawienie, mają na celu usunięcie zbędnej materii z matrycy. W zależności od techniki obraz powstaje albo przez to, co pozostało (linoryt), albo w miejscu braku, gdzie farba zastępuje usuniętą lub naruszoną materię (druk wklęsły, serigrafia). Luka, brak, pustka po czymś w codziennym życiu wywołują raczej negatywne skojarzenia. Jednak zarówno w grafice jak i we fragmencie, mają one budujący charakter. Urszula Plich w tekście o poezji Jana Kasprowicza pisze: „(...) unicestwienie staje się konsekwentnym dopełnieniem”⁷¹. Pomimo, iż tekst ten nie odnosi się bezpośrednio do uprawianej przeze mnie dyscypliny, ten cytat wydaje mi się niezwykle zasadny do zrozumienia jej specyfiki. Brak jest bezwzględny dopełnieniem obecności. Jako graficy posługujemy się nim na co dzień, operujemy nim, współtworzymy za jego pomocą nasze matryce, odbitki, historię, a także budujemy myśli. Chociaż być może brzmi to paradoksalnie, grafika jest dla mnie tworzeniem obecnego (fizycznego) nieobecnością (brakiem). Podobnie fragment jest zawsze

However, they have an uplifting character in printmaking and the fragment. Urszula Plich, in her text on the poetry of Jan Kasprowicz, writes: “(...) annihilation becomes a consistent complement”⁷¹. Although this text does not directly refer to the discipline I practice, this quote seems to me extremely legitimate for understanding its specificity. Absence is an absolute complement to presence. As printmakers, we use it on a daily basis. We operate with these notions, co-create our matrices and prints, create histories, and construct thoughts. Although it may sound paradoxical, printmaking, for me, is the creation of the present (physical) by absence (lack). Similarly, a fragment is always defined based on these two issues. “It is something in itself - a physical object, tangible and perceptible – but this object is also seen as a sign, an index of something that is missing”⁷². The tangible nature of both the matrix and the print is generally present, but their interdependence means that there is a trace of the other imprinted on each. The presence of the creator is also encoded in both. The work on the matrix, up to the creation of the print, is an intimate encounter between

definiowany w oparciu o te dwa zagadnienia. „Jest czymś samym w sobie - obiektem fizycznym, namacalnym i odczuwalnym - ale ten obiekt jest również postrzegany jako znak, indeks czegoś, czego brakuje”⁷². Materialny charakter mają z reguły zarówno matryca jak i odbitka, jednak ich współzależność sprawia, że na każdej z nich jest odcisnięty ślad tej drugiej. W obu zakodowana jest też obecność twórcy. Praca nad matrycą, aż po druk odbitki, to kameralne spotkanie tylko pary aktorów - artysty i blachy, kamienia, linoleum, drewna czy siatki. „Istnieją zatem dwa sposoby patrzenia na fragment: jako coś, co istnieje i ma znaczenie samo w sobie lub jako znak, który odnosi się do czegoś innego, do nieobecnej rzeczy”⁷³. Ta dualność właściwa jest również grafice, jako bytowi podwójnemu. W jej finalnym stadium to przecież warsztat i proces ustępują fizycznie miejsca odbitce. Najczęściej zaledwie jej wizualna warstwa jest dostrzegana i analizowana przez odbiorcę. Mimo to warsztat i proces pozostają na zawsze zakodowane w jej istocie, nie tylko w sygnaturze. Bo czy można tworzyć grafikę i mówić o niej nie rozważając conceptualnych wyzwań jakie przed nami stawia? Współistnienie procesu,

only a pair of actors – the artist and the sheet metal, stone, linoleum, wood, or mesh. “There are thus two ways of looking at a fragment: as something that exists and has meaning in itself, or as a sign that refers to something else, to an absent thing”⁷³. This duality is also inherent in printmaking as a dual entity. In its final stage, the workshop and the process physically give way to the print. Most often, only this final stage is perceived and analyzed by the viewer. Nevertheless, the workshop, the skill, and the process remain forever encoded in its essence, not only in the signature. Is it possible to create prints and discuss them without considering their conceptual challenges?

The coexistence of process, exploration, delicacy and brutality, multiplicity and unity, finitude and infinity (the latter I will discuss in more detail in the next chapter), as well as presence and absence, are the essence of the fragment. These are also the foundations of what Folga-Januszewska refers to as the dual existence of printmaking.

71 U. Pilch, „Jestem Sam”. *Kategoria braku w poezji Jana Kasporowicza*, dostęp online https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/291098/pilch_jestem_sam_kategoria_braku_w_poezji_jana_kasprowicza_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=.

72 Ibidem.

73 J. Lichtemstein, *The Fragment. Elements of a definition*, [w:] *The Fragment an Incomplete history*, W. Tronzo, op.cit., s.120.

poszukiwania, delikatności
i brutalności, wielości i jedności,
skończoności i nieskończoności
(te ostatnie omówię dokładniej
w kolejnym rozdziale), a także
obecność i brak to esencja fragmentu.
Według mnie to również fundamenty
tego, co Folga-Januszewska określa
jako podwójny byt grafiki.



4. NIESKOŃCZONE FRAGMENTY

4. INFINITE FRAGMENTS

4.1 WCZESNE POSZUKIWANIA - ARTYSTYCZNA ANALIZA WYBRANYCH ASPEKTÓW FRAGMENTU

W mojej pracy twórczej zainteresowanie fragmentem pojawiło się dość wcześnie. Wpływ na to miały ukończone przeze mnie licencjackie studia kulturoznawcze na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Nie ukrywam, że od zawsze niezwykle intrygowało mnie jak badacze postrzegają i analizują człowieka współczesnego i otaczający go świat, jakie stawiają tezy i jakie wyciągają wnioski i było to jednym z powodów podjęcia tych studiów. W ich trakcie, na zajęciach między innymi z socjologii kultury, sztuki miasta, antropologii kulturowej współczesnego świata czy filozofii, po raz pierwszy spotkałam się z zagadnieniem ponowoczesności. Czytając o płynnej nowoczesności Baumana, dekonstrukcji Derridy, pluralizmie i wielości Lyotarda czy

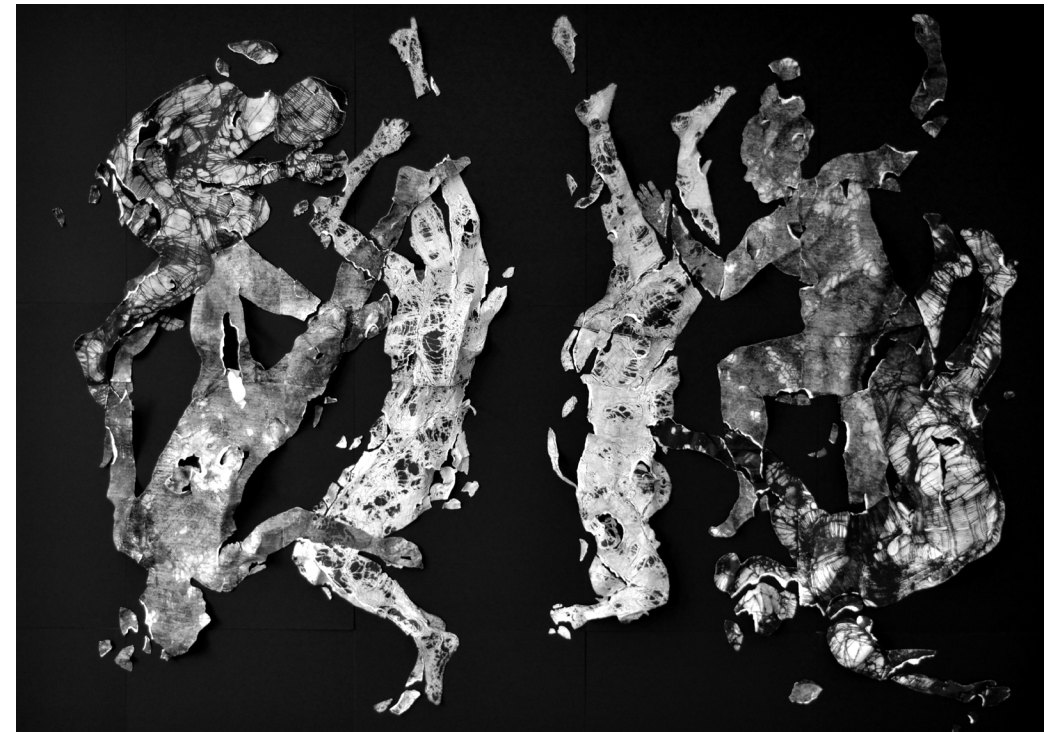
4.1 EARLY EXPLORATION - ARTISTIC ANALYSIS OF SELECTED ASPECTS OF THE FRAGMENT

In my creative work, my interest in fragments appeared quite early. My work was influenced by the undergraduate cultural studies I completed at the Adam Mickiewicz University in Poznan. It is not a secret that I have always been extremely intrigued by how researchers perceive and analyze modern man and the world around him, what theses they put forward, and what conclusions they draw, and this was one of the reasons for undertaking these studies. In the course of them, in classes on the sociology of culture, the art of the city, the cultural anthropology of the modern world, and philosophy, among others, I first encountered the issue of postmodernity. While reading about Bauman's liquid modernity, Derrida's deconstruction, Lyotard's pluralism

symulakrach i hiperrzeczywistości Baudrillarda, coraz bardziej interesowały mnie idee cząstkowości i fragmentaryczności w odniesieniu do jednostki. Inaczej spojrzałam na nie podczas studiów artystycznych we Wrocławiu, a szczególnie podczas rocznego pobytu w Grecji, w ramach programu Erasmus+ w Salonikach. Nieśpiesznie spacerując po mieście, na każdym kroku napotykałam antyczne ruiny: fundamenty budynków, mozaiki, kolumny. To, co znałam z podręczników do historii sztuki, tutaj jest częścią codzienności - niezłomnymi świadkami wieków. To doświadczenie skłoniło mnie do głębszego zastanowienia się nad znaczeniem i rolą fragmentów. „Przeważnie postrzegamy je (...) jako absolutnie zbędne, przeznaczone do wyrzucenia. W codziennym doświadczeniu nie stają się przedmiotem oglądu czy refleksji. Zbyteczność jest niejako wpisana w ich istotę”⁷⁴, pisze Agnieszka Stronciwilk. A z drugiej strony przecież niektóre z nich są dla nas niezwykle intrygujące: fragment szaty świętego staje się relikwią; kawałki starożytnej wazy pozwalają nam odtworzyć kształt naczynia, a muszla przywieziona z nad morza już na zawsze przywołuje wspomnienia wyjazdu. I właśnie ta dualność

and multiplicity, and Baudrillard's simulacra and hyperreality, I became increasingly interested in the ideas of partiality and fragmentation concerning the individual. I looked at them in a different way during my art studies in Wrocław and especially during a year-long stay in Greece as part of the Erasmus+ studies exchange I completed in Thessaloniki. Walking unhurriedly through the city, I encountered ancient ruins at every turn: foundations of buildings, mosaics, columns. What I knew from art history textbooks was part of everyday life there - architecture as an enduring witness of the centuries. This experience made me think more deeply about the meaning and role of fragments. “Mostly we perceive them (...) as absolutely unnecessary, destined to be thrown away. In everyday experience, they do not become an object of inspection or reflection. Superfluousness is, as it were, inscribed in their essence”⁷⁴, writes Agnieszka Stronciwilk. On the other hand, after all, some of them are very intriguing to us: a fragment of a saint's robe becomes a relic; pieces of an ancient vase allow us to reconstruct the shape of a vessel, and a shell brought back from the seaside forever brings back memories of a trip. It is this duality of the fragment

74 A. Stronciwilk, *Resztki, okruchy, fragmenty*, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30527>, dostęp 12.08.2022.



