

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Wydział Sztuki

mgr Witold Winek

„o grafice”

Rozprawa doktorska

Promotor:
prof. UP Marcin Pawłowski

Spis treści

Wstęp	5
Graficzny Kraków	8
Krakowska Szkoła Grafiki	8
Grafika nade wszystko”	11
Grafika ukryta”	12
Technologia.....	13
Sztuka czarna	15
Matryca - początek	18
Matryca - pamięć	21
Odbicie - ślad	23
Monoprint	23
Błąd - Zureta	25
Ichnografia	26
Założenia artystycznej pracy doktorskiej „o grafice”	27
Bibliografia.....	29

Wstęp

Grafika warsztatowa „od zawsze” była podstawowym medium, za pomocą którego najczęściej realizowałem swoje projekty artystyczne.

W latach 2012-2015 wykonałem cykl „unknown object”, którego część była moją pracą magisterską. Cykl poświęciłem poszukiwaniom czysto formalnym, dotyczącym abstrakcyjnej, prostej formy. Był skupiony na działaniach intuicyjnych, otwartych na liczne eksperymenty. Projekty wstępne przygotowywałem za pomocą programów graficznych. Równolegle powstawał szkicownik graficzny - małe matryce, które wykorzystywałem jako impuls do robienia większych prac. Był to okres, w którym poznałem, w większym niż dotychczas zakresie, dorobek Jerzego Panka; między innymi dowiedziałem się o stosowanych przez niego metodach twórczych, które w uproszczeniu, polegały na naturalnym odwołaniu do spontanicznej, żywiołowej i pełnej dynamiki osobowości tego wybitnego artysty.

Prawdopodobnie w wyniku fascynacji charakterem twórczej postawy Jerzego Panka zmieniłem swoje sposoby graficznej aktywności. Odrzuciłem narzędzie w postaci komputera, skupiając się na możliwości bardziej odważnego działania bezpośrednio na matrycy. Doświadczyłem, nowej dla mnie wówczas, możliwości tworzenia formy będącej prostym odwołaniem do rysunkowo - malarskiej ekspresji, stanowiącej, w pierwszej kolejności, próbę spontanicznej rejestracji emocji. W efekcie zrezygnowałem z etapu projektowania grafik. Wyniki tych działań zaczęły być mniej istotne niż sam proces tworzenia; tym samym stały się istotą aktywności. Tzw. dzieło końcowe zostało zepchnięte na dalszy plan w hierarchii ważności wszelkich moich twórczych działań w tamtym okresie.

Tej, przynaję, dość ryzykownej decyzji, zaczęła towarzyszyć refleksja dotycząca zależności pomiędzy matrycą a odbitką, zachodząca w kontekście możliwości akceptacji popełnianych błędów warsztatowych i nadawania im pozytywnego znaczenia. Zacząłem je traktować jako element zaskoczenia, niespodzianki, ale równocześnie, jako siłę napędową dalszego odkrywania własnych możliwości twórczych. Stwierdziłem, że proste rozwiązania, takie jak np. wykorzystywanie do realizacji matrycy niestandardowych materiałów, mogą być początkiem wciąż nowych, zaskakujących rozwiązań koncepcyjnych, a idąc dalej, całych graficznych strategii. To moment, w którym uświadomiłem sobie możliwość przełamania wypracowanych wcześniej schematów postrzegania i rozumienia sztuki przez pryzmat jednowymiarowych wartości. W ten sposób, w ogromnym skrócie, została ukształtowana moja postawa wobec tradycyjnej grafiki, jako pojęcia bardzo otwartego i niepodlegającego jakimkolwiek akademickim schematom.

W 2015 roku brałem udział w pracach organizacyjnych Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Oczywiście wcześniej regularnie bywałem na wystawach z nim związanych; miałem więc świadomość ważności dokonań i wkładu

krakowskiego Triennale w rozwój dyscyplin graficznych w skali dalece przekraczającej granice Polski.

W ramach zatrudnienia brałem udział, między innymi, w przeprowadzce całego archiwum stowarzyszenia MTG, w związku ze zmianą ówczesnej siedziby. Przygotowując prace do transportu miałem niespotykaną okazję zetknąć się z dorobkiem setek grafików z całego świata, wśród nich również tych „wielkich”; Antoni Tapies’a, Toshihiro Hamano, Josepha Beuysa, Josepha Albersa, Sol LeWitta czy Ellsworth Kelly’ego. Codzienne, wielotygodniowe, bezpośrednie spotkania z ich pracami stało się powodem naturalnej refleksji dotyczącej rozległości formalnej i ideowej medium graficznego. Zacząłem się zastanawiać jak szeroko, i na jak wiele sposobów autorzy oraz teoretycy sztuki rozumieją pojęcie grafika. Natomiast pomagając w pracach jury, zauważyłem, jak trudno jest stworzyć klucz porównawczy, czy też system oceniania prac, który nie prowadzi do sformalizowania wartości grafiki artystycznej. To doświadczenie odegrało ogromną rolę w kształtowaniu mojej postawy wobec sztuki. Mając na uwadze genezę grafiki warsztatowej oraz wpływy sztuki współczesnej na jej aktualny kształt, analizowałem czym dla mnie, jako twórcy może być grafika.

W 2016 roku wspólnie z Konradem Peszko zorganizowaliśmy wystawę „Pasożytnictwo” w galerii „Messier 42” w Krakowie. Mój projekt zrealizowany w ramach wystawy nosił tytuł „swarm”. Wykorzystałem w nim nieudane, kiedyś odrzucone odbitki zalegające w szufladach starej komody na papierach. Nawarstwiające się grafiki pokazywałem w „chmurze”, bezpośrednio na ścianie. Instalacji graficznej towarzyszył podkład dźwiękowy wykorzystujący efekt natężającego się szelestu przekładanego papieru. Działanie to traktowałem jako kolejne przełamanie bariery ograniczającej moje dotychczasowe myślenie o grafice.

W tym samym roku wziąłem udział w wystawie „Zmyła” w galerii „Żarówka”. Moja realizacja polegała na wykorzystaniu czujnika ruchu, który wpływał na podświetlenie lightbox’a z umieszczoną wewnątrz grafiką. Lightbox gasł w wyniku zbliżania się widza, uniemożliwiając tym samym obejrzenie szczegółów grafiki. Była to forma żartobliwego komentarza dotyczącego wykorzystywania lightbox’ów, jako częstego, według mnie nadużywanego elementu w realizacjach sztuki aktualnej.

Pod koniec 2017 roku zorganizowałem swoją wystawę indywidualną „Rytuał” we „Fresz Gallery” w Krakowie, na której pokazałem grafiki oraz obiekty graficzne. Prace inspirowane były podstawowymi formami pisma oraz protokulturami; enigmatycznymi pozostałościami po nich, których funkcje do dzisiaj nie są jednoznacznie wyjaśnione i określone.

W tym czasie pracowałem również jako masterprinter drukując między innymi grafiki Rafała Bujnowskiego, Krzysztofa Wejmana, Jonasza Sterna, Andrzeja Wajdy i Janusza Kaczorowskiego. Była to ciekawa konfrontacja własnych strategii graficznych, oraz nieoczywisty dialog z wyżej wymienionymi artystami.

W przypadku części tych zleceń miałem możliwość przeprowadzenia rozmów z samymi artystami lub osobami im bliskimi. W pewnym sensie sam fakt obcowania, fizycznego kontaktu z matrycami, i ich odbijanie często stawało się czymś intymnym, efemerycznym. Wykonane przez nich matryce traktowałem jako pozostawione przez nich fizyczne, osobiste ślady - znaki ich czasu.

W 2017 roku wspólnie z Krzysztofem Siatką oraz Grzegorzem Martem zrealizowaliśmy film „Sztuka ukryta”, który opowiadał o życiu i dorobku Janusza Kaczorowskiego. Było to kolejne wydarzenie, które wywarło wpływ na ukształtowanie się mojej postawy wobec grafiki warsztatowej w kontekście sztuki współczesnej.

Od rozpoczęcia studiów doktoranckich do chwili obecnej brałem udział w wielu wystawach zbiorowych oraz pokonkursowych (ich szczegółowy spis znajduje się w nocie biograficznej).

Blisko 5-letnia praktyka dydaktyczna niewątpliwie potwierdza pytania i wątpliwości towarzyszące mi w pracy twórczej. Ucząc grafiki warsztatowej oraz rysunku coraz mocniej dostrzegam znaczenie i rolę nie tylko samych warsztatowych umiejętności, lecz również idei i refleksji intelektualnych stanowiących o rzeczywistej wartości sztuki. Myślę, że uczenie grafiki to ciągle przepracowywanie jej na nowo. To kształtowanie specyficznej, indywidualnej, graficznej wrażliwości.



