

STRESZCZENIE

Víctor Manuel Hernández Castillo.
*Konstrukcja wyobrażenia w propozycji hybrydyzacji
figuracywnej w dwóch seriach grafik:*

*Seria linorytów “poplecznicy i padlinożercy”:
mitografie codzienności ; Seria rycin - akwafort:
“Quo vadis – archetypy ruchome”*

Praca doktorska przygotowana pod kierunkiem
promotora prof. Mariusza Pałki.

S

STRESZCZENIE PRACY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU POLSKIM

3

Od rysunku wstępnego (antycypacja wyobraźalna) do kreski – rytowania na reliefie (konfiguracja wyobrażona).

Pomoc wstępna, którą stanowi szkic rysunkowy, czasami białym ołówkiem na czarnej powierzchni linoleum, a czasami czarnym ołówkiem na naturalnym kolorze płyty, ma na celu pierwotną i emocjonalną sugestię ekspresywną. Stanowi ona rezultat związku zawartego między rysunkiem automatycznym i aktywacją intelektualnego poszukiwania oraz eksploracją wyobrażenia poprzez liniowe szkice kaligraficzne.

Gorliwa i intuicyjna aktywność usprawnienia umysłowo-wyobraźeniowego poprzez rycinę liniową jest podporządkowana intencjonalności defiguratywnej. W tych celach, wyprzedzanie tego, co wyobraźalne, poprzez rysunek w bieli lub czerni na płycie linoleum, znajduje znaczące oparcie w postaci sugestii strukturalnej figur lub postaci hybrydowych i ich kontekstu przestrzennego. Ten proces stanowi etap wstępny ku konsolidacji idei figuratywnej poprzez szkic oraz definitywne i nieodwracalne cięcia powierzchni linoleum.

To od tego drugiego momentu procesu twórczego jest możliwe otrzymanie modyfikacji ekspresyjnych na rysunku wstępnym, które konstruują wyobrażenia figuratywne w sposób definitywny poprzez działania dłutem wkłętym.

W pewnych okolicznościach może się zdarzyć, że rysunek wstępny stanie się docelowym dzięki swoim właściwościom: świeżości i spontaniczności swojego otwartego strukturalnie i sugestywnego charakteru, jak również przez swoje aktywne atrybuty ryciny kaligraficzno-niewerbalnej, które to służą dosłownie jako skrypt przy interpretacji graficznej poprzez kreślenie-rytowanie na reliefie.

Fizyczna czynność rytowania, która usuwa materię linoleum z powierzchni, przedstawia w moim działaniu perspektywę wyładowania emocjonalnego, w czasie którego zostają odkryte i zaimprovizowane różne sposoby fakturowania graficznego, przede wszystkim liniowego, poprzez cięcia, ustanawiając dialog z różnymi repertuarami narzędzi do zastosowania.

Odrywanie linoleum, które tworzy wyartykułowane reliefy w obrębie zestawu czarnych linii na białych tłach i na odwrót, białych przestrzeni na czarnych tłach i ich odpowiedników, koresponduje z manufakturą antropozoomorficznych hybrydyzacji o charakterze groteskowym, przedstawiając figuratywne zdarzenia zniszczenia i nieładu współistnienia.

Zatem pozyskany język wizualny zawarty w oryginalnych rycinach linorytu, produkt końcowy tego procesu o dwóch momentach twórczych, jest postrzegany jako obiektywizacja wyobraźni na planie dwuwymiarowym.

Wyobraźnia jest aktem twórczym i intuicyjnym, rezultatem wysiłku pracy umysłowej. Dzięki niej udaje mi się skonstruować „w głowie” kompozycje, które konsolidują się w sposób permanentny i definitywny za pośrednictwem czynności rytowania, którą nazywam procesem linorytnictwa konfiguracywnego.

W trakcie procesu tworzenia druku wypukłego bez wątpienia pojawiają się różnorodne odczucia i emocje, które w sposób subiektywny wpływają na ekspresyjne potraktowanie kompozycji figuratywnych. Oczywiście muszą być one połączone ze skrytem tematycznym, jak również ze wspomnieniami i przeżyciami, które przekładają się na idee wizualne zaczerpnięte z kontekstu codzienności. Rola intuicji konstytuuje się w postaci nakreślonej ryciny, eksplorując paralelny porządek projekcyjny w akcie wyobraźni.

W odniesieniu do wspomnianej genezy, w drugim momencie i w czasie tworzenia druku wypukłego, próbuję odtworzyć i konstruktywnie przyjmować pierwotnie wyobrażoną rzeczywistość. Czynię to za pośrednictwem rysunku wstępnego, wytwarzając figuratywne ikony człowieka współczesnego wraz z jego narracyjnymi interakcjami, które metaforyzują sprzeczności w jego zmiennych zachowaniach, jak również jego nieprzejryste relacje międzypersonalne i społeczne.

Konstrukcja wyobraźniowa w propozycji hybrydyzacji figuratywnej w serii linorytów: “Poplecznicy i padlinożercy: mitografie codzienności”.

Nawet jeśli codzienne postrzeganie świata tworzy przy pomocy przedstawień graficznych wyobrażoną rzeczywistość, to jest ona zdolna do aranżowania analogii z porządku metaforycznego. Stawką jest tu, z jednej strony, jego niekwestionowany rozwój intelektualny i technologiczny, a z drugiej, jego zubażająca się duchowość, która sprowadza go w sposób irracjonalny do żądz dominacji nad drugim człowiekiem.

W ten sposób wyobrażone graficznie przedstawienie ma swoją genezę empiryczną w codziennym postrzeganiu rzeczywistości. Interwencja linorytnicza na wyobraźniowych ideach narysowanych uprzednio na płycie, dostarcza i ostatecznie zarysowuje w permanentny i nieodwracalny sposób strukturę i formę dla wyimaginowanej konstrukcji. Tak powstaje oryginalna i definitywna matryca, podatna na czarno-białe drukowanie na trzystugramowym papierze belgijskim w stu procentach bawełnianym, nazywanym “hannemuller”.

Niniejszy projekt realizacji dwunastu linorytów na temat *poplecznicy i padlinożercy* eksploruje te dwa etapy opracowań figuratywnych, które progresywnie się strukturyzują: od pierwszych skojarzeń form, które zachodzą pod dodatkową interakcją tekstury kresek naszkicowanych na linoleum (psychomotoryczna czynność

rysowania tego, co wyobrażalne) do późniejszego dostosowania idei do formy w wyobrażonej konfiguracji figuratywnej za pomocą rytowania reliefu.

