

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione V (2010)

MALARSKI WARSZTAT: TRADYCJE I WSPÓŁCZESNOŚĆ

*Romuald Oramus*

## ***Peintre-graveur*, malarz uprawiający grafikę. Współzależność technologii i formy**

W poszukiwaniu nowych środków wyrazu malarze korzystali i korzystają z doświadczeń różnych dyscyplin artystycznych. Od kilku stuleci sięgają po grafikę, mając niemały wpływ na jej warsztatowy rozwój. Przez całe średniowiecze w relacjach z malarstwem współgrał drzeworyt langowy, wzdłużny (druk wypukły). Druga połowa XV wieku to czas pojawienia się rytowniczej techniki miedziorytu i suchej igły. Wiek XVII to pełnia rozkwitu technik druku wklęsłego, głównie kwasorytnicznej akwaforty, choć pierwsze realizacje w zakresie tej techniki zauważamy już w zaraniu XVI wieku, a także początki stosowania technologii typowej dla akwatinty, która warsztatowo określiła się w XVIII stuleciu. Wtedy też spopularyzowano tzw. sztukę czarną, czyli mezzotintę, technikę nietrawioną, której początki sięgają XVII stulecia. U schyłku XVIII wieku wynaleziono litografię (druk płaski), która w XIX wieku obok drzeworytu sztorcowego stała się wiodącą techniką graficzną, stylistycznie i formalnie bardzo związaną z malarstwem<sup>1</sup>.

W ramach kopiujących możliwości grafiki malarze wykazywali się dużą dozą praktycyzmu, powielając swe przedstawienia i tym samym popularyzując własną twórczość. W dużym stopniu podchodzili do tego zarobkowo. W praktyce przygotowywali zaledwie rysunki tuszem, atramentem czy bistrem, jak np. Pieter Bruegel St., na podstawie tych rysunków-projektów w oficynie drukarskiej H. Cocka w Antwerpii były przygotowywane ryciny, wycinane przez mistrzów drzeworytników czy sztycharzy w przypadku miedziorytu. Przy tak zespołowej pracy malarz uważany był za głównego autora grafiki, chociaż zwyczajowo na jej licu widniał często monogram rzemieślnika.

Wielość technologicznych rozwiązań siłą rzeczy ukazała ogromne możliwości wyrazowe, tkwiące w graficznym warsztacie. Na kanwie wielości technik ukuło się pojęcie *peintre-graveur*, malarz-grafik, który równolegle uprawiał lub uprawia malarstwo oraz grafikę jako komplementarne dyscypliny. Zatem pojęcie to nie dotyczy

---

<sup>1</sup> Por. A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, oprac. J. Artymowski, Warszawa 1975; J. Catafal, C. Oliva, *Grafika w sztuce XX wieku*, [w:] *Techniki graficzne*, Warszawa 2004; A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. II, Warszawa 1997.

malarzy, którzy sporadycznie lub incydentalnie kiedyś wykonali jakąś rycinę. Można się spierać, czy przypadek Bruegela, metodycznie korzystającego ze sprawności rąk rzemieślnika-rytownika, uprawnia do określania go mianem malarza-grafika.

W poniższych rozważaniach szczególne miejsce zajmą artyści, których całe dzieło życia jest integralnie związane z obiema dyscyplinami, jak w przypadku Albrechta Dürera, Rembrandta van Rijn, Francesco Goi czy Pabla Picassa. Dzieło to jest w dużym stopniu przesiąknięte obiema dyscyplinami. Wynika to nie tylko z ilościowej proporcji konkretnych prac artysty, ale i z faktu współistnienia poszczególnych okresów twórczości w ciągu całego życia. Fakt osobistego realizowania i dozorowania złożonego procesu powstawania grafik nie jest tu też obojętny. Z czasem wiąże się to z narodzinami tzw. grafiki autorskiej, otwartej na twórcze, warsztatowe eksperymenty. W dużym stopniu obie dyscypliny – dopełniając się wzajemnie – kształtował artystyczny temperament autora. Metodyczność i „czystość” formalnych środków w malarstwie Dürera jest adekwatna do pragmatycznej metody wykorzystania grafiki do celów coraz doskonalszego naśladowania natury. Przypadek Rembrandta uwalnia go od tej imitacyjnej służebności na rzecz artystycznej wolności, kreującej piękno i dobro obrazu w oparciu o spełnione zamiary autora. Goyę grafika wyzwoliła od dominującej stylistyki epoki, a u Picassa widzimy przypadek gry konwencjami stosowanymi w malarstwie i rycinach. Dlatego w naszych rozważaniach warto zburzyć chronologię historii sztuki, oddając pierwszeństwo tym czterem artystom gigantom. Porządek chronologiczny będziemy mogli przywrócić w momencie dopełniania ich postawy o zjawiska, bez których trudno wyobrazić sobie względną całość współistnienia malarstwa i grafiki w rozwojowym ciągu przemian europejskiej sztuki.

Patrząc na twórczość Dürera trudno zrozumieć i ogarnąć stylistyczną całość jego dorobku bez łączenia i wzajemnej korelacji obu dyscyplin. Podobnie jest z *oeuvre* Rembrandta oraz Goi, artyści zarówno salonów, jak i „interwencyjnej” publicystyki. Dziś mógłby być nazwany twórcą sztuki krytycznej, zabierał bowiem głos w wielu kwestiach natury społeczno-politycznej. W przypadku Picassa mamy do czynienia z typem artysty, który wraz z błyskotliwością malarskiego warsztatu potrafił zarazem żonglować różnymi graficznymi technikami, ucząc się ich od podstaw w trakcie realizacji rozbudowanych serii prac.

W życiorysach *peintre-graveurs* przeplatanie się malarstwa z grafiką nie musi być ściśle powiązane w czasie. Bywa, że podobne wątki się pokrywają lub są komplementarne, nawiązując do pewnej wspólnej stylistyki formalnej czy warsztatowej danego okresu. Innym razem określone przedstawienia poruszane są równolegle w obu dyscyplinach, ale bywa i tak, że odstęp między współgrającymi ze sobą obrazami i grafikami jest wieloletni. Świadczy to o tym, że wtedy grafika dla tych malarzy nie stanowiła nagłej inspiracji, ale była jakąś inną formę poszukiwania wyrazu, drążącą te same lub podobne tematy.

Albrechta Dürera (1471–1528) postrzegamy jako reprezentanta malarstwa Północy, malarstwa o bardzo wyrazistym rysunku, gdzie detal momentami przytłacza inne zagadnienia przestrzenne, wykraczające poza perfekcję odwzorowania kształtu i bryły. Dwie jego podróże do Włoch, odbyte w roku 1494 i w latach 1505–1507, powodują, że pierwsze doświadczenia z obrazów i grafik wczesnego okresu,

wpisujące się jeszcze w konwencję malarstwa średniowiecznego, coraz bardziej ewoluują w kierunku studyjnego i iluzjonistycznego wykorzystania różnych technik malarstwa (akwarela, tempera jajkowa, technika olejna), jak i technik grafiki (drzeworyt, miedzioryt).

*Autoportret w rękawiczkach* z 1498 roku (Prado, Madryt) jest dziełem powstałym po pierwszej podróży do Włoch. W najdalszym planie, za oknem widać fragment alpejskiego pejzażu, jednak pozbawionego powietrznej, miękkiej przestrzenności (perspektywy) włoskiego krajobrazu. Struktura tego obrazu wciąż zdominowana jest północnym ostrym rysunkiem<sup>2</sup>. W wizerunku artysty dostrzegamy analityczne wypracowanie modelunku i szczegółu: w partii włosów dominację kreski, prawie porównywalnej do miedziorytniczego cięcia. Paralelnie w drzeworytniczym przykładzie z pierwszego cyklu artysty – *Apokalipsy (Czterej Jeźdźcy Apokalipsy, 1497–1498)* widać przywiązanie do detalu o podobnej „przestrzennej ostrości”. Przestrzeń tej ksylografii także nie posiada perspektywy powietrznej, zróżnicowania akcentów o różnym oddaleniu. Widzimy natomiast nagromadzenie wątków typowych dla sztuki średniowiecza, swoisty *horror vacui*, lęk przed pustką, potrzebę gęstego zabudowania przestrzeni, z cechami kompozycji zamkniętej<sup>3</sup>.

Analityczny charakter *Autoportretu* z 1500 roku (Alte Pinakothek, Monachium) ma już znamiona renesansowej formy. Ostrość rysunku, dosadność detalu samej postaci artysty nie jest zakłócona nadmiarem podobnie akcentowanych planów dalszych. Gładkie, czarne tło wydobywa światło i bryłę fizjonomii autora. Gest ręki na pierwszym planie na granicy dolnej krawędzi obrazu dodatkowo buduje jego przestrzeń. Jest tu ona konstruowana na zasadzie stopniowania układów przestrzennych, a nie nagromadzenia wątków i szczegółów. Stanowi przedsmak późniejszych

---

<sup>2</sup> Podróż na Południe była ważnym zwyczajem artystów Północy i odwrotnie. W ramach nowego prądu umysłowego i artystycznego twórcy przełomu XV i XVI w. obu obszarów wzajemnie się dopełniali w rozwijaniu tematów oraz warsztatu obu omawianych tu dyscyplin. Por. *Transalpinum. Od Giorgona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa ze zbiorów Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, Muzeum Narodowego w Gdańsku* (katalog wystawy), Muzeum Narodowe, Warszawa 2004.

