



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

**Linoryt w XXI wieku . . . co dalej?**  
*Konferencja naukowa*

Linoryt w XXI wieku... co dalej?  
*Konferencja naukowa*

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Grafiki



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

• • •

Plakat promujący konferencję

autor projektu: prof. Tomasz Bogusławski

2

•  
•  
•



3

•  
•  
•

## Spis treści

•  
•  
•

6	Wstęp <b>prof. Janusz Akermann</b>
8	Niektóre graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne <b>prof. Marek Basiul</b>
14	Czas i linoryt <b>dr Magdalena Hanysz-Stefańska</b>
20	Mój Czas Grafiki. Pola Miłości, Radości, Szczęścia. Pola Życia i Śmierci <b>prof. Andrzej Bobrowski</b>
32	Grafika termozgrzewalna – dostosowanie do techniki linorytu <b>dr hab. Małgorzata ET BER Warlikowska</b>
38	O różnych aspektach druku wypukłego w tradycji europejskiej i japońskiej z praktycznego punktu widzenia <b>dr hab. Dariusz Kaca</b>
46	Dokumentacja zdjęciowa

# Wstęp

- 
- 
- 

Mam zaszczyt zaprezentować Państwu wydawnictwo, które zawiera wykłady przedstawione na konferencji naukowej „Linoryt w XXI wieku... co dalej?”

W konferencji brali udział: prof. Andrzej Bobrowski, Uniwersytet Artystyczny Poznań, referat pt. *Czas Grafiki. Pola Miłości, Radości, Szczęścia. Pola Życia i Śmierci*; prof. Marek Basiul, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, referat pt. *Wybrane graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne*; dr hab. Małgorzata Warlikowska, Akademia Sztuk Pięknych Wrocław, referat pt. *Grafika termozgrzewalna – dostosowanie do techniki linorytu*; dr hab. Dariusz Kaca, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, referat pt. *O różnych aspektach druku wypukłego w tradycji europejskiej i japońskiej* z praktycznego punktu widzenia oraz dr Magdalena Hanysz-Stefańska, Akademia Sztuk Pięknych Gdańsk, referat pt. *Czas i linoryt*.

Konferencja naukowa „Linoryt w XXI wieku... co dalej?” była pretekstem nie tylko do zaprezentowania osiągnięć poszczególnych pracowni parających się tą dyscypliną sztuki, ale przede wszystkim stała się doskonałym miejscem wymiany myśli i poglądów na tematy związane z grafiką artystyczną, jak również dotyczące naszej rzeczywistości – tej bardzo bliskiej i tej odległej. Sztuka światowa, a w szczególności sztuka grafiki artystycznej nie tylko zbliża ludzi o podobnych poglądach, ale nadaje naszemu życiu inny wymiar i wartości. Wartości ponadczasowe, które łączyły, łączą i będą łączyć wszystkich artystów z różnych zakątków świata.

Podczas otwarcia konferencji przytoczyłem refleksję, która – w moim przekonaniu – stała się mottem naszego spotkania. Refleksja ta brzmi następująco: „W czasie, kiedy powstaje następna lepiej lub gorzej odbita grafika, może nadejść koniec świata. W czasie, kiedy każdy z nas zrobi głęboki oddech, może nic się nie wydarzyć. A jednak w tej mikroskopijnej części naszego bycia tu i teraz możemy być stwórcami rzeczy niewyobrażalnych. Tych dobrych i tych złych”. Dlatego warto się spotykać, warto rozmawiać, przekonywać się, udowadniać swoje racje i argumenty. To jedyna droga rozwoju i tworzenia wartości nowych. Wartości, które wyznaczą nową jakość.

Moim celem jest zorganizowanie kolejnych spotkań graficznych poświęconych innym technikom z obszaru grafiki artystycznej. Wydanie publikacji po spotkaniach konferencyjnych stanie się ciekawym materiałem porównawczym wielu zaprezentowanych poglądów, które dotyczą naszej dziedziny sztuki.

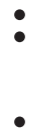
**prof. Janusz Akermann**

•••

Dziekan Wydziału Grafiki  
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku



## Niektóre graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne

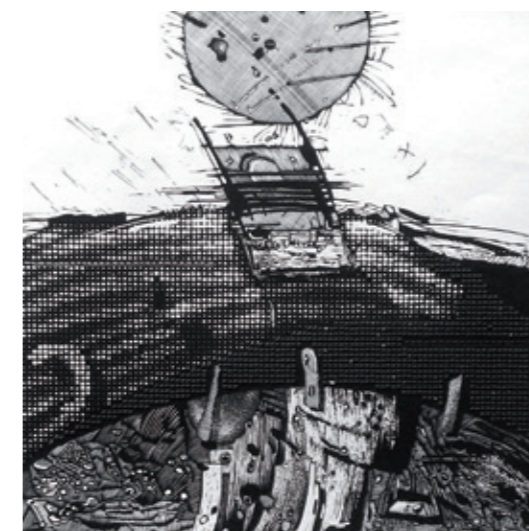


Niniejsze opracowanie nie będzie poruszać problemu zwartego w tytule w odniesieniu do grafiki w sensie ogólnym. Postaram się opisać w nim własne doświadczenia związane z warszatem druku wypukłego, które w przeszłości miały wpływ na kształt poszczególnych realizacji, a obecnie określają charakter mojej graficznej wypowiedzi.

### O swojej pracy

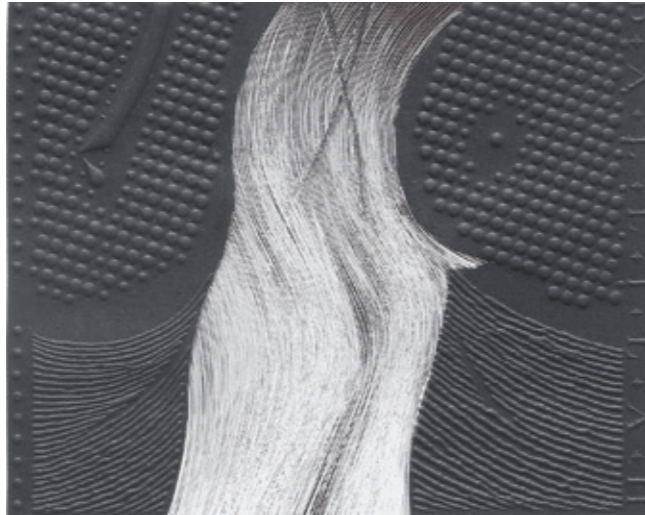
Od wielu lat moje zainteresowania skupiają się wokół tego, co nazywamy warszatem graficznym. Może dlatego, że grafika artystyczna, chyba jak żadna inna dyscyplina sztuki, podporządkowana jest technicznym rygorom, których w procesie powstawania odbitki graficznej nie da się pominąć. Chęć przekazania określonych treści za każdym razem wymusza znalezienie i zastosowanie odpowiednich warsztatowych środków dla zbudowania jak najlepszej formy. Jeden z czołowych artystów grafików ujmuje to w następujący sposób: *w mojej robocie interesuje mnie „jak” na równi z „co”*. *Uważam, że poprzez „jak”, całość, czyli również „co”, jest głębsze. Że, znajdując właściwą formę, mówię więcej.* (Sławomir Grabowy, Autoportret 60 i 35).

Zajmuję się drzeworytem i linorytem, ale to techniki metalowe, ich ciekawa materia graficzna, efekt reliefu na płaszczyźnie papieru, który pozostawia po sobie głęboko trawiona blacha, miały wpływ na późniejsze moje realizacje. Już w czasie studiów zainteresowałem się tymi drobnymi tłoczeniami papieru i możliwością łączenia reliefowych struktur z tradycyjnym drukiem. Podjąłem próbę stworzenia własnego warsztatu i języka graficznej wypowiedzi. Mam na myśli zastosowanie uporządkowanego systemu kolistych form jako rezultatu opracowania matrycy polegającego na nawiercaniu powierzchni linoleum i wykorzystaniu zgeometryzowanego układu rastra w druku z użyciem i bez użycia farby.



•••  
Pejzaż z cyklu *Struktury zapisu*  
1987 • 50 x 49 cm  
linoryt, druk pusty

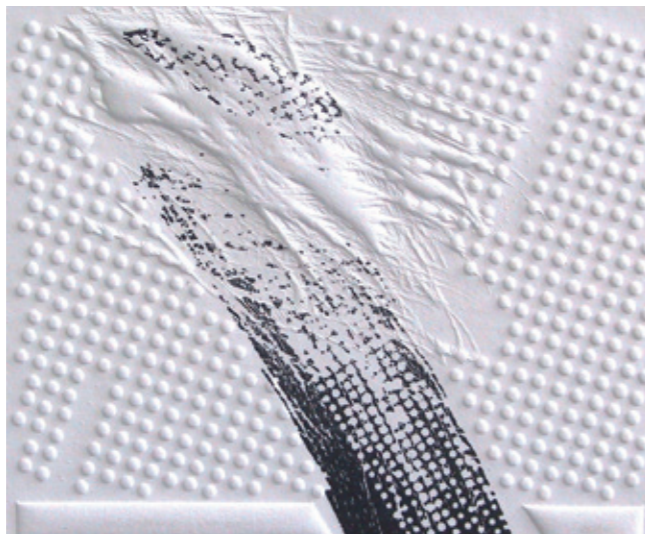
W wyniku formalnych poszukiwań i eksperymentów warsztatowych powstał dyplomowy cykl *Struktury zapisu* odnoszący się do istoty znaczeniowej grafiki (greckie słowo *graphein* oznacza: skrobać, rytować, rysować, pisać), w którym odbitka była rodzajem graficznej notacji. Później zrealizowany został cykl *Ćwiczenia semiotyczne*, stanowiący próbę przeniesienia terminologii odnoszącej się do badań nad językiem na pole artystycznych działań, a także pojawiły się prace na małym formacie. We wszystkich wspomnianych realizacjach głównym założeniem było łączenie druku pustego z tradycyjnym wypukłodrukiem.



•••  
Źródło albo łzy Samsona  
2008 • 12 x 15 cm  
linoryt, druk pusty

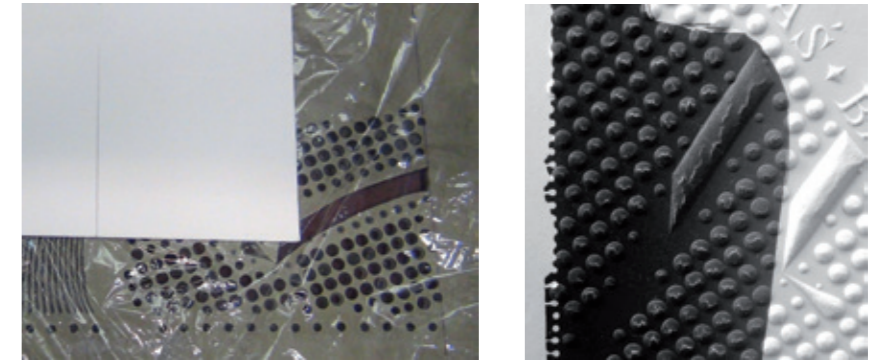
#### O druku reliefowym, inaczej pustym lub ślepych tłoczeniu

Stosowanie druku ślepego w grafice jest związane z określonym sposobem konstruowania obrazu. Najlepiej gdy kompozycję budują duże płaszczyzny bieli, czerni lub koloru położonego płasko. Reliefowo ukształtowana powierzchnia papieru jest czytelna dopiero przy odpowiednim oświetleniu. Jej charakter zmienia się wraz ze zmianą źródła, kierunku padania i natężenia światła. Z moich doświadczeń wynika, że łączenie ślepego tłoczenia z ekspresyjnie opracowaną plamą, organiczną kreską czy bardzo rozczłonkowaną płaszczyzną często mija się z celem. Relief położony na mocno konkurującą fakturę nie będzie miał swojej siły oddziaływania.