Moim zdaniem, antycypacje rysunkowe w bieli bądź czerni konstituują się jako podstawowa materia tego, co wyobrażalne. Istotnie postrzegam je jako pierwsze empiryczne doświadczenie twórczości linograficznej, które przygotowuje figuratywną zapowiedź fantazyjnego wydarzenia. Przy konsolidacji tego, co wyobrażone, kiedy tylko zostanie ono wydrukowane na płycie, udaje się wywołać w widzu refleksyjne nastawienie i towarzyszącą mu wieloznaczność, kiedy zastanawia się nad zawartością narracyjną, tworząc swoje własne interpretacje.

Linorytnicze propozycje, o widocznej intencji komunikacyjnej, otwierają cały wachlarz możliwości interpretacyjnych wokół sprzeczności wynikającym z głębokich uczuć i zmiennych zachowań. Ironia okazuje się właściwa introspekcji i krzywdzeniu nas przez samych siebie, kiedy stajemy się ofiarami naszej skomplikowanej rzeczywistości wewnętrznej.

W tym kontekście, podejście figuratywne akcentuje ideę wprowadzenia neoekspresjonizmu, którego groteskowe cechy deformacji i dekonstrukcji podkreślają dekadencję i niepokój postaci, które w swoim charakterze zdradzają własną postawę egzystencjalną.

Aktywacje wizualno-graficzne linii linorytu (białe na czarnym tle, czarne na białym) oferują różnorodność cech w zależności od ich grubości i formy (linie aktywne i ciągłe bądź kanciaste i spokojne), które odpowiednio odnoszą się do ciepła i zimna. W przypadku plam (białych na czarnym i czarnych na białym), zarys ich konturów określa bądź ciepło ich form – kontury faliste i łagodne, bądź ich zimno – kontury kanciaste i gwałtowne.

W czasie procesu twórczo-graficznego ta wielość faktur jest definiowany jako ogół, który wnosi bogactwo graficzne do narracji figuratywnej. Ta narracja stanowi propozycję ekspresji formalnej w celu stworzenia dyskursu, który nie zamierza być tylko wytworem płytkiego i dekoracyjnego zabiegu, lecz materializacją tego, co konieczne w intencjonalności twórczej.

Kompozycje odnoszą się do aktywnego systemu alteracji przestrzennych, jak również do różnorodności proporcji postaci. Podążając za hierarchizacją wizualizacji narracyjno-linorytniczych, osiągają interakcję form figuratywnych na odmiennych płaszczyznach.

Jeśli chodzi o tematykę, aktualne definicje **popleczników i padlinożerców** są jednoznacznie pejoratywne. Poplecznik to osoba, która w zamian za pieniądze i na rozkaz przełożonego lub szefa dokonuje aktów przemocy wobec innych. Obecnie jego synonimem jest **“sicario”**, który zwykle przywołuje na myśl siatkę przestępczą, mafię władzy lub kartele narkotykowe.

Wybór tematów powiązanych z tym typem ludzkich zachowań wywodzi się z irracjonalnych wydarzeń zaczerpniętych z codzienności, w której człowiek współczesny wybiera zepsucie i zniszczenie bliźniego w zamian za korzyści materialne i ekonomiczne.

Zarówno w Meksyku jak i w Polsce grafika jest wehikułem ekspresji kontestatorskiej, realizowanej w celu ukazania rozmaitych tematów powiązanych ze społecznymi sprzecznościami. Jej zadanie stanowi pobudzenie widza do refleksji i krytycznych interpretacji poprzez metafory wizualne.

Mity codzienności zasugerowane w serii **poplecznicy i padlinożercy** konstytuują się jako ikonografie antropozoomorficzne, których narracje i ekspresje obrazują w sposób metaforyczny współczesną rzeczywistość społeczną. Nie jest ona właściwa tylko Meksykowi, lecz zamierza w uniwersalny sposób przedstawić symptomatyczne konwulsje zachowań społecznych człowieka.

Metamorfozy były tematem zwyczajowo poruszonym w mitologiach grecko-rzymskich (na przykład metamorfoza Apuleja w "Złotym osle" Owidiusza). Bajeczne historie, które figurują w zaproponowanej przeze mnie narracji graficznej w serii linorytów, nawiązują do czynów hybrydowych i sprzecznych postaci ikonograficznych. Nie personifikują one jednak, tak jak w minionych epokach, sił przyrody, lecz są wcieleniem, w formacie mitologii codzienności, złożonych i nieprzewidywalnych aspektów ludzkiej kondycji egzystencjalnej we współczesnym społeczeństwie.

Znaczenie tego, co monstrualne lub potworne – chodzi tutaj o fantazyjne byty o charakterystykach ludzko-zwierzęcych lub dziwadła, które łączą w swojej anatomii części różnych gatunków zwierząt – pochodzi z mitologii grecko-rzymskiej, w której te postacie uosabiały konsekwencje transgresji praw natury.

Świat mityczny był centralnym tematem w Starożytności. W tym kontekście, potwory są wcieleniem archetypów zła, jako że przekroczyły granice tego, co zakazane. Meduzy, gryfy, centaury, syreny i minotaury przepełniają przerażeniem. Te postacie pojawiły się jako rewers klasycznego ideału piękna, który posiadał swoją własną ikonografię tego, co monstrualne, pozbawione porządku. Przedstawiają one brzydotę, absurd tego, co groteskowe w formach hybrydowych, synonim nadmiaru przemocy, perwersji i zepsucia, wszystkiego tego, co znajduje się po przeciwnej stronie racjonalności.

Znane są złe cechy i negatywne atrybuty popleczników, sług Hadesa, boga umarłych w mitologii greckiej, jak również napawających strachem padlinożerców, należących do zbuntowanej rasy praktykującej kanibalizm w arabskiej mitologii islamskiej.

Biorąc pod uwagę te wzmianki historiograficzne, wzbudza zainteresowanie sposób w jaki współczesna sztuka graficzna powraca do estetyki tego, co groteskowe w charakterze zasobu formalnego, służącego **metaforyzacji rzeczywistości**. Stosuje się tam twórcze procesy linorytnicze, w których formalna ambiwalencja w trakcie deformacji i dekonstrukcji figuratywnej zamierza się intencjonalnie oddalić od bezpośredniej i opisowej dokumentacji.

Obecnie te definicje są potencjalnie podatne na metaforyczne potraktowanie w celu ukształtowania pewnej wewnętrznej i wyobrażonej mitologii (mitografii), która ewokuje wewnętrzne zmagania człowieka i jego walkę z innymi w trakcie

interakcji społecznych. Tam uobecniają się sprzeczności, czasem nieprzewidywalne, naszej świadomości społecznej w formie motywacji zachowań i refleksji, dialogu, walki, znużenia, napięcia, zagrożenia i agresji.

