zeszyty artystyczne

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu / grudzień 2010 / issn 1232-6682

BGS 1999—2009 / GRAFIKA

Mirosław Pawłowski Wstęp / **Konferencja BGS** Młoda grafika polska. Postawy artystyczno-społeczne pokolenia XXI / **Grzegorz Banaszkiewicz** Pojęcia grafiki II. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych / **Rafał Drozdowski** Do czego socjologowie mogą się dziś przydać artystom? / **Sebastian Dudzik** Warsztat jako rzemieślnicza umiejętność czy element tożsamości artystycznej w grafice? Uwagi na marginesie rozważań o nauczaniu grafiki / **Paweł Frąckiewicz** Ogródek Graficzny '09. Litografia a Digitalizacja – nowoczesne metody uprawy / **Darek Gajewski** PrintArt Katowice. Międzynarodowy przegląd młodej grafiki / **Jerzy Kaczmarek** O społecznej treści prac prezentowanych na Biennale Grafiki Studenckiej / **Mirosław Pawłowski** Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu 1999–2009 / **Mirosław Pawłowski** Koegzystencja grafiki / **Marta Raczek** *Il faut être de son temps.* Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów / **Adam Romaniuk** Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach / **Marek Wasilewski** O grafice – rozmowa ze Stefanem Ficnerem i Maciejem Kurakiem / **Janusz Akermann** O grafice / **Mariusz Pałka** Matrix – reaktywacja matrycy / **Jerzy Hejnowicz** „Grafitator" (notatnik subiektywny studenta z drugiej polowy lat 80.) / **Henryk Ożóg** Kilka uwag o grafice / **Maciej Kurak** Projektantyzm / **Marek Glinkowski** How it's made? / **Agata Stępień** Łódzka Pracownia Sitodruku / **Maksymilian Skorwider** O grafice / **Agnieszka Cholewińska** Grafika artystyczna jako pole poszukiwań / **Aleksandra Winnicka** Sprawa grafiki. Czy wciąż żywa? / **Agnieszka Popek-Banach i Kamil Banach** Graphic not dead / **Krzysztof Kwiatkowski** Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja / **Kalendarium** 2010

Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych" poetów.

Raoul Hausmann

Cz 213/2010/Cz. 120

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna w Poznaniu

ZA nr 20

BGS 1999–2009 / GRAFIKA

ZA nr 20 | BGS 1999–2009 / GRAFIKA

5 **Mirosław Pawłowski** / Wstęp

7 **Konferencja** / Młoda grafika polska. Postawy artystyczno-społeczne pokolenia XXI

9 **Grzegorz Banaszkiewicz** / Pojęcia grafiki II. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych

29 **Rafał Drozdowski** / Do czego socjologowie mogą się dziś przydać artystom?

37 **Sebastian Dudzik** / Warsztat jako rzemieślnicza umiejętność czy element tożsamości artystycznej w grafice? Uwagi na marginesie rozważań o nauczaniu grafiki

51 **Paweł Frąckiewicz** / Ogródek Graficzny '09. Litografia a Digitalizacja – nowoczesne metody uprawy

61 **Darek Gajewski** / PrintArt Katowice. Międzynarodowy przegląd młodej grafiki

69 **Jerzy Kaczmarek** / O społecznej treści prac prezentowanych na Biennale Grafiki Studenckiej

97 **Mirosław Pawłowski** / Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu 1999–2009

111 **Mirosław Pawłowski** / Koegzystencja grafiki

117 **Marta Raczek** / Il faut être de son temps. Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów

125 **Adam Romaniuk** / Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach

131 **Marek Wasilewski** / O grafice – rozmowa ze Stefanem Ficnerem i Maciejem Kurakiem

141 **Janusz Akermann** / O grafice

147 **Mariusz Pałka** / Matrix – reaktywacja matrycy

157 **Jerzy Hejnowicz** / „Grafitator" (notatnik subiektywny studenta z drugiej połowy lat 80.)

163 **Henryk Ożóg** / Kilka uwag o grafice

167 **Maciej Kurak** / Projektantyzm

173 **Marek Glinkowski** / How it's made?

181 **Agata Stępień** / Łódzka Pracownia Sitodruku

187 **Maksymilian Skorwider** / O grafice

189 **Agnieszka Cholewińska** / Grafika artystyczna jako pole poszukiwań

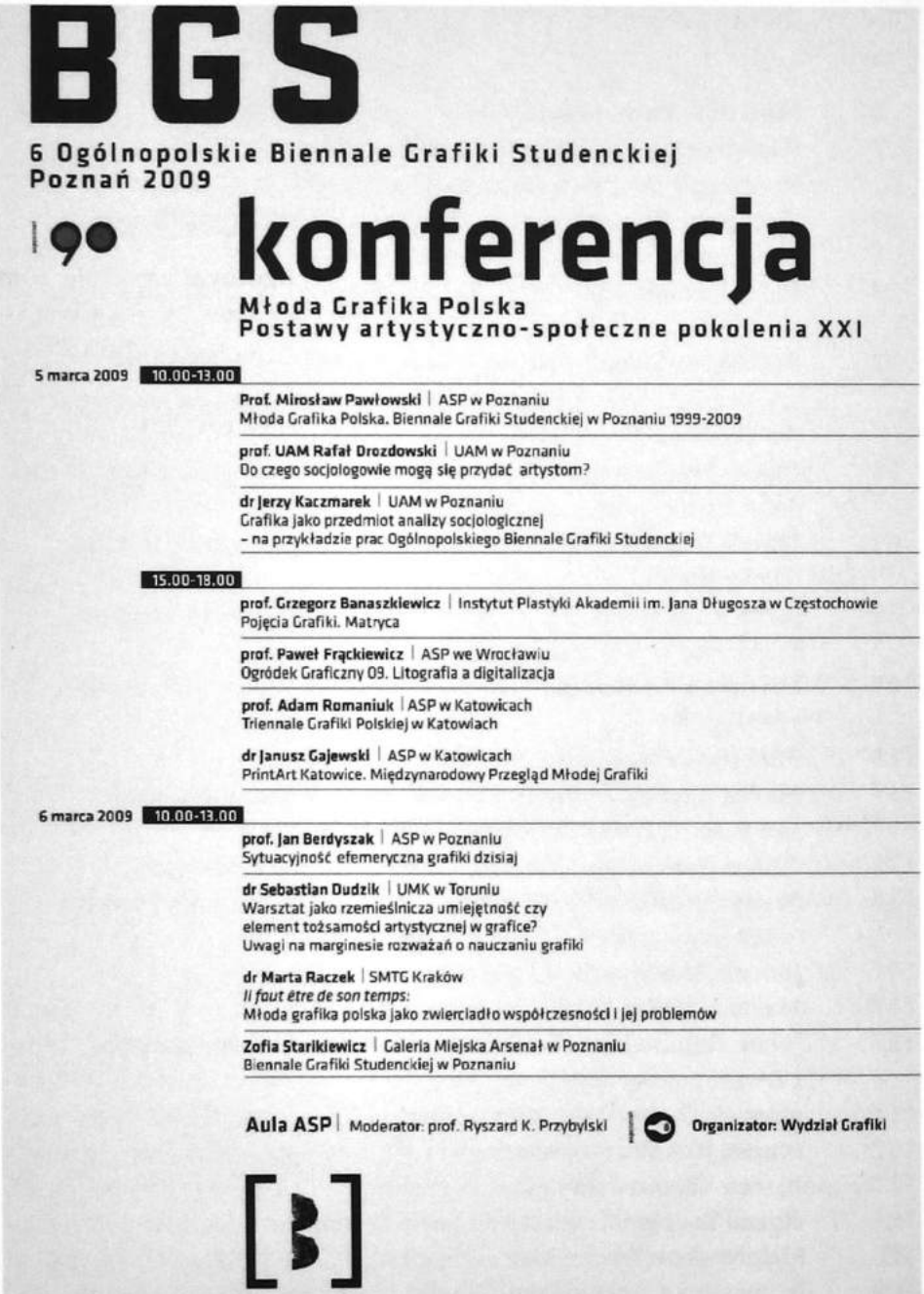
193 **Aleksandra Winnicka** / Sprawa grafiki. Czy wciąż żywa?

197 **Agnieszka Popek-Banach i Kamil Banach** / Graphic not dead

201 **Aneks: Krzysztof Kwiatkowski** / Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja

241 **Kalendarium**

253 **Abstracts**



Konferencja 6 BGS Poznań | 2009, afisz – proj. K. Kochnowicz, 2009

Mirosław Pawłowski
Wstęp

Z okazji 10. lecia istnienia Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu odbyła się ogólnopolska konferencja grafiki poświęcona ogólnym zagadnieniom związanym ze stanem współczesnej grafiki polskiej. Motywem przewodnim było BGS i analiza postaw społeczno-artystycznych uczestników wystaw pokonkursowych.
Do udziału zaproszono wybitnych artystów grafików, socjologów i krytyków sztuki. Byli to:
prof. Grzegorz Banaszkiewicz, Instytut Plastyki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
prof. Jan Berdyszak, ASP w Poznaniu
prof. UAM Rafał Drozdowski, UAM w Poznaniu
dr Sebastian Dudzik, UMK w Toruniu
prof. Paweł Frąckiewicz, ASP we Wrocławiu
dr Dariusz Gajewski, ASP w Katowicach
dr Jerzy Kaczmarek, UAM w Poznaniu
prof. Mirosław Pawłowski, ASP w Poznaniu
dr Marta Raczek, Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie
prof. Adam Romaniuk, ASP w Katowicach
Zofia Starikiewicz, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu

W 20. numerze „Zeszytów Artystycznych" prezentujemy teksty (z wyjątkiem wystąpień prof. Jana Berdyszaka i Zofii Starikiewicz, które zaginęły), ktore powstały z okazji konferencji oraz inne, napisane jako ciąg dalszy dyskusji o grafice: prof. Janusza Akermanna – ASP Gdańsk, Kamila Banacha – UA Poznań, Agnieszki Cholewińskiej – UA Poznań, prof. Stefana Ficnera – UA Poznań, Marka Glinkowskiego – UA Poznań, prof. Jerzego Hejnowicza – UA Poznań, dr hab. Macieja Kuraka – UA Poznań, prof. Henryka Ożoga – ASP Kraków, prof. Mariusza Pałki – ASP Katowice, Agnieszki Popek-Banach– Poznań, Maksymiliana Skorwidera – UA Poznań, dr hab. Agaty Stępień – ASP Łódź, Aleksandry Winnickiej – Poznań.

Mam nadzieję, że materiały zawarte w tym numerze „Zeszytów" skłonią do refleksji na temat zmian zachodzących we współczesnej grafice i jej społecznym postrzeganiu oraz pozwolą na nowo określić jej miejsce w kontekście szeroko rozumianej sztuki. ■





Konferencja 6 BGS Poznań 2009, fot. M. Pawłowski

KONFERENCJA GRAFIKI
Młoda Grafika Polska. Postawy artystyczno-społeczne pokolenia XXI
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Aula ASP, bud. A, I piętro
5–6 marca 2009 r.
Organizator: Wydział Grafiki ASP w Poznaniu

5 marca 2009
I część godz.10–13

1. prof. Mirosław Pawłowski, ASP Poznań – *Młoda Grafika Polska. Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu 1999–2009.*
2. prof. UAM Rafał Drozdowski, UAM w Poznaniu – *Do czego socjologowie mogą się przydać artystom?*
3. dr Jerzy Kaczmarek, UAM w Poznaniu – *Grafika jako przedmiot analizy socjologicznej – na przykładzie prac Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu.*

II część godz.15–18

1. prof. Grzegorz Banaszkiewicz, Instytut Plastyki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie – *Pojęcia Grafiki. Matryca.*
2. prof. Paweł Frąckiewicz, ASP Wrocław – *Ogrodek Graficzny '09. Litografia a Digitalizacja.*
3. prof. Adam Romaniuk, ASP Katowice – *Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach.*
4. dr Dariusz Gajewski, ASP Katowice – *PrintArt Katowice. Międzynarodowy przegląd młodej grafiki.*

6 marca 2009
III część godz.10–13

1. prof. Jan Berdyszak, ASP Poznań – *Sytuacyjność efemeryczna grafiki dzisiaj.*
2. dr Sebastian Dudzik, UMK Toruń – *Warsztat jako rzemieślnicza umiejętność, czy element tożsamości artystycznej w grafice? Uwagi na marginesie rozważań o nauczaniu grafiki.*
3. dr Marta Raczek, SMTG Kraków – *Il faut être de son temps: Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów.*
4. Zofia Starikiewicz, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu – *Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu.*

Konferencję poprowadził prof. dr hab. Ryszard K. Przybylski, ASP/UAM w Poznaniu



prof. Grzegorz Banaszkiewicz – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Grzegorz Banaszkiewicz
Pojęcia grafiki II[1]
Matryca
Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych

Rozpocznę cytatem sprzed 31 lat:
[...] *na razie niektóre, a w przyszłości niedalekiej wszystkie istniejące i wynajdywane techniki drukowe, względnie za takie – słusznie czy też nie – uważane, będą obsługiwały potrzeby artystyczne i pozaartystyczne. **Metoda drukowa jest tylko metodą wytwórczą.** Jej stosowanie, dyktowane jakościową czy proceduralną niezbędnością niczego nie „użycza" rzeczom ponad to, co fizyczne*[2].

I dalej: [...] *wieloznaczność nazwy „grafika" i emocje, które ten stan wzbudza, nie są złem największym. Możliwa jest przecież taka płaszczyzna teoretyczna, na której już nie tylko poszczególne znaczenia, ujęcia, lecz w ogóle ujmowanie twórczości w kategorie „grafiki" mogą okazać się poznawczo (i twórczo) nieprzydatne*[3].
Czy nie są to prorocze słowa?

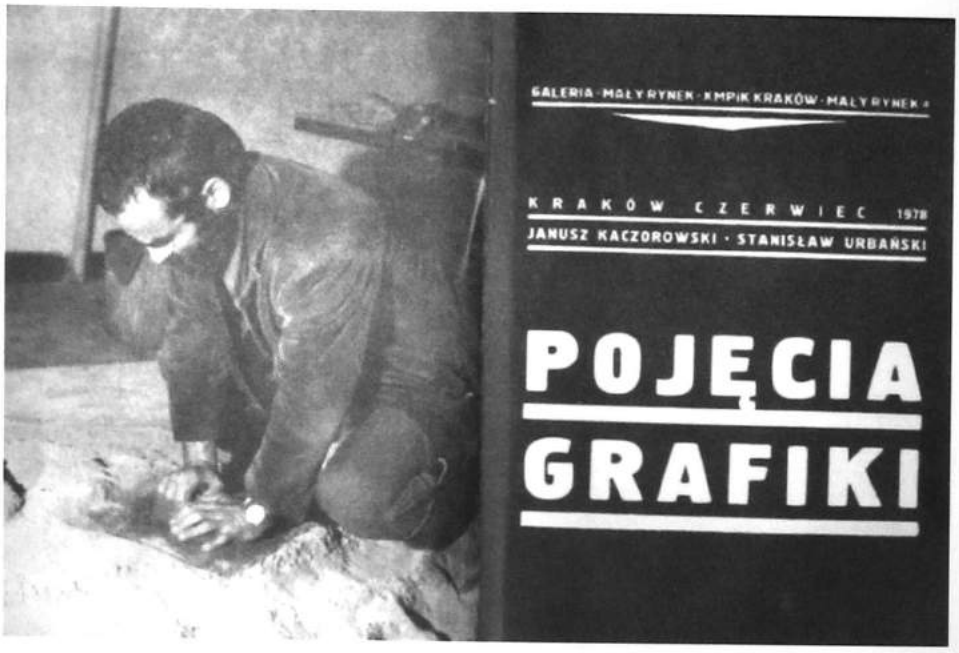
Autor tych słów swoje poglądy na istotę grafiki ilustrował pokazem procesu *matrycowania*: w warstwie cementowego pyłu odbijał wklęsłe wizerunki pospolitych przedmiotów i narzędzi, tworząc ich „negatywowe" reprezentacje; przedmioty wydrążone, wklęsłe „z natury", odciskał jak dziecięce babki z piasku; inne toczył po powierzchni, tworząc rytmiczne ornamenty; powstałe „odbitki" zacierał, wyrównując szarą powierzchnię i zaraz tworzył kolejne, ulotne i równie nietrwałe obrazy. Podobnie postępował z kulą ugniecionego kitu, który ściskał w dłoni, by zapisać tym sposobem jej wnętrze; potem wkładał ją do ust, zaciskał zębami, a powstałą formę nazywał „Kneblem", by po chwili ją przegryźć i zatytułować „Kęsem".

---

1 Pierwsza wersja *Pojęć grafiki* zaprezentowana została na konferencji w Katowicach

2 J. Kaczorowski, S. Urbański, *Pojęcia grafiki*, Kraków, czerwiec 1978, katalog wystawy, Galeria Mały Rynek, Kraków.

3 Ibidem.





il. 1 **Janusz Kaczorowski**, **Stanisław Urbański**, *Pojęcia grafiki*, okładka katalogu, 1978.

il. 2. **Janusz Kaczorowski** w trakcie matrycowania. Technika: cement, gumiaki, tłok. Fot. archiwum G. Banaszkiewicza

Współautor cytowanego na wstępie tekstu, Stanisław Urbański, tak pisał o sztuce swego przyjaciela: *Konsekwencją poszukiwań Janusza Kaczorowskiego jest właśnie ta wystawa, której sens zawrzeć można w pytaniu o istotę grafiki. Dyscyplina ta jako technika związana jest z pojęciem odcisku, śladu. Inspiracji szuka więc w tych zjawiskach, które są grafiką w jej pierwotnej postaci – skamielinach, formierstwie itp. Pojęcie matrycy rozciąga artysta na przedmioty codziennego użytku, jak młoty, stemple i inne proste narzędzia. W wyniku tego odcisk każdego z tych przedmiotów uznaje za grafikę. W jego rozumieniu z działaniem graficznym mamy do czynienia wtedy, gdy dowolny przedmiot użyty zostaje jako matryca – to znaczy zgodnie z prawami odpowiedniości tak, aby pomiędzy przedmiotem-matrycą a obrazem matrycy zachodziła odpowiedniość izomeryczna. Tak pojęty proces tworzenia obrazu jest matrycowaniem, tak zwana grafika warsztatowa to tylko szczególny przypadek matrycowania*[4].

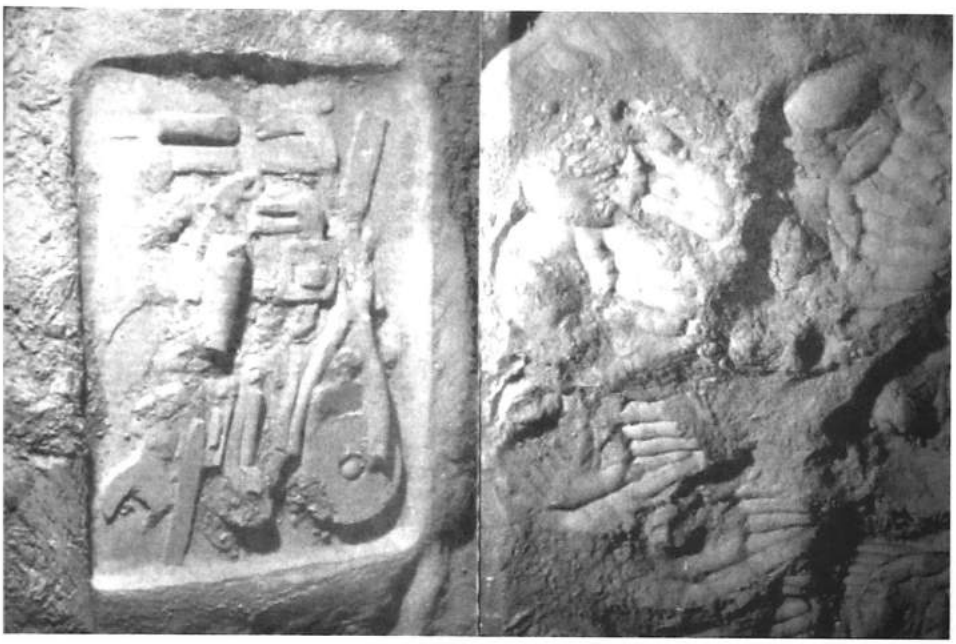
Jako student uczestniczyłem w pokazie matrycowania w Galerii krakowskiego oddziału PAX przy ulicy Garbarskiej, który zapamiętałem dobrze jako znakomity wykład, poszerzający moje, wyniesione z Akademii, tradycyjne, „warsztatowe", jak można powiedzieć, pojmowanie grafiki. Wykład ten, przeprowadzony w formie frapującego, artystycznego wydarzenia, nie mającego żadnego odpowiednika w ówczesnej praktyce artystycznej oraz oryginalna, prekursorska postawa twórcza Janusza Kaczorowskiego zasługują dziś na przypomnienie, zwłaszcza w kontekście przemian, którym uległa grafika od tego czasu i towarzyszącej tym przemianom dyskusji.

Szkice i notatki, które zostały opublikowane w skromnych broszurkach, towarzyszących pokazom *matrycowania,* ujawniają inspiracje artysty i są gotowymi scenariuszami, które, jak partytury, mogłyby być współcześnie na nowo odczytane i z powodzeniem zrealizowane w postaci graficznych performanców.

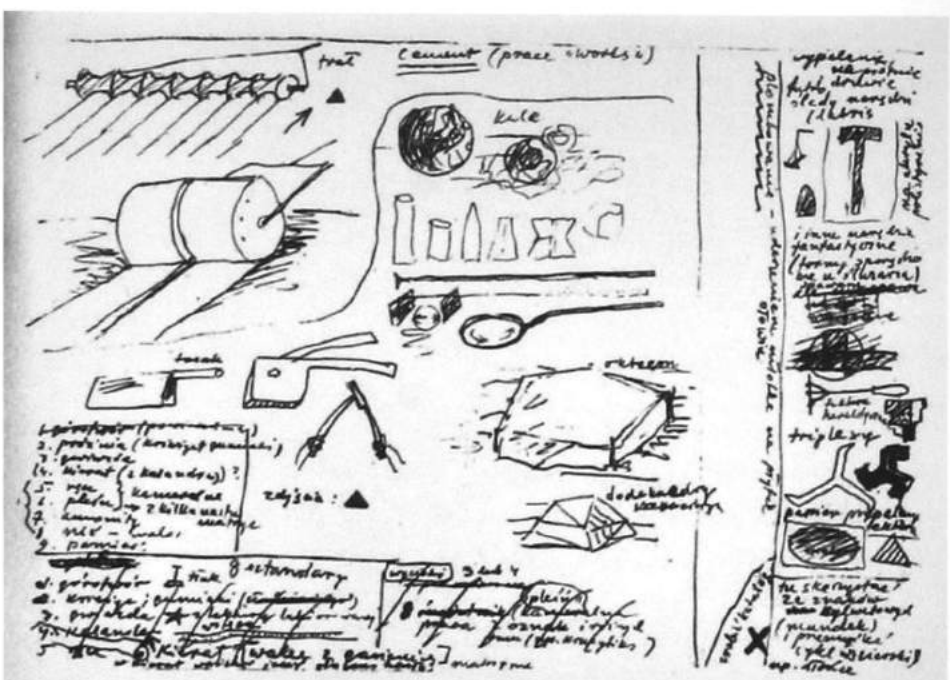
Ponad 30 lat temu Janusz Kaczorowski w swej artystycznej praktyce i teoretycznej refleksji poddawał wnikliwej, krytycznej analizie obowiązujące wówczas kanony „graficznej poprawności" i antycypował przemiany w tej dyscyplinie sztuk plastycznych, które dziś uważamy za przejaw naturalnego rozwoju grafiki i dowód jej żywotności.

---

[4] Ibidem.



il. 3. Odbitki w pyle cementowym – rezultat *matrycowania*



il. 4. Szkice i notatki Janusza Kaczorowskiego. Fot. archiwum G. Banaszkiewicza

Twórczości Kaczorowskiego towarzyszył krótki epizod pracy pedagogicznej w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, który jednak zakończył się zbyt szybko, by artysta ten zdołał odegrać jakąś rolę w kształceniu przyszłych grafików. Niezrozumiałą mimo wszystko wydaje mi się jego nieobecność zarówno w opracowaniach dotyczących współczesnej grafiki polskiej, jak i w teoretycznej refleksji na temat jej przemian.
Zapożyczając tytuł sygnowanego przez niego tekstu, chciałbym nie tylko przypomnieć tego zmarłego przedwcześnie, wybitnego artystę, lecz także przyczynić się do włączenia jego teoretycznego dorobku, jego rozważań na temat grafiki do współczesnej dyskusji, dotyczącej tej dyscypliny artystycznej. Widzę w myśli Janusza Kaczorowskiego wątki, które znajdują rozwinięcie w późniejszych tekstach innych autorów oraz inspirację do własnych rozważań na temat interesujących mnie zjawisk w polu sztuki.

Teraz następny, wizualny cytat[5]:



il. 5 Main négative rouge

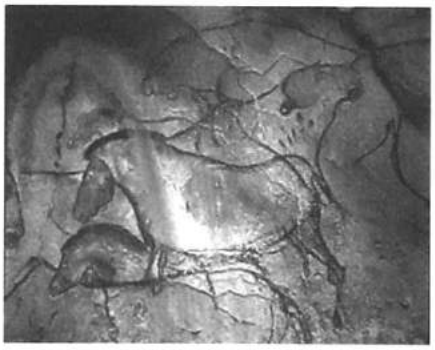
Gdy kilka lat temu zobaczyłem w Internecie ten „negatywowy" obraz dłoni ludzkiej, odbitej na skalnej ścianie prostą, lecz niewątpliwie graficzną techniką, uświadomiłem sobie, że uprawiam bardzo, bardzo starożytny zawód. Z uwagą przyjrzałem się pozostałym obrazom w Jaskini Chauveta[6]; ich rysunkowa biegłość, precyzja detali, zróżnicowanie technik wykonania, a także ilość tych obrazów wzbudzały mój podziw i po prostu niedowierzanie.

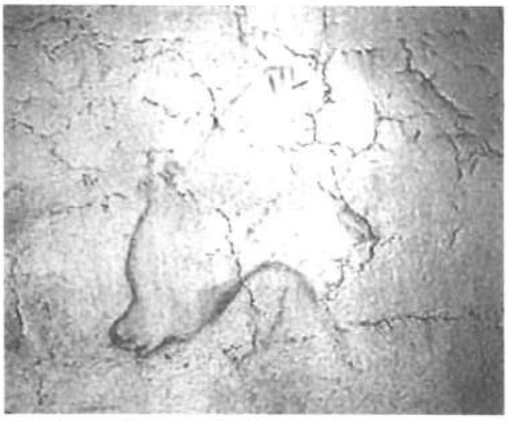
---

5 *Main négative rouge*, fig. 76, J. Clottes, *La grotte Chauvet l'art des origines*, Edition Seuil, 2001.

6 Grotte Chauvet, Vallon – Pont d'Arc, département Ardèche, Francja; http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr/index.html (1.12.2010).







il. 6, 7, 8 Rysunki zwierząt z Jaskini Chauveta. Fot. archiwum G. Banaszkiewicza

Dwukrotnie starsze od obrazów w Jaskini Lascaux, nazywanej *kaplicą sykstyńską paleolitu*, odkryte niedawno[7], poświadczają, że język przekazu wizualnego jest skutecznym od co najmniej 35 stuleci środkiem komunikacji, a zapisana w obrazach historia rozumnego Człowieka swą ciągłość zawdzięcza intelektualnie i manualnie uzdolnionym osobnikom, których dziś nazywamy plastykami.

Jaskinia Chauveta w Vallon-Pont d'Arc zasługuje, w moim przekonaniu, na tytuł Akademii Nauki i Sztuki epoki paleolitu z uwagi na ogrom informacji wizualnej w niej zawartej i fakt, że wiąże początki człowieczeństwa na naszym kontynencie z początkami Sztuki.
Wcześniej, niż to się komukolwiek wydawało, nasz bezpośredni przodek badał wnikliwie swe otoczenie, zapamiętywał wygląd, budowę i zachowanie stworzeń, z którymi dzielił środowisko i z którymi rywalizował w walce o byt. Zgromadzone informacje przetwarzał na obrazy, które skutecznymi do dziś technikami zapisywał przez całe wieki w miejscu starannie wybranym, trudno dostępnym i dobrze chronionym, traktując z szacunkiem dzieła swych poprzedników, uzupełniając je czasem i rozbudowując, bądź pozostawiając je w nienaruszonej postaci[8].

Wizualny przekaz, który pozostawili nasi „koledzy po fachu", badany przez naukowców wyrafinowanymi technikami pomiarowymi, w tym metodą datowania z użyciem izotopu węgla C_{14}, pozwala na określenie wieku tych obrazów z błędem pomiaru rzędu 300–400 lat; my jednak, nawykli do patrzenia nieuzbrojonym okiem, możemy odczytać je wprost – i nie popełnimy większego błędu, porównując je pomiędzy sobą oraz z innymi, znanymi nam już obrazami. Dostrzeżemy, że obrazy na ścianach jaskini wykonano technikami o wyraźnie rysunkowym bądź graficznym charakterze. Pierwsze, liczne i efektowne wizerunki i „portrety" zwierząt – sąsiadów i konkurentów, a nie źródeł pożywienia – zostały narysowane węglem drzewnym bądź czerwono-pomarańczową glinką; inne, paleolityczne graffiti o podobnej tematyce, lecz znacznie uproszczone, a nawet niemal abstrakcyjne, zostały wyryte w skalnym podłożu krzemiennym rylcem lub po prostu palcem w warstewce miękkiej glinki pokrywającej ścianę jaskini[9].
Widoczny już wówczas wyraźny podział sposobów obrazowania na dwa wyodrębnione, równolegle nurty, występujące w jednym miejscu i czasie,

---

[7] Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel i Christian Hillaire dokonali tego odkrycia 18 grudnia 1994 roku.

[8] J. Clottes, op. cit.

[9] Ibidem.













il. 9, 10 oraz 11, 12, 13, 14 Jaskinia Chauveta, porównanie paleolitycznych obrazów o rysunkowym i graficznym charakterze . Fot. archiwum G. Banaszkiewicza

il. 11, 12, 13, 14 Motywy „graficzne" z Jaskini Chauveta. Fot. archiwum G. Banaszkiewicza

dysponujące odrębnym „zapleczem warsztatowym", czyni zasadnym pytanie, kiedy to wyodrębnienie nastąpiło – i co było wcześniej. Mam nadzieję, że badacze francuskich jaskiń, specjaliści wielu dyscyplin[10] wysnują rychło naukowe hipotezy i opracują wnioski, pogłębiające naszą wiedzę na temat wpływu sztuki na rozwój ludzkiej inteligencji, umacniając moje przekonanie, że język obrazów jest jednym z najstarszych instrumentów międzyludzkiej komunikacji, tworzących najgłębsze fundamenty struktur naszego unikalnego, ludzkiego umysłu.

Dłoń z Jaskini Chauveta wydaje mi się spontanicznym eksperymentem artystycznym, próbą nowej techniki, zwłaszcza wobec licznych „pozytywowych" czy „wypukłodrukowych" odbitek dłoni, tworzących wielką kompozycję w Sali Brunel[11].
Użyta technika to *szablon*, którym jest w tym przypadku sama dłoń – jednak uzyskanie jej jasnej sylwety na ciemniejszym tle wymaga dodatkowych narzędzi oraz znajomości złożonej technologii; przygotowania glinianego pyłu i urządzenia do jego naprószenia na ścianę.
Chociaż nie możemy dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, czy użytym do tego celu paleolitycznym rozpylaczem, „aerografem" były usta artysty, drewniana czy kościana rurka, czy jeszcze coś innego, możemy jednak dostrzec oczywistą analogię pomiędzy tym prehistorycznym obrazem graficznym a innymi pracami, do dziś wykonywanymi za pomocą prostej techniki graficznej – szablonu.

Nawiasem mówiąc, we francuskim słownictwie graficznym technika ta traktowana jest znacznie poważniej niż w naszym: ażurowy element drukowy (*élément d'impression ajouré*[12]), występuje tam na równi z wypukłym, wklęsłym i płaskim, a odpowiadające mu techniki graficzne są reprezentowane przez szablon i serigrafię (*pochoir*, *sérigraphie*).
Dzięki temu „systematyka" technik graficznych jest bardziej kompletna, unikając enigmatycznych określeń, w rodzaju: „techniki odrębne".
Jeżeli „element drukowy" zastąpimy w tej systematyce szerszym określeniem „matryca graficzna", otrzymamy coś w rodzaju graficznej tablicy Mendelejewa, zawierającej zarówno istniejące, historycznie „sprawdzone", jak i potencjalne rodzaje czy kategorie matryc. Tablicę wystarczy uzupełnić

---

[10] Prace badawcze w Jaskini Chauveta są prowadzone przez międzynarodową ekipę specjalistów, pod kierownictwem Jean-Michela Geneste'a, który jest równocześnie konserwatorem Jaskini Lascaux.

[11] La Salle Brunel, J. Clottes, op. cit., s. 64.

[12] Dictionnaire technique de l'estampe, Éditions André Béguin, Paris 1998.

o „matrycę transparentną" i „matrycę wirtualną"[13], by otrzymać jednorodny, konsekwentny system teoretycznego opisu graficznego procederu, który od wieków uprawiamy.

„Matryca wirtualna" – określenie, które usłyszałem po raz pierwszy od praktykujących druk cyfrowy grafików, profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, Adama Romaniuka i Waldemara Węgrzyna (z których żaden nie chciał mi się przyznać do pierwszeństwa w jego użyciu), będące ekwiwalentem używanych również określeń „matryca cyfrowa" bądź „matryca elektroniczna", uważam z tych trzech za najtrafniejsze, gdyż podkreśla ono jej niematerialny, nie-fizyczny byt, bez przesądzania o technologii, w jakiej matryca ta jest czy może zostać zrealizowana.
Obecnie najpopularniejszym wśród artystów grafików rodzajem matrycy wirtualnej jest cyfrowy, binarny, zero-jedynkowy zapis idei artystycznej; warsztatem służącym do tworzenia takich matryc – pospolita maszyna licząca, zwana komputerem osobistym, wyposażona w zorganizowany pakiet instrukcji, zwany programem oraz współpracujące z tymże komputerem urządzenia do cyfrowej rejestracji, przetwarzania i odtwarzania obrazu: monitory, kamery fotograficzne i filmowe, skanery, drukarki i plotery, projektory.
Najczęstszym, chociaż już nie jedynym sposobem materializacji idei artystycznej zawartej w cyfrowej matrycy wirtualnej jest, w zgodzie z tradycją grafiki, druk cyfrowy, czyli „druk"[14] za pomocą sterowanego numerycznie urządzenia. I tyle.
Nowa technologia jest tylko metodą wytwórczą, i wracając do cytowanej opinii Janusza Kaczorowskiego i Stanisława Urbańskiego, *niczego nie „użycza" rzeczom ponad to, co fizyczne*[15].
Według niektórych opinii, nie tylko nie użycza, lecz wręcz odbiera wykonanym w ten sposób odbitkom graficznym ich szlachetność, właściwą i gwarantowaną w tradycyjnie odbitej na mięsistym papierze akwaforcie, mezzotincie, litografii czy drzeworycie, które druk cyfrowy próbuje czasem imitować. Ale o atrakcyjności nowego warsztatu graficznego nie decyduje jego reprodukcyjny czy imitatorski potencjał ani nawet to, że mieści się on wygodnie na powierzchni biurka, zdecydowanie mniejszej niż powierzch-

---

[13] Określenie własne, obj. w dalszej części tekstu, patrz przypis 20.

[14] Określenie druk jest w tym przypadku nieco problematyczne, gdyż nie występuje tu nacisk elementu drukującego na podłoże ani warstwy farby, wtłaczanej w to podłoże pod naciskiem prasy; np. w drukarkach atramentowych miniaturowe krople atramentu są natryskiwane na papier.

[15] J. Kaczorowski, S. Urbański, op. cit.

nia najskromniejszego nawet warsztatu szlachetnych, tradycyjnych technik graficznych.
W moim przekonaniu, decydują o tym właściwości wirtualnej matrycy, pozwalającej artystom na skomplikowane, lecz przy tym bardzo szybkie przekształcenia obrazu, manipulacje złożone, lecz niemal błyskawiczne, nie wymagające szczególnej fatygi i nużących studiów problemowych ani warsztatowych; stąd amatorska nadprodukcja „grafik komputerowych"[16], ale także świadome sięganie do tego medium przez twórców uznanych i wybitnych, których o sympatie i entuzjastyczne, bezkrytyczne podejście do komputera posądzać nie sposób, a których prace w cyfrowym warsztacie graficznym zaskakują często świeżością i bezpretensjonalnością.
Programy graficzne nie wnoszą do grafiki niczego, co w naturze samego obrazu nie jest zawarte, podobnie jak do gry w szachy nie wnosi niczego szczególnego program, który swą „mocą obliczeniową" potrafi pokonać najwybitniejszego nawet szachistę.
Sztuka szachowa, jak i sztuka graficzna, z powodu wirtualizacji algorytmów, którymi się posługują, nie tracą niczego ze swej istoty, pozostając domeną ludzkiej inteligencji, wyobraźni i talentu.