Razem się rozpadamy, kolografia, 280x200cm

fragmentu i opozycje, które się w nim spotykają, są dla mnie główną inspiracją. Mój dyplom magisterski *Razem się rozpadamy. Ja multifreniczne jako ja twórcze* rozpatrywał multifreniczność (wielość osobowości) jako zagadnienie wzbogacające współczesnego człowieka, a nie, jak opisuje się utratę spójnego Ja w humanistyce, zjawisko negatywne. W ponowoczesności nie możemy już pisać o Ja jako esencji czy niezmiennym trzonie jednostki. Jest ono tymczasowe, doraźne, fragmentaryczne – zaludnione innymi osobami, ich stylami życia czy wartościami. To sprawia, że na co

and the oppositions that are present in it that is my main inspiration. My master's degree, *Together we are falling apart. The Multifrenic Self as a Creative Self* considered multifrenicity (multiple personalities) as an enriching issue for the modern man and not as the loss of a coherent Self, as a negative phenomenon, as described in the Humanities. In postmodernity, we can no longer write about the Self as the essence or unchanging core of the individual. It is temporary, ad hoc, fragmented - populated by other individuals, their lifestyles, or values. This makes us copy material for each other, a print. To see the power of such an identity,

dzień stajemy się dla siebie nawzajem materiałem do kopiowania, odbitką. By dostrzec siłę takiej tożsamości musimy zmienić sposób w jaki myślimy o całości, na rzecz idei całości zróżnicowanej. Mówiąc o fragmencie w kontekście wielości, którą tworzy, czynimy go ważnym nośnikiem sensów i znaczeń, a nie tylko resztką lub odpadkiem.

Kolejne przywołane i krótko omówione tu prace (ich szersza prezentacja znajduje się w portfolio) powstały w trakcie studiów doktoranckich. Choć ostatecznie nie weszły one w skład dzieła doktorskiego, to były dla mnie istotnymi etapami na drodze do finalnej formy mojej pracy. W każdej z nich analizuję inne aspekty fragmentu.

Książka artystyczna *City Traces* (*Ślady miasta*) powstała podczas mojej miesięcznej rezydencji artystycznej w Grafikwerkstatt w Dreźnie. Fragmenty są nieustannie tworzone przez człowieka. „Resztki sugerują (...) ludzką obecność; ich zupełne usunięcie wydaje się czymś niemożliwym. Istnieją bowiem nie autonomicznie, jakby niepełnie, połowicznie – są niczym stadium przejściowe pomiędzy bytem i niebytem. Ich sposób istnienia jest odmienny, niedookreślony”⁷⁵. Najczęściej mają

we need to change how we think about the whole in favor of the idea of a differentiated whole. By talking about the fragment in the context of the multiplicity it creates, we make it an important carrier of meaning and significance, not just a remnant or waste.

The other works referenced and briefly discussed here (their broader presentation is in the portfolio) were produced during my doctoral studies. Although they did not ultimately become part of the doctoral work, they were important stages for me on the way to the final form of my work. In each of them, I analyze different aspects of the fragment. The artists' book *City Traces* was created during my month-long artist residency at the Grafikwerkstatt in Dresden. Fragments are constantly being created by humans. “The remnants suggest (...) a human presence; their complete removal seems something impossible. For they exist not autonomously, as if incompletely, half-heartedly - they are like a transitional stage between being and non-being. Their mode of existence is different, undefined”⁷⁵. They often have the character of something secondary, devoid of significance, and practically unnoticeable. Nevertheless, they are an important element that co-creates



City Traces, książką artystyczną, kolografia, 2019

charakter czegoś pobocznego, pozbawionego istotności i praktycznie niezauważalnego, mimo to są ważnym elementem współtworzącym naszą przestrzeń. Matryce do tej książki artystycznej wykonałam wyłącznie z przedmiotów znalezionych na ulicach Drezna: płatków kwiatów, liści, kory drzewa, torby papierowej, ziemi, opakowań papierowych, roślin, folii plastikowej, gumy, opakowań po fajerwerkach, sreberka z czekolady, sznurka, opakowania od tabletek, taśmy, folii od szampana, balonu, linki do łodzi, pudełka od soku, pokrywki z plastikowego kubka, papierosów, tytoniu, trawy, ulotek turystycznych,

our space. I made the matrices for this art book exclusively from objects found on the streets of Dresden: flower petals, leaves, tree bark, paper bags, soil, paper wrappers, plants, plastic wrap, rubber, fireworks wrappers, chocolate foil, string, pill wrappers, tape, champagne foil, balloon, boat rope, juice box, a lid from a plastic cup, cigarettes, tobacco, grass, tourist leaflets, map, candy wrappers, ribbon, the inside of pillows, pinecones, moss, feathers, bills, and paper clippings. The collagraphs, enclosed in the form of a flag book, allow these fragments to present themselves in a completely different form. The revue of textures

⁷⁵ Ibidem.



City Traces, książką artystyczną, kolografia, 2019

mapy, papierków po cukierkach, wstążki, wnętrza poduszek, szyszek, mchu, piór, rachunków czy ścinków papieru. Kolografie, zamknięte w formie książki flagowej, pozwalają tym fragmentom zaprezentować się w zupełnie innej formie. Rewia tekstur i kształtów nie przywodzi na pierwszy rzut oka skojarzenia z wyrzuconą gdzieś na drogę resztką. W tej pracy istotnym było dla mnie podkreślenie, że fragment nie ma tylko negatywnego charakteru odpadu, strzępka, odłamka czy okruszka. Na tym etapie moich poszukiwań związanych z fragmentem, mocno osadzonym w schwittersowkim charakterze, intrygowało mnie to, jak

and shapes does not initially bring to mind a scrap discarded somewhere on the road. In this work, it was important for me to emphasize that the fragment does not just have the negative character of a waste, a shred, a splinter, or a crumb. At this stage of my exploration of the fragment, firmly grounded in the Schwitters' ideas, I was intrigued by how much we fail to see the value of the fragment on a daily basis and how we automatically depreciate and disregard it.

City Memories. Duration Beyond Time is a project in which I search for the essence of the fragment in the immaterial being beyond the



Wspomnienia miasta. Trwanie ponad czasem, linoryt na znalezionych kartonach, serigrafia na emalii, 2019-2021

bardzo na co dzień nie dostrzegamy wartości we fragmencie i jak automatycznie go deprecjonujemy i lekceważymy. *Wspomnienia miasta. Trwanie ponad czasem* to projekt, w którym poszukuję esencji fragmentu w niematerialnym bycie poza chwilą. Odślania on fundamentalną dychotomię fragmentu będącego częścią zarówno ocalałą jak i utraconą. Wszystkie prace wchodzące w skład tego cyklu powstały z inspiracji zdjęciami znalezionymi na przeróżnych pchlich targach. Tym, co mnie w nich zaintrygowało, była zmiana zajmowanej przez nie pozycji w hierarchii wartości. Uwiecznione na fotografiach momenty, bardzo prywatne i istotne dla osób na

moment. It reveals the fundamental dichotomy of the fragment being a part of both saved and lost. All the works in this series were inspired by photographs found at various flea markets. What intrigued me about them was the change in their position in the hierarchy of values. The moments captured in the pictures, very private and important for the people depicted in them, deprived of context and taken out of the category of family heirlooms, become a leftover, often incorrectly taken, overexposed or underexposed, a remnant for no one. In my work, I see these photographs more as carriers of memories, no longer of



Wspomnienia miasta. Trwanie ponad czasem, 2019-2021, detal

nich przedstawionych, pozbawione kontekstu i wyjęte z kategorii pamiątki rodzinnej, stają się nikomu niepotrzebną, często niepoprawnie wykonaną, prześwietloną lub niedoświetloną, resztką. W moich pracach widzę te fotografie raczej jako nośniki wspomnień, już nie konkretnych osób w konkretnych momentach, a nas wszystkich; zamknięte w statycznych kadrach i zapisane na wieczność. Fragment jest jednocześnie dowodem na zwycięstwo czasu nad materią, ale także, przewrotnie, zwycięstwa materii nad czasem. Dlatego prace z tej serii powstały na dwóch skrajnie różnych podłożach: linoryty na znalezionych

specific people at specific moments, but of all of us; encapsulated in static frames and saved for eternity. At the same time, the fragment is proof of the victory of time over matter, but also, perversely, the victory of matter over time. That's why the works in this series were created on two radically opposing substrates: linocuts on found cardboard and serigraphs on metal and enamel. The former, in the pattern of garbage scattered on the street, lacks any archival qualities and is printed on an uneven, torn, and sometimes even slightly soiled substrate with bits of tape in places. The other is a regular circle on a solid metal surface, but visually softer,



kartonach, serigrafie na metalu i emalii. Te pierwsze, na wzór rozrzuconych na ulicy śmieci, pozbawione jakichkolwiek archiwalnych właściwości, drukowane na nierównym, podartym, a czasami nawet lekko przybrudzonym podłożu, na którym gdzieś znajdują się kawałki taśmy. Drugie natomiast w regularnym kształcie koła, na mocnej metalowej powierzchni, ale wizualnie delikatniejsze, rozmyte, ledwo uchwytnie. Dla mnie fragment jest zawsze subwersywnym aktem trwania, tą częścią, która opiera się przemijaniu. Jest tym, co nie obróciło się w pył, co nie odeszło zupełnie w niepamięć. Te poszukiwania pozwoliły mi eksplorować fragment z różnych perspektyw, jako źródło inspiracji i poszukiwań. Zdałam sobie sprawę, że zajmowanie się fragmentem oznacza jednocześnie jego ciągłe zbieranie, tworzenie i odtwarzanie. Czy to w postaci podniesionych z ulicy obiektów, czy kreowaniu cyfrowych lub analogowych archiwów zbieranie jest „(...) kultem fragmentów, łączeniem razem materialnych cząstek, które pojawiają się jako metonimie i metafory świata, do którego się odnoszą, ale którym nie są”⁷⁶. To właśnie ta materialność, z wpisaną w nią możliwością i wrażliwością dotyku, od zawsze stanowiła dla mnie jako twórcy fundamentalną wartość grafiki. Materia, starcia z nią i to co za

blurry, and barely graspable. For me, a fragment is always a subversive act of duration, the part that resists passing. It is that which has not turned to dust, which has not gone completely into oblivion. These explorations allowed me to explore the fragment from different perspectives as a source of inspiration and exploration. I realized that dealing with a fragment means simultaneously collecting, creating, and recreating it over and over again. Whether in the form of objects lifted from the street or the creation of digital or analog archives, collecting is “(...) the worship of fragments, the joining together of material particles that appear as metonymies and metaphors of the world to which they refer, but which they are not”⁷⁶. This materiality, with the possibility and sensitivity of touch inherent in it, has always been the fundamental value of printmaking for me as an artist. Matter clashes with it, and what can be expressed through it is one of the most important issues for me. In my past works, I have used a variety of matter and substrates. I have created prints from gauze, pantyhose, garbage found on the street, and forgotten photographs. I have printed on paper, foil, fabric, damaged cardboard, metal, or enamel. My works also often take

⁷⁶ John Elsner, *A collector's...*, op.cit., s. 155.

jej pośrednictwem można wyrazić jest dla mnie jednym z najważniejszych zagadnień. W moich dotychczasowych pracach używałam różnorodnych materii i podłoży. Grafiki stworzyłam z gazy, rajstop, znalezionych na ulicy odpadków czy zapomnianych zdjęć. Drukowałam na papierze, folii, tkaninie, zniszczonych kartonach, metalu czy emalii. Moje prace często przyjmują również formę książek artystycznych, które dają odbiorcy możliwość, a nawet wymagają, dotyku. Już planując i opisując temat pracy doktorskiej przed rekrutacją wiedziałam, że badania nad fragmentem będą również badaniami nad materią, na której będą drukowane prace. Być może, dokładnie tak jak pisze Most: „Jedyną rzeczą, która jest naprawdę nieśmiertelna, jest utracona całość, którą rekonstruujemy na podstawie fragmentów, ale która nigdy nie istniała w rzeczywistości (...)”⁷⁷. Fragment jest tym, co nas otacza i w swojej niedoskonałości jest najbardziej prawdziwy. Paradoksalnie, mimo że nie pokazuje nam pełnej, ukończonej historii jest kompletny sam w sobie i dlatego zawsze pozostaje zawieszony w przestrzeni *Metaksi* (pomiędzy). W tej przestrzeni fragment staje się śladem, znakiem, symbolem, który niesie w sobie

the form of artists' books, which allow the viewer to touch. One could say that they even require touch. When planning and describing my dissertation topic before recruitment, I knew that research on the fragment would also be research on the matter on which the works would be printed. Perhaps, exactly as Most writes: “The only thing that is truly immortal is the lost whole, which we reconstruct on the basis of fragments, but which never existed in reality (...)”⁷⁷. The fragment is what surrounds us and, in its imperfection, is most real. Paradoxically, even though it does not show us the whole story, it is complete in itself and, therefore, always remains suspended in the space of the *Metaksi* (in-between). In this space, the fragment becomes a trace, a sign, a symbol that carries multiple meanings and interpretations. It is a challenge, an invitation to dialogue, complement, and create new wholes. Thus, a fragment is not only what is left but also what can still be.

wiele znaczeń i interpretacji. Jest wyzwaniem, zaproszeniem do dialogu, do uzupełnienia, do tworzenia nowych całości. Fragment jest więc nie tylko tym, co zostało, ale też tym, co może jeszcze być.

