



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



SERIGRAFIA W XXI WIEKU... CO DALEJ?
KONFERENCJA NAUKOWA

Serigrafia 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. Sławomir Witkowski



Spis treści

x x x

- 8 Pracownia Serigrafii. Wydział Grafiki, ASP Kraków
prof. Marcin Surzycki
Akademia Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie
- 14 Szablon pośredni – alternatywny środek wyrazu
artystycznego w serigrafii XXI w.
prof. Sławomir Ćwiek
Akademia Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi
- 24 Łódzkie Centrum Sitodruku i jego artyści
dr hab. Agata Stępień
Akademia Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi
- 32 Inna idea – prace Indian amerykańskich
Wybrzeża Północno-Zachodniego wykonywane
w technice sitodruku
prof. Christopher Nowicki
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu
- 42 Pomiędzy Łodzią a Gdańskiem
dr Katarzyna Łukasik
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- 54 Dokumentacja zdjęciowa

Przedstawiam Państwu kolejną monografię z cyklu konferencji naukowych
dedykowanych technikom grafiki artystycznej.

prof. Janusz Akermann

* * *

Dziekan Wydziału Grafiki
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Pracownia Serigrafii Wydział Grafiki, ASP Kraków

× × ×

Prowokujące do dyskusji pytanie w temacie sympozjum graficznego „Serigrafia w XXI wieku... co dalej?” skłania do spekulacji i refleksji. XXI wiek trwa już 14 lat i to, co się będzie działo z techniką serigrafii dalej, jak się będzie rozwijać, na pewno będzie zależać od rozwoju technologii wykorzystywanych środków i metody powstawania obrazu w tej graficznej technice. Ale w największej mierze zależać będzie jednak od młodych artystów, grafików, absolwentów, dyplomantów i studentów, pracujących w tym bardzo atrakcyjnym warsztacie graficznej twórczości. To ich talent, pomysły i działania warsztatowe związane z poszukiwaniem najbardziej trafnego sposobu przekazania własnych idei sprawią, że serigrafia będzie nadal aktualnym i indywidualnym sposobem kreacji obrazu graficznego.

Różnorodność sposobów pracy, ujawnianie ciągle nowych możliwości kreatywnego spojrzenia na realizację koncepcji i idei artystycznych tworzy inspirujące i ożywcze środowisko. Na stymulację i rozwój kolejnych pokoleń artystów w dziedzinie grafiki warsztatowej ma wpływ edukacja. Studiowanie w Akademii Sztuk Pięknych to nie tylko zdobycie biegłości warsztatowej, samodzielności, ale równoległe poszukiwanie własnej tożsamości artystycznej.

Pracownia Serigrafii na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie, którą kieruję od 2006 roku (wcześniej prof. W. Krzywobłocki), wykształciła i wypromowała wielu młodych grafików należących do artystów pokolenia XXI wieku. Ich studenckie działania oraz realizacje dyplomowe ukazują różnorodne postawy i rozwiązania, które, chcąc nie chcąc, wpisują się w obraz serigrafii tej zaproponowanej czasowej cezury. Stanowią niejako prognozę i wskazują pewne kierunki na przyszłość. Pokazują określony wycinek bardzo szerokiego obrazu współczesnej serigrafii, jej trendów i tendencji. Są autentycznym świadectwem czasu oraz osobowości młodych twórców.

Edukacja w Pracowni Serigrafii w Katerze Grafiki Warsztatowej rozpoczyna się na II roku studiów przedmiotem podstawy grafiki. Studenci wykonują własne projekty we wszystkich technikach graficznych dostępnych na naszym Wydziale. W pracowni realizują wstępne ćwiczenie związane z odręcznym wykonaniem matrycy bezpośrednio na siatce. Wykonują druki nakładowe 8, 10 odbitek z kilku warstw (kolorów).

W następnych latach studiów po indywidualnym wybraniu naszej pracowni jako specjalizującej bądź uzupełniającej mają możliwość korzystania ze wszystkich sposobów tworzenia matrycy serigraficznej oraz prowadzenia własnych poszukiwań i eksperymentów. Program pracowni jest otwarty, a jego istotą jest pomoc w ujawnieniu osobowości artystycznej studentów, ich zainteresowań oraz przygotowanie ich do samodzielnej artystycznej działalności. Zdobycie biegłości samego warsztatu związanego z techniką serigrafii nie jest celem samym w sobie, a jego opanowanie ma służyć wyborowi najwłaściwszych środków do realizacji wybranych koncepcji artystycznych.

Pracownia kształci studentów studiów jednolitych magisterskich, studiów niestacjonarnych (I stopnia, II stopnia uzupełniających magisterskich), doktoranckich oraz liczną grupę studentów zagranicznych objętych programem ECTS, a także studentów innych wydziałów ASP w Krakowie. Prowadzi też działania promocyjne

dla młodych adeptów grafiki, udostępniając im przez rok po ukończeniu studiów pracownię akademicką do pracy własnej, współorganizując coroczną studencką edycję konkursu Grafika Roku, coroczną wystawę studentów zagranicznych w Galerii Międzynarodowego Triennale Grafiki oraz propagując idee młodej grafiki wystawami i ekspozycjami w kraju i za granicą.

Prezentowane prace na sympozjum ASP w Gdańsku ukazują różne osobowości młodych artystów i ich artystyczne wybory. Przedstawione serigrafie to nie tylko klasyczne rozwiązania i formaty, ale grafika wielkoformatowa, obiekty graficzne, formy przestrzenne i instalacje.

Do uznanych młodych artystów studiujących w Pracowni Serigrafii można zaliczyć między innymi: Marcina Maciejowskiego, Krzysztofa Książka, Julitę Malinowską, Ewelinę Małyś, Bognę Hamryszczak i wielu innych, których wybrane prace są obrazem programu kształcenia, a nierzadko początkiem indywidualnej twórczości.