<sup>3</sup> Zgodnie ze zwyczajem Dürer korzystał z pomocy *formschneiders*, czyli mistrza rzemieślnika-rytownika w oparciu o przygotowany rysunek. Por. S.K. Stopczyk, *W blasku Apokalipsy*, [w:] tegoż, *Siedmiu wielkich grafików*, Warszawa, 1988. Natomiast tak, jak nie dopuszczał pomocników czy uczniów do malowania swoich obrazów, także wyłącznie osobiście grawerował miedzioryty. Po pierwszym powrocie z Włoch sam zorganizował oficynę drukarską, ze względu nie tylko na ambitne plany edytorskie, ale i z powodów praktycznych, związanych z zabezpieczeniem się przed częstym fałszowaniem, niekontrolowanym powielaniem jego prac, a sprzedawanych jako dzieła norymberskiego artysty. Wtedy nie było ochrony prawa autorskiego, z czego korzystał m.in. znany miedziorytnik włoski 1. poł. XVI w. Marcantonio Raimondi (współpracujący w Rzymie z Rafaelem, grawerując mu miedzioryty wg przygotowywanych rysunków). Można rzec, że Raimondi był niepospolitym „piratem graficznym”, podrabiającym dzieła mistrza z Norymbergi (fałszywymi drzeworytami handlował w oparciu o oryginalne, dostępne na rynku prace). Po założeniu własnej oficyny w Norymberdze i prawnej interwencji, Dürer spowodował, że w wyniku procesu w Wenecji tamtejszy sąd zabronił Raimondiemu kopiowania prac artysty jedynie bez jego (Dürera) monogramu. Por. *Fałszerze bogacili się na kopiowaniu jego rycin*, [w:] *Dürer, Geniusze sztuki*, red. wyd. pol. M. Sieramska, Warszawa 1991.

miedziorytów, w których kreska i walor podporządkowują się nowej wizji człowieka i świata<sup>4</sup>.

Jak widać, już pierwsza podróż do Włoch zaowocowała znaczącymi przemianami budowy formy obrazów Dürera. Porównując *Oplakiwanie Chrystusa* z 1500 r. do *Ołtarza Paugmärtnerów* z lat 1502–1504 (oba w Alte Pinakothek, Monachium), także zauważamy różnicę w stopniu rozbudowania wielości planów kompozycji, a przede wszystkim w tym drugim dziele, w środkowej kwaterze ołtarza, większą powietrzną przestrzenność. Pierwsze natomiast wykazuje cechy bliższe technice drzeworytu, co narzuca się, porównując je np. z ksylografią przedstawiającą *Szatana wtrąconego do czeluści* z lat 1497–1498. Poza charakterem budowy bryły poprzez stylizacyjną dominację konturu formowanych kształtów powtarzają się w obu typach prac podobne detale ikonograficzne, przedstawienia zamków w ostatnim planie kompozycji (por. także *Pokłon Trzech Króli*, 1511, Galleria degli Uffizi, Florencja)<sup>5</sup>.

Ślad stylistycznych zmian w obrazach artysty pod wpływem włoskiego malarstwa dostrzegamy w studyjnym podejściu do natury, zmierzającym do najbardziej doskonałego odtwarzania rzeczywistości, z zachowaniem alegorycznego czy biblijnego sensu. Studia aktów *Adama i Ewy* z 1507 roku (Prado, Madryt), powstałe po drugim pobycie we Włoszech, prezentują już zupełnie inny modelunek, harmonijny i miękki, typowy dla malarzy Południa, różny od podobnych tematycznie stylizacji Lukasa Cranacha St. czy Hansa Baldunga Griena. Dla porównania, miedzioryt przedstawiający pierwszych rodziców z 1504 roku (zatem sprzed drugiego wyjazdu) prezentuje fizjonomicznie podobny typ kobiety i mężczyzny, wciąż „obciążony” jest formalnymi cechami charakterystycznymi dla wymienionych niemieckich malarzy przełomu XV i XVI wieku.

Dyskretne, harmonijne *sfumato* modelunku w obrazach po 1505 roku wiąże się dodatkowo z nową, zastosowaną wtedy przez artystę, techniką graficzną, miedziorytem. Doświadczenie włoskie także owocują u Dürera uznaniem dla sztychów, coraz bardziej popularnych w Italii (Raimondi, Andrea Mantegna). Poza tym

---

<sup>4</sup> Artysta fascynował się ruchami religijnymi, które wtedy miały miejsce. Miedzy innymi monachijski *Autoportret* z 1500 r. jest przykładem nawiązania do myśli bardzo popularnego wówczas mistyka Tomasza a Kempisa i fascynacji jego dziełem *O naśladowaniu Chrystusa*. Jako chrystologiczne nawiązanie wpisuje się w nurt religijny określanej jako *devotio moderna*, który właściwie przygotował grunt pod reformację.

<sup>5</sup> W zakresie poszukiwania środków wyrazu dla przestrzeni i modelunku w tzw. drzeworycie langowym, wzdłużnym (drzeworyt, inaczej ksylografia), o dominującej stylizacyjnej, nieco dekoracyjnej ich strukturze, w dużym stopniu decydowały możliwości techniczne. Drzewo przycinane było wzdłuż słojów drewna, co wymagało wielkiego kunsztu. Tak cięte drewno było mniej wytrzymałe. Dopiero z początkiem XIX w. zastosowanie drzeworytu sztorcowego (cięcie deski w poprzek słojów) umożliwiło rozszerzenie środków wyrazu: modulowanie formy poprzez bardziej urozmaicone szrafowanie o wiele cieńszymi dłutami, prowadzonymi w różnych kierunkach. W pierwszym przypadku możemy mówić o pewnym formalnym podobieństwie do kreskowego sposobu kształtowania bryły w malarstwie temperowym. Drzeworyt langowy jako technika bardziej odpowiadał przedstawieniom o gotyckiej i ludowej proveniencji. Ograniczenia tkwiły w określonej minimalnej grubości i gęstości kresek oraz kierunkowości szrafowania. Szersze możliwości wszelakiej konstrukcji formy pojawiły się dopiero w miedziorycie. Por. A. Jurkiewicz, dz. cyt.

i wcześniejsze grawerskie doświadczenia (warsztat ojca złotnika) pozwoliły mu perfekcyjnie opanować tę nową technikę. Grafiki, jak choćby *Rycerz*, *Śmierć i Diabeł* z roku 1513, poza swoją metaforyką i moralizatorstwem pokazują o wiele większe zdolności mimetyczne artysty. Podobnie *Św. Hieronim w celi* z 1514 roku, oprócz bliźnich odniesień, stanowi właściwie sceną rodzajową, znakomicie pokazującą rzeczywistość potoczną. Tajemnicza *Melancholia* z tegoż samego roku to mistrzostwo realizmu, wzbogacone wieloznaczną symboliką kształtów i figur. Dzieło zdaje się być nie tyle obrazem smutku czy depresji (na którą Dürer cierpiał), ale jest metaforą pewnego stanu sprzyjającego twórczości. Przesłanie pracy zmierza do pokazania artysty-analityka jakby w rozterce twórczej. Stan ducha dopełniają liczne symbole – klepsydra, waga, figury geometryczne (kula, wielościan), motywy odnoszące się do naukowego podejścia do studium natury (cyrkiel jako narzędzie racjonalnego oglądu i badania jej praw, ze znajomością prawideł miary i porządku). Niewątpliwie miedzioryty poprzez osiągalną precyzję i finezję linii, a także rozbudowane tonalne napięcia walorów bliższe były obrazom dojrzałego renesansu. Modelunek malarzkiej formy *Czterech Apostołów* z 1526 roku (Alte Pinakothek, Monachium) nie tylko czasowo, ale strukturalnie tożsamy jest z miedziorytniczym wizerunkiem *Apostoła Filipa* z tego samego roku. Wszystkie przedstawienia to analityczne, wnikliwe studia postaci z uwzględnieniem leonardowskiej lekcji – obserwacji wyrazu fizjonomii i złożonej struktury kostiumu-draperii, a także światła, kształtującego psychologiczny rys twarzy.

Życie Dürera toczyło się harmonijnie. Spokój stabilnej rodziny, własna drukarska oficyna, dociekliwość artystyczna i naukowa, która w pisemnych opracowaniach stawiała sobie za cel wyrażenie prawideł o sztuce doskonałej i racjonalnej (traktaty o malarstwie, rysunku, i sztuce geometrii). Na przeciwległym brzegu artystycznego temperamentu i losu widzimy życie i twórczość Rembrandta. Tak jak w porzekadle „fortuna kołem się toczy”, mamy tu w biografii artysty przykład zmienności kolei życia: od sukcesu oraz akceptacji ze strony elit do skrajnej biedy i osamotnienia.

Twórczość Rembrandta van Rijn (1606–1669) jest przykładem intensywnego współistnienia malarstwa i grafiki jako pewnego „żywołu tworzenia”. W ciągu całego jego życia twórczość ta podlega wyrazistej ewolucji. Patrząc na wczesny obraz – młodzieńczy *Autoportret* z 1635 roku (Galleria degli Uffici, Florencja), kiedy od roku jest już szczęśliwie ożeniony z Saskią, i porównamy go z wizerunkiem własnym w technice akwaforty z Muzeum Sztuk Pięknych (Puszkina) w Moskwie z 1631 roku, z czasu kawalerskiego, to widzimy podobny sposób budowania formy, bardzo zdyscyplinowany, miejscami subtelny i zrównoważony, gdzie tony szarości są szczególnie wyważone, a kontrasty światłocieniowe nie mają dramatycznego charakteru. Akwafortowy autoportret Rembrandta robiony był kilkustanowo; widać tu jednorodność materii, podobnie jak we wspomnianym malowanym autowizerunku powściągliwie formowanym. Mamy przykłady precyzowania formy oraz harmonijnej konstrukcji światła, bez zamaszystości i intensywności gestu, typowego dla późniejszej twórczości artysty<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Na XVII w. przypada szczególnie rozkwit technik wkłęsłodrukowych – akwaforty, suchej igły i różnych warsztatowych kombinacji będących prototypami akwatinty czy mezzotinty. Rysunek igłą lub rylcem wykonywano na płycie metalowej (wtedy miedzianej) pokrytej specjalnym kwasoodpornym werniksem. Płyta w wyniku rysowania ostrym na-

Tak jak w przypadku wspomnianych i licznych autoportretów (wykonywanych przez całe życie), zbieżność tematów w obu dziedzinach twórczości Rembrandta jest zauważalna. Spośród jego scen biblijnych i rodzajowych czasowo zbliżone są np. dwie prace przedstawiające *Ofiarowanie Izaaka*: obraz z 1635 i rysunek 1636 roku (obie w Ermitażu, Sankt Petersburg). Ta ostatnia, choć przynależna do innej techniki, w istotny sposób zbliżona jest do później realizowanych grafik. Płótno jest jeszcze w sferze harmonijnej formy, rysunek zapowiada siłę zbliżającej się ekspresji w dojrzałym okresie Holendra. Ponadto struktura materii piórka i bistru antycypuje zastosowanie zdecydowanych kontrastów i wykorzystanie różnych warsztatowych procedur w zakresie techniki olejno-żywicznej i nietrawionych technik rytowniczych: suchej igły i mezzotinty, dających, bardzo zróżnicowane i kontrastowe wartości rysunkowo-graficznej materii.