4.2 WSZYSTKO CO STAŁE ROZPŁYWA SIĘ W POWIETRZU

W pracy doktorskiej podejmuje problematykę fragmentu jako formy artystycznej. Przedstawiam trzy cykle prac, w których eksploruję różne aspekty fragmentaryczności: *Infinite Fragments*, *Fragmented Self* oraz *Proof of Absence*. W każdym z nich analizuję i wyrażam za pomocą grafiki, fotografii czy instalacji najistotniejsze dla mnie cechy fragmentu: skończoność i nieskończoność, wielość i jedność, obecność i nieobecność. Zebrałam je razem pod tytułem *Wszystko co stałe rozpływa się w powietrzu*, który jest frazą zaczerpniętą z *Manifestu Komunistycznego* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. Dla mnie jest ona symbolem doświadczenia nowoczesności, poczucia życia w świecie, który zawsze ewoluuje i zapowiedzią czasu niepodzielnego panowania fragmentu. Fragment jest partycypacyjny, zaprasza widza do wyobrażenia sobie tego, czego brakuje, co jest poza, co pozostaje ukryte. Podobnie grafika artystyczna, która w dużej mierze polega na pracy z tym, czego nie widać, czego już nie

4.2 ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR

In my dissertation, I address the issue of the fragment as an art form. I present three bodies of works exploring different aspects of fragmentation: *Infinite Fragments*, *Fragmented Self*, and *Proof of Absence*. In each of them, I analyze and express through printmaking, photography, and installation the characteristics of the fragment that are most important to me: finiteness and infinity, multiplicity and unity, presence and absence. I gathered them together under the title *All That Is Solid Melts Into Air*, which is a phrase taken from the *Communist Manifesto* by Karl Marx and Friedrich Engels. For me, it symbolizes the experience of modernity, the sense of living in a world that is always evolving and heralding a time of the indivisible reign of the fragment. The fragment is always participatory, inviting the viewer to imagine what is missing, what is beyond, and what remains hidden. Similarly, printmaking is mainly about working with what cannot be seen, what is no longer there. For me, printmaking has always been and continues to be a desire to know the unknown and a way to understand the absent.

⁷⁷ G.W. Most, *On Fragments*, [w:] *The Fragment an Incomplete history*, W. Tronzo, op.cit., s.18.

ma. Dla mnie grafika od zawsze była i nadal jest pragnieniem poznania nieznanego i sposobem na zrozumienie nieobecnego.

4.2.1 INFINITE FRAGMENTS

Tytuł serii *Infinite Fragments* zapowiada dość bezpośrednio kolejną istotną dla mnie dychotomię fragmentu: skończoność - nieskończoność; *finito* - *non finito*. Chociaż obie koncepcje zdają się wykluczać, to fragment jest miejscem, w którym współistnieją. Fragment to ograniczony wycinek rzeczywistości, jest więc z natury skończony; posiada określone granice, które definiują jego istnienie. Jednakże, wewnątrz tych granic kryje się nieskończoność – niekończące się możliwości, wzory, formy, przyszłości i przeszłości. W matematyce, fragment linii może być przecież nieskończenie dzielony, co pokazuje nam, że ruch i zmiana mogą istnieć nawet w obrębie skończonych struktur. „To sztuka zawsze odzwierciedla ten ciągły proces zmian i transformacji”⁷⁸, to ona przypomina nam, że nawet w najmniejszych, zamkniętych systemach tkwi potencjał do nieskończonych odkryć i doświadczeń. W moich pracach fragmenty reprezentują podstawowe

4.2.1 INFINITE FRAGMENTS

The title of the series *Infinite Fragments* foreshadows quite directly another dichotomy of the fragment that is important to me: *finito* - *infinite*; *finito* - *non finito*. Although the two concepts exclude each other, the fragment is where they coexist. A fragment is a limited slice of reality, so it is inherently finite; it has certain boundaries that define its existence. However, within these boundaries lies infinity - endless possibilities, patterns, forms, futures, and pasts. In mathematics, a line fragment can be infinitely divisible, showing us that movement and change can exist even within finite structures. “It is art that always reflects this continuous process of change and transformation”⁷⁸, it is art that reminds us that even within the smallest closed systems lies the potential for infinite discovery and experience. In my works, Fragments represent the basic features of modernity. They are places where contradictory qualities meet: subjective and objective, lost and saved, real and ideal, past and future. *Infinite Fragments* is a series of works consisting of more than 80 prints at this moment. All of them are serigraphs on plant fiber

cechy współczesności. Są miejscami, w których spotykają się sprzeczne cechy: subiektywne i obiektywne, utracone i ocalałe, rzeczywiste i idealne, przeszłe i przyszłe.

Infinite Fragments to cykl prac składający się na tą chwilę z ponad 80 prac. Wszystkie grafiki to serigrafie na ręcznie przeze mnie przygotowanym włóknie roślinnym (więcej w podrozdziale 4.3 Technika i Technologia) w wydłużonym, pionowym formacie 115 x 35 cm oraz 115 x 70 centymetrów. „Fragmentaryczność to własna forma samego życia i macierzysty żywioł twórczości”⁷⁹ pisze Marek J. Siemek w postłowie do *Minima Moralia* Theodora Adorno. I właśnie dlatego dla mnie opowiadanie o człowieku stanowi drogę do zrozumienia Fragmentu, choć zasadniczo niepełnego, to kompletnego w swojej istocie, podobnie jak ludzka natura – wielowymiarowa i ciągle ewoluująca. Każdy z nas jest grafiką złożoną z nieskończenie wielu matryc, nieustannie redefiniującą się w swojej różnorodności, eksplorującą różne warianty, układy czy techniki, chętnie inkorporującą nowe, sprzeczne oraz nieznanne. Prace z serii *Infinite Fragments* są zaproszeniem by skonfrontować się z nimi, stanąć twarzą w twarz, a wręcz twarzą w twarze. Chociaż na początku moich

that I prepared by hand (more in subsection 4.3 *Technique and Technology*) in an elongated vertical format of 115 x 35 centimeters and 115 x 70 centimeters. “Fragmentation is its own form of life and the mother element of creativity,”⁷⁹ writes Marek J. Siemek in the afterword to Theodor Adorno’s *Minima Moralia*. And that is why, for me, the human condition is a way to understand the Fragment. Though fundamentally incomplete, it is complete in its essence, just like human nature - multidimensional and constantly evolving. Each of us is a print composed of infinite matrices, constantly redefining itself in its diversity, exploring different variants, arrangements, or techniques, eager to incorporate the new, the contradictory, and the unknown. The works in the Infinite Fragments series are an invitation to confront them, and come face to face (or even face to faces).

Although at the beginning of my research on the subject of my dissertation, I was sure that I would not use portraiture in my work, I decided that the face is a place of identity and difference, recognition and mystery, and above all, the aforementioned finitude and infinity. For me, the face becomes a symbol of the *Metaksi* space because it is the most expressive and characteristic

78 A. Romaniuk, *International Serigraphy Symposium Ostrava*, [w:] *International Serigraphy Symposium Ostrava ISSSO 213-2016*, red.: Marek Sibinsky, Ostrava 2016, s.18.

79 M. J. Siemek, *Postłowie*, [w:] T. Adorno, *Minima moralia...*, op.cit., s. 303.



poszukiwań w obrębie tematu pracy doktorskiej byłam pewna, że nie będę posługiwać się w niej portretem, to jednak twarz jest dla mnie miejscem tożsamości i różnicy, rozpoznania i tajemnicy, a przede wszystkim wspomnianej już skończoności i nieskończoności. Dla mnie twarz staje się symbolem przestrzeni metaxy, ponieważ jest najbardziej wyrazistą i charakterystyczną częścią człowieka, fragmentem, który ujawnia i ukrywa, który komunikuje i przekracza. Termin *metaksi* pochodzi od greckiego słowa *μεταξύ*, oznaczającego między, wśród, pośród⁸⁰. Został użyty przez Arystotelesa do opisanie stanu pośredniego między dwoma skrajnościami⁸¹. Przestrzeń *metaksi* to przestrzeń napięcia, paradoksu i możliwości, gdzie istoty ludzkie mogą przekroczyć swoje ograniczenia i napotkać tajemnicę istnienia. Praca wykorzystuje fragment jako metaforę przestrzeni *metaksi*, ponieważ fragment jest zarówno niekompletny, jak i sugestywny, zarówno rozbity, jak i cały, zarówno skończony, jak i nieskończony. Fragment zaprasza widza do wyobrażenia sobie, czego brakuje, co jest poza, co jest ukryte. Twarz jest też jednym z pierwszych symboli fragmentacji. W *Uczcie* Platona czytamy, że znana nam forma

part of the human being, the part that reveals and conceals, that communicates and transcends. The term *metaksi* comes from the Greek word *μεταξύ*, meaning between, among, amidst⁸⁰. Aristotle used it to describe an intermediate state between two extremes⁸¹. The space of *Metaksi* is a space of tension, paradox, and possibility, where human beings can transcend their limitations and encounter the mystery of existence. The work uses the fragment as a metaphor for the *metaksi* space because the fragment is incomplete and suggestive, broken and whole, finite and infinite. The fragment invites the viewer to imagine what is missing, what is beyond, and what is hidden.

The face is also one of the first symbols of fragmentation. In Plato's *Symposium*, we read that the form of man as we know it was not the only one. In the past, the human being embodied completeness by combining feminine and masculine elements. "Well, the whole form of each man was round, with breasts and backs all around, it also had four arms and legs in the same number, and two faces on a round, cylindrical neck, faces quite similar to each other. Both looked in opposite directions

80 Hasło: *μεταξύ*, [w:] *Word Sense Dictionary*, https://www.wordsense.eu/%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BE%CF%8D/#Ancient_Greek, dostęp 03.07.2024.