Jak pisze Dorota Folga-Januszewska: [...] *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 tak fascynujący świat, gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła, rozpoznana zostaje dopiero w jego śladzie*[17]. Z poglądem tym zgadzają się inni autorzy[18], cytujący odmienne fragmenty wypowiedzi autorki na temat *podwójnego bytu grafiki*. Zgadza się z nim również niżej podpisany, widząc w nim podstawy do sformułowania współczesnej definicji grafiki w znaczeniu formalnym[19] i dodając, że matryca wirtualna w analogiczny sposób uczestniczy w procesie powstawania dzieła graficznego jak jej fizyczne, analogowe poprzedniczki.
Szkicując system pojęć grafiki, oparty na klasyfikacji znanych typów matryc, poszerzony o określenia wynikające z pojawienia się i używania

---

[16] Terminu tego używam w cudzysłowie, ze względu na mój krytyczny doń stosunek. Por. G. Banaszkiewicz, Głos w obronie grafiki bezprzymiotnikowej – przeciwko grafice komputerowej, tekst w katalogu wystawy Media cyfrowe w grafice, Galeria Uniwersytecka, 2003, UŚ w Katowicach, Filia w Cieszynie.

[17] D. Folga-Januszewska, Podwójny byt grafiki, referat z sesji naukowej Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią, w ramach programu MTG Krakow'97, Kraków 1999.

[18] Ibidem; J. Antos, s. 22; J. Fejkiel, s. 38.

[19] Cyt.: „W znaczeniu formalnym rozumie się przez grafikę zbiór obiektów posiadających cechy graficzne", J. Kaczorowski, S. Urbański, op. cit. s. 2.

w graficznej praktyce artystycznej matryc nowego rodzaju, odmiennych od tradycyjnych matryc drukowych, w szczególności matrycy wirtualnej, chciałbym podkreślić neutralność tego systemu wobec szczegółowych problemów warsztatowych takich, jak rodzaj materiału, z którego matryca została wykonana, sposobów i narzędzi użytych do jej wykonania, rodzaju podłoża, na którym została odwzorowana czy wydrukowana, metody druku, obecności (lub nie) farby, jak również zagadnień powielania czy kwestii relacji pomiędzy oryginałem i kopią.
Wprowadzając do tejże klasyfikacji, po matrycy ażurowej, pojęcie matrycy transparentnej[20], której fizyczną reprezentacją byłby fotograficzny negatyw, diapozytyw, ale także *cliché-verre*[21] oraz wykonywane na różnego rodzaju foliach rysunki i przezroczyste montaże, których kolejna faza graficznego bytu nie jest w tej postaci jeszcze przesądzona, lecz możliwa, a przede wszystkim zależna od wyboru i decyzji artysty, otrzymamy spójny i konsekwentny zarazem system teoretycznego opisu procesu tworzenia obrazów graficznych[22], w którym kluczową rolę odgrywa pojęcie matrycy.

Matryca, już choćby ze względu na etymologie tego słowa (łac. *matrix*) zasługująca na umieszczenie w centrum procesu graficznego, zawiera, jednoczy w tym procesie oba, komplementarne byty graficzne, trafnie rozpoznane i scharakteryzowane przez Folgę-Januszewską: zamysł, ideę twórcy i odzwierciedlenie tej idei w wybranym przez artystę medium.
Matryca posiada przy tym właściwości i swego rodzaju potencjał, pozwalający na jej odwzorowanie w innym procesie niż ten, który ją uprzednio ukształtował. Warto przy tym zauważyć, że matryca, w szerokim znaczeniu tego pojęcia, powstać i istnieć może niezależnie od woli i udziału człowieka, jako zapis fizycznego procesu lub zjawiska. Zdolność odzwierciedlania, będąca istotą matrycy, zdaje się wynikać wprost z natury świata, z natury zjawisk, które uformowały matrycę. Człowiek jest wyłącznie odkrywcą i użytkownikiem metod wykorzystania tej właściwości matrycy[23].

Sporządzona przez samego artystę lub tylko przez niego wykorzystana matryca graficzna, w zgodzie ze swym potencjałem, w procesie, który Janusz

---

20 Pojęcie to wprowadzam pod wpływem terminologii francuskiej (patrz przypis 11), ale pozostaję otwarty na uwagi krytyczne i inne, ekwiwalentne propozycje, określające ten rodzaj matrycy.

21 Rodzaj negatywu, powstałego przez wydrapywanie rysunku na nieprzezroczystej warstwie farby lub emulsji, nałożonej na szklane podłoże.

22 Terminu obraz używam tu w sensie takim, jak francuskiego czy angielskiego image; przyznam jednak, że przeszkadza mi konfuzja z narzucającym się w języku polskim znaczeniem obrazu jako wytworu sztuki malarskiej.

23 Por. ujęcie graficzne, drukowe [w:] J. Kaczorowski, S. Urbański, op. cit., s. 4–7.

Kaczorowski nazwał *matrycowaniem*[24], po odpowiednim czasie i niezbędnych zabiegach technicznych, ujawnia ów „drugi byt" grafiki, obraz, obiekt, będący bezpośrednim śladem bytu poprzedniego, stanowiącego źródło i warunek konieczny finalnej postaci grafiki.

Proponowana klasyfikacja, opierająca się na 5 dających się dziś wyodrębnić i opisać „historycznych" typach matryc, w tym 4 analogowych: reliefowej (inaczej wypukło- wklęsłej), płaskiej, ażurowej i transparentnej oraz piątej, wirtualnej, zdaje się całkowicie wystarczać dla scharakteryzowania znanych mi technik warsztatowych grafiki i ich poszczególnych wariantów, wraz z najbardziej nawet tajemniczymi „technikami własnymi", sprowadzającymi się w istocie do technicznych sposobów (lub zaledwie „sposobików") kształtowania powierzchni matrycy, nakładania na nią farby lub jej odmiennego niż zazwyczaj drukowania czy wyciskania na tradycyjnym bądź nietradycyjnym podłożu.
Matryce drukowe są w tej klasyfikacji podzbiorem matryc, których odwzorowanie następuje w procesie druku, będącym jednym z przypadków matrycowania.
Klasyfikacja ta również, mam nadzieję, pozwala pożegnać się z określeniem „grafika komputerowa", do którego niechęci nie ukrywam[25], chociaż zdaję sobie sprawę, że mimo moich starań, ta niefortunna kalka językowa[26] pozostanie w języku potocznym. Na gruncie proponowanego systemu pojęć jest to jednakże zaledwie warsztatowa odmiana grafiki realizowanej z użyciem matrycy wirtualnej, i obywa się bez jakiegokolwiek dodatkowego przymiotnika.

Czas teraz na prezentacje systematyki pojęć i procesów graficznych, obejmującej zarówno stosowane dotychczas techniki i sposoby wytwarzania obrazów graficznych, zarówno artystyczne, jak i przemysłowe oraz współczesne techniki obrazowania stosowane w nauce, a także wszelkie manifestacje artystyczne, które z woli ich twórców zostać mogą uznane za dzieła graficzne, a przeze mnie umieszczone w odpowiednim miejscu proponowanej systematyki.

---

[24] Por. J. Kaczorowski, S. Urbański, op. cit., s. 3.

[25] Patrz przypis 15

[26] Ang. „computer graphic".

<table>
<tr><td colspan="10">Rodzaje matryc graficznych</td></tr>
<tr><td>Ażurowa</td><td colspan="2">Reliefowa</td><td>Płaska</td><td colspan="3">Transparentna</td><td colspan="2">Wirtualna</td></tr>
<tr><td>_ _ _ _</td><td colspan="2">^^^^^^^^</td><td>_ _ _ _</td><td colspan="3">... ... ...</td><td colspan="2">@</td></tr>
<tr><td colspan="6">fizyczna (analogowa) forma zapisu informacji obrazowej</td><td colspan="4">wirtualna forma zapisu informacji obrazowej</td></tr>
<tr><td>druk szablonowy (szablon) druk wypukły</td><td>druk wypukły</td><td>druk wklęsły</td><td>druk płaski</td><td>fotografia analogowa</td><td>rysunek na podłożu transparentnym</td><td>matryca cyfrowa (zapis binarny)</td><td>matryca konceptualna (metoda wizualizacji graficznej)</td></tr>
<tr><td colspan="8">Techniki powielania i techniki wizualizacji obrazów graficznych, wykorzystujące w/w typy matryc</td></tr>
<tr><td rowspan="2">serigrafia
aerografia
graffiti
trafaret</td><td>drzeworyt
drzeworyt sztorcowy
linoryt
gipsoryt</td><td>miedzioryt
staloryt
akwaforta
akwatinta
mezzotinta</td><td rowspan="2">litografia
offset
monotypia</td><td>negatyw
pozytyw</td><td>cliché verre
montaże do sporządzania form drukowych (matryc) w różnych technikach druku</td><td>fotografia cyfrowa
scanning</td><td>kartografia
stereoskopia
chronofotografia
mikroskopia elektronowa
rentgenografia
tomografia
kardiografia
echografia
termografia
sejsmografia
itp.</td></tr>
<tr><td colspan="2">sucha igła
intaglio
dowolne połączenia druku wypukłego i wklęsłego</td><td colspan="4">Transformacje obrazów, uzyskanych w/w technikami, w matryce drukowe dowolnego typu
druk cyfrowy</td></tr>
<tr><td colspan="4">analogowe techniki powielania obrazów z użyciem barwników (farb), w tym technika druku</td><td colspan="4">fotomechaniczne techniki powielania obrazów</td></tr>
<tr><td colspan="4">matrycowanie
(wg Janusza Kaczorowskiego)</td><td colspan="4">projekcje obrazów statycznych i ruchomych</td></tr>
<tr><td colspan="4">graficzne techniki wizualizacyjne niedrukowe</td><td colspan="4">wizualizacje naukowe i techniczne</td></tr>
<tr><td>wykroje krawieckie
szablony traserskie</td><td colspan="2">tłoczenia
(tzw. „ślepy druk")</td><td></td><td colspan="4"></td></tr>
<tr><td colspan="8">Wszelkie artystyczne i nie-artystyczne, profesjonalne, naukowe i przemysłowe (komercyjne) zastosowania technik graficznych, w tym łączenie technik druku artystycznego i druku przemysłowego</td></tr>
<tr><td colspan="8">Wszelkie techniki graficzne niejasnej proweniencji, tzw. techniki „własne", „mieszane", „komputerowe" itp., będące (świadomie lub nie) uproszczonym lub nieudolnym opisem specyficznego zastosowania matryc, technik i procesów graficznych</td></tr>
</table>

Rodzaje matryc graficznych wg G. Banaszkiewicza

Oto ona, w postaci tabelarycznej: (strona obok)

Proszę zauważyć, że 5 kolumn, tworzących proponowaną przeze mnie systematykę, obejmuje wszelkie obrazy, które pozwalam sobie nazywać „obrazami graficznymi". Obrazy te, chociaż pozbawione zaakceptowanej powszechnie definicji[27], pozwalają się intuicyjnie wyróżnić spośród obrazów, które dostępne są naszej percepcji wzrokowej. Co jest, a co nie jest graficzne, określamy spontanicznie za pomocą języka potocznego; wyodrębnianie obrazów graficznych odbywa się najprościej w oparciu o cechy, zawarte morfemach „-grafia", „-graficzny". Pojawiają się one w szerokiej gamie pojęć, wykraczających poza słownik grafiki artystycznej. Obrazy graficzne dają się więc przyporządkować, jak mi się wydaje, w sposób wystarczająco precyzyjny do poszczególnych kolumn niniejszej systematyki, by uznać ją za wyczerpującą.
Będę wdzięczny zarówno za jej uzasadnioną krytykę, jak i twórcze rozwinięcie niniejszej koncepcji.

Matryca ażurowa

Czynności wymagające użycia zdefiniowanych form i kształtów zapisanych w postaci matrycy ażurowej są istotą wielu procesów technologicznych. Na ogół nie dostrzegane, nie utożsamiane ze Sztuką, obecne są wszędzie tam, gdzie jeden kształt, najczęściej określany jako „szablon", czyli wzorzec, zawierający graficzny zapis idei i formy obiektu powstającego za jego sprawą, przekształca się w określonym procesie w zaplanowany przedmiot czy obraz.
Matryca ażurowa ma zastosowanie w trasowaniu kadłubów statków i samolotów, wycinaniu blach, tworzących nadwozia samochodów czy elementy innych urządzeń; pojawia się w formierstwie, malarstwie ściennym i krawiectwie; w introligatorstwie, dekoratorstwie, graffiti, ludowej wycinance. Wypada tu przytoczyć takie określenia, jak: wykrojnik i trafaret[28], będące ekwiwalentami pojęcia szablonu i specyficznymi odmianami matrycy ażurowej.

---

[27] Mógłbym dziś zaproponować definicję następującą: obraz graficzny to obraz zapisany, zarejestrowany, wykonany, powielony lub uzyskany za pomocą techniki graficznej. Istotną cechą techniki graficznej jest użycie matrycy, będącej fizycznym lub wirtualnym modelem i kompletnym zapisem obrazu graficznego.

[28] „Trafaret – szablon malarski do powielania rysunku albo napisu na plakatach, opakowaniach itp.; przen. modła, wzór ustalony. Etym. – ros. *trafaretь*, jw., z wł. *traforetto*, zdrobn. od *trafaro* «przebicie, wiercenie»; *tunelz traforare* «przewiercać», z łac. *transforare* jp.". Za: http://www.slownik-online.pl/kopalinski/E2EA4E0CC3A5B-7F412565AF0076C018.php (1.12.2010).

W praktyce artystycznej matryca ażurowa reprezentowana jest przez szablon i sitodruk, techniki graficzne odległe o tysiąclecia, lecz posiadające tę samą, „ażurową" naturę.
Istotną cechą matrycy ażurowej jest fizyczna nieciągłość jej powierzchni, posiadanie linii brzegowej oraz (ewentualnie) wycięć, otworów, tworzących zapis obrazu.
Z geometrycznego punktu widzenia matryca tego typu może być przedstawiona graficznie jako część płaszczyzny ograniczona linią zamkniętą dowolnego kształtu, czyli jako wnętrze ograniczonej figury geometrycznej, która może mieć jeden lub więcej otworów, będących również dowolnymi, ograniczonymi figurami geometrycznym.
Brzmi to zapewne obco dla uszu ludzi, którzy przywykli do posługiwania się obrazem, ale w języku geometrii ściśle określa właściwości matrycy ażurowej, doniosłego wynalazku naszych przodków. Wynalazku, pragnę podkreślić, niezwykle pożytecznego dla przechowywania i dystrybucji informacji wizualnej, swoistej „matrycy-matki" wszystkich technik i procesów graficznych.

Pragnę Państwa uspokoić, że dziś nie będę próbował definiować pozostałych typów matryc – uczestnicy tego spotkania znają je z praktyki, nie z teorii. Nie mogę oprzeć się jednak pokusie, by przypomnieć, że matryca ażurowa w postaci papierowej taśmy perforowanej i kartonowych fiszek z otworami jest najstarszym, historycznym sposobem wirtualnego, cyfrowego, dwójkowego zapisu, stosowanym w protoplastach dzisiejszych komputerów.
Jest również przedmiotem, obiektem rzucającym cień, będącym obrazem jej kształtu – a więc antycypuje, zawiera w sobie zapowiedź matrycy transparentnej oraz technik projekcyjnych, w których znalazła zastosowanie.

Pomijając najświetniejsze przykłady zastosowania analogowych matryc graficznych w sztuce i znane Państwu dobrze techniki grafiki artystycznej, przytoczę jedynie wizualizacje graficzne, które wypływają z mniej oczywistych źródeł.

Podejmując te próby uporządkowania systematyki procesów graficznych, pragnąłem dać wyraz przekonaniu o jedności grafiki, której specyficzne cechy, wyodrębnione już w prapoczątkach cywilizacji, przetrwały do dziś, ewoluując przez wieki w znany nam sposób, angażując i wykorzystując coraz to nowe procedury techniczne z wykorzystaniem matryc różnych typów. Powielanie z wykorzystaniem technik druku do multiplikacji

obrazów graficznych było w historii cywilizacji znaczącym wkładem grafiki i jej twórców – naszych kolegów po fachu – w gromadzenie, przechowanie i upowszechnianie istotnej informacji za pomocą języka wizualnego oraz ważnym etapem w historii rozwoju tej dyscypliny sztuk plastycznych. Nie jest to już dziś jej najważniejszym zadaniem, które zostało przejęte przez wyrosły wprost z grafiki druk przemysłowy oraz inne, wydajniejsze techniki rejestracji, przechowywania i powielania obrazów.
Grafika, zwłaszcza tworzona przez artystów, pozostaje jednak wciąż atrakcyjnym polem kreacji i eksperymentu z matrycą i jej właściwościami, polem „badań podstawowych" języka wizualnego. Nie znamy jej przyszłości, lecz znamy jej świetną przeszłość i rolę, jaką odegrała w rozwoju ludzkiej kultury i kształtowaniu form komunikacji wizualnej.

Rzemieślnicze, „ręczne" wykonywanie fizycznych, analogowych matryc graficznych wydaje się dziś stać w opozycji do tworzenia niematerialnych matryc wirtualnych; żmudna i brudna robota w klasycznym warsztacie graficznym przeciwstawiana bywa sterylnej, nowoczesnej pracy na komputerze.
W moim przekonaniu, jest to opozycja równie fałszywa jak przeciwstawianie elektronicznego, „komputerowego" syntetyzatora dźwięków orkiestrze symfonicznej.

Współczesna grafika coraz odważniej korzysta ze swego wielowiekowego dorobku; uwolniona od historycznych powinności może, oczami artystów, przyjrzeć się samej sobie i wniknąć głębiej w konstytuujące ją procesy tworzenia matryc; dostrzec, jak w przypadku Janusza Kaczorowskiego, uniwersalizm procesu matrycowania; używać, z równym powodzeniem i zaangażowaniem, technik przedwiecznych, jak szablon oraz nowych, jak cyfrowe techniki rejestracji i przetwarzania obrazu.

Sądzę, że wszelkie znane i dotychczas nieznane techniki graficzne mogą w rozwoju grafiki odegrać równie znaczącą i twórczą rolę. Praktyka edukacyjna w tej dyscyplinie i programy akademickiego kształcenia powinny to uwzględniać, stawiając na równi wszelkie sposoby, procedury, techniki tworzenia matryc i otrzymywania za ich pomocą obrazu graficznego, bez jakiegokolwiek przeciwstawiania sobie lub uprzywilejowania starych czy nowych metod technologicznych.
Przesłanką do tego jest artystyczna praktyka samych twórców grafiki, którzy czynią to z powodzeniem. Praktyka wystawiennicza pokazuje przy tym, że to, co w grafice jeszcze niedawno było bulwersującym wyjątkiem od reguły,





il. 15, 16 Sowa z Jaskini Chauveta. Fot. archiwum G. Banaszkiewicza

jest dziś zaledwie jednym, pośród wielu możliwych, sposobem manifestacji dzieła graficznego.

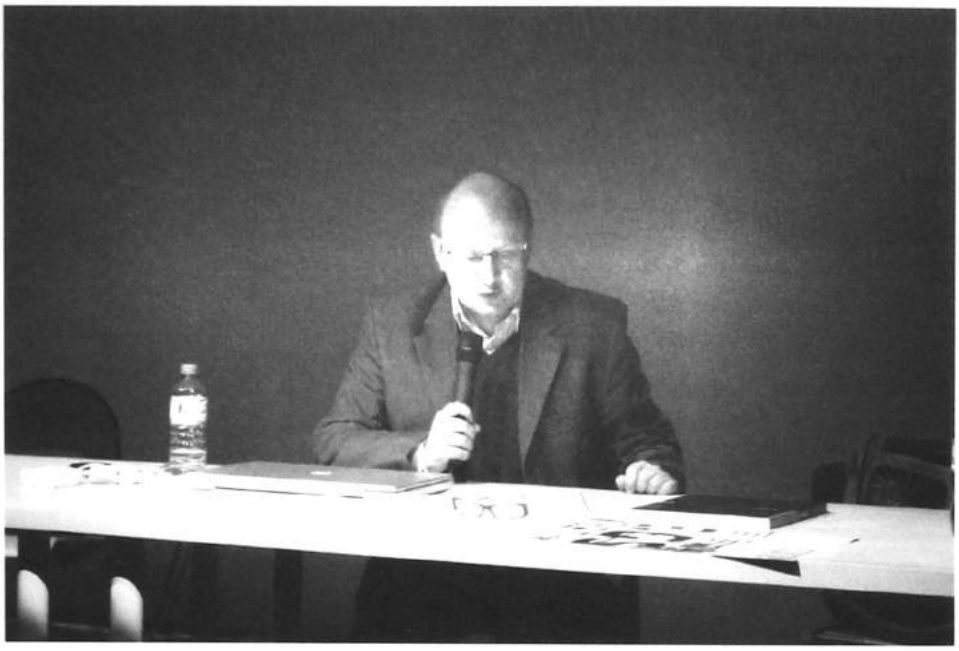
Przytoczę jeszcze jeden przykład paleolitycznego obrazu graficznego i jego współczesne losy:
Syntetyczny „palcoryt" sowy z obróconą, jak na sowę przystało, o 180 stopni głową, został jakieś trzydzieści kilka tysięcy lat później przez grafika, posługującego się komputerem, nieco oczyszczony, wyretuszowany i użyty jako logo w opracowanym przez niego graficznie wydawnictwie[29].
Trudno byłoby znaleźć bardziej zabawny przykład kolaboracji grafików ponad wiekami, poszukując ilustracji dla tezy o odwiecznym uniwersalizmie języka wizualnego, którym grafika się posługuje. ■

Ilustracje – źródła:

Il. 1, 2, 3, 4:
Janusz Kaczorowski 1941–1987, wydano nakładem przyjaciół Janusza oraz Galerii Teatru STU w Krakowie, gdzie od 25 maja do 18 czerwca 1988 roku były eksponowane Jego prace.
Il. 5:
Main négative rouge, fig. 76, Jean Clottes, *La grotte Chauvet l'art des origines*, Edition Seuil, 2001.
Il. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14:
http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr/index.html.
Il. 15:
Fig. 89, Jean Clottes, *La grotte Chauvet l'art des origines*, Edition Seuil, 2001.
Il. 16:
Alain Roussot, *L'art préhistorique*, Edition SudOuest, 1997, strona tytułowa.
Andrew Davidhazy, professor Imaging and Photographic Technology Rochester Institute of Technology, 70 Lomb Memorial Drive, Rochester, NY 14623; http://people.rit.edu/andpph/exhibit-3.html

---

[29] Alain Roussot, L'art préhistorique, Edition SudOuest, 1997, strona tytułowa.



prof. Rafał Drozdowski – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Rafał Drozdowski

Do czego socjologowie mogą się dziś przydać artystom?

Uwagi wstępne

Odkąd w obrębie socjologii wykształciła się i ukonstytuowała subdyscyplina zwana socjologią sztuki, tytułowe pytanie powinno być niekłopotliwe. Jeśli bowiem socjologowie postanowili być w którymś momencie (również) socjologami sztuki, możnaby uznać, że – siłą rzeczy – wcześniej w jakiś sposób *dogadali się* oni z artystami, że zaoferowali im jakąś pomoc, jakieś wsparcie, które z jednej strony wyrasta z poznawczych aspiracji samej socjologii, z drugiej zaś strony – odpowiada na zapotrzebowanie badanych, dozbraja ich w istotne dla nich argumenty i wiedzę.

W rzeczywistości jednak socjologia zorientowana na badanie szeroko rozumianych praktyk artystycznych przydaje się póki co bardziej socjologom niż artystom. Po pierwsze, dlatego, że socjologia sztuki ma dopomagać nam, socjologom, raczej w wyjaśnianiu tego, „czym jest" i „jak jest", „jak dzieje się" społeczeństwo/porządek społeczny, niż w wyjaśnianiu fenomenu sztuki. Po drugie, socjologia sztuki jest dzisiaj „robiona raczej pod odbiorców"; często chodzi w niej o to, by w jakiś sposób obłaskawić sztukę, sprowadzić obce do swojskiego, co jednak w wielu wypadkach jest równoznaczne z trywializacją procesu artystycznego i nawet z nachalnym dydaktyzmem. Po trzecie, możnaby pewnie pójść w sceptycyzmie wobec socjologii sztuki nawet jeszcze o krok dalej i powiedzieć, że od lat wpisana jest w nią swoiście pryncypialna **nieufność wobec sztuki i artystów**. Przynajmniej od czasów szkoły frankfurckiej socjologia sztuki zajmuje się raczej konsekwentnym odbrązawianiem, demitologizowaniem sztuki i artystów. Raczej (i chętniej) stara się ona przyłapywać sztukę (i artystów) na *pozornej autonomii*, śledząc rozmaite niejawne funkcje sztuki, które w ostatecznym rozrachunku raczej przyczyniają się do konserwacji i do reprodukcji zastanego porządku społecznego niż do jego zmiany. Traktuje ona artystę bardziej jako wytwór rzeczywistości społecznej niż jako jej wytwórcę, skupiając swoją uwagę na rozmaitych postaciach *zdrady artystycznej* – oznaczającej na przykład zgodę na utowarowienie i komercjalizację sztuki, na jej instrumentalizację i tak dalej.

Chciałbym tu zatem podjąć (nieco przewrotnie i chyba jednak idąc trochę pod prąd tendencjom dominującym w dzisiejszej socjologii skupiającej

swoją uwagę na praktykach artystycznych i na ich społecznym odbiorze) próbę naszkicowania takiego programu socjologii sztuki, który byłby pomyślany **bardziej w interesie artystów, mniej zaś w interesie socjologów** i który byłby – w miarę możliwości – propozycją dającą się obronić nie tylko „na poziomie teoretycznym", lecz również **dzięki jej czysto utylitarnemu wymiarowi.**

Życzliwa wobec oczekiwań i potrzeb artystów socjologia – wariant pierwszy

Ujmując rzecz w dużym skrócie i uproszczeniu, można przyjąć, że interesująca i inspirująca z perspektywy artystów socjologia może być (powinna być) socjologią, która jest **rzetelnym programem socjologicznej analizy dzieła sztuki.** Oczywiście nie jest to postulat ani nowy, ani odkrywczy. Istotnie – był on formułowany, na różne sposoby, praktycznie od zarania socjologii sztuki[1]. Rzecz zatem nie w tym, czy należy do niego dzisiaj powracać i nie w tym, czy powinno się w dalszym ciągu uznawać jego ważność (na oba te pytania znakomita większość socjologów odpowie z pewnością twierdząco), lecz w tym, jak ów postulat obecnie rozumieć?

Wydaje mi się, że socjologia deklarująca chęć traktowania współcześnie powstających tekstów artystycznych jako swoistych markerów zmieniających się (lub odznaczających się trwałością, stabilnych w swojej formie i funkcjach – jest to w tym miejscu bez znaczenia) wzorów i reguł porządku społecznego powinna – w dalszym ciągu – starać się patrzeć na owe teksty jak na odbicia (i zarazem ucieleśnienia) stosunków władzy. Dążność do uchwycenia strategii władzy (i jednocześnie – strategii oddolnego oporu wobec tejże władzy bądź strategii służących zaprojektowaniu i urzeczywistnieniu określonych scenariuszy *gry z władzą*[2]) jest bowiem nieustającym zobowiązaniem socjologii wobec społeczeństwa. Z drugiej zaś strony – jest ona także dobrym, być może najlepszym z możliwych sposobów immunologizowania „świata sztuki" na złe bądź choćby tylko dwuznaczne flirty z władzą (również władzą społeczeństwa), na „artystyczną wasalność", na kredytowe zawierzanie rozmaitym podmiotom dużej i małej władzy politycznej, które kończy się w ostatecznym rozrachunku wzajemnym rozczarowaniem, na pokusę traktowania władzy jako łatwego przeciwnika, którego zawsze da się bez większego trudu ograć, na skłonność do postracjonalizo-

---

[1] Więcej na ten temat zob. np. M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 11–46. Na ten sam temat zob. również M. Krajewski, *O możliwościach i ograniczeniach socjologii sztuki*, [w:] K. Zamiara, M. Golka (red.), *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, Poznań 1999, s. 97–116.

[2] Zob. np. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. 35–39.

wania wszelkich aktów politycznej uległości jako swego rodzaju „niezobowiązujących prób sił".

Po drugie, sądzę, że program socjologii sztuki („socjologii dla sztuki") rozumiany jako program socjologicznej analizy wytworów artystycznych powinien starać się traktować dzieło sztuki nie tyle już (zaś przynajmniej nie tylko) jako odzwierciedlenie określonych stosunków społecznych (tym bowiem socjologowie zajmują się – w odniesieniu do praktyki artystycznej, ale także na przykład w odniesieniu do praktyki naukowej – właściwie od momentu powstania socjologii), ile również jako zwiastun określonych nowych, dopiero „tlących się" trendów, tendencji i zjawisk społeczno-kulturowych. Innymi słowy mówiąc, socjologia może postrzegać wytwory artystyczne jako swoiste „matryce danych" umożliwiające jej podejmowanie „śledztw" mających ustalić zewnętrzne – społeczne, polityczne, ekonomiczne uwarunkowania pracy artysty (tak naprawdę – jej determinanty). Może jednak również, co wydaje mi się dzisiaj bardziej obiecujące i ciekawsze, podążać niejako w odwrotnym kierunku, próbując postrzegać sztukę jako wskaźnik zmian zachodzących w architekturze porządku społecznego, jako swoistą wyprzedzającą refleksję.

Życzliwa wobec oczekiwań i potrzeb artystów socjologia – wariant drugi

Ów drugi wariant życzliwej wobec artystów socjologii najkrócej określić można jako próbę konsekwentnego i systematycznego opisywana za pomocą socjologicznych narzędzi, socjologicznego języka i w oparciu o socjologiczną wrażliwość – **społecznej sytuacji artysty**.

Dlaczego warto to robić? Z pewnością przede wszystkim dlatego, że artyści poddani są dzisiaj całemu szeregowi nowych oddziaływań i presji, które w taki lub inny sposób programują ich artystyczne i społeczne funkcjonowanie, które nakładają na nich zupełnie nowe ograniczenia i zobowiązania, ale które też – patrząc z drugiej strony – mogą być postrzegane jako rodzaj zachęt, by spróbować skorzystać z nieistniejących wcześniej szans oraz możliwości. Co miałby jednak oznaczać w praktyce ów program służący opisowi sytuacji artysty – mający w ostatecznym rozrachunku wyposażyć go w wiedzę pomagającą skutecznie bronić jego autonomii, zaś przynajmniej, lepiej uświadamiać sobie jej uwarunkowania i związane z nią dylematy?

Po pierwsze, może on oznaczać **program socjologicznej refleksji nad skomplikowanymi procesami utowarowienia sztuki (i przy okazji: artysty)**. Wyobrażam sobie, że program taki mógłby obejmować: (1) analizę funkcjonowania rynków sztuki, (2) analizę produkcji sztuki jako towaru, analizę

mechanizmów wikłania sztuki w rozmaite mniej lub bardziej kontrowersyjne funkcje i zadania (propagandowe, edukacyjne, marketingowe, estetyczno-dekoracyjne[3], konsumpcyjne itd.), (3) analizę form kreowania rozpoznawalności artysty i zarazem strategii, sposobów wytwarzania artysty (jako swoistego produktu i znaku handlowego), zaś wreszcie (4) analizę artystycznych strategii odtowarowiania sztuki i przywracania jej statusu autonomicznej praktyki, nie podporządkowanej realizowaniu takich czy innych celów instrumentalnych.

Po wtóre, wspomniany program socjologicznej refleksji nad (społeczną, kulturową, polityczną i ekonomiczną) sytuacją artysty mógłby – w moim przekonaniu – **być równoznaczny z programem refleksji nad zmieniającymi się rozumieniami roli artysty, nad zmieniającymi się sposobami i trybami bycia artystą.** Konsekwentne bycie artystą jest bowiem w potransformacyjnej rzeczywistości Polski uwarunkowane coraz liczniejszymi czynnikami pozaartystycznymi (instytucjonalno-organizacyjnymi, finansowymi). W rezultacie, kariery artystyczne (i szerzej – losy zawodowe absolwentów uczelni artystycznych) są dzisiaj znacznie bardziej zróżnicowane niż przed 1989 rokiem. Sytuację artystów (pulę stojących przed nimi szans, ale też katalog zagrożeń, z którymi muszą się oni liczyć) współwyznaczają takie zjawiska i fakty, jak przystąpienie Polski do Unii Europejskiej i otwarcie granic, westernizacja polskiej kultury, pojawienie się i okrzepnięcie branży reklamowej, profesjonalizacja i komercjalizacja rynku sztuki. W okolicznościach tych liczba owych trybów uprawiania twórczości artystycznej jest niepomiernie większa niż przed laty. To samo można powiedzieć o strategiach artystycznych, strategiach wchodzenia i utrzymywania się w roli artysty, strategiach wychodzenia z roli artysty i strategiach łączenia roli artysty z innymi rolami.

I po trzecie, socjologiczna refleksja nad sytuacją artysty może oznaczać również **konsekwentne badanie pola instytucjonalnego dzisiejszej sztuki** (rozumianego pokrewnie lub wręcz identycznie, jak u Pierre'a Bourdieu[4]). Identyfikowanie reguł owego pola, identyfikowanie występujących na nim graczy (oraz ich jawnych i ukrytych interesów), rozpoznawanie jego funkcji w skomplikowanym procesie reprodukowania (względnie wytwarzania) wzorów porządku społeczno-kulturowego – wszystko to jest, wbrew pozo-

---

[3] Zob. W. Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, [w:] K. Zamiara, M. Golka (red.), *Sztuka i estetyzacja...*, op. cit., s. 11–52. We wspomnianym artykule zob. szczególnie uwagi na temat zjawiska określanego przez Welscha mianem „estetyzacji powierzchownej" (s. 12–15).

[4] Więcej na temat proponowanej przez Bourdieu koncepcji pola pojętego jako pewna rama działań i strategii rywalizacyjnych podejmowanych według określonych, częściowo podzielanych, ale częściowo stale negocjowanych i renegocjowanych reguł w imię określonych celów, traktowanych przez wszystkich „graczy" jako swoiste nagrody, zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, Kraków 2001, s. 77–268.

rom, bardzo potrzebne artystom. Ich zysk poznawczy to przede wszystkim lepsze rozeznanie w prawno-instytucjonalnych i organizacyjno-finansowych mechanizmach wyznaczających – koniec końców – zakres, warunki i granice artystycznej autonomii. Jeśli socjologia umiałaby rzeczywiście się przyczynić do zwiększenia wśród artystów świadomości uwarunkowań i determinant ich funkcjonowania w coraz bardziej komplikującym się układzie (często nawzajem znoszących się) oddziaływań i presji, oznaczałoby to nie tylko wspólną satysfakcję nas wszystkich, „że oto razem dowiedzieliśmy się być może czegoś nowego", ale także przekładałoby się to – pośrednio i bezpośrednio – na większą wyobraźnię adaptacyjną środowiska artystycznego i co za tym idzie: na jego większe upodmiotowienie we wszelkich kontaktach z instytucjami uczestniczącymi w tworzeniu i realizacji polityki kulturalnej.

Co na początek?

Nie chciałbym być tutaj zrozumiany jako ktoś, kto sugeruje artystom coś w rodzaju fałszywej świadomości, którą da się w prosty sposób „odfałszywić", wzywając na pomoc socjologię i socjologów. Nie o to oczywiście chodzi. Daleki jestem – mam przynajmniej taką nadzieję – od pokusy pouczania. Ponadto, nie jestem przekonany – czemu starałem się dać tu wyraz – czy dzisiejsza oferta socjologii dla artystów jest dla nich wystarczająco przekonująca i atrakcyjna. Skłonny byłbym twierdzić, że raczej lub zdecydowanie nie. Paradoksalnie – więcej ma chyba obecnie do zaoferowania środowisku artystycznemu na przykład coraz bardziej socjologizująca i usocjologiczniona historia sztuki[5].