J. Panek, autoportret, drzeworyt



Projekt „swarm”, Messier 42, 2016, Kraków



Wystawa indywidualna, Fresz Gallery, 2017, Kraków



Graficzny Kraków

Urodziłem się, mieszkam, pracuję i tworzę w Krakowie. Od dziecka miałem szczęście być świadkiem funkcjonowania lokalnego, graficznego środowiska. Poznałem i uległem magii wkleśłodrukowej pracowni graficznej; jej czysto zmysłowym walorom - przede wszystkim charakterystycznemu zapachowi; urządzeniom i wszystkim realizowanym w jej przestrzeni, w większości całkowicie wówczas nierozumianych czynności. Tradycje rodzinne, ale również Kraków – jego ludzie, instytucje i wydarzenia dawały mi możliwość uczestnictwa w „graficznym świecie”. Moje aktualne działania artystyczne i zawodowe w naturalny sposób są ukształtowane doświadczeniem krakowskim.

Dlatego uważam za konieczne i stosowne nawiązać do wybranych zjawisk historycznych oraz postaci, dla mnie osobiście, szczególnie znaczących. Ich przywołanie pozwoli w sposób właściwy stworzyć obraz atmosfery, w której kształtowały się moje poglądy dotyczące grafiki.

Krakowska Szkoła Grafiki

Termin „krakowska szkoła grafiki” jest ściśle powiązany z historią Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jednym z jego twórców i kluczową postacią był prof. Mieczysław Wejman. Był promotorem między innymi Andrzeja Pietscha, Zbigniewa Lutomskiego, Tadeusza Jackowskiego, Jacka Gaja, Janusza Karwackiego, Marty Kremer, Włodzimierza Kotkowskiego. To oni, nie stanowiąc żadnego oficjalnie zarejestrowanego stowarzyszenia i zachowując indywidualne, formalne i treściowe cechy, byli współtwórcami stylistycznego zjawiska, później określonego mianem „krakowskiej szkoły grafiki”. Ich przeważnie figuratywne przedstawienia łączyło stosowanie zbliżonych w klimacie treści egzystencjalnych, podobna metaforyka oraz bogactwo i niezwykła rzetelność w warstwie technicznej. Często poruszali tematy wynikające z refleksji filozoficznej o uniwersalnej, krytycznej wymowie. W warstwie formalnej prace odznaczały się doskonałością techniczną. Według Marty Raczek termin ten można rozumieć jako: *“dążenie do perfekcji warsztatowej i predylekcję do przedstawień metaforycznych”*¹. Natomiast profesor Franciszek Bunsch w folderze wydanym 1989 roku zatytułowanym “Krakowska szkoła grafiki” pisze: *“Co właściwie rozumiemy pod mianem “szkoła” - czy ośrodek kształcenia, czy też pewien dający się określić styl charakteryzujący twórczość artystów skupionych wokół wybitnej osobowości; lub wspólne cechy danego ośrodka, w tym wypadku krakowskiej uczelni. Przyjmując pierwsze określenie, odpowiedź jest dość prosta. (...) Wydział Grafiki stał się znaczącym zarówno jako placówka dydaktyczna, jak i jednostka oddziałująca inspirująco na wielu artystów, (...)”*² W latach 70-tych i 80-tych dokonania „kra-

1 M. Raczek Karcz, tekst do publikacji Grafika ASP Kraków, Kraków, 2013 str. 69

2 F. Bunsch, tekst ze zbioru wypowiedzi dyskusyjnych - Krakowska szkoła grafiki, Kraków, 1989, str. 3

kowskiej szkoły grafiki” w sposób naturalny zaczęły być kwestionowane przez kształcących się w akademii studentów, jej absolwentów i wchodzących do środowiska młodych grafików. Ideowe i warsztatowe założenia cechujące dorobek profesorów stały się dla nich zbyt archaiczne w kontekście zmian zachodzących w sztuce i nie tylko. Wszystko wskazuje na to, że również sami uczestnicy zjawiska „krakowska szkoła grafiki” odeszli od stosowania jej zasad i sami się „unowocześnili”. Tym samym „krakowska szkoła grafiki” stała się zamkniętym zjawiskiem historycznym, chociaż pewne elementy jej tradycji są wciąż aktualne i obecne w dorobku grafików reprezentujących kolejne, młodsze pokolenia. (Stanisław Wejman, Jacek Sroka, Henryk Ożóg, Krzysztof Tomalski).

Pojawiła się również tendencja dość skrajnego kwestionowania możliwości tradycyjnego medium grafiki warsztatowej i w konsekwencji, jego odrzucenia (Marek Chlanda) lub wejście w sytuację, często prowokacyjnych, dyskusji z tym medium (Janusz Kaczorowski). Doświadczenie zdobyte w trakcie studiów na krakowskim Wydziale Grafiki z pewnością przyczyniło się do ukształtowania ich indywidualnych postaw artystycznych. Nie głosząc żadnych „rewolucyjnych” haseł kwestionujących sens i znaczenie tradycyjnej grafiki dokonali dekonstrukcji pojęć ujawniając transgresywny, po części konceptualny potencjał zarówno jej, jak i swoich własnych możliwości. Twórczo wykorzystali akademickie doświadczenia dotyczące grafiki do zdefiniowania indywidualnych, oryginalnych programów artystycznych bogatszych wobec grafiki o doświadczenie strategii rysunkowych, rzeźbiarskich i performerskich itp. Bez wątplenia wpłynęli na krakowskie środowisko graficzne. Osobiście uważam, że paradoksalnie, to sukces i kolejne osiągnięcie „krakowskiej szkoły grafiki”. Jej mocny, wyrazisty program artystyczno-dydaktyczny spotkał się z naturalną reakcją twórczego sprzeciwu, i tym samym, przyczynił do powstania poniekąd opozycyjnych koncepcji i postaw, wychodzących poza umownie określone granice grafiki warsztatowej.

Charakterystycznym, znaczącym zjawiskiem ostatnich kilku lat jest fakt porzucania indywidualnej praktyki graficznej na rzecz innych dyscyplin artystycznych; przede wszystkim malarstwa (Mateusz Sarzyński, Mateusz Czapek, Kamil Kukła, Justyna Mendrala)



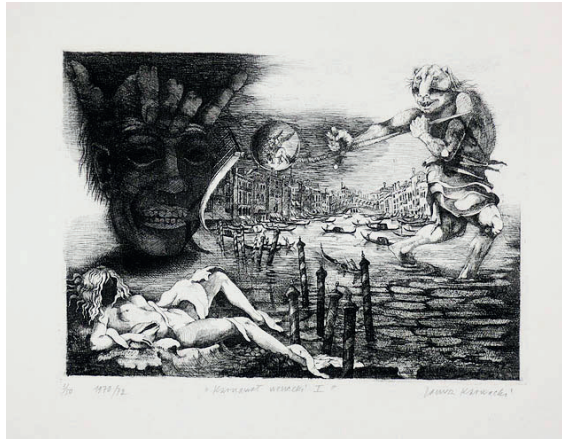
M. Wejman, *Rowerzysta*, akfajorta, 1966



J. Gaj, *Odyseusz dla B*, akfajorta, 1969



A. Pietsch, *Podróż artystyczna*, akfajorta, 1975



J. Karwacki, *Karnawał Wenecki*, akfajorta, 1970



M. Kremer, *Uczta o zmieszchu*, akfajorta, 1967



W. Kotkowski, *Miasto VI*, mezzotinta, 1970

„Grafika nade wszystko”³

„Życie Witolda Skulicza przypadło na okres, w którym Europa przeżywała jeden z największych przewrotów w swojej historii, zaś grafika rozwinęła się w takim stopniu, że było to niewyobrażalne dla profesorów z jego czasów studenckich. Jednak zważając na wszystkie przemiany wyłania się prawdziwa natura profesora Skulicza jako artysty z szerokim i całościowym pojęciem na to, czym jest i czym powinna być sztuka oraz jaki jest jej związek z rzeczywistością, w której jest tworzona i postrzegana.”⁴ (Richard Noyce)

Momentem przełomowym dla środowiska graficznego było powstanie ogólnopolskiego Biennale Grafiki w 1960 roku. Pomysłodawcą i twórcą tego wydarzenia był profesor Witold Skulicz związany przez lata z Wydziałem Grafiki krakowskiej ASP. Kilka lat później uzyskała rangę imprezy międzynarodowej, a następnie przekształciła się w triennale. Stała się rzeczywistym „oknem na świat” w trudnym okresie PRL-u i następującej po nim transformacji. Udowodniła, iż grafika może stać się medium stosunkowo łatwo przekraczającym dosłowne, geograficzne i polityczne granice, ale również wszelkie umowne granice artystyczne. Witold Skulicz jako prezes Stowarzyszenie Międzynarodowego Triennale Grafiki w latach 70-tych nie bał się poszerzania spektrum formuły konkursu o wszelkiego rodzaju nowości np. sitodruk i offset. W późniejszych latach takimi nowościami stała się grafika komputerowa oraz fotografia.