81 Arystoteles, *Metafizyka*, dostęp online: https://www.loebclassics.com/view/aristotle-metaphysics/1933/pb_LCL287.121.xml

człowieka nie była jedyną. Dawniej istota ludzka uosabiała pełnię łącząc w sobie pierwiastki żeńskie i męskie. „Otóż cała postać człowieka każdego była krągłą, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w tej samej ilości, i dwie twarze na krągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne. Obie patrzyły w strony przeciwne z powierzchni jednej głowy”⁸². Jednak Zeus zdenerwowany na brojącego człowieka zdecydował się ukarać go rozcinając na pół, w taki sposób by twarz stała się odtąd na zawsze symbolem jego rozdarcia. Anna Szyjkowska-Piotrowska pisze „Patrząc na twarz patrzymy na miejsce, które kiedyś stanowiło pełnię. Nikt jednak nie wie, kiedy było lub będzie to kiedyś(...)”⁸³. Czy wspomniane *kiedyś (pełnia)* istniało czy dopiero się stanie, a może nigdy nie będzie mieć miejsca? Ta myśl, ta niepewność, konfrontuje nas z obrazem twarzy jako fragmentu. Funkcją portretu w sztuce od samego początku, było oddanie podobieństwa, przedstawienie danej osoby, jej fizjonomii, rangi, statusu oraz pozycji. Na moich pracach jednak jego mimetyczność jest nie tylko zachwiana, ale przede wszystkim nieistotna. W moich grafikach twarz staje się raczej dezintegracją portretu - antyportretem. Nie mówi o osobie przedstawianej, jej

from the surface of one head”⁸². However, Zeus, upset at the man, decided to punish him by cutting him in half so that the face would forever become the symbol of his rift. Anna Szyjkowska-Piotrowska writes, “Looking at the face, we are looking at a place that once represented completeness. However, no one knows when it once was or will be(...)”⁸³. Does the aforementioned *once (completeness)* exist, or is it yet to happen, or will it ever take place? This thought, this uncertainty, confronts us with the image of the face as a fragment. The function of portraiture in art from the beginning was to convey a likeness, to depict a person, their countenance, rank, status, and position. In my works, however, its mimetic nature is not only redundant but, above all, irrelevant. In my prints, the face becomes a disintegration of the portrait - an anti-portrait. It does not speak of the person depicted, their identity, or their emotional state. Instead of asking what a face looks like, it asks: what is it talking about? “The anti-portrait is not an individual portrait, it becomes nameless, often does not refer to anyone with a real existence (...) it seems to be a kind of collective portrait. The singular occurs

82 Platon, *Uczta*, dostęp online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/platon-uczta.html>.

83 A. Szyjkowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk-Warszawa 2015, s.165.





tożsamości czy stanie emocjonalnym. Zamiast pytać, jak dana twarz wygląda, stawia pytanie: o czym ona mówi? „Antyportret nie jest portretem indywidualnym, staje się bezimienny, często nie odnosi się do nikogo o realnym istnieniu (...) wydaje się się swoistym portretem zbiorowym. Liczba pojedyncza występuje tu w funkcji ogólności”⁸⁴. Dla mnie antyportret staje odzwierciedleniem nieskończoności, która dla Arystotelesa była fundamentalną cechą rzeczywistości. Możemy ją dostrzec w procesach, które nigdy się nie kończą, takich jak liczenie (poprzez dodawanie, zwielokrotnianie) czy podział (fragmentacja). Moje grafiki wykorzystują tę koncepcję zarówno w zwielokrotnieniu ujęć, jak i w przeskalowaniu. Projekty prac powstały cyfrowo, na podstawie wykonanych przeze mnie fotografii. Następnie na zasadzie kolażu połączyłam ze sobą różne ujęcia. Marianna Michałowska pisze, że fotografia jest wycinkiem w czasie - spostrzeżeniem uchwyconym we fragmencie⁸⁵. W moich pracach te odrębne zapisy chwil, zatrzymane na zawsze przebłyski, twarze zapisane we fragmentach niczym inkluzje w bursztynie stają się obszarem badań. Na wszystkich grafikach pokazuję twarz z różnych kątów i perspektyw zderzając przypadkowe z konkretnym.

here in the function of generality”⁸⁴. For me, the anti-portrait becomes a reflection of infinity, which, for Aristotle, was a fundamental feature of reality. We can see it in processes that never end, such as counting (through addition, multiplication) or division (fragmentation). My prints use this concept in both multiplying and scaling. The works’ imagery was created digitally, based on photographs I took. Then, based on the principle of collage, I combined different shots together. Marianna Michałowska writes that a photograph is a slice in time - an observation captured in a fragment⁸⁵. In my works, these separate records of moments and glimpses are frozen forever. Faces recorded in fragments, like inclusions inside amber, become an area of research. In all the prints, I show a face from different angles and perspectives, juxtaposing the accidental with the concrete. Each of the works in this series depicts the same person - no makeup, no props - and yet so extremely different from each other. It’s like a never-ending process that leads us into the depths. “For it is not the infinite that no longer has anything outside itself, but precisely that which always has something outside itself (III, 6, 207a)”⁸⁶.

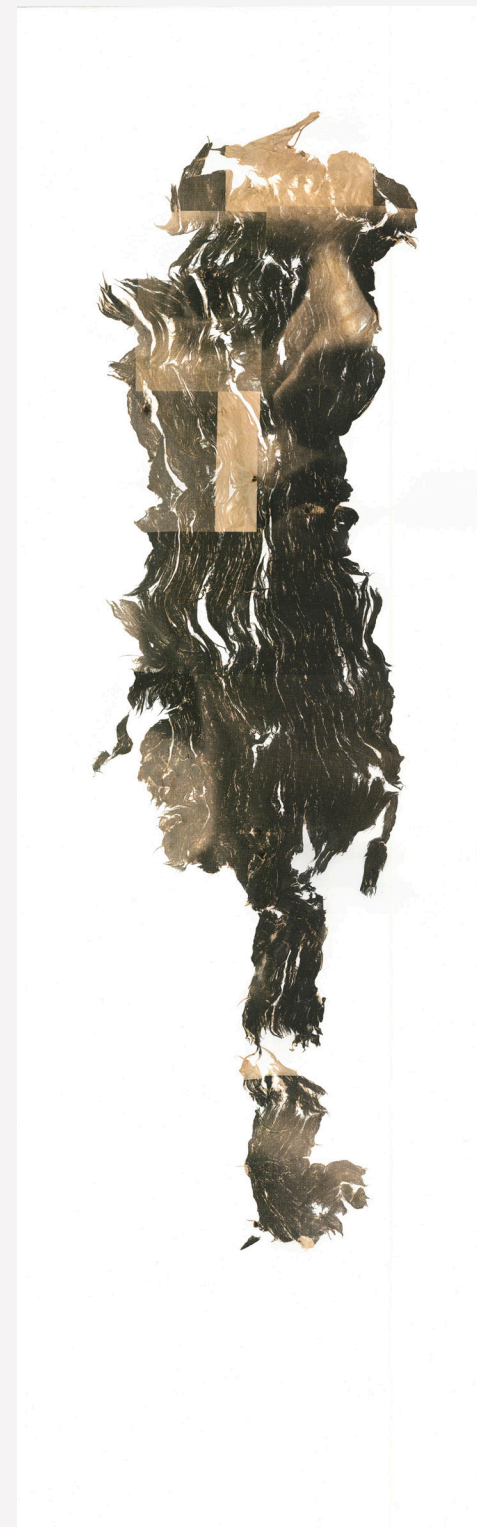
84 Ibidem., s.109.

85 por.: M. Michałowska, *Autoportret niemożliwy - opowiadanie siebie*, „Dyskurs”, nr 11/210, s. 246.

Każda z prac z tego cyklu przedstawia tę samą osobę - bez charakteryzacji, bez rekwizytów - a mimo to tak skrajnie różną od siebie. To jakby niekończący się proces, który prowadzi nas w głąb. „Nie to bowiem jest nieskończone, co już nie ma niczego poza sobą, lecz właśnie to, co zawsze ma coś poza sobą (III, 6, 207a)”⁸⁶.

Nie istnieją dwa takie same fragmenty, dlatego też wszystkie grafiki wchodzące w skład dzieła doktorskiego, są unikatami, 1/1. Mimo, iż serigrafia to technika umożliwiająca pracę w ogromnych nakładach, finalna forma moich grafik jest współtworzona przez kształt, fakturę i kolor włókien. Z każdej matrycy drukuję co prawda więcej niż jedną odbitkę, ale dzięki świadomej rezygnacji z pełnej kontroli nad ostateczną formą prac, organiczne formy włókna z ich naturalnymi nieregularnościami, rozerwaniem i odcieniami, filtrują i współtworzą moje grafiki umożliwiając mi otrzymanie zupełnie różnych odbitek z jednej matrycy. Ten proces twórczy jest świadomym wprowadzaniem elementu losowości do warsztatu graficznego. Balansowanie między precyzją a spontanicznością, pozwala mi na eksplorację i odkrywanie nowych możliwości zamkniętych w matrycy. Ta nieprzewidywalność sprawia, że każda matryca jak i odbitka jest polem nieskończonych poszukiwań.

No two fragments are the same, which is why all the prints that make up the doctoral work are unique: 1/1. Although serigraphy is a technique that allows me to work in large print editions, the final form of my prints is co-created by the shape, texture, and color of the fibers. I print more than one print from each matrix, but I consciously relinquish full control over the final form of the works. The organic forms of the fibers, with their natural irregularities, rips, and hues, filter and co-create my prints, allowing me to get completely different prints from a single matrix. This creative process is a conscious introduction of randomness into the printmaking process. Balancing between precision and spontaneity allows me to explore and discover new possibilities locked in the matrix. This unpredictability makes each matrix (as well as each print) a field of endless exploration.



86 Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.









4.2.2 FRAGMENTED SELF

Fragmented Self (Fragmentaryczne Ja) to cykl małoformatowych grafik, w formacie 20x20cm. Są to serigrafie na włóknie roślinnym, podobnie jak w poprzednim cyklu. Ponownie posługuje się również portretem (antyportretem) w zwielokrotnionym ujęciu. Jednak prace z serii *Fragmented Self* nie są tylko miniaturą cyklu *Infinite Fragment*. W mniejszej skali, zapraszają do dokładnego spojrzenia, dostrzeżenia detalu, zatrzymania uwagi. Nie onieśmialają, a wręcz wymagają bliższego kontaktu. Seria *Fragmented Self* jest autorską próbą zbadania relacji między *individuum* a *dividuum*. Czy możemy rozmawiać o jednostce jako *in-dividual* (niepodzielnej) i zjednoczonej? Czy identyfikujemy się z jedną twarzą, czy z wieloma? Czy jesteśmy zbiorami atomów, które podlegają ciągłemu procesowi dzielenia się i ponownego łączenia? Fragmentacja, jak zauważa David Bohm, jest jedyną rzeczą która jest uniwersalna⁸⁷. Stawiam więc pytanie, czy jesteśmy spójnym bytem, czy raczej zbiorem fragmentów, które tworzą naszą tożsamość; *dividuum* czy *individuum*? Dla mnie zdecydowanie *dividuum*. Widzę nasze Ja, jako rozproszone na nieskończone fragmenty. Ja

87 por.: D. Bohm, *Fragmentation and Wholeness in religion and in science*, w *Zygon*, vol.20, numer 2, 1985.

88 por.: Novalis, *Philosophical Writings*, New York, 1997, s.121-137.

4.2.2 FRAGMENTED SELF

Fragmented Self is a series of small-format prints in 20x20cm format. They are serigraphs on plant fiber, similar to the previous series. Once again, I also use portraiture (anti-portrait) in multiples. However, the works in the *Fragmented Self* series are not just miniatures of the *Infinite Fragment* series. On a smaller scale, they invite you to look closely, notice the details, and keep your attention. They don't intimidate; they demand closer contact. *The Fragmented Self* series is an attempt to explore the relationship between *individuum* and *dividuum*. Can we discuss the individual as *in-dividual* (not divisible) and unified? Do we identify with one face or with many? Are we collections of atoms subject to a constant process of dividing and reuniting? Fragmentation, as David Bohm notes, is the only thing that is universal⁸⁷. So, I pose the question: Are we a coherent entity, or rather a collection of fragments that form our identity? Are we *dividuum* or *individuum*?