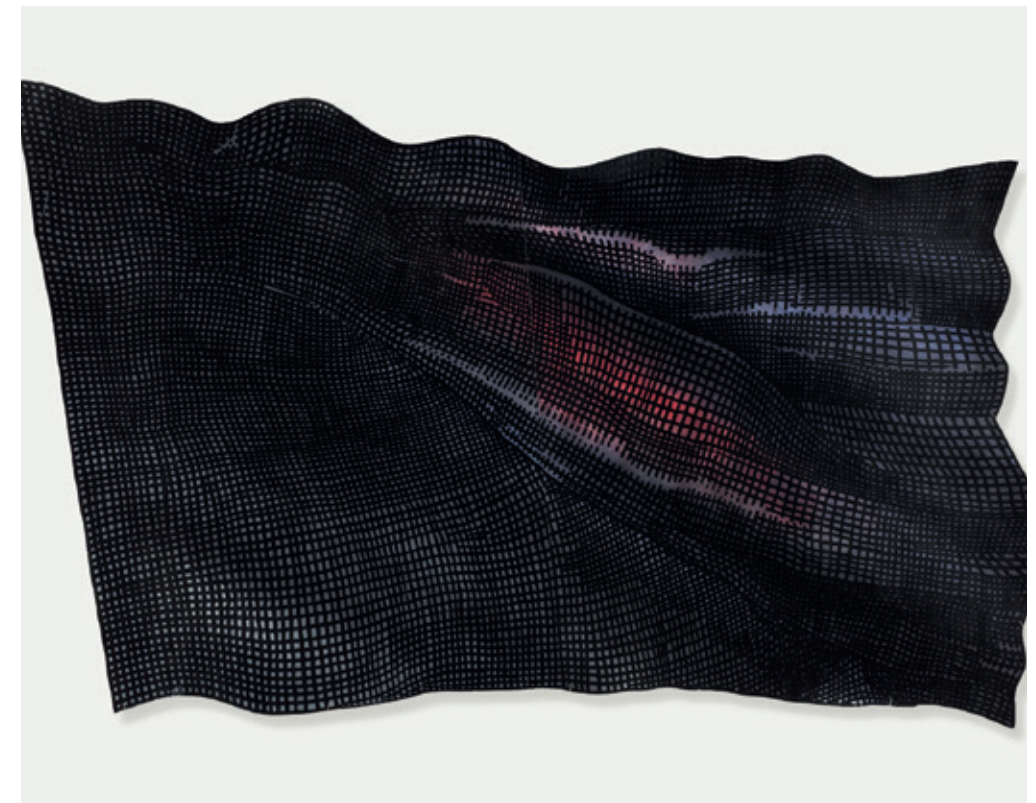
× × ×
Stefan Kaczmarek



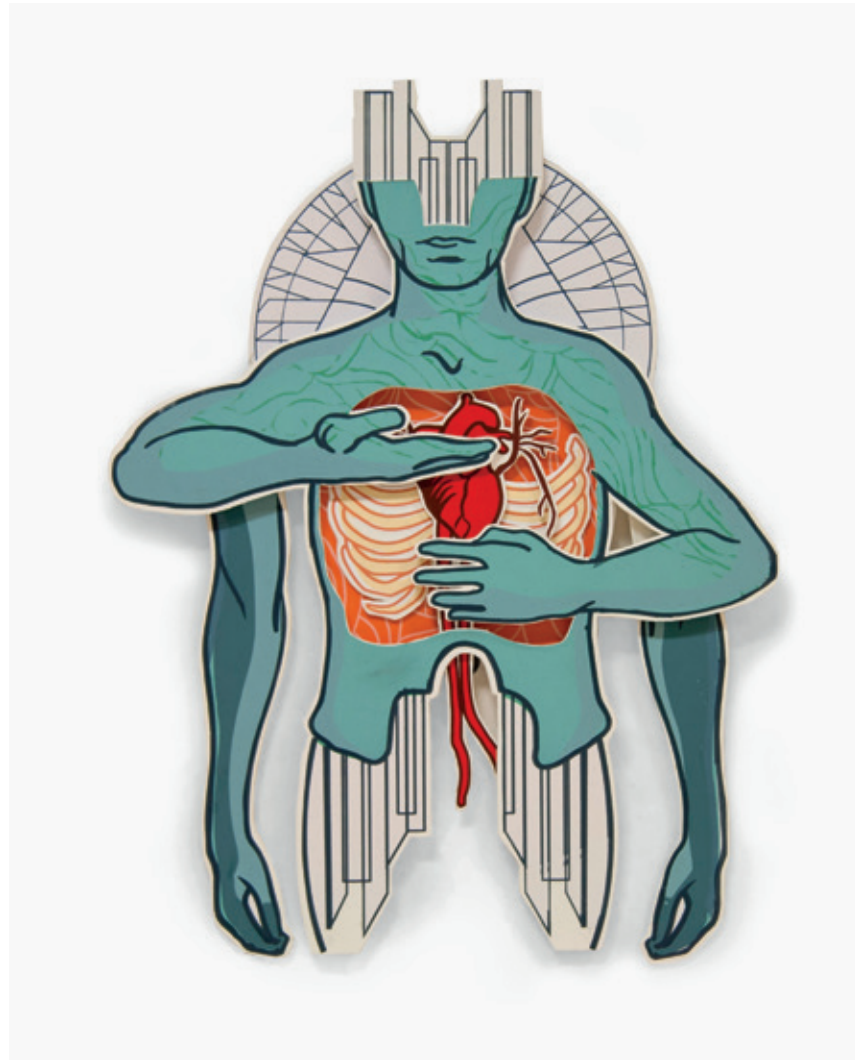
× × ×
Grzegorz Ostrowski



× × ×
Marcin Surzycki



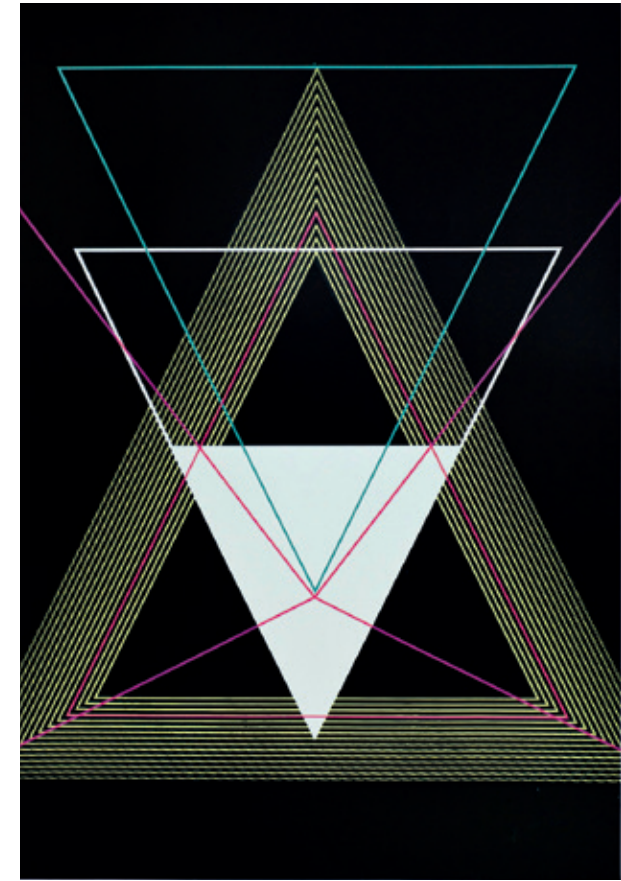
× × ×
Mateusz Górka



× × ×
Julita Malinowska



× × ×
Arkadiusz Uroda



× × ×
Tomasz Spalek



Szablon pośredni – alternatywny środek wyrazu artystycznego w serigrafii XXI w.

× × ×

Często tak bywa, że wybitne dzieła wybitnych artystów wyznaczają stylistyczne ideały, które następnie na długie lata stają się wzorcem warunkującym poczynania innych twórców. Takie zjawisko można zaobserwować również w twórczości grafików posługujących się serigrafią. Jako technika graficzna serigrafia została wypromowana i zaliczona do technik druku artystycznego głównie dzięki artystom pop-artu. To oni stworzyli dzieła, które na wiele lat utrwaliły estetyczny kanon przypisany tej metodzie graficznej. Taki stan rzeczy, chociaż nigdy nie służył kreatywności ani poszerzeniu możliwości warsztatowych, był akceptowany zarówno przez twórców, krytyków, jak i odbiorców. Przełom nastąpił wraz z pojawieniem się druku cyfrowego konkurującego z pop-artowskimi atrybutami przypisywanymi dotychczas wyłącznie klasycznej serigrafii, takimi jak: wykorzystywanie fotografii, bogata kolorystyka i nieograniczone możliwości powielania. Dlatego współczesna serigrafia, by mogła zachować swoją odrębność stylistyczną, musi poszukiwać nowych środków wyrazu. Taką szansę stwarza powrót do rzadko obecnie stosowanego szablonu pośredniego, którego szerokie możliwości, chociaż często dalekie od perfekcjonizmu drukarskiego, dają szansę otwarcia na oryginalne rozwiązania warsztatowe i eksperymenty technologiczne.

Szablon pośredni

Wśród wielu działów i różnorodnych klasyfikacji druku sitowego bardzo wyrazisty, a jednocześnie konieczny do uporządkowania wiedzy o technice jest podział oparty na sposobie przygotowania formy drukowej (szablonu). Wykonanie takiej formy jest istotnym elementem pracy przy tworzeniu odbitek graficznych, często decydującym o ostatecznym efekcie i to zarówno pod względem kreacyjnym (co jest oczywiste), jak i warsztatowym. W technice serigrafii przyjęty jest podział na dwa sposoby przygotowania szablonu do druku. Pierwszy szablon, kiedy matryca jest opracowana niezależnie od siatki drukarskiej i dopiero przed przystąpieniem do druku zostaje do niej doklejona, nazywany jest pośrednim. Drugi, kiedy matryca jest tworzona bezpośrednio na siatce i w całym procesie przygotowania i druku stanowi z nią integralną całość, to szablon bezpośredni.

Serigrafia jest udoskonaloną metodą druku szablonowego. Ma swoje korzenie w odległych czasach prehistorycznych, kiedy skórzane szablony wykorzystywane były do tworzenia naskalnych malowideł. Obecnie w tej perfekcyjnej technologicznej produkcji wyrafinowanych druków trudno odnaleźć związek z prymitywnymi metodami topowania przez szablon prostych wzorów, a jednak nie należy zapominać, że jej korzenie sięgają początków cywilizacji. Na przestrzeni wieków szablon był używany do różnych celów, znajdował zastosowanie w wielu dziedzinach, również i tych niezwiązanych z działaniami artystycznymi.

Dla przykładu w starożytnym Egipcie i Chinach posługiwano się szablonem w celu powielania znaków pisma. W malarstwie koptyjskim służył do przenoszenia konturów rysunku, które następnie wypełniano kolorem, później przez wiele wieków taką metodę stosowano w malarstwie monumentalnym. W średniowieczu szablony wykonywane z różnych materiałów (od drewna po złoto) służyły

do sygnowania dokumentów, o czym świadczą zachowane do dzisiaj herbowe szablony papieża Hadriana czy cesarzowej Teodory i cesarza Justyniana. W XVII wieku metoda ta znalazła zastosowanie przy ozdabianiu tkanin brokatem, a we Francji Jean Papillon II wykorzystywał ją do produkcji tapet imitujących tkaniny, szybko też stała się sposobem dekoracji ścian, mebli i innych sprzętów. Także twórcy ludowi chętnie wspomagali się szablonem przy wykonywaniu swoich rękodzielniczych wyrobów. Do niedawna technikę tę powszechnie stosowano przy realizacji różnych form grafiki informacyjno-reklamowej. Dzisiaj jest przede wszystkim identyfikowana z twórczością street artu i wciąż pozostaje dla artystów tego nurtu najważniejszym i najbardziej charakterystycznym środkiem wyrazu.

Od początku swojego istnienia szablony były wykonywane z różnych materiałów i różnymi metodami, ale łączył je zawsze wspólny problem – biała wysepka niezwiązana z całością formy. Zmuszało to wykonującego szablony do takiego opracowania wzoru, które eliminowałoby to zjawisko, co, niestety, w poważnym stopniu ograniczało możliwości kreacyjne lub wymagało zastosowania sztucznych łączników, które z kolei obniżały wartość estetyczną.

Dylemat ten znalazł swoje rozwiązanie w Japonii. W XIX wieku Zisukeo Hirose umieścił szablony na kanwie utworzonej z ludzkich lub zwierzęcych włosów, stając się w ten sposób prekursorem techniki sitodruku. Metodę tę nazywano katagami. Zastąpienie siatki z włosów jedwabną tkaniną i naciągnięcie jej na drewnianą ramę było ostatnim ważnym etapem długiego procesu przekształcania się szablony w technikę sitodruku, a dokonał tego w 1907 roku w Manchesterze Samuel Simon, opatentowując ją pod nazwą Silk Screen Process.

Od swoich początków do lat trzydziestych rozwój serigrafii opierał się wyłącznie na pośredniej technice opracowywania formy drukowej. Przełomem stało się pojawienie emulsji, która początkowo służyła do negatywowego malowania wzorów na siatce, później przez uczulenie jej na światło, do przenoszenia diapozytywowego obrazu metodą fotograficzną. Od tego momentu szablony pośrednie zaczęły tracić na znaczeniu, szczególnie w wielkonakładowej produkcji, pozostając jednak dobrze sprawdzającą się metodą w grafice artystycznej. Wyjątkiem są filmy szablony, które znajdują zastosowanie w drukach o specjalnym przeznaczeniu, wymagającym najwyższego poziomu, precyzji i ostrości.

Nie tylko szablony papierowy

Najstarszym i najprostszym sposobem opracowania szablony pośredniego jest metoda szablony papierowy.

Papier jest elementem blokującym farbę i na odbitce jego kształt zostawia biały ślad (w przypadku druku na białym podłożu). W miejscach, które nie zostaną zasłonięte, farba pokrywa odbitkę.

Przystępując do pracy, należy zdecydować, czy formy zaplanowanej kompozycji mają być drukowane na białym tle czy też pozostaną białe na zadrukowanym tle. Pierwszy wariant, pozytywny, to klasyczny szablony, w którym miejsca wycięte, wyrwane, wydrapane lub wypalone tworzą rysunek. Należy pamiętać, aby w papierze każde miejsce drukujące było wyraźnym otworem – przecięcie, rozdarcie czy nakłucie bez usunięcia odginającej się części papieru nie da żadnego rezultatu, w czasie druku bowiem odgięte fragmenty wracają na swoje miejsce, skutecznie blokując przedostawanie się farby. Tak wykonany szablony umieszczony na podłożu, na którym będziemy drukować, po przetarciu farby przykleja się do siatki i pozostaje na niej nieruchomy aż do zakończenia pracy. Zwykle już druga odbitka daje właściwy efekt. W drugim wariantcie, negatywowym, kompozycję tworzą elementy szablony niezwiązane ze sobą i podobnie jak w pierwszym przypadku odpowiednio umieszczone na podkładzie po pierwszym druku przyklejają się do siatki. W tym przypadku już pierwsza odbitka powinna być dobra.

Taki sposób przygotowania szablony nie musi się ograniczać wyłącznie do papieru, można stosować inne materiały, jak: tworzywa sztuczne, folie samoprzylepne, taśmy klejące, tkaniny, bibuły przesiąkające, wszelkiego rodzaju materiały ażurowe, perforowane, sypliki itp. Wszystkie one muszą jednak spełniać podstawowe wymogi druku sitowego, a więc muszą być płaskie, w miarę cienkie, dobrze się kleić do siatki i nie ulegać odkształceniom pod wpływem farby. Każdy użyty materiał w specyficzny sposób poddaje się obróbce, a na odbitce pozostawia ślad w oryginalnej charakterystyce kształtu i faktury, co może być wykorzystywane w pracach stylistycznie nawiązujących do techniki kolażu czy kolografii.

Film szablony

Szablony pośrednie można również przygotowywać, posługując się gotowymi filmami, które w bogatej ofercie proponują wyspecjalizowane w ich produkcji firmy. Są to materiały o bardzo specjalistycznym zastosowaniu, przeznaczone do prac o różnym charakterze: od prostych wycinanych, do opartych na emulsji światłoczułej, przenoszących obraz metodą fotograficzną.

Film szablony to równa i bardzo cienka warstwa emulsji naniesiona na papier lub folię – wskutek bezpośredniej reakcji lub działania procesów fotochemicznych powstaje obraz. Taki film po przyklejeniu do siatki i usunięciu nośnika jest gotową formą drukową, która ze względu na cienką i równą warstwę emulsji umożliwia druk najwyższej jakości. Metodę tę opracowali w 1929 roku Luis D'Autremont i A.S. Danemon i choć podlega ciągłym ulepszeniom technologicznym, ogólna zasada pozostaje niezmienna.