W pewnym sensie, twierdzę, że **mitografie codzienności, rozumiane jako dwoistość twórcza między fikcją i rzeczywistością**, metaforyzują polaryzacje współistnienia antropogenicznego, odnosząc się do problematyki, która przydarza się społecznie ludziom zamieszkującym naszą planetę.

Mity zwykle odpowiadają na pewne egzystencjalne pytania: Kim jesteśmy? Skąd pochodzimy?

Dokąd zmierzamy? Dlaczego tutaj jesteśmy?

Chociaż jest prawdą, że propozycje figuratywne obejmują to, co fikcyjne, to narracja graficzna ewokuje pełną sprzeczności ludzką kondycję. Czyni to zarówno na poziomie relacji międzyludzkich w społeczeństwie, jaki i konkretnie w przypadku tematyki popleczników i padlinożerców.

Pejoratywna idea poplecznika wywodzi się z jego definicji jako człowieka, który w zamian za pieniądze lub władzę i na rozkaz, modyfikuje symptomatycznie swoje zachowanie, dokonując pogróżek, agresji lub nawet zabójstw. Praca poplecznika polega na wykonywaniu poleceń szefa lub władz, zazwyczaj z zastosowaniem siły lub przemocy.

Określenie **padlinożercy** odnosi się przede wszystkim do zwierząt, które konsumują zwłoki innych, nie uczestniczywszy przy ich polowaniu, jak na przykład robią to sępy. Jednak to sformułowanie też jest używane metaforycznie na określenie tego, co jest związane z padlinożerstwem: czegoś zepsutego, co odbija się w podły sposób na ludzkim zachowaniu. Używa się tego określenia do opisu osób, które zgłębiają niedolę innych, aby krytykować, prowokować konflikty lub otrzymywać korzyści, zachowując się w sposób padlinożercy.

Człowiek współczesny, przeciwnie do kierunku swojej ewolucji materialnej i technologicznej, stał się oportunistycznym padlinożercą, korzystającym do skrajności ze swoich martwych bliźnich.

Fakt bycia drapieżnikiem i padlinożercą jest w historii człowieka irracjonalnym źródłem konfliktów społecznych, które często kończą się wojnami.

Podejście formalne i techniczne powiązane z tematyką tego cyklu linorytów znajduje swoje uzasadnienie w formalnej idei figuracji hybrydowej tego, co groteskowe. Zostają stworzone wyobrażone anatomie antropozoomorficzne w celu metaforyzacji dwóch biegunów, które niezmiennie wpływają na decyzje i zachowania społeczne współczesnego człowieka: **racjonalności i irracjonalności**.

Możemy stwierdzić, że postęp i rozwój środków technologicznych jest odwrotnie proporcjonalny do ewolucji wartości etycznych, duchowych i moralnych człowieka. Właśnie ten brak wartości, odczłowieczenie i degradacja ludzkości ustanawiają się w zaproponowanych przeze mnie grafikach jako główny surowiec tematyczny. Zostaje on potraktowany w sposób fikcyjny za

pośrednictwem wyimaginowanego bestiariusza.

Mroczna atmosfera otaczająca postaci protagonistów wypełniona jest dużą ilością ptaków, które są metaforą niestabilności i efemerycznego charakteru współżycia społecznego. Jest to zjawisko tak daleko posunięte, że człowiek uwięziony w swojej własnej niestałości scala się w człowieka-ptaka rozumianego jako jednostkowa tożsamość formalna.

W innych momentach zostają ukształtowane cielesne portrety ekspresyjne człowieka jako współczesnego padlinożercy, w którego fizjonomii można dojrzeć niepokój i nienawiść właściwą walce przeciwieństw, która jest pozbawiona nadziei na pojednanie.

Społeczeństwu zarządzanemu przez inteligentne systemy, które oferują nam wygodny sposób życia i przyjemności materialne, odpowiada kryzys związany z duchowym ubóstwem.

W fantazyjnych antycypacjach korzystam z kreski jako podstawowego zasobu służącemu poszukiwaniom niewerbalnym i strukturalnym. Pierwsze liniowe szkice rysunkowe na powierzchni linoleum przed cięciem prowadzą do etapu poprzedzającego formy już wydrukowane, które to postrzegam jako **genealogie hybrydowe**. W swoim charakterze imaginarium antropomorficznego są one bez wątpienia zainspirowane moją kulturą wizualną, ugruntowaną, z jednej strony, w meksykańskiej sztuce ludowej, a konkretnie w drewnianych maskach z Tixtla, w stanie Guerrero. Jak również wywodzą się z inspiracji "alebrijes", wyimaginowanych bytów stworzonych z fizjonomicznych fragmentów różnych zwierząt, zarówno fantastycznych, jak i rzeczywistych, na kształt hybrydowego połączenia, które tworzy fantazyjny byt. Te meksykańskie rękodzieła mogą być stworzone z kartonu i pomalowane na żywe i wesołe kolory. Natomiast "alebrijes" z meksykańskiego stanu Oaxaca, wyrzeźbione w drewnie kopalowym i pomalowane akrylem są sprzedawane na placach, bazarach i w warsztatach rękodzielniczych całego regionu. Istnieje wierzenie, że "alebrijes" mogą strzec domostw, odstraszać złe duchy. Dotyczy to przede wszystkim "alebrijes" o wyglądzie najbardziej potwornym bądź monstrualnym.

Figury tych fantazyjnych zwierząt są udekorowane motywami zaczerpniętymi z mitologii zapoteckiej. Jej istotną częścią jest przekonanie, że każdemu człowiekowi od momentu urodzenia towarzyszy jedno zwierzę, które go prowadzi przez życie w charakterze "**nahual**". To właśnie te "nahuale" są dzisiaj nazywane "alebrijes".

Z drugiej strony, moje prace wydrukowane w czerni i bieli stanowią linoryty oryginalne-wielokrotne, w których sublimuję moje przeżycia w odniesieniu do codzienności. W procesach figuracji zarówno umysłowych jak i twórczych, uwidaczniam wszystkie moje wpływy stylistyczne rozumiane jako wyróżniona kultura wizualna. Jest nią na przykład niemiecki ekspresjonizm, przede wszystkim w części graficznej, określanej konceptualnie jako deformacja rzeczywistości w celu wyrażenia w sposób bardziej subiektywny pełnej sprzeczności natury człowieka, dając pierwszeństwo ekspresji nad obiektywnym opisem świata. Postrzegam nurt ekspresjonistyczny, stanowiący część mojej

własnej perspektywy stylistycznej, jako możliwy do uniwersalnego zastosowania – w jakiegokolwiek przestrzeni geograficznej z właściwą jej współczesną problematyką społeczną - w celu poszukiwania nowych wymiarów wyobraźni i fantazji, właściwych wewnętrznemu światu autora.