For me, we are a *dividuum*. I see our Self as scattered into infinite fragments. Following Novalis' thought: Self equals non-Self⁸⁸. For me, the Self also equals the sum of all



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024

równa się nie-Ja, idąc za myślą Novalisa⁸⁸. Dla mnie Ja równa się także sumie wszystkich Ja, każdej osoby współkształtującej nasze jestestwo. Dlatego na grafikach z omawianego cyklu przedstawione są twarze, już nie tylko jednej, a kilku osób. Nasza tożsamość nie jest stała i jednolita, ale zmienna i złożona; zasiedlona

I's, each person co-creating our being. That's why the prints in the series in question depict faces, no longer of just one person but of several. Our identity is not fixed and uniform but changeable and complex, inhabited and fragmented. The prints in the *Fragmented Self* series make up my self-portrait. I do not limit myself to

i fragmentaryczna. Grafiki z cyklu *Fragmented Self* składają się na mój autoportret. Nie ograniczam się do jednej definicji siebie, ale eksploruję różne aspekty mojej osobowości, które są inspirowane lub odzwierciedlone przez ludzi, którymi się otaczam. Każda twarz na moich grafikach jest częścią mojego Ja, ale także częścią innego Ja (nie-mojego), które ma swoją własną historię i kontekst. We fragmencie zawsze zapisana jest tożsamość 'innego', kogoś kto miał z nim do czynienia przed nami; do kogo należał. „Tożsamość, w jej aspekcie dynamicznym, pokazuje (...) życie jako strukturę otwartą, niedomkniętą, wciąż stojącą się w drodze kolejnych opowieści”⁸⁹. Prace, oprawione w kasetonowe ramy, przypominają kolekcje entomologiczne – poszczególne obiekty wyjęte ze swojego naturalnego środowiska, wyizolowane, by móc je dokładnie poznać, opisać i oglądać. Zestawione razem od podłogi do sufitu, w oparciu o silnie geometryczną siatkę, nie zmiernają do zamknięcia lub uwolnienia jakiejś większej, lepszej całości; przywołują raczej zawroty głowy; poczucie przyszłych fragmentów, nieskończenie powielających się. Tworzą otwartą bibliotekę, relikwiarz moich fragmentów.

one definition of myself but explore different aspects of my personality that are inspired or reflected by the people I surround myself with. Each face in my prints is a part of my Self, but also a part of another Self (not mine), which has its own history and context. The identity of the 'other' is always written in the fragment, someone who has dealt with it before us, to whom it belonged. "Identity, in its dynamic aspect, shows (...) life as an open, non-closed structure, still becoming by way of successive stories"⁸⁹.

The works, framed in cofferred frames, are reminiscent of entomological collections - individual objects taken out of their natural habitat, isolated to be studied, described, and viewed in detail. Pieced together from floor to ceiling, on a rigid geometric grid, they don't aim to enclose or release some greater, better whole; rather, they evoke vertigo, a sense of future fragments, infinitely duplicated. They form an open library, a reliquary of my fragments.

89 D. Czaja, *Sygnatura i fragment: narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s.84.





Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024



Fragmented Self, serigrafia na włóknie roślinnym, chine colle, 20x20cm, 2022-2024

4.2.3 PROOF OF ABSENCE

*Wartość dzieła tkwi właśnie w tym,
czego nie ma*⁹⁰

Proof of Absence (Dowód Nieobecności) to kolejny cykl prac artystycznych. Składa się on z 17 (16 mniejszych oraz 1 większego) obiektów przestrzennych. Każdy z nich przybiera formę zawieszonoego w przestrzeni kokonu. Stelaże mniejszych obiektów zostały przeze mnie wykonane metodą druku 3D (długopis 3D) z filamentu PLA BIO, zawierającego w sobie resztki z pszenicy, piwa czy mała. Słowo *kokon*, którego formę naśladowuje moja praca, pochodzi z języka francuskiego i oznacza okrycie, skorupę, powłokę, która ma na celu chronić w swoim wnętrzu coś delikatnego i wrażliwego⁹¹. Buduje on przestrzeń, która jest metaforą schronienia, miejsca, w którym jest się bezpiecznym. Podobnie jak skóra stanowi zewnętrzną powierzchnię i zasłonę. Kokon mógłby w moich pracach stać się przestrzenią dla Jaźni, która w dynamicznym współczesnym świecie poszukuje wytchnienia, stabilności i ochrony. Tą kryjówką jednak nie jest, nie ukrywa, a wręcz

⁹⁰ Pablo Picasso, za D. Rosand, *Composition/Decomposition/Recomposition: Notes on the Fragmentary and the Art Process*, [w:] *In Fragments—Incompletion and Discontinuity*, pod. red. L.D. Kritzman, J. Parisier Plottel, New York 1981, s.20.

⁹¹ por.: hasło: *kokon*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, dostęp online <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kokon.html>.

4.2.3 PROOF OF ABSENCE

*The value of the work lies precisely in
what is not there*⁹⁰

Proof of Absence is another body of artworks. It consists of 17 spatial objects (16 smaller and 1 larger), each in the form of a cocoon suspended in space. I made the frames of the smaller objects using the 3D printing method (3D pen) from PLA BIO filament, which contains residues from wheat, beer, or clam shells. The word *cocoon*, the form of which my work mimics, comes from the French language and means a covering, a shell, a coating to protect something fragile and sensitive inside it⁹¹. It constructs a space that is a metaphor for shelter, a place where one is safe. Like skin, it provides an outer surface and a veil. In my works, the cocoon could become a space for the Self, which seeks respite, stability, and protection in the dynamic modern world. However, this is not a hiding place. On the contrary, my cocoons reveal that they are broken down; one can see their interior from the outside. They expose the impossibility of such an asylum, they are proof of its absence.



przeciwnie: moje kokony odkrywają; są rozbite, można zobaczyć ich wnętrze z zewnątrz. Obnażają niemożliwość takiego azylu, są dowodem na jej nieobecność. Przez nieregularne i niepełne ścianki mniejszych kokonów wyłaniają się fragmenty portretu, a dokładniej oczy, czyli ta część twarzy z której odczytujemy emocje, wyrażenia i intencje innych ludzi. Najłatwiejszy dla nas do rozpoznania fragment człowieka, który zawsze zatrzymuje naszą uwagę. Jednocześnie wyalienowane z twarzy wywołują wrażenie dziwności i braku. Puste, melancholijne, nieobecne spojrzenia. Patrzące, ale nie wzruszone, zatrzymane w bezruchu. Bez konturów, bez wyraźnej linii te grafiki zdają się płynnie, wręcz organicznie wrastać w formy, kształty i kolory włókna. Oczy, wydrukowane z fotopolimerowej matrycy, choć z jednej strony odwołują się do tradycji portretu jako dokumentu ponadczasowej obecności⁹², wydają się jej przeczyć, będąc raczej jej strzępkiem. Anna Szykowska-Piotrowska pisze „Ślad jest widzialnością niewidzialnego(...)”. Kierując się w stronę śladu jako zapisu obecności, nagle porzucamy wzrok⁹³. To oznacza, że przestajemy polegać

Through the irregular and incomplete walls of the smaller cocoons, fragments of portrait emerge, more specifically the eyes, which are the part of the face from which we read and understand other people's emotions, expressions, and intentions. The most readable part of a face, which engages us and holds our attention. At the same time, alienated from the face, they create an impression of strangeness and absence. Empty, melancholic, absent gazes. Looking, but not moving, completely still. Without contours or a clear line, these prints seem to seamlessly, even organically blend into the fiber's forms, shapes, and colors. The eyes, printed from photopolymer matrixes, although they refer to the tradition of portraiture as a document of timeless presence⁹², seem to also contradict it, being just a shred of it. Anna Szykowska-Piotrowska writes, "The trace is the visibility of the invisible(...)". Heading towards the trace as a record of presence, we suddenly abandon sight⁹³. This means that we stop relying on what we see outside. Absence is not just absence but represents something beyond what we perceive at first glance. It is as if we are pulling back the curtain to see beyond the surface.



Proof of Absence, druk 3D, włókno roślinne, fotopolimer, 2022-2024

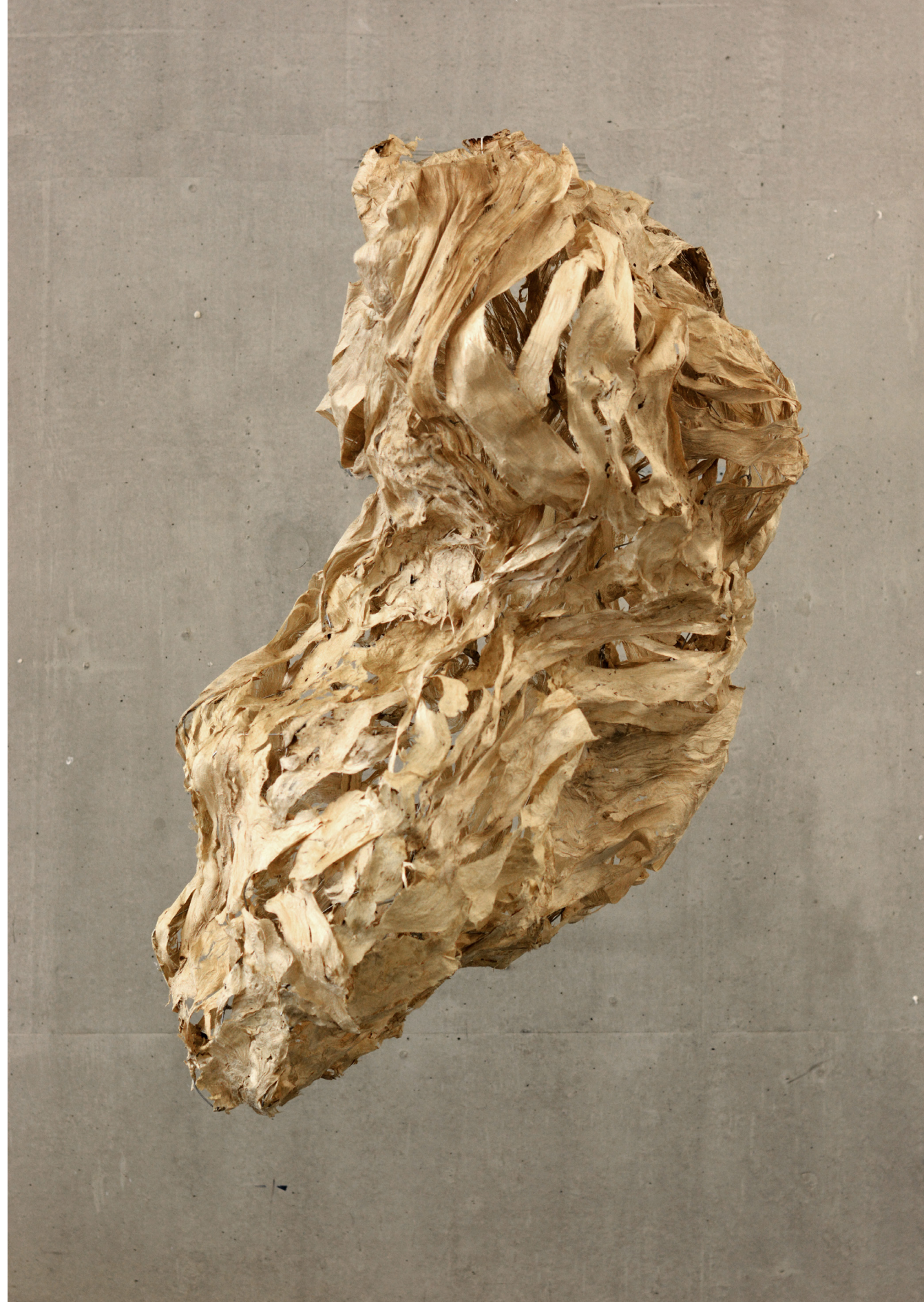
na tym, co widzimy na zewnątrz. Nieobecność nie jest jedynie brakiem, ale stanowi coś ponad to, co dostrzegamy na pierwszy rzut oka. To jakbyśmy odsuwali zasłonę, by zobaczyć więcej niż tylko powierzchnię. To akt intuicji, wewnętrznego poszukiwania, by odkryć to, co nieuchwytnie, ale istotne. Pokazuje, że „Życie (...) jest tym, co nas przerasta, co wychodząc na jaw, raz po raz znika w ciemności”⁹⁴.