Tę technologię można również wykorzystywać i rozwijać w kierunku bardziej swobodnych działań opartych na tworzeniu manualnych form utrwalających gesty malarskie. W tym wypadku jako środka blokującego należy użyć kleju, uczulonej żelatyny, lakieru lub innej substancji klejącej i wykonać nią rysunek na przygotowanym nośniku (papier, szkło, folia), a następnie zgodnie z techniką filmu szablony umieścić go na siatce i usunąć nośnik.

Ten sposób, choć interesujący ze względu na zaskakujące efekty malarskie, ma jednak istotne wady: brak precyzji, nie do końca kontrolowany kształt, duży stopień przypadkowości i negatywny charakter rysunku. A jednak daje szerokie pole działania artystom o zacięciu do eksperymentów formalnych, poszukujących w technologiach graficznych własnych oryginalnych środków wyrazu.

Technika i środki wyrazu

Metodzie szablony pośredniego, a szczególnie tzw. szablony papierowy, wycinanym, literatura fachowa poświęca mało miejsca, zwykle pobieżnie opisując związane z nią zagadnienia. Być może słusznie, gdyż współczesna serigrafia we wszystkich swoich odmianach ogarnia bardzo szerokie pole wiedzy z zakresu różnych dziedzin, których dynamiczny rozwój jest skierowany na wysokonakładowy, perfekcyjnie precyzyjny, lecz niestety bezosobowy druk. Jednak w przypadku grafiki artystycznej, a szczególnie przy tworzeniu prac autorskich o specyficznym, indywidualnym charakterze, ten sposób znajduje swoje ważne miejsce wśród innych technik, wypełniając lukę w obszarze środków wyrazu. Istotną cechą jest tutaj autentyczność odbitych form, ponieważ matryca jest tworzona bezpośrednio na projekcie lub wręcz jest projektem, a określenie kształtu w większym stopniu wynika z charakterystyki materiału, z jakiego powstaje, niż jest skutkiem specyfiki narzędzia.

Możliwość sterowania grubością farby na odbitce to zabieg raczej niespotykany w innych technikach, ale jak najbardziej właściwy dla tego typu grafiki. Pozwala w dużym stopniu stosować efekty wykorzystujące strukturę i właściwości farby, jak: krycie, transparentność, matowość i połysk, a nawet tworzyć obraz o wyraźnej

przestrzennej fakturze, prawie reliefowy. Wysokość warstwy farby pozostaje w ścisłym związku z grubością szablonu, a przy spełnieniu odpowiednich warunków może być mu nawet równa. Jednak zbyt gruba warstwa skutkuje utratą precyzji, zanikaniem szczegółów, a przede wszystkim pogłębia odrębność materialną formy, co wywołuje wrażenie braku spójności obrazu z podłożem. Gdyby takie zjawisko wystąpiło w innych technikach, musiałyby być uznane za błąd, ale w tym wypadku tak nie jest. Ten typ grafiki już z założenia operuje gruboskórną, siermiężną formą, która może ujawniać dodatkowe wartości, będące wyznacznikiem oryginalnej stylistyki artysty.

Najbardziej identyfikowalne z serigrafią formy, czyli te o działaniu płaszczyznowym, ujawniają właściwą sobie siłę wyrazu poprzez charakterystyczny kształt czy kontur. Delikatne papiery, bibuły, tkaniny lub materiały o luźnej strukturze, dodatkowo kształtowane tępych narzędziami, darte lub szarpane, dają obraz o niewyraźnych konturach, miękkie, słabo określony i wieloznaczny. Przeciwnie do kształtów ciętych ostrymi narzędziami w sztywnych papierach i foliach, wyrazistych i jednoznacznych, które mogą również przybierać sterylną formę geometryczną. Niekiedy struktura materiału nie pozwala na zbyt łatwą obróbkę, narzucając bardziej drastyczne sposoby kreacji, na przykład sztywny, kruchy plastik powoduje kształty przypadkowe, tylko o przewidywalnej, ogólnej charakterystyce. Materiały ażurowe i łatwo przesiąkające, jak siatki, bibuły czy delikatne tkaniny, tworzą w druku efekty fakturowo-walorowe, których dodatkową cechą jest wyraźne podkreślenie konturu grubością farby. To sprawia, że na krawędziach szablonu rakla nie dociska siatki do podłoża, farba nie zostaje przetarta i pozostaje w oczku, a w kolejnych drukach wylewa się w większej ilości. Tak więc stopień podkreślenia rysunku tym dodatkowym konturem jest uzależniony wyłącznie od grubości tworzywa szablonowego. Uzyskiwane w ten sposób wartości fakturowo-walorowe zawsze niosą ze sobą trudny do przewidzenia i zaskakujący element przypadku, a otrzymanie w miarę podobnych odbitek w większym nakładzie wymaga dużego doświadczenia, chociaż nie jest to niemożliwe.

Szablony mogą również powstawać z gotowych elementów, których kształty są rozpoznawalne i określone ich przeznaczeniem lub pochodzeniem. Takie kompozycje kolażowe przez skojarzenia z materialną rzeczywistością mogłyby być uznane za bliskie luksografii, jednak ta technika i jej środki technologiczne wprowadzają zupełnie inny, nowy wyraz, dalece rozbieżny z fotografią.

Tworzenie obrazu z użyciem czarnych linii jest analogiczne do sposobu działania przy formach płaszczyznowych, tu również rodzaj materiału ma znaczenie decydujące o ogólnym wyrazie pracy. Inaczej jest, kiedy pojawia się potrzeba zastosowania linii białych – takie linie mogą być zarówno wyciętymi, jak i gotowymi paskami: taśmy, sznurki, grube nici itp. W grafice nie ujawniają one swojego przedmiotowego pochodzenia, a stanowią jedynie o poszerzonym polu środków wyrazu. Jakość działań linearnych i punktowych zawsze jest ściśle związana z ilością przedrukowanej farby, a to jak – zawsze w tej technice zależy – od grubości szablonu.

Opracowanie szablonu metodą punktową umożliwia uzyskiwanie miękkich przestrzeni o efektach fakturowo-walorowych podobnych do tych otrzymanych z materiału ażurowego, ale w znacznym stopniu zwiększa panowanie nad rysunkiem, eliminując jakkolwiek przypadkowość. Tutaj jakość, precyzja i charakter pracy zależą od dobrze zorganizowanego warsztatu, ponieważ każdy rodzaj regularnego punktu, jego kształt i wielkość są wynikiem działania innym narzędziem, natomiast punkt nieregularny wymaga na przykład zastosowania urządzenia wypalającego, które pozwala swobodnie modyfikować wielkość otworów.

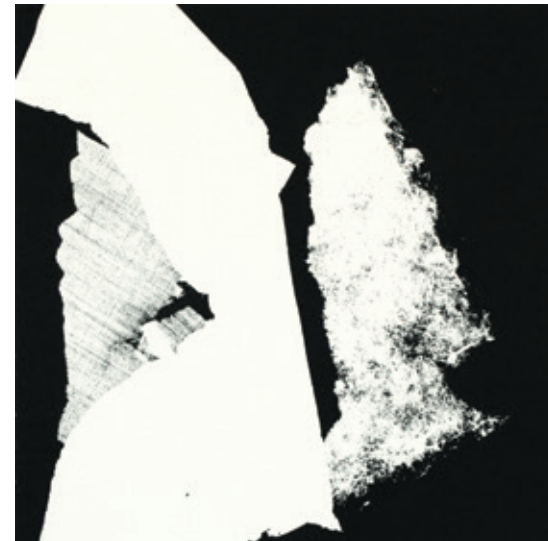
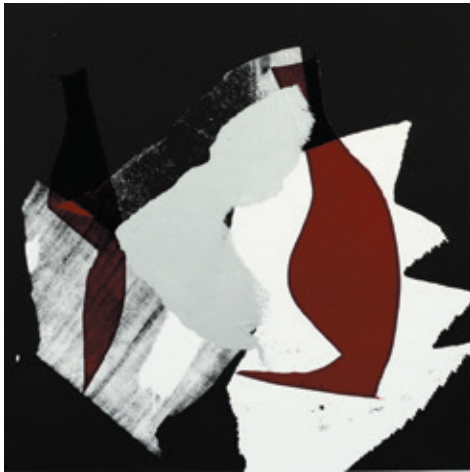
Szablon może być wcześniej zaprojektowany na komputerze, a proces wycięcia wykonany przez ploter. Ten mechaniczny i zarazem bezduszny sposób jest pozbawiony charakterystycznej kreatywnej unikalności opisanej w poprzednich

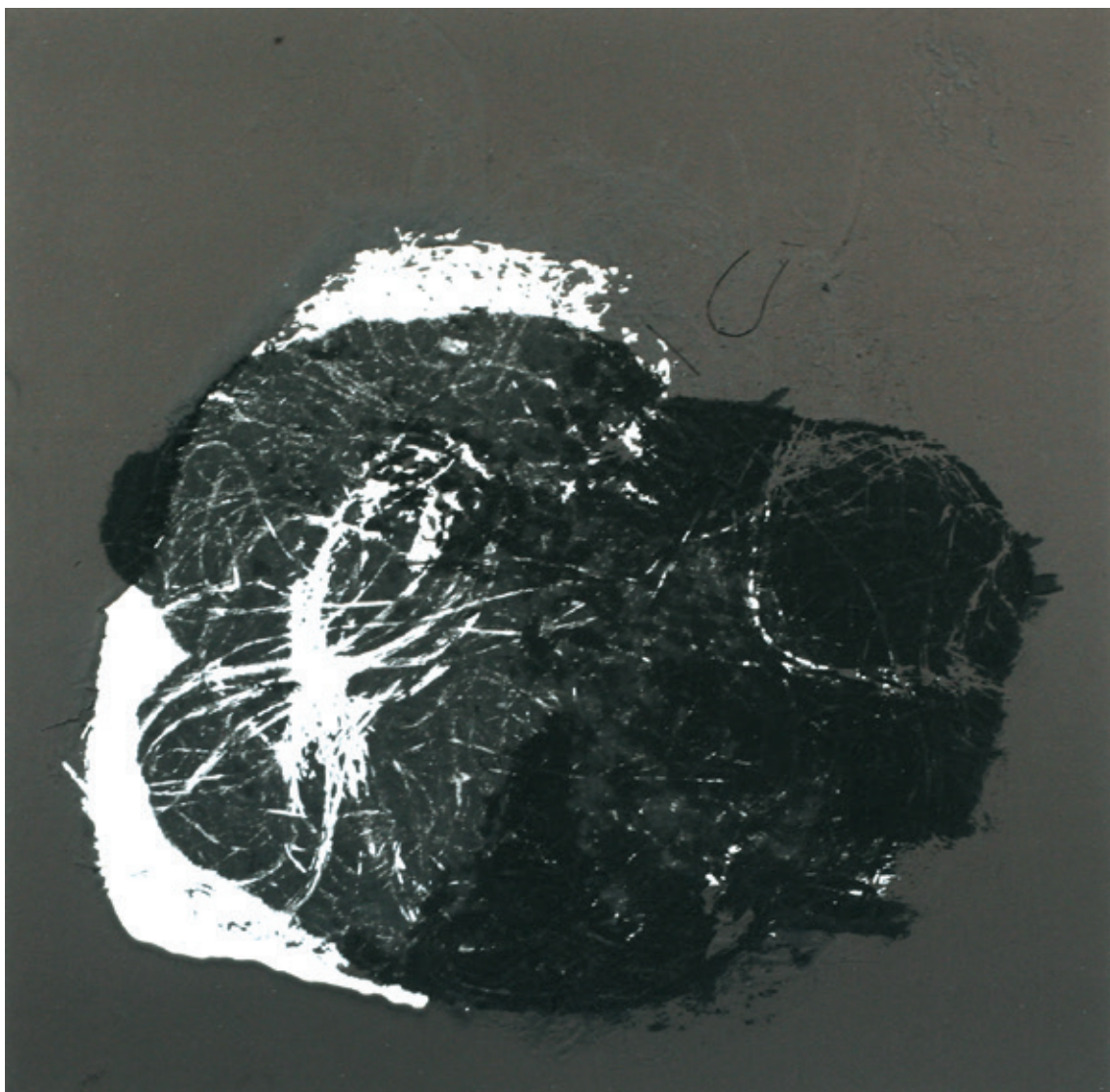
metodach. Można jednak dzięki niemu uzyskiwać w miarę łatwo i z dużą precyzją formy geometryczne lub powielać kształty identyczne do tworzenia kompozycji rytmicznych czy strukturalnych.