Rzecz zatem nie w tym, by od razu „ustawiać" socjologię w roli „wszystkowiedzącej" (lub przynajmniej wiedzącej więcej) mentorki. Może to tylko zrazić do socjologii jej „umiarkowanych sympatyków" i jej wszystkich potencjalnych beneficjantów. Rzecz raczej w tym, by nie przyjmując nazbyt wielu założeń wstępnych i zachowując powściągliwość – zarówno w obietnicach, jak i w oczekiwaniach – spróbować wyznaczyć kilka obszarów realnej współpracy, które byłyby swoistym testem-sprawdzianem dla obu stron: zarówno dla socjologów, jak i dla środowiska artystycznego. Ci pierwsi mieliby szansę przekonać się, czy socjologia sztuki uprawiana w sposób bardziej utylitarny, wręcz niekiedy służebny wobec potrzeb artystów, nie staje się niesamodzielna? I czy na przykład nie przeistacza się ona w jakiś z gruntu nieciekawy program

---

[5] Zob. np. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005 lub (tego samego autora) *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007.

„socjologicznego doradztwa", pozbawiony jakiejkolwiek doniosłości teoretycznej i zdolności inspirowania do nowych badań? Ci drudzy natomiast zyskaliby możliwość odpowiedzenia sobie na pytanie, czy rzeczywiście (a jeśli tak, to w jakiej mierze) socjologiczne spojrzenie na artystyczną codzienność, na współczesny *art world* pojęty jako dynamiczny system wzorów, reguł i celów w jakikolwiek sposób pomaga im lepiej ten system czytać, lepiej w nim funkcjonować i skuteczniej go przekształcać w pożądanym przez siebie kierunku?

* * *

Warto na koniec postawić konkretne pytanie: co w takim razie mogłoby spełniać – od zaraz, lub niemal od zaraz – rolę owego próbnego pola współpracy socjologów i artystów, weryfikującego celowość programu utylitarnej socjologii sztuki? Myślę dzisiaj o dwóch takich możliwych polach.
Po pierwsze, wydaje mi się, że warto zainicjować (*par excellence* socjologiczny) projekt, **który byłby pomyślany jako systematyczne badanie losów zawodowych absolwentów wyższych szkół artystycznych.** Biografie absolwentów uczelni artystycznych są bowiem – same w sobie – ciekawym, pasjonującym wręcz tematem dla socjologa. Przede wszystkim jednak, śledząc je i poddając socjologicznej analizie można by – na podstawie płynących z tej analizy wniosków – rekomendować na przykład konkretne zmiany w programach studiów, zupełnie nowe formy wspierania artystów przez instytucje kultury, zupełnie nowe zasady funkcjonowania związków i stowarzyszeń twórczych, zupełnie nowe zasady działania akademickich biur karier itd.
Po drugie, sądzę, że warto rozważyć badanie, **którego przedmiotem byłoby dzisiejsze postrzeganie społecznej roli artysty.** Jak tę rolę widzą sami artyści? Jakie oczekiwania wobec artystów żywi „strona społeczna"? Czy i w czym wyobrażenia artystów na temat ich zobowiązań wobec zbiorowości i na temat ich zadań społecznych pokrywają się z wyobrażeniami społecznymi? Odpowiedź na te i podobne pytania przybliża nas wszystkich do lepszego zrozumienia tego, czym są obecnie (i czym mogą być) owe osławione „społeczne funkcje sztuki", o których tyle w przeszłości pisali socjologowie, lecz o których żywo dyskutuje się i dzisiaj, choć już raczej w kontekście sporów dotyczących statusu i funkcji tak zwanej sztuki publicznej[6] lub w kontekście dyskutowania kwestii zobowiązań państwa wobec artystów (i odwrotnie:

---

[6] Więcej na ten temat zob. np. M. Krajewski, *Zamiast sztuki – zamiast reklamy*, [w:] M. A. Potocka (red.), *Przestrzeń publiczna dla sztuki*, Kraków – Wiedeń 2002, s. 155–178.

zobowiązań artystów wobec państwa[7]). Zaryzykowałbym opinię, że środowisko artystyczne widzi swoje zobowiązania wobec społeczeństwa zupełnie inaczej, niż szeroka opinia publiczna (czego dowodem nie tylko niechęć masowej publiczności wobec rozmaitych „prowokacji artystycznych", lecz także jej nieufność bądź obojętność okazywana projektom mieszczącym się w formule wspomnianej tu przed chwilą sztuki publicznej, mającym jakoby „brać społeczeństwo w obronę", przemawiać w jego imieniu, edukować je, ośmielać je do większej podmiotowości itd.[8]). Tym bardziej więc warto zacząć o tej różnicy stanowisk rozmawiać – bardziej otwarcie i bardziej odważnie niż do tej pory. Same natomiast badania socjologiczne dostarczyć mogą na potrzeby tej rozmowy – wielu nowych argumentów (i to obydwu stronom). ■

---

7 W zasadzie obu tym kwestiom (zwłaszcza pierwszej z nich) poświęcona była znaczna część wystąpień i dyskusji na tegorocznym Kongresie Kultury Polskiej.

8 Szerzej o tym: zob. R. Drozdowski, *Sztuka publiczna, bo u-prywatniona, sztuka polityczna, bo od-politycznionа*, [w:] M. Krajewski (red.), *Kłopotliwe obrazy*, Poznań 2009, s. 25–31.



dr Sebastian Dudzik – konferencja 6 BGS Poznań 2009

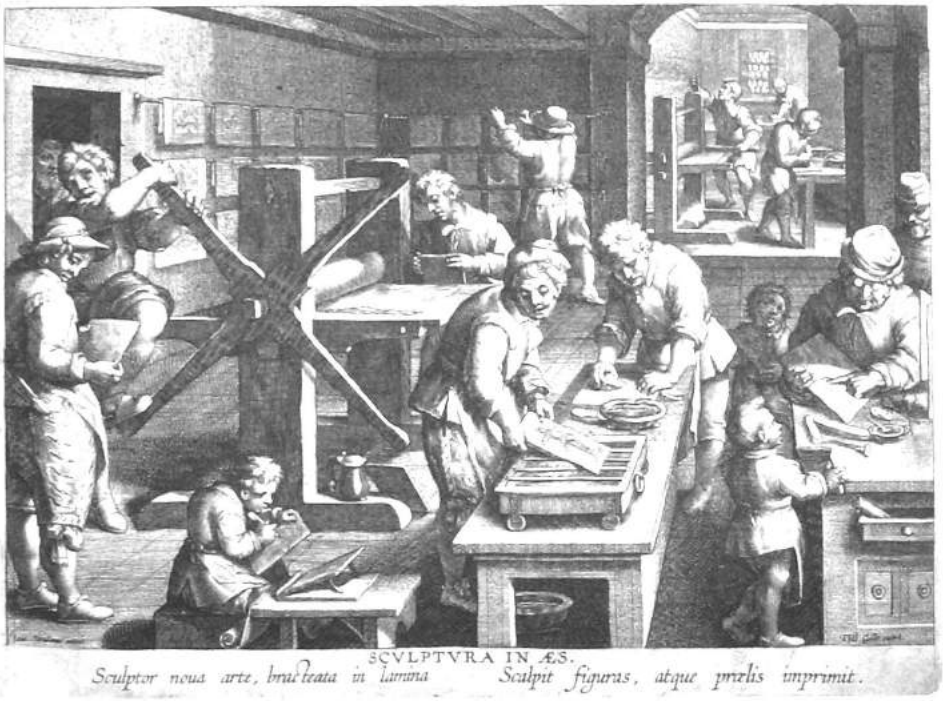
Sebastian Dudzik

Warsztat jako rzemieślnicza umiejętność czy element tożsamości artystycznej w grafice? Uwagi na marginesie rozważań o nauczaniu grafiki

W tytule niniejszego artykułu powiązane ze sobą zostały 3 pojęcia: tożsamość grafiki, jej warsztat i artystyczne kształcenie. Zestawienie takie nie jest przypadkowe, ponieważ podejmując rozważania na temat kształcenia artystycznego, w tym szczególnym przypadku edukacji przyszłego artysty grafika, zarówno warsztat, jak i świadomość medium, jego specyfiki i autonomii wobec innych odgrywają bardzo ważną rolę. Eksponowanie komplementarności owych elementów wydaje się zasadne w kontekście trwających od lat dyskusji na temat dewaluacji znaczenia warsztatu w procesie twórczym. Tytułowe pytanie w tym kontekście ma nieco szerszy charakter i wyznacza przynajmniej 2 kierunki rozważań. Pierwszym będzie próba ogólnego chociażby określenia roli warsztatu we współczesnej twórczości graficznej, jego rzeczywistej wartości i specyfiki, która określa lub ogranicza tożsamość medium. W opozycji do tych rozważań znajdą się przemyślenia na temat znaczenia nauczania warsztatu we współczesnych realiach oraz próba odpowiedzi, jak poznanie warsztatu wpływa na kształtowanie tożsamości medium w rozumieniu dynamicznym.

Podejmując tak zakreślone wątki tematyczne, nie sposób nie odwołać się do kontekstu historycznego i kulturowego funkcjonowania grafiki, jej miejsca w dawnej sztuce europejskiej. Prześledzenie choćby tego, jak traktowane i wartościowane były w przeszłości aspekty technologiczne i specyfika medium, pozwoli nam pełniej zrozumieć dzisiejszy status grafiki oraz jej zmienny w czasie charakter.

Przywołane w tytule zagadnienie tożsamości artystycznej grafiki w kontekście warsztatu i jego nauczania obecne jest w praktyce artystycznej i rozważaniach na jej temat niemal od początku egzystencji tego medium w Europie. Warto podkreślić, że kształtowało się ono w czasach postępującej mechanizacji wytwórczości rzemieślniczej, napędzanej wzrastającym popytem z jednej, oraz stosunkowo niskiego statusu sztuki i samego artysty, z drugiej strony. Automatyzacja procesu wykonywania odbitek i multiplikacyjny charakter grafiki były więc cechami w pełni akceptowalnymi, miały jednak także negatywny wpływ w przyszłości na pozycję tego



1. Hans Collaert (za Janem van der Straet), *Sculptura in Aes*, plansza nr 19 z cyklu: *Nova Reperta*, koniec XVI wieku. Archiwum autora

medium wobec innych form wypowiedzi artystycznej[1]. W powolnym procesie autonomizacji i wzrostu znaczenia malarstwa, rzeźby czy rysunku w czasach renesansu, sztuka graficzna, dzięki właśnie tym „rzemieślniczym" walorom zepchnięta została do roli podrzędnej, jako dziedzina mniej szlachetna. Takie jej postrzeganie nie było jednak w przeszłości wszechobowiązującą normą. Najwybitniejsi twórcy grafiki tacy, jak: Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Salvator Rosa czy Francisco Goya, dostrzegli szybko w tych „negatywnych" właściwościach potencjał pozwalający im autonomizować medium, zrównując jego rangę z innymi formami artystycznej wypowiedzi.

W tym kontekście warto bliżej przyjrzeć się procesowi kształcenia grafika w przeszłości. Odpowiedzieć na pytanie, jak traktowane było nauczanie rzemiosła i jakie elementy edukacji umożliwiały tym wybitnym jednostkom uczynienie z grafiki formy wypowiedzi artystycznej równoważnej malarstwu czy też rzeźbie?

Zarówno dokumenty wizualne, jak i przekazy archiwalne pokazują, że była ona prowadzona na zaskakująco wysokim poziomie i w wielu kierunkach. Organizacja oficyny wydawniczej w czasach nowożytnych przypominała cechowy warsztat rzemieślniczy, jednak edukacja młodych odbywała się często w znacznie szerszym zakresie niż w innych dziedzinach rzemieślniczych. Dowodów na to dostarczają nam choćby 2 ryciny: „Sculptura in Aes" (il. 1) autorstwa Jana Collaerta według rysunku Jana van Straeta (Stradanusa) z cyklu „Nuova Reperta" oraz „Pracownia Sztycharza" (il. 2) Matthäusa Meriana z cyklu *Piazza Universale oder Allgemeiner Schwawplatz aller Kunst, Professionen und Handtwercken wydanego w* 1641 roku. Na rycinie Collaerta widzimy wnętrze pracowni miedziorytniczej, w której przedstawiono kilkanaście pracujących osób. Wyraźny rozdział zajęć pomiędzy poszczególnych członków warsztatu zgodnie z tradycją wskazuje na ich wąską specjalizację. Są tu zobrazowani zarówno rytownicy, przygotowujący matryce do druku czeladnicy, jak i drukarze (il. 1). Warto zaznaczyć, że ten dobrze zorganizowany zespół charakteryzuje się także dużą rozpiętością wiekową. Co więcej, czynności podejmowane przez niektórych członków pracowni wskazują na to, że scena przedstawia kolejne etapy doskonalenia warsztatu. Poczynając od najmłodszego, przyglądającego się jedynie pracującemu sztycharzowi, poprzez nieco starszego chłopca uczącego się pilnie kopiowania bądź przenoszenia kompozycji, po trzeciego adepta, który

---

[1] Problem wpływu technologicznych uwarunkowań na postrzeganie i wartościowanie grafiki w kontekście innych dziedzin artystycznych poruszył już w latach 70. ubiegłego wieku Mieczysław Porębski. Por. M. Porębski, *Era grafiki*, [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974.



2. Matthäus Merian Starszy (za Jostem Ammanem) *Pracowania sztycharza*, rycina z cyklu: *Piazza Universale oder Allgemeiner Schwawplatz aller Kunst, Professionen und Handtwercken*, 1641. Archiwum autora

czeka na ocenę rytowanej przez siebie matrycy, wszyscy trzej bez wątpienia uczą się fachu. Zróżnicowanie zadań wskazuje na to, że przechodzą oni w tej pracowni wielopłaszczyznowe szkolenie polegające nie tylko na zgłębianiu tajników techniki, ale także nabywaniu umiejętności manualnych.
Nieco więcej światła na proces kształcenia w nowożytnej pracowni graficznej rzuca rycina Meriana. Tutaj także przedstawiona została praca jej członków, tym razem jednak liczba ukazanych postaci zredukowana została do trzech. Ich zróżnicowany wiek, podejmowane zajęcia, jak i brak przedstawienia niektórych etapów pracy nad powstawaniem ryciny świadczą o tym, że zainteresowanie autora nie dotyczyło samego procesu produkcji. Jego uwaga zogniskowała się na wielorakich funkcjach, jakie w owych czasach pełniła pracownia sztycharza. Na pierwszym planie przedstawiono osobę najstarszą – mistrza wykonującego rylcem okrągłą kompozycję (il. 2). O jego randze świadczy nie tylko wiek i wykonywana czynność, ale także ubiór oraz specyficzne nakrycie głowy. W głębi, przy oknie przedstawiony został młodzieniec rysujący studium rzeźby nagiej Wenus. Z przodu, po prawej stronie przedstawiono najmłodszego adepta, który przerysowuje na papier fragment mapy. Mamy tu więc do czynienia z prezentacją etapów kształcenia artystycznego, od prostych manualnych wprawek do studium klasycznej kompozycji. Nie mniej ważne od tej swoistej prezentacji jest wyposażenie wnętrza pracowni. Na stole obok posążku Wenus dostrzec możemy inne rzeźby (niewątpliwie także o antycznym rodowodzie), wazon z kwiatami oraz otwartą księgę. Dowodzi to, że szkoła studium nie ograniczała się tylko do sztuki antycznej, obejmowała także naukę przypisanych malarstwu gatunków artystycznych. W narożniku, za plecami młodzieńca dostrzec możemy kolejne posążki, malowidła oraz biblioteczkę. Tak wyposażona pracownia przestaje być już tylko miejscem produkcji grafik czy doskonalenia warsztatu. Staje się przestrzenią, zaprogramowaną także na kształtowanie estetycznego gustu i doskonalenie intelektu.
Wnioski wypływające z analizy tych rycin są jednoznaczne. Już w czasach nowożytnych w wyspecjalizowanych oficynach bądź też pracowniach graficznych duży nacisk kładziono na zrównoważone, wielostronne kształcenie adeptów. Dostęp do dzieł sztuki, wzorników, modeli i odpowiedniej literatury zapewniony mieli dzięki gromadzonym przez właściciela zbiorom oraz podręcznej bibliotece. Tak więc pracownia graficzna owych czasów bliska była instytucjom kształcącym adeptów tak szlachetnych dziedzin artystycznych, jak malarstwo, rzeźba czy architektura.
Dzięki tak wyposażonym pracowniom swoje zdolności manualne i intelekt mogły równomiernie rozwijać kolejne pokolenia grafików, a wśród nich także ci najzdolniejsi. Doskonałą egzemplifikację takiego rozwoju stanowi

kariera Albrechta Dürera, który doświadczenie zdobywał między innymi w oficynie Wolgemuta, a w ramach swojej czeladniczej wędrówki odwiedził między innymi warsztat nieżyjącego już niestety Martina Schongauera[2]. W norymberskiej pracowni pierwszego z nich powstały najprawdopodobniej pierwsze prace graficzne Dürera. Można więc zaryzykować twierdzenie, że nauka warsztatu w tak zorganizowanych, nastawionych często na zaspokojenie komercyjnego rynku warsztatach stymulowała wielkie indywidualności, a świadomość medium i jego właściwości technicznych stawała się inspiracją do nowych poszukiwań twórczych oraz teoretycznych. Te ostatnie miały kolosalny wpływ na rozwój grafiki i kształtowanie się jej autonomii wobec innych form wypowiedzi artystycznej.

Świadomość warsztatu graficznego, poznanie jego specyfiki i możliwości wielokrotnie stawały się bazą dla rozważań teoretycznych i artystycznych dociekań wybitnych twórców. Dotyczy to również mistrzów, którzy swą wiedzę w tym zakresie zdobywali poza tradycyjnym kształceniem w pracowniach i oficynach wydawniczych. Doskonały przykład stanowi tu działalność graficzna kolejnego z wielkich artystów – Rembrandta. W okresie rosnącej prosperity swej pracowni malarskiej postanowił on zatrudnić w niej wykwalifikowanego sztycharza Jorisa van Vileta[3]. Ten początkowo, podobnie jak w przypadku grafików działających w pracowniach wielu innych znanych malarzy (np. Rubens, Tycjan), wykonywał większość prac związanych z przeniesieniem rysunkowego wzorca na matrycę. Współpraca z Rembrandtem jednak bardzo szybko przekroczyła standardowe ramy. Wszystko wskazuje na to, że sztycharz stał nieformalnym nauczycielem swego mistrza, pomagając mu opanować arkana graficznej sztuki. Z czasem samodzielność artysty była coraz większa[4]. W stosunkowo niedługim czasie osiągnął on poziom warsztatowy, który pozwolił mu nie tylko na podjęcie twórczego dyskursu z wielkimi poprzednikami, lecz także na innowacje technologiczne oraz nowatorskie przedsięwzięcia.

Twórczość Rembrandta jest jeszcze pod jednym względem cenna dla rozważań nad kształceniem grafika i określeniem tożsamości medium. Początkowo podejmował on wątki znane z ikonografii malarskiej i graficznej. Przykła-

---

2 Por. J. C. Hutchison, *Albrecht Dürer: A biography*, Princeton 1990, s. 27–39.

3 Vilet był pierwszym grafikiem w pracowni Rembrandta, jednak nie był pierwszym jego nauczycielem w fachu graficznym. Wcześniej pobierał on lekcje u innych zawodowych grafików działających w Lejdzie. Por. A. Chudzikowski, *Rembrandt van Rijn*, Warszawa 1972, s. 12.

4 Problem ewolucji warsztatu graficznego Rembrandta doskonale omówił w swej książce Christoper White. Por. C. White, *Rembrandt as an Etcher: A study of the Artist AT Work*, Yale 1999.

dem może tu być odwoływanie się do twórczości Dürera czy Rubensa[5]. Nawiązując do wielkich poprzedników, Rembrandt nie starał się jednak powielać kompozycyjnego i warsztatowego schematu, lecz twórczo go przetworzyć. W tym dyskursie artystycznym to właśnie element warsztatowy oraz rozumienie i „czucie" medium stały się podstawą modyfikacji i punktem wyjścia do formalnych modyfikacji. Działania te odczytać można w pewnym aspekcie jako element procesu dydaktycznego, w którym twórca jest już na tyle dojrzały, by mógł podjąć dyskusję czy też polemikę artystyczną. Wychodząc od znanego tematu, pokazuje jednocześnie nowy wachlarz możliwości technicznych, jak i wizję artystyczną popartą intelektualnymi rozważaniami. Udowadnia tym samym, że świadomość warsztatu połączona z procesem myślowym mogą twórczo dokonać transformacji tego, co już znane. Kolejnym krokiem w twórczości graficznej Rembrandta było oderwanie się od znanych wzorców lub bardzo swobodne ich modelowanie, któremu towarzyszyła najczęściej zmiana znaczeń i budowa nowego kodu komunikacji artysta–realizacja–odbiorca. Następstwem tych działań były często innowacje techniczne wprowadzane do medium. Artysta traktował grafikę jako pole twórczych i teoretyczno-technologicznych dociekań. W swej pracy twórczej potrafił doskonale wykorzystać specyfikę procesu przygotowywania matrycy, który pozwalał mu na wielokrotne dokonywanie modyfikacji w kompozycji. Przypadek Rembrandta dowodzi bezsprzecznie, że określanie tożsamości grafiki w przeszłości dokonywało się w oparciu o doskonałą znajomość warsztatu. To właśnie owo poznanie pozwoliło mu przekroczyć barierę rzemieślniczego naśladownictwa.

Oczywiście, niemal akademicka (w sensie historycznym) ścieżka rozwoju obu przywołanych powyżej wielkich grafików nie powinna stanowić wytycznych do określenia kierunków i sposobów kształcenia artystycznego dzisiaj. Jest jedynie dowodem na istnienie pewnego porządku w tym procesie. Porządku bazującego na sprzężeniu 2 czynników: świadomości medium (poprzez poznanie techniczne) oraz intelektualnego, indywidualnego rozwoju jednostki.

Współcześnie rolę warsztatu i jego kształtowania w budowaniu tożsamości medium prześledzić możemy na przykładzie obecności nowych mediów w grafice. Ostatnie dziesięciolecia dały nam doskonałą okazję do naocznej

---

[5] Dobry przykład stanowią tu dwie prace. Pochodząca z 1635 roku rycina *Wypędzenie przekupniów ze świątyni* nawiązuje do drzeworytniczej kompozycji Dürera z *Małej Pasji*, natomiast 3 lata wcześniejsze *Zdjęcie z Krzyża* jest parafrazą Rubensowskiej kompozycji o tej samej nazwie. Por.: L. Hult, *The Print in The Western World*, Wisconsin 1996, s. 224; M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 168–169.

obserwacji narodzin i nieodnotowanej dotąd w historii ekspansji technologii opartej na zasadzie cyfrowego kodowania oraz satelitarnego sposobu przekazywania i rozpowszechniania informacji. Nowe media, o których tu mowa, odcisnęły się już znacząco także w sferze twórczości artystycznej. Dzięki swej specyfice i licznym podobieństwom warsztatowym, znaczna część realizacji powstających w tym obszarze określana jest mianem grafiki artystycznej, tym samym poszerzając i wzbogacając znacznie pojęcie i samej grafiki[6]. To właśnie podstawowe wyróżniki medium takie, jak: istnienie matrycy, multiplikacja i wariacyjność, które w przeszłości mogły być postrzegane jako przeszkody w autonomizacji grafiki, obecnie przyczyniły się znacząco do utrwalenia tożsamości oraz autonomii medium oraz jego ekspansji i intensywnego rozwoju.

Obserwując w ostatnich latach wielkie imprezy dedykowane twórczości graficznej, trudno nie dostrzec na nich coraz większej dominacji grafiki cyfrowej[7]. Obecnie ilość prac prezentowanych zarówno na konkursowych, jak i tematycznych pokazach sięga jednej trzeciej ogółu. Sytuacja ta przypomina okres szczytowy popularności serigrafii, gdy niemal co druga praca eksponowana w galeriach i muzeach prezentujących grafikę współczesną wykonana była właśnie za pomocą sita. Te ilościowe porównania świadczą o tym, że technika cyfrowego komponowania prac osiąga lub niebawem osiągnie stan stabilizacji. Wkroczenie przebojem w latach 80. ubiegłego stulecia nowych mediów do sztuki wywołało burzę, jakiej dotąd historia nie odnotowała. Wiązało się to nie tylko z nowymi możliwościami medium, ale przede wszystkim z niemal całkowitą potrzebą przebudowania mentalności całej społeczności ludzkiej. O ile udogodnienia techniczne w postaci satelitarnej łączności oraz nowych form magazynowania danych bardzo szybko i bezproblemowo zostały zaakceptowane przez ogół, to znacznie większe problemy stwarzało i nadal stwarza przygotowanie wielu ludzi do

---

[6] O tendencji poszerzania obszaru medium graficznego w kontekście techniki cyfrowej powstało już wiele tekstów. Problem ten znalazł także odbicie w dyskusjach polskich znawców współczesnej grafiki na sesji towarzyszącej Międzynarodowemu Triennale Grafiki w Krakowie w 1999 roku. Por. M. Suchan, *Między unikatem a elektroniczną kopią. Czyli gdzie?* [w:] T. Gryglewicz (red.), *Grafika współczesna. Między unikatem a elektroniczną kopią*, Kraków 1999, s. 42–44; J. Antos, *O oryginalności w grafice dzisiaj*, ibidem, s. 22–24; J. Fejkiel, *Drzeworyt, ziarno ryt, komputer i to, co pomiędzy (wokół problemu matrycy we współczesnej grafice polskiej)*, ibidem, s. 36–38.

[7] Warto przywołać tu choćby ostatnie edycje Biennale Grafiki w Lublanie czy Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie wraz z towarzyszącymi jemu imprezami w Katowicach, Łodzi czy Toruniu. Na imprezach tych od pewnego czasu coraz mocniej zarysowywała się dominacja grafiki cyfrowej i jej pochodnych. Ekspansja ta jednak wydaje się aktualnie wytracać swą dynamikę. Informacje o ostatnich edycjach tych imprez znaleźć można na stronach: http://www.mglc-lj.si/eng/index-bienale.htm, http://www.triennial.cracow.pl.

zaakceptowania faktu przeniesienia całych sfer życia w wirtualną rzeczywistość, tym samym wykluczenia ich fizyczności. Duży problem stwarza także przyzwyczajenie się do nieliniowego w czasie charakteru przedsięwzięć w wirtualnej rzeczywistości i wielości multiplikowanych, a często także modyfikowanych nieznacznie bytów. Podobne problemy „aklimatyzacyjne" uwidaczniają się w twórczości artystycznej, wykorzystującej zdobycze technologiczne ostatnich dziesięcioleci. Trudności nastręcza już samo określenie, czym jest i czym może być sztuka nowych mediów i w jakich relacjach pozostaje ona z tradycyjnymi i ukonstytuowanymi dziedzinami twórczości artystycznej. Świadomość specyfiki nowych mediów doskonale scharakteryzował Lev Manovich, który budując wielopłaszczyznową analizę ich języka (więc i tożsamości), wielokrotnie się powoływał na precedensy znacznie wyprzedzające w czasie ich egzystencję[8]. Kontekst historyczny i kulturowy jest dla badacza nie mniej ważny niż podstawy technologiczne czy warsztatowo-sprzętowe. Nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, że Manovich w swych rozważaniach teoretycznych wykorzystuje zarówno doświadczenia wykształconego programisty, jak i praktykującego artysty[9]. Połączenie praktyki z doskonałą znajomością specyfiki medium, przy rygorystycznym zastosowaniu metod badawczych pozwoliło mu na zbudowanie jak dotąd najpełniejszego obrazu i najbardziej klarownego badanego obszaru, udowodniło jednocześnie swoistą koegzystencję w procesie poznawczym elementów warsztatowych, technologii z myślą i świadomością medium w artystycznej kreacji. Ten wieloletni wykładowca Uniwersytetu Kalifornijskiego mimochodem odkrył przed nami potrzebę, a raczej konieczność doświadczania i rozumienia medium, w którym przypada artyście pracować. Swoją działalnością na polu naukowym i artystycznym dowodzi jednocześnie, że świadomość ta jest integralnym elementem twórczego działania, określa tym samym tożsamość medium. W tym elemencie potwierdza historyczny porządek.

Pozostają pytania, jak te spostrzeżenia przekładają się na cały obszar grafiki artystycznej i jaką realną wartość prezentuje artystyczny warsztat w dobie powszechnej automatyzacji i ułatwień oraz nobilitacji przypadku i okazjonalności w działaniach artystycznych? Aby odpowiedzieć sobie na te pytania, należy „zobaczyć" twórcę w szerszym kontekście.

---

[8] W swych rozważaniach przywołuje takie technologiczne odkrycia, jak mechaniczne krosno Josepha Marii Jacquarda, maszynę liczącą Charlesa Babbage'a czy fotografię i film. Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 31, 84–90; tegoż, *New Media from Borges to HTML* [w:] N. Wardrip-Fruin, N. Montfort (red.), *The New Media Reader*, The MIT Press, 2003, s. 13–25.

[9] Informacje biograficzne za: http://www.manovich.net/ (10.12.2010).

Zmiany mentalne, które były nieuchronnym następstwem kolejnych rewolucji technologicznych i przyspieszenia cywilizacyjnego, strząsnęły z wielu sfer ludzkiej aktywności nawarstwienia kulturowe i obyczajowe, odkrywając niedostrzegane dotąd wartości. W wielu dziedzinach zasadne stało się poszukiwanie rudymentarnych znaczeń i ich pierwotnych korzeni. Również w sztuce, a w szczególności w postrzeganiu i rozumieniu misji artysty doszło do wielkiego przewartościowania. Już dzięki Duchampowi społeczeństwo na nowo zobaczyło w artyście maga, który jest w stanie zmieniać znaczenia, nadawać nowy sens rzeczom już znanym[10]. Negując poniekąd klasyczny warsztat i umiejętności manualne, artysta ten nie wykluczył jego całkowitej obecności, przeniósł go jedynie w obszar rozważań intelektualnych. Bazą jego działania było poznanie przedmiotu oraz wiara, że świadomość odbiorcy pozwoli mu rozpoznać proces, jakiemu artysta poddał obiekt. Taka postawa nie wyklucza warsztatu, wiąże go jedynie i uzależnia od procesu intelektualnego. Wydawałoby się, że podobna sytuacja ma miejsce w nowych mediach, w których duża część „warsztatowej obróbki" przeniesiona została na liczące maszyny, tym samym uległa daleko idącej mechanizacji. Pozornie tutaj także manualny warsztat staje się mniej istotnym elementem procesu twórczego, który odbywa się w dużej mierze na Manovichowskim styku komputerowego interfejsu z jednostką[11]. Przeczą temu choćby działania artystyczne prekursorów „sztuki komputerowej": Joana Heemskerka i Dirka Paesmansa, działających w ramach projektu JODI[12] czy Andy'ego Decka[13]. Twórcy ci swoją artystyczną eksplorację prowadzą poprzez dogłębne poznanie języka nowego medium. Eksponowanie wizualnej struktury zapisu obrazu lub cyfrowej formuły jego kodowania jest niczym innym jak procesem jego „uczenia się". Zaznaczyć tu należy jednak, że jest to poznanie nie tylko w ujęciu technologiczno-warsztatowym, a przede wszystkim intelektualnym i twórczym. Po raz kolejny mamy więc do czynienia z komplementarnością tych czynników.

Innym ciekawym przykładem „samokształcenia" poza sformalizowanym procesem w obszarze bliskim grafice artystycznej jest fenomen ruchu określonego

---

10 Postawa artysty-maga, który posługuje się zaklęciami by tworzyć na nowo (*ready-made*), zwracającego tym samym uwagę na wagę przedmiotu i ukryty w nim potencjał kulturowy, jest komplementarna z postawą mistyka, który idzie krok dalej. Gest Duchampa przenoszący działanie twórcze na szachową planszę, był symbolicznym porzuceniem świata materii na rzecz działania intelektu. Por. M. Sanouillet, *Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition*, [w:] A. d'Harnoncourt, K. McShine (red.), *Marcel Duchamp*, New York-Philadelphia 1973, s. 47–48; W. A. Camfield, *Marcel Duchapm Fountain*, Houston 1989; P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996, s. 8–9, 21 i 26.

11 Por. L. Manovich, *Język...*, s. 176–197.

12 Aktualne projekty tej grupy obejrzeć można na stronie: http://jodi.org (12.12.2010).

13 Por. http://artcontext.com/icontext/html/bio.php oraz http://andyland.net (2.12.2010).

mianem „demosceny"[14]. Produktem twórców skupionych w tej nieformalnej społeczności jest forma generowanej w czasie rzeczywistym animacji. W większości przedsięwzięć jest to praca kolektywna, w której uczestniczą specjaliści kilku dziedzin (programiści, graficy, kompozytorzy). Bazując na zdobytej wcześniej wiedzy, czy to z zakresu programowania komputerowego, tworzenia cyfrowej grafiki, czy kompozycji muzycznej, starają się „zmusić" sprzęt do wykonywania określonych obliczeń w czasie rzeczywistym. Proces matematyczny generuje animację i muzykę. Komputer tym samym zamienia się w symboliczną matrycę, na której odciska się matematyczny wzór przetwarzany dopiero w trakcie odtwarzania w kod zero-jedynkowy. Przygotowanie takiej realizacji wymaga od twórców podejmowania ciągle nowych wyzwań, przełamywania barier, a tym samym nieustającego procesu poznawania. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że wśród „demoscenowców" powszechna jest wąska specjalizacja sprzętowa (Commodore, Atari, Amiga). Odpowiednie efekty mogą być osiągnięte jedynie poprzez doskonałą znajomość sprzętu, jego właściwości i możliwości. Członkowie demosceny bardzo niechętnie przystają na określanie ich mianem artystów, jednak swymi realizacjami doskonale wpisują się w model artysty, łączącego umiejętności warsztatowe z intelektualnym procesem twórczym. Warto zaznaczyć, że impulsem do powstania wielu z tego typu realizacji jest rzucone sobie wyzwanie, chęć przełamania kolejnej „niemożliwej" technologicznie bariery i wcielenie w życie nowej idei. Nie można też zapomnieć, że najlepsze „demoscenowe" realizacje wcale nie operują wyszukanymi, chwytliwymi efektami wizualnymi, a organizowane w tym środowisku konkursy przypominają nieco te z początków renesansu, gdy artyści stawali w szranki, aby zmierzyć się z problemem, przełamać nieprzekraczalną dotychczas barierę[15]. Tak więc i w tej niemal subkulturowej, współczesnej formie twórczej ekspresji widoczne są ślady tradycji praktyki i kształcenia artystycznego.

---

[14] Demoscena narodziła się wraz z pojawieniem się na rynku pierwszych masowych produktów komputerowych. Swój sprzeciw wobec postępującej komercjalizacji i działań monopolistycznych firm młodzi miłośnicy wyrażali poprzez łamanie kodów założonych na oprogramowanie. Wizualnym efektem działania „kodera" była najczęściej drobna animacja komputerowa generująca się w czasie rzeczywistym. To ona stała się bardzo szybko przedmiotem zainteresowania twórczego coraz szerszej grupy kreatywnych programistów, muzyków i grafików. Informacje za: Bartek „V0yager" Dramczyk, *Dzielo na 64kb*, http://biter.bartoszrakowski.com/index.php/2008/04/14/dzielo-na-64kb/; http://plastic-demo.nazwa.pl; http://www.pouet.net; http://pl.wikipedia.org/wiki/Demoscena (12.12.2010).

[15] Wydarzenia takie, jak konkurs na drzwi do florenckiego baptysterium czy budowę kopuły katedry florenckiej, stworzyły precedens pojedynku artystycznego, rozgrywającego się na wielu płaszczyznach, tak technologicznej i manualnej, jak i intelektualnej. To one poniekąd stały się wzorcem dla późniejszych, sformalizowanych już konkursów urządzanych przez powstające od połowy XVI wieku szkoły artystyczne (jak choćby Accademia del Disegno, Accademia di San Luca).

Przenosząc doświadczenia demosceny na obszar nauczania artystycznego grafików, współcześni artyści zapominają często o jednej prawidłowości: warsztat uwarunkowuje, a nie ogranicza działania twórcze. Rezygnacja z niego lub redukcja powinny więc być świadomym wyborem, a nie ucieczką maskującą braki w tej sferze.