Profesor zawsze był otwarty na nowy początek; jego nieszablonowe podejście do grafiki i rodzaj czujności wobec pojawiających się w sztuce nowości, pozwalało na permanentne zmiany jej idei i formuły o wciąż nowe rozwiązania programowe.

Światowy fenomen Międzynarodowego Triennale Grafiki polegał m. in. na tym, że impreza typowo graficzna stała się rzeczywistym obrazem najbardziej aktualnych, tendencji artystycznych. Na Triennale prezentowane były prace Roberta Rauschenberga, Jeana Debuffeta czy Eduardo Chillidy; można było się zetknąć „na żywo” z dorobkiem artystów reprezentujących pop-art, op-art, minimal-art, konceptualizm i hiperrealizm. Formuła Triennale stawiała na ewolucję koncepcji postrzegania grafiki jako dziedziny zdolnej do adaptacji różnych mediów. Cytując słowa profesora Skulicza *„Grafika w swoisty sposób zdobywa przestrzeń nowej rzeczywistości, zachowuje rytm i stabilność ewolucji, czerpiąc ze współczesności co chce i ile chce”⁵*. Był wyjątkowym entuzjastą i propagatorem sztuki (nie tylko grafiki), ale również, co według mnie szczególnie ważne, uosobieniem kreatywności w pełnym tego słowa znaczeniu. Na zawsze zapamiętam scenę, której kilkanaście lat temu byłem przypadkowym świadkiem - na jednym z krakowskich wernisaży przez chwilę przysłuchiwałem się rozmowie profesora z gru-

3 Tytuł wystawy indywidualnej Witolda Skulicza prezentowanej w MTG 2012 w Krakowie

4 R. Noyce, tekst z katalogu Witold Skulicz - Grafika nade wszystko, Kraków, 2012, str. 32

5 cyt. z katalogu Witold Skulicz - Grafika nade wszystko, Kraków, 2012, str. 83

pą zgromadzonych wokół niego artystów. Nie zapomnę pasji, z jaką mówił o współczesnej grafice na tle przemian globalnych, nie tylko dotyczących samej sztuki czy kultury. Przywołanie postaci profesora Skulicza, a zwłaszcza idei, którymi żył i które propagował ma na celu odwołanie do istoty wartości, jaką może być grafika. I jakiego rzeczywistego wymiaru może nabrać działalność jednego człowieka napędzana wiarą w sens autentycznej twórczości i aktywności, choćby „tylko” organizacyjnej.

„Grafika ulotna”

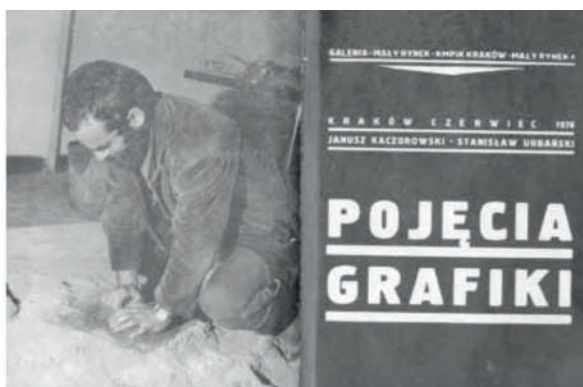
„Graficzny charakter” przypisuje się na ogół obiektom powstałym w wyniku malowania, rysowania, kreślenia. Posiadają go także obiekty wytłaczane, rytowane, kaligrafowane, drukowane, tkane itp. (...) Cechy graficzne przysługują rzekomo tworum natury, fenomenom. (...) W ujęciu czysto formalnym może zatem wystąpić ekstremalne stanowisko - odnoszące nazwę „grafika” do rezultatów działań pozaludzkich. Wyróżnione akty językowe, wykorzystujące wieloznaczność nazw, mogą zostać pojęte jako akty „konceptualnej grafiki (...)”⁶.(Janusz Kaczorowski)

Janusz Kaczorowski był osobowością wpisaną w klimat krakowskiej grafiki lat 70-tych i 80-tych ub. wieku. Absolwent Wydziału Grafiki ASP w Krakowie; dyplom zrealizował w Pracowni linorytu prowadzonej wówczas przez Franciszka Bunsha. Był związany z nurtem kontestacyjnym wobec sztuki tradycyjnej, ale także funkcjonujących wówczas uwarunkowań politycznych i społecznych. Współpracował ze środowiskami poetów m. in. J. Kornhauserem, A. Zagajewskim i T. Śliwiakiem, a także z teoretykami sztuki. Z Wojciechem Sztabą i Stanisławem Urbańskim organizował wydarzenia artystyczne, będące manifestacją poglądów krytycznych wobec wszelkich zachowawczych form sztuki. Nazywany był „filozofem grafiki” ze względu na swoją teoretyczną aktywność; między innymi wciąż podejmowane próby ostatecznego zdefiniowania medium graficznego. Odrzucając tradycyjny warsztat graficzny postulował ograniczenie tej definicji do dwóch pojęć: „śladu” i „znaku”, jako czystej postaci „matrycowania”. Ulotność procesu tworzenia „matrycy” i „odbitki” porównywał do odcisku stopy na piasku. Często przekorne i żartobliwe teorie J. Kaczorowskiego uwodziły wielu swoim prowokacyjnym i twórczo stymulującym charakterem.

Jedną z najbardziej znanych realizacji Janusza Kaczorowskiego odwołującą się do fenomenu matrycy to pokaz pod tytułem „Grafika”, zorganizowany w Galerii Sztuki Współczesnej PAX w Krakowie w 1975 r. Stał się wydarzeniem uznanym przez znaczną część artystów i krytyków krakowskich, za jedno z najważniejszych w tym okresie.

⁶ J. Kaczorowski, S. Urbański, *Pojęcia Grafiki*, [w] Janusz Kaczorowski 1941 - 1987, Galeria Teatru Stu (katalog z wystawy), Kraków 1988 str. 62-63

Artysta rozsypał na podłodze pył cementowy, w którym odciskał narzędzia oraz przedmioty codziennego użytku nie związane z warsztatem artystycznym. Pozostawiane w pyłe ślady stopniowo nawarstwiały się tracąc swoją czytelność. Ukazanie efemeryczności tego procesu, jak również nietrwałości jego efektów stały się głównym motywem całego wydarzenia. Janusz Kaczorowski definiował drukowanie jako „matrycowanie” i twierdził, że to metoda posiadająca znaczącą moc redefiniowania pojęć, również w obrębie wartości działań nieartystycznych itp. Akcji „Grafika” towarzyszył opublikowany autorski komentarz nawiązujący formą do klasycznego manifestu konceptualnego. Tekst zawierał opis wyjaśniający ideę happeningu; dzięki niemu zdarzenie zyskało rangę ideowej deklaracji dotyczącej najbardziej istotnych elementów, w sumie dość utopijnej, koncepcji procesu graficznego. Wskazywał na wiodącą rolę procesu jako meritum dzieła, istotę wszelkiej (nie tylko graficznej) aktywności artystycznej.



J. Kaczorowski w trakcie akcji „Grafika”



J. Kaczorowski, efekty matrycowania

Technologia

„(...) „krakowska szkoła metalu” lubi opowiadać, tak jak lubi to czynić każda dyscyplina artystyczna zdolna do posługiwania się jubilerską precyzją formy, pozwalającą odtworzyć każdy szczegół i zachwycić zarówno nim, jak doskonałością plastycznej roboty. Gdyż zachwyty twórców naszej „szkoły metalu” ma nieco narcystyczną naturę i lubi wpatrywać się w doskonałość i zdolność wyczarowywana wszystkich zamierzonych przez artystę form.”⁷ (Jerzy Madeyski)

Dążenie do warsztatowej perfekcji jest charakterystycznym dla środowiska grafików, oczywiście nie tylko krakowskich. Wielokrotnie byłem świadkiem „niekończących się” analiz i dyskusji rozstrzygających „problem” ilości zastosowanych matryc, grubości ziarna posypanej tenty i sposobu jej zatopienia. Indywidualne, często złożone i skomplikowane recepty tworzenia grafik, wypracowane przez lata doświadczeń metody, tajemnice znane tylko samemu autorowi, czynią z efektów jego pracy swoistą magiczną zagadkę.