It is an act of intuition, an inner search to discover the intangible but essential. It shows that "Life (...) is that which surpasses us, which, coming to light, disappears again and again into the darkness"⁹⁴.

92 H. Belting *Faces.Historia Twarzy*, Gdańsk, 2015, s.156.

93 A. Szykowska-Piotrowska, *Po-twarz...*, op. cit., s.107.

94 D. Czaja, *Sygnatura i fragment*, op. cit., s.96.







4.3 TECHNIKA I TECHNOLOGIA - WŁÓKNA ROŚLINNE

„Odczytanie” fragmentu przez Derridę polega na odnalezieniu znaczenia w samej jego nieistotności⁹⁵.

„Od chwili powstania papier stał się medium wszelkiej sztuki i skarbnicą wiedzy, świadkiem emocji”⁹⁶. Dość długo jednak w swojej historii pełnił rolę służebną będąc podłożem na którym swoje dekryty utrwalali władcy, swoje myśli zapisywali pisarze, swoje nuty zostawiali muzycy, swoje obrachunki kupcy, swoje kreski czy plamy artyści. Od momentu rozpoczęcia pracy nad dziełem doktorskim wiedziałam, że papier będzie dla mnie niezwykle istotnym fragmentem procesu graficznego. „Od początku drukarstwa mistrzowie czarnej sztuki rozumieli potrzebę więzi z papiernikami, mistrzami sztuki białej. Drukarze często byli założycielami papierni (...), bowiem efekty ich pracy były przecież tak bardzo zależne od dostaw papieru i jego jakości”⁹⁷. Wraz z uprzemysłowieniem papiernictwa ta relacja jednak znacząco się rozluźniła. Obecnie papier wydaje

4.3 TECHNIQUE AND TECHNOLOGY - VEGETABLE FIBERS

(...) “reading” of a fragment involves finding meaning in its very insignificance⁹⁵

“Since its creation, paper has become the medium of all art and a treasury of knowledge, a witness to emotions”⁹⁶. For quite a long time in its history, however, it played a subservient role, being the substrate on which rulers recorded their decrees, writers recorded their thoughts, musicians left their notes, merchants left their accounts, and artists left their lines and stains. When I started working on my dissertation, I knew that paper would be an extremely important part of the printing process for me. “From the beginning of printing, the masters of *black art* understood the need for ties with the papermakers, the masters of *white art*. Printers were often the founders of paper mills (...), for the results of their work were, after all, so dependent on the supply of paper and its quality”⁹⁷. With the industrialization of papermaking, however, this relationship loosened significantly. Nowadays, paper



Włókna kozo przygotowane do druku.

mi się trochę niezauważony, niedoceniany, a ma przecież ogromny wpływ na finalną formę pracy grafika. Moje teoretyczne i artystyczne poszukiwania, w tym także wizyta studyjna w brytyjskim *Pulp:Paper Art Studio* prowadzonym przez Alison Newman, sprawiły, że prowadzone przeze mnie badania w ujęciu technologicznym skupiły się na pracy z papierem, a w szczególności z włóknami roślinnymi. W cyklach *Infinite Fragments*, *Fragmented Self*, *Proof of absence* badam możliwość druku na włóknach azjatyckich. Do tego celu wykorzystywałam włókna kozo oraz gampi. Chociaż sam proces

occasionally goes unnoticed and is often underestimated, despite its huge impact on the final form of a printmaker’s work. My theoretical and artistic explorations, including a studio visit to the British Pulp: Paper Art Studio run by Alison Newman, have led my research, in technological terms, to focus on working with paper and plant fibers in particular. In the series *Infinite Fragments*, *Fragmented Self*, and *Proof of Absence*, I explore the possibility of printing on Asian fibers. For this purpose, I used Kozo and Gampi fibers. Although the process of obtaining paper from them has been known for centuries, looking at them

95 D. Couzens Hoy, *Philosophy as Rigorous Philology? Nietzsche and Poststructuralism*, 2004, s.177.

96 Von Velsen N., Holt N., *Paper: Material, Medium And Magic*, Munich, 2018, s.13-14.

97 J. Dąbrowski, *Rzemiosło papiernicze*, Warszawa, 1991, s.108.



Wygląd kozo na różnych etapach przetwarzania, od lewej: suche łyko, łyko w trakcie moczenia, wymoczone, w trakcie gotowania, włókno po wygotowaniu w roztworze zasadowym

otrzymywania z nich papieru jest znany od wieków, spojrzenie na nie przez pryzmat fragmentu, pozwoliło mi odkryć w nich nową jakość. Proces przejścia od rośliny do arkusza papieru zatrzymałam w pewnym momencie, w pół drogi, otrzymując w ten sposób materię do dalszej pracy, materiał włóknisty - nie będący jeszcze papierem, ale już o jakości archiwalnej.

Do prac wchodzących w skład dzieła doktorskiego przygotowałam ręcznie każde włókno. Proces ten jest niezwykle haptyczny. Twarde łyko trafiało do mnie w formie wysuszonej materii. Pierwszym etapem było więc jego namoczenie, po którym

through the prism of fragmentation allowed me to discover a new quality in them. I stopped the process of going from a plant to a sheet of paper at a certain point, halfway, thus obtaining matter for further work. A fibrous material that is not yet paper but already of archival quality. For the works included in the dissertation, I prepared each fiber by hand. The process is extremely haptic. The hard phloem (plant tissue) came to me in the form of dried matter. So the first step was to soak it, after which the phloem became soft. I then carried out a cooking process in an alkaline solution, the purpose of which was to eliminate

łyko stawało się miękkie. Następnie przeprowadzałam proces gotowania w zasadowym roztworze, którego celem było wyeliminowanie nie celulozowych elementów włókna. Po tej fazie włókno stawało się niezwykle delikatne, podatne na rozdarcia, również w poprzek. Po łagodnym odcisnięciu z wody i osuszeniu, przekształcało się w plastyczny, ale jednocześnie wytrzymały materiał. W tym momencie, gdybym chciała otrzymać z niego klasyczny arkusz papieru nastąpiło by rozdrobnienie włókna. W moich pracach zastosowałam nietypowe podejście. Fascynujące kolory, kształty i właściwości włókien

the non-cellulose elements of the fiber. After this phase, the fiber became incredibly tender and prone to tearing, including cross-tearing. After being gently squeezed out of the water and then dried, it was transformed into a malleable yet strong material. At this point, if I wanted to get a classic sheet of paper out of it, the beating of the fiber would occur. In my work, I used an unusual approach. The fascinating colors, shapes, and properties of the fibers made me stop the process at this point. I gently rolled and hammered each fiber, obtaining each time a shape that was the combined result of the fiber's natural properties,



Rozbijanie włókien

skłoniły mnie do zatrzymania procesu w tym momencie. Delikatnie rozwałkowywałam i rozbijałam każde włókno uzyskując każdorazowo kształt będący wypadkową naturalnych właściwości włókna, mojej manipulacji oraz przypadku. Oczywiście łatwiej manipulowało mi się materiały zgodnie z kierunkiem włókna niż w poprzek. Tak przygotowany materiał włóknisty po wyschnięciu staje się niezwykle silny i wytrzymały, nawet w najcieńszych, prawie przezroczystych miejscach. Mocniej rozbite włókno skutkuje otrzymaniem zdecydowanie bardziej transparentnego materiału, jednak bez wpływu na wytrzymałość. Dzięki

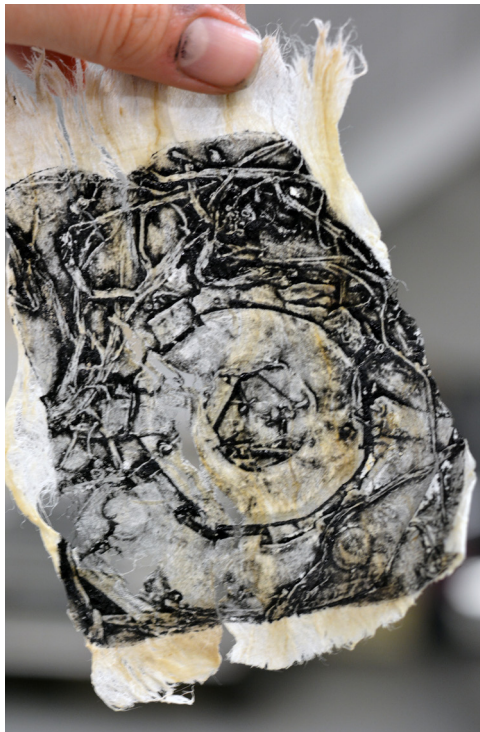
my manipulation, and chance. Of course, it was easier for me to manipulate the matter according to the direction of the fiber than across it. The fibrous material prepared this way becomes extremely strong and sturdy after drying, even in the thinnest, almost transparent places. A more forcefully rolled fiber results in a decidedly more transparent material, but without affecting its strength. By rolling the fiber more gently, we can retain more of the gentle bark elements that can be found scattered along the phloem (the so-called *chiri*). As part of my doctoral research, I conducted a series of trials and



Druk wypukły (linoryt) - próbka druku

delikatniejszemu rozwałkowywaniu włókna możemy za to zachować więcej nieusuniętych elementów kory (tak zwanego *chiri*). W ramach badań doktorskich przeprowadziłam serię prób i testów, aby ocenić przygotowany przeze mnie materiał włóknisty pod kątem jego przydatności do druku w technikach grafiki artystycznej, którymi posługuję się w swojej praktyce twórczej. W moich badaniach uwzględniłam trzy rodzaje druku: wypukły (linoryt, kolografia drukowana wypukle), wklęsły (kolografia, akwaforta i akwatinta) oraz płaski (serigrafia). Druk wypukły przetestowałam wyłącznie na suchym włóknie.

tests to evaluate the fiber material I prepared for its suitability for printing in the fine art printmaking techniques I use in my creative practice. In my research, I included three types of printing: relief printing (linocut, relief-printed collagraph), intaglio (collagraph, etching, and aquatint), and planography (serigraphy). I tested relief printing exclusively on dry fiber. The results were impressive - the printing was perfect, even in areas where the fibre mesh is more compact, reminiscent of a perforated or openwork structure. The choice between the smooth side (the one that dried on the film) and the rough side did not affect the



Druk włklesy (kolografia) - próbka druku (awers i rewers włkna)



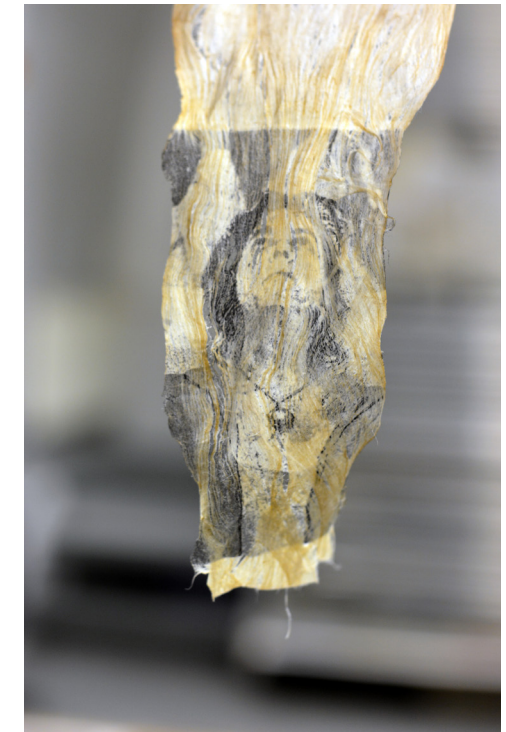
Wyniki były imponujące – zadruk był idealny, nawet w miejscach, gdzie siateczka włókien jest bardziej zbita, przypominając ażurową strukturę. Wybór między stroną gładką (ta, która schła na folii), a szorstką nie wpływał na jakość grafiki. Odbitka była dobrze widoczna również na awersie włókna. Próbki z drukiem włklesy wykonałam na uprzednio delikatnie zmoczonej włknie. Rozpoczęłam od kolografii, a mimo dużych różnic w głębokościach matrycy, wszystkie fragmenty włókna idealnie oddały grafikę. Mokrą włkno zachowało plastyczność, a mocne wytłoczenie utrzymało się również po wyschnięciu. Druk

quality of the print. The print was also clearly visible on the obverse side of the fiber. I made the intaglio print samples on a previously gently wetted fiber. I started with a collagraph, and despite the large differences in the depths of the matrix, all parts of the fiber perfectly rendered the graphic. The wet fiber retained its plasticity, and the strong embossing persisted even after drying. The print of the matrix made with aquatint and etching techniques was also perfect - well-rendered grays, strong blacks, accurate detail reproduction, and even the deeply etched lines from the etching. The print was visible from the back side of the fiber as well.