W dążeniu do osiągnięcia największej dokładności i uzyskania najbardziej wyrafinowanych form drukowanych niedoścignione są filmy szablonowe. Ten sposób daje najlepsze rezultaty porównywalne z kopiowaniem stykowym w fotografii. Szablon z filmu światłoczułego nie stawia przed twórcą żadnych ograniczeń, a jedynie wymaga doprowadzenia projektu do formy diapozytywowej. Poza filmami światłoczułymi istnieje też cała gama produktów do prac manualnych. Wszystkie one, poza oczywistymi zaletami ujawnianymi w perfekcyjnej ostrości i rozdzielczości druku (co jest wynikiem idealnie równej i cienkiej warstwy emulsji), nie dają możliwości modulowania ilości farby na odbitce, co eliminuje tworzenie powierzchni o różnym nasyceniu koloru. Nie zdradzają także żadnej swoistej specyfiki tworzywa szablonowego, przez co nie mają wpływu na charakter formy.

Metoda szablonu pośredniego w pracy artystycznej daje zarówno szerokie możliwości korzystania z typowych dla serigrafii środków wyrazu, jak i umożliwia poszukiwanie niekonwencjonalnych graficznie sposobów wypowiedzi. Stwarza szansę kierowania działań w stronę paragraficznych kreacji nawiązujących do monotypii, rysunku czy malarstwa, rozszerzając w ten sposób zakres twórczych penetracji. Energia mocnej, ekspresyjnej, czasem brutalnej estetyki jest czynnikiem sprzyjającym koncentracji uwagi na przekazie artystycznych treści i nie rozprasza widza technicznymi fajerwerkami. Wybór takiego charakteru grafiki, opartego na dosłowności formy w kontekście nowych perfekcyjnych technik i doskonałych technologii, jest manifestacją indywidualnej postawy artysty.

Dla odbiorcy zidentyfikowanie takiej formy drukowej w grafice jest jednak poważnym problemem, ponieważ jej wyjątkowość zawiera się w szczególnych możliwościach kreatywnych wynikających z metafizyki procesu artystycznego tworzenia i nie przenosi się w sposób oczywisty na ewidentne skutki wizualne. Emocje zawarte w kształtowaniu formy częściowo obiektywizują się w druku, sygnalizując odbiorcy swoje istnienie tylko w bezpośrednim kontakcie z oryginałem, całkowicie ginąc w reprodukcji. Ta nietypowa, a nawet niewłaściwa dla grafiki cecha sytuuje szablon pośredni bliżej technik niepowielanych o charakterze unikatowym, dlatego uważam, że może on być właściwą alternatywą dla działań w konwencji poligraficznej dominującej we współczesnej serigrafii.





Łódzkie Centrum Sitodruku i jego artyści

× × ×

Początkowo technikę sitodruku wykorzystywano wyłącznie do wykonywania druków komercyjnych; można powiedzieć, że hasło „sitodruk” dotyczy druku przemysłowego, reprodukcyjnego, wykonywanego w przemyśle poligraficznym i tekstylnym.

Sitodruk jest techniką o ogromnych możliwościach. Wykorzystuje fotografię, przekształcenia komputerowe, kserokopie oraz działania manualne, dzięki czemu powstają bardzo zróżnicowane prace. Są to z jednej strony realizacje zupełnie proste, czyste w kolorze formy, drukowane płaskimi aplami, interpretacje wielokolorowych fotografii, z drugiej – prace o charakterze malarskim czy dużo ciekawych grafik wykorzystujących samą technikę jako środek wyrazu. Sitodruk jest zatem swoistym medium, dzięki któremu można przekraczać granice grafiki. Może być łączony z innymi technikami, co stwarza wielość wypowiedzi, a każdy tworzący w tej technice potrafi odnaleźć charakterystyczny dla siebie sposób tworzenia i wypracowuje własny styl.

Pierwsze pracownie akademickie sitodruku powstały w latach siedemdziesiątych, łódzka – w 1972 roku. Jej założycielem był wówczas młody asystent pracowni litografii Andrzej Smoczyński, a wspomagał go profesor i ówczesny rektor (nieżyjący już) prof. Roman Artymowski. Po ośmiu latach owocnej pracy ta pracownia artystyczna została zamknięta, a przekazano ją Katedrze Grafiki Projektowej w charakterze zaplecza realizacyjnego Pracowni Plakatu.

W tamtym okresie sitodruk polski odgrywał raczej niewielką rolę, głównie był to sitodruk na tkaninie. Postęp w jego rozwoju był stymulowany głównie tym, że była i jest to technika pozwalająca wykonywać druki na tak zwanych podłożach trudnych: szkłe, plastiku, metalu, ceramice itp. W 1991 roku na skutek interwencji studentów i niektórych pedagogów ówczesny rektor prof. Ryszard Hunger podjął inicjatywę reaktywowania Pracowni Sitodruku w Katedrze Grafiki Warsztatowej jako samodzielnej jednostki dyplomującej i ponownie powierzył jej kierownictwo Andrzejowi Smoczyńskiemu.

W 1993 roku z inicjatywy prof. Andrzeja Smoczyńskiego i zarządzeniem ówczesnego rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi prof. Ryszarda Hungera powołano do życia Centrum Sitodruku. Była to wydzielona i samodzielna placówka dydaktyczna i naukowo-badawcza, której zadaniem było:

- × prowadzenie badań w dziedzinie druku cztero- i sześciokolorowego, a także w innych, nowych metodach nowoczesnej reprodukcji,
- × prowadzenie szkoleń dla sitodrukarzy na różnym poziomie zaawansowania,
- × promowanie i popularyzacja najnowszych metod i technologii druku sitowego na różnych podłożach, ze szczególnym uwzględnieniem papieru,
- × prowadzenie działalności badawczej, naukowej i szkoleniowej,
- × drukowanie różnego rodzaju druków użytkowych, ze szczególnym uwzględnieniem druków o charakterze artystycznym na możliwie najwyższym poziomie,
- × współpraca z wybitnymi artystami, której celem było stworzenie przez Centrum kolekcji ich prac,

- × bezpłatna pomoc dydaktyczna studentom wszystkich pracowni macierzystej Uczelni oraz darmowa pomoc młodym artystom w realizacji swoich projektów.

Łódzkie Centrum Sitodruku przy Akademii Sztuk Pięknych było jedynym miejscem w Polsce prowadzącym systematyczne i szerokie badania nad samą techniką druku, jak również nad procesem przygotowalności. Pierwsze druki czterokolorowe rastrowane klasycznie, a potem stochastycznie powstały właśnie w Centrum, a prace tu zrealizowane reprezentowały najwyższy w Polsce poziom jakości.

Centrum Sitodruku nierzadko staje przed wyzwaniem druku prac najwybitniejszych polskich artystów tak w dziedzinie plakatu, jak i grafiki, zatem musi szukać nowych, niekonwencjonalnych metod reprodukcji, metod opracowywania obrazu w komputerze, a także nowych metod druku. Dzięki poważnemu i otwartemu stosunkowi do postawionych zadań Centrum – mimo relatywnie prymitywnego wyposażenia technicznego – szybko osiągnęło wysoki status i renomę tak w opinii artystów, jak i kolegów-drukarzy. To właśnie te ambitne realizacje uzmysłowiły nam, jak ważne jest podtrzymanie tradycji „sztuki drukarskiej”, a nie tylko poprawnego rzemiosła. Było to o tyle ważne, że w tym samym czasie w Centrum na równym statusie były realizowane prace uznanych artystów (np. H. Tomaszewskiego, J. Lenicy, L. Hołdanowicza, T. Pągowskiej, S. Fijałkowskiego, J. Nowosielskiego, J. Młodożeńca, M. Wasilewskiego, F. Starowiejskiego, W. Tarasina), jak i realizacje studentów z zakresu grafiki użytkowej i artystycznej.

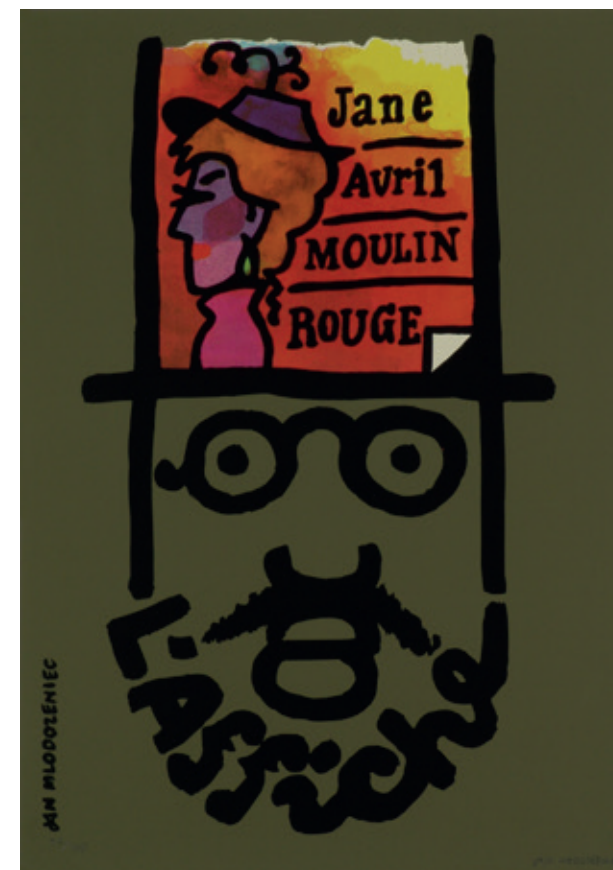
Prace realizowane przez Centrum z jednej strony przyczyniły się do tworzenia stałej i ważnej kolekcji dzieł sztuki na najwyższym poziomie, z drugiej – tworzyły istotny motor napędowy do poznawania nowych metod przygotowania i realizacji druku, wprowadzania do szerokiej praktyki najnowszych technologii. Usytuowanie Centrum przy placówce akademickiej, unikatowe w skali światowej otworzyło, wielkie możliwości promocji nowego przemysłu w Polsce, jak i promocji kultury i nauki polskiej na świecie. Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby Centrum Sitodruku ograniczyło swoją działalność tylko do prac czysto zarobkowych o małej wartości artystycznej.