Struktura grafik Rembrandta widoczna jest przy porównywaniu scen biblijnych. Nie jest to tylko kwestia modyfikowania motywu w obrębie obu dyscyplin. Ważnym aspektem wydaje się podejście artysty do procesu tworzenia i stosunek do dzieła końcowego. Dramatyzm przedstawień przybiera tu z czasem znamiona wspomnianej wzmożonej ekspresji. Częścią tych grafik są prace przynależne do cyklu pasyjnego, realizowanego we współpracy z Hendrickiem Uylenburgiem, w którego pracowni artysta realizował ryciny w czasie swego pierwszego okresu amsterdamskiego (1631–1633). Pomyślane jako rozbudowany tematycznie zestaw, w fazie projektowej zostały przygotowane przez Rembrandta w formie malarskich małoformatowych szkiców *en grisaille* na papierze, tekturze bądź płótnie. Na ich podstawie miały być opracowywane sztychy, rytowane przez Jorisa G. van Vlieta, ale zamiar ten nie doszedł do skutku, z wyjątkiem dwóch scen: *Zdjęcie z Krzyża* (1633, Gabinet Rycin, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) do obrazu o tym samym tytule z lat 1632–1633 z (Alte Pinakothek Monachium) oraz *Ecce Homo* z lat

---

rzędziem (odkrywania partii metalu), w zależności od długości czasu trawienia w kwasie (azotowym, chlorku żelazawym) wzbogaca się grawerunkiem o zróżnicowanej głębokości linii bądź płaszczyznami o różnym stopniu szarości lub czerni. Czas trawienia płyty decyduje o głębokości kreski, a to wpływa na ich grubość przy druku. Podobnie jest w tzw. suchych technikach metalowych (zatem nietrawionych, tylko rytowanych: miedziorycie, suchej igły, mezzotintie, dającej „miękką” plamę). Nim dana grafika zostanie ukończona, autor kontroluje przebieg procesu twórczego, wykonując odbitki stanowe. Matryce – płyty graficzne koryguje się, zmieniając ich jakość formalną. Rembrandt wykonywał wiele stanowych odbitek na każdym etapie tworzenia. U artysty są prace, które powstawały natychmiast, od jednego posiedzenia, i są także trawione lub rytowane po kilka razy w różnych fazach realizacji. Aby uzyskać czerń w technikach metalowych, nie wystarczy gęsto i grubo zarysować płytę intensywnymi kreskami. Stosowną płaszczyznę trzeba kreskować w wielorakim porządku zbliżonym do rysunku piórkiem: po skosie i równoległe, na zasadzie kratkowania, czyli wzajemnego ich nakładania się (szrafirunek). Aby płyta graficzna przyjęła farbę, a potem nie była ścieralna zbyt łatwo z matrycy przy jej czyszczeniu przed drukiem, nie może być przetrawiona. Nie daje wtedy pełnej czerni, tylko plamę o nierównomiernym walorze (na brzegach jest czarna, a w środku wytarta), co wielokrotnie Rembrandt świadomie wykorzystywał w swych odbitkach. W licznych eksperymentach także stosował w wybranych partiach odkrytej płyty metodę bezpośredniego pocierania żrącymi siarkowymi pastami lub kwasem z pomocą pędzla, albo pozostawiał większą ilość farby wtartej w matrycę, uzyskując malarskie efekty lawowanej tinty. Por. J. Talbierska, *Twórczość graficzna Rembrandta van Rijn*, „Rocznik Historii Sztuk”, t. XXIII, 2008.

1635–1636 do płótna z National Gallery w Londynie<sup>7</sup>. Można domniemywać zatem, że fakt ten w dużym stopniu decyduje o ograniczonej ekspresyjności tych grafik, nie były bowiem rytowane osobiście przez Rembrandta. Późniejsze graficzne realizacje, zgodnie z dramaturgią życia artysty, stają się wyrazem porywającej spontaniczności, mistrzowsko kontrolowanej w wielu stanowych odbitkach, łączących wykwiutność i finezję technik trawionych z brutalizmem suchej igły (*Trzy krzyże*, 1653, Staatliche Graphische Sammlung, Monachium); podobną ekspresję dostrzegamy np. w rycinie *Uzdrowienie chorego*, 1643–1649 (tamże). Tak jak w niedługim czasie Rembrandta czekała odmiana losu wraz ze zmianą podejścia do własnego malarstwa, tak w grafikach tych Holender weryfikuje powtarzalną edycyjność matrycy. Jego sztychy, rytowane swobodnie, niczym rysunek piórkiem, w dużej części stają się monotypiczne, dając niepowtarzalne odbitki kolejnych wydruków.

Malarskie i graficzne sceny religijne Rembrandta wykraczają często poza swój temat. Prócz przekazu ikonograficznego są rozważaniami nad formą, warsztatem: przestrzenią, światłem, materią, kierując naszą uwagę na przekaz treści i postawę artysty wobec procesu kreacji, eksperymentalnego i spontanicznego. Element *mimesis* ustępuje wizyjnemu podejściu do kwestii odtwarzania rzeczywistości, choć z drugiej strony sensualna sugestywność bogatych materialnych i luminescencyjnych efektów zniewala nas zachwytem nad możliwościami iluzji.

Eksperyment z materią to jedna z najbardziej istotnych cech omawianej tu twórczości. Około roku 1640 obrazy i grafiki cechuje coraz większa szkicowość wykonania, łącząca jednak ekspresję pociągnięcia pędzla *alla prima* z wnikliwą analizą materii i światła, uzyskaną wieloetapowymi technologicznymi zabiegami. Akwaforta *Wskrzeszenia Łazarza* (1642, Muzeum Sztuk Pięknych, Moskwa) jest przykładem posługiwania się kreską coraz bardziej żywiołową, w swej szkicowości zbliżoną do rysunku trzcinowym piórkiem, z bardzo dynamicznym zastosowaniem szrafowania. Holender traktuje tu płytę graficzną jak kartę ze szkicownika, w którym rysunki wykonywane są na zasadzie błyskawicznej notacji pomysłu. Nie ma tu typowego dla wkłęsłodruku wieloetapowego przygotowywania poszczególnych stanów kilkufazowej całości. Zauważamy proporcjonalnie duże do formatu blachy jakby niedorysowane partie przedstawienia, kierujące nasze postrzeżenie na autonomiczne środki wyrazu. W grafice *Artysta rysujący modelkę* (1646, Muzeum Sztuk Pięknych, Moskwa), pracy jakby niedokończonej, zauważamy metodę pracy mistrza z Amsterdamu: przechodzenia całościowego od strefy na początku bardziej wnikliwie analizowanej do całych partii ledwo zaznaczonych.

W obrazach, pomimo licznych opozycji w zakresie kompozycji oraz kontrastów formy, wzajemnych relacji pomiędzy partiami wyciszonymi, osiąganymi laserunkami i gęsto wypełniającymi kompozycję z ekspresyjnym zaznaczeniem impastów, dzieło Rembrandta charakteryzuje szeroko rozumiana harmonia przeciwieństw. Na przykładzie licznie malowanych aktów zauważamy, w jak szerokim rejestrze emanacji materii i światła porusza się artysta, z jednej strony ukazując zmysłową wzniosłość i urodę kobiecego ciała, z drugiej – poprzez dosadny realizm – zwykłość, by nie powiedzieć, przeciętność naszych wyobrażeń w tym zakresie. Płótno *Zuzanna w kąpielu* (1637, Muzeum Mauritshuis, Haga) i *Betsabe* (1654, Luwr, Paryż), to dwa

<sup>7</sup> Za: E. van Veting, *Rembrandt – inna biografia*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXIII, 2008.

różne wyobrażenia o kobiecie. W pierwszym przypadku młodziutki artysta snuje swe intencjonalne wyobrażenia o niewieścim ideale, w drugim ciężar życia jakby je weryfikuje, choć *Kąpiąca się* z tegoż samego roku (National Gallery, Londyn) zdaje się sugerować ciągłą vitalność mistrza (przedstawienie jest aktem Hendrikje, po śmierci Saski w 1642 roku związanej z artystą). Podobieństwa w zakresie kompozycji w stosunku do wczesnego aktu z 1637 roku spotykamy w rycinie z 1654 roku (Muzeum Puszkina, Moskwa). Wspólne profilowe ujęcie nagiej kobiety, dodatkowo o zbliżonej fizjonomice i proporcjach ciała, wskazuje na utrzymującą się stałą typologię wybieranych postaci oraz na stawianie zagadnień formalnych.

Malowane akty to popis techniki olejno-żywicznej<sup>8</sup>, z całym wachlarzem jej wyrazowych możliwości. Stopień nasycenia barwy, pomimo ograniczenia palety do pochodnych brązów, optycznej czerni, wszelakich szarości, wielości bieli i opozycyjnych uderzeń światła, jakby złota czy lśnienia bursztynu, koreluje z finezyjną techniką wykorzystania akwaforty w połączeniu z suchą igłą. Mamy tu perfekcyjne i wręcz magiczne wyczucie fuzji ostrej kreski trawionej techniki i miękkości uzyskanej rytowaniem bezpośrednio na płycie (połączenie szczególnie widoczne w ażurze zgiętych rąk siedzącej).