Druk włklesy (akwatinta i akwaforta) - próbka druku (awers i rewers włkna)

matrycy wykonanej technikami akwatinty i akwaforty również był idealny – dobrze oddane szarości, mocne czernie, dokładne odwzorowanie detalu a także głębiej trawionych linii z akwaforty. Odbitka była wyraźnie widoczna z drugiej strony włókna. Włkno, ze względu na jego cienkie, pojedyncze linie, najlepiej podnosić z matrycy po wcześniejszym zrolowaniu. Jeśli chodzi o serigrafię, próbę rozpoczęłam od druku na suchym włknie po stronie szorstkiej. Niestety, zakończyła się ona niepowodzeniem. Następnie drukowałam na stronie gładkiej, ale rezultat nadal nie był zadowalający.



The fiber, due to its thin, single lines, is best lifted from the matrix after being rolled first. As for serigraphy, I started my attempt by printing on the dry fiber on the rough side. Unfortunately, the results were disappointing. I then printed on the smooth side, but the result was still not satisfactory. Learning from intaglio printing on gently damp fiber, I decided to use an analogous approach in serigraphy. In this case, the key was to prepare the fiber so that it would level out under squeegee pressure while keeping in mind that I was printing with water-based inks. Excessive moisture can lead to ink spillage and loss of detail.



Druk płaski (serigrafia) - próbka druku (raster stochastyczny z lewej, raster okrągły z prawej)

Wyciągając wnioski z druku wklęsłego na delikatnie zmoczone włóknie, postanowiłam zastosować analogiczne podejście w serigrafii. W tym przypadku kluczowe okazało się przygotowanie włókna w taki sposób, aby pod naciskiem rakli wyrównało się, jednocześnie pamiętając, że drukuję farbami wodnymi. Nadmierna wilgoć może prowadzić do rozlania farby i utraty detalu. W swoich próbach korzystałam z rastrów stochastycznych, krzyżkowych oraz okrągłych. Ostatecznie zdecydowałam się na wykorzystanie rastrów okrągłych w moich pracach doktorskich.

In my attempts, I used stochastic, crosshatch, and circular rasters. Eventually, I decided to use circular rasters in my artworks. I performed this research for almost two years during the COVID pandemic. When the pandemic restrictions eased, I made a study visit for several days to the Museum of Papermaking in Duszniki Zdroj, where I had the opportunity to access their library and book collection. The main purpose of this stay was to familiarize myself with the specialized vocabulary in Polish associated with the handmade paper process (most of the literature I have worked with so far had been in English). I wanted

Te badania wykonywałam przez prawie dwa lata podczas pandemii COVID. Gdy obostrzenia pandemiczne zelżały odbyłam kilkudniową wizytę studyjną w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, gdzie miałam możliwość korzystania z księgozbioru. Głównym celem tego pobytu było zapoznanie się ze specjalistycznym słownictwem związanym z procesem ręcznego czerpania papieru w związku z poszerzeniem badań o tworzenie papieru z lokalnie pozyskiwanych włókien (opis otrzymywania papieru z różnych roślin stanowi aneks do mojej pracy). Większość literatury z którą pracowałam do tamtej pory stanowiły publikacje obcojęzyczne. W książce *Rękodzieło Papiernicze* autorstwa Józefa Dąbrowskiego natknęłam się na historię tapy - pierwotnej formy papieru. Stosowana w strefie podzwrotnikowej i równikowej od pradawnych czasów „do wytwarzania przyodziewu, mat, makat ściennych, zasłon, wykładzin podłogowych oraz innych wytworów codziennego użytku”⁹⁸. W moich pracach również wykorzystuję fragmenty naturalnych struktur roślinnych, choć z pewną różnicą. Tapa służyła do tworzenia jednolitych arkuszy poprzez jej spulchnienie przez ubijanie z wodą, czego ja nie stosuję w mojej pracy.

to find information to expand my research to include creating paper from locally sourced fibers (a description of obtaining paper from various plants is the annex of my dissertation, which has the form of a paper-making manual). In the book *Rękodzieło Papiernicze* by Józef Dąbrowski, I came across the history of tapa, the original form of paper. Since ancient times, it has been used in the subtropical and equatorial zones “to make clothing, mats, wall mats, curtains, floor coverings and other creations of everyday use”⁹⁸. My works also use fragments of natural plant structures, although in a different way. Tapa was used to create uniform sheets by bloating it up by whisking it in water, which I do not use in my work. This substrate, my hand-prepared fiber, has become an extremely intriguing fragment for me. Referring to the quote at the beginning of this section, in the printmaking process, I “read” the fragment by working with paper. I recognize its relevance to the point that I have allowed it to co-shape my work. “The meaning, effect, and “power” of works made with paper fibers are also expressed in the “language” of raw material, technique, and construction.⁵ The word fiber brings associations with the body, or more specifically, with

98 J. Dąbrowski, *Rzemiosło...*, op.cit., s.18.



Przykład dekorowanej tapy ślubnej z Fijii, XIX wiek, Los Angeles County Museum of Art

Podłoże stało się dla mnie fragmentem niezwykle intrygującym i fascynującym. Nawiązując do cytatu na początku tego podrozdziału w procesie graficznym odczytuję fragment poprzez pracę z papierem. Dostrzegam jego istotność do tego stopnia, że pozwoliłam mu współkształtować moje prace. „Znaczenie, efekt i moc dzieł wykonanych z włókien papierowych są również wyrażone w języku surowca, techniki i konstrukcji”⁹⁹. Samo słowo włókno przychodzi na myśl skojarzenia z ciałem,

muscle. Fiber is the fabric of life, the thread around which we are built, and is a basic element in the structure of many materials. I also found this analogy extremely inspiring in the context of my dissertation. The frayed fragments of these organic shapes emphasize imperfection and impermanence. Adorno wrote: “The enigma of works of art is their rupture”¹⁰⁰ [abgebrochensein - literally *their being ruptured*]. The rupture of the fiber in the works in the *Infinite Fragments* series accentuates the brutal nature of the

a dokładniej z mięśniem. Włókna są tkaniną życia, nićmi wokół których jesteśmy zbudowani, są podstawowym elementem struktury wielu materiałów. Ta analogia, wydała mi się niezwykle inspirująca również w kontekście tematu pracy doktorskiej. Postrzępione fragmenty tych organicznych kształtów podkreślają niedoskonałość i nietrwałość. Adorno pisał: „Enigmą dzieł sztuki jest ich pęknięcie”¹⁰⁰ (abgebrochensein - dosłownie ich *bycie zerwanymi*). Rozerwanie włókna w pracach z serii *Infinite Fragments* akcentuje brutalny charakter fragmentu, w małoformatowych pracach z cyklu *Fragmented Self* raczej zwraca uwagę na jego delikatność i kruchość. Wszyscy nosimy emocjonalne blizny i ślady zerwania. W mojej pracy włókna roślinne nie przybierają formy idealnego arkusza i nie postrzegam ich tylko jako płaskiej, neutralnej powierzchni lub tła. Grafiki są przez nie filtrowane, zniekształcane i przetwarzane, w taki sposób, że niektóre miejsca stają się ledwo czytelne, stają się mniej istotne, fragmentaryczne.

fragment; the small-format works in the *Fragmented Self* series draw attention to its delicacy and fragility. We all carry emotional scars and traces of rupture. In my work, the plant fibers do not take the form of a perfect sheet, and I don't just see them as a flat, neutral surface or background. The prints are filtered through them, distorted, and processed in such a way that some places become barely legible, less significant, and fragmented.

99 Von Velsen N., Holt N., *Paper...*, op.cit., s.127.

100 T.Adorno, *Aesthetic Theory*, London, 2002, s. 126.



PODSUMOWANIE

SUMMARY

W mojej pracy doktorskiej skupiłam się na analizie znaczenia fragmentu w filozofii i w sztuce, a szczególności w grafice artystycznej. Pytania jakie stawia oraz jego specyficzne dychotomie są fundamentalne dla współczesnego człowieka. Przeprowadzone przeze mnie porównania i obserwacje pokazują, że fragment i grafika artystyczna to nie tylko metody tworzenia sztuki, ale także sposoby myślenia i postrzegania świata. "Fragment to potencjał myśli zapisanej w lustrze"¹⁰¹, odbija to, co chcemy (możemy) zobaczyć. Stanowi matrycę, której finalną odbitkę współkształtuje odbiorca. To właśnie w tym subiektywnym odwzorowaniu tkwią nieskończone możliwości, prowadzące do różnorodnych interpretacji. W rezultacie, fragmenty nie są jedynie częścią większej całości, ale przestrzenią, która domaga się

In my dissertation, I focused on analyzing the fragment's meaning in philosophy and art, particularly in printmaking. The questions it raises and its specific dichotomies are fundamental to modern man. The comparisons and observations I made show that fragment and printmaking are not only methods of creating art but also ways of thinking and perceiving the world. "Fragment is the potential of thought written in a mirror"¹⁰¹, reflects what we want (or can) see. It constitutes a matrix, the final print of which is co-shaped by the viewer. It is in this subjective representation that infinite possibilities lie, leading to a variety of interpretations. As a result, fragments are not just part of a larger whole, but a space that demands reflection and emotion from the viewer. The fragment's existence rests in both

¹⁰¹ C. Elias *Ten Theses on the fragment*, dostęp online, https://respiro.org/Issue10/eseu_elias.htm#Ten%20Theses%20on%20the%20Fragment.

od widza refleksji i emocji. Istnienie fragmentu spoczywa zarówno w czynnościach pisania i czytania¹⁰². Ta interakcja między twórcą a odbiorcą nadaje fragmentom wartość artystyczną i sens.

Cykl prac *Wszystko co stałe rozpływa się w powietrzu* jest kulminacją moich poszukiwań. Prace wchodzące w tę serię pokazują twórczy potencjał fragmentu. Fascynuje mnie zarówno jego brutalność, jak i kruchość. Istotnym momentem dla moich poszukiwań było skupienie się na papierze. Praca z nim sprawiła, że fragment współkształtuje moje grafiki, mój proces oraz sposób w jaki myślę o grafice artystycznej jak i o człowieku. Badając fragmenty, na początku etymologicznie, a następnie jako *brutalną delikatność*, *sehnsucht* (nostalgiczną tęsknotę) oraz *siłę*, zademonstrowałam, że są one nośnikami skrajnie różnorodnych przekazów. Porównując typowe dla fragmentów dychotomie, takie jak wielość i jedność, przeszłość i przyszłość, skończoność i nieskończoność, z dualistycznym w swojej naturze medium grafiki artystycznej, wykazałam między nimi wiele zbieżności. Ich analiza ukształtowała mój sposób myślenia o grafice jako tworzeniu obecności poprzez nieobecność.

the writing and reading activities¹⁰². This interaction between creator and viewer gives the fragments artistic value and meaning.

The series of works *All That Is Solid Melts into Air* is the culmination of my research. The works included in this series show the creative potential of a fragment. I am fascinated by both its brutality and fragility. An important moment for my exploration was the focus on paper. Working with it has made the fragment co-shape my prints, my process, and the way I think about printmaking and the human condition.