Centrum zawsze było miejscem życzliwym dla artystów, tych uznanych i tych początkujących, wszystkim im dawało możliwość jak najlepszego realizowania ich artystycznych planów. Mimo że borykamy się z codziennymi problemami (brakiem środków, materiałów, pomocy), staramy się, o ile to możliwe, wspomagać innych. Centrum wielokrotnie sponsorowało druki plakatów do wystaw szkolnych, dla młodych artystów, różnych instytucji artystycznych.

Metodyka pracy w Centrum polegała na znajdowaniu najskuteczniejszych, a zarazem najprostszyc standardów technologicznych w całym procesie reprodukcji – diapozytyw, kopia i druk. Ważne było również powiązanie wszystkich tych procesów w celu uzyskania najlepszej reprodukcji. W przeciwieństwie do standardowych metod druku, typowych dla produkcji w dużych zakładach poligraficznych, traktowaliśmy każdy oryginał jako wyjątkowy i staraliśmy się dopasować do niego najbardziej stosowny sposób reprodukcji.

Przedmiotem druku, jak wspominałam, były prace polskich artystów tak w dziedzinie plakatu, jak i grafiki artystycznej, co stawiało przed Centrum wyzwanie szukania coraz to nowszych, niekonwencjonalnych sposobów reprodukcji i nowych metod druku. Celem zawsze była najszersza i dogłębna penetracja obrazu technicznego druku z położeniem nacisku na poprawność techniczną oraz najwyższy poziom artystyczny reprodukcji.

× × ×
Jan Młodożeniec
Jane Avril Moulin Rouge
69 x 52 cm
sitodruk, papier
Centrum Sitodruku



× × ×
Jan Młodożeniec
City
100 x 70 cm
sitodruk, papier
Centrum Sitodruku



x x x

Jakub Stepien
Ewa Mielczarek - Fotografia
2005 • 100 x 70 cm
sitodruk, papier
Centrum Sitodruku

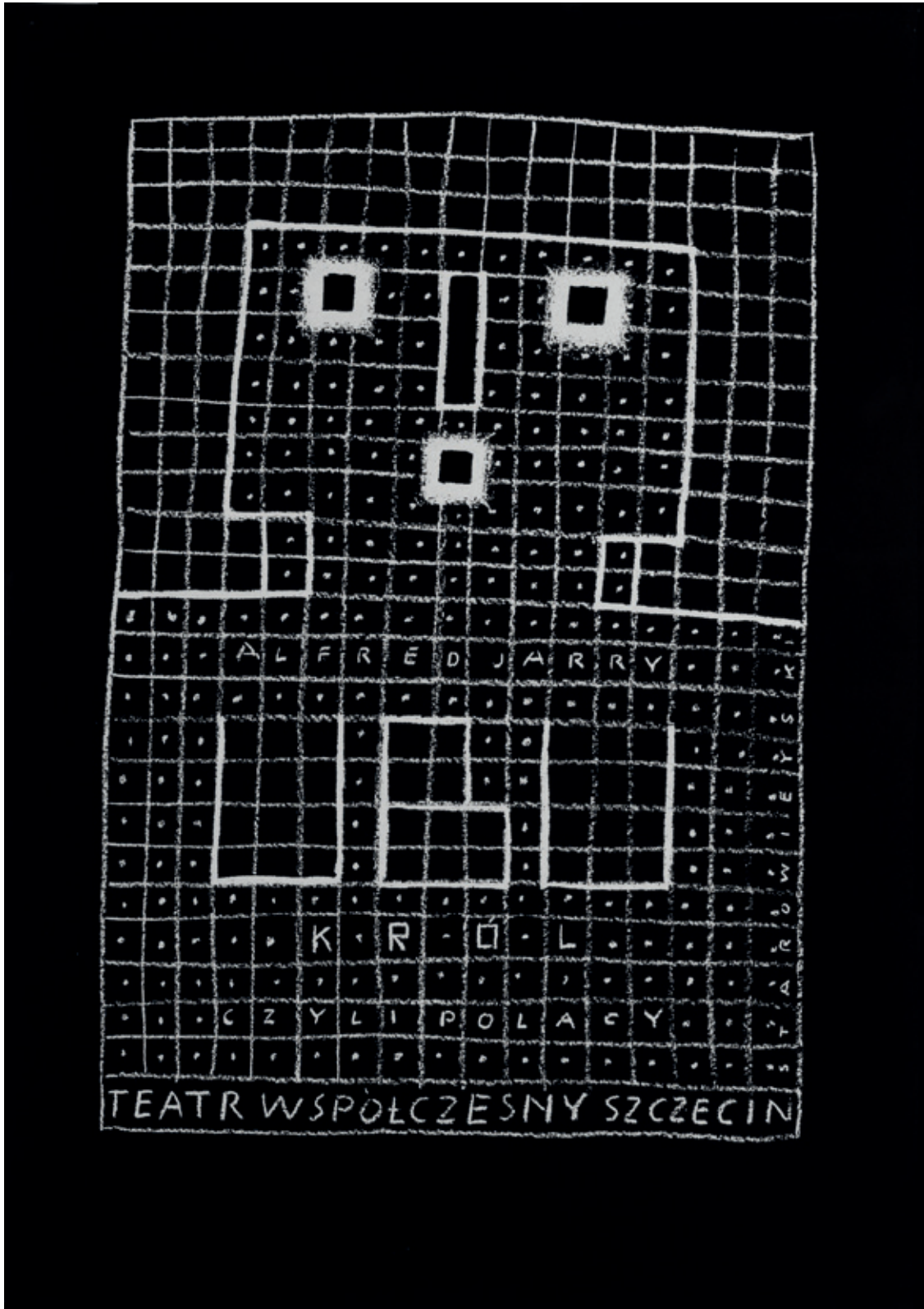


x x x

Teresa Pągowska
Czerwona Sylwetka
1995 • 100 x 70 cm
sitodruk, papier
Centrum Sitodruku



Franciszek Starowieyski, *Ubu Król czyli Polacy*, 1996
100 x 70 cm, sitodruk, papier
Centrum Sitodruku



Mieczysław Wasilewski, *Problemy*, 1997
100 x 70 cm, sitodruk, papier
Centrum Sitodruku



Inna idea – prace Indian amerykańskich Wybrzeża Północno-Zachodniego wykonywane w technice sitodruku

x x x

Istnieje rodzaj sitodruku, który nie jest powszechnie znany poza obszarami północno-zachodniego wybrzeża Pacyfiku należącymi do USA i Kanady. Jest dziełem rdzennych mieszkańców tego regionu, których sztuka, oparta na historii i tradycji, to projekty komponowane z elementów krzywoliniowych i płaskich plam barwnych. Możliwość wykonania płaskiego druku barwnego jest oczywiście mocną stroną sitodruku. Prawie wszystkie grupy plemienne tego obszaru: The Haida, Tlinget, Tsimsian, Bella Coola, Nootka, Makah, są reprezentowane przez artystów, którzy stosują sitodruk, by zaprezentować swoją twórczość szerszej grupie odbiorców. Dobrze znani artyści tego regionu to między innymi: Duane Pasco, Robert Davidson, Allie High, Preston Singletary, David Boxley, Terry Williams, Lance Twitchell, Greg Horner, John Hagen. Wymienieni zostali przede wszystkim rzeźbiarze pracujący w drzewie, którzy projektują ogromne słupy totemiczne, skrzynie z giętego drzewa, maski ceremonialne, bębny i kajaki. Prace wielu z nich znajdują się w kolekcjach w Europie i Azji oraz w Narodowym Muzeum Sztuki Indian (National Museum of Native American Art) w Waszyngtonie. Zaadaptowanie tych – pochodzących z Wybrzeża Północno-Zachodniego – projektów przez technikę sitodruku jest prostym i logicznym posunięciem, zmierzającym do udostępnienia ich szerszej publiczności.

Aby lepiej zrozumieć tradycję sztuki Wybrzeża Północno-Zachodniego, konieczne jest pewne wprowadzenie.

Społeczności zamieszkujące wybrzeże kontynentu północnoamerykańskiego były znacznie bogatsze niż Indianie mieszkający w głębi lądu (pokazywani w fałszywy sposób w filmach hollywoodzkich). Rdzenni mieszkańcy równin zawsze byli w ruchu, ponieważ nieustannie poszukiwali pożywienia. Podążali za bawołami, które były jego głównym źródłem; mieli również miejsca, do których udawali się w określonych porach roku, aby zebrać korzenie i jadalne rośliny sezonowe. Przenosili się więc z jednego miejsca – źródła żywności – do następnego. Zatem wszystko, co się posiadało, trzeba było zabierać ze sobą. Nie było tam czasu ani możliwości na rozwijanie wyrafinowanej kultury artystycznej.

Z kolei ludy Wybrzeża Północno-Zachodniego żyły na stałe w wioskach. Sezonowo przebywali w siedzibach letnich, gdzie gromadzili żywność, i w bardziej komfortowych wioskach zimowych, gdzie mogli przetrwać długie, mroźne zimy. Nie musieli podążać za źródłem pożywienia, było go bowiem mnóstwo nie tylko w okolicznych lasach (jelenie, niedźwiedzie, kozice i łosie, dostarczające mięsa), ale również na górskich pastwiskach pełnych sezonowych owoców i roślin, które mogły być gromadzone i przechowywane przez długie zimowe miesiące. Ponadto, ważne źródło pożywienia stanowił łosoś, który co roku powracał na tarło do strumieni i rzek tego regionu. Istnieje pięć różnych gatunków łosia, które każdego roku wracają do wód Alaski i Kanady. Dzięki sprawdzonym metodom suszenia i wędzenia produkty te mogły być przechowywane i jedzone przez całą zimę.

Ponieważ ludy Wybrzeża Północno-Zachodniego – w odróżnieniu do Indian z równin – prowadziły osiadły tryb życia, miały czas rozwijać w sztuce swój wyszukany styl, obecny w każdym aspekcie ich życia. Prawie każdy przedmiot codziennego użytku ozdabiano charakterystycznymi wzorami, które były albo

rzeźbione, albo malowane na jego powierzchni. Łyżki z koziego rogu, skrzynie do przechowywania rzeczy, domy, kajaki, bębny, odzież, naczynia, narzędzia i totemy – wszystko było rzeźbione i zdobione. Sztuka dekoracyjna była ważną częścią codziennego życia Indian.

Unikatowy styl artystyczny Wybrzeża Północno-Zachodniego wyraża się w rytach lub płaskich wzorach, które pełnią różną funkcję. Najczęściej mają na celu po prostu udekorowanie konkretnego przedmiotu, na przykład bębna lub skrzynki. Są to często obrazy figuratywne, na przykład wizerunki zwierząt. W przypadku totemów kompozycje niejednokrotnie przedstawiają jakąś opowieść. Ponieważ filozofia estetyki Indian tego regionu ma bezpośredni związek z ich stylem życia, tradycjami i historią, sztuka tych ludów nie zmieniła się znacząco w kontakcie z innymi kulturami. Przybycie białych osadników, przywiezienie ze sobą nowych materiałów, takich jak stal do wyrobu narzędzi czy barwników, nie zmieniło stylu sztuki tubylców. Potrafili oni zaadaptować nowe materiały, by zwiększyć biegłość tworzenia sztuki we własnym stylu. W przeciwieństwie do społeczeństw europejskich, gdzie takie wydarzenia, jak następujące po sobie kolejne epoki: miedzi, brązu i żelaza, „wynalezienie” papieru, „rewolucja przemysłowa”, całkowicie zmieniły styl życia i sztukę, ludzie Wybrzeża Północno-Zachodniego dostosowywali i włączali nowe technologie w obręb swojej tradycji. Z tego powodu sztuka tego regionu jest uważana za jedną z najstarszych form wypowiedzi artystycznej.