•••  
Impresja – stan IV  
1997 • 9 x 11 cm  
linoryt, druk pusty

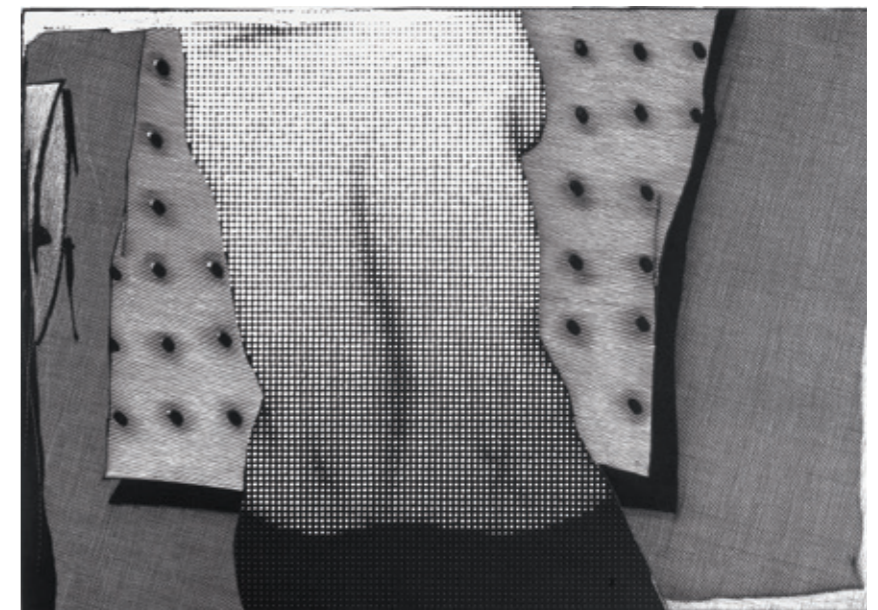
W przypadku ślepego tłoczenia pewnym problemem jest zarówno przygotowanie matrycy, jak i sam proces drukowania. Klisza odpowiedzialna za druk reliefowy może być wykonana z różnych materiałów; osobiście do tego celu stosuję linoleum lub płytę z polistyrenu wysokoudarowego. Staram się opracowywać jej powierzchnię w taki sposób, aby wycięte formy, w które później włączany jest wilgotny papier, nie były zbyt rozległe. W przeciwnym razie może dojść do powstawania spękań na szczytach wypukłości. Ten niepożądany efekt tak zwanego *krakle*, szczególnie mocno widoczny na czarnych tłoczonych płaszczyznach, można wyeliminować, podkładając cienką folię polietylenową pomiędzy matrycę a odbitkę.



•••  
Sposób przygotowania  
matrycy do druku ślepego

•••  
Odbitka wykonana  
bez użycia folii

Do druku reliefowego na małych formatach używam prasy włkłódrukowej, ale można też zastosować metodę ręcznego tłoczenia. W tym przypadku odbitkę przykleja się do umocowanej na desce kliszy i specjalnie wyprofilowanymi drewnianymi narzędziami włącza wilgotny papier w jej zagłębienia. Jest to metoda bardzo pracochłonna i wyczerpująca fizycznie, dlatego ostatecznie od niej odszedłem. Jej plusem jest możliwość otrzymania mocno wychodzącego w przestrzeń reliefu i sposobność rozszerzenia momentu kreacji o proces drukowania. W wyniku porzucenia uciążliwych praktyk warsztatowych związanych z ręcznym drukiem, zaczęły powstawać kompozycje tworzone z kilku klisz, pozbawione ślepego tłoczenia, gdzie istotną rolę odegrał przedruk formy z odbitki graficznej na inne podłoże.



•••  
Zuzanna  
2005 • 49,5 x 64,5cm  
linoryt z dwóch matryc

### O grafikach zwierciadlanych

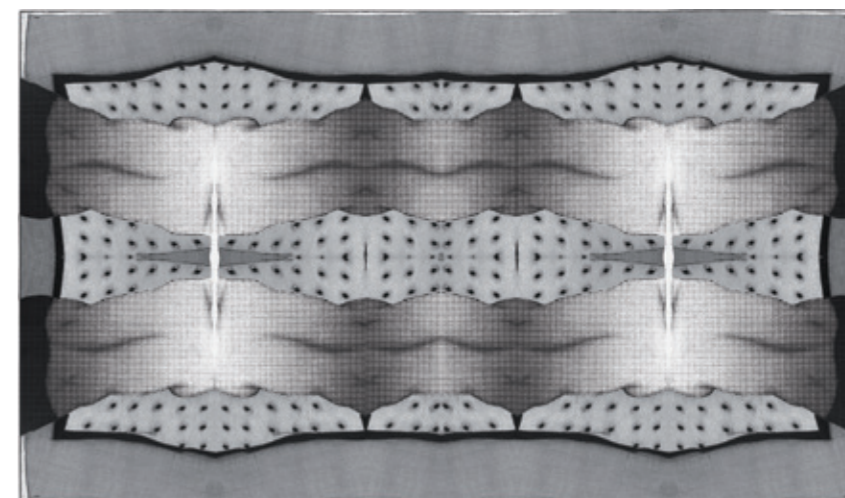
Punktem wyjścia i swego rodzaju inspiracją do realizacji kalejdoskopowych kompozycji na dużym formacie były określone techniczne doświadczenia i pewien rodzaj rozumienia grafiki, mianowicie: [...] *specyfiką dzieła graficznego jest jego podwójny byt, podwójność formy i intencji. Nie nakład, nie reguły postępowania z płytą, lecz myślenie dwoma stadiami charakteryzuje tę sztukę, czyniąc z niej zapewne tak fascynujący świat, gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła rozpoznana zostaje dopiero po jego śladzie.* (D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki. Między unikatem a elektroniczną kopią*. Referat z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 1997).



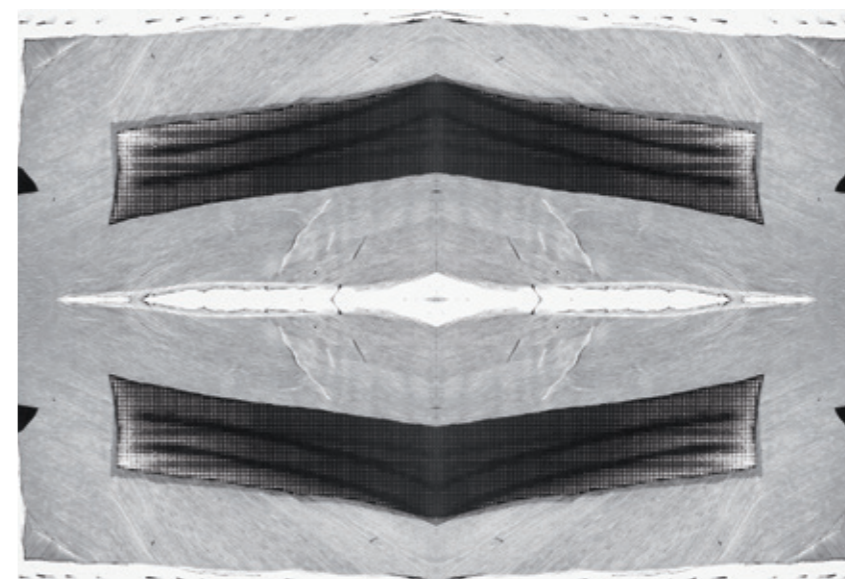
•••  
Druk przeniesiony  
z odbitki graficznej

Cytowany fragment referatu był dla mnie bardzo inspirujący, pobudzał wyobraźnię otwierając przestrzeń dla myślowych spekulacji. Zacząłem się zastanawiać nad relacjami, jakie zachodzą pomiędzy matrycą a odbitką, który z dwóch bytów jest tym właściwym dziełem graficznym i czy możliwa jest taka sytuacja, w której odbitka będzie pełniła funkcję matrycy. Teoretyczne rozważania zbiegły się w czasie z konkretnymi warsztatowymi eksperymentami, w wyniku których (chodzi tu głównie o przedruk formy z odbitki graficznej na powierzchnię linoleum albo polistyrenowej płyty) zacząłem wykonywać druki, nazywam je transferowymi, uzyskane z przeniesienia farby ze świeżo wykonanej odbitki graficznej na kolejny arkusz papieru. Można uznać, że odbitka faktycznie pełni w takim przypadku funkcję matrycy. Jest to matryca jednorazowa, ale odnawialna. Wystarczy wykonać następną, używając do tego kliszy. Otrzymane drogą transferów lustrzane odbicia zacząłem wykorzystywać do budowy wielkoformatowych prac z cyklu *Facie ad faciem* i *Videmus nunc per speculum in aenigmate*. Jeśli chodzi o przeniesienie formy, prościej zapewne byłoby mówić tu o tzw. przebitce, jednak ta powszechnie kojarzona jest raczej z odbitką roboczą, gdzie jakość wydruku nie odgrywa większej roli. Moim celem było uzyskanie odbitki o parametrach nieustępujących tej spod graficznej matrycy, którą mógłbym zaangażować do lustrzanych układów. Użyte w nich środki warsztatowe, kadrowanie, przycinanie i łączenie ze sobą zwierciadlanych druków, przywodzą na myśl realizacje powstałe przy użyciu komputerowych programów i często mylnie są kojarzone z grafiką cyfrową. Choć w tworzeniu

zwierciadlanych struktur komputer miał swój śladowy udział (tylko na etapie generowania kompozycyjnych symulacji), końcowy efekt prac został osiągnięty przez zastosowanie narzędzi i metod charakterystycznych dla tradycyjnego warsztatu grafiki artystycznej.



•••  
*Videmus nunc per  
speculum in aenigmate VI*  
2008 • 123 x 220 cm  
linoryt, druk transferowy



•••  
*Facie ad faciem III*  
2006 • 88 x 128 cm  
linoryt, druk transferowy

Przedstawione przeze mnie zagadnienia i opisy doświadczeń związane z techniką druku wypukłego miały pokazać, że niektóre z nich w znaczącym stopniu wpłynęły na kształt graficznych realizacji i w pewien sposób określiły moją drogę twórczą. Mam świadomość, że kwestii nie wyczerpałem do końca. Na obecnym etapie zmagania się z różnego rodzaju formalno-technicznymi problemami warsztatu drzeworytu i linorytu, pytanie zawarte w temacie sympozjum - *co dalej?* - pozostaje dla mnie otwarte.





## Czas i linoryt



Wypowiedzenie kilku słów trwa tyle co mgnienie oka, przeczytanie kilku zdań ze zrozumieniem nieco więcej – parę chwil. Napisanie tekstu o czymkolwiek wymaga już dłuższego czasu potrzebnego do ubrania myśli w zdania na papierze (ekranie komputera), zależy od sprawności piszącego i wagi tematu. Ci, co parają się grafiką, wiedzą, że czas potrzebny na jej powstanie jest nieporównanie dłuższy. Czy jest jednak mierzalny, czy możemy go dokładnie określić? Praca fizyczna przy matrycy trwa parę, paręnaście godzin – to stosunkowo łatwe obliczenie. Dłonie muszą odpocząć, zagoić się pęcherze na palcach, farba musi wyschnąć na odbitkach. Lecz ta czysto fizyczna działalność to wierzchołek góry lodowej. Gros, przeważająca część, odbywa się przecież w umyśle, w zakamarkach szarych komórek odpowiedzialnych za wyobraźnię, wrażliwość, harmonię, pamięć. Zapracowany umysł pracuje non stop, zajmując się przy tym drobiazgami dnia codziennego, sprawami mniejszej lub większej wagi. Niekiedy w naszej głowie jak w cudownej maszynie do projektowania rodzi się parę pomysłów naraz, prawie widoczny i namacalny jest już gotowy efekt, tak wyraźna staje się nasza wizualizacja. Innym razem jest to tylko idea, zaledwie przeblysłk, wyobrażenie. Wobec tego właściwie zmierzyć godziny, dni, tygodnie jest zajęciem karkołomnym. Do zapomnianego pomysłu wracamy po latach, rozbudowując go, przypominamy sobie przeżycia, wracamy do naszych wspomnień, wiedzy. Tak powstaje linoryt za linorytem i trudno określić, gdzie się kończy jeden i zaczyna kolejny.