By examining the fragments, at first etymologically and then as *brutal tenderness*, *sehnsucht* (nostalgic longing), and *strenght*, I demonstrated that they carry very diverse messages. I show many parallels between the typical dichotomies of fragments, such as multiplicity and unity, past and future, finite and infinite, with the dualistic (in nature) medium of printmaking. Their analysis has shaped my way of thinking about printmaking as creating presence through absence.

102 Rebecca Varley-Winter, *Reading Fragments and Fragmentation: What do fragments want*, dostęp online: https://www.academia.edu/10619420/Reading_Fragments_and_Fragmentation_What_Do_Fragments_Want.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAPHY

Adorno T., *Aesthetic Theory*, London, 2002.

Adorno T., *Minima moralia : refleksje z poharatanego życia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.

Arystoteles, *Fizyka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, tłum. K. Leśniak.

Belting H., *Faces. Historia Twarzy*, Gdańsk, 2015.

Bohm D., *Fragmentation and Wholeness in religion and in science*, w „Zygon”, vol.20, numer 2, 1985.

Bourgeois B., *Fragments of a Revolution: The Laokoon in Paris (1798-1815)*, w: *The Fragment: An Incomplete History*, pod red. W. Tronzo, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009.

Brassett J., *Atoms and Worms (Ontologies of Fragments)*, w: *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, pod. red. D. Rubinstein, New York, 2020.

Burke E., *Dociekania Filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968, tłum. Piotr Graff.

Cardinal R., *Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters*, w: *The Cultures of Collecting*, pod red. Elsner and Cardinal, Cambridge, 1994.

Clay R., *Iconoclasm in Revolutionary Paris: The Transformation of Signs*, Oxford, 2012.

Couzens Hoy D., *Philosophy as Rigorous Philology? Nietzsche and Poststructuralism*, Cambridge, 2004.

Czaja D., *Sygnatura i fragment: narracje antropologiczne*, Kraków 2004.

Dąbrowski J., *Rzemiosło papiernicze*, Warszawa, 1991.

Delaperriere M., *Fragment i całość czyli dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3 (45), 1997.

Derrida J., *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*, Chicago 1993.

Elsner J., *A collector's Model of Desire: The house and Museum of Sir John Soane*, w: *The Cultures of Collecting*, pod red. Elsner and Cardinal, Cambridge, 1994.

Falski M., *Barthes, lewicowość i semiologia zaangażowana*, w: *Imperium Rolanda Barthes'a*, pod red. A. Grzegorzczak, Poznań, 2016.

Folga-Januszewska D., *4 Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2000.

Folga - Januszewska D., *Grafika Procesu*, „Pokaz.Pismo krytyki artystycznej”, 2 (29), Warszawa 2000.

Folga - Januszewska D., *Grafika współczesna : między unikatem a elektroniczną kopią: referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97*, pod red. T. Gryglewicz, Kraków 1997.

Harbison R., *Ruins and Fragments*, Londyn 2015.

Hunt L., *Hercules and the Radical Image in the French Revolution*, „Representations”, numer 2, 1983.

Kundera M., *Niewiedza*, Warszawa 2003.

Lichtemstein J., *The Fragment. Elements of a definition*, w: *The Fragment: An Incomplete History*, pod red. W. Tronzo, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009.

Łuczyńska-Hołodys M., *Sublime Fragments - the romantic path to knowledge*, „Anglica. An International Journal of English Studies”, 21(1), 2012.

Łukaszewicz B., *Kulturowa (nie)przetłumaczalność emocji w języku — na przykładzie emocji negatywnych*, „Język a kultura”, pod red. A. Dąbrowskiej, t. 29, Wrocław 2022.

Majewski P., *Rzeczy w obrazach – uwagi o sztuce asamblażu*, w: *Rzecz i rzeczowość w sztuce XX i XXI wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Lublin 2007.

Mayor A. H., *Giovanni Battista Piranesi*, New York 1952.

Michałowska M., *Autoportret niemożliwy - opowiadanie siebie*, „Dyskurs”, nr 11/210.

Most G.W., *On Fragments*, w: *The Fragment: An Incomplete History*, pod red. W. Tronzo, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009.

Nochlin L., *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames & Hudson, 2001.

Novalis, *Philosophical Writings*, New York, 1997.

Otabe T., *Friedrich Schlegel and the Idea of Fragment: A Contribution to Romantic Aesthetics*, „AESTHETIC”, Numer 13, 2009.

Parker C., *Avoided Object*, w: *The Fragment: An Incomplete History*, pod red. W. Tronzo, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009.

Romaniuk A., *International Serigraphy Symposium Ostrava*, w: *International Serigraphy Symposium Ostrava ISSSO 213-2016*, pod. red. Marek Sibinsky, Ostrava, 2016.

Rosand D., *Composition/Decomposition/Recomposition: Notes on the Fragmentary and the Art Process*, w: *In Fragments—Incompletion and Discontinuity*, pod. red. L.D. Kritzman, J. Parisier Plottel, New York 1981.

Smolińska M., *A-resztowanie (nie)widzialnego*, w: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, pod red. K. Bakuła, D. Heck, t. 2, Kraków 2012.

Specht R., *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z historii filozofii”, 1(4), 2013.

Szykowska-Piotrowska A., *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk-Warszawa, 2015.

Świtek G., *Writing on fragments. Philosophy, Architecture and the Horizons of Modernity*, Warszawa 2009.

Tronzo W., *Introduction*, w: *The Fragment: An Incomplete History*, pod red. W. Tronzo, Getty Research Institute, Los Angeles, 2009.

Ulrich Gumbrecht H., *Historia literatury - fragment przepadłej całości?*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 79/3.

Wendort R., *Piranesi's Double Ruin*, „Eighteenth-Century Studies”, wydanie 34, 2001.

Von Velsen N., Holt N., *Paper: Material, Medium And Magic*, Munich, 2018.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

INTERNET SOURCES

A Latin Dictionary, [red.], Ch. Short, Ch. T. Lewis, dostęp online: <https://archive.org/details/LewisAndShortANewLatinDictionary/mode/2up?view=theater>

A Greek-English Lexicon, [red.], H.G.Liddell, R. Scot, H.S. Jones, dostęp online: https://lsj.gr/wiki/Main_Page

Arystoteles, *Metaphysics*, dostęp online: https://www.loebclassics.com/view/aristotle-metaphysics/1933/pb_LCL287.121.xml

Elias C., *Ten Theses on the fragment*, dostęp online: https://respiro.org/Issue10/eseu_elias.htm#Ten%20Theses%20on%20the%20Fragment.

Frischer B., *Digital Sculpture Project: Laocoon. An Annotated Chronology of the "Laocoon" Statue Group*, dostęp online: <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>

Kasprzycki J., *Jan Berdyszak*, część I, dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=nBKWSroPP90>.

Kasprzycki J., *Jan Berdyszak*, część II, dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=JQKMawCcQXw>

Kościeszka I., *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, dostęp online: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamiec_i_Sprawiedliwosc/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_\(20\)/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_\(20\)-s115-137/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_\(20\)-s115-137.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamiec_i_Sprawiedliwosc/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_(20)/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_(20)-s115-137/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2012-t11-n2_(20)-s115-137.pdf), dostęp 03.07.2024.

Mathieu C., *Rubble and Reuse: Picturing Architectural Iconoclasm in Revolutionary Paris, 1789-1799*, dostęp online: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/36482/C-Mathieu%2C%20for%20symplemtic%20Picturing%20Architectural%20Iconoclasm.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
Niemiecki słownik Jacoba Grimma i Wilhelma Grimma, dostęp online: <https://woerterbuchnetz.de/>

Pilch U., „*Jestem Sam*”. *Kategoria braku w poezji Jana Kasporowicza*, dostęp online: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/291098/pilch_jestem_sam_kategoria_braku_w_poezji_jana_kasporowicza_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Platon, *Uczta*, dostęp online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/platon-uczta.html>.

Plutarch, *Moralia*, tom 2, Warszawa, 1988, dostęp online: <http://biblioteka.kijowski.pl/antykw%20grecki/%20plutarch%20z%20cheronei%20-%20moralia%20-1.pdf>

Słownik Języka Polskiego PWN, dostęp online: <https://sjp.pwn.pl/>

Słownik Niemiecko-Polski PWN, dostęp online: <https://translatica.pl/>

Stronciwilk A., *Resztki, okruchy, fragmenty*, dostęp online: <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30527>.

Strożek P., *Kurt Merz Schwitters. Indywidualny Gesamtkunstwerk*, Didaskalia, 2011, 106, dostęp online: https://www.academia.edu/3654163/Kurt_Merz_Schwitters_Indywidualny_Gesamtkunstwerk_Didaskalia_106_2011_pp_118_127 [dostęp: 03.07.2024].

The story of Cold Dark Matter, dostęp online: https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter?utm_source=facebook&utm_medium=organic&utm_campaign=social_collection&utm_content=cornelia_parker&fbclid=IwAR06qGjvO1YDfZUJsH4_vYMKYv0uw03e54UuzTzCXMx2IVDYXPAVfjeHTqw, dostęp 03.07.2024.

The Younger Memnon, The British Museum, dostęp online: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA19 [dostęp 3.07.2024].

Varley-Winter R., *Reading Fragments and Fragmentation: What do fragments want*, dostęp online: https://www.academia.edu/10619420/Reading_Fragments_and_Fragmentation_What_Do_Fragments_Want.

Word Sense Dictionary, dostęp online: <https://www.wordsense.eu/>

SPIS ILUSTRACJI

LIST OF ILLUSTRATIONS

s.20

Grupa Laoookona, zdjęcie z XIX wieku, Gebbie & Co.
Grupa Laoookona, 1960. Zdjęcie Bernard Frischer.
<http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>

s.22

Torso Ramzesa II, © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.
<https://www.britishmuseum.org/collection/image/604792001>

s.25

Piranesi Giovanni Battista, *Veduta del Tempio di Baccho*, z serii *Vedute di Roma*
https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2415_19437

s.30

Jacques Bertaux, *Destruction of the Equestrian Statue of Louis XIV*
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020009650>

s.35

Kurt Schwitters, *Merzbild*, 1945
<https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/834819/Merz-Picture.html>

s.35

Kurt Schwitters, *Merz 221*
<https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/743349/Merz-221.html>

s.38

Kurt Schwitters, *Mz x 13 BY*, 1947
https://www.meisterdrucke.us/kunstwerke/1260px/Kurt_Schwitters_-_Mz_x_13_BY_1947_-_%28MeisterDrucke-829190%29.jpg

s.41

Jan Berdyszak, *Czarne Formy IV*, 1960
<https://molskigallery.com/jan-berdyszak-czarne-formy-iv>

s.42

Jan Berdyszak, *Miejsce rezerwowane wczorajsze*, 1974
<https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/berdyszak-jan-miejsce-rezerwowane-wczorajsze-2>

s.46

Cornelia Parker *Cold Dark Matter: An Exploded View 1991* © Cornelia Parker
<https://hero-magazine.com/article/172328/cornelia-parker>

s.130

Przykład dekorowanej tapy ślubnej z Fiji, Los Angeles County Museum of Art
<http://collections.lacma.org/node0/222475>

*Wszystkie pozostałe ilustracje są własnością Mai Dokudowicz.
All other images are property of Maja Dokudowicz.*

Projekt graficzny:
Majka Dokudowicz

Graphic design:
Majka Dokudowicz

Papier: Nautilus Classic 120gsm

Paper: Nautilus Classic 120gsm

Okładka i oprawa:
Ioannis Anastasiou & Majka
Dokudowicz, Misprint Studio

Cover design and binding:
Ioannis Anastasiou & Majka
Dokudowicz, Misprint Studio

Kroje pisma:
PP Fragment
Noto Sans

Fonts:
PP Fragment
Noto Sans

Wydrukowano we Wrocławiu, Polska
Nakład: 6

Printed in Wrocław, Poland
Edition: 6

Wrzesień 2024

September 2024