7 J. Madeyski, tekst do katalogu Franciszek Bunsh Grafiki - Tempory, Kraków, 2001, str. 11

Przywołując ważne zjawiska, postaci i wydarzenia tworzące tradycję grafiki warsztatowej trudno nie wspomnieć o wydanej przez krakowskie Wydawnictwo Literackie w 1972 roku książce „*Technika i technologia sztuk graficznych*”⁸. Podręcznik ten napisany przez Jerzego Wenera, również zatrudnionego na Wydziale Grafiki, przez dziesięciolecie był, i chyba nadal pozostaje, ważną pozycją w środowisku grafików. To książka, która dla wielu była początkiem graficznej edukacji (prawdę mówiąc również dla mnie). Autor w prosty sposób przedstawia liczne skomplikowane warsztatowe procedury, jakim mogą być poddawane materiały graficzne. W skróty sposób przybliżył istotę pojęcia „grafika” odwołując się do najbardziej charakterystycznych sposobów przygotowywania matrycy; wycinania, trawienia i ich drukowania - decydujących o specyfice poszczególnych technik. Zwraca uwagę na ścisły związek pomiędzy rozwojem poligrafii a grafiką artystyczną. Od napisania książki minęło ok. 50 lat; w tym okresie grafika wchodziła w różne, często trudne intermedialne związki. Cały czas „walczyła o swoje” - o partnerską pozycję i rangę dyscypliny autonomicznej, posługującej się własnym, specyficznym językiem. Pojawiające się wciąż nowe propozycje wynikające np. z rozwoju mediów, grafika przyjmowała godnie; akceptując je, oswajając i wykorzystując do realizacji swoich własnych, graficznych celów. Wykazane przez Jerzego Wenera relacje grafiki z technikami przemysłowej poligrafii, rozumiane szeroko, jako forma modelowej postawy wobec zjawisk kulturowych, są wciąż aktualne. Chodzi o mentalną gotowość środowisk graficznych (artystów grafików) do sytuacji permanentnych zmian wynikających z rozwoju dziedzin pozaartystycznych (np. multimedia, Internet). Często, te graficzne nowości stają się jednak tylko modnymi, dość powierzchownymi przejawami chwilowej fascynacji, przede wszystkim możliwościami techniki i technologii. Przyjmują formy zagrażające autentyczności medium; stają się dla niego samego formą pułapki. Taki technologiczny aspekt tworzenia grafik może sprzyjać powstawaniu doraźnych, stylistycznych tendencji. Stanowi to o potencjalnym niebezpieczeństwie ideowej jałowości tej dziedziny sztuki. Inne tradycyjne dyscypliny artystyczne wydają się być bardziej odporne na takie zagrożenia właśnie ze względu na przynależny im dystans wobec technologicznych nowości. Dlatego uważam, że bardzo ważna jest umiejętność obserwacji i doświadczania technologii graficznych nie tylko przez pryzmat przestrzegania ustalonych reguł, ale również przez zdolność ich kwestionowania.

Uczestnicząc w wystawach i konkursach graficznych, często zastanawiałem się na ile utrzymują one bezpieczny „status quo” grafiki. Te rozważania potwierdziły moje wcześniejsze, nie dające mi spokoju wątpliwości sprowadzające się do zapytania: czy dążenie do doskonałości warsztatowej mającej odbicie w zewnętrznej formie dzieła nie stają się dla twórcy celem samym w sobie; celem nadrzędnym, dominującym wszelkie inne twórcze motywacje?

8 J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków, 1972

Dorota Folga - Januszewska wypowiadając się na temat krakowskiego triennale organizowanego w 2015 roku zaznaczyła „że *nie chodzi o tworzenie nakładów, ale o propozycję rodzaju pracy, której efekt jest nieosiągalny bez wykorzystania technik graficznych*”⁹. Idąc dalej, słowa autorki można rozumieć, jako formę wyróżnienia „technik graficznych” jako medium służące do myślenia; obserwowania i opisywania świata. Grafika warsztatowa może również prowokować stany nieoczekiwane. Może się stać wyjściem ku nieznanemu, wydobywać coś, co umyka naszej świadomości.

Sztuka czarna

*„Kiedy podczas pierwszego okrążenia ziemi wyjrzałem przez okno obok prawego fotela Sojuza, zaskoczyła mnie czerń kosmosu za dnia. To najciemniejsza czerń jaką można sobie wyobrazić. (...) Kiedy podczas spaceru kosmicznego dotarłem do najdalszego końca stacji kosmicznej, świadomość, że czarna otchłań czai się za moim prawym ramieniem, była niemal przerażająca (...).”*¹⁰
(Tim Peake)

Z punktu widzenia historii sztuki oraz technicznych aspektów powstawania grafiki warsztatowej, czerń farby drukarskiej jest jej nieodłącznym elementem. Przez wieki (poza drzeworytem japońskim) efekty procesów graficznych bez względu na technikę, miały raczej monochromatyczny charakter.

W graficznym środowisku Krakowa przywoływana jest definicja grafiki określająca ją mianem „sztuki czarnej” - niestety, mimo starań nie dotarłem do jednoznacznej informacji czyje to słowa. To określenie, które z perspektywy dzisiejszej kondycji grafiki może wydawać się mało trafne i brzmi dość archaicznie, charakteryzuje jednak istotę graficzności, jako sposobu widzenia i opisywania rzeczywistości, a w kontekście współczesnej grafiki cechującej się kolorystycznym bogactwem, nabiera nowego sensu.

Czerń sama w sobie posiada bogatą symbolikę; może oznaczać coś nie oczywistego, metafizycznego. Odnosząc się do historii sztuki nowoczesnej, czerń jako transcendentna wartość może być w pierwszej kolejności kojarzona z obrazem namalowanym w 1915 r. przez Kazimierza Malewicza, przedstawiającym czarny kwadrat na białym tle. Pozwoliłem sobie z całą świadomością „opisać” dzieło Malewicza, ponieważ przez wielu historyków i teoretyków sztuki jest uznawane za pierwsze dzieło reprezentujące nurt sztuki nieprzedstawiającej. To wbrew pozorom, nie tylko humorystyczny wątek dotyczący wciąż intrygującego, od dziesiątków lat analizowanego obrazu. Janusz Krupiński napisał: *„Absolutna Ciemność, niczego nie ogarnia, nic jej nie ogarnia i nie ogarnie, sama jak nic, które jest wszystkim. Czerń bez żadnej obecności, bez poświaty, bez prześwitu, bez zna-*

9 <https://www.youtube.com/watch?v=j10VNMh27Do>

10 Tim Peake, Zapytaj Astronautę, Białystok, 2018, str. 174

ku, bez śladu, bez przesłony, bez dziury, bez klucza, bez szyfru... Bez formy. Bez treści. Bez materii."¹¹

Sam motyw czarnego kwadratu pojawił się w już w historii sztuki znacznie wcześniej przed Malewiczem, choćby w wykonaniu XVII-to wiecznego szwajcarskiego rytownika Matthausa Meriana, czy Gustava Dore'a, który użył czarnego kwadratu jako formy symbolicznego komentarza dotyczącego historycznej sytuacji Rosji. Znane są jeszcze inne zastosowania motywu płaskiej, jednolicie czarnej, geometrycznej formy, ale mają one raczej wciąż charakter tylko ilustracyjny, nigdy nie nabierając tak stanowczo określonego ideowo-artystycznego manifestu, jakim stał się kwadrat Malewicza.

Spośród znanych mi innych artystycznych realizacji poświęconych motywowi czerni lub ciemności, i im poświęconych, chciałbym wymienić dwa przykłady nie mające nic wspólnego z grafiką artystyczną. Czern (ciemność) pełni w nich funkcję środka artystycznego. „Descent into limbo” („Wejście do otchłani”) wybitnego hinduskiego rzeźbiarza Anisha Kapoora zaprezentowana po raz pierwszy w 1992 r. na X edycji Documenta w Kassel. Projekt polegał na wydrążeniu kulistej 2,5 metrowej przestrzeni w podłożu, i pokryciu jej wewnętrznej powierzchni „czernią”. Kapoor użył w tej pracy najczarniejszego z czarnych „kolorów”; wyprodukowanej w jednym z brytyjskich specjalistycznych laboratoriów substancji Vantablack, która pochłania ponad 99,965% padającego światła. Praca widziana z normalnej perspektywy widza tworzy złudzenie płaskiego, bezwzględnie czarnego koła leżącego na powierzchni posadzki, dezorientując widza stojącego, jak się okazuje, przed rzeczywistą „dziurą w ziemi”, tworzącą wrażenie bezgranicznej, wciągającej otchłani.

„Wyobraź sobie przestrzeń tak ciemną, że gdy w nią wchodzisz, tracisz wszelkie poczucie, kim i czym jesteś, a nawet poczucie czasu”¹²

Innym dziełem, którego ekspresja oparta jest m. in. na zjawisku ciemności była instalacja site specific Mirosława Bałki „[(.;:?!-...)]” prezentowana w katowickim Muzeum Śląskim w 2017 roku. Projekt odnosił się w sposób niedostłowny do problematyki miejsca, w którym został zrealizowany; wykorzystywał wątek mroku, temperatury i zanieczyszczenia powietrza, ciasnoty przestrzeni kopalnianych korytarzy. Praca pośrednio dotyczyła problematyki ludzkiej kondycji i funkcjonowania ludzkiego organizmu w ekstremalnie trudnych warunkach. Podążając korytarzem zbudowanym przez artystę na potrzeby wystawy, widz doświadczał wrażenia zanurzania się w ciemności oraz narastającej temperaturze; zbliżonych do tego, którego doświadczają pracujący „na dole” górnicy. Artysta mówi o cienkiej granicy między życiem a śmiercią; nawiązując zarówno do tego, co widać gołym okiem, ale również do tego, co niewidoczne; ukryte we wnętrzu ludzkiego organizmu lub w ziemi.