Stosunkowo łatwo jest wykonywać sitodruki według tych projektów, które mają być nałożone na przedmioty malowane lub rzeźbione, ponieważ ze względu na swoją formę są przystosowane zarówno do nałożenia na obiekty dwuwymiarowe, jak i trójwymiarowe. Forma jest modulowana kolorem i kształtem za pomocą płaskich zaokrąglonych plam definiujących obraz.

Projekty zwykle przedstawiają zwierzęta totemiczne, samodzielnie lub w grupach, tak jak to pokazano na słupach totemicznych i skrzyniach. Trzeba praktyki, aby dostrzec i rozpoznać wizerunki, ponieważ są bardzo wystylizowane. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że przedstawienia te nie podlegają żadnemu porządkowi ani logice, w rzeczywistości jednak istnieją bardzo surowe estetyczne normy, których artyści hołdujący temu stylowi muszą się nauczyć, aby go uprawiać. Wobec europejskiej tendencji do całkowitej wolności wypowiedzi – która moim zdaniem zmieniła sztukę w platformę pogoni za sensacją, kosztem bardziej uporządkowanych tradycyjnych form – uświęcony tradycją, trzymający się zasad rdzenny język wypowiedzi wydaje się niezwykły. Tubylcza sztuka przetrwała najazd nowych idei oraz materiałów i pozostała wierna swojej filozofii i tradycjom.

Sitodruk nie jest oczywiście tradycyjną, rdzenną techniką. Jest jednak doskonałą metodą reprodukcji rodzimych wzorów. Projekty te bazują zwykle na dwóch lub trzech kolorach: czerwonym, czarnym i zielonkawo-niebieskim. Pierwotnie były uzyskiwane z naturalnych pigmentów: czarny z węgla, czerwony z tlenku żelaza, a zielonkawo-niebieski z tlenku miedzi, pozyskiwanych z ziemi. Pigmenty były mielone na proszek i mieszane z ikrą, aby utworzyć rodzaj jajecznej tempery. Uzyskane barwniki wykorzystywano do malowania wzorów na kajakach, skrzyniach z giętego drewna, totemach, ścianach domów i wszędzie tam, gdzie była potrzebna ozdabianie. Ponieważ kolory były nakładane w tych samych tonach, bez żadnego różnicowania, sitodruk wydał się idealną techniką do tworzenia reprodukcji.

Do wykonania odbitek może być wykorzystana każda z wielu metod sitodruku. Mam ponad czterdzieści lat praktyki w pracy z sitodrukiem; osobiście preferuję

metodę szablonu wycinanego ręcznie. Lubię również metodę fotograficzną, ale z szacunku dla artystów, ich talentu do rzeźbienia i ręcznego wykonywania pięknych totemów, kajaków, masek, ja też ręcznie wykonuję odbitki. Zazwyczaj zaczynam projekt od rysunku ołówkiem (wzór biorę z jakiegoś artefaktu, takiego jak bęben lub ubranie). Dopasowuję wielkość obrazu do rozmiaru papieru, potem używam folii i wycinam ręcznie szablon – oddzielnie dla każdego koloru. Wycinanie szablonów jest dla mnie ulubionym etapem całego procesu. Niezwykle ważna jest koncentracja, ponieważ krawędź każdej formy musi być wycięta bardzo dokładnie. Podczas wycinania szablonów należy również brać pod uwagę miejsca negatywowe (te bez koloru). Ważne jest, aby utrzymać równowagę między obszarami pozytywu i negatywu, które zaprojektował artysta. Kolejną cechą, typową dla tych odbitek, jest pozioma symetria. Podczas wycinania szablonów przeznaczonych do paneli ściennych i projektów skrzyń z giętego drewna należy zwrócić uwagę, aby lewa i prawa strona miały jednakowe formy linii i zaokrąglenia. To nie jest łatwe zadanie; każda różnica jest od razu łatwo zauważalna.

Wycięte szablony muszą do siebie dokładnie pasować, inaczej odbitka będzie nieudana. Każdy kolor jest drukowany oddzielnie i w określonej kolejności, na przykład najpierw niebieski, potem wszystkie czerwienie, a następnie czernie. Spasowanie kolorów jest niezwykle ważne, co widać przy łączeniu zbiegających się linii i krzyżowaniu się kolorów – nawet bardzo małe błędy w trakcie procesu nanoszenia kolejnych barw mogą być katastrofalne.

Współpraca z miejscowymi artystami jest naprawdę wyjątkowym przeżyciem. Każdy projekt ma szczególne znaczenie kulturowe i historyczne. Wzory totemów są przekazywane z pokolenia na pokolenie w obrębie klanów i rodzin. Muszą być wykonane we właściwy sposób. Fakt, że wycinam szablony ręcznie, przekonuje artystów, ponieważ prawie wszyscy są rzeźbiarzami. Doceniają pracę wykonywaną ręcznie, bo wraz z pojawieniem się komputerów wykonywanie matryc w tradycyjny sposób staje się sztuką, która szybko zanika.

Pracuję z indiańskimi artystami pochodzenia amerykańskiego i kanadyjskiego od prawie 35 lat. Nabrałem wiele szacunku dla ich tradycyjnej kultury i twórczości artystycznej. I czuję się zaszczycony tym, że zdobyłem ich zaufanie, aby móc drukować ich projekty.

× × ×
Chilkat River



× × ×
Eagle



× × ×
Lake Bennet



× × ×
rockfish printing



× × ×
print studio



× × ×
Alaska Indian Arts



× × ×
Beaver – John Hagen



× × ×
Cha ak – Allie High



× × ×
Diving Raven – Locodog



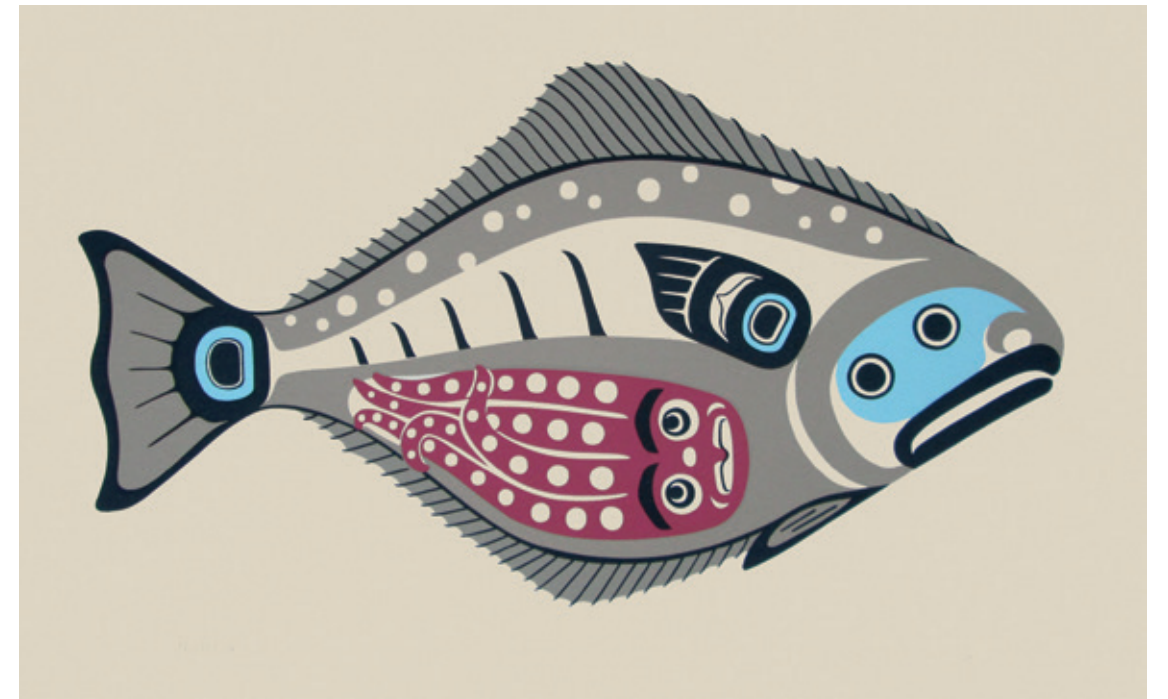
Raven - Greg Horner



Rockfish



Halibut - John Hagen



Pomiędzy Łodzią a Gdańskiem

× × ×

Odbywające się właśnie sympozjum serigraficzne stało się pretekstem do spotkania kilku ośrodków akademickich w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Miałam wątpliwości dotyczące mojego w nim udziału. Pierwsza nastąpiła w momencie, w którym pomyślałam: cóż ja mogę nowatorskiego przekazać tak wybitnym i doświadczonym interlokutorom? Mam przyjemność prowadzić Pracownię Serigrafii, ale zaledwie od października 2012 roku. Jestem absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, tam też jeszcze mieszkam. A dzisiaj przed państwem reprezentuję ASP Gdańsk.

Łódź

Pomyślałam, że nie da się oddzielić swojej macierzystej uczelni od sposobu myślenia, tworzenia, prowadzenia dialogu ze studentami. Podczas studiów w Łodzi miałam do czynienia z reprezentacją twórców, mentorów, kolegów, którzy mieli na mnie nieodwracalny wpływ. To przecież uczelnia, w której studiowaliśmy, buduje naszą świadomość graficzną. Dlatego w pierwszej części prezentacji postanowiłam pokazać prace sitodrukowe artystów z mojego pokolenia. Jestem adeptką Pracowni Sitodruku prowadzonej do 2004 roku przez niezjącego już prof. Andrzeja Smoczyńskiego, a obecnie dr hab. Agatę Stępień. Z mojego punktu widzenia właśnie ta pracownia na tle innych wydawała się wyjątkowa. Dawała nam swobodę wypowiedzi, nie narzucała tematów ani stylu pracy, za to wymagała od nas myślenia, umiejętności publicznego bronięcia swoich projektów i – co było ewenementem – wystawienia sobie samemu oceny. Pamiętam też, że były to czasy, gdzie w pracowni siedziało się godzinami, do późna, a atmosfera sprzyjała pracy i relacjom. Wielu z nas zajmuje się sitodrukiem do dziś, niektórzy zmienili medium, ale nadal są czynnymi artystami.

Zaprezentuję prace twórców, którzy wyróżniają się dużą indywidualnością i oryginalnością swoich grafik. Są to:

- × Dominika Sadowska
- × Agata Stępień
- × Teodor Durski
- × Bogusław Jaworski
- × Hakobo – Jakub Stępień
- × Tomasz Jędrzejko

Gdańsk

Kiedy zaczęłam współpracę z Gdańskiem, od razu zrozumiałam, na czym polega środowiskowa rozpoznawalność. Różnice były widoczne na każdym etapie. Samo nazewnictwo pracowni: w Łodzi „sitodruk”, w Gdańsku „serigrafia” już podkreślała odrębność. A w różnorodności jest siła.