Rembrandt posługiwał się szeroką gamą kolorystyczną, choć dominują w niej tony ciepłe, z małą obecnością chłodnych błękitów czy zieleni. Stosując technikę olejno-żywiczną, o rozległym wachlarzu twórczej metody – od typu *alla prima* do wieloetapowych opracowań z dziesiątkami przemalowań oraz mnogością warstw laserunków (niejednokrotnie wcieranych dłońmi), stosował gęste pasty w partiach światła (mieszanina farby olejnej i tempery jajkowej). Czasem wręcz rozpoczynał pracę nad obrazem od specjalnych fakturowych gipsowych podkładów, kładzionych na zaprawie przygotowanego podobrazia. Końcowa materia, nierzadko wyraziście fakturowa, to dodatkowy efekt przemalowań i pracy pędzlem oraz szpachlą<sup>9</sup>.

Patrząc na dorobek graficzny Rembrandta dostrzegamy osiągnięcia wyrazowe i warsztatowe wykraczające poza techniczną biegłość czy nawet sztychowe standardy w zakresie sposobu drążenia blachy. Dostrzeżemy to porównując współczesne im rytownicze realizacje w dziedzinie rozwijających się technik wkłęsłodrukowych.

---

<sup>8</sup> W skład spoiwa farby w technice olejno-żywicznej wchodzi: olej lniany w ilości jedynie niezbędnej do związania pigmentu oraz żywica naturalna, głównie miękka (damarowa lub mastyksowa) rozpuszczona w olejku terpentynowym. Można też zastosować gotowy werniks na bazie tych żywic, z dodatkiem terpentyny weneckiej. Technika malowania, zbliżona do olejnej, także jest oparta na rozbudowanym wieloetapowym opracowywaniu malowidła, jednak z przewagą tonów transparentnych, nakładanych na siebie warstwowo po wyschnięciu każdej z nich (wspomniane żywice przyspieszają proces wysychania). Połykliwość i dźwięczność malarskiej powierzchni idzie w parze z większą trwałością optyki obrazu, nie podlegającej negatywnym zmianom koloru w czasie, z powodu nadmiaru schnącego oleju roślinnego (np. lnianego, makowego czy orzechowego). Por. W. Ślesiński, *Technika olejno-żywiczna*, [w:] tegoż, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa 1984. Zastosowanie techniki olejno-żywicznej nie wykluczyło sięgania do wcześniejszej techniki temperowej. Zagadnienia łączenia obu przedstawił w swym artykule M. Sikorski (zob. s. 25–32).

<sup>9</sup> Informacja o fakturowych podkładach wstępnie przygotowanych w niektórych obrazach Rembrandta zaczerpnięta została z wykładu M. Rzepińskiej dla studentów Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie, wygłoszonego w 1976 r. Por. M. Doerner, *Technika Rembrandta*, [w:] tegoż, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 227–230.



Podobnie w *oeuvre* malarskim widać charakterystyczną drogę zmiany świadomości roli i zadań artysty poszukującego, pogłębionej doświadczeniem życiowym. Z czasem artysta dystansuje się do funkcji reprezentacyjnej i komercyjnej malarstwa, a sama maestria wykonywania obrazów w bardziej swobodnej manierze ewoluuje w stronę malarskiego obrazoburstwa – odrzucenia wizerunków zatrzymujących się na granicy idealizmu i estetycznej intencjonalności. W rezultacie w dojrzałym i późnym okresie twórczości od 1642 roku – momentu powstania *Straży nocnej* (Rijksmuseum, Amsterdam) – obrazu, który zdaje się być znacząca cezura w całym artystycznym dorobku datuje się ciąg realizacji zgoła odmiennych w formalnym myśleniu o dziele. Grafika nadal była dla Rembrandta źródłem dochodów. Poza powtarzającymi się cyklicznymi motywami, kreślił liczne wizerunki zleconym przez klientów. Często realizując portretowe zamówienie w tej dyscyplinie, odsprzedawał przygotowane blachy do dowolnego kopiowania. Nie mniej jego sztuka malarska idzie własnym torem lśnienia materia i światłem, szlachetnością barwy, intensywnością emanacji blasku równą kamieniom szlachetnym. I niezależnie od tego, czy patrzymy na „graniczną” *Straż nocną*, czy na *Żydowską narzeczoną* (1665, Rijksmuseum, Amsterdam) lub wcześniejszy *Wiszący kawał wołu w rzeźni* (1655, Luwr, Paryż, podobna wersja znajduje się w Galerii Sztuki w Glasgow), blask złota i czerwieni ukazuje nam z taką samą energią siłę ludzkiego uczucia do drugiego człowieka, a równocześnie bezwzględność naszej egzystencji i zarazem wielkość człowieczego miłosierdzia (*Powrót syna marnotrawnego*, 1669, Ermitaż, Sankt Petersburg). Kolory w malarstwie jak i wielorakie czernie w grafice zdają się być barwami życia Rembrandta. Czerwone – witalnością, odwagą i dramatem życia, złote – wielkością holenderskiego króla malarstwa, czarne – tajemnicą niezbadanego losu.

Przenikanie się grafiki i malarstwa jest szczególnie widoczne w twórczości Francisco Goi (1746–1828). Z jednej strony był malarzem dworskim, portretował rodzinę królewską, zamawiano u niego kartony do gobelinów, projektowanych zgodnie z galanteryjną konwencją późnego neoklasycyzmu, z drugiej strony to artysta zrośnięty z tragicznym losem swego narodu. Burzliwy czas hiszpańskiej epopei przełomu XVIII i XIX wieku znalazł dosadnego świadka historii, rozdartego pomiędzy fasadowością dworskiej rzeczywistości, napoleońską okupacją a królewską restauracją. Nadworny malarz Goya służył Burbonom, równocześnie ośmieszał ludowe zabobony, wszechpotężną siłę Kościoła, a z biegiem burzliwej historii oskarżał wojska Francuzów o wojenne bestialstwa, nie zaprzestając malowania portretów na zamówienie elity, nawet popierającej okupację wojsk napoleońskich. Uwikłany w historię, rozdarty w swej twórczej niezależności, musiał z czasem opuścić Hiszpanię. Pozostawił jednak dzieło swą wymową i formą uniwersalne, do którego odnoszą się wszyscy artyści sztuki tzw. zaangażowanej.

*Kaprysy* (*Los Caprichos*, 1799), pierwszy duży cykl graficzny Goi w technikach wklęsłodrukowych (akwaforta, akwatinta, sucha igła), ukazuje ludyczny świat Hiszpanów, tradycję zwyczajów i przysłów ludowych, a zarazem prezentuje pewien rys społecznych nastrojów, widzianych przez artystę w zupełnie innym świetle niż oficjalny punkt widzenia. Gdyby nie zapobiegliwość Goi, który podarował cały cykl królowi Karolowi IV, stanąłby z pewnością przed obliczem inkwizycji. Tytuł pierwszej karty wydania, ryciny *Kiedy rozum śpi, rodzą się upiory* (1799, Muzeum Narodowe, Kraków), brzmi jak ostrzeżenie przed dwoistą naturą człowieka.

Pozostałe ryciny cyklu ukazują rzeczywistość absurdu, krzywdy, obłudy elit, ośmieszając to, co w określonej społecznej hierarchii monarchicznego porządku było ważne. Występuje tam bardzo dużo prześmiewczych wątków na temat przywar nie tylko ludu, ale przede wszystkim ludzi z wyższych sfer, dworu i Kościoła. Na przykładzie tych sztychów widać brawurowe, dynamiczne rysowanie formy, potem trawionej. W dorobku graficznym Goi fascynujemy się dziełami finalnymi, a także odbitkami stanowymi, dwóch, trzech faz realizacji. Widać tu, podobnie jak u Rembrandta, podobieństwa do malarstwa *alla prima*, szerokie i nerwowe gesty narzędziem, z płynnym i miękkim zastosowaniem plamy i relatywnym wykorzystaniem kreski. Choć artysta pracuje w akwaforcie, gdzie ta ostatnia jest formotwórczą podstawą w *Kaprykach*, linia momentami znika na rzecz zróżnicowanej tekstury tenty. Goya stosuje bardzo rozbudowany wachlarz wklęsłodrukowych technik, poza akwafortą i akwatintą sięga po efekty miękkiego werniksu zbliżonego do materii kredki i tzw. odprysku z dopełnieniem zróżnicowanego ziarna sypanej na płytę kalafonii. Wielość warsztatowych kombinacji pozwala artyście poszerzać skalę efektów formalnych. Strefy opracowane różnym zagęszczeniem kresek współgrają z szerokimi lawowanymi płaszczyznami za zasadzie podobnego lub przeciwstawnego współistnienia tych środków. Daje to syntetyczne efekty, w naszym rozumieniu plakatowe, klarowną formą podkreślające wyrazisty moralizatorski komunikat.

*Kaprysy* są zdecydowanym przeciwieństwem salonowych, dworskich czy plebejskich motywów. Pokazują świat bez pozy i obowiązującej konwencji. W formie podkreślającej ostry rys społeczny, dostrzegamy coś, co jest tożsamością Goi. Artysta, wywodzący się z ludu, jest świadkiem tego ludu. Daje świadectwo bolesnym faktom i zarazem wpisuje się swoistą tendencją dostrzegania i gloryfikowania ludowości jako wartości narodowej<sup>10</sup>. *Los Caprichos* są zarazem cezurą, gdy rodzi się nowy artysta, wyraźnie rozdzielający zdolność namalowania wszystkiego i dla wszystkich, od prawdy swej sztuki, eksperymentującego z formą i materia<sup>11</sup>.