Pierwszy swój linoryt kolorowy wykonałam w 1992 roku, ale ten pierwszy wykonany własnoręcznie to nie był ten najważniejszy. Ponieważ właściwie nie ma tu, tak jak i w przypadku litografii, poważniejszych problemów technologicznych, nie pamiętam pierwszej odbitki, pierwszego odbijania. Fascynacja linorytem narastała u mnie powoli, z grafiki na grafikę. Nie wiem, ile to czasu zajęło. Nie wiem, ile też będzie trwało, czy się kiedyś skończy gwałtownie, czy będzie zamierać powoli.

Dopiero teraz zaczynam sobie zdawać sprawę z całkowitej ignorancji i niewiedzy w początkach mojej działalności artystycznej. Teraz poznaję historię drzeworytu, ale nie tak jak na wykładach: daty i nazwiska na zaliczenie. Powoli delektuję się, oglądam stare matryce drzeworytnicze Pawła Stellera w Muzeum Miasta Katowic, dowiaduję się, że Władysław Skoczylas swoje rylce i dłuta nazywał pieśzotliwie narzędziami, a drzeworytem zajął się z powodów zdrowotnych, widziałam też panią Danielę Gielniak. Jest mi wstyd, że to królestwo czerni i bieli, jak wielokrotnie nazywa się grafikę, ja poznałam jako królestwo koloru, zupełnie nie przejmując się odcieniami i gradacjami szarości, które mają w języku graficznym szerokie i subtelne zastosowanie, oraz tym, że linoryt to biały ślad narzędzia na odbitce, który buduje formy składające się z czarnych elementów. Zawsze pragnęłam sformułować kilka takich prawd absolutnych dotyczących linorytu, z którymi czasami się spotykam, nie przeprowadzać wiwisekcji, nie uzewnętrzniać się, nie uprawiać artystycznego ekshibicjonizmu. Ale czy mogę formułować takie linorytnicze truizmy, ucząc się linorytu niejako od tyłu? Jak mogę wyciągać uniwersalne wnioski, kiedy wszystko u mnie jest takie osobiste, oparte tylko na własnych doświadczeniach, błędach i potyczkach? Dość swobodnie traktuję moją

matrycę wielokrotnego użytku, oczywiście mam projekt, ale nie czeluję każdego ruchu dłutkiem, nie zastanawiam się nad rodzajem cięcia na danej powierzchni, tak by oddawało zmarszczki na zwiotczalej starczej skórze, tkaninę czy niebo. Mam do dyspozycji kilka nabić koloru, by to osiągnąć. Nie jestem ograniczona czernią i bielą, jednym decydującym o wszystkim cięciem. Pociąga mnie w linorycie kolorowym efekt niespodzianki – jak to nazywam – nigdy nie jestem pewna skutków zmieszania się odbić kilku warstw bezpośrednio na sobie, takiej osmozy barw. Cudowne w moim linorycie jest też to, że obywam się bez odbitek próbnych i wstępnych. Mogę od razu oglądać gotowe odbitki, być z nich mniej lub bardziej zadowolona, nie muszę żyć w niepewności, że właściwie wciąż mogę w mojej grafice poprawić – nie, to nie jest zgodne z moją artystyczną naturą. Mogę w pełnym rozluźnieniu, kalecząc coraz głębiej przy każdym kolorze moją cierpliwą matrycę, czekać, czy na odbitce pojawią się i jak zadziałają coraz to nowe cięcia. Moje dłutko, by powołać do życia kilka kolorowych śladów, wykonuje w szaleńczym tempie niezliczone ilości ruchów, nie namyślam się nad kolejnym cięciem, nie ostrzę czule moich narzędzi, porzucam bez wyrzutów jedne dla innych, lepszych. Odbijam cały nakład od razu, za jednym podejściem. Mój błąd przy odbiciu pierwszego lub drugiego koloru nie przekreśla szans odbitki na godną egzystencję (udział w wystawie, konkursie, sprzedaż), przecież nabijane kolejne kolory pokryją niedociągnięcia. Moje matryce walają się gdzieś zużyte i podziurawione, podczas gdy ostatnio przez mnie oglądane klocki drzeworytnicze Pawła Stellera, przetrwawszy czas okupacji, spoczywały dumnie w gablotkach.

Moja wyobraźnia przy okazji pisania o czasie i linorycie prowadzi mnie w najdziwniejsze miejsca. Między innymi do Muzeum Albrechta Dürera w Norymberdze, w którym artysta żył i tworzył. Odwiedzając to miejsce, odniosłam wrażenie, że mimo iż upłynęło pół tysiąca lat, to dość swobodnie czułabym się w jego pracowni. Ten rodzaj powinowactwa, który w tym przypadku miał miejsce mimo upływu takiego czasu, robi na mnie kolosalne wrażenie. Podobnie czułam się, oglądając oryginalne odbitki graficzne Pawła Stellera, które wywołały u mnie dreszcz emocji i wzruszenia, że mimo iż to postać historyczna, sławna, doceniana i honorowana, mam do czynienia z jakimś moim dalekim praprzodkiem, z którym pomimo tylu różnic jestem jednak związana niepojętą nicią.

Wymienieni przeze mnie: Albrecht Dürer, Władysław Skoczylas, Paweł Steller byli drzeworytnikami, czy ja jestem linorytnikiem? Chyba nawet takie słowo nie funkcjonuje w języku polskim. Oni opracowywali matrycę – to brzmi elegancko, a ja ją wyżynam, tnę, w najlepszym razie wycinam. Mam wrażenie, że uważamy, iż matryca z drzewa jest materiałem nieporównanie szlachetniejszym niż barwiona w masie masa plastyczna zwana linoleum, której technologię produkcji w 1860 roku opatentował Anglik Frederic Walton. Trochę się wstydzimy tego, że używamy tego zlepku substancji. Właściwie zupełnie bez przyczyny, jest przecież łatwy w obróbce, lekki, tani, a zasada wypukłodruku pozostaje ta sama. Mało jest źródeł na ten temat i nie wiadomo właściwie, jak, choć podobno około roku 1957, Pablo Picasso wpadł na pomysł wielokrotnego używania tej samej matrycy z linoleum, z którym nigdy wcześniej nie pracował. Chciał, by kolor pełniący do tej pory drugorzędną rolę, w jego pracach graficznych otrzymał należną mu palmę pierwszeństwa. I od tej pory wykonywanie linorytu kolorowego z jednej matrycy nazywane jest metodą Picassa na matrycę traconą. Picasso był więc też linorytnikiem, a ja korzystam z jego odkrycia do tej pory, za co jestem mu wdzięczna.

Technologia linorytu jest stosunkowo prosta, wydaje się, że ot takie parę chwil jak przy powiedzeniu paru słów i wszystko wiadomo. Ja zaś czuję, że im dłużej jestem linorytnikiem, tym większą mam ochotę wciąż na nowo mierzyć się z kolorami w linorycie.

•••  
Polowanie  
2013 • 95 x 130 cm  
linoryt barwny



•••  
Zielony Koń  
2012 • 95 x 130 cm  
linoryt barwny



•••  
*Stadnina koni*  
2013 • 65 x 95 cm  
linoryt barwny



•••  
*Hazard*  
2014 • 65 x 95 cm  
linoryt barwny



•••  
*Tajlandzki Słowik*  
2014 • 65 x 95 cm  
linoryt barwny



•••  
*Okapi*  
2014 • 95 x 130 cm  
linoryt barwny





## Mój Czas Grafiki. Pola Miłości, Radości, Szczęścia. Pola Życia i Śmierci



Dookoła biało. Promyki słońca ożywiają śniegowe gwiazdki śnieżynki. Każda jest inna. Nagie, niczym nieskrępowane, swoim puchem połączyły na chwilę brzegi mojego jeziora. Skrzą się i igrają, nie przejmując się specjalnie swoim lodowatym losem i krótkim byciem tu i teraz. Kokietują swoją regularną, symetryczną, kruchą, o fraktalnej strukturze wyrafinowaną formą. Estetycznie doskonałe, w dalekim kosmosie tworzą piękne magiczne halo. Natomiast w ziemskiej atmosferze, w jej wewnętrznym ogniu i zewnętrznej ciepłej dłoni, zmieniając swój stan i bezpowrotnie ginąc, odradzają się w nowej rzeczywistości. Przechodząc z bytu stałego w płynny, wydzielając pozytywną energię, nieoczekiwanie włączyły światła mojego rozpędzonego świata. Świat, w którym żyją różne uczucia, pomału powraca do myślenia obrazami i ich znakami. To one są intrygującymi bramami, przez które przechodzi nowoczesna sieć połączeń pozawerbalnych, otwartych na nowe propozycje i idee. Rewolucja informatyczna doprowadziła Grafikę do drogi, na której Życie szanuje swój czas. Podczas transformacji pozbyła się etykiety kameralności. Wychodząc z przestrzeni intymnych, hermetycznych, często egocentrycznych i zatęchłych w przestrzeń publiczną, odnowiła je i przewietrzyła. Nowe miejsca oczarowała swoją charyzmą, dojrzałością i wielością nowatorskich propozycji. Jedną z nich jest zatarcie granicy między odbitką a matrycą, która dzisiaj często pełni funkcję odbitki. Autonomia Grafiki, jej dynamika, uniwersalność i mobilność potrafią otworzyć każde drzwi. Pozbywając się konserwatywnej kryształowej kuli, Grafika jako partner innych mediów w pełnym wymiarze włączyła się w rozwiązywanie problemów współczesnego człowieka, na przykład ekonomicznych, kulturalnych, gospodarczych, religijnych czy politycznych. Zaspokaja jego potrzeby estetyczne. Dzięki swojej dostępności zaczęła wyznaczać wizualne kanony, a nawet style bycia. Jej powszechność nie determinuje zachowań, lecz wskazuje właściwe rozwiązania i poprzez znak ułatwia podejmowanie słusznych decyzji. Jest praktyczna, ale nie zamyka. Bywa iluzyjna, ale nigdy fałszywa. Mówi o pięknie naszego otoczenia, tego domowego, bliskiego i tamtego wspólnego, często obskurnego i zapomnianego. Podwórkowego, dzielnicowego czy ulicznego, a także wirtualnego. Potrafi być poeticka, ale też i zdyscyplinowana w formie. Uczestnicząc w rewolucyjnej medialnej sztafecie, twardo trzyma pochodnię cywilizacyjną. Razem z dobrą architekturą rozświetla wszechobecną szarość i zmęczenie dnia codziennego. Jest współautorem bezpiecznych miejsc, w których komunikacja odbywa się bez specjalnych zakłóceń, podtrzymuje bowiem właściwy rytm, płynność ruchu wyznaczonych celów i kierunków. Jest dynamiczna i niezależna w poglądach. Doskonale sobie radzi w systemie binarnym. Potrafi być unikatowa, a tradycyjna wieloodbitkowość czy wielkoformatowość nie są powodami do wstydu czy jakichkolwiek zmartwień, lecz wielkim medialnym atutem. Swoją bogatą i różnorodną merytoryczną ofertą, swoimi ruchomymi, mobilnymi, często pochodzącymi z recyklingu matrycami jest w stanie podjąć każde wyzwanie, by jakościowo i ilościowo zaspokoić potrzeby każdego odbiorcy. Jest egalitarna. Zaproponowana Nowa Szata Graficzna nacechowana koherencją powołuje do istnienia obrazy afirmujące współczesne horyzonty, które nie tylko dotykają człowieka z zewnątrz, ale też posługując się wizualnym, graficznym językiem, mówią prawdę o nim samym, o jego ciepłej