11 J.Krupiński, *Światło i ciemność - czarne kwadraty Kazimierza Malewicza*, [w] *Estetyka i Krytyka* 39, Kraków 2015

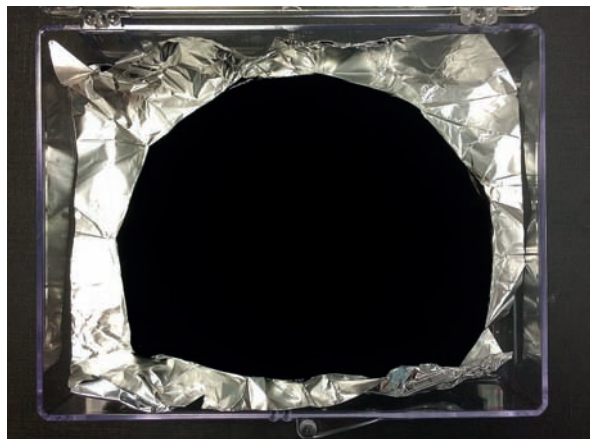
12 C. Griffiths, N. Donovan, wywiad dla BBC 4: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html>.

Efekt czerni był i jest wykorzystywany przez wielu twórców, traktujących ten środek wyrazu artystycznego jako wiodący. Spośród współczesnych klasyków językiem czerni posługiwali; Ad Reinhardt, Mark Rothko, Allan McCollum, James Austin Murray.

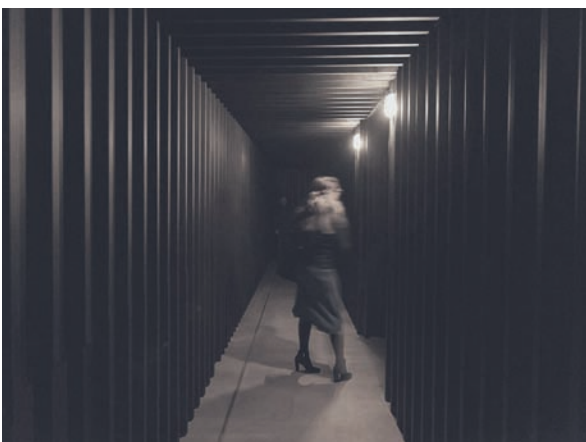
Czerń w przypadku grafiki warsztatowej jest jedną z jej wciąż aktualnych, szczególnie wartościowych możliwości. Nie stanowi ograniczenia; jest raczej elementem prowokującym do coraz bardziej intensywnych poszukiwań nowych rozwiązań formalnych i technicznych, stanowiących o ewolucyjnym postępie dyscyplin graficznych.



A. Kapoor, *Descent into Limbo*



substancja Vantablack



M. Bałka, *[(.,:;!-...)]*



A. McCollum, *Surrogates*



M. Rothko, *Black paint no. 8*



A. Reinhardt w pracowni

Matryca - początek

„Matryca graficzna w potocznym rozumieniu jej roli w procesie powstawania grafiki artystycznej jest głównym elementem, a nawet warunkiem, aby mówić o efekcie, którym jest odbitka graficzna. Dla matrycy można szukać określić takich jak: idea, koncepcja, punkt wyjścia czy potencjał.”¹³ (Mariusz Pałka)

Każdy sposób uzyskania odbitki graficznej wiąże się z koniecznością opracowania matrycy, jako elementu drukującego. Można więc ją określić mianem „matki” procesu graficznego, elementu skupiającego wszelkie intencje, zamierzenia autora.

W tym rozumieniu matryca staje się źródłem grafiki, metaforą początku, pierwowzoru.

Problematyka matrycy stała się głównym motywem wystawy „Grafika gra sztuki” zorganizowanej w 2014 r. Wystawa była prezentacją sposobu myślenia i traktowania fenomenu matrycy przez artystów związanych z Wydziałem Grafiki warszawskiej ASP. Ekspozycja intencjonalnie nie prezentowała odbitek, aby nie zakłócić czystości przekazu naczelnej idei wystawy - wyeksponowania intelektualnego i warsztatowego wyzwania jakim jest matryca, i tym samym ukazania niezwykłości procesów graficznych.

Podobna intencja wątek towarzyszyła prawdopodobnie organizatorom wystawy „Potęga awangardy” w 2017 roku w Kamienicy Szołayskich Muzeum Narodowego w Krakowie. Obok np. szkiców Hansa Arpa czy Pieta Mondriana została zaprezentowana dwustronna matryca Jerzego Panka. Zderzenie graficznego obiektu - matrycy/deski - z pracami przedstawicieli światowej Awangardy wskazywało zupełnie nowe, nieoczywiste konteksty. Matryca pierwotnie ukryta w pracownianych szufladach staje się niezależnym dziełem, artefaktem służącym nie tylko do kreacji odbitki. Może ujawniać nowe, otwierające znaczenia i konteksty procesów twórczych.

W ostatnich miesiącach w Galerii Centrum prowadzonej w Krakowie przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki pojawiły się dwie wystawy indywidualne, które programowo dotyczyły problemu matrycy, ale rozumianego w bardzo różny sposób i w bardzo szerokim znaczeniu. Pierwsza z nich to wystawa „Obrazy” Joanny Trzcińskiej. Sama autorka przyznaje, że ma problem z kwalifikacją swojego dorobku z punktu widzenia tradycyjnych kwalifikacji dyscyplin artystycznych. Wielkoformatowe, przeważnie figuralne kompozycje wycinane są w budowlanych sklejkach szalunkowych za pomocą dłut, ale również narzędzi typowo ciesielskich, np. siekiery, z piłą spalinową włącznie. Obrazy nie są traktowane jako matryce przeznaczone do druku; mają z założenia być po prostu obiektami o intermedialnym charakterze i rodowodzie. Nigdy nie będąc grafikami, obrazami stricte malarskimi ani stricte rzeźbą, łączą cechy tych trzech dyscyplin nie tylko w znaczeniu technicznym, ale przede wszystkim na poziomie ekspresji, którą reprezentują.

¹³ M. Pałka, *Magia Matrycy*, [w] *Wielość w Jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak (red), Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2013, str. 179

Problematyki matrycy dotyczyła również wystawa „Ćwiczenia z ciała” Martyny Rzepeckiej. Artystka tworzy m.in. małe, dotykowe obiekty, których w efekcie końcowym nie wykorzystuje jednak jako tradycyjnej matrycy. Nie nanosi na nie farby i prezentuje w postaci sterylnych, białych reliefów tematycznie odnoszących się do form niedoskonałości ludzkiego ciała. Inna realizacja to „IT”, 6-cio metrowy obiekt/instalacja w sensie dosłownym będąca rytowaną matrycą, ale również z założenia nie realizowana w celu wykonania choćby pojedynczej odbitki. Sama autorka określa tę pracę mianem „skóry graficznej” noszącej wyraźne ślady fizycznego, „rzeźbiarskiego” zmagania się z jej materiałem. Cykl „Od Macierzy” jest kolejnym, w którym autorka proponuje niekonwencjonalne wykorzystanie matrycy wkomponowując jej, powstałe w wyniku destrukcji, fragmenty, w nowe obiekty zawierające m. in. odlewy własnego ciała.

Twórcze rozważania dotyczące fenomenu matrycy nie są oczywiście żadnym nowym zjawiskiem artystycznym. Już w latach 60-tych ubiegłego wieku wybitny krakowski malarz i grafik Stanisław Wójtowicz wystawiał swoje deski drzeworytnicze z wykonanym rytym i wtartą lub nawałkowaną farbą, traktując je jako samoistny, artystyczny byt. Z ustnych, niepotwierdzonych źródeł mam bardzo prawdopodobne informacje, że w podobnym okresie swoje drewniane matryce wystawiał również zaprzyjaźniony z Wójtowiczem Jerzy Panek. Obaj reprezentowali bardzo swobodne, żywiołowe „malarskie” postawy, co wydaje się być może faktem nie bez znaczenia w kontekście problematyki tego tekstu. Podobnie jak fakt, że obaj nie są zaliczani do „krakowskiej szkoły grafiki”. Problem wzajemnych relacji właściwości malarstwa wobec grafiki artystycznej zajmował twórców środowiska krakowskiego już w latach czterdziestych XX w.: Eugeniusz Waniek, członek pierwszej Grupy Krakowskiej, analizował możliwości pokazania tych samych motywów za pomocą malarstwa olejnego oraz grafiki warsztatowej. Swoje interdyscyplinarne działania propagował na łamach „Gazety Artystów” nazywając je „laboratorium formy”¹⁴. Trudno w tym kontekście nie wspomnieć o znaczących dla rozwoju grafiki osiągnięciach Leona Wyczółkowskiego.