Niewątpliwie ostatecznie Goyę ukształtowała historia. Wypadki narodowej wojny, wieloletnie partyzanckie zmagania hiszpańskich *guerrillas* stanowiły dla artysty dodatkowe bolesne doświadczenie, rodzące krzyk wobec „snu rozumu” i bezkresu bestialstwa z obu stron walczących. Zrazu cykl grafik *Okropności wojny* (*Desastres de la guerra*, 1810–1820), a później obrazy zawładnęły Goyą. Obecnie chcemy w nim widzieć świadka historii, artystę walczącego, dziełem swym uniwersalizującego to, co jest kresem człowieczeństwa. Ale wielkość tego głosu jest wyrażona różną skalą prac. *Okropności wojny* obejmują kilkadziesiąt rycin o małym formacie. Goya pracuje głównie w akwaforcie i akwatincie, choć ta pierwsza technika zdecydowanie przeważa. Ponadto stosuje miejscowo „czarną sztukę”, czyli mezzotintę, a także suchą igłę. W miejscach wybranych, zwłaszcza w ostatnim planie

<sup>10</sup> Ortega y Gasset, *Goya*, [w:] tegoż, *Velazquez i Goya*, Warszawa 1993, s. 220–227.

<sup>11</sup> Satyryczne ujęcia pojawiają się równocześnie w obrazach Goi, np. *Staruchy* z lat 1808–1810 (Musée de Beaux Arts, Lille) to płótno groteskowo ukazujące egzystencjalną rzeczywistość. Zauważamy stylizację dosadnego realizmu podobną do konwencji *Kapryków*. Groteskowy rys ujawnia się w wielu innych obrazach artysty z tego i późniejszego okresu, wpisujących się w nurt aktualnej społecznej krytyki oraz dodatkowo zakorzenionych w rytuałach typowych dla hiszpańskiej kultury. Parę lat później malarskie wątki znajdują kontynuację w cyklu rycin *Szaleństwa – Przysłowia*.

przestrzennego usytuowania dramatycznej narracji, zauważamy technikę miedziorytu. W rezultacie monochromatyczne odbitki, w czerni i bieli, uzyskują bardzo rozległy rejestr tonalny o zróżnicowanej teksturze akwatinty, ostrości akwafortowej kreski oraz materii technik rytowanych. Aksamitność suchej igły oraz finezja miedziorytniczej linii zabarwiają całość ciepłą miękkością szarego tonu.

To myślenie czernią i monochromem jest częścią iberyjskiej kultury, ale w tym wypadku mamy przedsmak obrazów Goi, kolorystycznie oszczędnych, a zarazem o spotęgowanej ekspresyjności. Takie formalno-kolorystyczne znamiona mają obrazy Goi zrealizowane po 1810 roku. Dwa monumentalne płótna, upamiętniające wydarzenia z 2 i 3 maja 1808 roku (Muzeum Prado, Madryt), podobnie jak w grafikach blaskiem niezadrukowanego papieru czy kontrastami materii – wobec czerni i mroku – rozświetlonym kolorem ukazują najbardziej znane wydarzenia początków narodowej wojny. *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* posiada w rycinach liczne odpowiedniki. Motywy egzekucji, kadr karabinowych luf, krótki plan przedstawienia, ostre światło kluczowej sceny, to elementy pojawiające się w różnych pracach z tego okresu. Stanowią one swoistą kronikę medialnych wypadków tamtej epoki<sup>12</sup>.

Cykle graficzne Goi poprowadziły go do nowej jakości malarstwa. Oderwały artystę od sprawnej, ale salonowej estetyki, od obrazów miłych oku. Zachwycająca błyskotliwość malarskiej techniki widoczna w licznych scenach rodzajowych, a zwłaszcza w portretach rodziny królewskiej i otoczenia dworu, przerodziła się w bezceremonialne obrazy powstałe po 1808 roku o brutalnie budowanej formie. Cykle graficzne zdecydowanie kształtują strukturę przedstawień, zarówno w zakresie formy, jak i jednoznacznego komunikatu. Artysta kładzie nacisk na sugestywny rysunek akwaforty. Stosuje przeciwstawienia o zgęszczeniach walorów i form. Pewne partie wypełnia gęstymi szarościami lub czerniami. Innym razem oszczędna kreska ledwie sugeruje wygląd rzeczywistości. Płaszczyzna podstawy, na której rozgrywają się sceny, jest lapidarna: zarys cienia, wojenny sztafaż lub inne ślady dramatu. Podobnie przestrzeń wokół, na ogół pusta, ledwo nosi ślad konkretnych miejsc<sup>13</sup>. Skrócowa forma rycin jest porównywalna do późnych obrazów. Szerokie zamasyści pociągnięcia pędzla w obrazach z wojny narodowowyzwoleńczej przechodzą w brutalizm „czarnej serii”, ściennych malowideł z *Quinta del Sordo* (tzw. *Domu Głuchego*), wykonanych w latach 1821–1823, by pod koniec życia, już na wy-

---

<sup>12</sup> *Okropności wojny* pokazane zostały dopiero po śmierci artysty. Za życia, na emigracji we Francji wykonał jeszcze serię grafik w nowej technice litografii z motywami *Tauromachii* (*Tauromaquia*), której wersje wklęsłodrukowe przygotował jeszcze w czasie pobytu w Hiszpanii (1815–1816). Także w Hiszpanii Goya zrealizował jeszcze jeden cykl graficzny w technikach akwaforty i akwatinty: *Szaleństwa – Przysłowia* (*Disparates – Proverbios*, 1813–1818).

Na przełomie 2009 i 2010 w krakowskim Muzeum Narodowym miała miejsce wystawa *Gdy rozum śpi*. Była prezentacją tego cyklu graficznego ( wyd. II z ok. 1855 r., ze zbiorów MN w Krakowie). Do cyklu grafik dołączony był jeden obraz tematycznie związany z rycinami: *Epizod z hiszpańskiej wojny o niepodległość* ze zbiorów Szépművészeti Muzeum w Budapeszcie (w zamian za wypożyczenie obrazu Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem* na wystawę *Od Botticellego do Tycjana*).

<sup>13</sup> Odnaleźć tu można odniesienia do charakteru pejzażu wokół Saragossy, por. R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, Warszawa 2006.

gnaniu we Francji, przybrać formę impresjonizujących scen *Corridy* (1825, Prado, Madryt).

„Czarna seria” stanowi już właściwie przykład zatracenia się w materii tworzenia, pomiędzy piętnem graficznej matrycy a obrazowaniem przeżytej rzeczywistości poprzez malarski gest. Jeśli siła grafik Goi, pomimo swych kameralnych rozmiarów, zmusi nas do skupienia uwagi na ich powierzchni, to zobaczymy coś, co jest poza rysunkiem i walorem materii tenty, słowem całą technologiczną identyfikacją. Wchodzimy w obszar sugestywnej przestrzeni, form wiele znaczących. Podobnie w „szalonych” obrazach umieszczonych na ścianach swego nowego domu artysta z czerni i z nieznacznego światła, blasku koloru czyni traumatyczny świat swoich i naszych koszmarów, obaw, katastroficznych przecuć. Choć obrazy te, przeniesione na płótno z końcem XIX wieku, stały się w Prado docelowym punktem wszelkich odwiedzających je wycieczek, tracą swój sens zagarnięcia prywatnej przestrzeni artysty, pozostawiają nurtujące przeświadczenie o jego tragicznym losie. Rozdarty pomiędzy dyspozycyjnością artysty kontraktowego a bolesną bezsilnością własnego „głosu z ludu”, pozostaje samotny, osaczony lękiem własnej choroby, a zarazem wyzwolony od jakiegokolwiek przymusu, poza daniem świadectwa prawdzie poprzez swą sztukę.

Uprawianie grafiki przez Pabla Picassa (1881–1973) łączy się z dwoma intensywnymi kilkumiesięcznymi twórczymi etapami artysty, kiedy nagłymi wielotygodniowymi zrywami wykonywał kilkaset grafik w różnych technikach (nawet po kilka w ciągu jednego dnia). W okresie 1930–1937 i 1963–1968 chętnie stosował wkłęsłodruk, a w latach 40. ubiegłego wieku podejmował próby dopełniania stylistyki obrazów litografiami. Incydentalnie interesował się barwnym linorytem (np. *Śniadanie na trawie*, 1962, w ramach trawestacji motywów wielkich mistrzów). Pierwszy „ciąg graficzny” to około 100 grafik dla Ambroise’a Vollarda, znanego paryskiego marszanda lansującego artystów pierwszych dekad XX wieku, głównie kubistów<sup>14</sup>. *Teczka Vollarda* to grafiki stanowiące często kontynuację wybranej stylistyki obrazów Hiszpana. Zatem w pewnym sensie są sumą i powrotem do wybranych ikonograficznych wątków. Dostrzegamy tu nawiązania do różnych etapów twórczości artysty. Rozpoznajemy Picassa młodzieńczego, prekubistycznego, z poszczególnych faz kubistycznych, echa okresu klasycznego czy nadrealistycznego. Jakikolwiek motyw artysta podejmuje, ciągle poszukuje nowych środków wyrazu, również w skali prac, które w tym wypadku zmierzają do miniaturyzacji. Realizowane szybko, pewną, finezyjną kreską, często jako efekt jednorazowego trawienia, dają dowód rysunkowej biegłości. Bywa, że przedstawienie określonej figuralnej sceny określone jest środkami czysto linearnymi. Oszczędna, matissowska linia pozostawia ascetyczny ślad na gładkiej wypolerowanej blasze, wydobywając z niebytu klasyczną opowieść. Innym razem Picasso stosuje walorowe kontrasty, poprzez nagłe, punktowe zagęszczenie kresek, napięcia walorowej akwatinty, z zastosowaniem techniki odprysku czy też celowego zatłuszczenia płyty. Widać tu już co najmniej dwustanowość przygotowywania matrycy. Czasem podejście do procesu twórczego, nawyk oraz potrzeba błyskawicznego oraz impulsywnego przetwarzania każdej materii, w której artysta pracował, czyni, że przy korekcie danej płyty nie decyduje się on na kolejne technologiczne zabiegi powrotu do pierwotnej techniki, ale rytuje igłą wprost na

---

<sup>14</sup> *Pablo Picasso Suite Vollard*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1956 (wydanie albumowe).

blasze (suchą igłą), uzyskując efekty zaskakującej niespójności graficznej struktury, świadomie podkreślające różnorodność tonów monochromatycznych i czerni.