dłoni i o odważnym, gorącym, silnym jak czerwień wnętrzu, w którym jest dużo przestronnego miejsca, a czas jest zamknięty w kapsule stworzonej z oddechu i marzeń swobodnie przelatującego ptaka, którego przed rozbiciem o transparentny ekran chroni sygnałowy graficzny znak. Jest miejscem wspomnień o mojej kochanej Polsce. Drewnianej, pełnej ciepła i miękkiego dotyku. Drzeworytowego Królestwa bogatego w ekspresyjne doznania i znaczenia materii, ujarzmionej przez w miarę precyzyjną intarsję, definiującą szczerbki geometryczny rysunek, który czasem był korygowany ogólnie dostępną farbą olejną o zielonym optymistycznym kolorze. Paleta kolorów była ograniczona: jakieś czerwone brązy, mętne żółcienie, blade niebieskie, ciężkie czernie, biele ołowiane nasycone szarym zakrętem. Wielkoformatowe, czarno-białe odbitki były pozbawione przez mnie wszelkich tytułów. Odbijane ręcznie, z użyciem dosyć dobrej polskiej farby typograficznej, nasyconej ponad dwie i pół dekady temu intensywnymi emocjami, na wytrzymałym czechosłowackim brystolu przemycanym w rolach przez w miarę szczelne granice. Chwilę później Cementoryty były moim wstępem do Polski Betonowej, o torfowych drogach i betonowych polach, twardych, beznamiętnych, a po życiodajnym kapuśniaczku do bólu śliskich. Ich konstrukcję stanowiła stalowa siatka mająca drobne i małe przenikliwe oczka. Czasem te same pola wytyczały kwadratowe wnętrza, przyprószone czerwienią wzrokową, z otwartymi w narożnikach wąskimi szczelinami, które są wspomnieniem powstałym po ścięciu stuletnich sosen. Pozostałe po nich talarki zakonserwowałem czystym białym niehydratyzowanym wapnem. W tym czasie światło próbując przeniknąć przez betonowe historie, tworzyło odbitkowe cienie, których ulotny rysunek często się zapadał i ginął w brunatnym torfowym gruncie. Tam, gdzie grunt był przyprószony czerwienią pigmentu, rysunkowa iluzja na chwilę ożywała. Ta ścieżka zaprowadziła mnie do idei kreskowego kodu. Powstały gipsowe reliefy o białym kolorze, bo gips był ten lepszy. Dominował w nich jednostajny rytm. Pojawiła się rzędowa perspektywa i mantra, która pozwoliła mi się wyciszyć, uspokoić myśli – opanować je. Dzięki temu mój wysoki stopień koncentracji dał mi siłę i ten rodzaj energii, który w pełni zapanował nad emocjami czy gestami. Był to raj dla światła, które pieściło zapisane myśli, tak po prostu, bez odbitki. Po tych wszystkich doznaniach, trochę na przelaj przywędrowałem do Polski Papierowej, w której wartość papieru nie tylko jest ważna na nowo powstałej giełdzie, ale też w życiu codziennym – konsumpcyjnym. Polski doświadczony i dojrzały, pogodny, w pełni otwarty, mądry i nieskażony. Pomału powstaje wielokulturowy, dosyć optymistycznie nastawiony do życia naród, szanujący własne i zagraniczne wzorce. Może trochę zapatrzony na Zachód. Dlaczego nie, w końcu z tego kierunku przyleciała długo oczekiwana i wymarzona wolność. Transformacja trochę dzika, odrobinę nieokiełznana, pełna niespodzianek i ekspresowa. Każdy na forum może się wygadać albo wypluć z siebie żółć. Ze świata przybywają nowi bogowie, a starzy wracają z banicji. Ich synkretyczne kulturowe znaki, bez napięć mogą się spotkać w jednym wnętrzu, na jednej ścianie. Niekoniecznie muszą wisieć głową w dół, by prowadzić pozytywny dialog. Tak jak to się odbyło ostatnio na mojej wystawie w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego – znakomitego polskiego malarza i grafika. Dyrektorem muzeum jest Pan dr Michał F. Woźniak. Kuratorem wystawy była Pani Barbara Chojnacka, kierownik Działu Grafiki. Wyspa Młyńska to w Bydgoszczy miejsce wyjątkowe i symboliczne, w którym można spotkać interesującą historię. Otoczone rzekami Młynówką, Brdą i licznymi kanałami poprzecinany mi jazami. Można się przytulić do starego drzewa i porozmawiać z nim o Wenecji Bydgoskiej, o tym jak mądrzy ludzie zdecydowali i pozostawili przy życiu drzewa, a stare młyny i spichrze ubrali na nowo. Nadając im odmienną funkcję, w pełni uszanowali ich architektoniczny wizerunek i konstrukcję. Do Czerwonego Młyna,

w którym znajduje się muzealna Galeria Sztuki Nowoczesnej, przyłączyli się z różnych stron prawie wszyscy ważni dla mnie przyjaciele i znaleźli swoje lokacje w odrestaurowanym, przyjemnie surowym, wymagającym starym wnętrzu. Bogowie Jahwe, Ichtis, Allach i Budda zdomowili się na ścianie wschodniej. Z ich lica odchylają się wybrane ludziki-eony, tworząc trzeci wymiar. Ich papierowe korony zamknął szklany, sześcienny klosz. Pomniejsi bogowie aktywnie włączyli się w pielgrzymkę wychodzącą ze ściany północnej. Pielgrzymi-eony brodząc we własnej soli slalomowym rytmem, zaciskając niekiedy pętlę dookoła drewnianych słupów, kierowali się na południe. Słupy pamiętają kulturę zboża i są oddalone od siebie na tyle, ile potrzeba. Przez całe swoje statyczne życie godnie pełnią swoją odpowiedzialną funkcję. Siedem słupów wyznacza niewidoczną, elastyczną linię podziału. Tworzą swoisty kręgosłup, który nie tylko podtrzymuje drewniany strop, ale też dzieli symetrycznie prostokąt wnętrza – po dłuższym boku, na dwie równoważne przestrzenie. W nich dwa równe pola posiadły ten sam wymiar i społeczny status. Ale jest to pozorna równowaga, gdyż po stronie zachodniej będącej mieszanką idei, na jej ścianie i pod nią, może wydarzyć się wszystko\*. Z wiszącej gdzieś pod sufitem plastikowej ambony wypadło dno. Totemy stoją na aluminiowej krawędzi, mając w pobliżu niedoświetloną dużą Księgę Emocji. Na tle jednej z licznych mrocznych nisz, ukrywających wspomnienia o pierwszych rysunkowych doświadczeniach, rozwinął się alpinistyczny kwiat wyrastający z nadbałtyckich kamyków. Punktowe światło skierowane do wnętrza bram iluzorycznie deformowało przestrzeń, tworząc zachętę do penetracji i eksploracji ich magicznych tajemnic. W przydrożnym, metafizycznym, białym transformatorze z obejściem, zniewolonym i odkształconym przez błękitną poświatę, indukowane są papierowe emocje i myśli czarno-białych eonów. Tych, którzy byli przeznaczeni do użycia jako produkt uboczny i zostali wycięci z płaszczyzny tła czarnej grafiki. Utworzyli dwie historie. Pierwsza to puste miejsca po nich, tworzące szablonowy, ażurowy Sąd Ostateczny, kierujący się ostrymi własnymi prawami i cieniami. W tym aranżacyjnym układzie Sąd ukrył się za plecami Transformatora. Historię drugą prowadziła wijąca się linia wychodząca ze wspomnianej północnej ściany. Po drodze można było spotkać kolorowy, małoformatowy Horyzont bez oprawy, a obok reliefowy, duży, czarny Odłot z delikatnym, białym klinem wcinającym się mu w prawy bok, przykryty dosyć pospolitą, transparentną szybą i zamknięty w czarną, błyszczącą ramę. Potem minąć rozedrganego Ascetę, nową Wieżę Uniesień i starą Wieżę Babel, kolumny z ruin świątyni w Karnaku. Z sufitowej perspektywy na całościowy obraz spoglądała Synagoga z Toledo. Była to graficzna pielgrzymka kłaniająca się wszechobecnym znakom, które organizują i wpływają na nasz wizerunek, stemplując naszą świadomość. Trasa biegnąca w transformacyjnej ciszy została precyzyjnie wytyczona przez wszystkie Odbitki, te unikatowe i te zwielokrotnione. W strategicznym punkcie orientacyjnym zatrzymuje wędrowca wrażliwy, mocny, odporny na światło papier – jeden z przykładów „niewolnictwa”, który cierpliwie znosi trudy swego niezbytowanego, kulturotwórczego losu. Było to też spotkanie z matrycami – płytami graficznymi z marmuru, granitu, szkła i złota próby 333. Nigdy nie doświadczyły farby. Ich dziewictwo porusza delikatne struny sztuki. Jej magię, w której stan płynny i krystaliczny zrasza nieustannie odradzające się wszystkie dobre ogólnoludzkie marzenia.

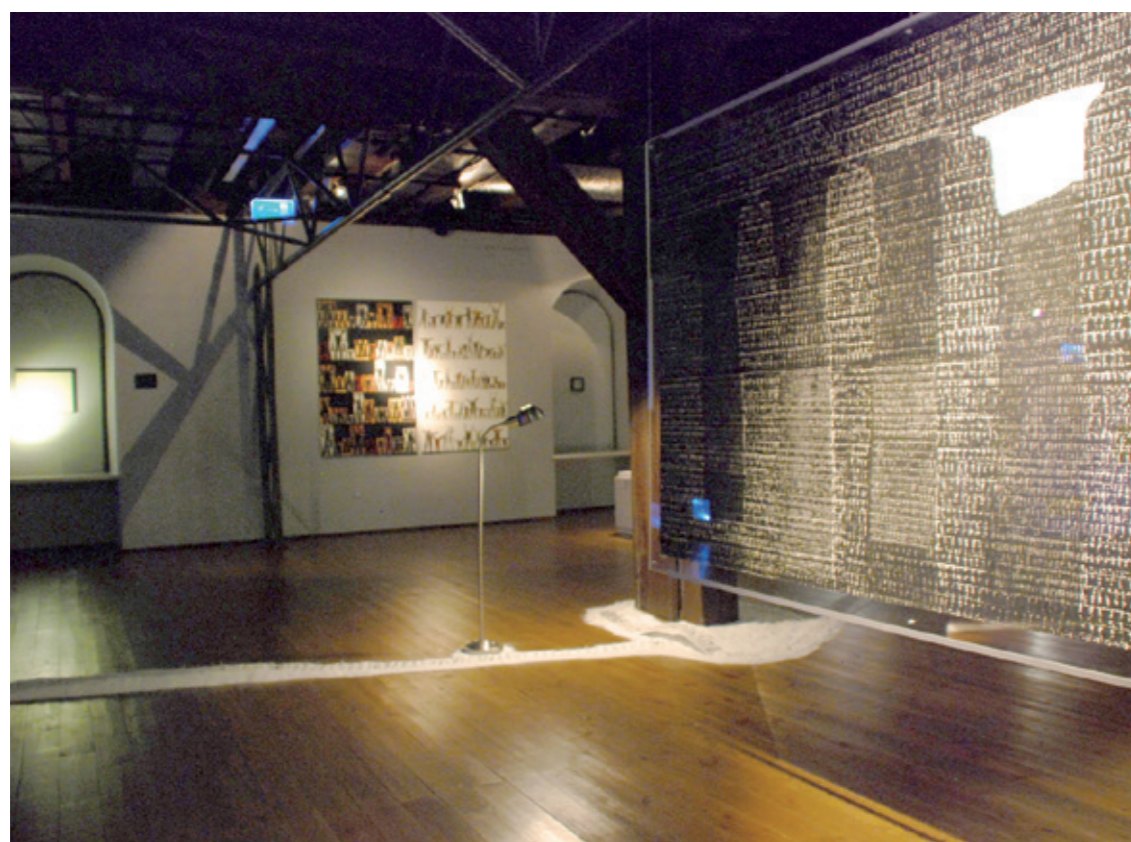
---

\* Autocytat z katalogu towarzyszącego wystawie „Pielgrzymka. 17.11.2013–6.01.2014 r.”, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