”Matryca graficzna stanowi frapującą przestrzeń estetycznego namysłu z tego względu, że z jednej strony można ją uznać już za przedmiot artystyczny, to jest taki, który stanowi rezultat bezpośredniego i aksjologicznie ukierunkowanego działania graficznego, z drugiej zaś jest ona - mimo swej wagi i tej fizycznej, i tej artystycznej - jedynie zwiastunem grafiki sensu stricto jako właściwego dzieła estetycznego; takim zwiastunem, który po spełnieniu swego zadania jest często znoszony, niekiedy tą samą ręką, którą został powołany do istnienia.”¹⁵ (Artur Mordka)

14 K. Kulpińska, Grafika artystyczna w twórczości polskich artystów awangardy lat 30. XX w., Toruń, 2012, str. 210

15 A. Mordka, Wtórna intencjonalność matrycy litograficznej. 2 Ogólnopolskie Sympozjum Grafiki Artystycznej „Przestrzenie Grafiki | Koegzystencja. Rzeszów 2016, str. 52.



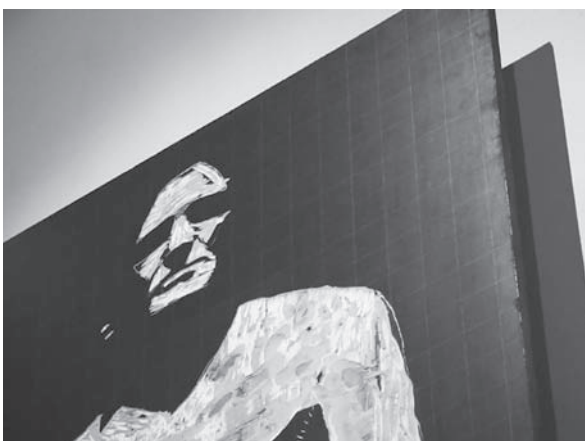
M. Rzepecka, *IT*



M. Rzepecka, fragment ekspozycji „Ćwiczenia z ciała.”



J.Trzcińska, fragment ekspozycji



J.Trzcińska, detal pracy



Fragment ekspozycji „Grafika gra sztuki”,
Warszawski Salon Akademii, Warszawa, 2014



J. Panek - matryca drzeworytnicza



S. Wójtowicz - matryca drzeworytnicza



S. Wójtowicz - matryca drzeworytnicza

Matryca - Pamięć

„Nie mogę wobec nich przejść obojętnie i, rzecz jasna, nie mogę pominąć źródła, bo pamięć jest wciąż żywa (...). Jego sens nie jest tylko poza nim. Stanowi on ze swoim źródłem całość nierozzerwalną (...) Słowo ślad to oczywiście metafora. Narzuca się więc pytanie czyż nie chodzi tu po prostu o pamięć?”¹⁶ (Barbara Skarga)

Rozwinięcia problematyki i samego terminu matrycy możemy doszukiwać się także w innych dziedzinach, niekoniecznie związanych ze sztuką. Matryca w takim rozumieniu staje się nośnikiem informacji podobnie jak ludzkie DNA, RNA, układ tabelaryczny czy CD-ROM.

Thomas Klipper, austriacki artysta grafik i społeczny akcjonista jest autorem instalacji graficznych. Często wycina wielopłaszczyznowe kompozycje bezpośrednio w linoleum jeszcze położonym na podłodze pustostanów, budynków przeznaczonych do rozbiórki. Ludzie odwiedzający jego wystawy chodzą po pracach; właściwie po matrycach. Jeśli powstają z nich wydruki, to biorą udział w instalacjach np. płasko przytwierdzone do powierzchni ścian i sufitów, potęgując totalny charakter ekspozycji. Wydruki są wszędzie, atakują widza graficznym „horror vacui”. Realizacje są wzbogacane elementami pochodzącymi z rozbiórki; fragmentami konstrukcji drewnianych i resztek mebli. Działania są przeważnie komentarzem o charakterze politycznym, interwencyjnym; odnoszą się do problemu gentryfikacji i zinstytucjonalizowania kultury.

Czas jako podstawowy element procesu graficznego stał się tematem twórczości belgijskiej artystki Ingrid Ledent, odnajdującej związki idei matrycy z Bergsonowską koncepcją czasu. Artystka odwołuje się do filozoficznej idei „trwania”; ciągłego istnienia pamięci, która przekształca przeszłość w teraźniejszość. Analizuje doświadczenie czasu, przekreślając to, czego nie można zinterpretować jako elementu stałego

16 B. Skarga, Ślad i obecność, Warszawa 2002, str. 75

w ramach mierzalnego czasu (jako zjawiska ograniczonego w określonych ramach). Czas jest możliwy tylko dzięki pamięci. Autorka rozumie fenomen matrycy jako tkanki nieustannie powtarzających się form.

W wielu wywiadach Roman Opałka podkreślał wpływ grafiki warsztatowej i jej procesualności na swoją twórczość. W jego działaniach czas obrazu staje się czasem życia. Matrycą staje się sam autor, a odbiciem czas trwania zapisany w „licznych” obrazach, nagraniach i fotograficznych autoportretach. Tego typu strategie artystyczne mogą prowadzić do koncepcji „matrycy mentalnej” jako zjawiska powtarzalnego; „myślenia matrycowego”¹⁷, jako reprezentacji metafory.



I. Ledent, *Ciągłość pamięci*



fragment instalacji site-specific T. Killpera



fragment instalacji site-specific T. Killpera



T. Killpper przy pracy

17 S. Duzik, M Glikowski, Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłot matrycy, [w] Czasopismo: Sztuka i Dokumentacja, Nr 14 2016, str. 94

Odbicie - ślad

„Nam jednak nie o teologii chodzi, lecz o zwykły ślad, czasem umyślnie zatarty, czasem nieumyślnie zostawiony. Ma on jeszcze jedną niezbywalną cechę. Może odsyłać nas do przeszłości, przyszłości, nawet wieczności, ale zawsze do nieobecności; prowadzi ku światu obecnemu, gdyż odczytywany jest teraz. (Barbara Skarga)”¹⁸

Ważnym elementem analizy procesu graficznego jest relacja pomiędzy matrycą a odbitką. Odwołując się do słów prof. Doroty Folgi - Januszewskiej, która podkreśla, że *„(...) magiczna tajemnica grafiki - tworzenie i myślenie dwoma etapami - płyty i odbitki - przenoszona jest na inne dziedziny.”¹⁹* Taki dwuelementowy model funkcjonowania rzeczywistości, dualizm - może odnosić się do wartości uniwersalnych; do życia i form wszelkiego, wzajemnego oddziaływania; współistnienia różnych czynników składających się na „całość”. Odbitka graficzna to nie tylko czysto estetyczny efekt kolejno wykonywanych czynności technicznych czy etapów związanych z procesem jej tworzenia. To ślad emocji i przeżyć autora; ale również życiowej prozy i rutyny naczynających twórczość. To właśnie odbitka może być śladem intencji, wyobrażeń czy oczekiwań autora.

Monoprint

“powielanie nie jest istotną cechą grafiki, w ogóle nie jest cechą”²⁰
(Janusz Kaczorowski)

“Grafika narodziła się jako technika powielania obrazu. Potrzeba ta była źródłem niejednego odkrycia. Kiedy jednak umiejętności te stały się powszechne, artyści wreszcie mogli odsunąć powielanie na drugi plan, skupiając się na niezwykłych możliwościach, jakie pojawiły się w trakcie procesu, który prowadził od matrycy do inicjowanego przez nią nowego obrazu”²¹

(Dorota Folga - Januszewska)

Drukowanie nakładów oraz tworzenie tzw. tek graficznych to do dziś częsta praktyka wśród grafików. Powielanie staje się, jeśli nie sednem graficznej aktywności, to niewątpliwie jej bardzo istotnym elementem wymagającym czasu, wysiłku i ogromnego skupienia. Podejmując temat grafiki artystycznej, nie sposób uniknąć zagadnienia multiplikacji i różnych, często krytycznych poglądów na jego temat.

18 B. Skarga, Ślad i obecność, Warszawa 2002, str. 30

19 D. Folga - Januszewska, 4 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2000, str. 6

20 J. Kaczorowski, Co zrobiłem dla grafiki polskiej?, [w] Janusz Kaczorowski 1941 - 1987, Galeria Teatru Stu (katalog z wystawy), Kraków 1988

21 D. Folga - Januszewska, “Grafika gra sztuki”, Warszawa 2015, str. 16

Walter Benjamin w tekście „Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji” próbował przeanalizować rolę kopiowania, wskazując na ważność tradycyjnych technik grafiki warsztatowej, którą później częściowo wyparła fotografia. Przez lata grafika w porównaniu do malarstwa była konkurencyjna pod względem dostępności i ceny. Temat unikatowości malarstwa w opozycji do reprodukcyjności grafiki warsztatowej często był podejmowany przez teoretyków sztuki, zwłaszcza związanych z grafiką artystyczną.