Jak wspomniano, *Teczka Vollarda* to zbiór powtarzających się motywów również w malarstwie Picassa. Tematy mitologiczne z Minotaurem, sceny bachiczne o dużym erotycznym ładunku, stały motyw malarza i modelki, artyści w pracowni, macierzyństwa, portrety, a także nawiązania do postaci i rycin Rembrandta, ukazują nonszalancką zabawę z formą i warsztatem (zdaje się często, że poznawanym dopiero w trakcie realizacji określonych grafik) oraz dowodzą głębokiego zakorzenia artysty w tradycji. Prace te są próbą dorównania wielkim mistrzom. W przypadku fascynacji Holendrem jest to rodzaj dyskursu artystycznego na temat twórczej wolności, w której gest artysty zdaje się być jakby oddechem i śladem elektryzującej myśli.

Podobne tempo i temperaturę pracy, pomimo 87 roku życia, zauważamy w grafikach z dniami. Niektóre z nich są maleńkie o wymiarach około 6x3 cm, 4x5 cm, jednak wydają się być zjawiskiem niezwykłym (są często kontynuacją tendencji graficznych z lat 30.). Wskazują na mitotwórczą i magnetyczną siłę formy nierzadko miniaturowej, proste i minimalistyczne podejście do warsztatu, wspartego twórczymi emocjami. Picasso w grafikach tych jakby zaprzecza trudowi, w dużym stopniu katorżniczej roboty artysty-rytownika. Mamy wrażenie, że kreska czy plama lekko wpływają mu z końcówki narzędzia, w sposób zupełnie oczywisty i naturalny, bez cienia wątpliwości.

Porównując całą, jakże różnorodną twórczość Picassa, nie mamy wątpliwości, że grafiki są tu integralną częścią jego dorobku. Przeplątowość formalnych i tematycznych cech w nich zawartych zauważamy także w ceramice z lat 40. ubiegłego wieku. W malarstwie na talerzach i paterach wśród dekoracyjnych rozwiązań dostrzegamy motywy wykonywane płynną farbą lekkim kaligraficznym gestem. Każdy kształt figury to odrębne, pojedyncze muśnięcia ceramicznej powierzchni. Podobnie w grafikach „drugiego okresu” widać efekty odwróconej akwatinty. W tej kwasorytnicznej technice płyta miedziana jednolicie zaprószona pyłem kalafonii pokrywana jest malarskim, szybkim gestem „z pędzla”: linearnym bądź płaszczyznowym. Pędzel umaczany jest w płynnym werniksie akwafortowym, przypominającym rozrzedzoną farbę. Tak wytrawiona matryca w odbitkach daje „malarskie”, jasne efekty na ciemnym tle. Kaligraficzność formy artysta osiąga także w serii *Tauromachii* z tegoż samego okresu. Tym razem na zatłuszczonej płycie z wykorzystaniem odprysku i akwatinty stosuje „rozbiegającą się” ciemną (w efekcie głównie czarną) linię lub plamę, snując narracyjne opowieści, nawiązując do rodzimej tradycji i stałego zakresu swoich tematów.

Choć grafika Picassa zdaje się być po trosze odrębną wyspą w twórczości artysty, zdecydowanie wynika z jego malarstwa. Bardziej anegdotyczna, nie rozstrzyga spraw formy na zasadzie pierwszeństwa. Tę funkcję formułowania na nowo struktury obrazu odnajdujemy w poszczególnych malarskich okresach Hiszpana. Kameralne akwaforty i akwatinty są ich echem, wariacją, w której zauważamy jego sztukę o nieograniczonej inwencji warsztatowej. W obrazach Picassa, tworzących ogniwa sztuki współczesnej, pojawiają się tendencje trwające wiele miesięcy, a nawet lat; wyczuwa się wręcz przymus odnajdywania czegoś nowego, w myśl jednego z powiedzeń artysty: „ja nie szukam, ja znajduję”. Malarstwo to, posiłkujące się tradycją i nowoczesnością, kulturą prymitywną i masową, posiada w sobie

szczególny rys przetwarzania materii, anektowania elementów gotowych (kolaż, rzeźba), podporządkowania konstrukcji, rysunku i koloru sprawom ponad rzeczywistością zewnętrzną. Aspekt *mimesis* został w malarstwie Picassa całkowicie porzucony, kolor jest kapryśny i nieprzewidywalny, struktura obrazów choć zharmonizowana, bywa otwarta. Płótna powstawały szybko, wielokrotnie artysta bez pardonu je przemalowywał, pozostawiając ostateczny efekt arbitralnie bez dalszych poprawek. Podobną postawę zauważamy w rycinach. W niejednej z nich precyzyjna i lapidarna kreska akwaforty snuje opowieść z motywami kultury śródziemnomorskiej, stanowiąc jakby wspomnienie okresu klasycznego w malarstwie artysty. Ulega stylizacji z cechami dekoracyjnymi, niczym ozdoby na wazach greckich. Innym razem rozkapryszona, jakby niedbale prowadzona, czyni figle formalne, ewokując doświadczenia okresu nadrealistycznego. Bywa też brutalna, ostra, skierowana na konstruowanie form, deformująca obiekt obserwacji czy wyobraźni. Jest wtedy śladem całego doświadczenia kubistycznego. Przechodzi łatwo w płamę, walor, materię – wykorzystuje bogactwo procedurów akwatinty. Ich struktura bazuje na szerokim wachlarzu podobieństw i kontrastów. Tak jak w obrazach potrafił bezceremonialnie stosować środki malarskie i pozamalarskie, podobnie czyni w swoich grafikach. Materiały gotowe, łączone z tradycyjnym warsztatem farby i pędzla, pozostawione, niezamalowane powierzchnie podobrazia, z drugiej strony wyrazista tkanka faktury farby – często mieszanej wprost na powierzchni płótna – są istotną antycypacją przygody ze sztuką druku. Nierzadko w swej ekspresji ryciny uderzają wykorzystaniem warsztatowych potknięć. Miejscami przetrawione czasem nawet przerysowane, innym razem zaskakujące w zestawianiu materii, jakby w danym miejscu nie przystające do siebie, są jak kolaże igrające z potoczną logiką.

\*\*\*

Albrecht Dürer oraz Rembrandt van Rijn skalą swego dorobku wskazują, że w sztuce nowożytnej jakość malarstwa oraz grafiki u tego samego artysty przybiera alternatywną formę poszukiwania nowego ducha czasu. Potrafili oni poruszać tematy i przekazywać treści bliskie epoce, w której przyszło im żyć, ale poprzez sięganie po nowe technologie, „zapisali” swe osobiste życie. Byli zarazem pionierami przekształcania rangi i roli grafiki z ilustracyjno-typograficznej w autorską. Francisco Goya i Pablo Picasso mieli w tym zakresie już przetarte pewne szlaki. Dürer, jak Leonardo da Vinci czy Rafael na Południu, stał się wzorcem dla późniejszych mistrzów, jednym z symboli artysty naukowca czy twórcy doskonałego. Rembrandt z kolei, jako twórca – wirtuoz, poruszający zarazem swoje i nasze emocje, był wzorem dla Goi i Picassa. Patrząc na ich dorobek nabiera się odczucia, że właściwie zawładnęli oni naszą wyobraźnią malarza – grafika idealnego. Nie mniej warto spojrzeć jeszcze na innych wybranych twórców obu dyscyplin. Także ciekawi, poszukujący, jednak nie obciążeni w takim stopniu mitem ikony sztuki, pozostawili bądź wciąż tworzą grafiki będące równorzędnym dopełnieniem ich malarskiego dzieła.

W malarstwie i grafice Williama Hogartha (1697–1764) jest bardzo dużo charakterystycznej dla oświecenia społecznej myśli krytycznej. Obrazy nawiązują do rodzajowości typowej dla holenderskiej i flamandzkiej twórczości małych mistrzów. Pełne satyry i bogactwa epizodów bliskie są swym siedemnastowiecznym poprzednikom pod względem sposobu ustawiania światła w obrazach oraz stosowanej

gamy kolorystycznej. Dominują brązy, szarości i czernie jako przeciwstawienie wydobytych, rozświetlonych akcentów. Prace Hogartha mieszczą się w granicach mieszczańskiego gustu, mają charakter narracyjny, niczym sceny konkretnych sztuk teatralnych. Wpisują się w salonową stylistykę przełomu rokoka i neoklasycyzmu. W dużym stopniu ich estetyka tchnie konwencją i galanterią epoki. Ważną częścią tego malarstwa jest stopień wykończenia szczegółów. Zróżnicowanie materii rozblasków światła ukazuje sprawność malarskiego warsztatu angielskiego artysty. W podobnym duchu co kilka wersji płócien *Kariera rozpustnika* (1733–1735) oraz *Modne małżeństwo* (1744) są miedzioryty z połowy wieku: *Ulica gorzałki, Cztery stadia okrucieństwa czy Łatwowierność, przesąd i fanatyzm* (1761). Stanowią one najczęściej powtórzenia historii z obrazów, o zbliżonym moralizatorskim wydźwięku. W przypadku sześciu rycin do *Kariery kurtyzany* (1731) Hogarth w celach handlowych drukuje je w ponad tysiącu egzemplarzach, natomiast dla miedziorytów do *Modnego małżeństwa* artysta zleca ich wykonanie w oparciu o rozpisaną w prasie subskrypcję. Ryciny podobnie jak obrazy są opowieścią bardziej zwróconą ku narracyjnemu przekazowi. Pomimo ostrza krytyki społecznej stanowią przykład artystycznej i warsztatowej poprawności, polegającej głównie na równomiernym wypełnieniu gęsto zarysowanych figur światłocieniem o zróżnicowanym modelunku, nazbyt schematycznie rytowanym w zakresie zastosowanego szrafirunku. Przyczyną tego może być fakt, że w licznych edycjach swych rycin Hogarth korzystał z pomocy sztycharzy rzemieślników. Niemniej jednak efekt harmonijnego rytowania, bez zbytnich walorowych kontrastów, z dominacją rysunku opisującego obrazowane historie, sprzyja swoistej „srebrzystości” tych prac. Szlachetnym tonem łagodnie kształtują formę, jakby na przekór treściowemu przekazowi<sup>15</sup>.