Równolegle do ekspresji emotywniej, zaproponowana seria linorytów może zostać odtworzona w interpretacji właściwej poetyce literackiej. Znajduje ona swoje najtrafniejsze odzwierciedlenie w barokowym procesie produkcji figuratywnej, przy artykulacji różnych wydarzeń narracyjnych i subnarracyjnych, które to mogą wywołać u widza polisemię.

Układ graficznych przekazów wywodzący się ze zdarzeń codziennych jest podporządkowany nie tylko bezosobowej formalności konstruktywnych strategii, lecz również czemuś głębszemu, co ma miejsce w intuicji ekspresywnej i emotywniej. Uważam, że w moim przypadku, składowe części racjonalne i subiektywne (strukturyzacja i improwizacja) uwewnętrzniają się i przeplatają w celu stworzenia rusztowania imaginarium graficznego.

Ciężar znaczeniowy jest skondensowany w twarzach, pojedynczych głowach, obciętych przez katów lub popleczników i w ciałach o antropomorficznych kształtach, które zamierzają oddalić się od złudnych przedstawień ludzkiej figury. Wyobrażone anatomie są opisane przede wszystkim w kierunku wnętrza figuratywnych mas, w oddaleniu od obiektywnych fizjologii.

Zatem przedstawienia linorytnicze niosą ze sobą serie danych i wizualnych insynuacji za pośrednictwem których widz dedukuje możliwość narracji w rytm rozczłonkowania postaci i przeczuwa dramatyczną historię w samym sercu pęknięcia zrobionego ze szczątek, z połamanych znaków, z których jeszcze wynurzają się zmienione ślady realnego świata. Wokół głównych postaci zachodzi ciągły dynamizm i dwuznaczne wytwarzanie antropozoomorficznych figur, które konceptualnie tworzą tak zwaną metaforę wizualną tego, co dosłownie znane jest jako monstrualne. Jest to uzasadnione poprzez podobieństwo niektórych ludzi do bestii, a konkretniej, ich agresywnych działań i unicestwienia międzyludzkiego i społecznego do tego, co jest kojarzone z bestialstwem.

Formacji i deformacji odpowiada **realność i irrealność**. W czasie pracy twórczej doświadczają się czasami chęci ucieczki do fikcyjnych światów. Dzieje się tak w trakcie rysowania i zacierania ołówkiem na powierzchni linoleum, jak i w czasie późniejszej, definitywnej i niemożliwej do skorygowania, czynności fizycznej, polegającej na drukowaniu i dodawaniu, sumowaniu i aglomerowaniu dziwnych figuracji. Tworzy się tak **metafotografie** w formie **alegorii**: tam gdzie jest powołany do życia nowy byt, inny umiera. W terminach współczesnej tematyki społecznej: tam, gdzie powstaje kwiat, unicestwiony zostaje jeden człowiek.

W tym kontekście, większość obrazów graficznych powstaje z zaniedbania w stosunku do samego siebie i ze zniszczenia, ukazując swoje rozpaczliwe, partykularne i niepowtarzalne, wyimaginowane

wewnętrzne anatomie. Są one śladem i rezultatem cielesnej agresji, które metaforyzują wizualnie anomalie ludzkiej kondycji.

Z punktu widzenia kompozycji, figuratywne pole widzenia nie prowadzi, w większości przypadków, do przedstawiania środowiska naturalnego lub scenerii, nigdy też nie konsoliduje logicznej struktury formalnej i przestrzennej, właściwej tradycyjnym perspektywom. To, co się graficznie wydarza jest, z jednej strony, ekspresyjną hiperbolą kątów głównych postaci, które zajmują pierwszy plan. Z drugiej strony, różnice w rozmiarze pobocznych figuracji tworzą rytmy subnarracyjne z dynamikami odnośnymi do dystrybucji aglomeracyjnej fantastycznych bytów, które na swój sposób tworzą zorganizowany chaos, dramatycznie rozwiązując *horror vacui*.

Odnosnie kontrastu świetlnego, w kompozycjach nie ma dużych przestrzeni zarezerwowanych dla czerni, ani projekcji obszernych stref bieli. Nie ma ciszy, ani przerw, ani tlenu. Wobec braku dystrybucji kompozycyjnie scenicznej, kontekst tła jest przesycony, w większości przypadków, figuratywną dynamiką ptaków i ludzi-ptaków, które ewokują zmienność i ulotność ludzkich zachowań. Emfaza ekspresyjna koncentruje się przede wszystkim na postawie cielesnej większych postaci. Eksploracja formalna skupia się na dekonstruktywnym rozwiązaniu ich zniekształconych proporcji. Tak jak już wspominałem, kreska jest podstawowym elementem strukturyzacji. Nawet jeśli dąży się przede wszystkim ku ekspresji pozawerbalnej, zniekształcenia, odmienne od realistycznych konwencji, oraz solidność i cielesność form stanowią elementy, które warto wziąć pod uwagę.

Liniovne wariacje w kształtowaniu idei graficznej obejmują od cięć linoleum, które nadają formę i określają relief, poprzez kreskowanie i wyraźne sploty linii, które tworzą strefy szarości, różnicujące plany, aż do zastosowania kreski jako podstawowego zasobu graficznego, który dostarcza wyobrażonym anatomiom bogatych wątków strukturalnych o charakterze fizjonomicznie organicznym. Połączenie wspomnianych elementów tworzy zwarty korpus, którego obecność i doniosłość na rozległym papierze wzmacnia graficzny efekt ekspresyjny liniowych konotacji tego, co złowieszcze i tajemnicze.

Figuratywny wygląd, zoologicznie niemożliwy do sklasyfikowania, nie zamierza wywoływać, za pośrednictwem referencji tematycznych, zgrozy, ani awersji, lecz raczej wyczekujący *suspens*.

Zastosowanie kreski i jej potraktowanie jako rytowania na reliefie na linoleum nie podąża za celami ilustracyjnymi. Różnorodność form figuratywnych jest wystarczającym dowodem intencjonalności stylistycznej nastawionej na autonomię estetyczną, która jest wytworem symbiozy kultury meksykańskiej i zawodowego kształcenia plastycznego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1987 – 1992. W samym sercu moich metaforycznych propozycji linorytnicznych widoczne jest połączenie tych dwóch wymiarów plastycznych.

Lektura wizualno-graficzna, wynik obydwu wpływów, koncentruje się na estetyce tego, co groteskowe. A konkretnie na połączeniu rysów ludzkich i zwierzęcych, które jest bliskie zarówno figuracji ekspresjonistycznej polskiej współczesnej sztuki graficznej, jak i wizualnemu językowi meksykańskiej sztuki ludowej. Groteskowe masy ciał zyskują objętość dzięki intencji wprowadzenia bogatej tekstury linowej, która zmierza ku wzmocnieniu wyimaginowanej anatomii postaci, wynikającej z wyobrażonej eksploracji formalnej.