W tym miejscu powrócić należy na chwilę do kontekstu historycznego ewolucji grafiki. *Ready-made* i działalność Marcela Duchampa pozornie uwolniły artystę od warsztatu, będące jednak tego następstwem sprowadzenie działalności artystycznej już nawet nie do gestu, lecz do myśli wyznaczyło sztuce pewien punkt graniczny, wokół którego zatraca ona część swojego jestestwa, a poruszając się w mistycznym świecie idei, zbliża się do postawy filozoficznej[16]. Przekroczenie w tym miejscu granicy okazuje się niemożliwe. Doświadczenie to przyniosło jednak świadomość, że dzieło może egzystować poza materialnym bytem, może być efemeryczne, zmienne i nietrwałe w czasie. Owa „mobilność w czasie", która z pełną siłą zaprezentowała się nam poprzez odkrycie filmu, miała jeszcze jedną wielką zasługę – zbliżyła do siebie takie dziedziny, jak: muzyka, teatr, poezja i sztuki wizualne. Potencjał łączenia tych dziedzin w ramach jednego przedsięwzięcie dostrzegli już włoscy futuryści, realizując choćby filmową opowieść „Thais" czy operę „L'aviatore Dro"[17].

* * *

Współczesna grafika, podobnie jak wszystkie niemal dziedziny sztuk wizualnych, ulega obecnie wielkim przemianom, uwarunkowanym zarówno dokonującymi się w coraz szybszym tempie rewolucjami technologicznymi, jak i nieodwracalną ewolucją mentalności jednostek i całych społeczeństw. W takich warunkach w sposób naturalny tożsamość poszczególnych mediów ulega także ciągłym zmianom i redefinicjom. W kontekście tych przeobrażeń warsztat artystyczny grafika nie wydaje się jednak anachronizmem ograniczającym artystę i samo medium. Specyficzne cechy warsztatu graficznego, które w przeszłości „utrudniały" osiągnięcie przez grafikę należnego jej statusu wśród sztuk wizualnych, w dzisiejszych realiach postrzegane powinny być jako jej atut. Coraz większe uzależnie-

---

[16] Patrz przypis nr 10.

[17] Zarówno nakręcona przez Antonio Bragaglię w 1917 roku *Thais*, jak i *L'Aviatore Dro* Francesco Balilla Pratelli łączyły w sobie doświadczenia wielu dziedzin. Praktyka poparta została też teorią, rozprawy teoretyczne Marinettiego, Carlo Carry, Ruzssola czy Pratelli jednoznacznie określały wspólną pozycję wszystkich dziedzin wobec rzeczywistości. Por. C. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, s. 174, 272–273, 287–299.

nie człowieka od zdobyczy techniki, potrzeba wysokiej specjalizacji oraz wszechobecna kultura multiplikacji sprzyjają rozwojowi grafiki. Świadczy o tym choćby łatwość, z jaką wielu artystów przeniosło swe zainteresowania na nowe media, w których dostrzec możemy wiele cech niemal identycznych z tradycyjną grafiką warsztatową. To właśnie nowe media widziane w kontekście tradycji pokazują nam, że tytułowe kształcenie grafika powinno opierać się na komplementarności sfery warsztatowej i intelektualnej. Świadomość warsztatu pozwala artyście nie błądzić po omacku w poszukiwaniu rozwiązań, które najczęściej już istnieją. ■



prof. Paweł Frąckiewicz – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Paweł Frąckiewicz

Ogródek Graficzny '09. Litografia a Digitalizacja – nowoczesne metody uprawy

Co znaczy sztuka mediów i jakie ma związki z grafiką?

Po pierwsze, należy określić, co rozumiemy przez pojęcie sztuki mediów. Po drugie: zastanowić się, czy definicja sztuki mediów zasadniczo odbiega od pojmowania sztuki w całej rozciągłości. Nieuniknione wydaje się zwrócenie uwagi na znaczenie sztuki w ogóle, znaczenie już samo w sobie, w wielu miejscach spekulatywne. Pojmowanie sztuki mediów i sztuki generalnie nie różni się, choć w kontekście awangardy XX wieku to teza ryzykowna. Można wyodrębnić pola, gdzie zagadnienia ściśle opisujące problematykę mediów poszerzają, co więcej, wyznaczają nowe znaczenia – do tej pory dla sztuki niedostępne, bądź nowe perspektywy – do tej pory przed nią ukryte. Rozszerzenie znaczenia, znaczeń (samo określenie „znaczenie" nastręcza wielu problemów interpretacyjnych, bo możemy spytać, o jakie „znaczenie" chodzi i do jakich wartości się ono odnosi: formalnych, postrzeżeniowo-mentalnych, semantycznych czy może socjologicznych – to trzeci i chyba najistotniejszy punkt tych rozważań.

Jakie rodzaje działań obejmuje sztuka mediów? Zasadne wydaje się skłanianie, z jednej strony, ku teorii sztuki elektronicznej i technologicznej Franka Poppera, a z drugiej, ku teorii aparatu Vilema Flusera. Sztuka mediów to działania fotomedialne, przede wszystkim fotografia i film; działania bazujące na ucyfrowionym obrazie, a szerzej: na ucyfrowionej informacji, w których w roli podstawowego narzędzia (aparatu) wykorzystywany jest komputer. Komplikacje w obrębie tych działań wynikają z niemożności precyzyjnej kategoryzacji istniejących zjawisk, bowiem do wspólnego mianownika sprowadzone zostają przedsięwzięcia o różnym natężeniu obecności cyfrowego medium. Od cyfrowej obróbki istniejącego w rzeczywistości obrazu do powoływania dzieł w pełni wirtualnych. Działania zaliczane do sztuki mediów są wielowątkowe i ogromnie złożone. Pytanie o ich wspólne korzenie wywołuje wielorakie implikacje, które przy rozwinięciu odsłaniają kolejne wątki. Idąc tropem myśli Flusera, spytać można: w jakim stopniu sztuka mediów przystaje do pojęcia „sztuka aparatu", a nawet „sztuka programu" jako określeń precyzyjniej definiujących proces powstawania i późniejsze funkcjonowanie wytworów tego nurtu? Łączy on w sobie sztuki wizualne, filmowe, muzykę

i inne dokonania niepoddające się jednoznacznej kategoryzacji. Teoria sztuki elektronicznej i technologicznej jeszcze szerzej kreśli ramy zjawiska[1], ponieważ Popper obejmuje nią całość produkcji artystycznej powstałej w wyniku związku sztuk pięknych z naukami ścisłymi i technologią, począwszy od XIX wieku.

Sztuka mediów powstaje za pośrednictwem kreacji aparatu, precyzyjniej: programu, w który został wyposażony, na niespotykaną dotąd skalę. Pojawia się pojęcie intermedialności uzasadnione możliwością przenoszenia zapisu z jednego do drugiego medium. Cechą konstytutywną jest dla sztuki mediów obecność aparatu czy programu. Cecha ważna, ale drugorzędna, to intermedialność, która w mniejszym lub większym stopniu rozlewa się po wszystkich sztukach wizualnych, rozmywając granice między klasycznymi dyscyplinami artystycznymi. Przez intermedialność rozumiem zdolność do fuzji różnorodnych mediów w ramach jednego dzieła, dzięki czemu uzyskuje się nową jakość, stanowiącą efekt połączenia mediów reprezentujących pierwotnie jakości autonomiczne. Digitalizacja informacji stała się impulsem dla rozwoju intermedialności w sztukach wizualnych – szczególnie zaawansowane techniki obróbki cyfrowej obrazu i dźwięku. Proces spowodował intensywną ekspansję nowych mediów na tereny do tej pory zarezerwowane dla grafiki. Rewolucja wywołana pojawieniem się technologii druku cyfrowego, czyli cały obszar niedopuszczalnie nazywany „grafiką komputerową", jest tego najbardziej jaskrawym przykładam. W działania graficzne wpisał się pierwotny nośnik – matryca cyfrowa, z której za pomocą odpowiednich procedur uzyskujemy odbitkę. Dopiero wydruk staje się artefaktem, matryca zaś ma znaczenie drugorzędne, finalnie ograniczone do technicznego procesu wytwórczego. Jeśli matryca jest bez znaczenia, to bez znaczenia jest także jej forma, a tym samym pochodzenie. Nieistotne, czy matryca to kawałek blachy miedzianej, czy jedynie zbiór bitów na dysku komputera, którego zauważalnym odzwierciedleniem jest obraz wyświetlany na ekranie lub wydruk na papierze, folii et cetera. Interaktywność i oderwanie obiektu sztuki od materialnego przedmiotu to kolejne, ważne cechy, które trzeba wymienić obok intermedialności i pośrednictwa aparatu. Fotografia analogowa jako najbardziej pierwotne medium generujące obrazy techniczne, pozbawiona jest potencjału interaktywności, pozostaje silnie związana z materialnym nośnikiem wymaganym do jej zaistnienia. Jej intermedialność jest ograniczona, ale pozostaje w stałym związku z pośrednictwem aparatu. Fotografia cyfrowa zmienia pierwotną wartość

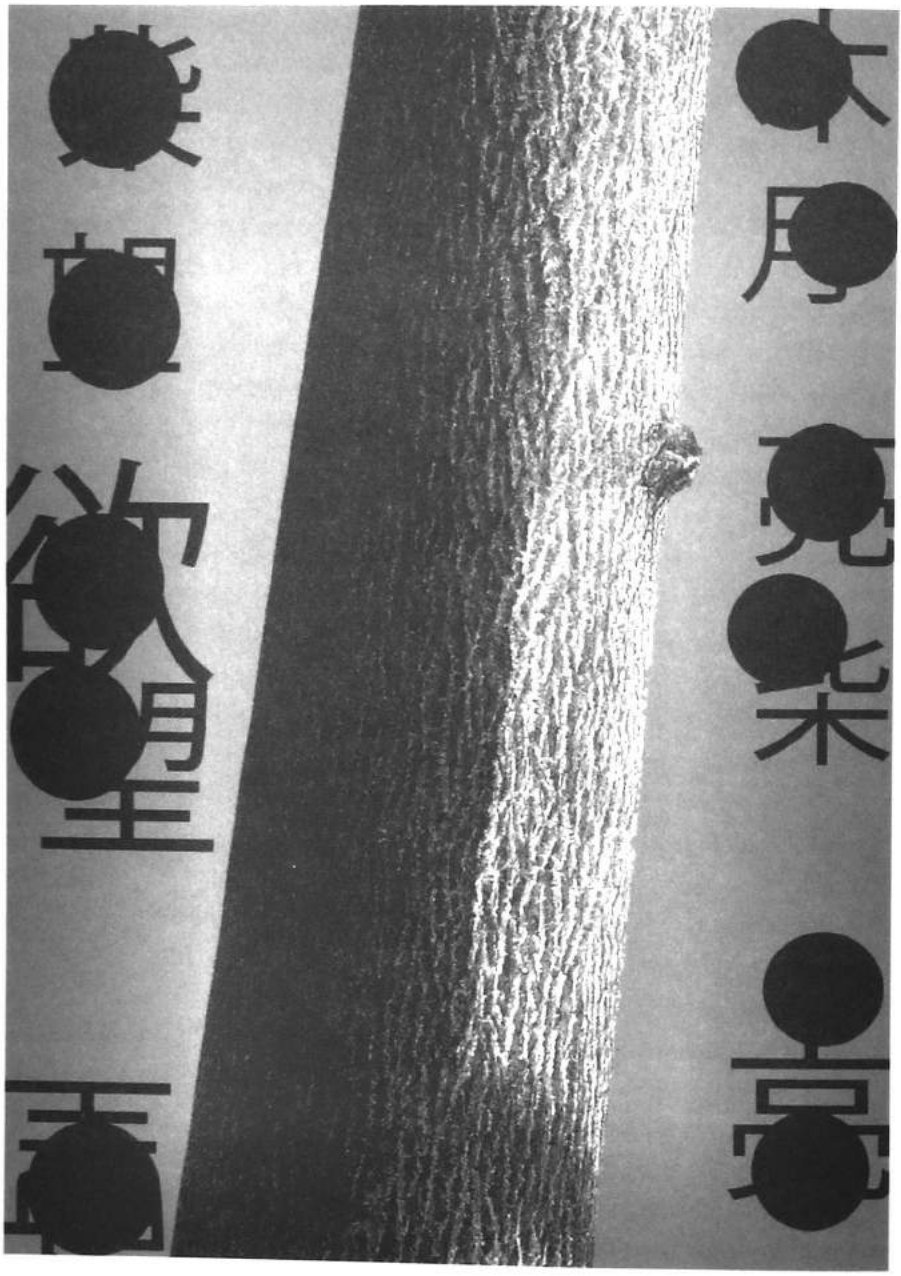
---

[1] Zob.: F. Popper, *L'art à l'âge électronique*, Paryż 1993.

medium, nadając mu wtórną interaktywność. Film jest bezpośrednim rozwinięciem idei fotografii analogowej. Jego percepcję umożliwia pośrednictwo materialnego ekranu, choć nie stanowi on integralnej części dzieła. Nośnikiem informacji służącej wygenerowaniu projekcji jest taśma filmowa, ale i ona nie jest przecież artefaktem. Film to układ strumieni światła, definiowanych kodem przesuwającej się w projektorze pozytywowej taśmy filmowej, rzutowanych na ekran. Podobnie jak w fotografii, tak i w filmie zasadniczą zmianą było wkroczenie digitalizacji i jej głęboka z nimi integracja. W wideo sytuacja wygląda jeszcze inaczej. Różnice spowodowane są odmiennym pochodzeniem. Obrazuje to teza, jakoby fotografia i film wywodziły się z pnia ewolucyjnego zapoczątkowanego przez rysunki naskalne i malarstwo, zaś od tafli wody poprzez lustro przebiegała droga prowadząca ku wideo. Media cyfrowe, których sercem jest mikroprocesor, zawłaszczają coraz szersze obszary sztuki. Digitalizacja zaczyna dorastać do roli spoiwa łączącego poszczególne pola określane sztuką mediów. Ale digitalizacja jako proces aneksji jest tylko skutkiem ubocznym pojawienia się cyfryzacji w ogóle. Zapis zero-jedynkowy zasługuje na autonomię, ponieważ już w nim samym tkwi olbrzymi, dopiero rozpoznawany potencjał twórczy. Dzięki niemu swoje miejsce odnajduje i poszerza dynamicznie rosnący, globalny Internet – także jako forum sztuki współczesnej. W sieci już teraz przenikają się swobodne światy materialne i wirtualne. Wywołuje to szereg pytań o sens istnienia takich dzieł sztuki, a co ważniejsze, o postawę człowieka wobec digitalizacji.

Grafika klasyczna a digitalizacja

Techniki druku unikatowego, przynajmniej w zakresie fundamentalnych zasad, nie uległy zmianie od czasu ich wynalezienia. Dwustuletnia litografia opiera się na wykorzystywaniu wzajemnego odpychania wody i tłuszczu. W opozycji do popularnych środków przekazu wizualnego, grafikę artystyczną konstytuuje wyrafinowany świat formy i treści. Dzięki technikom i technologiom wywiedzionym z klasycznego kanonu powielania obrazu, wnosi ona do dorobku sztuki wiano w postaci druków na papierze lub innych podłożach. Nierzadko są to także obiekty trójwymiarowe. W szerszej perspektywie, grafika stanowi zbiór procedur i zachowań, których przestrzeganie służy utrzymaniu jej spójności etycznej i autonomii estetycznej. Obecnie, podobnie jak w inne dziedziny aktywności ludzkiej, wkracza weń dygitalizacja... Za pośrednictwem jakich urządzeń generowane będą obrazy? Jak będziemy je rejestrować w naszej świadomości? A może tylko w podświadomości? Kto wie, czy nie zawładnie nami bez reszty brudny filtr mediów? Czy nie sprowadzi sensu istnienia do



Paweł Frąckiewicz, *Drewno na opał / Firewood*, 2010, druk cyfrowy, 140 x 100

konsumowania wysokoprzetworzonych produktów? Technologia cyfrowa we współczesnej grafice stanowi coraz bardziej konkretną zapowiedź jutra. Jej powab polega na uwolnieniu artysty od ograniczeń technologicznych, technicznych i logistycznych, zwłaszcza w porównaniu do klasycznych technik druku artystycznego. Ale czy w ślad za cyfrową technologią druku wyposażoną w genialne, nieporównanie doskonałe procedury wykonawcze, podążą realizacje odpowiadające jej potencjalnym możliwościom? Na ile obecna generacja „ctrl c, ctrl v" gotowa będzie w perspektywie 20 lat do spójnego, opartego na odnowionej definicji oryginalności, opisania świata? Rzeczywistość na niby, formowana ze strzępków innej wirtualnej rzeczywistości, zaczyna dominować nad porządkiem realnym, którego emanacją jeszcze nie tak dawno temu były biblioteki pełne książek drukowanych na papierze i muzea pełne ręcznie malowanych obrazów. Digitalizację procesów w grafice artystycznej charakteryzuje żywiołowość i dynamiczna, nieliniowa struktura. W pracy nad litografią lub innymi drukami klasycznymi zapis binarny ułatwia i przyspiesza przejście wielu etapów technologii. Pełni on wtedy rolę służebną. Skutki stosowania, jeśli postrzegać je w kategorii jednostkowych przypadków przygotowywania matrycy, nie wpływają znacząco lub wcale na percepcję skończonych prac. Asymilacja technologii cyfrowej jednak nie pozostaje bez znaczenia wobec postrzegania grafiki współczesnej w ogóle. Współzależność pomiędzy narzędziami cyfrowymi a kreacją artystyczną występuje w relacji wynikającej z zastosowania modemu cyfrowej rejestracji danych, co umożliwia dowolne adresowanie utrwalonego dzieła w kierunkach wybranych przez zarządzającego obrazem. Mamy więc do czynienia z nadrzędnością informacji nad doświadczeniem warsztatowym i rozerwaniem zależności przyczynowo-skutkowych pomiędzy źródłem informacji a jej przetworzoną formą cyfrową. Powoduje to także porzucenie dyktatu wyobraźni na rzecz wariantowych rozwiązań wizualizowanych za pośrednictwem symulacji komputerowej. Klasyczne techniki grafiki artystycznej skonfrontowane z zapisem cyfrowym utraciły wiodącą rolę. Obecnie odbitki wygenerowane z cyfrowych matryc stanowią punkt odniesienia dla grafik wykonanych za pośrednictwem innych technik. Reprezentatywne, światowe wystawy są w zasadzie pokazami druków cyfrowych, poprzetykanych z rzadka pojedynczymi przykładami litografii, akwafort, sitodruków... Obecność zapisu cyfrowego, używanego w dowolnie wybranej fazie powstawania grafik, doprowadziła do maksymalnego uelastycznienia możliwości intermedialnych, a także wywołała poważny kryzys tożsamości grafiki warsztatowej w tradycyjnym jej rozumieniu. Kryteria służące niegdyś ocenie doskonałości druku, jakości nakładu, wyrafinowanych technik tworzenia matryc analogowych uległy

zatarciu. Technologia cyfrowa, w porównaniu z klasyczną, nie stawia ograniczeń w doborze podłoża, na jakim się drukuje. Może nim być papier, tworzywo sztuczne, tkanina, drewno, metal... Matryca cyfrowa pozwala na zmianę definicji obrazu w dowolnym momencie pracy nad dziełem. Porównywanie doświadczeń wynikających z posługiwania się warsztatem technik klasycznych i cyfrowych ma kluczowe znaczenie w uchwyceniu istoty przemian zachodzących we współczesnej grafice. Bez znajomości klasycznych technik druku trudno sobie wyobrazić świadome korzystanie z oferty cyfrowej. Korelacja informacji w sferze wirtualnej ze środowiskiem realnym odbywa się za pośrednictwem Internetu. W globalnej sieci tajemniczy warsztat staje się we wszystkich aspektach transparentny. Nabycie umiejętności posługiwania się technikami klasycznymi sprzyja budowaniu kryteriów ułatwiających asymilację narzędzi cyfrowych.

Matryca

Dorota Folga-Januszewska w eseju „Homo Graphicus" pisze: *Rozwój technik cyfrowych i szybkiej, dobrej jakościowo reprodukcji uświadomił bowiem, że to nie wartość* ***powielania*** *jest specyfiką tej dziedziny (a przecież jeszcze kilka lat temu określenie nakładu uznawano za kwalifikację w konkursach graficznych), lecz raczej* ***intelektualna konstrukcja procesu graficznego, która zakłada myślenie dwoma etapami.***

Znak czasów w pojmowaniu grafiki odnosi się zwłaszcza do wyeksponowania jej waloru intelektualnego, uwolnionego od technologicznych rygorów drukarskiego rzemiosła oraz reorientacji w kierunku matrycy zapisanej cyfrowo. Teza zakładająca dominację digitalizacji współczesnej grafiki nad jej klasyczną postacią, wymaga analizy wzajemnych, niejednoznacznych asocjacji konstytuujących obie formy istnienia – wirtualną i realną, szczególnie w kontekście pojmowania matrycy. W porównaniu do swej klasycznej poprzedniczki, matryca cyfrowa jest bytem domyślnym. Zdajemy sobie sprawę z bezwarunkowej konieczności jej istnienie, ale z racji specyficznej, wirtualnej formuły, jej obecność manifestuje się wyłącznie poprzez artefakt z niej zrodzony. Bezcielesność matrycy cyfrowej powoduje skutki natury psychologicznej, skoro o jej obecności informuje nas dopiero swego rodzaju „tłumaczenie" – dowolny wydruk lub projekcja ekranowa, a nie język, w jakim została zapisana. Co jest zatem oryginałem? Czy w ogóle można mówić o oryginale lub wiernej kopii wykonanej z takiej matrycy w rozumieniu zakładającym fizyczną przystawalność kopii do wzorca? Byt pierwotnie wirtualny zinterpretowany w wersji przedmiotowej, uzyskuje przeważnie rangę dzieła samego w sobie, oderwanego od wzorca, chociaż jest jego wiernym odbiciem. Nieograniczone możliwości interpretowania matrycy wirtualnej

prowadzą do równie nieograniczonej ilości artefaktów, wywodzących się z wspólnego pnia zapisu. Cechą charakterystyczną kreacji opartej na cyfrowej metodzie rejestracji przeobrażeń matrycy jest, wymykająca się wszelkim podobieństwom odnotowywanym dotąd w sztuce, łatwość wariantowego multiplikowania obrazu. Dominacja digitalizacji spowodowała przerwanie ciągłości dziejów grafiki, fundowanej na klasycznym kanonie tworzenia matrycy drukującej, zmarginalizowała również rolę druku jako atrakcyjnego medium artystycznej ekspresji i ujednoliciła jego postrzeganie w kontekście autonomicznych estetyk opisujących niegdyś miedzioryt, akwafortę, litografię lub linoryt. Matryca przestała we współczesnej grafice pełnić rolę wzorca służącego uzyskiwaniu druków w danej technice i tym samym utraciła miejsce, jakie dotąd zajmowała w procesie tworzenia grafiki. Jej tradycyjna definicja, odwołująca się do technologii, uwarunkowana logiczną, przyczynowo-skutkową sekwencją procedur wykonawczych, nie wyjaśnia istoty rzeczy. Aspekt technologiczny traktować należy jako warunek konieczny, ale nie wystarczający do wyczerpującego określenia, jaką rolę pełni obecnie. Można założyć, że współczesna matryca tym tylko różni się od swoich protoplastek, że jej istota oderwana została od materialnego nośnika informacji. Oznacza to każdorazową konieczność dekodowania utrwalonego zapisu binarnego, niezbędnego do jego przetwarzania, ale pozbawionego autonomii przedmiotowej określającej matrycę jako osobny byt. Fascynacja wirtualnością przesłania niejednokrotnie istotę nieporozumień, wynikających z nierozróżniania formy zapisu od treści, jakie niesie.

Współczesna grafika

Parafrazując słowa Romana Gajewskiego z eseju „Bogowie wielbią delikatny szkic" (J. Ashbery), poświęconego kondycji współczesnego rysunku, wypada stwierdzić za autorem, że również *współczesna grafika, podobnie jak sztuka w ogóle, akcentuje i wyróżnia konceptualny wątek i w tym tkwi zapewne jej wyjątkowa moc zamieniania wielu domów sztuki w jeden interdyscyplinarny. Czy uprawianie grafiki nie jest dezercją z żywych dylematów współczesnej sztuki, z gorącej dzisiejszości? W jakim stopniu potrafi przyswoić sobie nową rzeczywistość, czy się do niej nadaje? Czy dotyka jeszcze ludzi i spraw, czy może uchyla się życiu, traci czujność, przestaje być jego zwierciadłem? Czy przykuwa uwagę, czy powoduje napięcie, i czy otwiera nowe horyzonty? Jakich prawd i praw broni? Czyich? Grafika przyczepiona do sztuki czy sztuka do grafiki? Grafice pasuje stan ontologicznego zawieszenia, upodobała sobie byt niezależny. To sztuka „pomiędzy", bez potrzeby ścisłego umocowania, zaszeregowania. Na jej temat dziś się milczy, historia o niej zapomina. Nie apoteozujemy jej, a tylko przypominamy jej obecność, jej kruchą urodę.*

Wzmacniamy wątlejące znaczenie. A może przekonamy siebie i innych o jej niesłabnącej sile oddziaływania? Na przekór wątpliwościom? Bo jeśli grafika nie jest ani nowa, ani stara – to jaka? Zapewne w swojej istocie nie jest ani konserwatywna, ani niekonserwatywna. Może nigdy nie utraciła niewinności i wciąż ją przechowuje? Może posiadła dar przystosowania, dar wymazywania schematów, którymi przesiąka oraz umiejętność zrzucania ciasnych skór, którymi obrasta? Może jest jak mumia; jądro istotnej pamięci otoczone kruszejącą materią – umiera tylko to, co ma umrzeć. Czy we wszystkich XX-wiecznych rewolucjach rola grafiki się wyczerpała? [...] *Są już inne biegłe narzędzia determinujące rozwój lub zmianę. Syntezą naszego spojrzenia na grafikę jest właśnie porównanie dwóch pojęć: rozwój polega na tym, że idzie się naprzód, a istota pozostaje ta sama, zmiana zaś polega na zerwaniu tożsamości.*

W dyskusjach poświęconych grafice z udziałem artystów, profesorów akademii, teoretyków sztuki, dziennikarzy pojawiają się, niestety bardzo często, wątki świadczące o całkowitym pomieszaniu pojęć. Polega to przede wszystkim na kontestowaniu pryncypiów określających warsztat graficzny w całej jego rozciągłości oraz twierdzeniu, że posługiwanie się nim ogranicza artystę w rozwiązywaniu problemów, które przed sobą stawia. Także strach przed asymilacją digitalizacji, z jaką mamy do czynienia we wszystkich aspektach życia, również w grafice, dla wielu może być powodem głębszych frustracji. Wynikają one prawdopodobnie z chęci uproszczenia oglądu rzeczywistości. W Polsce, gdzie grafikę robi się prawie wyłącznie na uczelniach artystycznych, szczególnego znaczenia nabiera głos, jaki stamtąd dociera. Z różnych powodów pozycja akademii jest w tej mierze uprzywilejowana, ale jednocześnie nie wolna od zobowiązań. Kiedy artysta-profesor tworzy rzeczy nie mające nic wspólnego z grafiką, a mimo to zalicza się je w jej poczet z uwagi na stanowisko służbowe prowadzącego pracownię grafiki warsztatowej – jest to nieporozumienie natury proceduralnej bez większego znaczenia. Gorzej, jeśli jego postawa artystyczna, co wydaje się nieuniknione, zasadniczo wpływa na jakość kształcenia i komunikat, z którego wynika, że skoro czegoś nie robi on sam, to jest to niepotrzebne, anachroniczne i pozbawione potencjału twórczego. Przekonanie o awangardowości i wyjątkowości grafiki ugruntowane do niedawna w środowiskowej świadomości, nie wytrzymało próby czasu. Kiedyś bycie grafikiem nobilitowało. Dzięki przynależności do owej grupy twórców można było z powodzeniem funkcjonować w międzynarodowej wymianie poprzez uczestnictwo w imprezach graficznych rozsianych po całym świecie, co w przypadku grafiki nie było takie trudne. Spakowanie odbitek do tuby i ich wysłanie nie nastręczało problemów. Z tego uczestnictwa w międzynarodowej wymianie brał się potencjał twórczy, satysfakcja i wyobraźnia. Mniemanie o wyjątkowej pozycji pochodzące z czasów nieodległej przeszłości realnego socjali-

zmu, brało się z faktu przewagi wobec innych dyscyplin: rzeźby, malarstwa, architektury, instalacji, które borykały się z nieporównanie większymi trudnościami logistycznymi, wykluczającymi ich obecność w obiegu. Z kolei w wolnym świecie współegzystowały bez przeszkód wszystkie wymienione przeze mnie pola aktywności artystycznej, a grafika, będąc jednym z nich, nigdy nie była najważniejsza. Owszem, miała zawsze i ma swoje miejsce, ale nie w roli pierwszoplanowej. Dzisiaj odwracanie się niektórych od grafiki, spowodowane obwinianiem jej o skostniałość i anachroniczność, jest kolejnym nieporozumieniem. Co prawda, nic nie jest dane raz na zawsze. Zatem i grafika musi stale dokumentować swoją przydatność i mierzyć się z konkurencją innych dyscyplin, ale nie oznacza to jej zagrożenia lub, co gorsza, wieszczonego końca.

W Polsce stosunek do wielu istotnych zjawisk sztuki zmienia się wraz z szerszymi przewartościowaniami dokonującymi się w procesie przemian społecznych. Upadł etos inteligenta. Zastąpił go, czy nam się to podoba, czy nie, wzorzec człowieka sukcesu kojarzonego z uprzywilejowaną pozycją materialną. Celebryty obecnego stale w mediach – niech by nawet artysty, byle bogatego – gwiazdy popkultury. Wydaje mi się, że próby osiągnięcia sukcesu, bycia rozpoznawalnym za pośrednictwem sztuk wizualnych są równie dobre jak te podejmowane w każdej innej dziedzinie aktywności ludzkiej, z produkcją kiełbasy włącznie. Wolność, jaką się cieszymy, oznacza i to właśnie. Przekonany jestem również, że nie istnieje jedna historia ludzkości. Skoro wydaje się teraz, że prościej i skuteczniej osiąga się spektakularny sukces za pośrednictwem odległych od grafiki aktywności, tym samym nie trzeba jej od razu wyrzucać na śmietnik. Pisanie o grafice, wypowiadanie się na jej temat jest dla mnie czynnością nienaturalną. Chociaż jej losy jako dyscypliny stanowią przedmiot mojej codziennej troski, niecodziennie szukam właściwych słów, aby to wyrazić. Codziennie natomiast odpowiadam na pytanie, jak trwam w grafice poprzez moją twórczość. Tak jak wiele jest aspektów ludzkiego życia, tak samo wiele twarzy ma grafika. Przeżywa obecnie głęboki kryzys braku zainteresowania. Spotyka się z niechęcią środków masowej komunikacji, co paradoksalnie stanowi skutek i przyczynę takiego stanu rzeczy. Mimo pozostawania na uboczu głównego nurtu sztuki, nie ginie jednak i wciąż ma przed sobą perspektywy rozwoju. Jako dyscyplina wspierająca się na fundamencie etycznym, wymagająca przestrzegania ścisłych procedur, stanowi wartość samą w sobie. Wobec pozornego bogactwa tandetnej ikonosfery, w obliczu fałszywych wyborów estetycznych, jakie piętrzy przed nami współczesność, grafika warsztatowa wzmocniona cyfryzacją procesów jako naturalnym etapem ewolucji idei, stanowić będzie alternatywę dla pospolitego konsumpcjonizmu. ■



dr Darek Gajewski – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Darek Gajewski

PrintArt Katowice
Międzynarodowy przegląd młodej grafiki

PrintArt Katowice jako wystawa towarzysząca wchodzi w skład Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. MTG Kraków od 40 lat promuje i wspiera rozwój grafiki w Polsce i na całym świecie, począwszy od pierwszej jego edycji, w której pojawili się najwięksi twórcy tego okresu tacy, jak: Henry Moore, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Victor Vasarely, Marino Marini, Hans Hartung, Zao Wouki czy Josef Albers.

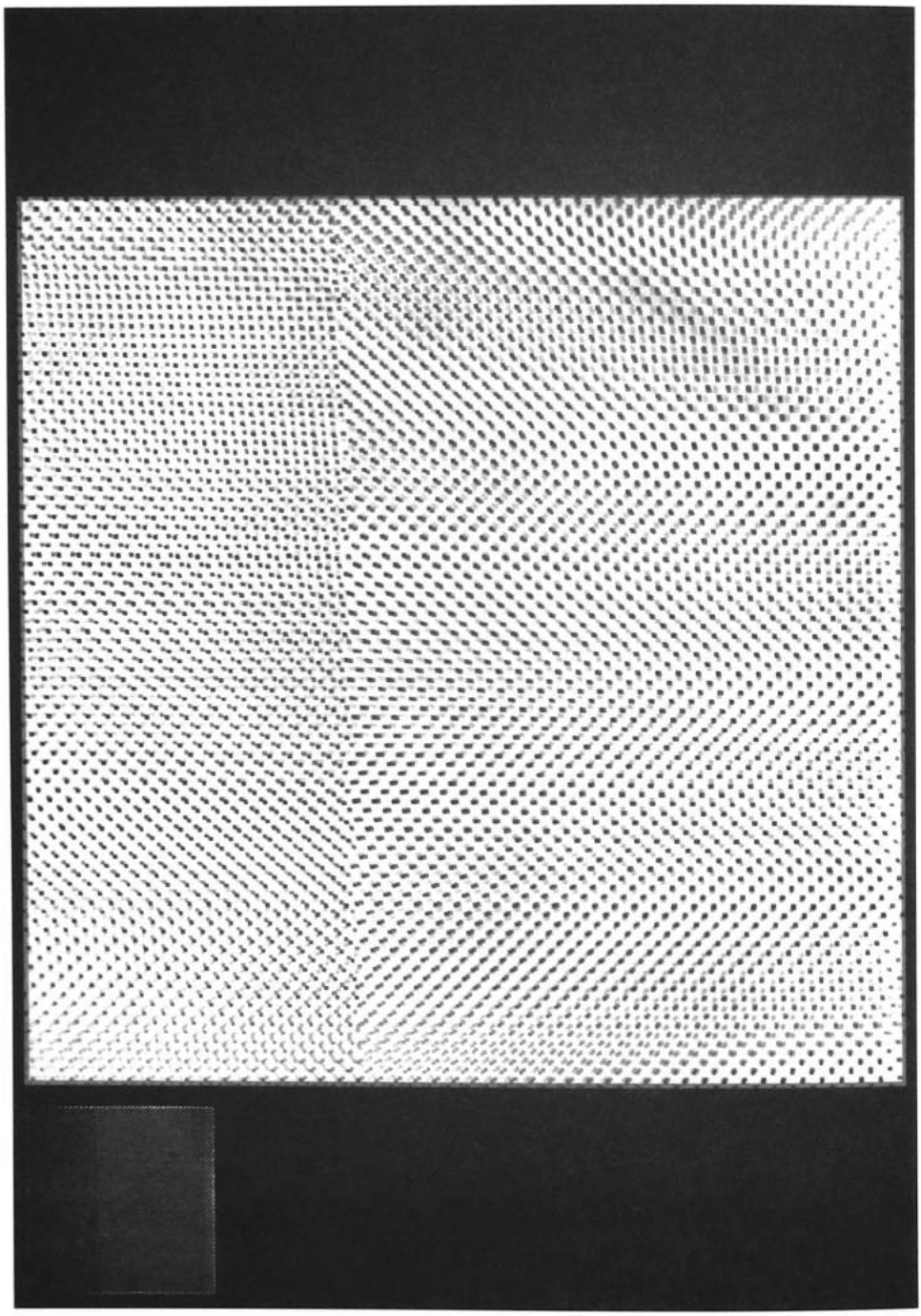
MTG zawsze prezentowało bardzo wysoki poziom artystyczny, urastając do rangi wydarzenia światowego formatu, stawianego na równi z najsłynniejszymi tego typu imprezami w Lugano, Lubljanie czy Buenos Aires. Również obecność MTG na świecie jest imponująca. W latach 2007–2008 roku wystawy związane z tą imprezą prezentowane były w Seulu, Kijowie, Sankt Petersburgu, Cremonie, Pekinie, Sztokholmie, Moskwie i Bradford.

W sierpniu 2007 roku, za sprawą profesora Witolda Skulicza i profesora Adama Romaniuka, MTG po raz pierwszy zawitało do Katowic, jako Międzynarodowe Triennale Grafiki – Kraków 2007 BIS.

Od stycznia 2007 zaczęło się wielkie wędrowanie triennalowskich wystaw po Polsce i nagle pojawiła się niezwykła propozycja. W Katowicach ukończono budowę ogromnej Galerii „Rondo Sztuki". Tam 7 sierpnia 2007 roku otwarto wielką wystawę obejmującą dwieście prac graficznych. Wystawa nosi nazwę – czytajcie uważnie – Międzynarodowe Triennale Grafiki Kraków BIS 2007 i wejdzie na stałe do programu krakowskiego Triennale, które w ten sposób otrzymuje w prezencie od losu siostrzaną wystawę podwajającą możliwości prezentacji głównej, międzynarodowej ekspozycji (prof. Witold Skulicz).