Krytyczne ostrze grafiki utrwala się na przełomie XIX i XX wieku. Całe serie podobnych ikonograficznych wątków w obrazach i grafikach zrealizował James Ensor (1860–1949), belgijski artysta, wpisujący się w tradycję flamandzkiej sztuki. Postać ludzka i dopełniająca ją sztafaż mają konwulsyjny i wieloznaczny charakter, tak jak cechy sztuki europejskiego symbolizmu i modernizmu. Teatralizacja przedstawień owocuje częstym stosowaniem motywów maski i groteskowych fizjonomii. Wątki ludycznych zachowań, kłębiących się w bezgranicznej ciżbie uczestników zabaw i gapiów, bliski jest boshowskim i breuglowskim malowanym bądź rysowanym widowiskom o bardzo gęstym wypełnieniu kompozycji (*horror vacui*). Ensor w duchu swego XV i XVI-wiecznego dziedzictwa tworzy karnawałowo-jarmarczne przedstawienia ulicznego teatru, w którym sens i przesłanie oparte jest na tradycji chrześcijańskiej. Zadziwia scenami z motywami tańca śmierci, korowodów ludzi w maskach, scenami wzajemnego naigrywania się czy wyobrażeniem metaforycznej sytuacji wjazdu *Chrystusa do Brukseli* (1888, Koninklijk Museum, Antwerpia). Zarówno obrazy, jak i grafiki (w różnych technikach wklęsłodrukowych) mają podobny

<sup>15</sup> Por. R. Paulson, *William Hogarth*, Warszawa 1984. Obraz malarski jako taki wciąż wtedy jest zjawiskiem unikalnym, często elitarnym, formatem i przeznaczeniem zwykle przypisanym konkretnemu miejscu. W tych warunkach rozszerzanie się graficznej „ekspansji”, w postaci wychodzenia „ku ludowi” stawało się symptomem demistyfikacji dzieła sztuki. W miarę tanie, powszechnie dostępne w licznych egzemplarzach grafiki funkcjonowały w szerszym społecznym obszarze, stając się często tubą, trybuną kontrowersyjnych, niespokojnych, „kłujących” mieszczański spokój myśli. Hogarth wydawał je w tekach cyklach przekazując zarazem niemłąą część swego *oeuvre*. Docierał tam, gdzie obrazy być nie mogły.

charakter. Są formą ekspresyjnego wygłaszania konkretnego artystycznego *credo*. Podobnie jak Goya, Ensor czyni to donośnie, bez chęci przypodobania się komukolwiek. Społeczeństwo ukazane w jego pracach jest motłochem, a wybrańcy losu niezrozumiałymi samotnikami w świecie permanentnej gry pełnej fałszu, brzydoty i ułomności. Takie intencjonalne widzenie rzeczywistości przez artystę Północy decyduje o wyborze stylistyki jarmarczno-barwnej, choć niepozbawionej szlachetności bieli i szarości, wytrawnej faktury plam. W grafikach ujawnia się odpowiednik koloru obrazów. Posiadają one niezwykle rozbudowaną skalę materii i temperatury tonów; przepięknych srebrzystych szarości, intrygującej wibracji struktury tenty w harmonii z odcieniem papieru.

\*\*\*

Okres modernizmu cechował się poszukiwaniami w ramach różnych dyscyplin sztuk pięknych i rzemiosła artystycznego. Jego międzynarodowość służyła rozszerzaniu się nowych technologicznych możliwości. Syntetyczność i dekoratywność formy w malarstwie sprzyjała adekwatnym wyborom również w zakresie technik graficznych. Cały wiek XIX i jego przełom z dwudziestym stuleciem oraz pierwsze dekady tego stulecia w sztuce warsztatowego druku owocowały stosowaniem litografii<sup>16</sup> i powrotem do drzeworytu. Obie te techniki w jakiś sposób odpowiadały wyzwaniom czasu. Litografia stała się poręczna w konkurencji z kolorowymi obrazami. Przejęła nową, szeroko stosowaną funkcję reprodukcyjną w coraz powszechniejszych gazetach, magazynach czy nawet przy wykonywaniu plakatów. Sztuka druku jako taka powiększała swą skalę (największe kamienie litograficzne miały ponad 200 cm długości), wymykała się kameralności oglądu w zaciszu gabinetów, wychodziła na ulicę, do teatru i kabaretu. Ponadto w swej warsztatowej specyfice mogła kształtować formy ostre i kontrastowe oraz miękkie i delikatne. Okazała się rajem dla malarzy, którzy nadali jej kreatywny sens grafiki autorskiej, rysując wprost na kamieniu i nierzadko osobiście dozorując druk (autolitografia). Tak pomyślana litografia stała się dogodną techniką umożliwiającą spontaniczną transpozycję piktoralnych środków formalnych na graficzną matrycę. Obserwując realizację Honoré Daumiera, Henriego de Toulouse-Lautreca, Alfonsa Muchy, Pierre'a Bonnard, Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego, Witolda Wojtkiewicza czy Wojciecha Weissa, nietrudno dostrzec koherentność malowniczej struktury materii Kreska i plama brzmią wspólnym podobnym tonem malowniczości i ekspresji. Artyści powtarzali te same motywy w obu dyscyplinach, czasem wręcz powielając podobne ujęcia kompozycyjne i zestawienia kolorystyczne.

---

<sup>16</sup> Technika litografii należy do druku płaskiego. Rysunek oraz układy walorowe, wykonane tłustą kredką litograficzną, tuszem lub asfaltem, powstały na specjalnym kamieniu lub na blasze metalu (np. cynkowej, wtedy mamy do czynienia z cynkografią), dodatkowo wzbogacane kreską powstałą w wyniku wydrapywania jasnych linii za pomocą igły lub innego ostrego narzędzia. Przed drukiem kamień przeciera się roztworem gumy arabskiej i kwasu azotowego, w przypadku blachy – fosforowego. Kwas lekko nadtrawia niezarysowane i odkryte partie powierzchni kamienia czy metalu. Tak przygotowana matryca przed drukiem musi być lekko zwilżona. Nie przyjmuje wtedy farby w tych miejscach, w przeciwieństwie do części zarysowanych lub wypełnionych plamami. Farba nanoszona jest na matrycę wałkiem. Druk wielokolorowy, jak większość rodzajów graficznej technologii, wymaga kilku matryc. Por. A. Jurkiewicz, dz. cyt.



Na przełomie XIX i XX wieku malarze przyczynili się do ugruntowania pozycji grafiki warsztatowej jako autonomicznej, twórczej dyscypliny, podążającej własnymi torami, a nie tylko kroczącej obok malarstwa czy rysunku. Eksperymentowanie z formą, kreatywność w podejściu do tematu, rozległy krąg technik w różnych typach druku sprzyjały zatem autonomizacji, już nie czarnej, ale kolorowej sztuce druku. Na przykład Leon Wyczółkowski w wieku dojrzałym bardziej cenił swoje umiejętności graficzne (zajął się grafiką w pięćdziesiątym roku życia), wykonując pokaźną liczbę tek rycin z motywami rodzimej architektury i przyrody (wnętrza kościołów, motywy borów i lasów)<sup>17</sup>. Taka postawa samowartościowania jest zresztą zadziwiająca, biorąc pod uwagę brawurową i wręcz niezwykle sprawną technikę malarską artysty. Być może wymogi warsztatowe grafiki wymuszały na nim większą dyscyplinę organizowania formy w zakresie rejestrów monochromów, tonów chromatycznych czy stosowania materii. Być może też biegłość manualna na granicy wirtuozerii osiąga artystyczne szczyty, kiedy napotyka na jakieś utrudnienie, a niewątpliwie złożoność technologii w przygotowaniu, w tym przypadku litografii, była (i jest) szczególną jakością, obciążoną niepewnością i dużą porcją zaskoczenia w ostatecznym wyglądzie dzieła.

W tym samym czasie odrodzony drzeworyt stał się ważną częścią dorobku artystów równolegle uprawiających obie dyscypliny. Tradycja drzeworytu Europy Środkowej sprzyjała jego ponownemu rozkwitowi. Ludowość tej tradycji, swoista plebejskość związana z formalną stylizacją – uproszczoną, nierzadko surową, zgrzebną – miała siłę inspirującą. Także pamięć wielkich dürerowskich realizacji nie była tu bez znaczenia. Drzeworyt langowy sprzyjał dosadności, ekspresji ostrej i zdeformowanej linii, mocnym kontrastom czy nawet wykorzystaniu odbicia naturalnej materii drzewa. Chętnie stosowali go niemieccy i polscy ekspresjoniści, wzbogacając kontekst treściowy swych prac, np. poruszając kwestie sporne, z wyrazistym społecznym i lewicowym zacięciem. Artyści Grupy Die Brücke: Emile Nolde, Erich Heckel czy Ernst Kirchner, ukazywali oblicze egzystencji początków XX wieku jakby w przeczuciu nadchodzących dramatów historii. Skontrastowany, ostry kolor w obrazach, wsparty graficzną mocną linią zdeformowanych zarysów czy konstrukcji figuralnych malowanych form w drzeworytach znajduje odpowiednik w zdecydowanych, na ogół czarnych krechach i płaskich, szerokich, płaszczyznowych plamach. Kilkaset drzeworytów oraz litografii zrealizował norweski artysta Edward Munch (1863–1944), reprezentujący topos europejskiego modernizmu z wyraźnym akcentem dziedzictwa skandynawskiego symbolizmu. Ksylografie jego operują dużymi płaszczyznami czerni lub koloru; syntetyczna linia kreśli uproszczone, falujące kształty postaci, samotnych wobec bezkresu przestrzeni, głównie pejzażu. Artysta często wykorzystuje naturalne odbicia faktury i słoików drzewa. Sięganie do podłoża deski, jako powierzchni i przestrzeni formalnych odniesień, ma swą alternatywę w podejściu artysty do techniki olejnego malowania. Matowe powierzchnie walarowo malowanych kompozycji odkrywają strukturalne racje podłoża płótna, które zdaje się programowo przebijać poprzez lekko położone plamy koloru. Zamaszyste gesty zaledwie sugerują kształty form czy indywidualny wygląd postaci. Niektóre motywy w przypadku *Krzyku* (obraz, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo, drzeworyt,

---

<sup>17</sup> I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, s. 109.