Wpisana w istotę grafiki możliwość jej powielania, w kontekście oczywistej, prostej opozycji do wartości oryginału dzieła np. malarskiego prowadzi do przywołania idei monotypii. To technika praktykowana już w XVII w. (monotypie uprawiał Giovanni Benedetto Castiglione). Samo wynalezienie monotypii nie było momentem zwrotnym w historii grafiki. Z punktu widzenia ortodoksyjnego rozumienia istoty grafiki warsztatowej (jej powielalności) status monotypii jako jednej z technik graficznych jest oczywiście kwestionowany. Nie sposób dorobek wybitnej polskiej artystki Marii Jaremy określić mianem graficznego, a w znaczącej części jej dziełem są monotypie.. W procesie realizacji monotypii nie bierze udziału matryca; nie występuje moment przenoszenia za jej pośrednictwem farby graficznej na podłoże. Ale to metoda, której bardzo blisko do monoprintu; idei graficznej wykorzystującej część środków warsztatu graficznego.

Patrząc przez pryzmat możliwości warsztatowych zarówno monotypia, jak i monoprint z zasady uniemożliwiają tworzenie nakładów. W kontekście możliwości tradycyjnej grafiki może wydawać się to ich ograniczeniem czy wręcz wadą.

Koncepcja Waltera Benjamina eksponuje i skupia się na pojęciu „aury” rozumianej jako wartość niepowtarzalności i jednocześnie stanowiącej odwołanie do przeszłości. Wszelka reprodukcja dzieła sztuki jest pozbawiona „aury” oryginału; z filozoficznego punktu widzenia nie „przenosi jej”. Ale staje się to już udziałem wszelkiego rodzaju formy monoprintowej, której „DNA” zawiera elementy graficzne. Pozbywając się presji obowiązującej zasady nakładu, monoprint nabiera właściwości dzieła unikatowego. A więc pośrednio nadaje grafice znaczenie dyscypliny równorzędnej wobec np. malarstwa, rzeźby lub rysunku, których status oparty jest na idei unikat. Zgodnie z koncepcją Waltera Benjamina, monoprint zbliża tradycyjną grafikę do innych dyscyplin artystycznych; w pewnym sensie nobilituje ją. Inna wybitna polska graficzka Izabela Gustowska, niezwykle trafnie podsumowuje ten problem stawiając retoryczne zapytanie: *“Po co mam wykonywać drugą odbitkę, skoro w pierwszej powiedziałam wszystko, co miałam powiedzieć?”*²². Reprodukacja mechaniczna jest ciągle tylko próbą dorównania oryginałowi.

Kontekst rytuału, wręcz mistycznego otwarcia się na ulotność procesów

22 D. Folga - Januszewska, Niepowtarzalność i oryginał. Dylematy grafiki współczesnej [w] 75 razy Irena Jakimowicz, Warszawa 1997, str. 56.

graficznych jest dla mnie jedną z cech monoprintu. Dorota Folga - Januszewska zwraca uwagę na fakt, że *“siła grafiki artystycznej tkwiła od czasów doświadczeń Albrehta Durerera i Rembranta w poszukiwaniu form, które z jednej strony były możliwe tylko dzięki zastosowaniu procesu graficznego, z drugiej zaś - przeciwstawiając się istocie powielarności odbitki – tworzone były jako unikaty - jednorazowe próby osiągnięcia ciekawego efektu artystycznego”*²³. Monoprint odwołuje się do momentu jego powstawania, wraz z pamięcią towarzyszących mu emocji. Można go rozumieć jako formę strategii paragraficznej, przełamującej konwencjonalność postrzegania grafiki, i nadającej jej cechy innych „sztuk”, mniej skrupowanych warsztatowymi zasadami.

Błąd - Zureta

“Błąd jest wyczerpującym środkiem do odkrywania medium”

(Laszlo Moholy Nagy)

Funkcjonujemy w świecie pełnym rzekomo doskonałych form i algorytmów, wobec których popełniony najmniejszy błąd staje się synonimem porażki. Realizacja każdego obrazu graficznego wymaga przyjęcia ustalonej strategii, ściśle określonych (nie tylko technicznych) wytycznych, przestrzegania zasad. W mniej lub bardziej złożonym, wieloetapowym procesie tworzenia pracy graficznej zawsze istnieje potencjalne niebezpieczeństwo popełnienia błędu. Grafika warsztatowa wydaje się pod tym względem szczególnie restrykcyjna.

Słowo „zureta” w języku japońskim oznacza coś, co znalazło się poza „właściwym”, zaplanowanym punktem, „ześlizgnęło” się z ustalonej pozycji. Ten termin w kontekście grafiki warsztatowej, został wypromowany przez prof. Miide Seiichoro oraz rozwijany jest przez prof. Michael’a Schneider’a z Tokyo University of Arts. Jego zastosowanie oznacza, że błąd w grafice warsztatowej, nie istnieje w pejoratywnym znaczeniu. Z punktu widzenia obiektywnej oceny. Błąd graficzny, przeważnie jest skutkiem braku wiedzy, doświadczenia, wynikiem nieudolności lub niechlujności wykonania. Ale taki błąd może stać się istotnym czynnikiem kreującym dzieło, generującym nowe idee technologiczne, warsztatowe i w konsekwencji artystyczne.

Świadome łamanie obowiązujących reguł warsztatowych; odejście od wypracowanych przyzwyczajzeń i wyuczonych, rutynowych czynności, może być powodem otwarcia na możliwości i środki pozostające poza zespołem znanych, wypróbowanych i bezpiecznych. Dzięki prowokowanym błędom możemy skutecznie modyfikować stosowane strategie warsztatowe. „Pomyłka” w istocie przestaje skutkować błędem; staje się pretekstem do szukania innej drogi osiągnięcia celu. Ukazuje tymczasowość i unikalność procesu graficznego, o którym pisała graficzka Iwona Abrams. W jednym

23 D. Folga - Januszewska, Sztuka procesu i unikat graficzny [w] Kroki w historii grafiki. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, Kraków 2006, str. 44.

ze swoich esejów "The Relationship Between the Use of Unique Printmaking Techniques and Their Role in Defining Artists Identity"²⁴. podkreślała znaczenie ulotności chwili, momentu. Porównywała swoje metody pracy nad grafiką do tasyzmu; sztuki procesu Jacksona Pollocka, której incydentalny charakter bliski jest idei monoprintu.

Ichnografia

Sama etymologiczna wieloznaczność słowa „grafika” może być przyczyną odkrywania na nowo subwersywnych możliwości tego medium. Opierając się na analizach tekstu Tadeusza Żuchowskiego „Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?”²⁵, nie można nie zauważyć wspólnego rodowodu i bliskości słów grafika i rysunek. Słowo *grapheni* ze starożytnej greki znaczy pisać, rysować, ryc. Translacja ta może kierować nas do postrzegania tego terminu jako subiektywnej próby zapisu procesu. Metaforyczny potencjał tłumaczenia tego starogreckiego słowa odkrywamy też jako *list, ślad*.

Kata-graphē to również staro-greckie pojęcie prawdziwego rysunku. Najbliższą mi definicją, próba określenia transgresji grafiki pojawia się w słowie *ichnographia* jako „zobaczyć ponad”. Parafrazując słowa Rosalind Krauss „*Grafika (w org. Rzeźba) jest zaledwie pojęciem na obrzeżach pola, w którym istnieją inne, inaczej skonstruowane możliwości*”²⁶. Określenie *grafika* staje się coraz bardziej ogólne i pojemne, w celu uwzględnienia coraz większej ilości, niekiedy skrajnych, wzajemnie wykluczających się postaw. To właśnie w sferze opozycyjnych wartości mogą zachodzić najciekawsze zjawiska skłaniające artystę do refleksji. Podobne stanowisko zajmuje Dorota Folga - Januszewska we wstępie do katalogu IV Triennale Grafiki Polskiej. Autorka uważa, że „*Grafika z dziedziny sztuki staje się metodą pracy. W technice graficznej może powstać rysunek albo instalacja, a może nawet tymczasowa architektura*”²⁷. To od nas samych zależy, w jaki sposób postrzegamy medium, jaką ideę wyraża warsztat. Postrzeganie grafiki tylko przez pryzmat technicznych aspektów jej powstania, schodzi na drugi plan.