Fakt to znamienny o tyle, że to właśnie katowicka uczelnia współtworzyła jedno z pierwszych w kraju centrów grafiki warsztatowej i projektowej. Klasyczne i cyfrowe techniki grafiki stały się jej domeną i znakiem rozpoznawczym.

Galeria Rondo Sztuki gościła 122 artystów z całego świata, wśród artystów z Polski wielu to ludzie młodzi. Na wystawie tej prezentowali swoje prace między innymi: Judyta Bernaś – z cyklu „Obiekty...XXIII...", „Obiekty...XXI..." (druk cyfrowy), Agnieszka Cholewińska (serigrafia), Piotr Ciesielski – „Monidło I i II" (druk cyfrowy), Mariusz Artur



Darek Gajewski, grafika cyfrowa, 2009

Dański – z cyklu „Tkaniny binarne" (druk cyfrowy), Teodor Durski – „Mleczna droga II", „3/4 zachód 1/2 wschód" (serigrafia), Anna Gawlikowska – „Święto Księżyca" (linoryt), Grzegorz Hańderek – „Pod ścianą" (intaglio), Tomasz Jędrzejko (serigrafia), Stefan Kaczmarek – „Syreny", „Widowisko natury" (serigrafia), Małgorzata Malwina „Niespodziewana – Dywan I" (linoryt), Dorota Nowak – „Spotkanie" (serigrafia), Izabella Retkowska – „IV" i „VI" z cyklu „Horyzonty" (druk cyfrowy), Barbara Tytko (druk wklęsły).
To, co charakteryzowało tę wystawę, to bardzo wysoki poziom grafik polskich młodych artystów i zapowiedź ich dalszego rozwoju. Bardzo popularnymi technikami stały się: grafika cyfrowa i serigrafia. Rozwój młodej grafiki polskiej zawdzięczamy przede wszystkim powołaniu w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu przez profesora Stefana Ficnera i profesora Mirosława Pawłowskiego Biennale Grafiki Studenckiej. Większość młodych artystów zauważonych na tym biennale odnosi sukcesy na wystawach międzynarodowych.
Tak jak Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu, PrintArt Katowice poszerza obszar poszukiwań artystycznych o włączenie działań graficznych na polu multimediów i intermediów, licząc przede wszystkim na młodych artystów. To co staje się obecnie widoczne w sztuce graficznej, szczególnie młodych twórców, to ciągłe poszukiwanie bardzo indywidualnego języka wypowiedzi. Artyści z jednej strony szukają autonomii, ale także widzą przemiany dokonujące się w kulturze, wpływające na procesy zachodzące w tej dziedzinie sztuki.

Spróbowałem zapisać wielość procesów związanych z obrazem graficznym, obserwując szczególnie poszukiwania młodych:
powierzchnia – odcisk – odbitka
matryca – ślad – odbicie
matryca – ryt – odbitka
matryca – rysunek – druk
matryca – zapis – odbitka
klisza – światło – odbitka
program – zapis – wyświetlacz
rysunek – zapis – druk
idea – zapis – projekcja
obraz – rejestracja – projekcja
materia – odbicie – obraz
forma przestrzenna – lustra – odbicia – druk
ubranie – druk – matryca – kompilacja





PrintArt. Wystawę otwiera prof. Witold Skulicz, Galeria Rondo Sztuki Katowice, 2009. Fot. M. Pawłowski

fotografia – program – matryca – druk
skaner – zapis – druk
program – odtwarzanie – faktura wizualna
matryca – zapis – odtwarzanie
rysunek – program – druk
matryca – zapis – druk – wycięcie
forma – proces – poznanie
obraz graficzny – transmisja dźwiękowa – utwór strukturalny
matryca – odcisk – struktura – obraz
prafotografia – graficzny zapis.

Formuła PrintArt Katowice zakłada przenikanie się działań intermedialnych z obszarem grafiki drukowanej, obecnej we wszystkich współczesnych tendencjach w sztuce, zwracając szczególnie uwagę na to, co nowatorskie w tym medium.
Wystawa PrintArt Katowice organizowana przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie i Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach od 2009 roku odbywa się w odstępach 3-letnich. PrintArt Katowice poza organizacją cyklicznej imprezy konkursowej prowadzi także działania zmierzające do upowszechniania wiedzy o współczesnej grafice światowej, uwzględniając szczególnie tendencje uwidaczniające się w grafice młodych. Powołany został Festiwal ArsGrafia, pod egidą MTG Kraków, który ma dwie flagowe imprezy: PrintArt Katowice i Triennale Grafiki Polskiej, oraz szereg działań w obszarze grafiki. W roku 2009 w jego ramach odbył się cykl wystaw „Bieguny" oraz wystawa „Energia", w której obok zaproszonych wybitnych twórców wzięli udział młodzi artyści.
W obliczu popularności sztuki papieru i swoistego renesansu technik graficznych tak w świecie, jak i w kraju, zostało powołane PrintArt Katowice. Jest to jedna z 5 równoległych imprez, na które składają się – obok głównego Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie – Triennale w Wiedniu i Triennale w Oldenburgu oraz Międzynarodowy Festiwal Sztuki Graficznej Ingráfica w Cuence. Każde z 5 miast zachowuje status indywidualnego organizatora pokazu grafiki, z własnym niezależnym jury, oceniającym nadesłane na krakowski konkurs prace. Wspólnie natomiast organizatorzy przeglądów tworzyli wielkie spektakle, prezentujące współczesną grafikę w 2009 roku w Polsce: w Krakowie i Katowicach oraz Hiszpanii, a w 2010 roku – w Austrii, Niemczech.
Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie przebyło długą drogę. Otwarte na zmiany, przekroczyło granice nowego tysiąclecia i weszło w erę cyfrową, ale prezentując nowe odkrycia, nigdy nie traciło szacunku



MTG Bis, Galeria Rondo Sztuki, Katowice 2007. Fot. Darek Gajewski



dla klasycznych technik graficznych i więzi z tradycją. Tę ideę w dalszym ciągu rozwija PrintArt Katowice, starając się jeszcze mocniej włączyć do obszaru grafiki intermedia graficzne, ze względu na młodych artystów działających na tym polu sztuki. Jest okazją do refleksji nad zmiennością form i technik graficznych w XXI wieku. PrintArt Katowice to spotkanie artystów i ich prac, szczególnie tych młodych. To udział w forum dyskusyjnym i refleksja nad kondycją współczesnej grafiki.

To poszukiwanie alternatyw dla ekspozycji grafiki poprzez wprowadzanie projektów graficznych do przestrzeni miejskiej, to promocja grafiki współczesnej. ■

MTG Bis, fragment wystawy, Galeria Rondo Sztuki, Katowice 2007. Fot. Darek Gajewski



dr Jerzy Kaczmarek – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Jerzy Kaczmarek

O społecznej treści prac prezentowanych na Biennale Grafiki Studenckiej

I. Sztuka jako dokument epoki

Punktem wyjścia emanacjonistycznej postawy wobec sztuki jest potraktowanie jej jako dokumentu epoki, w którym odbija się *duch czasu*. Socjologiczna analiza wytworów działalności artystycznej *wymaga wyjścia poza autonomiczną rzeczywistość dzieła sztuki i ujęcia go w całokształcie uwarunkowań społecznych*[1]. Taką postawę reprezentował między innymi Theodor W. Adorno, który śledził, *w jaki sposób całość danego społeczeństwa jako wewnętrznie sprzecznej jedności ujawnia się w dziele sztuki*[2]. Dodawał także, iż *do rzeczy możliwych do określenia należy również immanentna dziełom sztuki treść społeczna*[3]. Przyjęcie założenia, że dzieło sztuki nie jest autonomiczną rzeczywistością, lecz że zapośrednicza to, co społeczne, umożliwia nam wyjście ku analizie społecznej treści zawartej w owym dziele. Artysta nie musi być świadomy (i często nie jest) tego zapośredniczenia. Rolą socjologa jest jednak ujawnianie ukrytych treści społecznych w dziele, wpływu bytu społecznego na nie, a to oznacza po prostu wpływu tegoż bytu na twórcę. Socjolog bada ten wpływ, opierając się na szerokiej wiedzy socjologicznej i korzystając szczególnie z pomocy 3 subdyscyplin: socjologii sztuki, socjologii wiedzy i socjologii wizualnej. Tutaj trzeba oczywiście dodać, że wpływ ten nie jest jednostronny, gdyż mamy również proces odwrotny: dzieło sztuki oddziałuje także na społeczeństwo. Czasami oddziaływanie to jest natychmiastowe, choć krótkotrwałe, czasami zaś, w przypadku wielkich dzieł, rozciąga się na wiele wieków.

Prace prezentowane podczas 6 już edycji Biennale Grafiki Studenckiej organizowanych przez Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu możemy analizować nie tylko z estetycznego punktu widzenia, ale także wyodrębnić ich społeczną zawartość. Współczesny świat stanowi dla sztuki szczególne wyzwanie w obliczu pluralizmu kulturowego, ale również i sam z niej korzysta, o czym pisze w jednym ze swoich artykułów Alicja Kępińska:

---

1 A. Lipski, *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat Artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*, [w:] A. Lipski, K. Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa 1992, s. 32.

2 T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990, s. 154.

3 Ibidem, s. 25.





Marianna Sztyma – Grand Prix | BGS 1999

Sztukę odczuwamy dzisiaj jako doświadczenie ontologicznej wielości świata i jako sejsmograf jego czułych miejsc, w których lęgnie się zmiana. Żywiąc się energią tej zmiany, sztuka udziela jej własnego impulsu. Zapala światła, które przeprowadzają nas przez ulicę, otwierając nam inne przestrzenie i inne projekty bytu[4]. Sztuka może być zatem *sejsmografem* rzeczywistości społecznej, swoistego rodzaju czujnikiem, który reaguje na zmiany w społeczeństwie. Z powodu bardzo szybkich i głębokich przemian współcześni artyści wkraczają bardzo często na obszar nauk społecznych, stając się specyficznym rodzajem „socjologów", reagujących na procesy społeczne i próbujących je komentować. Wypowiedzi te niekiedy są bardzo trafne i błyskotliwe.

II. Kategoryzacja treści społecznych

Analizując grafiki z wszystkich odbytych Biennale, wyłaniają się z nich pewne charakterystyczne kategorie oparte na treściach społecznych w nich zawartych. Wyróżniłem 9 głównych kategorii: ciało i cielesność; samotność; miasto; religia; polityka; mikroświat zachowań codziennych; konsumpcjonizm i jego krytyka; podróż; poetyka reklamy. Niektóre z nich, szczególnie rozbudowane, zawierają jeszcze podkategorie.

II.1. Ciało i cielesność

We współczesnym społeczeństwie obserwujemy ogromny wzrost zainteresowania ciałem ludzkim, które to zainteresowanie przejawia się w wielu kontekstach ludzkiego życia. Możemy wręcz mówić o wykształceniu się biologicznych stylów życia, czyli opartych na wyznacznikach cielesnych, wśród których można wymienić dietę i ideał zdrowego życia, wegetarianizm, ekologię, narkotyki, płeć i seks, kult siły, gimnastykę oraz chirurgię plastyczną[5]. Prowadzi to często do prymityzowania zachowań, wykształcenia się postaw egoistycznych i zagubienia odniesień transcendentnych. Ksiądz Jerzy Bajda stwierdził, że: *W naszej cywilizacji ciało ludzkie stało się towarem, surowcem, reklamą, przynętą, żerem dla ludzkich namiętności, obiektem handlu w różnych postaciach, zwłaszcza w legalnej czy nielegalnej prostytucji czy we wszelkiej produkcji pornograficznej, dostarczającej do „seks-shopów" części zamienne do człowieka. W tym nowym paradygmacie człowiek stracił wszelkie poczucie związku z Bogiem i życiem wiecznym*[6].

---

[4] A. Kępińska, *Utwory nieidentyczne*, „Format" 12-13/1993, s. 35.

[5] Szerzej o kryteriach stylów życia opartych na biologii zob. w: J. Kaczmarek, *Biologiczne kryteria stylów życia*, [w:] M. Golka, *Nowe style zachowań*, Poznań 2001.

[6] Ks. J. Bajda, *Nowy paradygmat*, „Nasz Dziennik", 5–6.08.2000, s. 20.



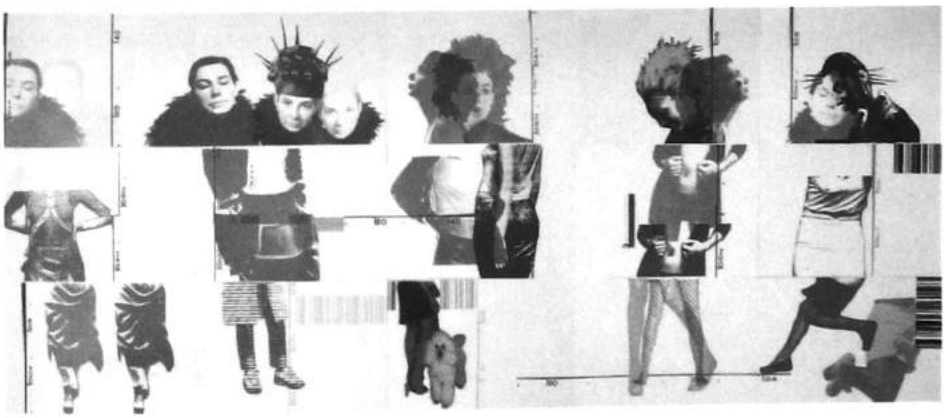


BGS, od góry: wernisaż I BGS 1999; otwarcie wystawy 6 BGS 2009, Galeria Miejska Arsenał, Poznań

Z drugiej jednak strony, ciało jest ciągle doświadczane bólem, chorobą, śmiercią, które dziś często się chce ukrywać, ale to właśnie one, jak pisze Georg Picht, świadczą o człowieczeństwie: *Od dawna już to, co ludzkie, schroniło się po zacienionej stronie bytu, w chorobie, cierpieniu, biedzie i w tak zwanych odchyleniach od normy. Ludzki nie jest dziś ten, kto przystosowany, syty, kto spełnia normę, owe standardowe wzorcowe egzemplarze ludzi sukcesu, których opis znajdziemy w ogłoszeniach o pracy w gazetach – ludzki jest ten, kto głodny i uciśniony, odepchnięty, ubogi, chory*[7].

II.1.1. Ciało jako element popkultury

Ciało ukazywane jest tutaj w popkulturowej konwencji. Grafika Agaty Dworzak „Billboard – obszary tożsamości" przedstawia osoby, których tytułową tożsamość konstruują różnorodne stroje i fryzury. Ciało ludzkie staje się formą przekształcaną w procesach przebierania, jak ma to miejsce w przypadku zabawki zwanej lalką Barbie. Praca ta nawiązuje do stylistyki żurnali mody.

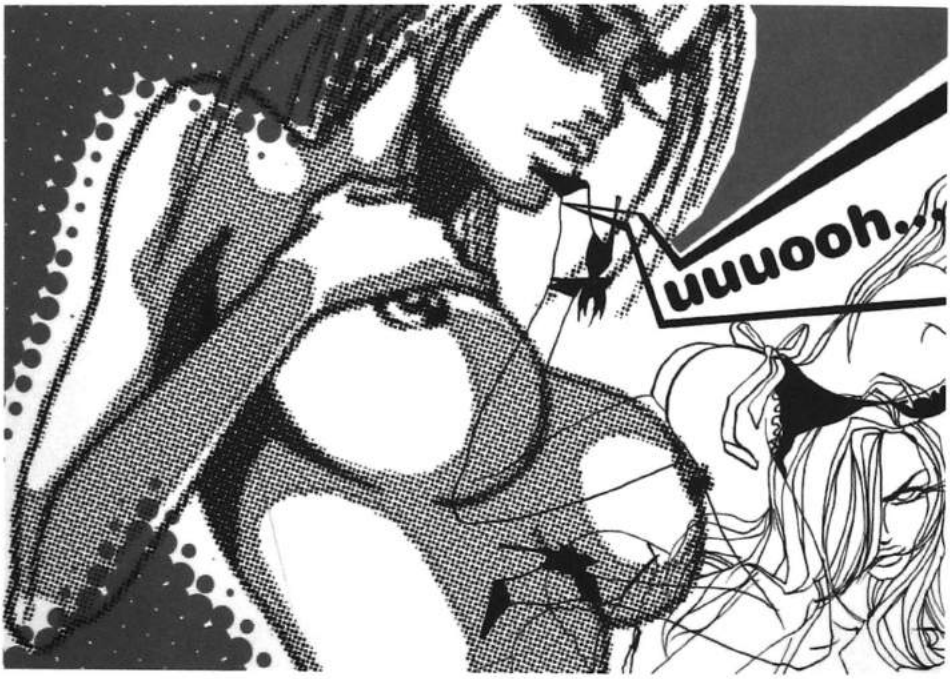


Agata Dworzak, *Billboard – obszary tożsamości* (2/10-11)

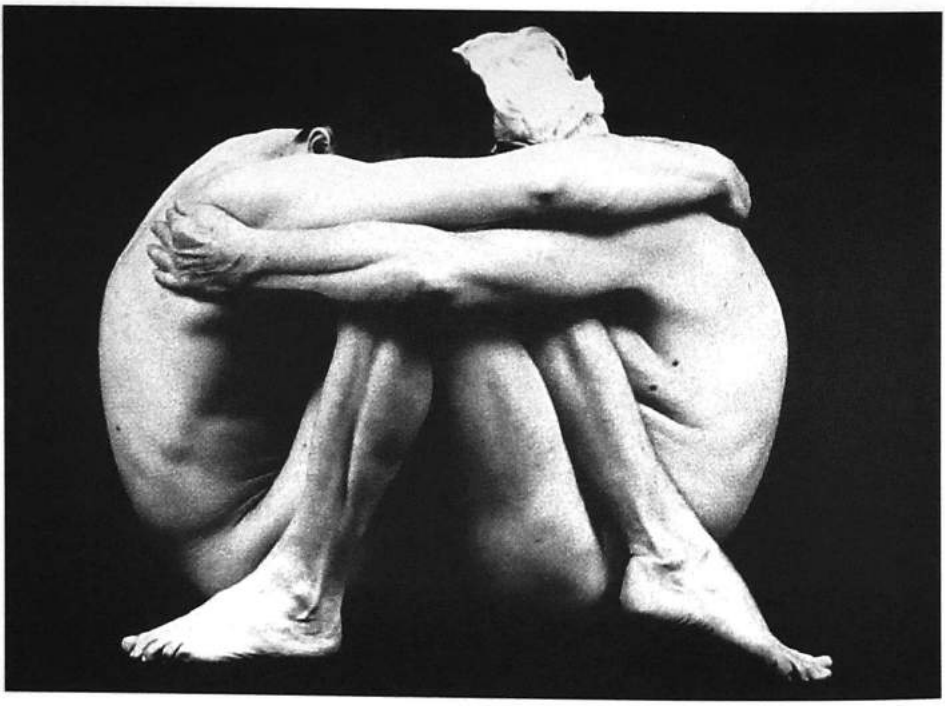
Z kolei serigrafia Aleksandry Naparło zatytułowana „Uuuooh" przesycona jest erotyką, zaś ciało wpisane jest w formę komiksu, który stał się przecież symbolem popkultury.

---

[7] G. Picht, *Odwaga utopii*, Warszawa 1981, s. 182–183.



Aleksandra Naparło, *Uuuooh* (5/66)



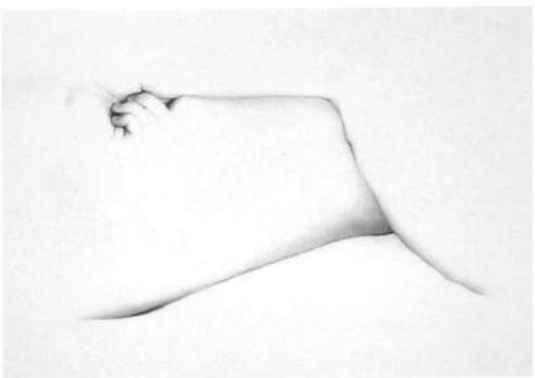
Artur Widurski, *Z & T* (1/75)



Justyna Rybak, *cykl Złoto* (5/73)

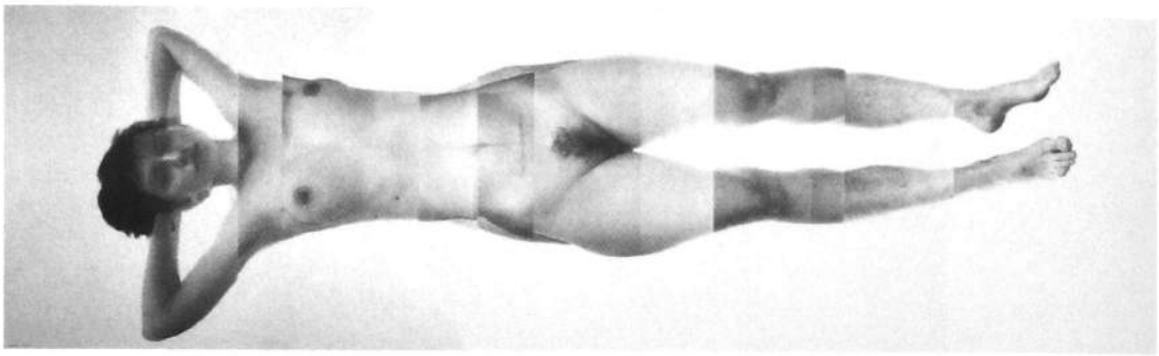
II.1.2. Ciało jako wartość estetyczna

Estetyzacja jest jednym z podstawowych wymiarów postmodernistycznego oglądu. Dotyka ona również ludzkiego ciała, które staje się obiektem podziwu i kontemplacji. W pracy Justyny Rybak z cyklu „Złoto" mamy pomalowaną na złoto twarz, przedstawioną na czarnym tle, całości zaś dopełnia czerwień języka. Ów zestaw kolorów i precyzja wykonania, jaką niesie ze sobą grafika cyfrowa, złożyły się na urzeczywistnienie estetycznej wizji autorki.

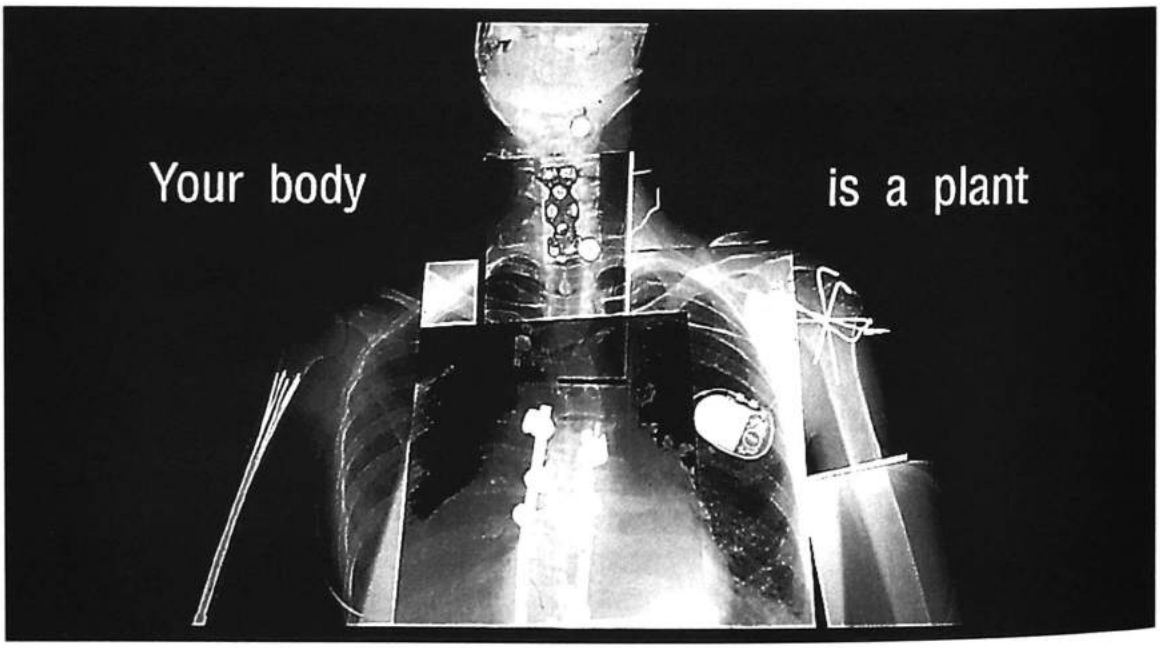


Paulina Bartnik, *Akt I* (6/33)

Praca Pauliny Bartnik „Akt I" w bardzo subtelny sposób ukazuje ciało człowieka, które możemy zobaczyć właściwie tylko w niewielkim fragmencie. Są tutaj tylko pewne zarysy ciała i mają one służyć przede wszystkim artystycznej kontemplacji. Jest to dobry przykład redukcji cielesności do estetyki.



Katarzyna Łukasik, *Szukając ideału* (3/38)



Diana Fiedler, *Homo protesus d.* (2/22)

II.1.3. Ciało jako obiekt pożądania

Przykładem wyzywającej postawy erotycznej jest dzieło Katarzyny Łukasik „Szukając ideału". Mamy tutaj ukazaną nagą kobietę leżącą na wznak, z rękami splecionymi za głową. Wszelkie szczegóły jej ciała są dobrze widoczne. Z kolei w pracy Artura Widurskiego „Z&T" erotyka ukazana została poprzez silne splecenie dwóch ciał nagich mężczyzn, przyciągających się nawzajem. Dodatkowo pojawia się w niej aspekt pożądania homoseksualnego.

II.1.4. Starość

Starość jest dziś często usuwana na margines życia społecznego i stała się zjawiskiem niezbyt chętnie eksponowanym publicznie. Przykładem, możemy mniemać, iż ironicznym, na takie potraktowanie starości jest grafika Grzegorza Domaradzkiego pod tytułem „Abdeckerei", na której widzimy starą, pomarszczoną kobietę z obwisłymi piersiami. Ważny jest tytuł dzieła, tłumaczony na język polski jako „Rakarnia".

II.1.5. Kult młodości

Na przeciwnym biegunie starości sytuuje się kult młodości, który często pojawia się w dzisiejszej kulturze. Najlepszym przykładem mogą być reklamy i ich bohaterowie: młodzi, wysportowani, radośni i przeważnie bogaci. Dwie wcześniej omawiane grafiki – Aleksandry Naparło i Justyny Rybak – w bardzo dobry sposób ukazują owo podejście. Na pracy Rybak możemy dodatkowo przeczytać, nie do końca chyba ironiczny, napis: *dopóki demon smutku śpi, niech żyją młode żądze... dopóki są pieniądze.*

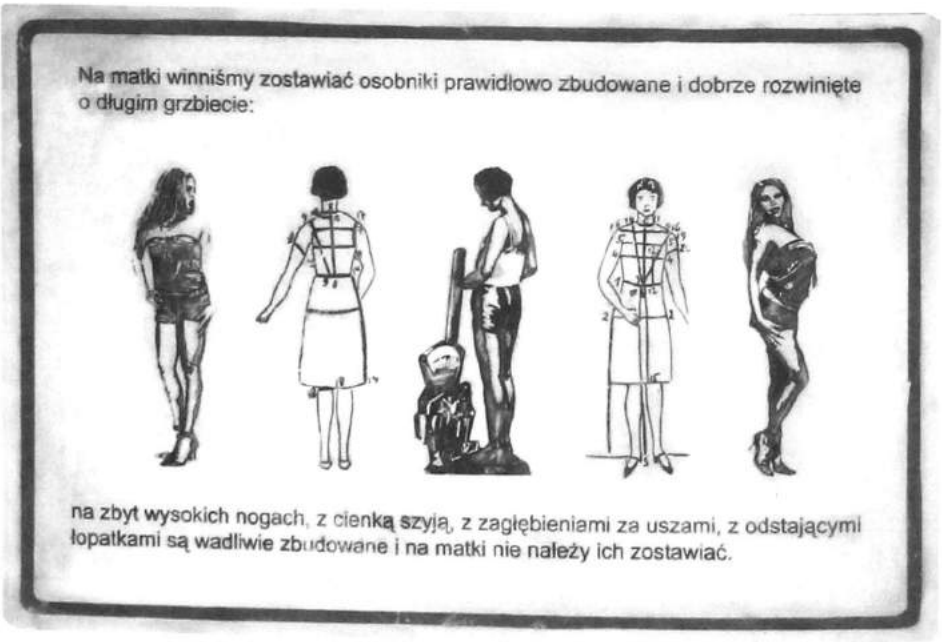
II.1.6. Człowiek-maszyna

Współczesny świat tworzy wizje umaszynowienia człowieka, stworzenia cyborgów czy wręcz stworzenia sztucznego człowieka. Nie są to zresztą wizje, gdyż wiele z tych koncepcji znajduje swoje urzeczywistnienie. Serigrafia Diany Fiedler „Homo protesus d." ukazuje zdjęcie rentgenowskie człowieka z zaznaczonymi na nim protezami.

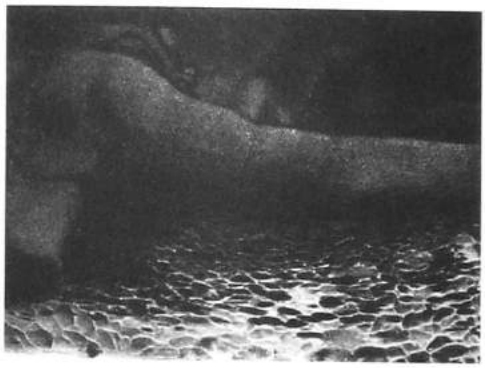
W litografii Gabriela Grabczyńskiego: „Rowerzyści II" głowy tytułowych cyklistów zamieniły się w koła rowerowe. Mamy więc do czynienia z wyrażonym w ten sposób uprzedmiotowieniem człowieka, może nie tyle zredukowaniem go do roli maszyny, ale w daleko idący sposób sprzęgniętym z urządzeniem technicznym.



Natalia Romaniuk, *Wyobcowanie* (6/61)



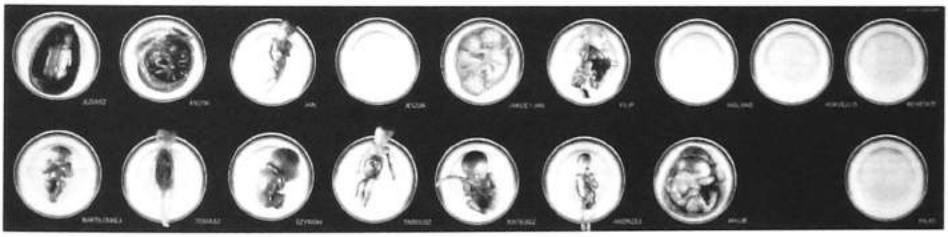
Natalia Osińska, *Bez tytułu* (6/25)



Joanna Jasek, *Bezsilność* (3/32)

II.1.7. Ciało bezbronne

Bezbronność ciała jest stanem sprzed jego unicestwienia, ale jednocześnie szansą na zwycięstwo. Jest stanem przejściowym i całkowitym zdaniem się na innych. We wcześniej cytowanym fragmencie z George'a Pichta jest istotą tego, co ludzkie we współczesnym świecie. W pracy Joanny Jasek „Bezsilność" samo ciało leżącej kobiety mówi o jej wewnętrznym stanie: część twarzy zasłonięta ręką, głowa skierowana ku dołowi, zamknięte oczy.

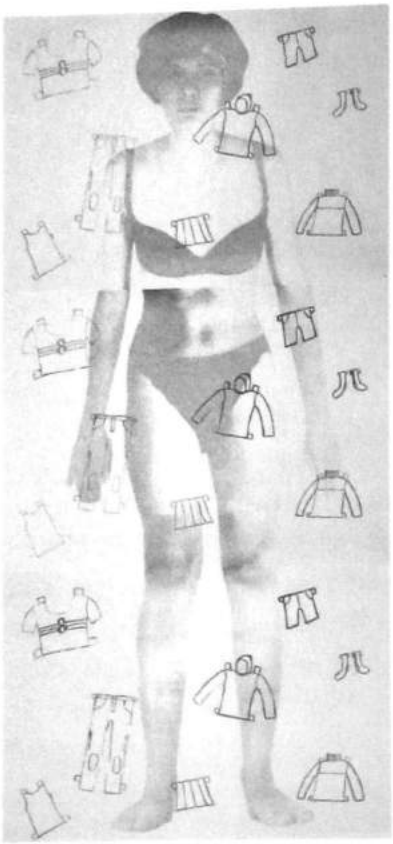


Anna Cygańczyk, *Ostatnie wieczerze* (4/27)

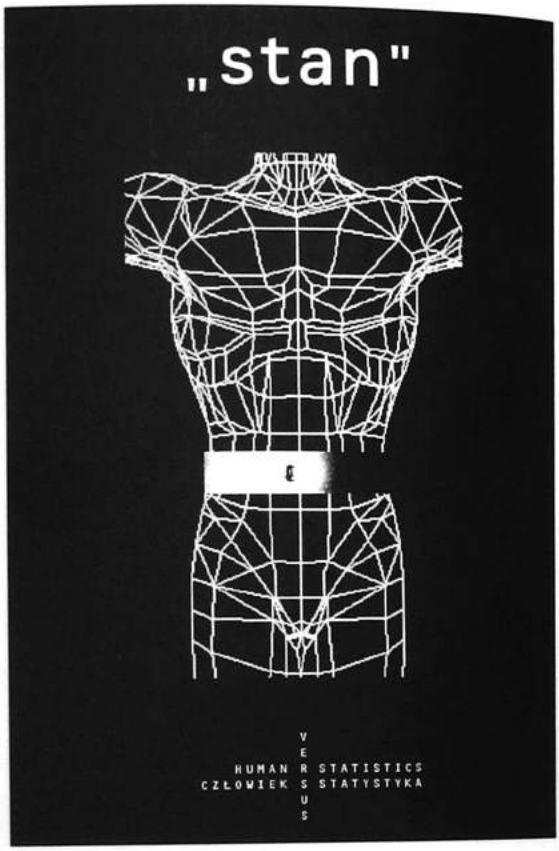
Dzieło Anny Cygańczyk pod tytułem „Ostatnie wieczerze" ukazuje dzieci w fazie życia płodowego ułożone na talerzach. Bezbronność małych ciał pokazana jest w bardzo bezpośredni sposób – w tym stadium rozwojowym zdane są one wyłącznie na pomoc innych.

II.1.8. Ból

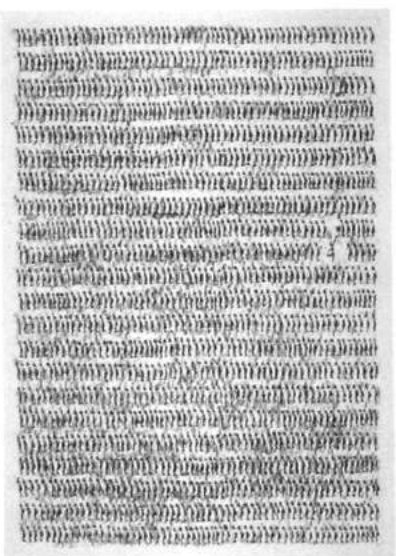
Ból jest jednym z najbardziej bezpośrednich przejawów naszej cielesności. Z drugiej strony, jego zwalczanie stało się obecnie ważną dziedziną życia. Reklamy firm farmaceutycznych prześcigają się w proponowaniu coraz to nowszych i skuteczniejszych leków na likwidację wszelkich stanów bólowych człowieka. Ból spowodowany starością i odrzuceniem widoczny jest we wcześniej omawianej grafice Grzegorza Domaradzkiego „Abdeckerei". Pojawia się też w pracy Natalii Romaniuk „Wyobcowanie", na której postać



Agata Dworzak, *Bez tytułu* (1/42)



Anna Krupska, *Człowiek versus statystyka III* (3/36)



Anna Fijałkowska, *Kreskówkowcy* (5/51)



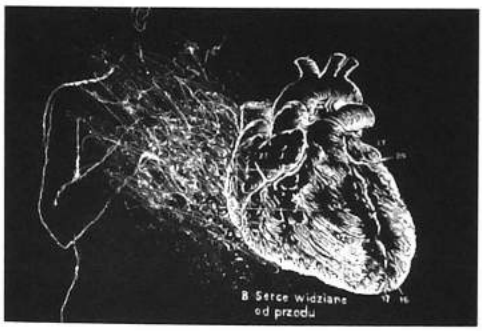
Aleksandra Cieślak *Preparat IV* (4/18)

kobieca przedstawiona w dwóch ujęciach wbija palce w swoją twarz, co jest wyrazem bólu z powodu tytułowego wyobcowania.