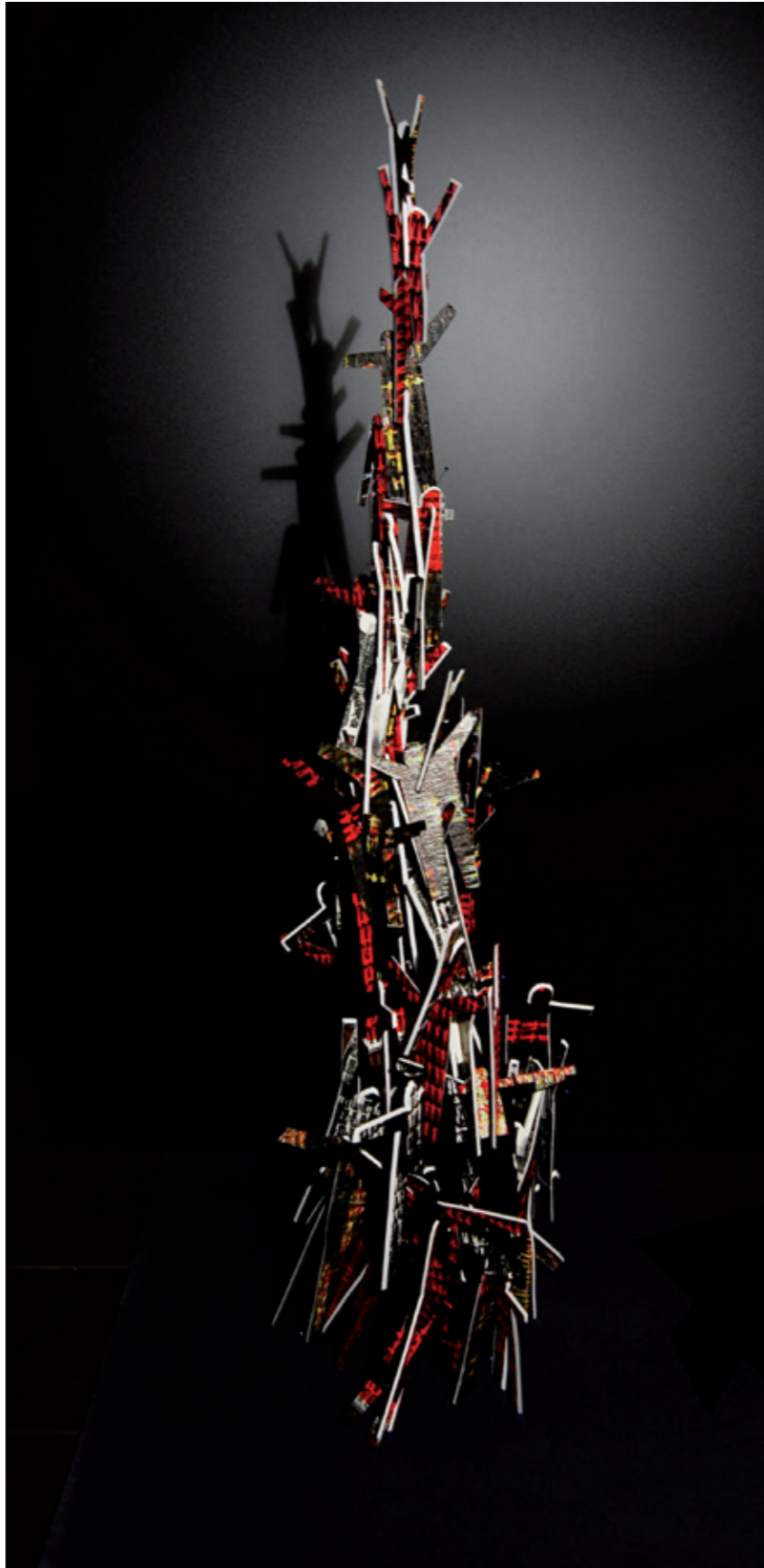
### Post scriptum

Grafika to historia znaków, alfabetów, symboli. To księga wiedzy o nas samych, o naszych możliwościach unikatowych i powtarzalnych, tworzących wspólnoty otwarte na radość tworzenia rzeczywistości bezpiecznej intelektualnie i emocjonalnie. Jej wszechobecność i powszechność stwarza możliwość życiodajnej koniunkcji. Bez tej wymiany pozawerbalnego komunikatu dzisiejszy świat nie mógłby istnieć. Dlatego warto być świadomym, że wszyscy na co dzień „mówimy prozą”, a poezję zachowujemy dla następnych pokoleń. Wszyscy w mniejszym lub większym stopniu jesteśmy grafikami! Uświadomienie piękna egalitarności Grafiki, szczególnie w obecnych czasach, gdzie dostęp do jej odbioru i tworzenia jest niepowtarzalny na tle dotychczasowego rozwoju kultury, jest prawdziwym wyzwaniem dla wszystkich: odbiorców, kuratorów, krytyków i twórców. To Czas Grafiki. Każda z technik graficznych jest odzwierciedleniem budowy świata, który jest wklęsły, płaski i jak linoryt wypukły.

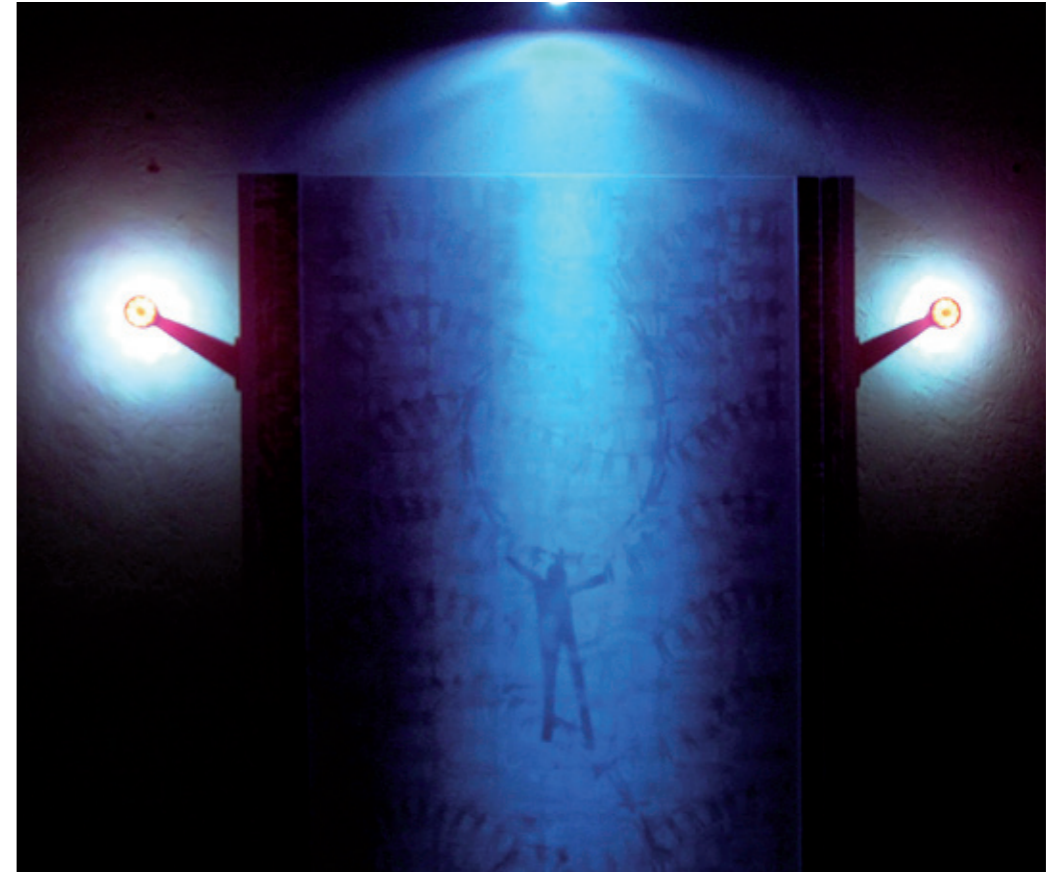
•••  
Wystawa *Pielgrzymka*  
Grafika – Obiekt – Instalacja  
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy  
2013



•••  
Pola miłości – Wieża uniesień

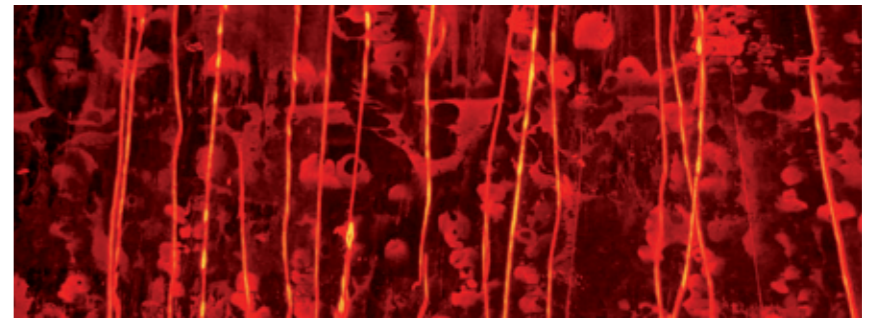
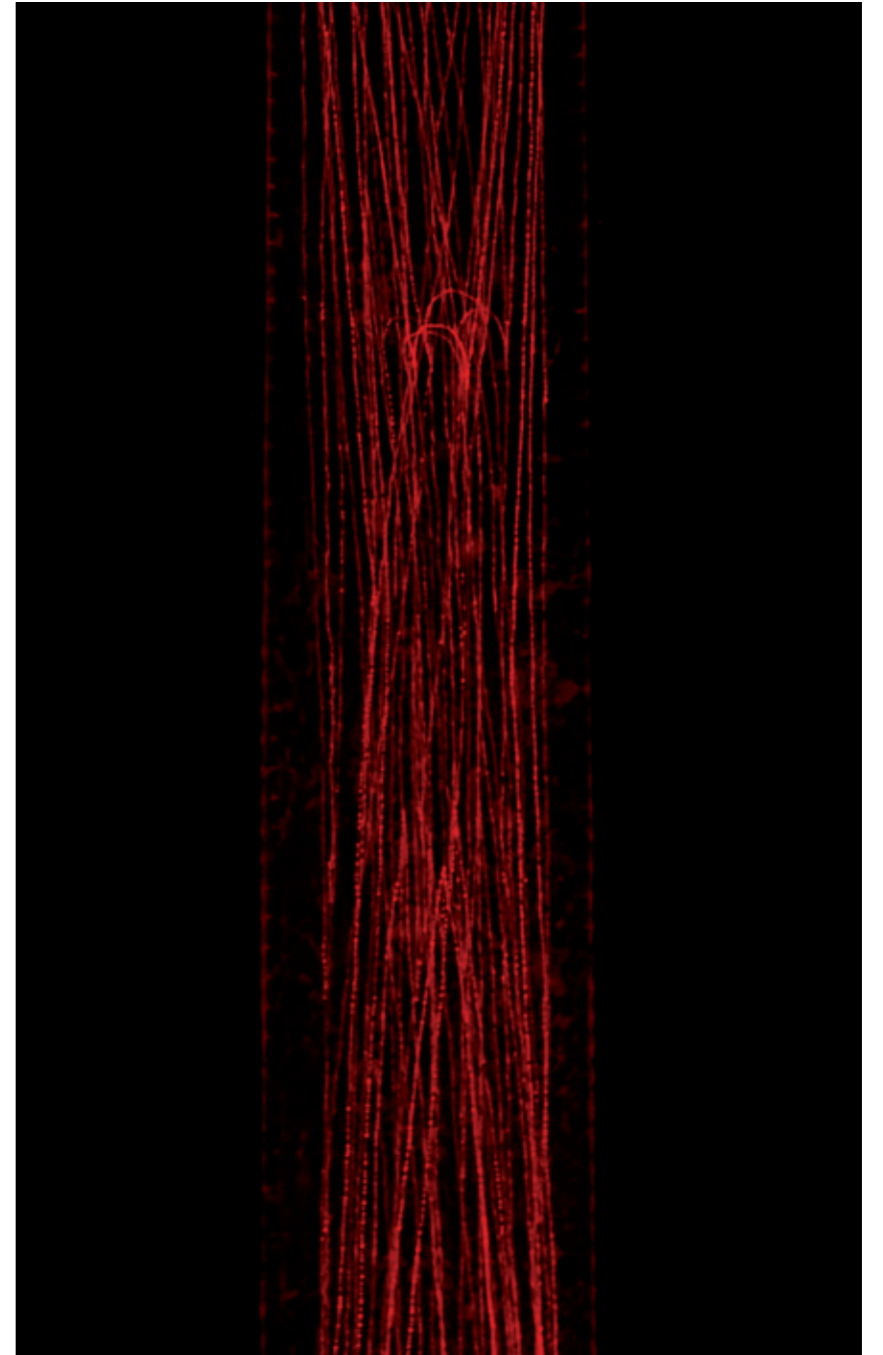