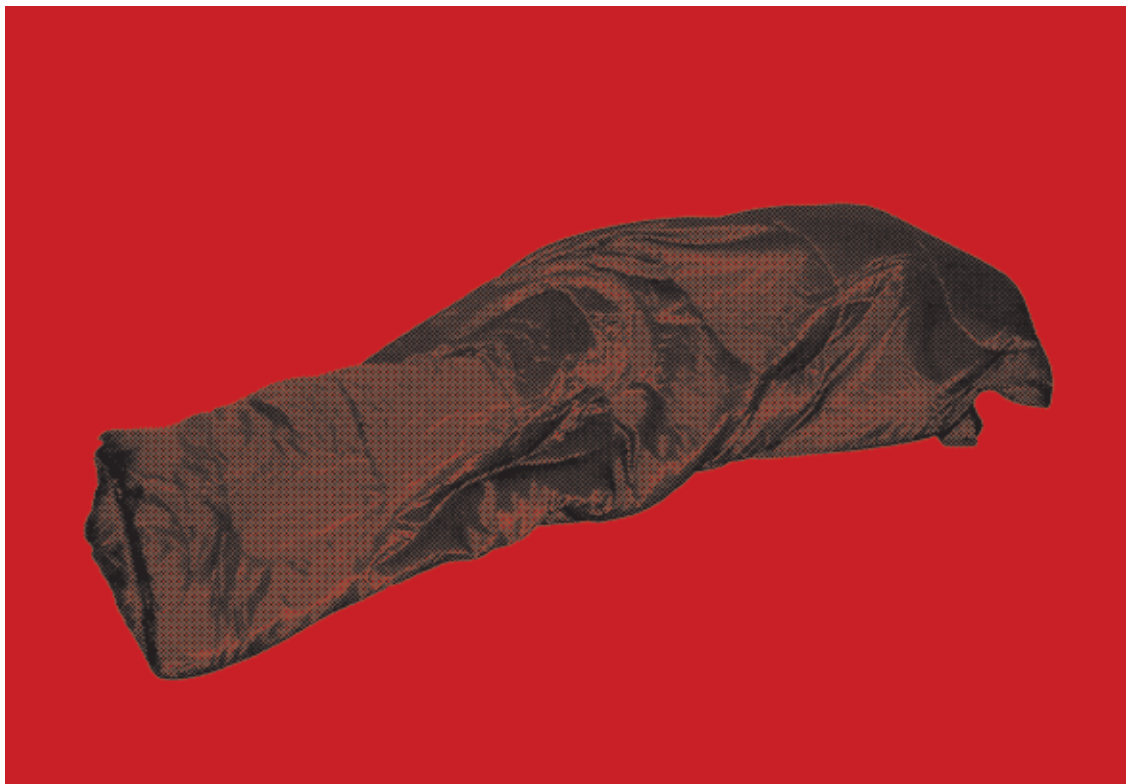
Prowadzona przeze mnie Pracownia Serigrafii należy do Katedry Grafiki Artystycznej. Program pracowni umożliwia indywidualne podejście do studentów. Serigrafia jako technika druku płaskiego daje wiele możliwości autorskiego traktowania tego medium pod względem formalnym oraz technologicznym. W pracowni student ma prawo do eksperymentu, szukania niekonwencjonalnych

i innowacyjnych rozwiązań technicznych. Na podstawie realizacji własnych projektów uczy się właściwego doboru odpowiedniego dla siebie warsztatu. Głównym założeniem pracowni jest kształcenie i przygotowanie studentów do samodzielnej pracy twórczej i artystycznej. Proces ten zaczyna się od indywidualnych korekt, przygotowywania projektów, po ich realizację. Ale nie należy zapominać, że każdą pracownię tworzą ludzie. To od studentów zależy, jaki będzie charakter tego miejsca. Moją rolą jest nie przeszkadzać, a pomagać w realizacji zamierzeń tych, którzy tę pracownię wybrali. Pozwolę sobie wymienić nazwiska prezentowanych autorów prac:

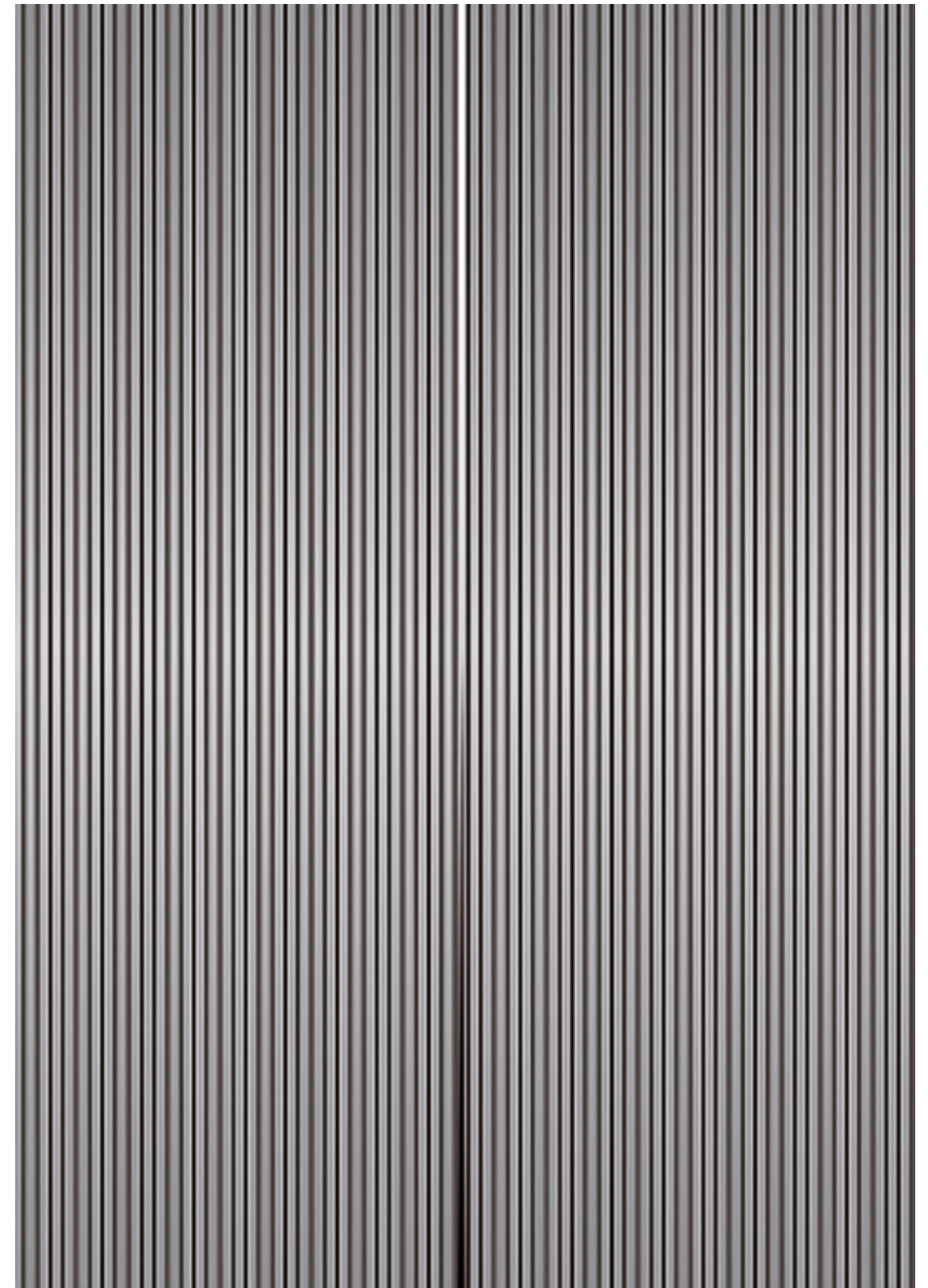
- × Jakub Zając
- × Dorota Hebel
- × Kinga Szarpatowska
- × Magdalena Kisielewska
- × Julia Parachimowicz
- × Katarzyna Dynowska
- × Katja Widelska
- × Aleksandra Lech

Dzięki nim mój transfer z Łodzi do Gdańska stał się ciekawą podróżą w inny region sztuki.