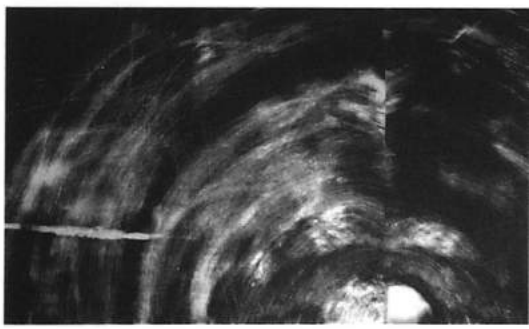
II.1.9. Cielesność zdegradowana

Wiele jest prac, które ukazują różne wymiary degradacji ciała ludzkiego we współczesnym świecie. Może stać się ono niepotrzebne w wyniku zestarzenia się, jak w omawianej już pracy „Abdeckerei" czy też wtedy, gdy nie spełnia standardów reprodukcyjnych, o czym mówi cykl dwóch prac „Bez tytułu" Natalii Osińskiej.
Kiedy indziej ciało staje się obiektem do przebierania jak w dziecięcych zabawach z lalkami, co wyraża serigrafia Agaty Dworzak.
Zostaje też ono zredukowane do statystycznego rozkładu czy roli preparatu, jak w pracach Anny Krupskiej i Aleksandry Cieślak.
Wreszcie ciało ludzkie ginie w tłumie podobnych ciał, staje się obiektem bez właściwości, zaledwie znakiem na społecznej mapie. Przedstawia to grafika Anny Fijałkowskiej „Kreskówkowcy", na której widzimy rzędy ludzkich sylwetek skierowanych w jedną stronę. Z tego całego ciągu wyłamuje się tylko jedna postać.

II.1.10. Fragmentaryzacja ciała

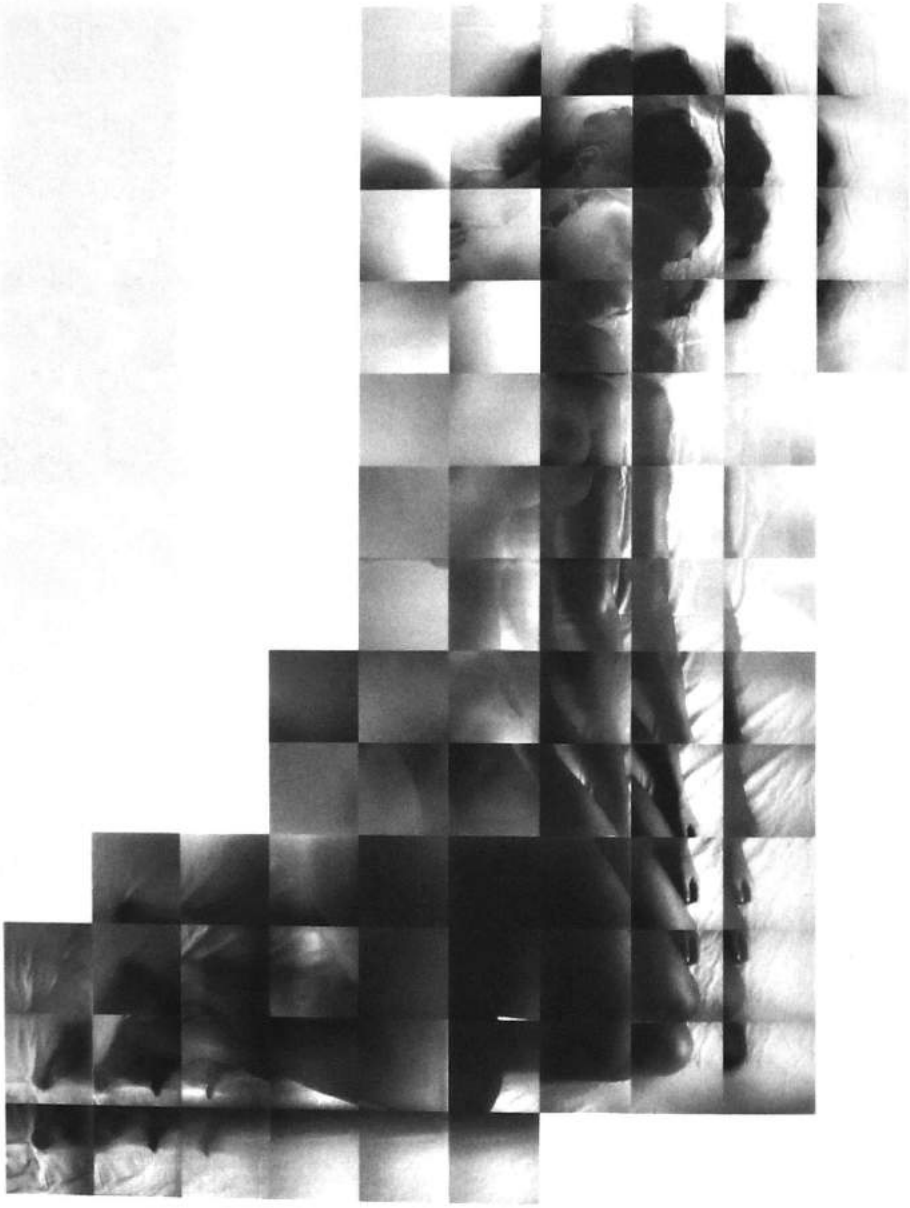


Marta Przybył, *Bez tytułu* (6/60)

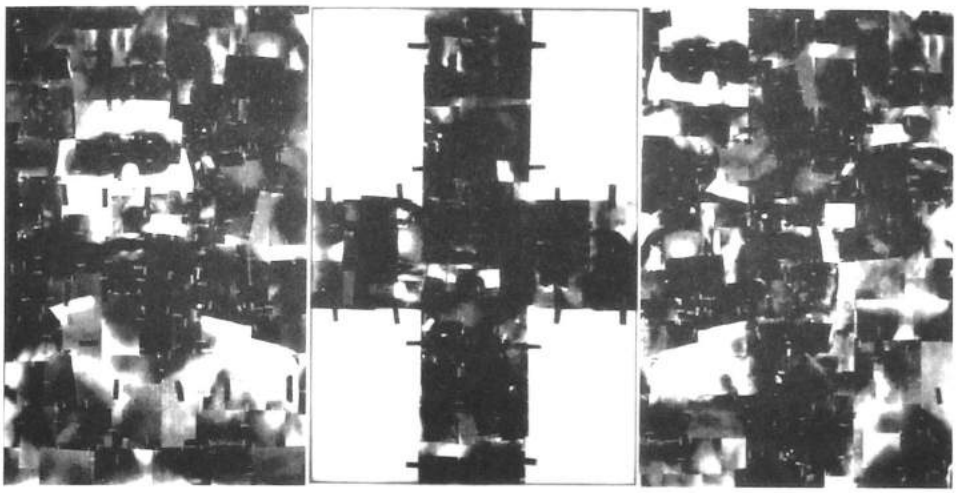


Marta Kosek, *USG* (5/59)

Z powyższą kategorią łączy się jeszcze inna, według której ciało zostaje poddane fragmentaryzacji. Ukazuje się tutaj ciało niepełne, pokawałkowane, widoczne są tylko jego poszczególne części. Takim przykładem jest powyżej wzmiankowany „Preparat IV" Aleksandry Cieślak czy też wręcz medyczne wyobrażenia ludzkich organów w pracy Marty Przybył (anatomiczny rysunek serca) i Marty Kosek (fragment ciała przedstawiony na USG). Fragmentaryzacja ciała stosowana jest również jako zabieg formalny w niektórych grafikach – na przykład w pracach Marcina Forysia czy Jakuba Jaska.



Jakub Jasek, *Projekt ciała* (6/42)



Marcin Foryś, Cykl 3 prac *Autoportret* (1/26)

II.1.11. Zanikanie ciała

Tematem licznych dzieł jest także zanikanie ciała, rozpływanie się w przestrzeni, w niebycie. Akt autorstwa Justyny Gackowskiej staje się jedynie odciśniętym śladem obecności człowieka, znakiem jego ciała. Natomiast w akcie Honoraty Robak ciało jest zbiorem abstrakcyjnych kresek.

Justyna Gackowska, *Naga I* (1/23)

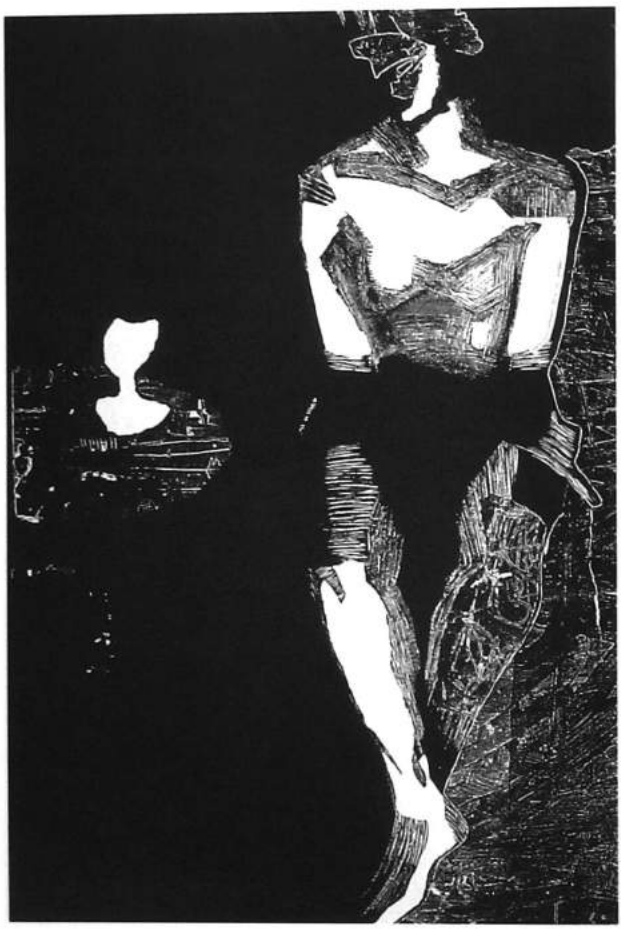


Honorata Robak

W końcu staje się świadectwem nieobecności, zaledwie cieniem, co ukazuje praca Izabelli Retkowskiej.

II.2. Samotność

Samotność jest zjawiskiem narastającym w cywilizacji zachodniej. Nie wdając się w szczegółowe rozważania, można ująć ten problem w kategoriach socjologicznych jako przejście od kolektywizmu do indywidualizmu w życiu społecznym. Dawny model społeczeństwa, który opierał się na



Izabella Kędzierska, *Bez tytułu* (2/28)



Paweł Bińczycki, *Cztery razy twoja samotność* (3/25)



Agnieszka Serbińska, *Bez tytułu* (1/67)

poczuciu wspólnoty i silnych więziach między ludźmi, zaczął przekształcać się w kierunku dalece rozwiniętego indywidualizmu, co skutkuje często zachowaniami egoistycznymi oraz, w efekcie, wyborem życia w samotności i narastającym poczuciem osamotnienia. O tym procesie pisał zresztą już ponad 100 lat temu Georg Simmel, wieszcząc zanik grup o charakterze *Gemeinschaft* na rzecz *Gesellschaft*[8],

Z grafik prezentowanych na Biennale, w których bardzo wyraźnie pojawia się motyw samotności, możemy wymienić pracę Agnieszki Serbińskiej. Kobieca postać w czerni ma zasłoniętą twarz delikatnym, przebijającym światło materiałem. Głowa lekko pochylona, ręce opuszczone wzdłuż ciała sygnalizują nastrój opuszczenia i samotności.

W linorycie Izabelli Kędzierskiej widzimy siedzącą samotną postać przy stoliku, na którym stoi kieliszek. Jej ręce opierają się na kolanach, nogi ma skrzyżowane przed sobą.

Praca natomiast Pawła Bińczyckiego zatytułowana „Cztery razy twoja samotność" ukazuje już tylko fragment stołu i znajdującą się na nim filiżankę. Jedynie przedmioty świadczą tutaj o samotności człowieka.

II.3. Miasto

Większość ludzi na Ziemi żyje dziś w miastach, które stały się codziennym otoczeniem człowieka. Miasta stają się coraz większe, a ich rozrastanie się nie jest tylko faktem przestrzennym, ale znajduje swoje odbicie w relacjach społecznych. Zajmuje się tym ważna subdyscyplina socjologii: socjologia miasta. Zaczyna się też kłaść w naukach społecznych duży nacisk na wizualną stronę miasta[9]. Analizując grafiki przedstawiane na Biennale, wyróżnić

---

[8] G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908.

[9] Zob. np. M. Krajewski (red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, Poznań 2007.

można 4 podkategorie związane z miastem: podwórka, blokowiska, mieszkania i miasto jako utopię.

II.3.1. Podwórka

Na podwórkach toczy się szczególnie życie dzieci. Podwórka są zapleczami domów, ale też zapleczami pamięci, która wydobywa po latach miejsca dzieciństwa. Takie miejsce zostało przedstawione w grafice Izabelli Krasy,



Izabela Krasa, *Miejsca niezapomniane* (5/60)

noszącej zresztą znamienny tytuł „Miejsca niezapomniane". Widzimy na niej tył odrapanej kamienicy z samotną postacią stojącą na jej tle.
Podwórka takie często zyskują miano tajemniczych, szczególnie po latach, gdy ich obraz zaciera się już w ludzkiej pamięci. W pracy Jacka Galewskiego pokazane jest takie podwórko, a właściwie wejście na nie, z uchyloną furtką zapraszającą do środka.

II.3.2. Blokowiska

Wielkie osiedla złożone z bloków mieszkalnych stały się nieodłącznym motywem pejzażu naszych miast. W omawianych grafikach stają się one



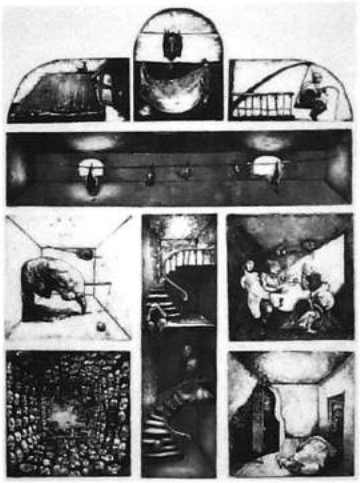
Ewelina Szydełko, *Bojanowskiego 6* (6/19)

elementem artystycznego materiału, który, po odpowiednich przeróbkach, staje się dziełem sztuki. Wystarczy chociażby wspomnieć o pracach Eweliny Szydełki, w których wyrastające w górę bloki są wyrazicielami geome-

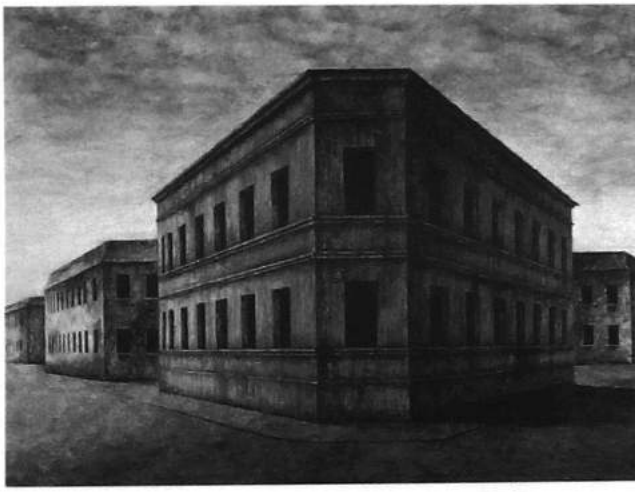
trycznych proporcji, czy pracy Julity Szydlik-Laufer, redukującej tytułowe blokowiska do abstrakcyjnych znaków przypominających dzieła Klimta.

II.3.3. Mieszkania

Niektóre prace ukazują też wnętrza domów. Czasami są to puste przestrzenie z domowymi przedmiotami, jak w pracy Izabeli Kowalczyk „Wnętrze I", a innym razem wypełnione domownikami, jak w nieco groteskowym dziele Bartosza Rejmaka „Dom".



Bartosz Rejmak, *Dom* (3/45)



Michał Radecki, *Bez tytułu* (4/40)

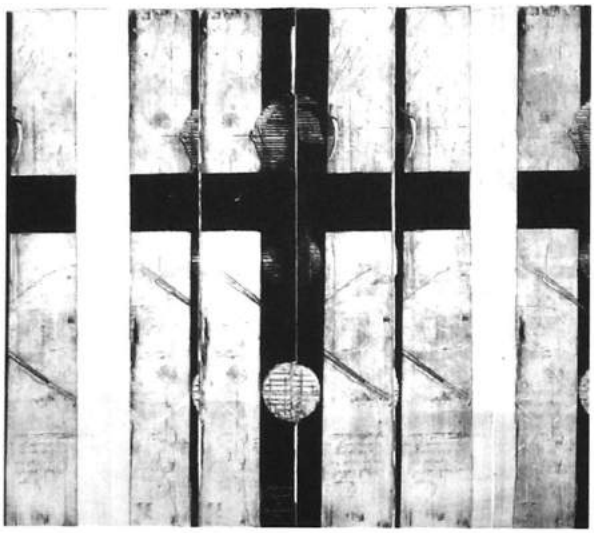
II.3.4. Miasto jako utopia

Miasto przedstawiane jest także jako przestrzeń utopijna, rzeczywistość, która nie istnieje w świecie realnym albo która może być jedynie projek-

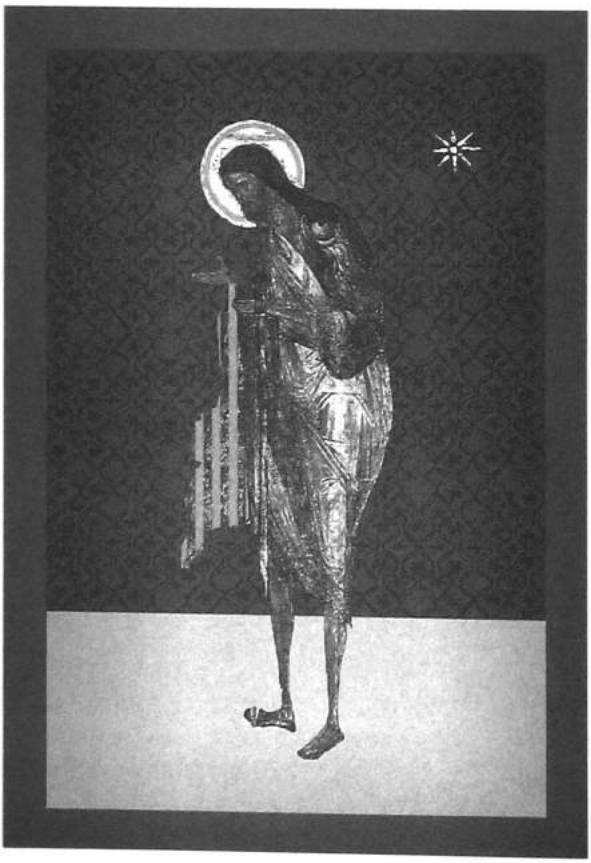


Róża Zapora, *Miasto, którego nie ma* (5/82)

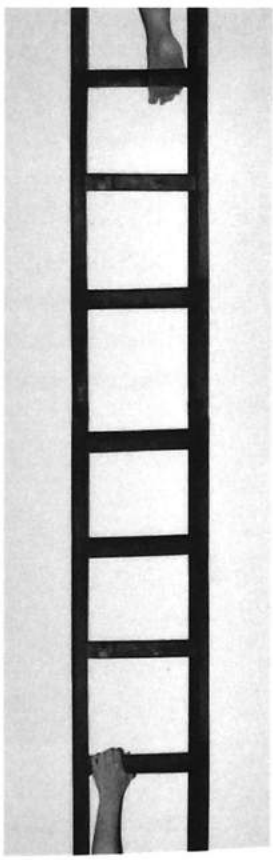
tem. Takie miasto pojawia się w pracy Michała Radeckiego, przedstawiającej rzędy domów, straszące pustymi oczodołami okien i ustawione w pustej, pozbawionej ludzi i jakichkolwiek przedmiotów przestrzeni.



Mira Boczniowicz, *Imperium znaków 2* (2/16)



Agata Kulczyk, *Ikony* (5/60)



Joanna Młynarczyk, *Droga* (5/64)

Grafika Róży Zapory zatytułowana „Miasto, którego nie ma" odnosi się wprost do projektów utopijnych. Sam tytuł zawiera w sobie utopijne konotacje; wszakże utopia to z greckiego *outopos*, czyli miejsce, którego nie ma.

II.4. Religia

Religia jest bardzo ważną wartością w życiu człowieka, a sytuacje kryzysowe, które w dzisiejszym świecie dotykają odniesień jednostki do Boga, stają się źródłem głębokiego kryzysu tożsamości człowieka. Religia ma też istotne znaczenie społeczne, jest jednym z najważniejszych elementów więziotwórczych i ostoją w sytuacjach kryzysowych. W grafikach kwestie związane z religią pojawiają się w różnych kontekstach. Wyróżnić można tutaj następujące podkategorie: symbole religijne, wyrażanie transcendencji, świętość, religia a społeczeństwo.

II.4.1. Symbole religijne

Bardzo często pojawia się w pracach ryba, która jest przecież symbolem chrześcijaństwa. Przykładem może linoryt Michała Misiaka „Ryba II".
W pracy Miry Boczniowicz „Imperium znaków 2" widzimy symbol krzyża z wpisaną weń sylwetką człowieka.

II.4.2. Wyrażanie transcendencji

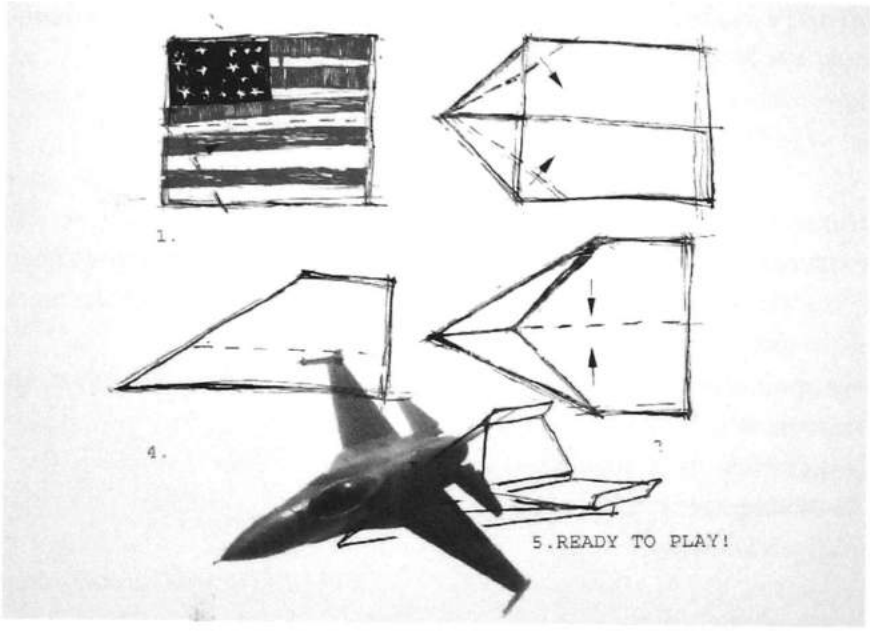
Odniesienia transcendentne wyrażać można w różny sposób. W przypadku ikon odniesienie jest bezpośrednie. Nawiązuje do tego praca Agaty Kulczyk zatytułowana właśnie „Ikony".
W metaforyczny sposób drogę ku górze ukazuje serigrafia Joanny Młynarczyk pod tytułem „Droga". Przedstawiona została na niej drabina. Na dolnym jej szczeblu widzimy fragment ręki, zaś na górnym – stopę. Dzieło to może też sugerować odniesienia do biblijnej drabiny Jakubowej.

II.4.3 Świętość

Motyw świętości pojawia się już w pracy Agaty Kulczyk „Ikony", przedstawiającej postać w aureoli. W dziele natomiast Małgorzaty Sadowskiej możemy zobaczyć odwróconą tyłem do widza postać świętego Maksymiliana Marii Kolbego.

II.4.4. Religia a społeczeństwo

Relacje pomiędzy religią a społeczeństwem ukazywane mogą być w różny sposób. Przykładem wykorzystania symboliki religijnej w kontekście społeczno-politycznym jest praca Marcina Jurkiewicza „Trójca". Wyraża ona



Monika Kurmin, *Ready to play* (5/61)



Małgorzata Sadowska, *Św. M. M. Kolbe* (3/46)

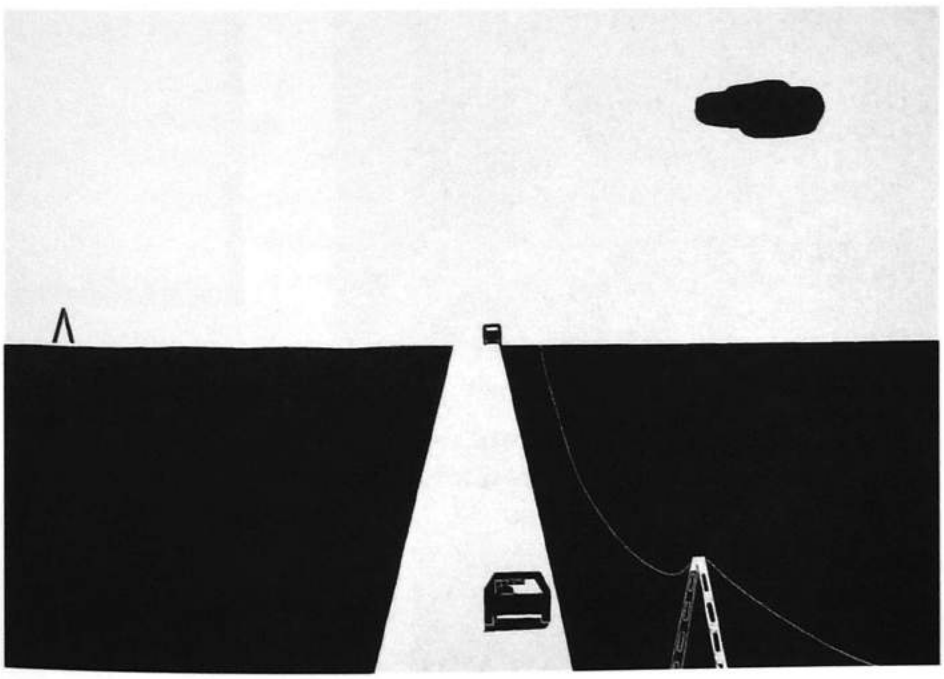
fakt przejmowania symboliki religijnej przez ideologie polityczne i zastępowanie religii różnymi ideologiami.

II.5. Polityka

Sfera polityki jest wszechobecna w społecznym dyskursie i pojawia się również w omawianych grafikach. Często są to komentarze bieżących wydarzeń. Przytoczyć można w tym kontekście serigrafię Moniki Kurmin „Ready to play", w której flaga amerykańska została skojarzona z wyobrażeniem samolotu wojskowego.
Z kolei praca Joanny Michniewskiej odnosi się do 2 irlandzkich ugrupowań: Sinn Fein oraz Iry.

II.6. Mikroświat zachowań codziennych

Świat życia codziennego również jest tematem grafik. Pojawia się zatem obraz szosy z jadącymi autami w pracy Rafała Bujnowskiego czy też zapis codziennego życia w „Codziennikach" Małgorzaty Morgaś.
Zwykłe czynności ludzkie, wykonywane często bez zastanowienia, są jednakże zawsze czymś jednostkowym i w efekcie tego nabierają statusu niezwykłości. Mówi o tym linoryt Jowity Wallner, przedstawiający kobietę dojącą krowę. Ta niby zwykła czynność stoi w kontraście z tytułem: „Łagodny



Rafał Bujnowski, *Droga zator – Wadowice* (I/22)



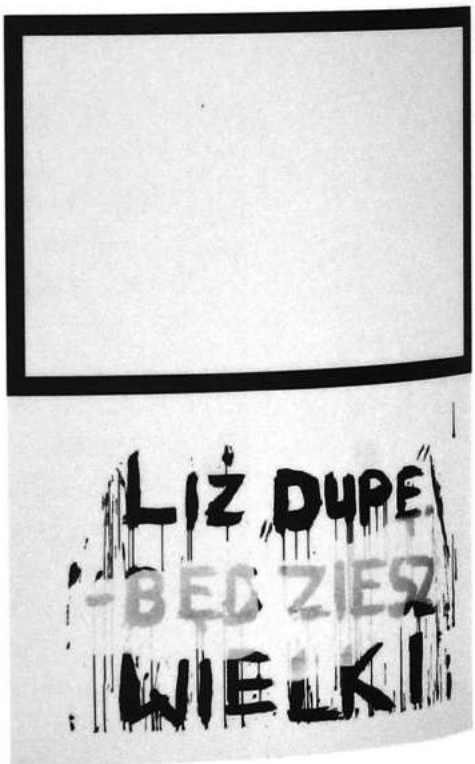
Joanna Michniewska, *Sinn Fein* (6/55)



Anita Wasik, *Quality for your Money* (4/46)



Tomek Mróz, *Samochód* (3/40)



Karolina Grzyb, *Altera Pars* (5/54)

nosorożec w kolorze blue". Całość została rzeczywiście przedstawiona w niebieskiej tonacji, w takim też kolorze występuje krowa, co nadaje całej sytuacji dodatkowej niezwykłości.

II.7. Konsumpcjonizm i jego krytyka

Współczesne społeczeństwa zachodnie określane są często jako społeczeństwa konsumpcyjne, to znaczy nastawione na konsumpcję w jej różnych wymiarach. Konsumpcjonizm bywa wielekroć krytykowany za występowanie w nim prymatu „mieć" nad „być". Owa krytyka wychodzi od różnych środowisk – zarówno lewicowych, jak i prawicowych. Ów problem się pojawia w wielu analizowanych tutaj grafikach. Praca Anity Wasik pokazuje uśmiechniętą kobietę z odbiornikiem telewizyjnym, zaś Tomka Mroza – parę o tępym i komicznym jednocześnie wyrazie twarzy, jadącą samochodem. Tytułowy samochód jest wyznacznikiem statusu we współczesnym społeczeństwie.

Krytycznym komentarzem do zadowolonego społeczeństwa sytych może być grafika Karoliny Grzyb, na której pojawia się napis: *Liż dupę – będziesz wielki*.

II.8. Podróż

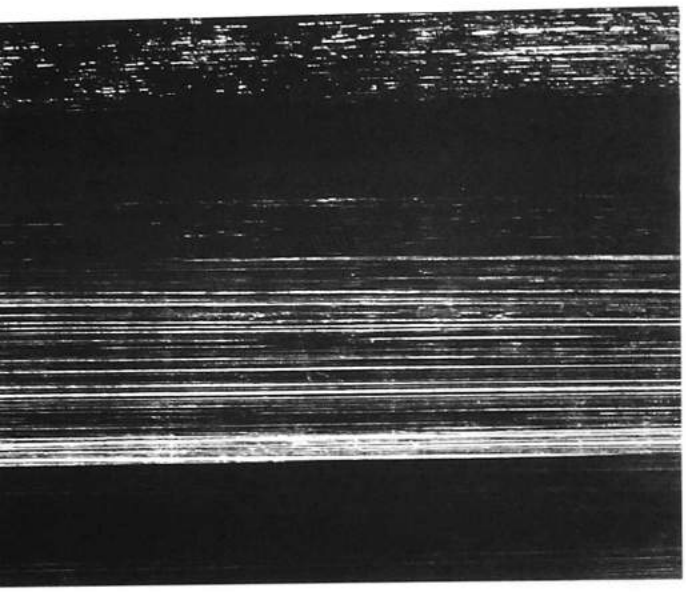
Prace z Biennale przynoszą wiele motywów związanych z podróżą. Można wśród nich wyróżnić takie podkategorie, jak: symbole drogi, pokonywanie przestrzeni i wakacje.

II.8.1. Symbole drogi

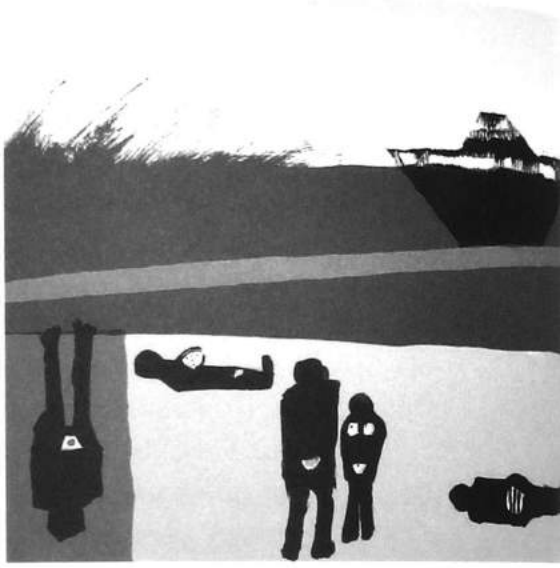
Czytelnym i metaforycznym symbolem drogi jest wzmiankowana wcześniej praca Joanny Młynarczyk, zatytułowana właśnie „Droga". Przedstawiona drabina staje się szmbolem drogi przede wszystkim duchowej. W grafice Jarka Jędrzejowskiego znajdujemy natomiast dwa stare samochody gotowe do podróży, odbywającej się w rzeczywistej przestrzeni fizycznej.

II.8.2. Pokonywanie przestrzeni

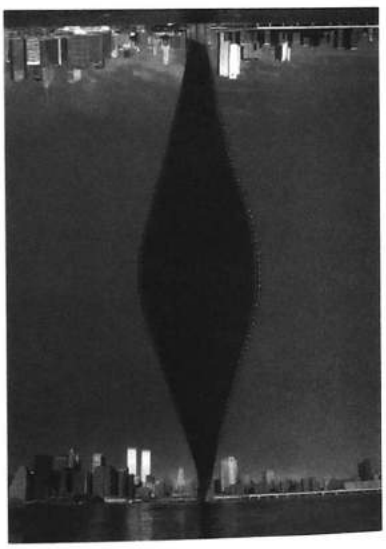
Przedstawiane powyżej prace Tomka Mroza „Samochód" i Rafała Bujnowskiego „Droga zator – Wadowice" odnoszą się wprost do kolejnej podkategorii, czyli pokonywania przestrzeni. Inną pracą do niej nawiązującą jest grafika Anny Zajkowskiej „Pejzaż miejski – Metro". Widzimy tutaj tylko jasne smugi przejeżdżającej kolejki metra.



Anna Zajkowska, *Pejzaż miejski – Metro* (3/52)



Monika Grubizna, *Plaza* (5/55)



Marek Płoszczyca, *Brooklyn Bridge* (5/70)



Magdalena Szliselman, *Game over* (4/14-15)

II.8.3 Wakacje

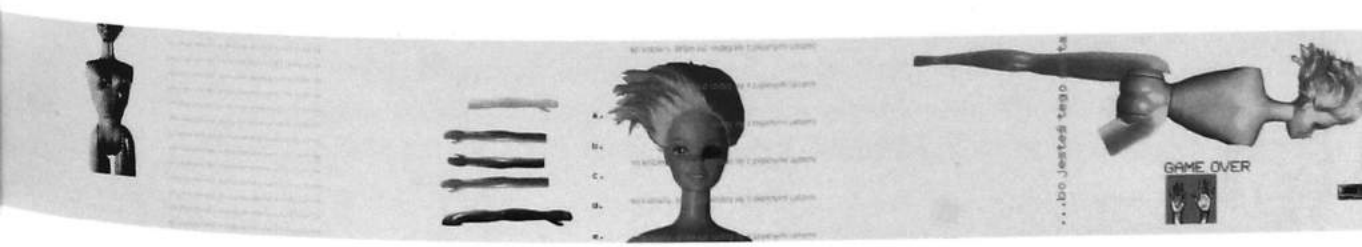
Z motywem drogi nieodłącznie związane są wyjazdy wakacyjne. Z omawianych grafik do tego tematu odnoszą się chociażby dzieła Michała Kawalca „Wspomnienia z wakacji" czy Moniki Grubizny „Plaża".