•••  
Pola miłości – Bizon

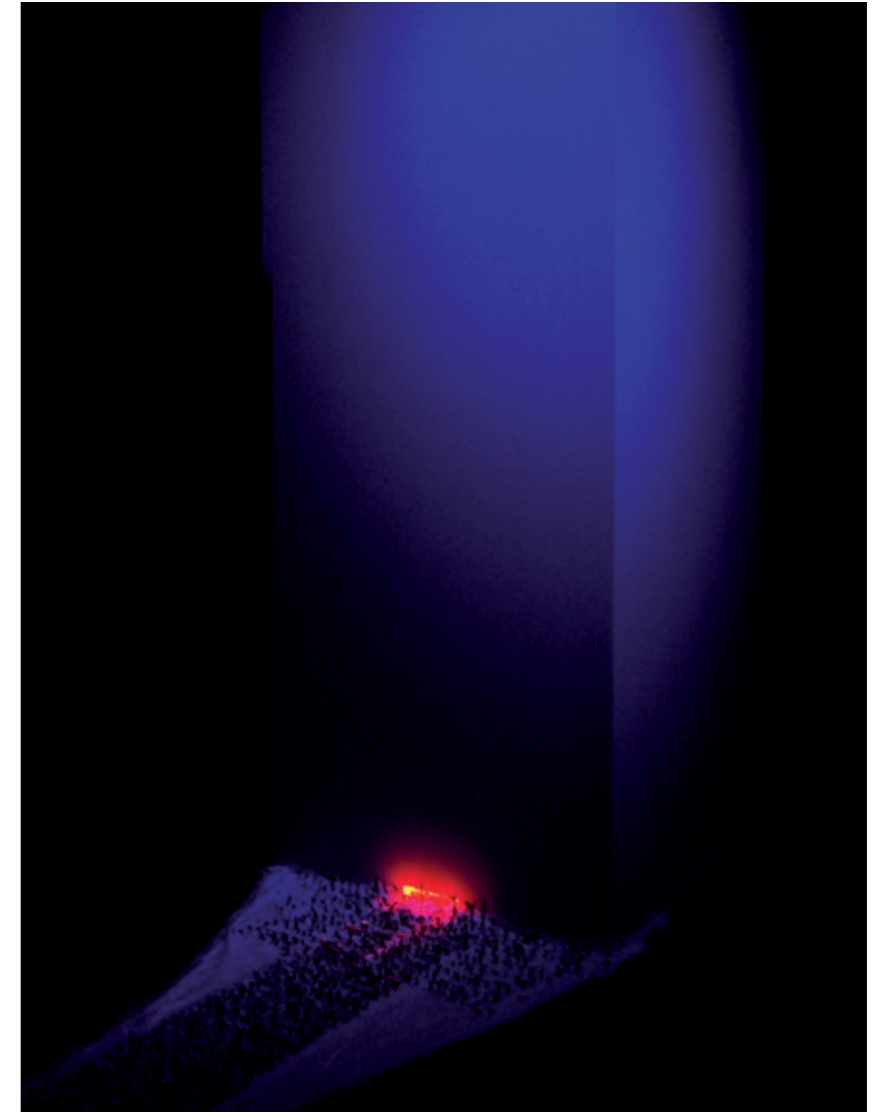


•••  
Pola miłości – 5 czerwiec











## Grafika termozgrzewalna – dostosowanie do techniki linorytu



Z pogranicza ceramiki/szkła i grafiki wywodzi się bardzo ciekawy nurt grafiki termozgrzewalnej. W przemyśle funkcjonuje pod postacią kalki – graficznego dekoru służącego do ozdabiania form przemysłowych, takich jak naczynia, kafle itp. Istnieją twórcy używający tej techniki w celach artystycznych (np. Ah Xian, Justin Rothshank, Brian Boldon, Robert Dawson, Marek Cecuła). Najczęściej kalki/grafikę do wypalania na ceramice/szkle drukuje się w technice serigrafii, a ostatnio coraz powszechniej w technice cyfrowej na specjalnych drukarkach.

Temperatura wypału zależy od użytego pigmentu i powierzchni, z którą ma być scalona. Im wyższa temperatura wypału, tym trwalszy uzyskuje się efekt. Na szkłe używa się zazwyczaj pigmentów dostosowanych do temperatury 530°C – w wyższych temperaturach może dojść do pęknięcia lub odkształcenia tego materiału. Pigmentów dostosowanych do tej temperatury można też używać na ceramice, lecz do uzyskania bardziej trwałego efektu stosuje się tych do wypału możliwego w 830°C lub wyżej, na przykład 1230°C jako grafiki podszklivne. Jako że większość wyrobów ceramicznych jest wypalana w dwóch etapach: biskwit (700–800°C) i na ostro ze szklivem (w zależności od gliny: od 1000°C glina czerwona, szamot i porcelit ok. 1230°C i porcelana 1300°C lub wyżej), wypał grafik następuje w trzecim wypale (oprócz wersji podszklivnej).

Od wielu lat zajmuję się grafiką na ceramice, od dwóch – na szkłe. W tym czasie wykorzystywałam do tego serigrafię. Zawsze intrygowało mnie, jak by się sprawdzały inne techniki graficzne i od roku eksperymentuję z dostosowaniem do tego celu linorytu.

Większość farb do wypału kupuje się w formie sypkiego pigmentu i dopiero przed użyciem miesza ze specjalnym zaprawiaczem, nadającym farbie konsystencję umożliwiającą druk na sicie. Niestety, w takiej formie farba nie nadaje się do nakładania wałkiem. Po wielu próbach najlepsze efekty dało mieszanie sypkiego pigmentu z farbą offsetową transparentną. W celu upłynnienia usztywnionej pigmentem farby dodawałam nieco oleju (np. lnianego). Druk tak przygotowaną farbą jest trudniejszy niż z wykorzystaniem farb offsetowych. Drugim problemem jest papier. Do kalki/grafiki termozgrzewalnej używany jest specjalny papier transferowy, pokryty powłoką, która pod wpływem wody powoduje odklejenie się farby od jego powierzchni. Papier ten podczas druku linorytu zachowuje się jak papier kredowy – farba charakterystycznie się rozjeżdża, nie dając ostrych krawędzi i równego rozłożenia farby. Jestem w trakcie prób dostosowania papieru, by uniknąć tego efektu. Niestety, nie można zrezygnować z powierzchni higroskopijnej. Do utrzymania farby/obrazu w całości po odłączeniu od papieru, tak w serigrafii, druku cyfrowym, jak i w przypadku linorytniczej odbitki, nakłada się lakier błonotwórczy. Służy on tylko do transferu obrazu z papieru na powierzchnię ceramiki lub szkła i podczas wypału zanika już w 200–300°C, nie pozostawiając po sobie śladu. Po wypale obraz graficzny uzyskuje bardzo dużą trwałość, jest odporny na promienie słoneczne, wilgoć i zadrapania. Możliwy jest druk wielobarwny, należy jednak unikać uzyskiwania zbyt grubej warstwy farby, ponieważ może się ona dziwnie zachowywać podczas wypału – pękać lub zbrylać. Aby uzyskać wiele warstw, polecam wypalanie poszczególnych etapów

i nakładanie kolejnych warstw na już wcześniej wypalone. Farba podobnie jak na papierze zachowuje się zależnie od typu powierzchni: na matowej wychodzi matowo, na błyszczącej nabiera połysku.

Linoryt wypalany na szkło/ceramice zachowuje urodę przypisaną tej technice, ale zostaje wzbogacony efektami, jakie dają szkliwa, tlenki, faktury, a na szkło nabiera atrakcyjnej transparentności.

•••  
*Mumu Wang*  
2013 • 23 x 23 cm  
porcelana  
linoryt



•••  
*Pictoman Milk*  
2013 • 18,5 x 36 cm  
szamot z porcelitem  
linoryt i serigrafia



•••  
*Smutny diament*  
2013-2014 • 28 x 40 cm  
szamot z porcelitem  
linoryt



•••  
*Oczaty*  
2013-2014 • 28 x 40 cm  
szamot z porcelitem  
linoryt





## O różnych aspektach druku wypukłego w tradycji europejskiej i japońskiej z praktycznego punktu widzenia



Kolor do sztuki europejskiej wkraczał powoli – wraz z odkrywaniem nowych pigmentów i tworzeniem z nich substancji barwiących. Od czasów Arystotelesa obowiązywał pogląd, że kształt jest ważniejszy niż kolor, gdyż można go ująć w matematyczne reguły. Był zatem sytuowany wśród „pierwszych” jakości rzeczy i należał do sfery intelektualnej. Kolor z kolei należał do drugiej kategorii, był określany jako „wtórna” jakość i zaliczany go do wartości zmysłowych.

Podobnie się działo z kolorem w grafice, w przypadku której od początku królowała czerń i biel – para barw achromatycznych, która stała się jej synonimem. Ta dziedzina sztuki, mam na myśli szczególnie tradycyjną grafikę artystyczną, posługiwała się przede wszystkim czarno-białym linearnym kształtem, niekiedy z wypełnieniem fakturalnym czy płaszczyznowym. Były to druki czarną farbą z jednej matrycy i głównym ich zadaniem było jak najdokładniejsze oddawanie walorów rysunków – stąd pojęcie druków faksymilowych. Były to rysunki przeważnie o treści religijnej.

W miarę udoskonalania sposobów oraz narzędzi do opracowywania matryc powstała potrzeba rozpowszechniania dzieł malarskich o szerszym zakresie treściowym. Chcąc jak najlepiej oddawać różnice koloru z obrazów, zaczęto wprowadzać do grafiki większą skalę walorową, by za pomocą tonów pośrednich uzyskać ekwiwalent zróżnicowania barwnego, w związku z czym trzeba było również zwiększyć liczbę matryc.

Na początku XVI wieku w drukowane drzeworyty wprowadzono odcienie barwnych szarości – tu dobrym przykładem są drzeworyty reprezentujące typ formy światłocieniowej, zwane po włosku *chiaroscuro*. W tego rodzaju grafice czerń określała kształty i zaznaczała strefę pełnego cienia, niezadrukowane zaś obszary bieli papieru były uważane za synonim światła. Pomiędzy biel a czerń wprowadzono zgaszone błękity, zielenie lub brązy, którymi oddawano poszczególne walory półcieni. Pod koniec XIX wieku w Europie udoskonalono metody druku oraz wprowadzono nowe techniki drukarskie. Odtąd grafika artystyczna przestała pełnić funkcję odtwórczą, a stała się w pełni niezależną i samodzielną dziedziną wypowiedzi artystycznej.