Jeśli chodzi o kreskę, która tworzy kontury postaci, zarówno głównych, jak i pobocznych, jest ona ciągła, pełna i pozbawiona cięć. Jej grubość zmienia się na rzecz modulacji światła. Biała plama, jako poboczny element graficzny, staje się nie tylko środkiem linorytniczym modulującym światło, lecz również budulcem form.

Należy zaznaczyć, że intencja kontemplatywna przekazu wizualnego nie polega na nagłym przechwyceniu spojrzenia widza, jak ma to miejsce w przypadku plakatu, lecz oczekuje od niego zaangażowania w barokowe wydarzenia narracyjne i subnarracyjne w celu sformułowania odnośnych odtworzeń interpretacyjnych.



Victor Hernandez Castillo

Xochimilco, Miasto Meksyk,

17 lutego 2022.



ZESTAW LINORYTÓW NA TEMAT POPLECZNICZY I PADLINOZERCY.

**PRACA
DOKTORSKA
VICTORA
MANUELA
HERNANDEZA
CASTILLO.**

ASP KATOWICE.



1. "Cały jestem oddechem w czasach biedy".
Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.
76 x 98,5 cm. (obraz).
80 x 120 cm. (papier).
Wydanie 15 wydrukowanych.
2018.



2. "Moje sumienie sluzy mi jak robak".
Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.
78 x 118 cm. (obraz)
80 x 120 cm. (papier).
Wydanie 15 wydrukowanych.
2019.



3. "Mr. Hyde".

Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

64 x 100 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2020.



4. "Jestem Cały spragniony korozji".

Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

64 x 100 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2020.



5. "Wielki teatr dzieci ziemi".

Linoryt drukowany na papierze 100 % bawełny.

69 x 115 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2020.



6. "Otwieranie naszego pamiętnika".

Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

75 x 100 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2020.



7. "Kto żyje krzywdzi.

Linoryt drukowany na papierze 100 % bawełny.

66 x 119 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2020.



8. "Oko wieczności".

Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

79 x 98 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2021.



9. "Na celowniku".

Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

73.5 x 98 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2021.



10. "Drapieżniki".

Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

66 x 99 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2021.



11. "Opuszczenie ziemi obiecanej: ranne ślady".

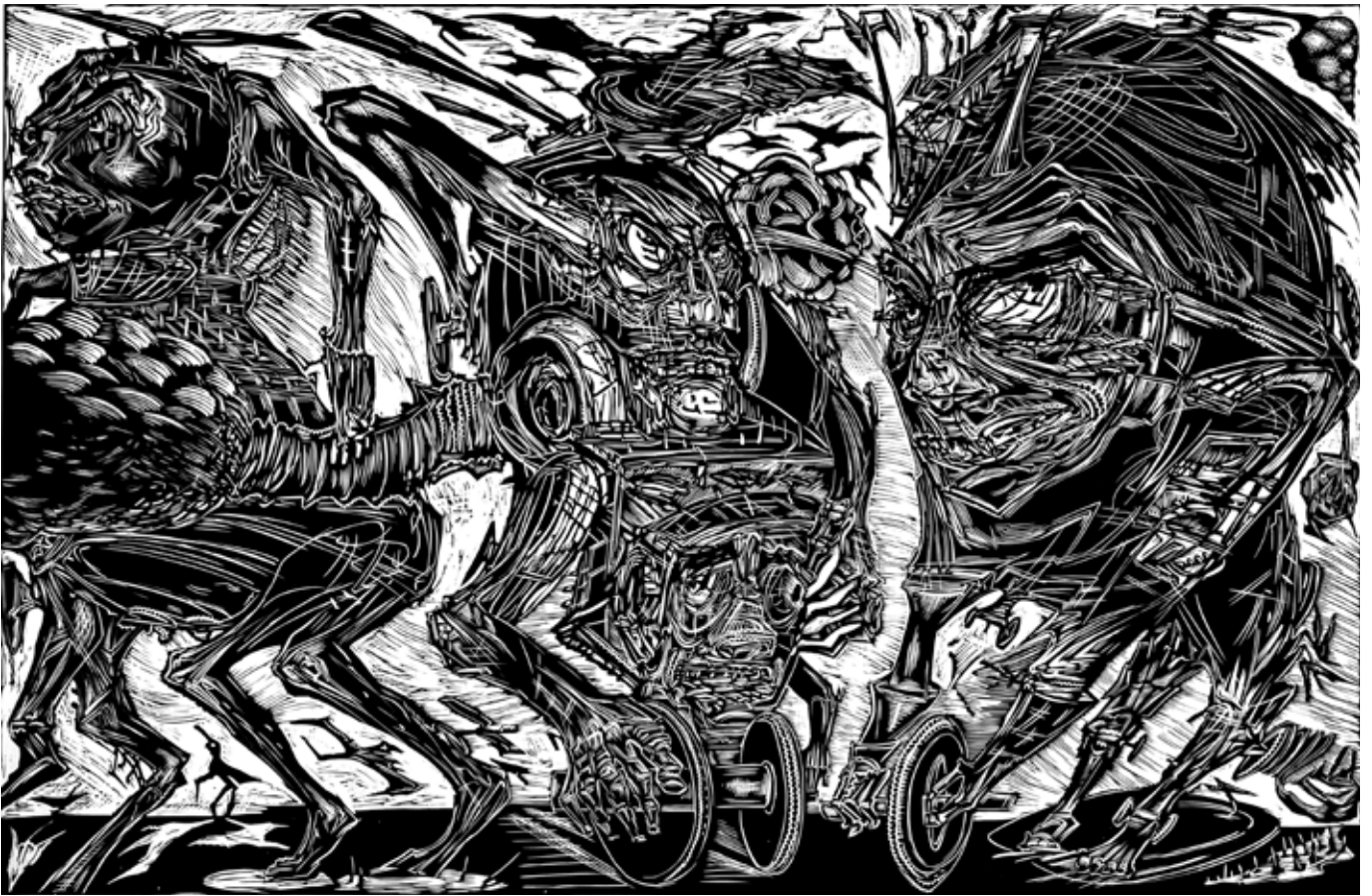
Linoryt drukowany na papierze 100% bawełny.

66 x 98 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2021.



12. "Trujące Anatomie".

Linoryt drukowany na papierze 100 % bawełny.

74.5 x 113.5 cm. (obraz).

80 x 120 cm. (papier).

Wydanie 15 wydrukowanych.

2021.