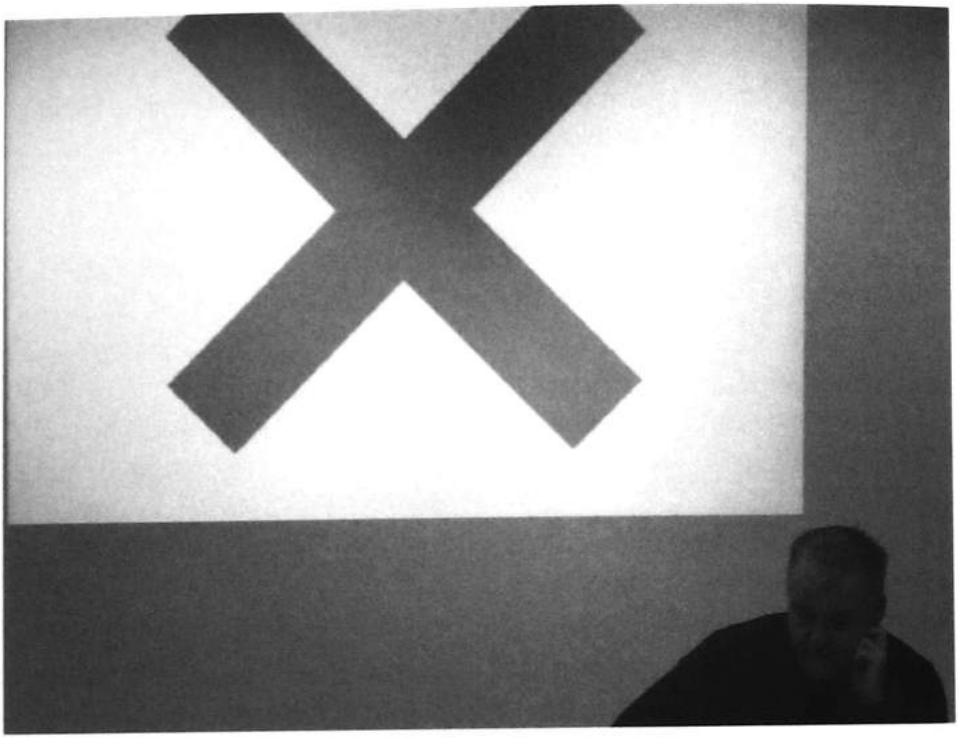
II.9. Poetyka reklamy

W ostatniej kategorii chciałbym zauważyć pojawiającą się tendencję do używania przez twórców poetyki wziętej z przekazów reklamowych. Jest to jeden ze znaków czasu współczesnej sztuki, która na różne sposoby wykorzystuje sposoby prezentacji reklamowych. Pojawiają się one we wcześniej przytaczanej pracy Anity Wasik: „Quality for your Money" czy też w grafikach „Game over" Magdaleny Szliselman i „Brooklin Bridże – 1883" Marka Płoszczycy.

Zakończenie

Działalność artystyczna, podobnie jak i każda działalność człowieka, zapośredniczona jest społecznie i jako taka może być obiektem analiz socjologicznych. To, co społeczne, ujawnia się w rezultatach ludzkich działań i jest wynikiem procesu socjalizacji, której poddany jest każdy człowiek. W powyższych analizach grafik prezentowanych podczas sześciu edycji Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu starałem się ukazać najbardziej charakterystyczne kategorie, które mogą opisać treść społeczną zawartą w owych pracach. Trzeba tutaj dodać, że omówienie tychże prac, często wielowątkowych, nie jest ich wyczerpującą analizą, a jedynie ma służyć podaniu przykładów na poszczególne kategorie analityczne. ■





prof. Mirosław Pawłowski – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Mirosław Pawłowski

Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu 1999–2009

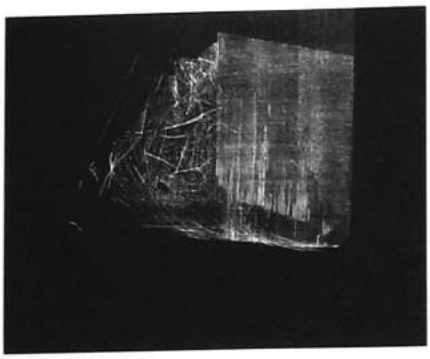
Katedra Grafiki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu prowadzi od 1995 roku ożywioną wymianę wystaw prac studentów pomiędzy Akademiami Sztuk Pięknych i innymi uczelniami artystycznymi w Polsce. Pokazy te spotykają się z dużym zainteresowaniem studentów, pozwalają bowiem spojrzeć na różne metody realizacji zamierzeń warsztatowych czy idei artystycznych. Stwarzają możliwość uważnego prześledzenia i porównania dorobku pracowni graficznych z różnych ośrodków w kraju. Konfrontują postawy artystyczne, możliwości techniczne i programy nauczania.
Z idei wymiany wystaw pomiędzy uczelniami artystycznymi w 1998 roku zrodził się pomysł powołania do życia ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej, którego wraz z profesorem Stefanem Ficnerem jesteśmy pomysłodawcami i kuratorami. W latach 1999–2009 Biennale zostało pokazane w galeriach wielu miast na terenie kraju. Organizatorzy stale współpracują z Galerią Miejską „Arsenał", PGS w Sopocie, Galerią Stary Browar w Poznaniu, Galerią Sztuki „Wozownia" w Toruniu, Państwową Galerią Sztuki „Wieża Ciśnień" w Koninie (do 2006), a ostatnio z Wydziałem Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, Politechniką Białostocką i „Rondem Sztuki" Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

BGS 1999–2009

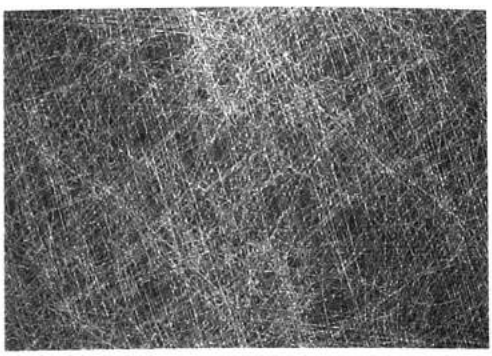
Organizując cykliczne przeglądy najmłodszej grafiki, za cel stawiamy sobie wyłonienie najciekawszych postaw twórczych spośród studiującej młodzieży oraz ułatwienie im startu do dojrzałej kariery artystycznej.
Już od pierwszej edycji zgłaszano ponad 1000 prac. Przytoczę kilka danych statystycznych, które w moim odczuciu, charakteryzują stopień zainteresowania najmłodszych adeptów sztuki graficznej naszym przeglądem:

I. Biennale (1999)

Do konkursu zgłoszono 1005 prac 314 osób. Jury wybrało 250 prac, które zakwalifikowano do udziału w wystawie pokonkursowej. Wystawa odwiedziła Zieloną Górę, Katowice, Przemyśl, Gorzów Wielkopolski, Sopot i Toruń.



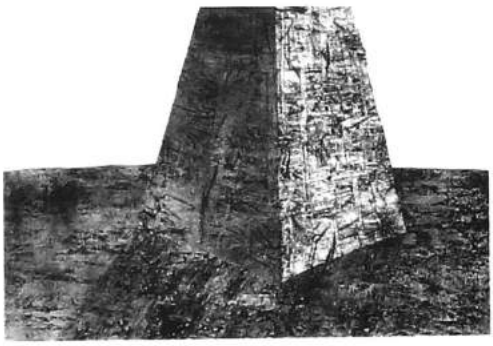
Marta Lech, ASP Wrocław



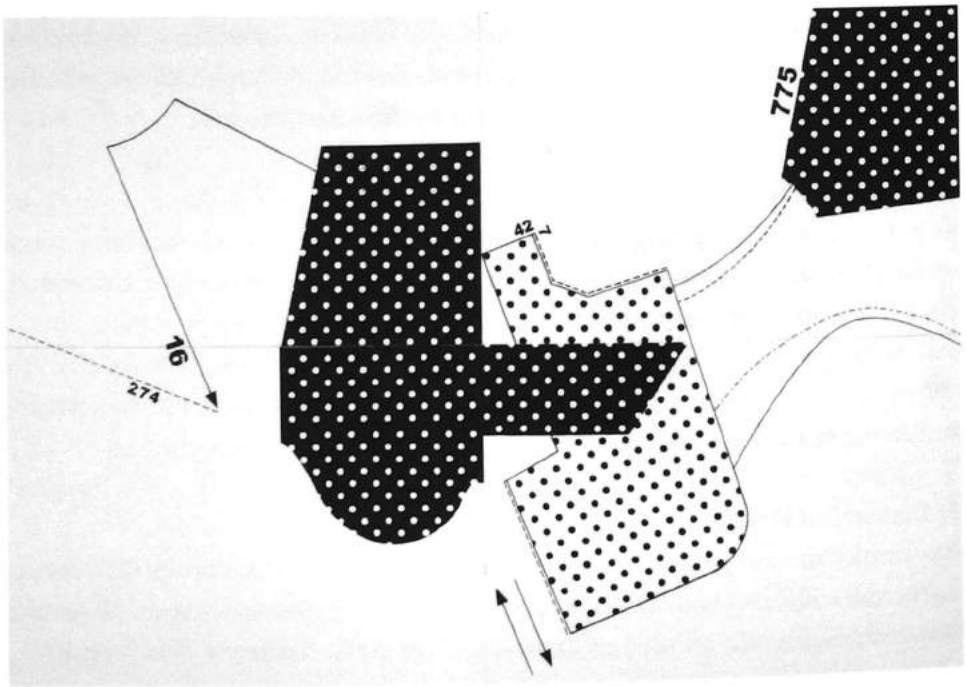
Ewa Wójtowicz, ASP Poznań



Żaneta Gruchała, UMK Toruń



Grzegorz Hańderek, ASP Katowice



Marta Orzeł, ASP Wrocław

2. Biennale (2001)
Wpłynęło 1021 prac 310 osób. Z tej liczby wybrano 196 grafik 115 autorów i zakwalifikowano do udziału w wystawie pokonkursowej. 2. Ogólnopolskie Biennale Grafiki Studenckiej Poznań 2001 prezentowane było w galerii „Wieża Ciśnień" w Koninie, BWA w Toruniu i w Zamku w Książu.

3. Biennale (2003)
Do konkursu zgłoszono 1046 prac 324 autorów. Jury wybrało 170 grafik 123 autorów, które zakwalifikowano do udziału w wystawie pokonkursowej. 3. Ogólnopolskie Biennale Grafiki Studenckiej Poznań 2003 prezentowane było w galerii „Wieża Ciśnień" w Koninie, Galerii Sztuki „Wozownia" w Toruniu i BWA w Katowicach.

4. Biennale (2005)
Do konkursu zgłosiło się aż 324 studentów, nadsyłając w sumie 1246 prac. Jury wybrało 170 grafik 123 autorów, które zakwalifikowano do udziału w wystawie pokonkursowej. Wystawa została zaprezentowana na Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie (2005), podczas Międzynarodowej Konferencji Grafików 4 Impact-Kontakt Poznań–Berlin w Starym Browarze w Poznaniu (2005) i w Auli warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (2006).

5. Biennale (2007)
Na konkurs wpłynęły 1023 prace 386 autorów. Jury zakwalifikowało 163 prace 115 autorów do wystawy pokonkursowej. Duży fragment wystawy 5. BGS brał udział w wielkim pokazie polskiej grafiki „Trans_grafika" – Eastern European Graphic Art w Hangaram Museum w Seulu (Korea Południowa), podczas SIPA '07 oraz w programie Międzynarodowej Konferencji Grafików 5 Impact w Tallinie (Estonia; Trans_Graphic – Polish Prints). W 2008 roku zaprezentowano 5. Biennale w Posters Gallery w Helsinkach i na Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie.

6. Biennale (2009)
W dniach 29–30 stycznia 2009 roku odbyły się obrady Jury 6. Biennale Grafiki Studenckiej. Na konkurs wpłynęło 988 prac 297 autorów. Jury zapoznało się ze wszystkimi pracami i zakwalifikowało do wystawy pokonkursowej 157 prac 106 autorów. Poza Poznaniem wystawa została pokazana w ramach Biennale „Graficzny Białystok" w 2010 roku.



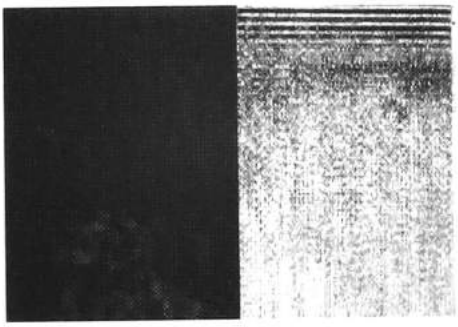
Dorota Nowak, ASP Katowice



Judyta Bernaś, ASP Katowice



Bianka Rolando, ASP Poznań



Monika Niwelińska, ASP Kraków



Dominika Sadowska, ASP Łódź



Dominika Sadowska, ASP Łódź

7. Biennale (2011)

W dniach 26–27 stycznia 2011 roku odbędą się obrady Jury 7. Biennale Grafiki Studenckiej. Na konkurs wpłynęło już ponad tysiąc grafik 306 autorów.

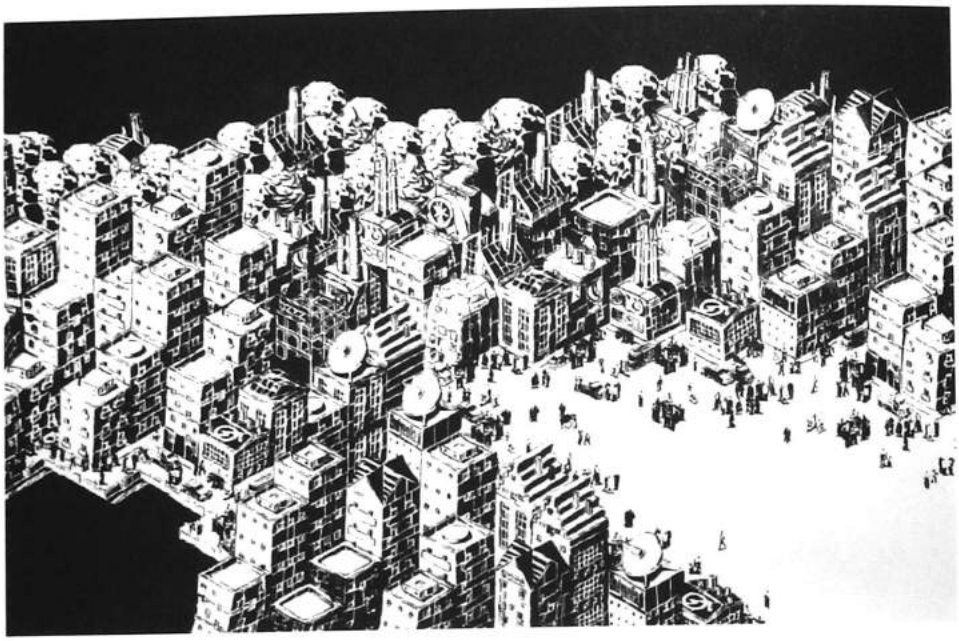
Co można powiedzieć o najmłodszej generacji polskich grafików? Na pewno to, że ich postawy są zróżnicowane i poszukujące, a każdy z nich pragnie zaznaczyć własną indywidualność. Przez 12 lat istnienia Biennale Grafiki Studenckiej dał się zauważyć pewien charakterystyczny rys przysyłanych grafik, określający uczelnię lub pedagoga prowadzącego pracownię graficzną. Oczywiście generalizuję, ale po wielu latach organizowania tego przeglądu powstaje już pewne rozeznanie, jeśli chodzi o preferencje, artykulacje, tendencje i idee przypisane określonym środowiskom.

I tak można się spodziewać bardzo dobrej grafiki w technikach metalowych z uczelni artystycznych z Krakowa, Poznania, Katowic czy Wrocławia. Serigrafie, i to w dużych ilościach i formatach, przysyłają ASP Łódź i UA Poznań, UMK Toruń, a ostatnio również ASP w Katowicach. Litografie prezentują uczelnie artystyczne z Krakowa, Warszawy, Poznania i Gdańska. Linoryty najczęściej pochodzą z Krakowa, Wrocławia, Lublina, Wrocławia i Poznania. Tak zwana „grafika poszukująca" to z pewnością Poznań i Katowice.

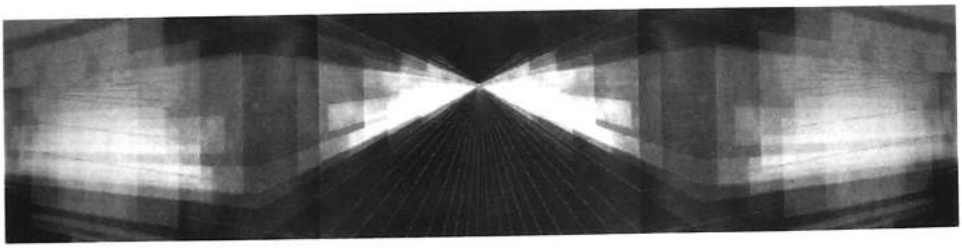
Cechą charakterystyczną młodej grafiki polskiej jest figuracja. To najczęściej spotykana forma wypowiedzi i dotyczy w zasadzie wszystkich uczelni reprezentowanych na wystawach Biennale. Pojawiają się również prace mocno osadzone w tradycji abstrakcji i geometrii, które w dużej mierze są charakterystyczne dla szkoły łódzkiej.

Od niedawna pojawiła się mocna reprezentacja grafiki cyfrowej z Katowic i Wrocławia. Ośrodki te wiodą obecnie prym (szczególnie Katowice) i posiadają największe osiągnięcia w zakresie druku digitalnego oraz edukacji artystycznej w tej dziedzinie.

Ostatnie 20 lat rozwoju komputerów, rejestracji cyfrowych czy komunikacji globalnej spowodowało, że już inaczej patrzymy na grafikę. Stopniowo, w ostatnich edycjach biennale, zaczęły się pojawiać prace cyfrowe realizowane przy pomocy komputera bądź ze sporym jego użyciem. Młodzi artyści, czy to nie dowierzając nowemu medium, czy to z przyczyn natury osobistej, mieszają techniki najnowsze z tymi o określonej hierarchii tradycyjnej (ASP Katowice). Metoda ta daje często interesujące skutki artystyczne. Pojawiają się cytaty fotograficzne, digitalne i to w jak najbardziej „szlachetnych" technikach takich, jak: akwaforta, akwatinta, sucha igła czy



Adam Waras, ASP Gdańsk



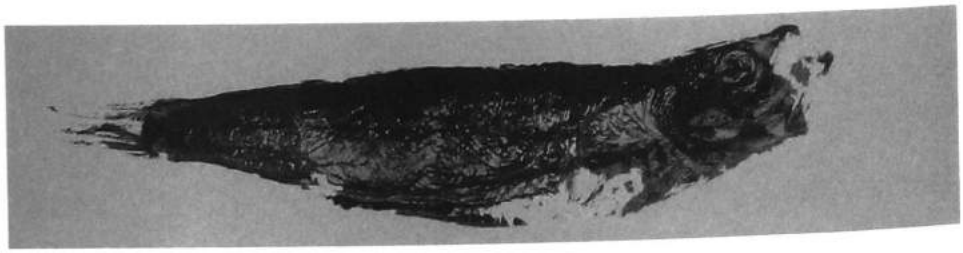
Teresa Bojakowska, ASP Poznań



Paweł Piech, UMCS Lublin

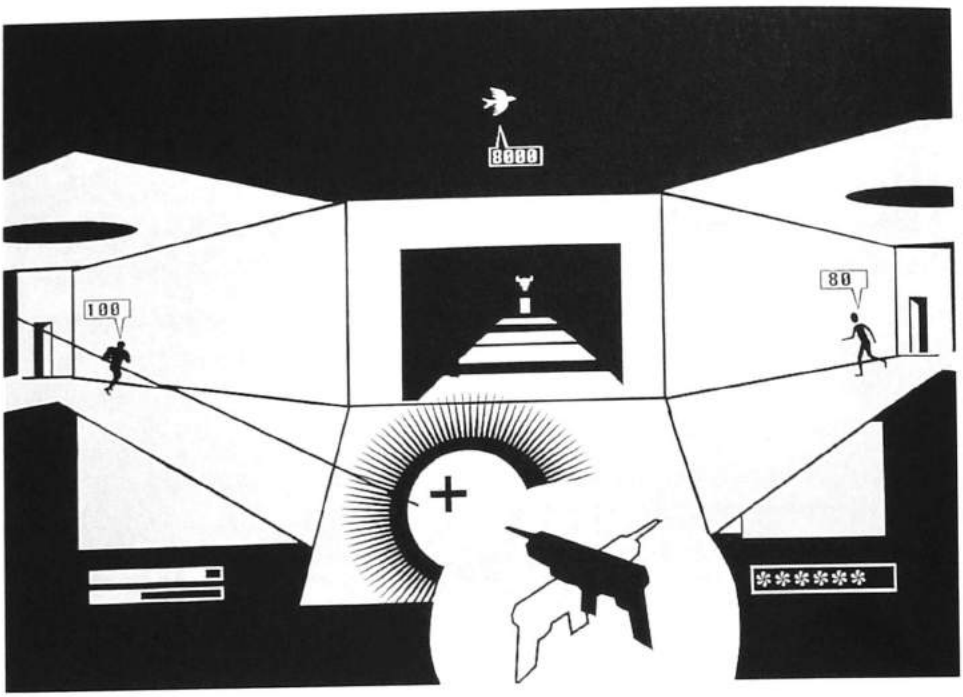


Teodor Durski, ASP Łódź



Katarzyna Łukasik, ASP Łódź

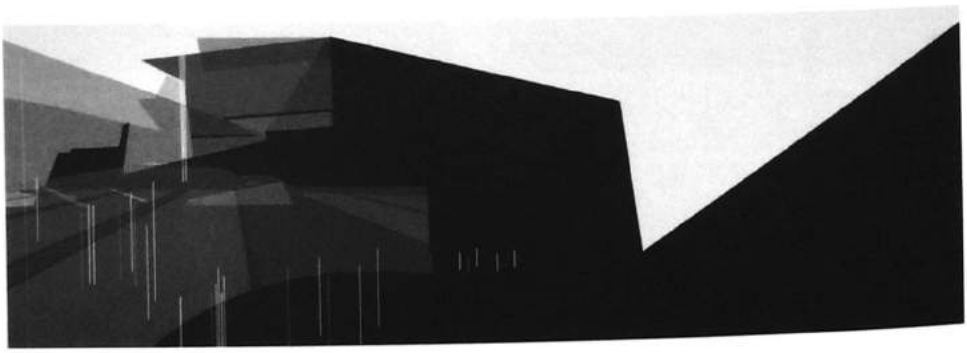
drzeworyt. Oczywiście są to świadome decyzje, które podporządkowane są wcześniej przyjętym kryteriom artystycznym.
Współczesna grafika artystyczna funkcjonuje nieco poza oficjalnymi przeglądami sztuki, dlatego kontakt z nią jest rzeczywiście rzadszy. Niemniej, dzięki dużym przeglądom cyklicznym takim, jak: krakowskie Międzynarodowe Triennale Grafiki, toruńskie Międzynarodowe Triennale Grafiki „Kolor w Grafice", katowickie Triennale Grafiki Polskiej czy poznańskie Biennale Grafiki Studenckiej istnieje możliwość poznania tego, co obecnie w tej dziedzinie sztuki jest istotne, przekonania się, czy nowe metody obrazowania i druku znajdują swoje miejsce w obszarze grafiki warsztatowej. Sztuka czerpie szeroko ze zdobyczy technologicznych, szczególnie dzisiaj, a w grafice i multimediach przede wszystkim. Oczywiście mam świadomość, że po każdej fali fascynacji wynalazkami i nowościami technologicznymi przychodzi czas na refleksję. To, co jeszcze niedawno otwierało przed nami nieograniczone perspektywy poznawcze i obszary penetracji artystycznej (komputer, druk cyfrowy, Internet), ukazuje nam niespodziewanie nową sferę zagrożeń, pułapek i pewnego medialnego uzależnienia. Sądzę, że najmłodsi graficy mają tego świadomość...
Może dlatego dzisiaj najbardziej interesujące wydają się te poszukiwania, w których artyści penetrują świat reklamy i szeroko rozumianego designu. Daje to w artystycznym aspekcie bardzo ciekawe skutki, łączące tradycję grafiki warsztatowej ze współczesnymi zapisami cyfrowymi. Według mnie, najbardziej istotna jest idea i przekaz. Zakładam, że warsztat jest doskonały, acz transparentny. Przekonuje mnie przełamywanie podziałów między technikami, propozycje wielkoformatowe, mocny kolor czy łączenie – jak wspominałem wcześniej – różnych artykulacji w obrębie wybranej techniki graficznej. Często jest to odwieczna walka z malarstwem czy współczesną siłą *graphic design*. Sądzę, że młoda grafika polska jest obecnie w trakcie znajdowania własnego oblicza i adekwatnej formy do opisu współczesności. Stopniowo rezygnuje ze statusu obiektu w kolekcjonerskich zbiorach. Jest to dla mnie najbardziej obiecująca sytuacja, bo daje nadzieję na nieograniczoną perspektywę rozwoju.
W masowej opinii grafika artystyczna postrzegana jest skromniej niż na przykład plakat. Na marginesie mówiąc, po kilku latach stagnacji mamy do czynienia z jego ponownym rozwojem i to dzięki najmłodszej generacji twórców, często uczestników i laureatów poznańskiego Biennale Grafiki Studenckiej.
W ostatnich latach pojawiły się nowe, wcześniej niespotykane, formy realizacji i dystrybucji obrazu. Mam na myśli formę elektroniczną: holografię, Internet, wielkoformatowe projekcje czy billboard, który ze swoim



Jakub Stępień HAKOBO, ASP Łódź



Jarosław Janas, ASP Poznań

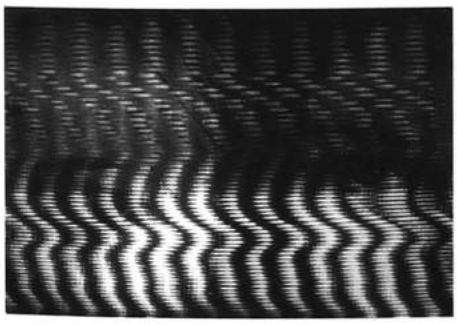


Maria Meller, ASP Poznań

obszarem zadruku nie ma sobie równych, jeśli chodzi o siłę wyrazu czy raczej „siłę rażenia" wizualnego. Trudno być obojętnym wobec tego przekazu. Szkoda tylko, że w przestrzeni miejskiej tak rzadko można obejrzeć interesujące pod względem graficznym realizacje.

Niemniej, jeśli się trochę rozejrzeć choćby w strefie *undergroudu*, to znajdziemy sporo działań graficznych w postaci drobnych ulotek, wlepek, kartek pocztowych, efemerycznych pism, stron internetowych. Są to obszary, w których grafika współczesna również żyje. Zresztą wspomniane wyżej formy *designu* graficznego znajdują swoją reprezentację w tej „szlachetniejszej" jej odmianie: w realizacjach grafiki warsztatowej, co w poznańskim Biennale Grafiki Studenckiej jest też wielokrotnie widoczne. Nierzadko te dwie formy aktywności twórczej zazębiają się, zacierając granice między sztuką użytkową a tzw. czystą.

Pozycja, z której grafika podejmuje próby opisu świata bądź samej siebie, zawsze pochodziła spoza naskórka sztuki. Według mnie to jej cecha charakterystyczna (chociażby z przyczyny warsztatu), z powodu której posiada możliwość innej „reakcji" niż np. media elektoniczne, co w efekcie daje czas do pełniejszej, bardziej złożonej, uniwersalnej wypowiedzi. Obserwując dokonania studentów grafiki z całego kraju, można zauważyć, że nie są to tylko i wyłącznie ćwiczenia semestralne ukierunkowane na naukę warsztatu, lecz wyraźnie stawiany jest cel artystyczny, idea czy próba opisu tego obszaru, w którym przyszło im żyć: tego prywatnego i tego publicznego. Świata pełnego konfliktów politycznych, religijnych, ekonomicznych czy socjalnych. Świata ery globalizacji, szybkiej komunikacji i masowej konsumpcji. Postawy te określają społeczną świadomość najmłodszego pokolenia artystów ery globalnej wioski. ■

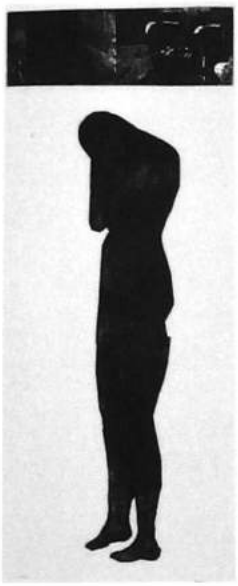


Dorota Mackiewicz, UMK Toruń



Joanna Małecka, ASP Łódź

BGS 1 / 2



GRAND PRIX 1 BGS 1999
Marianna Sztyma | ASP Poznań
Niepewność, 1998, wklęsłodruk, 172 x 70

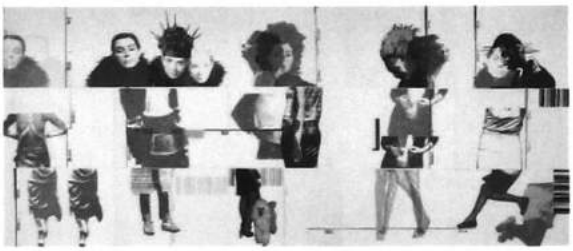
GRAND PRIX 1 Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 1999
Marianna Sztyma z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu

Anna Sadowska z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
NAGRODA REKTORA ASP W POZNANIU
Agata Kula z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
NAGRODA POZNAŃSKIEGO STOWARZYSZENIA PROMOCJI SZTUKI
Anna Sadowska z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ GRAŻYNĘ KULCZYK

Rafał Borcz z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
WYRÓŻNIENIE
Rafał Bujnowski z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
WYRÓŻNIENIE
Justyna Gackowska z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
WYRÓŻNIENIE
Katarzyna Nowak z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
WYRÓŻNIENIE
Jowita Wallner z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
WYRÓŻNIENIE UFUNDOWANE PRZEZ ALOJZEGO ANDRZEJA KUCĘ
Marianna Sztyma z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Marcin Foryś z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Mirosław Korzeniewski z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Magdalena Zych z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
WYRÓŻNIENIE

JURY 1999

ad. Stefan Ficner	ASP Poznań & WSP Zielona Góra | Kurator Biennale
ad. Zbigniew Gorlak	ASP Gdańsk
red. Dorota Jarecka	Gazeta Wyborcza | Warszawa
Jarosław Ludwicki	Galeria Garbary 48 | Poznań
prof. Mirosław Pawłowski	UMK Toruń & ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Andrzej Smoczyński	ASP Łódź
prof. Rafał Strent	ASP Warszawa | Przewodniczący Jury
ad. II Jacek Szewczyk	ASP Wrocław
prof. Jan Szmatloch	ASP Katowice
prof. Ewa Zawadzka	WSP Częstochowa
prof. Roman Żyguiski	ASP Kraków



GRAND PRIX 2 BGS 2001
Agata Dworzak | UMK Toruń
Billboard - Obszary tożsamości, 2000, serigrafia, 210 x 500

GRAND PRIX 2 Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2001
Agata Dworzak z UMK w Toruniu

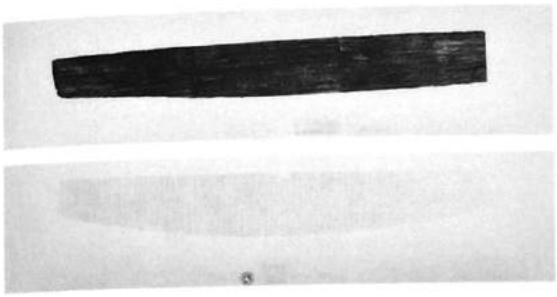
Anna Janik z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
NAGRODA REKTORA ASP W POZNANIU
Ewa Piotrowska z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
NAGRODA POZNAŃSKIEGO STOWARZYSZENIA JERZEGO PIOTROWICZA
Dominika Sadowska z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ GRAŻYNĘ KULCZYK
Mirosław Gugała z WSP w Zielonej Górze
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ FIRMĘ YES
Ewa Hać z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ PREZYDENTA M. POZNANIA

Mira Boczniowicz z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
WYRÓŻNIENIE
Małgorzata Dmitruk z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
WYRÓŻNIENIE
Anna Perłowska-Weiser z UMCS w Lublinie
WYRÓŻNIENIE
Dorota Wąsicka z UMK w Toruniu
WYRÓŻNIENIE

JURY 2001

Marianna Sztyma	Laureatka 1 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 1999
ad II Stefan Ficner	ASP Poznań & WSP Zielona Góra | Kurator Biennale
ad II Zbigniew Gorlak	ASP Gdańsk
dyr Wojciech Makowiecki	Galeria Miejska arsenał | Poznań
prof. Grzegorz Mazurek	UMCS Lublin
prof. Mirosław Pawłowski	ASP Poznań & UMK Toruń | Kurator Biennale
red Andrzej Saj	Format | Wrocław
prof. Rafał Strent	ASP Warszawa | Przewodniczący Jury
ad Marcin Surzycki	ASP Kraków
prof. Jacek Szewczyk	ASP Wrocław

BGS 3 / 4



GRAND PRIX 3 BGS 2003
Małgorzata Gurowska | ASP Warszawa
Kokon I i II - Cykl funeralny, 2002, technika mieszana, 62 x 260

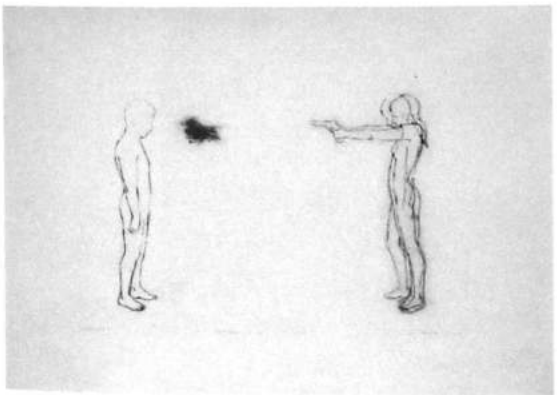
GRAND PRIX 3 Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2003
oraz nagroda - wystawa indywidualna w Galerii Sztuki „Wieża Ciśnień" w Koninie
Małgorzata Gurowska z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Anna Hukowska z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
NAGRODA REKTORA ASP W POZNANIU
Monika Krawiec z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
NAGRODA TOWARZYSTWA JERZEGO PIOTROWICZA
Dominika Sadowska z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
NAGRODA DZIEKANA WYDZIAŁU GRAFIKI ASP W POZNANIU
Małgorzata Gurowska z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ GRAŻYNĘ KULCZYK
Sławoj Dreszer z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ GRAŻYNĘ KULCZYK

Ksawery Kaliski z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Grupa Magnifikat z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Krzysztof Malczewski z UMCS w Lublinie
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Karolina Grudzińska z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Grzegorz Hańderek z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Barbara Citkowska z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
WYRÓŻNIENIE HONOROWE

JURY 2003

Agata Dworzak	Laureatka 2 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2001
prof. ASP Stefan Ficner	ASP Poznań & UZ Zielona Góra | Kurator Biennale
prof. Roman Gajewski	ASP Gdańsk
prof. Grzegorz Mazurek	UMSC Lublin
prof. Mirosław Pawłowski	UMK Toruń & ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Rafał Strent	ASP Warszawa | Przewodniczący Jury
ad. ll Przemysław Tyszkiewicz	ASP Wrocław
prof. Ewa Zawadzka	WSP Częstochowa
prof. ASP Roman Żyguiski	ASP Kraków



GRAND PRIX 4 BGS 2005
Anna Marszał | ASP Wrocław
Kocham Cię 2, 2004, sucha igła, 70 x 100

GRAND PRIX 4 Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2005
Anna Marszał z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu

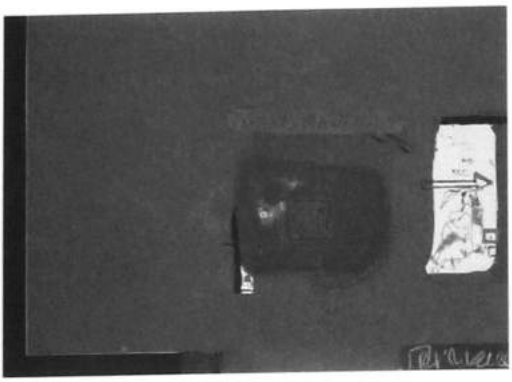
Magdalena Szliselman z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
NAGRODA REKTORA ASP W POZNANIU
Monika Niweińska z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
NAGRODA DZIEKANA WYDZIAŁU GRAFIKI ASP W POZNANIU
Anna Marszał z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
NAGRODA TOWARZYSTWA JERZEGO PIOTROWICZA
Marek Maciuba z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
NAGRODA GALERII MIEJSKIEJ ARSENAŁ W POZNANIU
Aleksandra Cieślak z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
NAGRODA STOWARZYSZENIA POLSKICH ARTYSTÓW MALARZY I GRAFIKÓW