Jestem absolwentem łódzkiej ASP i mogę powiedzieć, że zostałem wychowany w europejskiej tradycji graficznej – swoją edukację pobierałem w Pracowni Techniki Drzeworytniczych prowadzonej przez prof. A. Bartczaka, bezpośredniego kontynuatora myśli graficznej prof. S. Fijałkowskiego. Podczas studiów i w trakcie wieloletniej samodzielnej praktyki przekonałem się, że wygląd odbitki graficznej (pomijam walory czysto artystyczne) zależy od wielu materialnych czynników: rodzaju papieru, farby, materiału, z którego są wykonane matryce, wreszcie od siły i kolejności ich drukowania. Z własnego doświadczenia wiem, że barwa i faktura papieru będą wpływały i wchodziły w relacje z kolorem nadrukowanej plamy, zwłaszcza jeżeli będą to delikatne i pastelowe odcienie. Przy drukowaniu kolorów o bardzo ciemnych walorach odcień papieru ma nieco mniejsze znaczenie, chociaż nie można go całkowicie pominąć. Relacje te będą zależne również od tradycji kulturowych, jak i indywidualnych preferencji.



Tak się szczęśliwie złożyło, że jesienią 2004 roku miałem okazję zapoznać się z tradycyjną japońską techniką drzeworytniczą. Brałem udział w trzymiesięcznych warsztatach prowadzonych w niewielkiej górskiej miejscowości Nagasawa na wyspie Awaji. Podczas trwania programu poznałem podstawy tej mało u nas znanej techniki druku wypukłego. Oprócz mnie do programu zostało zakwalifikowanych jeszcze sześcioro artystów: Amerykanka, Angielka, Brazylijka, Koreanka, Hiszpan i Nowozelandczyk. Wykonując kolejne ćwiczenia, poznawaliśmy tajniki i specyfikę drzeworytu japońskiego pod okiem współczesnych, tworzących w tej technice artystów z Japonii. Przeszliśmy tradycyjną drogę powstawania odbitki graficznej, począwszy od idei, a skończywszy na jej zmaterializowaniu w postaci odbitek.

Jak wszyscy wiemy, drzeworyt japoński osiągnął mistrzostwo na przełomie XVII i XVIII wieku, a najpiękniejsze owoce wydał w stylu zwanym ukyo-e, co w dosłownym tłumaczeniu na język polski znaczy 'obraz przemijającego świata'. Znaczący to ni mniej ni więcej, że inspiracją do obrazowania były tematy czerpane najczęściej prosto z życia średnich i niższych klas ówczesnego społeczeństwa japońskiego. Nie były to jednak przedstawienia w naturalistycznej formie, ale interpretowane w najlepszej japońskiej tradycji estetycznej, pełne poetyckich metafor i filozoficznych znaczeń. Przedstawienia te obfitują w tradycyjne dla Japonii wartości estetyczne, takie jak yungen ('tajemniczość, głębia'), miyabi ('elegancja'), wabi/sabi ('prostota, zgrzebność, ulotność').

W złożonym procesie powstawania grafiki, o stosunkowo dużym nakładzie, potrzebny był profesjonalny zespół ludzi zdolny do jak najlepszej realizacji tego przedsięwzięcia. Dlatego w tamtym okresie wykształcił się charakterystyczny dla japońskiej tradycji graficznej podział pracy. W poszczególnych etapach graficznego procederu brał udział malarz, rytownik, drukarz i wydawca. Malarz tworzył projekt, który rytownik niszczył w procesie przenoszenia konturów malowidła na pierwszą matrycę. Następne matryce były już swobodnym, rytowniczym przekładem piktoralnych środków wyrazu na środki graficzne. W ten sposób były tworzone kolejne matryce, do których wyrobu najczęściej stosowanym materiałem było wiśniowe drewno, odpowiednio wybrane i przygotowane. Kompletnie opracowany zestaw matryc rytownik przekazywał drukarzowi w celu wydrukowania odpowiedniego nakładu. Drukarz dodając swoją warsztatową maestrię w wieloetapowym procesie drukowania, wpływał na ostateczny wygląd odbitek, co jednak ciekawe, na żadnej z nich nie zobaczymy jego inicjałów. Na odbitkach znajduje się sygnatura malarza i co najwyżej imię poety, jeżeli obrazowi towarzyszył wiersz (najczęściej w formie haiku). Na odbitkach figuruje również nazwisko wydawcy, który jako inicjator i pomysłodawca przedsięwzięcia koordynował je, aby na koniec czerpać największe zyski.

Nieco inaczej, bo bardziej demokratycznie, przedstawia się ten problem w tradycji europejskiej – pomimo podobnego podziału pracy na odbitkach graficznych pojawiały się sygnatury malarza i rytownika, ale też oficyna, w której drukowano odbitki, zostawiała na nich swoje pieczęcie.

Adekwatnie do japońskiej tradycji graficznej skonstruowany był program naszej edukacji podczas warsztatów w Nagasawie. Pierwsze ćwiczenia prowadził artysta malarz Masahiro Takade, który wprowadził nas w tradycyjne zasady powstawania projektu, następnie rytownik Soichi Kitamura wtajemniczył nas w zasady i sposoby posługiwania się profesjonalnym zestawem dłut i noży służących do obrabiania matrycy. Do wycinania matryc Japończycy używają noży i dłut wykonanych z bardzo dobrej stali, porównywanej jakością do tej, z której są robione miecze samurajskie. Większą część skomplikowanych cięć o charakterze linearnym i fakturalnym wykonuje się nożem zwanym hangi-to. Za jego pomocą można opracowywać najbardziej precyzyjne i skomplikowane detale matrycy. Obecnie najchętniej używanym materiałem do wyrobu matryc są różnego rodzaju

fabrycznie produkowane sklejki z wielu rodzajów drewna, od liściastych poczynając, na iglastych kończąc. Większość współczesnych drzeworytników na całym świecie wykorzystuje właśnie sklejki do preparowania matryc ze względu na duży format, stosunkową łatwość w obróbce oraz niską cenę.

Po zmuszonym etapie wycinania matryc przychodzi czas na drukowanie odbitek. W ten techniczno-technologiczny proces wprowadził nas znakomity drukarz i artysta Toru Ueba (niestety już nieżyjący). Tradycyjna grafika japońska opiera się przede wszystkim na pracy ręcznej, w której zamiast prasy drukarskiej wykorzystuje się baren. Jest to drewniany krążek, wewnątrz którego jest zwinięty spiralnie bambusowy sznurek, a całość jest owinięta odpowiednio spreparowanym liściem z bambusa. Baren to stosunkowo proste narzędzie, które gdy jest odpowiednio używane, daje w procesie drukowania wspaniałe efekty końcowe.

Drukowanie nakładu okazuje się procesem najbardziej skomplikowanym, wymagającym dużej dyscypliny, koncentracji i sprawności manualnej. Drukowanie odbywa się na mokro, tzn. matryce i papiery zwilża się wodą, w niej rozpuszcza się również farby i tusze. Oprócz tuszy można używać farb akwarelowych lub temper i w zależności od oczekiwanych efektów dodaje się nori. Jest to bezbarwny klej pochodzenia roślinnego, znakomicie rozpuszczający się w wodzie, wpływający na trwałość i jakość barwy na odbitce oraz na charakter krycia płaszczyzny. Jeśli płaszczyzna barwna ma być bardziej nasycona i kryjąca, to ilość nori musi być proporcjonalnie większa, jeśli jednak chcemy uzyskać efekt bardziej malarzki, wręcz akwarelowy, dajemy znikomą ilość tego medium. Odpowiednio przygotowane farby nanosi się na matryce za pomocą różnej wielkości pędzli i specjalnych szczotek wykonanych z końskiego włosia. Ich znakomita jakość mówi sama za siebie.

Dla porównania, w tradycji europejskiej używamy farb typograficznych na bazie oleju i pokostu, a do nakładania farb na matryce służą wszelkiego rodzaju wałki graficzne: żelatynowe, gumowe, silikatowe, oraz tampony wykonane ze skóry lub różnego rodzaju tkanin.

Do wykonania odbitki i ukonstytuowania jej w materialnym podłożu potrzebny jest odpowiedni nośnik i jak do tej pory najlepszym okazuje się papier. O prymacie papieru zadecydowało połączenie względów artystycznych z ekonomiczno-technicznymi. W kilkunastowiecznej tradycji Japończycy dopracowali się znakomitej receptury otrzymywania papieru. Jest to metoda pod wieloma względami różniąca się od europejskiej, zarówno składnikami, jak i sposobem czerpania. Tradycyjna metoda japońska jest do tej pory z powodzeniem kulturowana w Kraju Kwitnącej Wiśni. Polega na użyciu gęstych sit wykonanych z bambusa i za ich pomocą czerpaniu masy ze zmiażdżonych i rozdrobnionych korzeni kozo. Wprawni rzemieślnicy robią to nadal niemalże w każdej wiosce. Aby wykonać odpowiedniej grubości arkusz bibuły, trzeba kilkukrotnie do sita zaczerpnąć masę kozo. Do delikatnych druków z jednej matrycy wystarczające są niezwykle cienkie bibuły, nawet poniżej 10 g/m, do barwnych, wielomatrocywych – odpowiednio grubsze, nawet 200 g/m. Bibuły takie są bardziej podatne i delikatniejsze od papierów europejskich, bardziej chłonne i miękkie. Na takie papiery, jeszcze odpowiednio zwilżone wodą, stosunkowo łatwo jest drukować za pomocą barenu. W Japonii dostępna jest bardzo szeroka gama takich papierów, od maszynowo, poprzez ręcznie czerpane, najwyższej jakości i w różnych odcieniach, od jasnokremowych do zupełnie białych. Występują w wielu formatach, oczywiście typowych dla kultury japońskiej. W polskich sklepach mamy ich znikomy wybór, najczęściej są po prostu niedostępne!

Mamy za to szeroki wybór papierów producentów europejskich. Oczywiście, do wykonywania artystycznych druków najlepsze są papiery szlachetne najwyższej jakości. Takie papiery są produkowane w Europie, są bardziej klejone, a przez