**SERIA
AKWAFORT
POD TYTUŁEM
“QUO VADIS”:
ARCHETYPY
RUCHOME.**

Poszukiwania właściwe drugiemu cyklowi dwunastu druków wklęsłych o różnych formatach kierują się formalnie ku figuratywnej hybrydyzacji, rozumianej jako wymaginowana anatomia, w obrębie której ludzkie i zwierzęce fragmenty, jak również maszyny i ruchome artefakty, łączą się w metaforyczne wyobrażenie tego, co rzeczywiste. Skojarzenia te prowadzą do zaistnienia symbolicznych anegdot. Ich tematem są wyobrażone archetypy człowieka poddanego groteskowym deformacjom i sprowadzonego do zakresu własnej użyteczności. Nie wie on, dokąd zmierza, ani jaki kierunek powinien obrać, zostaje podporządkowany pragmatyzmowi, wynikającemu z mechanicznych rytuałów życia codziennego.

Zespolecie figury ludzkiej z motywami ruchu: koło jako formalno-metaforyczna ikona.

W pierwszej chwili, zespolenie figury ludzkiej z motywami ruchu zyskuje status głównego tematu formalnego. Interesuje mnie przede wszystkim przedstawienie organicznych anatomii cielesnych, poddanych interwencji artefaktami, stanowionymi przez produkty technologiczne.

W tym reprezentatywnym kontekście, formalno-metaforyczna ikona koła stanowi płodny element graficzny, który przywołuje egzystencjalne alegorie wokół ewolucyjnych lub zanikających zwrotów w historii człowieka. Koło toczy się wokół egocentrycznej osi człowieka i jego obrotowy ruch może metaforycznie sugerować niestałość i niewielką stabilność właściwą ludzkim zachowaniom, zarówno w okresach pomyślności, jak i w czasach nieprzychylnych.

Koło - wynalazek człowieka, może zostawiać wydruk-znak na ziemi po której się przemieszcza. Koło może potrącić, bądź przejechać, stając się wtedy bronią wytworzoną przez brak porządku i wbrew woli kogoś, kto nie zgadza się na obrany kierunek. W historii ludzkości nie można wskazać jedynej ideologicznej ścieżki, którą trzeba było podążać, wręcz przeciwnie, obieramy na przestrzeni wieków rozmaite drogi. Nieprzerwane myślenie i działanie wymaga od każdego z nas odkrywania różnych, nowych kierunków, odmiennych celów, jak również mnożenia perspektyw.

Metafora koła niesie ze sobą jasno określoną ideę: STAWANIA SIĘ WOLI CZŁOWIEKA. Przerwy/interwały, rytm, zmiany kierunku i upadki przywołują symptomatyczne zmiany uczuciowe i behawioralne. Ożywcza moc koła nigdy nie może zostać w pełni zrozumiana w jednoznaczny sposób, jako że przywołuje nie tylko ruch w jedną stronę i z powrotem (ewolucja - zanikanie ludzkiego rozumu), lecz także siłę fizyczną w ruchu, która może wymazać i zniszczyć innych, zamieniając się w ten sposób w narzędzie tortur.

Zatem wolna wola widoczna w ludzkich działaniach i intencjach obraca społecznym kołem świata. I jeśli zatrzyma się ono w określonym miejscu i czasie, tak jak dzieje się to teraz, w okresie zamknięcia spowodowanego pandemią COVID-19, to wtedy człowiek może czerpać ze swojej inteligencji, aby wykorzystać te przerwy w ruchu. Zaznacza on tym samym nowe drogi, którymi przejedzie to koło w charakterze narzędzia mechanizmu kalkulacji.

Nie ma ucieczki. Znajdujemy się w tym ruchu obrotowym: JESTEŚMY TYM RUCHEM, którego racjonalne, bądź irracjonalne toczenie się stanowi część złożonej natury *ecce-homo*, zanurzonego w historycznej walce między siłami dobra i zła, jak również w starciu przeciwieństw na kształt koła świata. Doświadczamy w międzyczasie zarówno pewności wynikającej z różnych przemieszczeń interpretowanych jako słuszne, jak i niepewności pochodzącej z wydarzeń pojmowanych jako błędne.

Cykl grafik „Quo vadis” ma w swoim zamierzeniu ukonstytuować się jako refleksyjna alegoria, odnosząca się do

utracy przez człowieka symbolicznego horyzontu sensu, w sytuacji, kiedy znajduje się on uwięziony przez technologię, której sam jest twórcą. W rozwoju tematycznym serii dwunastu akwafort są obecne również inne poszukiwania twórcze, właściwe deformacji i niejednoznaczności. Dotyczą one gestów organicznych i nieorganicznych figur hybrydowych (człowiek/zwierzę/maszyna), które przywołują tematykę zagubienia i bezładu, jak również utraty duchowego horyzontu stwarzającego ogromną nierównowagę w obliczu przyspieszonego postępu technologicznego.

W odniesieniu do wspomnianego powyżej tematu, symboliczne potraktowanie wizerunku zwierzęcia i jego symbiozy z postacią ludzką i z maszynami nawiązuje do pojęcia groteskowości i analizuje go w relacji z konfliktowością człowieka, horrorem i odrazą. Symboliczna funkcja zwierzęcia jako metafory tego, co irracjonalne w człowieku, formalnie wymaga figuratywnej hybrydyzacji **człowieka-zwierzęcia**. Historycznie, tego typu poszukiwania wzbogacały język wizualny artystycznej awangardy z początków XX wieku, w której konstruowało się znaczenie zwierzęcości poprzez kategorie estetyczne, nie mające wiele wspólnego z pięknem, tylko z tym, co monstrualne, złowieszcze i brzydkie.

Brutalność rzeczywistości jest interpretowana za pośrednictwem deformacji, tworząc nowe formy figuratywne, które zaburzają naturalny porządek, dając początek powstaniu repertuaru wyobrażonych gatunków. Obserwowanie tych nowych wymyślonych istnień jest zarazem patrzaniem na nas samych i, w istocie, dostrzeżeniem naszych własnych sprzeczności. Sformułowanie „hybrydyzacja” odnosi się do skrzyżowania lub wymieszania elementów przynależących do odmiennych porządków naturalnych, które inicjują nowy organizm, poszerzając tym samym kreatywny horyzont.

Tradycyjne techniki druku wklęsłego (akwaforta i akwatinta) są mi bardziej przydatne do graficznego rozwinięcia figuratywnej hybrydyzacji, jako że temat wymaga przedstawienia bardziej złożonego i szczegółowego w symbiozie człowieka/zwierzęcia z maszynami. Nie jest właściwe linorytowi. W tym przypadku, pierwszy etap ustanowiony przez pociągnięcia linearne, jest wykonany w procesie poszukiwań kaligraficznych stalową igłą na cienkiej warstwie werniksu położonego na płytę cynkową. Formalne pojęcie nabiera struktury uzupełniając się wartościami teksturalnymi poprzez zastosowanie rulet, jak również akwatinty, dla uzyskania kontrastu świetlnego. Nie istnieją wcześniejsze szkice, ani nie zostają wykonane kalki służące do przeniesienia graficznych idei na płytę. Rysunek, z porządku kaligraficznego i eksploracyjnego, zostaje wykonany w intuicyjny sposób bezpośrednio na płycie. Umysł ze swoją zdolnością wyobraźniową uwzględnia do opracowania atrybuty formalno-tematyczne. Linie akwaforty stają się strukturalnym narzędziem.