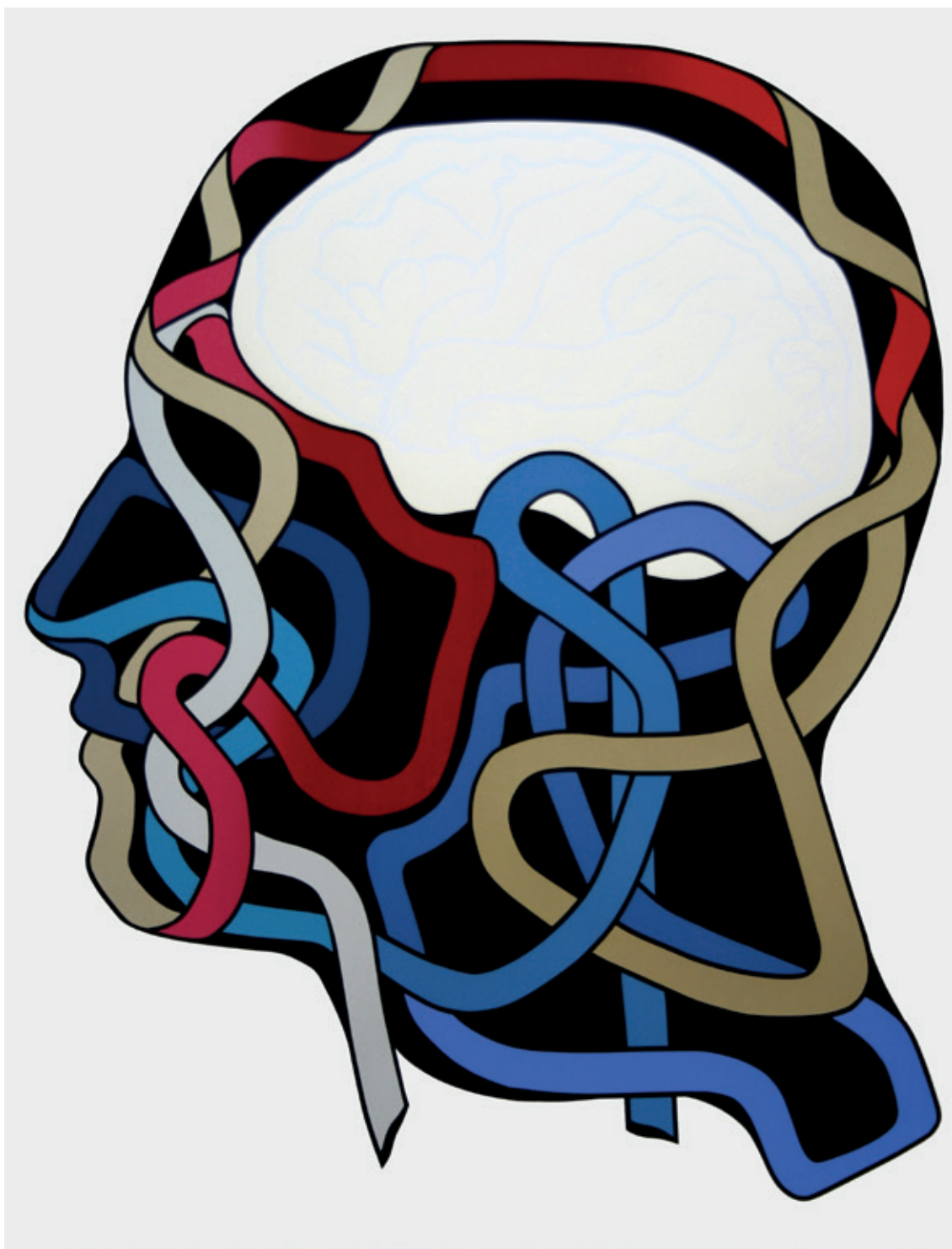
× × ×
Katarzyna Łukasik



× × ×
Tomasz Jędrzejko



xxx
Teodor Durski



xxx
Agata Stępień



xxx
Dominika Sadowska



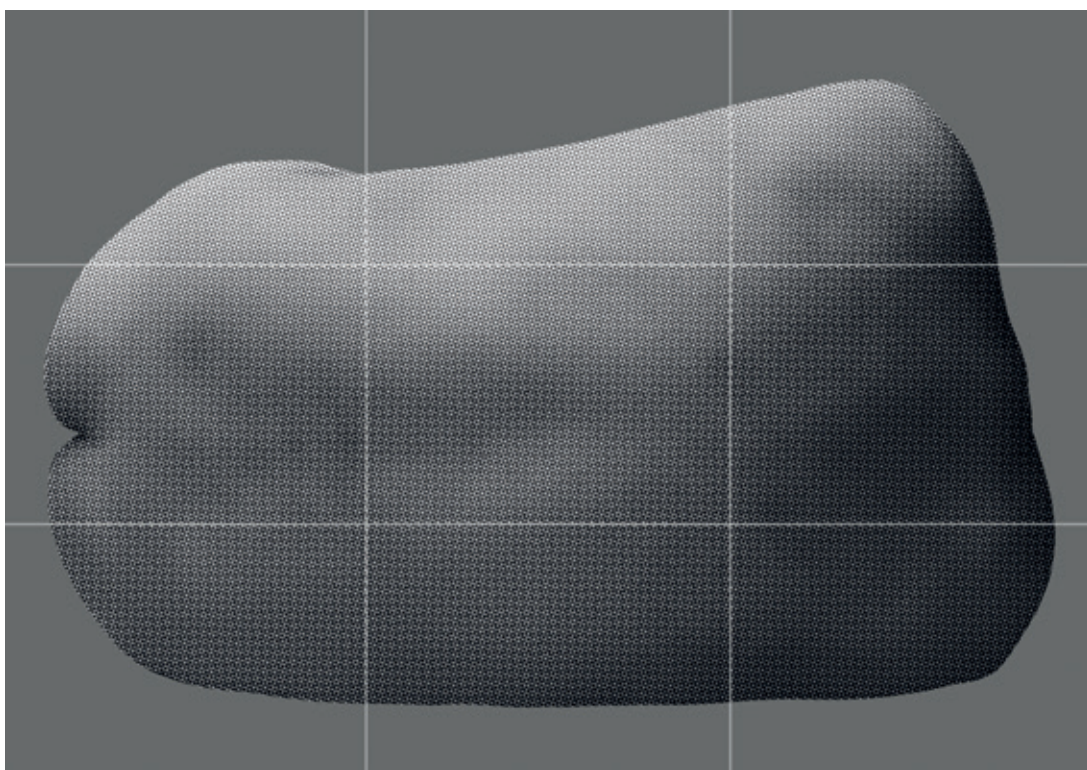
xxx
Aleksandra Lech



× × ×
Katja Widelska



× × ×
Dorota Hebel



× × ×
Magdalena Kisielewska



xxx
Katarzyna Dynowska



xxx
Julia Parchimowicz



× × ×
Prezentacja prac prof. Chrisa Nowickiego

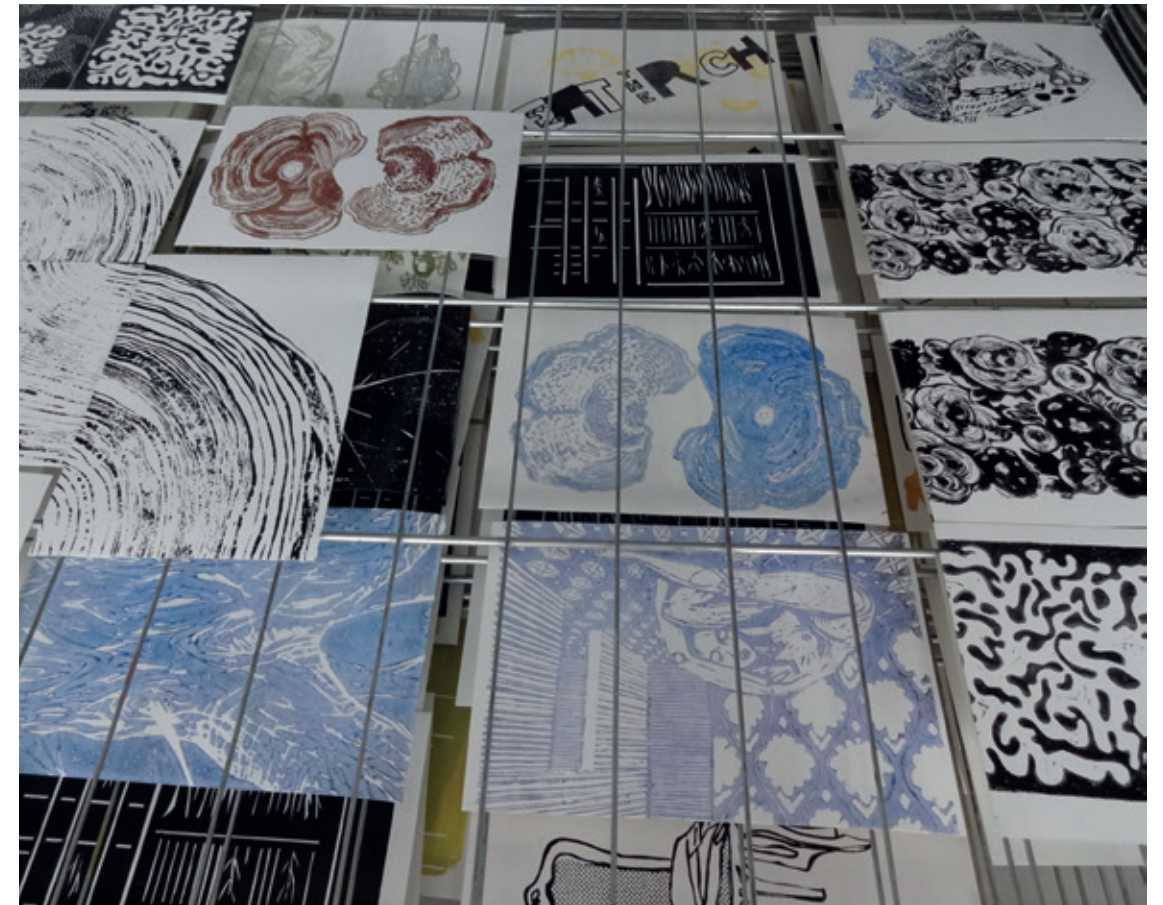


× × ×
Prezentacja dokonań Centrum Sitodruku w Łodzi
przeprowadzona przez dr hab. Agatę Stępień



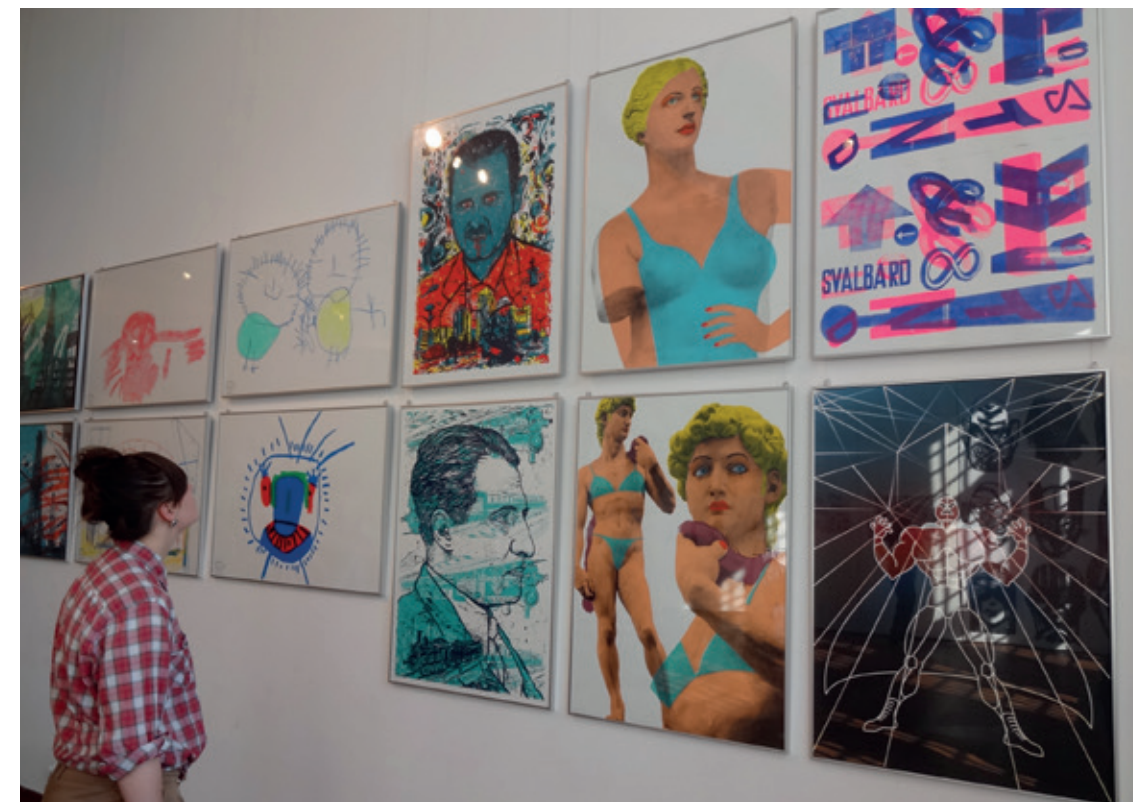


× × ×
 Warsztaty druku serigraficznego
 na ceramice przeprowadzone przez
 dr hab. Małgorzatę Warlikowską
 z Akademii Sztuk Pięknych
 we Wrocławiu





x x x
Wystawa pracowników naukowo-dydaktycznych Katedry Grafiki Artystycznej
Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu





Serigrafia w XXI wieku... co dalej?

Serigrafia w XXI wieku... co dalej?

Konferencja naukowa

Wydawca

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Grafiki, 80-836 Gdańsk,
ul. Chlebicka 13/16
tel.: 58 320 15 04
www.asp.gda.pl

Redaktor naukowy

prof. Janusz Akermann

Opracowanie redakcyjne

dr Katarzyna Łukasik

Projekt graficzny i skład

mgr Ada Pawlikowska

Korekta

Hanna Negowska

Druk i oprawa

Drukarnia Normex

Nakład

150 egz.

ISBN

978-83-65366-10-8

Gdańsk • 2016