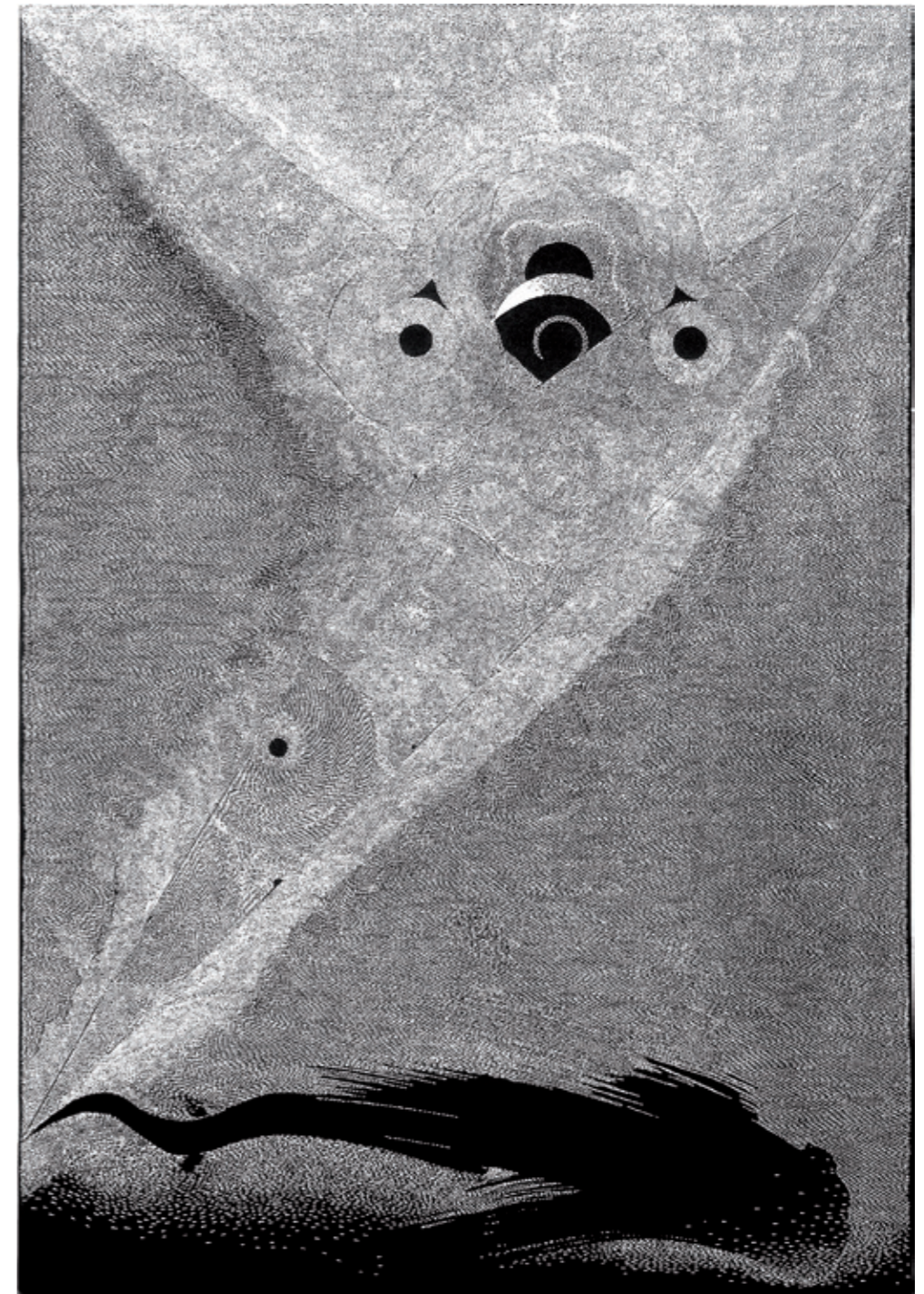
to grubsze i twardsze od japońskich, czyli po prostu przystosowane do druku na prasach drukarskich z użyciem farb typograficznych. Takie własności papieru sprawiają, że zdrukowywana pod dużym naciskiem farba typograficzna lub ofsetowa już w pierwszym pasażu daje dobre krycie powierzchni, czego, niestety, nie udaje się łatwo osiągnąć w technice japońskiej.

Jak wiemy z historii, spotkanie tych dwóch tradycji różniących się odmiennym widzeniem formy, a poprzez to innym podejściem do sposobu przedstawiania świata, zaowocowało wzajemnymi inspiracjami. Artyści europejscy odkryli w ukiyo-e nowy dla siebie sposób budowania formy, a Japończycy zafascynowali się sposobami tworzenia iluzji przestrzenności za pomocą różnych rodzajów perspektywy, odkrytej w Europie przez artystów wczesnego renesansu.

Dla obydwu kultur podobny jest rodowód grafiki, obydwie od swego zarania mają czarno-biały początek, ale już sposoby wprowadzania koloru były zupełnie odmienne. Możemy tutaj zauważyć niezwykle istotne różnice ideowe i formalne wynikające z różnych podstaw filozoficznych i kulturowych. I tak jak w tradycji europejskiej kolor pojawił się raczej w sposób ewolucyjny, tak w drzeworycie japońskim objawił się raczej w wyniku rewolucyjnego udoskonalenia technologicznego. Dokonał tego Harunobu w 1765 roku swoim przełomowym sposobem pasowania matryc. W tej metodzie od samego początku kolor służył do płaszczyznowego różnicowania obszarów barwnych ograniczanych cienkim, czarnym konturem. Taki sposób budowania wielomatrixowej odbitki niezwykle ułatwia pasowanie poszczególnych matryc w dużej ilości, ich liczba może sięgać nawet kilkudziesięciu. Jednak otrzymanie w takiej złożonej z kilku matryc płaszczyźnie barwnej drobnych elementów formalnych, jak negatywowe punkty czy cienkie linie ukazujące kolor papieru, wymaga nie lada mistrzostwa, ogromnej precyzji oraz właściwej konsystencji farby. Nawet mała niedokładność w pasowaniu matryc sprawia, że powstające przesunięcia podczas drukowania łatwo je niszcą, ponieważ farby wodne wsiąkają w papier na dużą głębokość, bardzo często przesiąkając na drugą stronę odbitki, przez co zalewają jasne, drobne punkty. Z kolei niewątpliwą zaletą techniki japońskiej jest możliwość otrzymania wyjątkowej jakości koloru. Te same matryce zdrukowane wielokrotnie w cienkich, półtransparentnych warstwach dają w sumie niepowtarzalną, soczystą i głęboką jakość barwną, matową wręcz, z jedwabistym aksamitnym nalotem.

Farby typograficzne czy ofsetowe są bardziej zagęszczone, mają konsystencję pasty lub gęstego żelu, po zdrukowaniu leżą na powierzchni papieru lub wnikają w niego na niewielką głębokość. Drukowanie ich w dwóch czy trzech warstwach daje błyszczący, wręcz ceratowy efekt. Za ich pomocą łatwiej jest otrzymać wszelkiego rodzaju delikatne jakości punktowe oraz inne drobne elementy fakturalne.

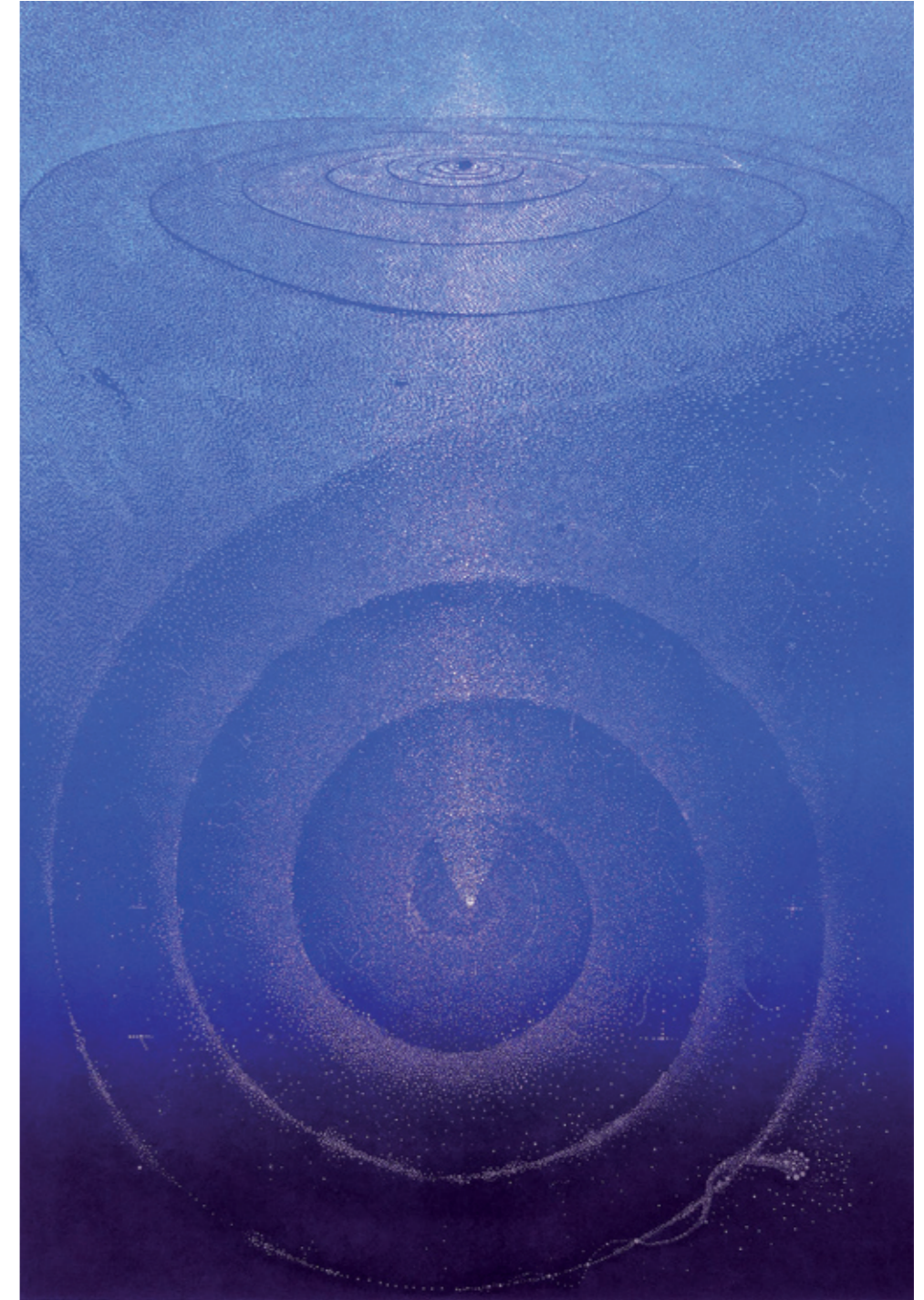
Pobyty i doświadczenie zdobyte w Nagasawie pozwala mi porównać te dwie drzeworytnicze drogi. Trudno jednoznacznie powiedzieć, która z nich jest lepsza; myślę, że metoda japońska jest bliższa naturze i w pełni ekologiczna. Tak wypracowana technologia poprzez związki z naturą jest najwłaściwsza w kształtowaniu formy z niej wynikającej. Ale jest to moje indywidualne doświadczenie i nie należy z niego wyciągać zbyt pochopnych wniosków. Jedno jest pewne – świadomość tej odmiennej od naszej tradycji drzeworytniczej może poszerzyć spektrum warsztatowe współczesnego artysty grafika, dając mu większą możliwość wyboru w kształtowaniu własnej, indywidualnej formy.



•••  
*Piramida światła*  
2010 • 100 x 70 cm  
linoryt



•••  
*Światło pomiędzy spiralami*  
2011 • 100 x 70 cm  
linoryt





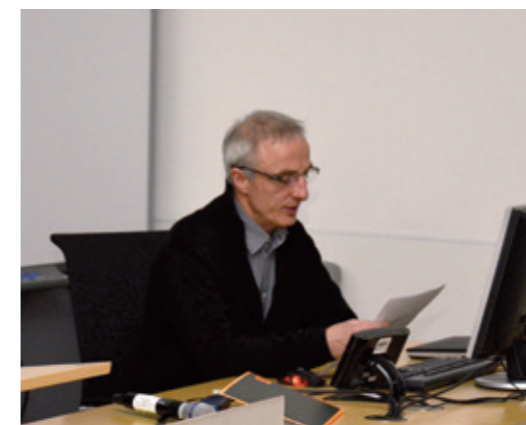
*Linoryt w XXI wieku... co dalej?*

- 
- 

## Dokumentacja zdjęciowa

- 
- 

•••  
Prezentacja referatów  
Audytorium Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku



•••  
Wystawa prac Pracowni Linorytu  
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku





•••  
Wystawa towarzysząca  
Dominik Włodarek • *Odbicia*







Linoryt w XXI wieku... co dalej?

## **Linoryt w XXI wieku... co dalej?**

*Konferencja naukowa*

<b>Wydawca</b>	Wydział Grafiki Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 80-836 Gdańsk, ul. Chlebnicka 13/16 tel.: 58 320 15 04 <a href="http://www.asp.gda.pl">www.asp.gda.pl</a>
<b>Redaktor naukowy</b>	prof. Janusz Akermann
<b>Opracowanie redakcyjne</b>	prof. Janusz Akermann mgr Ada Pawlikowska
<b>Projekt graficzny i skład</b>	mgr Ada Pawlikowska
<b>Korekta</b>	Hanna Negowska
<b>Druk i oprawa</b>	Drukarnia Normex 80-432 Gdańsk, ul. Wyspiańskiego 2
<b>Nakład</b>	150 egz.
<b>ISBN</b>	978-83-62759-59-0

Gdańsk • 2014