W tych pracach akwafortowych hybrydyzacja figuratywna: ludzie/zwierzęta/maszyny staje się procesem dehumanizacji przy poszukiwaniach wariantów ruchomych archetypów. Moje prace stanowią alegorię o człowieku współczesnym, który nie zdołał

nadać technologii, którą stworzył, cech humanistycznych, tracąc tym samym zdolność tworzenia harmonijnych więzi z innymi i z przyrodą. Obecnie sytuacja się odwróciła - to maszyna dominuje nad człowiekiem. Hybrydyzacja figuratywna **człowieka-maszyny** wymaga ode mnie zdefiniowania człowieka jako „racjonalnego” bytu ożywionego, a maszyny jako artefaktu przez niego stworzonego w celu udoskonalenia swoich zdolności naturalnych.

Te wyobrażone elementy graficznie kształtują mityczny archetyp naszych czasów, w którym technologia zmierza ku ewolucji materialnej, jednocześnie wyzwalając w człowieku to, co najbardziej prymitywne i irracjonalne. Postęp techniczny prześcignął swojego twórcę i pochłania go, dominując nad jego własną naturą organiczną. Pojmując błędnie technologię jako kwestię pozornie mechaniczną, postrzegamy nasz związek z nią jako zautomatyzowany. Zapominamy, że technika dehumanizuje człowieka i staje się ideologicznym narzędziem dominacji i zniszczenia.

Obydwie wspomniane formy są przejawami irracjonalnego zachowania w bezosobowym kontekście społecznym, które zaprzecza cechom typowo ludzkim, takim jak wrażliwość, uczuciowość i racjonalność. Jako rezultat tych przemysłów proponuję w tej serii akwafort, figuracje heterogeniczne, ukształtowane z materii organicznej i nieorganicznej, mechanicznie ożywione, pozbawione uczuć i moralności, obserwowane w kontekście właściwym uprzemysłowieniu, w którym są przedstawione jako istoty zimne, sztywne, pozbawione wyobraźni i pasywne. Negują siebie wraz z cechami właściwymi ich ludzkiej naturze, dystansując się od swojej uczuciowości i otwartości umysłowej.

Metaforyczne podejście zawiera te atrybuty i cechy ekspresywne w postaciach, które porzucają swój ludzki kształt, przybierając heterogeniczne anatomie zniekształcające ich prawdziwą naturę. W skrócie, „Quo vadis” stanowi cykl graficzny o różnych alegorycznych wariantach figuratywnych, tematycznie zgodnych z egzystencjalną refleksją o funkcjonalnym związku człowieka z technologią i z różnymi niuansami behawioralnymi. Również ze sprzecznościami, które wynikają z międzyludzkich i społecznych relacji, będących rezultatem przyspieszonego postępu materialnego i mechanicznych rytuałów życia codziennego.



Victor Hernandez Castillo

Xochimilco, Miasto Meksyk,

17 marca 2022.



**CYKL
DWUNASTU
AKWAFORT I
AKWATINT
“ QUO VADIS ”.**



1. "Martwa Natura".
Akwaforta i Akwatinta na miedzianej płycie.
60 x 90 cms. (obraz).
75 x 115 cms. (papier).
Wydanie: 10 odbitek.
2020.



2. "Ecce Hommo".
Akwafora i Akwatinta na miedzianej płycie.
90 x 60 cms. (obraz).
115 x 75 cms. (papier).
Wydanie: 10 odbitek
2020.



3. "Dzień 31".

Akwaforta na miedzianej płycie.

60 x 90 cms. (obraz).

75 x 115 cms. (papier).

Wydanie: 10 odbitek.

2020.



4. "Wyimaginowana Karuzela".

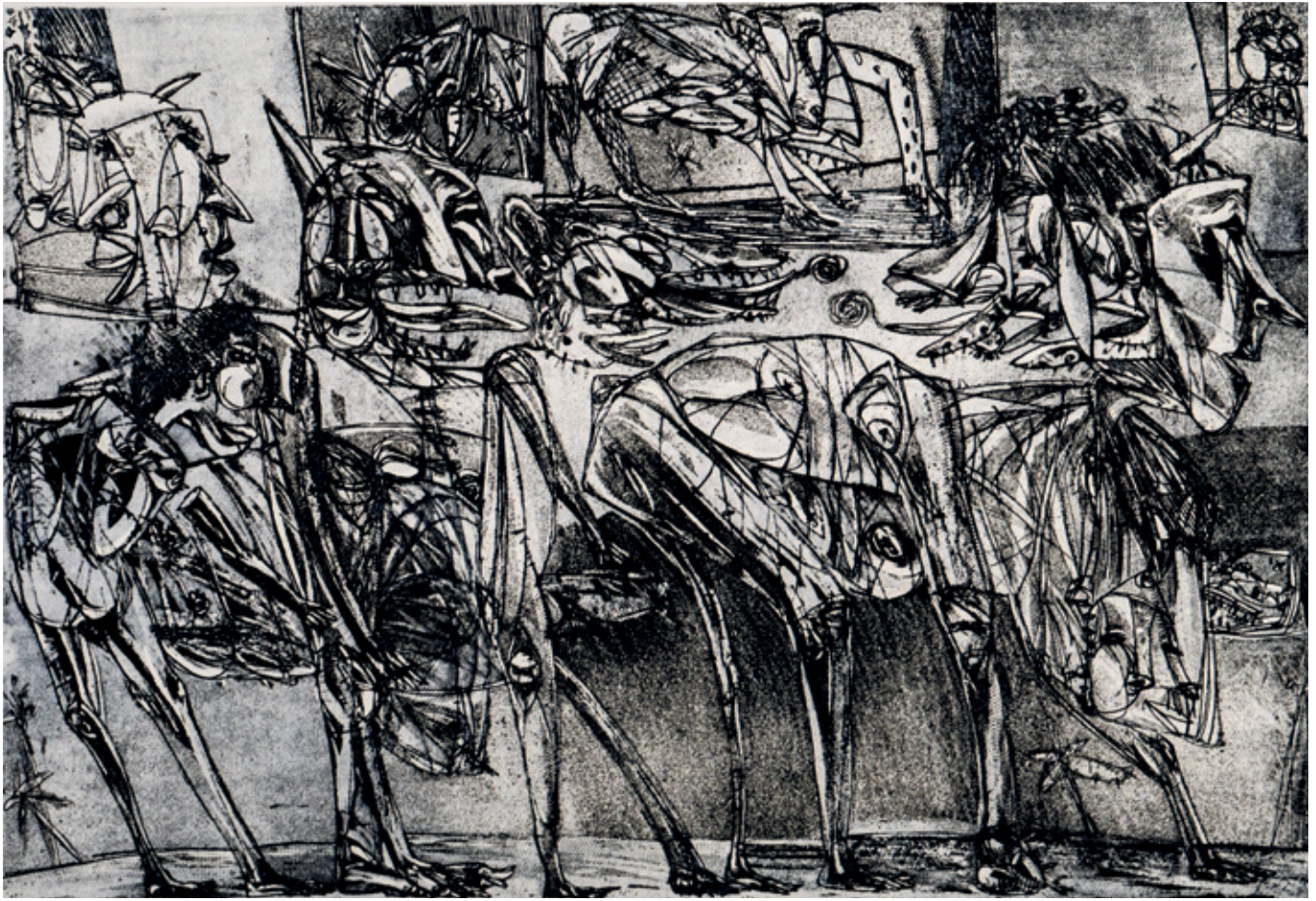
Akwaforta i Akwatinta na cynkowej płycie.