1895) czy *Pocałunku* (obraz, 1897, drzeworyt, 1898, Munch-Musset, Oslo), np. figury i stylizacje, powtarzają się w obu dyscyplinach<sup>18</sup>.

W Polsce pod koniec XIX wieku i okresie międzywojennym malarze Pankiewicz, Weiss, Wyczółkowski stworzyli oblicze tzw. polskiej grafiki<sup>19</sup>. W latach 1895–1907 Józef Pankiewicz wykonał ponad 100 wkłęsłodruków z portretami i pejzażami, ze szczególną obecnością motywów architektonicznych<sup>20</sup>, by po tych dwunastu latach prawie całkowicie grafikę porzucić. Był jednak pierwszym polskim malarzem, który zajął się tą techniką na tak wielką skalę. Jego grafiki są właściwie przedłużeniem studyjnego rysunku, są to jakby karty ze szkicownika o solidnym stopniu wykończenia. W czarno-białych relacjach wyczuwa się jednak myślenie o kolorze. Akwaforta łączona z suchą igłą konstruuje nie tylko sam temat, ale napięcia walorowe, różnice tonalne, przestrzeń dalszą i bliższą motywów. Prace te są ważnym dopełnieniem studyjnej, analitycznej postawy mistrza późniejszych kapistów. W okresie międzywojnia malarze z kręgu ekspresjonistów alternatywnie sięgali po akwafortę, suchą igłę, drzeworyt (Stanisław Kubicki z kręgu poznańsko-berlińskiego, z dodatkowymi odniesieniami judeo-chrześcijańskimi). Zdecydowane efekty formalnego wyrazu pozwalały artystom I Grupy Krakowskiej posiłkować się treściami społecznymi (Stanisław Osostowicz, Henryk Wiciński, Aleksander Winnicki). Ubóstwo formy w malarstwie szło w parze ze zgrzebnością graficznych prób, nierzadko na granicy technicznej niewprawności. Tradycja I Grupy po 1957 roku znalazła kontynuację ideową w II Grupie Krakowskiej. Warto tu przywołać osobę Marii Jaremiarki, która chętnie wyrażała się w technice monotypii. Uczyniła z niej wiodący warsztatowy nurt swoich kompozycji abstrakcyjnych o polifonicznej strukturze przenikania się form na poły organicznych i geometrycznych. Zresztą technika monotypii jako taka w swej istocie mieści się pomiędzy malarstwem a grafiką. Ograniczenie powielarności do jednego egzemplarza czyni z niej zjawisko unikatowe, wzbogacone dodatkowymi malarskimi efektami.

W aktualnych poszukiwaniach artystów obu dyscyplin przywiązanie do tradycyjnego warsztatu, z pamięcią drzeworytu, linorytu, wkłęsłodruku i litografii, wciąż jest zauważalne. Niewątpliwie środowisko krakowskie jest tu szczególnie

<sup>18</sup> Około 860 grafik zrealizowanych przez Muncha zadziwia, ale jest również wymownym świadectwem korzystania z pomocy drukarzy. Poza wieloma odbitkami autorskimi Munch dla celów komercyjnych zlecał druk swych prac specjalistom. Por. J. Catafal, C. Oliva, dz. cyt.

Nie bez znaczenia dla odrodzenia europejskiej ksylografii na przełomie wieków były doświadczenia kolorowego drzeworytu japońskiego, którego wcześniejsze pojawienie się na Starym Kontynencie zasadniczo zmieniło malarstwo pod względem patrzenia na temat, kompozycję i kolor. Jako zjawisko polichromatyczne, drzeworyt ze Wschodu łączył malarstwo i sztukę druku. Był też wymownym przykładem sięgania do rodzimej tradycji, czerpania tematów z potocznego życia, rangi terażniejszości w kontekście „tu i teraz”, oraz „obrazu umykającej chwili” (ukiyo-e).

<sup>19</sup> Przypadek *peintre-graveura* Piotra Norblina (1745–1830), spolszczonego Francuza, jest szczególnie. Zafascynowany Rembrandtem, w akwafortach łączył dosadność widzenia polskiej rzeczywistości XVIII w., zawartej w rytowanych portretach i scenach rodzajowych, z podobnymi, lecz bardziej reprezentacyjnie traktowanymi obrazami olejnymi i akwarelami. Por. K. Lewicka, *Jan Piotr Norblin de la Gourdaïne*, [w:] K. Lewicka, B. Osińska, *Poczet artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 1996.

<sup>20</sup> I. Jakimowicz, dz. cyt., s. 103.

uprzywilejowane. Ponadstuletnia polska tradycja graficzna, a do tego obecna dostępność warsztatu w trzech co najmniej ośrodkach edukacji i twórczych poszukiwań (Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych, Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, Pracownia graficzna przy Związku Polskich Artystów Polskich) sprzyjała i wciąż pomaga niemałej grupie malarzy-grafików. Malarstwo krakowskie, specyficznie zakorzenione w tradycji i awangardzie, ma w kraju swój rozpoznawalny charakter. Poetyka krakowskiej szkoły grafiki nie tylko z lat 70. ubiegłego wieku często wzbogaca formalny i metaforyczny charakter lokalnej stylistyki. Grafika jest częścią malarskiego dorobku artystów Grupy Wprost. Na przełomie lat 70. i 80. Jacek Waltoś dopełniał swe metaforyczne obrazy akwafortami o literackich podtekstach. Zbylut Grzywacz i Leszek Sobocki „interwencyjnie” zabierali głos w sprawach polityczno-społecznych. Pierwszy z nich w technikach akwaforty i akwatinty paralelnie rytował podobne przedstawienia na temat ograniczenia wolności i uwikłania w system sprawowania władzy, drugi po roku 1981 w technice linorytu tworzył grafiki wykorzystujące stylistykę napisów na murach, plakatów i podziemnych ulotek, wykonywanych w technice sitodruku<sup>21</sup>.

Kolor, zawsze jakoś obecny w obu „krakowskich” dyscyplinach, ma tu swój *spleen*. Zrazu jest klarownością bieli i linii w drzeworytach Jerzego Panka. Organicznie są one związane z jego obrazami o nieokreślonej gamie kolorystycznej szlachetnych szarości, brązów i ugrów. Bywa on też transpozycją polifonii dźwięków wielkich mistrzów, tajemną magią astrologicznych znaków w barwnych linorytach Janiny Kraupe-Świdorskiej. Wreszcie Kraków bezpretensjonalnością bawi się i śmieje w kolorowych akwafortach, akwatintach oraz obrazach Jacka Sroki, pełnych ironicznych kontekstów. Pomimo artystycznych harców, w mieście szuka się klarownego porządku i miary, które nadałyby sztuce naszych czasów ostateczny sens. Jan Pamuła, sięgając po druk cyfrowy w swych geometrycznych kompozycjach, zdaje się nie rozdzielać już płaszczyzny obrazu od grafiki. Gładkie figury euklidesowe syntetycznego, modularnego układu stają się przestrzenią harmonii reguł ostatecznych<sup>22</sup>.

listopad–grudzień 2009

---

<sup>21</sup> Sitodruk, technika druku płaskiego – matryca powstaje na gęstej (nylonowej) siatce, naciągniętej na drewnianą ramę i pokrytej rysunkiem tłustej kredki (np. litograficznej) lub układem kolorystycznym farby (olejnej), zakrywającym całe partie siatki. Najczęściej jednak technika ta wykorzystuje emulsję światłoczułą, na której naświetla się metodą fotograficzną negatyw kliszy. Partie naświetlone podlegają łatwemu wypłukiwaniu wodą. Por. A. Jurkiewicz, dz. cyt. W Polsce technika ta była jedną z metod powielania nielegalnych druków w dwóch ostatnich dekadach systemu komunistycznego.

<sup>22</sup> Dialog sztuki dawnej i współczesnej rozgrywa się na pograniczu mediów. Artyści, którzy swój dorobek łączą z szeroko rozumianym malarstwem, wciąż mają tendencje do wykorzystywania starych, warsztatowych technik graficznych oraz nowych, elektronicznych. Przekładem takiego twórcy, sięgającego do obu obszarów sztuki, jest np. Krzysztof Kiwerski, autor filmów animowanych i grafik cyfrowych, a także obrazów, wykonanych w oparciu o zdigitalizowane zapisy pamięci i zarazem inspirowanych ikonografią klasycznego malarstwa.

**Romuald Oramus**

Urodzony w 1953 r. w Krakowie. Studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1974–1979. Dyplom w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Profesor na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się malarstwem oraz grafiką warsztatową, autor esejów o sztuce.

***Peintre-graveur, painter as a printmaker.***  
**The interdependence of technology and form**

**Abstract**

The first part of the article discusses the figures of Albrecht Dürer and Rembrandt van Rijn as they were able not only to pass on the topics and problems of the epoch in which they happened to live but also – by using new technologies – to inscribe their work with their own private lives. They were, at the same time, pioneers who transformed the meaning and significance of printmaking from its illustrative and typographic function into its role of graphic art marked by the author's individuality. Other artists chosen for discussion in the article, Francisco Goya and Pablo Picasso, were already able to follow what had become a beaten track in that respect. These great personalities are juxtaposed with artists, searching for new ideas, yet not so much burdened with the myth of art as icon, who created graphic art or who create graphic art as an equivalent complement to their oeuvre as painters. The overview of artists starts with William Hogarth and ends with Polish artists active in the last decades.