24 Iwona Abrams, *The Relationship Between the Use of Unique Printmaking Techniques and Their Role in Defining Artists Identity*, 2nd Impact 2001

25 T. Żuchowski, *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?* Toruń 2001, str. 26-27

26 Rosalind E. Krauss, *Rzeźba w rozszerzonym polu [w:] Oryginalność Awangardy i inne mity modernistyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, str. 282

27 D. Folga - Januszewska, tekst do katalogu 4 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2000

Założenia artystycznej pracy doktorskiej „o grafice”

„Istotne nie jest dane, powiedziane, przedstawione czy uczynione, istotne istnieje pomiędzy, istotne zmierza ku mocy niewyraźności...”²⁸ (Jan Berdyszak)

„Mistrz szachowy uzewnętrznia swe idee przy tak wielkim wysiłku myślowym, że jego wewnętrzna wolność i niezależność - bez względu na twardość charakteru - nie może pozostać nienaruszona.” (Albert Einstein)

Przewidywalność następujących po sobie „ruchów” w grafice warsztatowej może przywołać na myśl grę w szachy. Decydują o tym np. pozorny porządek, poddanie się funkcjonującym regułom, przestrzeganie zasad, wieloletnia tradycja i zawężony krąg graczy. Sam estetyczny schemat planszy do gry może być rozpatrywany w ujęciu graficzno-formalnym. Wszystkie powstałe gambity opierają się co najmniej na dwóch z trzech metod: tempo, aktywność, destrukcja.

Na początku pracy nad doktoratem zakładałem, że powstanie bardziej radykalny „doktorat - manifest” negujący sens konserwatywnych zasad warsztatu graficznego. Planowałem podważyć wartość tradycji graficznej. Jednak praca nad tak określonym tematem uświadomiła mi prawdziwe znaczenie wszystkich graficznych anachronizmów i jej fundamentalnych reguł. Niepokój towarzyszący próbom teoretycznych rozstrzygnięć stał się jednym z podstawowych motywów powstania pracy. Wiodącego znaczenia nabrała świadomość rangi, jaką wciąż stanowi dla mnie grafika warsztatowa. Zacząłem ją na nowo postrzegać; jak się wydaje, w sposób głębszy i bardziej otwarty.

Wszystkie zrealizowane cykle są subiektywną, swobodną impresją na temat wybranych pojęć, charakteryzujących najistotniejsze w moim przekonaniu zjawiska graficznej rzeczywistości. Próbując jednoznacznie przyporządkować im poszczególne realizacje uświadomiłem sobie ich uniwersalność. Wybrane przeze mnie pojęcia hasła nie wykluczają się wzajemnie; współistnieją ze sobą, zazębiają się ich znaczenia i treści. Stają się filtrem mojego sposobu definiowania grafiki warsztatowej.

Większość powstałych prac to monoprinty; formy unikatowe nie pozostawiające możliwości ich kopiowania.

Przy ich realizacji doktrynalnie zrezygnowałem z możliwości stosowania koloru, jedynie kolor papieru lub innych podłoży mogą dyskretnie wzbogacać dominującą monochromatyczność wszystkich prac. Taką decyzję traktuję jako, odwołanie do genezy grafiki warsztatowej; jej pierwotnych form. Otwierając i zaglądając do wnętrza puszki z farbą drukarską, zawsze towarzyszy mi uczucie kojarzące się z zacytowanym

28 J. Berdyszak, katalog - retrospektywa wybranych problemów z lat 1962 -1995, Katowice 1996 str. 62

jako motto podrozdziału „Sztuka czarna”, fragmentem wspomnienia Timothy Peakea: *„Kiedy podczas pieszego okrążenia ziemi wyjrzałem przez okno...”*

Jednym z założeń mojej pracy jest dosłowny, fizyczny udział matrycy w końcowej formie dzieła. Staje się ona elementem w różny sposób zintegrowanym z materiałem samego dzieła graficznego, albo po prostu sama staje się takim dziełem („Malewiczowi”, „Teki”, „Kolekcja”, „Merla”, „Warstwy”, „Transfer”, „Obiekty graficzne”).

Katalog pracy zawiera 16 pozycji. Wszystkie mają różnorodny charakter: od instalacji graficznej, wykorzystującej intencjonalnie tworzone odbitki, odbitki nieudane, zniszczone po kompozycje złożone z kilku lub kilkudziesięciu kopii („Nakład”, „Koniec nakładu”, „Epilog matrycy”, „Gradient”). W skład dzieła wchodzi również obiekty - matryce.

Istotą mojej artystycznej praktyki staje się inicjowanie „zdarzeń”, których natura pozostaje wbrew tradycyjnym zasadom warsztatu. Nie neguję ich, lecz badam i doświadczam możliwości balansowania; poruszania się po ich umownych granicach, łącznie z ich świadomym przekraczaniem.

Niczemu, co jest efektem moich działań doktorskich nie nadaję znaczenia rozstrzygnięć ostatecznych. Praca jest efektem rozmów, jakie przez kilka ostatnich lat prowadziłem sam ze sobą. Tematem tych rozmów była grafika; jej potencjalne możliwości, a przede wszystkim wciąż powracające pytania dotyczące istoty grafiki.

Postanowiłem obrać twórczą metodę intuicyjnego podążania drogą refleksji będących efektem kolejnych realizacji. Nie ukrywam więc, że część moich działań ma charakter improwizacji, jako reakcji na aktualne przemyślenia.

Grafiki stają się metaforyczną grą znaczeń i subiektywnych domysłów otwartych na swobodną interpretację. Tego typu strategia pozwoliła zrealizować prace, które postrzegam jako formę wizualnego eseju.

Bibliografia:

Artur Mordka, Wtórna intencjonalność matrycy litograficznej {w} 2 Ogólnopolskie Sympozjum Grafiki Artystycznej „Przestrzenie Grafiki | Koegzystencja. Rzeszów 2016, str. 52

Barbara Skarga, Ślad i obecność, Warszawa 2002

Dorota Folga - Januszewska, tekst do katalogu[w] 4 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2000

Dorota Folga - Januszewska, Grafika gra sztuki, Warszawa 2015, str. 16

Dorota Folga - Januszewska, Niepowtarzalność i oryginał. Dylematy grafiki współczesnej [w] 75 razy Irena Jakimowicz, Warszawa 1997, str. 56

Dorota Folga - Januszewska, Sztuka procesu i unikat graficzny [w] Kroki w historii grafiki. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, Kraków 2006, str. 44

Frańciszek Bunsh, tekst ze zbioru wypowiedzi dyskusyjnych - Krakowska szkoła grafiki, Kraków, 1989, str. 3

Iwona Abrams, The Relationship Between the Use of Unique Printmaking Techniques and Their Role in Defining Artists Identity, 2nd Impact 2001

Jan Berdyszak, katalog - retrospektywa wybranych problemów z lat 1962 -1995, Katowice, 1996

Janusz Kaczorowski 1941 - 1987 (katalog do wystawy), Galeria Teatru Stu, Kraków 1988 str. 62-63

Janusz Krupiński, Światło i ciemność - czarne kwadraty Kazimierza Malewicza, [w] Estetyka i Krytyka 39, Kraków 2015

Jerzy Madeyski, tekst do katalogu Franciszek Bunsh Grafiki - Tempery, Kraków, 2001, str. 11

Jerzy Werner, Technika i technologia sztuk graficznych, Kraków, 1972

Katarzyna Kulpińska, Grafika artystyczna w twórczości polskich artystów awangardy lat 30. XX w., Toruń, 2012, str. 210

Mariusz Pałka, Magia Matrycy, [w] Wielość w Jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku, Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak (red) ,Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy im, Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2013, str 179

Marta Raczek - Karcz, tekst do publikacji Grafika ASP Kraków, Kraków, 2013 str. 69

Krzysztof Siatka, W kierunku sztuki ukrytej, Historia Janusza Kaczorowskiego, Kraków, 2019

Richard Noyce, tekst z katalogu Witold Skulicz - Grafika nade wszystko, Kraków, 2012, str. 32

Tim Peake, Zapytaj Astronautę, Białystok, 2018

Rosalind Krauss, Rzeźba w rozszerzonym polu [w] Oryginalność Awangardy i inne mity modernistyczne, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, str. 282

Tadeusz Żuchowski, Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?, Toruń 2001, str. 26-27

Witold Skulicz, Grafika nade wszystko, Kraków, 2012, str. 83

Sebastian Duzik, Marek Glikowski, Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłos matrycy, [w] Czasopismo: Sztuka i Dokumentacja, Nr 14 2016, str 94

źródła internetowe:

C.Griffiths, N. Donovan, wywiad dla BBC 4: ,Imagine a space that's so dark that as you walk in you lose all sense of who you are and what you are, and also all sense of time.,

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html> .

<https://www.youtube.com/watch?v=j10VNMh27Do> - Przestrzenie Grafiki, MTG – Kraków 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=PjFo7zPMblg> – Wywiad z Janem Berdyszakiem

https://artkrytyka.blogspot.com/2018/05/bad-unikat_21.html