32.5 X 49 cms. (obraz).

41 x 56.5 cms. (papier).

Wydanie: 10 odbitek.

2021.



5. "Wyimaginowany bestiariusz".
Akwafora i Akwatinta na cynkowej płycie.
33.5 x 49 cms. (obraz).
41 x 57 cms. (papier).
Wydanie: 10 odbitek
2021.



6. "Oczyszczanie Drogi".

Akwaforta i Akwatinta na płycie cynkowej.

10 x 10 cms. (obraz).

35 x 25 cms. (papier).

Wydanie: 20 odbitek.

2022.



7. "Maszyna- Człowiek".

Akwaforta i Akwatinta na płycie cynkowej.

10 x 10 cms. (obraz).

35 x 25 cms. (papier).

Wydanie: 20 odbitek.

2022.



8. "Człowiek- Maszyna".

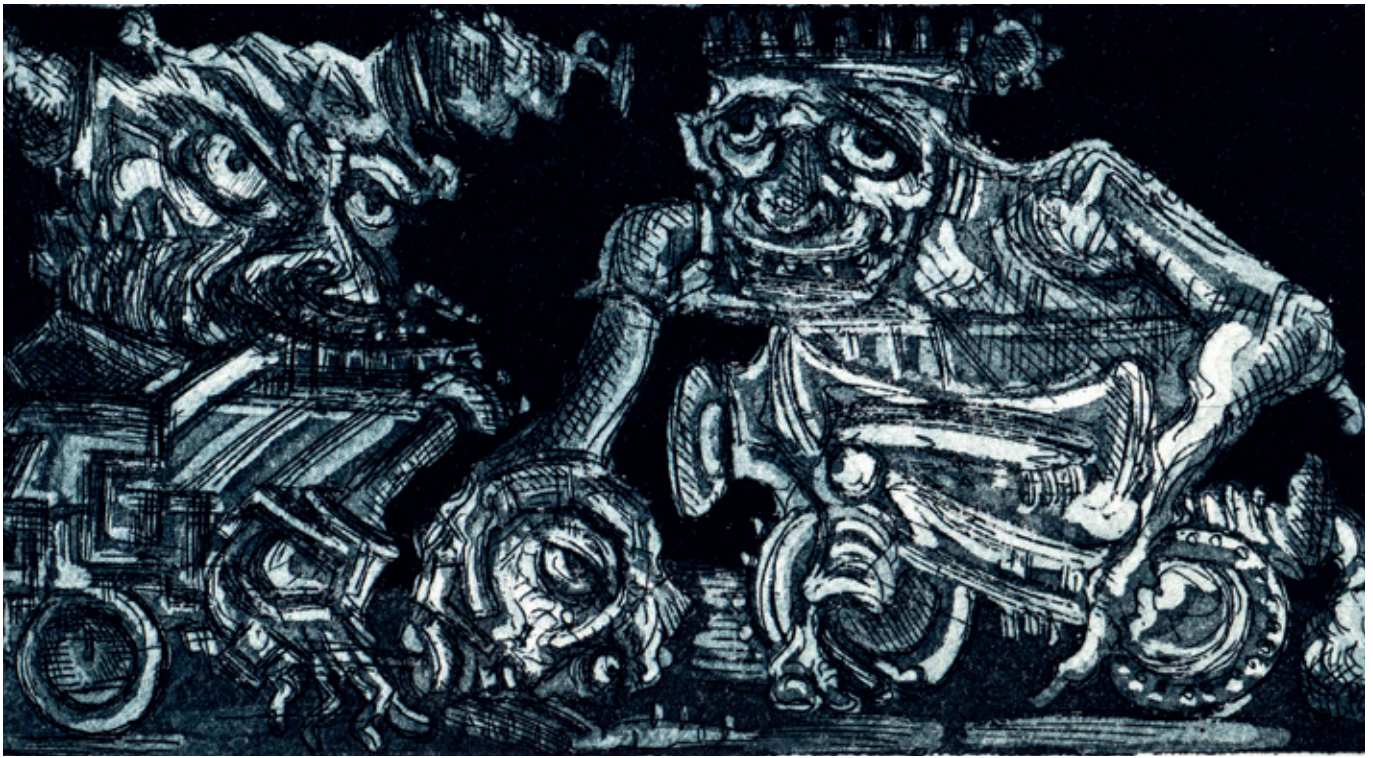
Akwaforta i Akwatinta na płycie cynkowej.

10 x 10 cms. (obraz).

35 x 25 cms. (papier).

Wydanie: 20 odbitek.

2022.



9. "Król Maszyn".

Akwaforta i Akwatinta na płycie cynkowej.

10 x 10 cms. (obraz).

35 x 25 cms. (papier).

Wydanie: 20 odbitek.

2022.



10. "Koła Zycia".

Akwaforta i Akwatinta na płycie miedzianej.

Srednica 15 cms. (obraz).

60 x 40 cms. (papier).

Wydanie: 20 odbitek.

2022.



11. "Mój przyszły kawałek".
Akwafora i Akwatinta na płycie miedzianej.
30 x 50 cms. (obraz).
40 x 60.5 cms. (papier).
Wydanie 20 odbitek.
2022.



12. "Zraniona trasa".
Akwafora i Akwatinta na płycie miedzianej.
30 x 50 cms. (obraz).
40 x 60,5 cms. (papier).
Wydanie 20 odbitek.
2022.