Gabriela Sokołowska z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Marek Oleksy z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Wojciech Juchniewicz z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
WYRÓŻNIENIE HONOROWE
Magdalena Bielecka z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
WYRÓŻNIENIE HONOROWE

JURY 2005

Małgorzata Gurowska	Laureatka 3 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2003
Jan Fejkiel	Fejkiel Gallery | Kraków
prof. Stefan Ficner	ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Grzegorz Mazurek	UMCS Lublin
prof. Mirosław Pawłowski	UMK Toruń & ASP Poznań | Kurator Biennale
dr Agata Stępień	ASP Łódź
prof. Rafał Strent	ASP Warszawa | Przewodniczący Jury
prof. Jacek Szewczyk	ASP Wrocław

BGS 5 / 6



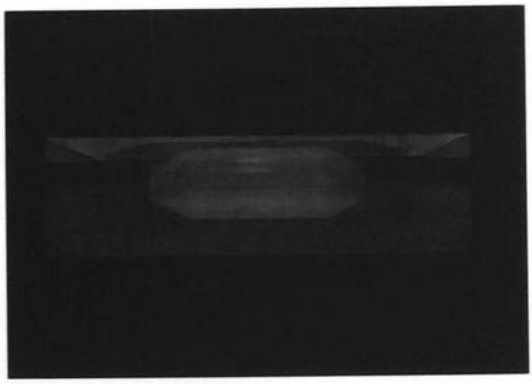
GRAND PRIX 5 BGS 2007
Agata Jakubowska | ASP Łódź
Bez tytułu, 2005, serigrafia, 100 x 140

GRAND PRIX 5 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2007
AGATA JAKUBOWSKA z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi

NAGRODA REKTORA ASP W POZNANIU
Ewelina Sośniak z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
NAGRODA REKTORA ASP W KATOWICACH
Maja Meller z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
NAGRODA REKTORA ASP WE WROCŁAWIU
Monika Filipiak z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
NAGRODA REKTORA ASP W WARSZAWIE
Barbara Tytko z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
NAGRODA DZIEKANA WYDZIAŁU GRAFIKI ASP W POZNANIU
Paweł Piech z UMCS w Lublinie
NAGRODA DZIEKANA WYDZIAŁU ARTYSTYCZNEGO UMCS W LUBLINIE
Remigiusz Wojaczek z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi
NAGRODA TOWARZYSTWA JERZEGO PIOTROWICZA
Norbert Moczarski z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ P. GRAŻYNĘ KULCZYK
Jakub Klimaszewski z Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu
NAGRODA GALERII MIEJSKIEJ ARSENAŁ W POZNANIU
Marta Pogorzelec z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach
WYRÓŻNIENIA DZIEKANA WYDZIAŁU SZTUK PIĘKNYCH UMK W TORUNIU
Joanna Wylegała z Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu
Marek Zambrzycki z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu

JURY 2007

Anna Marszał	Laureatka 4 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2005
prof. Stefan Ficner	ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Grzegorz Mazurek	UMSC Lublin
prof. Henryk Ożóg	ASP Kraków
prof. Mirosław Pawłowski	UMK Toruń & ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Adam Romaniuk	ASP Katowice
dr Agata Stępień	ASP Łódź
prof. Rafał Strent	ASP Warszawa | Przewodniczący Jury
prof. Jacek Szewczyk	ASP Wrocław



GRAND PRIX 6 BGS 2009
Marta Pogorzelec | ASP Katowice
Sarkofag IX, 2008, druk cyfrowy, 91 x 116

GRAND PRIX 6 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2009
MARTA POGORZELEC z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach

NAGRODA REKTORA ASP W POZNANIU:
Anna Halarewicz - ASP Wrocław
NAGRODA DZIEKANA WYDZIAŁU GRAFIKI ASP W POZNANIU:
Radosław Włodarski - ASP Poznań
NAGRODA REKTORA ASP W WARSZAWIE
Ewelina Szydełko - ASP Kraków
NAGRODA REKTORA ASP WE WROCŁAWIU:
Kamil Smala - ASP Katowice
NAGRODA KATEDRY GRAFIKI WARSZTATOWEJ ASP W WARSZAWIE
Krzysztof Iwański - ASP Łódź
NAGRODA REKTORA ASP W ŁODZI:
Katarzyna Kucwaj - ASP Kraków
NAGRODA DZIEKANA WYDZIAŁU ARTYSTYCZNEGO U.Z. W ZIELONEJ GÓRZE:
Justyna Wojtysiak - ASP Poznań
NAGRODA TOWARZYSTWA JERZEGO PIOTROWICZA
Maria Meller - ASP Poznań
NAGRODA MŁODYCH - ASP W POZNANIU
Natalia Osińska - ASP Poznań
NAGRODA UFUNDOWANA PRZEZ GALERIĘ MIEJSKĄ ARSENAŁ W POZNANIU
Milena Michałowska - ASP Katowice
Żaneta Gruchała - UMK Toruń
WYRÓŻNIENIA
Jakub Jankowski - ASP Poznań
Jan Wasiński - ASP Łódź
Agata Żmudzińska - ASP Warszawa

JURY 2009

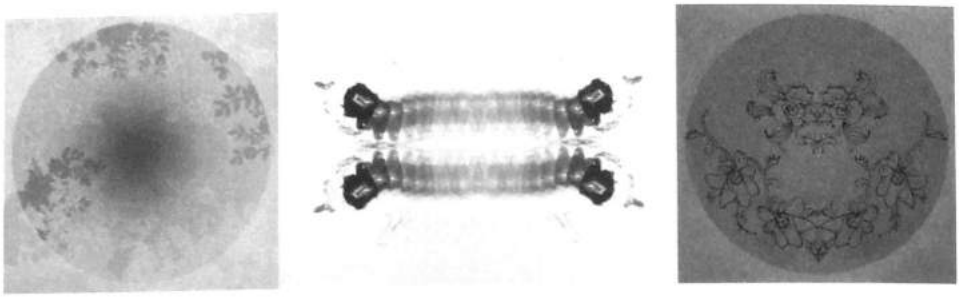
Agata Jakubowska	Laureatka 5 Biennale Grafiki Studenckiej | Poznań 2007
prof. Stefan Ficner	ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Zbigniew Gorlak	ASP Gdańsk
prof. Grzegorz Mazurek	UMSC Lublin
prof. Henryk Ożóg	ASP Kraków
prof. Mirosław Pawłowski	UMK Toruń / ASP Poznań | Kurator Biennale
prof. Adam Romaniuk	ASP Katowice
dr Agata Stępień	ASP Łódź
prof. Rafał Strent	ASP Warszawa | Przewodniczący Jury
prof. Jacek Szewczyk	ASP Wrocław

BGS 7





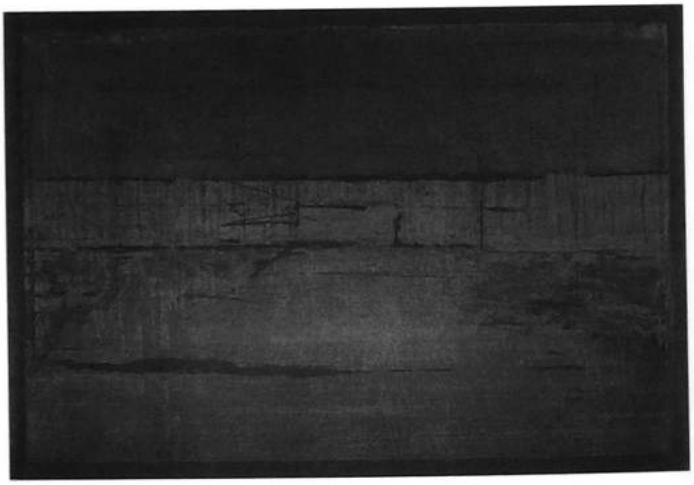
7 BGS – rejestracja prac, Aula UAP, grudzień 2010, fot. M. Pawłowski



Ewa Wolańska, UMK Toruń



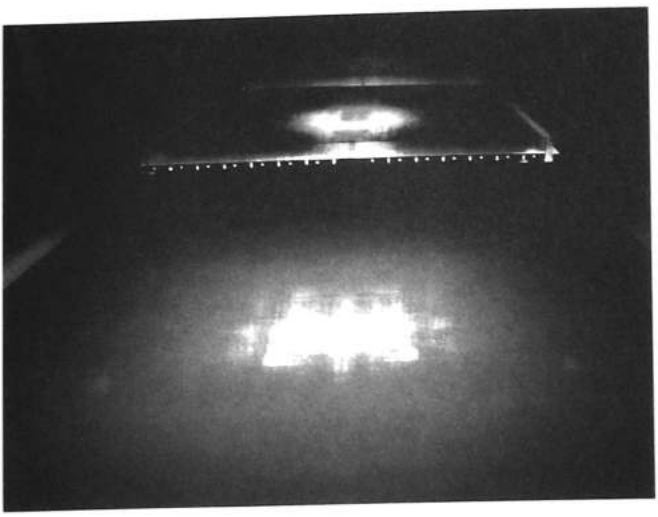
Zuzanna Lenartowicz, ASP Poznań



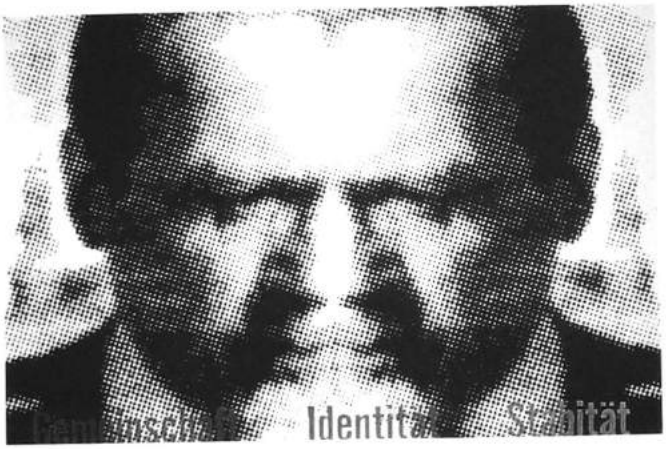
Mateusz Dąbrowski, ASP Warszawa

Mirosław Pawłowski
Koegzystencja grafiki

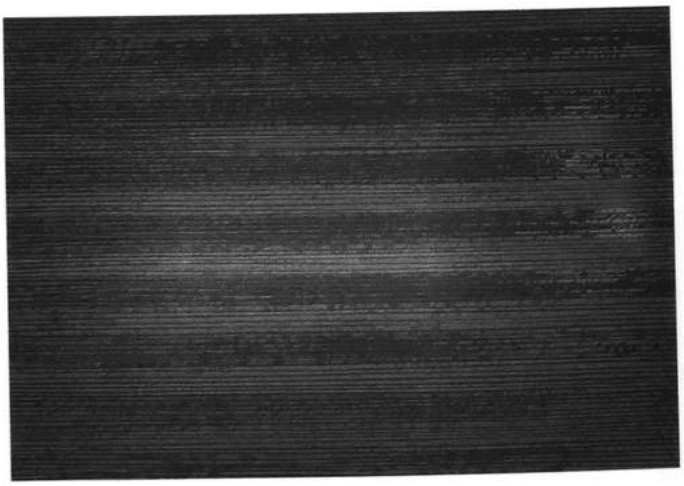
Zastanawiam się, jakie narzędzia przekazu i komunikacji pozwalają współczesnemu człowiekowi na najbardziej charakterystyczną – z punktu widzenia rozwoju cywilizacyjnego – wypowiedź. Innymi słowy: jakie media pozwalają najpełniej opisywać współczesny świat?
Wiadomo, że każda epoka, we właściwy sobie sposób, obrazuje własny wizerunek, preferując takie media, które najpełniej ją charakteryzują. Sztuka, która odważnie czerpie ze zdobyczy technologicznych i korzysta z nowych idei, staje się pamięcią swojego czasu, a przynajmniej w znacznej mierze.
Dzisiaj taką zdobyczą technologiczną jest z pewnością druk cyfrowy. Z jednej strony, mamy komputer i nowe technologie, a z drugiej, powraca pamięć tradycji. Dylemat istnieje między kultywacją starych technik graficznych i akceptacją digitalnego medium. Odpowiedź nie jest prosta, bowiem technika kryje w sobie możliwości przeogromne, nie zawsze jednak przybliżające do świata i do ludzi.
Jednak dla mnie, grafika cyfrowa stała się miejscem spotkania tego, co posiada w sobie tradycyjna odbitka graficzna, zapis wideo czy obraz cyfrowy z odręczną notatką, śladem pędzla, subiektywnym montażem. Chociażby z powodu tak bliskiego „przylegania" do współczesności, akceptacji wszelkich nowych sposobów zapisu i obrazowania, grafika cyfrowa ma jakąś specyficzną tożsamość. W tym właśnie upatruję jej nieograniczone możliwości poszerzania obszaru wypowiedzi artystycznej. Dając mniej lub bardziej ulotny obraz czasu, doskonale pasuje do swojej epoki. Ten obraz zawsze jest cząstkowy, ale przecież sam zbudowany jest z cząstek, jakie w grafice daje raster, ziarno kredki czy ślad pędzla. Ta elementarna część obrazu jest dla mnie tym samym, czym jest plama w malarstwie. Mimowolne porównanie struktury grafiki cyfrowej z *pointylizmem*, jakie tu się narzuca, ma także swoje odniesienie do struktury obrazu komputerowego. Jego podstawową cząstką jest przecież piksel.
Myślę, że artystyczne możliwości komputera, jego kreacyjny potencjał, znajdują się w fazie wciąż jeszcze nieodgadnionej ewolucji, szukania własnego języka, co jednak w żadnym stopniu nie wpływa na pozycję tradycyjnych technik graficznych i sferę sztuk manualnych. Być może rewolucyjność



Marek Maciuba, ASP Poznań

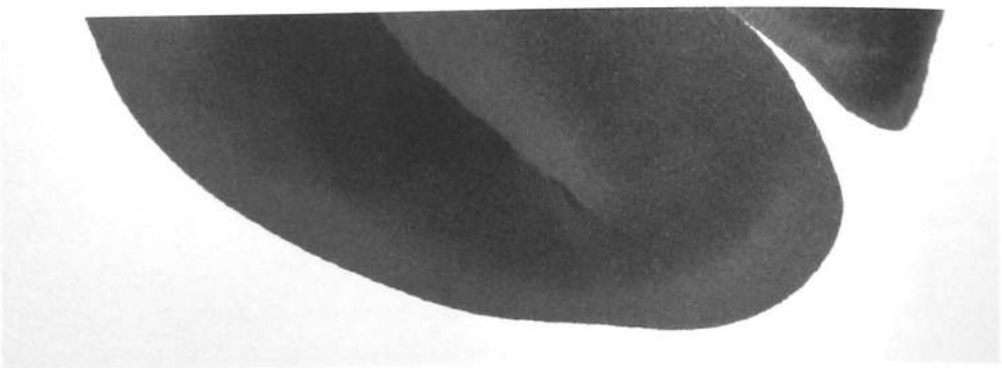


Magdalena Bielecka, ASP Łódź



Tomasz Jędrzejko, ASP Łódź

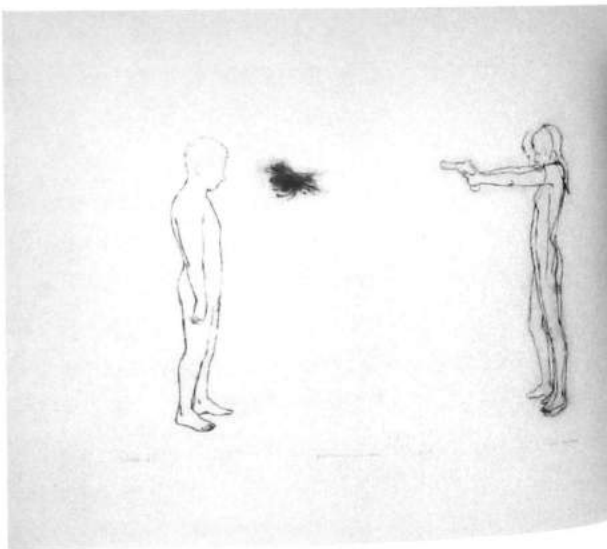
w kształtowaniu struktury obrazu jest pozorna, gdyż modyfikacji ulegają jedynie narzędzia, a zasady pozostają niezmienne?
Zmiany zachodzą z dnia na dzień! To już fakt, że NOWE zastępuje STARE. Wielkoformatowe druki billboardowe, hologramy, grafiki 3D to już rzeczywistość, ale czy ta sytuacja neguje istnienie tradycji: wklęsłodruku, drzeworytu, litografii, serigrafii czy offsetu? Nie sądzę. Technika cyfrowa – i o tym jestem mocno przekonany – wchłonęła poniekąd pewne możliwości innych technik graficznych, jakkolwiek ich nie unieważniła. Podobnie zresztą jak wcześniej wchłonęła fotografię czy obraz komputerowy, przyswajając przede wszystkim ich potencjalną „artystyczność". Jest bowiem dziedziną otwartą na eksperyment i wszelkie nowości techniczne, chłonie swój czas – zarówno w sensie idei, jak i formy, a jednocześnie nie wyrzeka się tradycji.
Kontynuując, myślę, że przyszłość grafiki to KOEGZYSTENCJA i to we wszelkich obszarach jej funkcjonowania. Nawet nie rozgraniczając na grafikę tradycyjną i na tę cyfrową – istotna jest idea, która jest podmiotem każdej kreacji. Na przestrzeni całych stuleci artysta dążył do pozostawienia indywidualnego śladu i to było podstawą jego istnienia. Ta świadomość, jak sądzę, niezbędna jest również dzisiaj.
Czy istnienie galerii, przeglądów grafiki, kolekcji czy innych form prezentacji sztuki będzie niezmienne? Pewnie tak, bo wynika to z natury ludzkiej. To, co jest materialne, dające się dotknąć, „posmakować", leży jak najbardziej w niej – tak bowiem jesteśmy skonstruowani. Oczywiście będą równolegle istniały prezentacje poprzez Internet, będą ukazywały się cyfrowe wersje magazynów poświęconych grafice. W moim odczuciu nigdy nie zastąpią tych drukowanych na papierze – z tych samych powodów jak powyżej. W sensie komunkacji na pewno Internet (a także jego przyszłe mutacje) będzie odgrywał rolę pierwszorzędną. Nie mogę natomiast sobie wyobrazić na przykład Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie w wersji projekcji cyfrowej! Bo jak można prezentować klasyczne, „szlachetne" techniki graficzne w tej formule? Jeśli mówimy o konferencjach, pokazach czy prezentacjach kolekcji graficznych, to taka metoda jest jak najbardziej wskazana, ale wyłącznie w celu promocji, komunikacji i informacji.
Jeszcze raz podkreślam KOEGZYSTENCJĘ jako istnienie wśród różnorodności: technologii, metod i idei. Również edukacja artystyczna w zakresie grafiki warsztatowej powinna zmierzać w tym kierunku: zachować szacunek dla starych technik, a nowe traktować jako naturalny rozwój technologii druku. Grafika cyfrowa jest ciągle w trakcie poszukiwania własnego języka i swojej tożsamości. Jednocześnie stanowi szansę kontynuacji idei, która legła u podstaw rozwoju technik graficznych, znajdując wśród



Jakub Klimaszewski, UMK Toruń



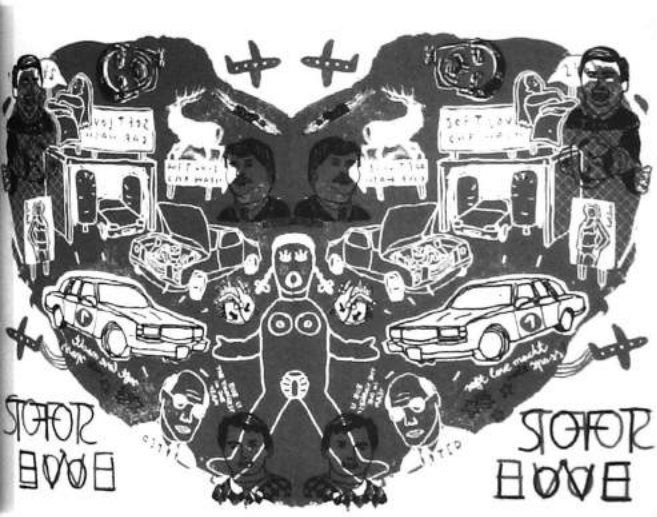
Diana Fiedler, ASP Poznań



Anna Marszał, ASP Wrocław

nich swoje trwałe i równoprawne miejsce. Przecież i tak najważniejszy jest przekaz i w tym celu wybieramy metodę jego powielania. Komunikat, jaki dociera do odbiorcy, wnika w tkankę rzeczywistego świata, wiąże się z nim na zasadzie jakiejś nierozerwalnej reakcji chemiczno-mentalnej. I nieważne, czy jest on cyfrowy, czy tradycyjny!

Grafika zawsze starała się opisywać współczesny sobie świat ze wszystkimi jego przejawami. Stała się atrakcyjnym polem artystycznej, politycznej czy społecznej ingerencji. Rodziła dialog, potrzebę ciągłego przekraczania tego, co w niej pospolite i oczywiste. Nigdy nie była w *mainstreamie* sztuki, zawsze funkcjonowała jakby „pod", ciągle na drugim planie. I pewnie tak będzie w przyszłości. Dla mnie jest to urok i jej cenna cecha: zawsze ma czas na autorefleksję! ■



Maciej Salamon, ASP Gdańsk



Żaneta Gruchała, UMK Toruń



dr Marta Raczek – konferencja 6 BGS Poznań 2009

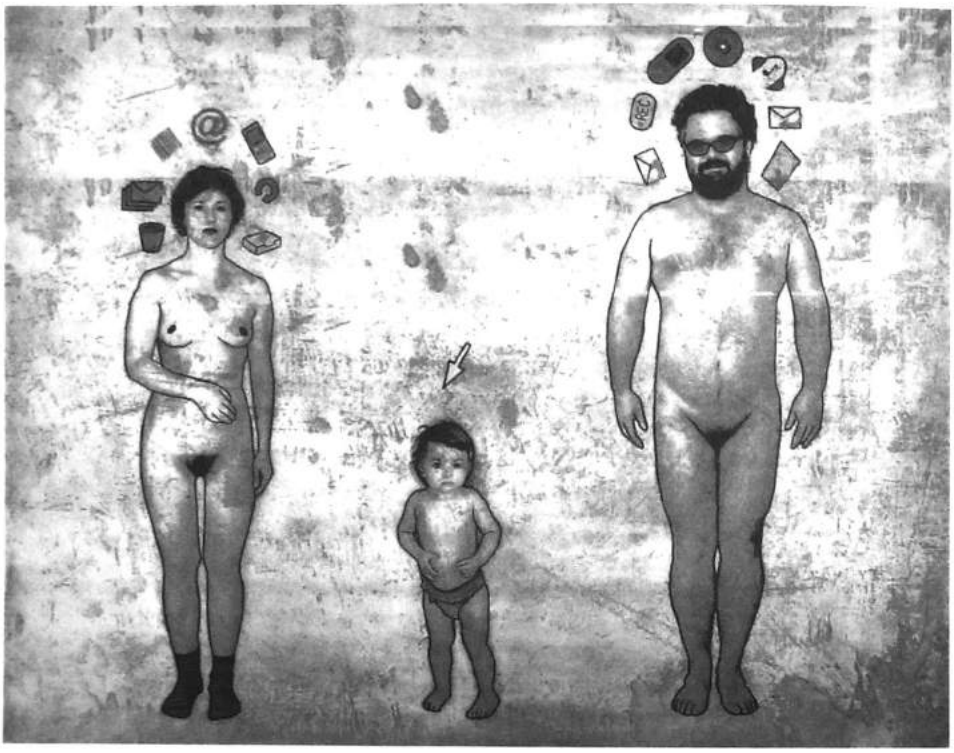
Marta Raczek

Il faut être de son temps. Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów

Il faut être de son temps – trzeba być na bieżąco, ten slogan, który pojawił się w pierwszej połowie XIX wieku w kręgu artystów związanych z reprezentantem francuskiego realizmu Gustawem Courbetem, staje się ostatnio coraz bardziej popularny. Po rządach wielu różnorodnych idei, których głównym celem było podkreślanie autonomii sztuki, jej odrębności w stosunku do życia codziennego – jak w przypadku formuły *l'art pour l'art* – lub też forsowania futurystycznego podejścia, które cechował brak zainteresowania aktualną rzeczywistością oraz nieustanne zaangażowanie w kreowanie nowego wspaniałego świata, można ostatnimi czasy zaobserwować gwałtowny powrót do tego, co aktualne, przeciw postawie sztuki dla sztuki czy koncepcji *arte futura*. Pod koniec XX wieku i na początku XXI wieku artyści z różnych krajów i kręgów ponownie odkryli, że sztuka może być znakomitym medium współczesności i narzędziem, przy pomocy którego można dokonać jej krytycznej analizy. Reprezentaci najmłodszych pokoleń polskich grafików nie pozostają obojętni na te przemiany, udowadniając, że grafika jest jednym z najlepszych narzędzi opisu współczesności. Artystka, której twórczość będzie przedmiotem niniejszego artykułu obroniła swój dyplom we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w przełomowym roku 2000 – jest więc dobrym przykładem przedstawicielki młodego pokolenia, które wkraczało na polską scenę artystyczną wówczas, gdy kolejne wystawy udowadniały, że młodzi są realistami.

Graficy mogą „być na czasie" na wiele różnych sposobów, w tym miejscu wskażmy przynajmniej 3 z nich.

Po pierwsze, mogą w swojej sztuce poruszać ważne kwestie związane ze współczesnością, na przykład problemy społeczne, kwestie globalne oraz te związane z chorobami cywilizacyjnymi. Po drugie, mogą tworzyć grafiki przy pomocy najnowszych technologii cyfrowych. Po trzecie zaś, mogą prezentować swoje prace w nowy, nierzadko zaskakujący sposób, na przykład wychodząc na ulice, wkraczając w przestrzeń centrów handlowych, wyświetlając je na wielkich ekranach rozsianych po mieście lub traktując budowle miejskie jako naturalne ekrany, a także dystrybuując swoje projekty za pośrednictwem Internetu.



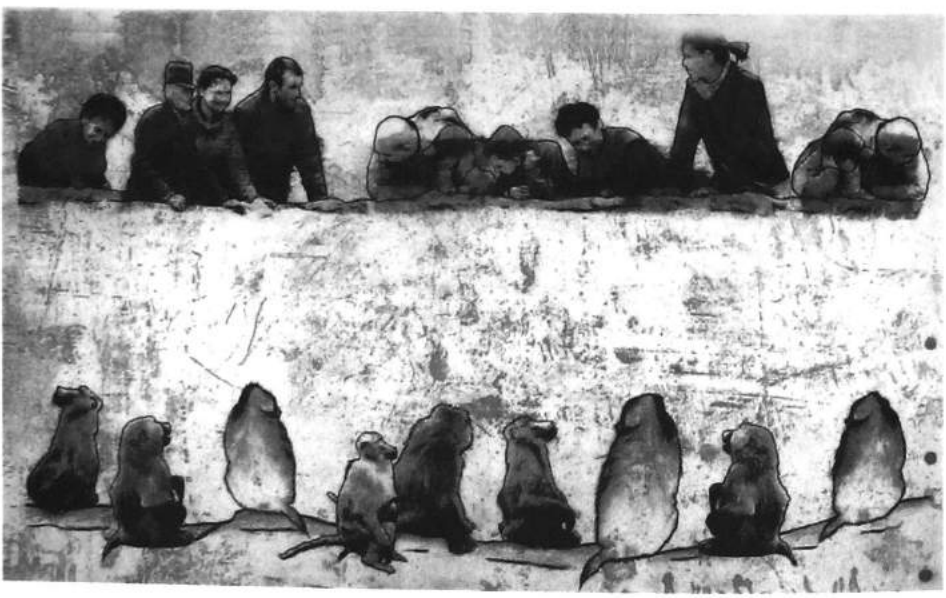
Viola Tycz, z cyklu *Dorosły – Dziecko*, technika własna, 2007

Artystką, która spełnia wszystkie 3 wymienione warunki, jest bohaterką mojego referatu – Viola Tycz. Warto zaznaczyć, że jako Viola TYCZ jest, chcąc nie chcąc, częścią terminu „cybernetyczna", podkreślając tym samym związek pomiędzy sobą a sztuką nowych mediów. Ta absolwentka Wydziału Grafiki wrocławskiej ASP w 2000 roku przedstawiła swoj dyplom, wikłając się nieuchronnie w sztukę XXI wieku. Porusza się na styku wielu dyscyplin artystycznych: grafiki, malarstwa, sztuki wideo i instalacji. Wykorzystuje najnowsze technologie, między innymi polimery, a jednocześnie łączy tradycyjne techniki graficzne z technikami reprodukcji cyfrowej, jest także autorką własnej techniki graficznej i malarskiej.

Mimo młodego wieku, dała się już poznać nie tylko jako artystka o wielu twarzach, lecz również wnikliwa obserwatorka i analityczka codziennego życia i współczesnej kultury. Jej dyplom nosił tytuł „Wieże CyberneTYCZne". Wykorzystała w nim płytę główną jako rodzaj hieroglifu współczesnej cywilizacji. Ta główna cześć każdego komputera, która jest zaangażowana w proces transferu danych, stała się w jej projekcie matrycą, dzięki której artystka stworzyła egzotyczne, elektroniczne grafiki. Nazwała je *grafikonami – to znaczy grafikami odbitymi w technice wklęsłodruku.* W projekcie tym płyta główna zostaje także wykorzystana jako budulec cyberświątyni. To instalacja, która składa się z wież kreujących nowe *sacrum* cybernetycznej ery. Ta sama płyta główna pojawia się w pracy wideo jako symbol hominida – istoty istniejącej na pograniczu człowieka i maszyny. W swoim projekcie Tycz wykorzystała płytę główną jako *signum temporis.* W zależności od sposobu użycia staje się ona wzorem, elementem konstrukcyjnym lub symbolem nowego typu człowieczeństwa. Artystka prezentuje swoje wieże przede wszystkim w przestrzeni miejskiej. Przykładem może być pokaz w Legnicy w Rynku Głównym, gdzie ludzie pewnego dnia natknęli się na nową strukturę, która wiodła ich do nowej cybernetycznej ery. Za pośrednictwem tego projektu udało się artystce zaprezentować nowe podejście do matrycy oraz oryginalny sposób prezentacji gotowego dzieła, a jednocześnie wypowiedzieć się na temat trudnych przemian, jakie zachodzą w życiu codziennym u progu XXI wieku za sprawą postępującej digitalizacji.

W 2006 roku artystka stworzyła serię grafik cyfrowych zatytułowanych „Anorexis". Pokazała w niej zarówno straszliwy świat młodych kobiet, które głodzą się na śmierć tylko po to, by uzyskać wymarzoną figurę, nieustannie reklamowaną przez kolorowe pisma, a także nową cyber-kobietę, której ciało składa się częściowo z elektronicznych gadżetów. Ostatnio ktoś powiedział, że „jedynka" to nie rozmiar, lecz ostrzeżenie. Grafiki Tycz potwierdzają tę opinię. Wychudzone sylwetki, które były czymś





Viola Tycz, z cyklu *Dorosły – Dziecko*, technika własna, 2007

normalnym w średniowieczu jako wynik wojen i towarzyszącego im głodu, stanowią zaprzeczenie antycznego ideału stworzonego przez Greków i zaklętego w kamienne rzeźby przedstawiające Afrodytę czy Wenus. Patrząc na ciała sportretowane przez Tycz, możemy niemal fizycznie poczuć cierpienie milionów młodych kobiet, które codziennie na całym świecie pragną się zbliżyć do nowego – anorektycznego – ideału. Ten przykład powinien przekonać tych wszystkich, którzy twierdzą, że grafika nie jest zdolna do opisywania współczesnych problemów w żywy i interesujący sposób, jak czynią to nowe media takie, jak wideo, HD czy net art. Graficzna czystość ma wielką siłę oddziaływania i jest potężnym narzędziem, które można wykorzystać w wielu współczesnych dyskusjach, tak samo jak performance, sztuka wideo czy działania konceptualne bazujące na statystykach i diagramach. Czasem siła oddziaływania grafiki jest znacznie większa od mocy ostatniego z wymienionych typów sztuki, gdyż opiera się ona na potencjale wizualnym.

Ostatni projekt Violi Tycz, który chciałabym w tym tekście przywołać, nosi tytuł „Dorosły/Dziecko. Samo życie". Artystka dokonała w nim druzgocącej krytyki współczesnego, konsumpcyjnego społeczeństwa, a choć forma prac jest na wskroś nowoczesna, to można w nich odnaleźć wiele motywów ikonograficznych utrwalonych w tradycji artystycznej.

Współczesna kultura jest niewątpliwe audiowizualna. Media stanowią nieodłączny element naszej codzienności, ludzie otaczają się coraz większą ilością elektronicznych gadżetów, których zadaniem jest dostarczanie informacji i rozrywki, ale które jednocześnie skutecznie izolują nas od prawdziwego świata. Coraz częściej patrzymy nań przez pryzmat ekranu telewizyjnego lub monitora komputerowego, nie słysząc go, gdyż pochodzące z niego dźwięki zagłusza muzyka sącząca się wprost do naszych uszu z iPodów i innych nośników audio. Gdy patrzymy na pracę Violi Tycz, zatytułowaną „Ekran Telewizora", przedstawiającą dziecko siedzące przed tytułowym ekranem i sprawiające wrażenie całkowicie zahipnotyzowanego, mimo że ekran wydaje się wiać jedynie żółtawo-zieloną pustką, przychodzi nam na myśl współczesny świat z pilotem w ręku, w którym zamiast wyjść na spacer, przeskakuje się po kolejnych kanałach. Gdy jednak przywołamy tak często powtarzaną metaforę ekranu telewizora jako okna na świat, będziemy mogli odnaleźć dla tej pracy jeszcze jeden ciekawy kontekst. Tradycji artystycznej nieobcy jest bowiem motyw samotnej postaci patrzącej niczym zahipnotyzowana przez okno. Choć obraz ten pojawiał się sporadycznie już w malarstwie XVI i XVII wieku, sens nadali mu przede wszystkim malarze romantyzmu (by przypomnieć znakomite dzieła niemieckiego malarza Caspara Davida Friedricha) oraz surrealiści (m.in. obrazy Magritte'a

i Dalego). Dla romantyków postać stojąca samotnie na tle okna była symbolem podróży – początkowo rzeczywistej, później coraz częściej przede wszystkim wewnętrznej – wędrówki, której celem miało być poznanie samego siebie. Także dla surrealistów okno stanowiło ważny temat – od przywoływania konotacji zbliżonych do romantycznych, poprzez odwołania do koncepcji platońskiej fałszywości obrazu jako pozoru odległego od prawdy Idei, w której widok za oknem skontrastowany bywał z jego malarskim odpowiednikiem bądź obrazem, jaki powstawał w oku patrzącego. Zarówno romantyczna tęsknota podróży, jak i surrealistyczna pozorność znajdują potwierdzenie w oknie-ekranie z obrazu Tycz. Dziecko chłonie pokazywane na nim światy jak wspaniałą i kolorową podróż w nieznane, jest całkowicie zanurzone w tym pozornym świecie, w którym – jak dowodził Baudrillard – rządzą, zwłaszcza w epoce telewizji cyfrowej, symulakra. Mamy tu więc i motyw podróży, i kwestię pozoru zamiast prawdy, który jednak jest przedstawiany jako autentyczna rzeczywistość. Olbrzymia ilość zwrotów bezpośrednich skierowanych do widza umacnia iluzję telewizji. Znam przypadki, w których dzieci szukały sposobu na dostanie się do wnętrza monitora – „bo przecież Myszka je zaprosiła"! Dodajmy, że chodzi o Myszkę Miki z jednego z porannych programów dla dzieci nadawanych przez Disney Channel, która posługuje się nieustająco inwokacją do dzieci. Pozornie to my obserwujemy świat, jednak w rzeczywistości to świat – a w zasadzie medium – obserwuje nas, na przykład za pośrednictwem badań telemetrycznych, sprawdzając nasze preferencje jako widzów i konsumentów.

Obserwacja jest także tematem innej pracy z tego cyklu, zatytułowanej „W ZOO". Grupa zwiedzających ogród zoologiczny została w niej przeciwstawiona stadu pawianów siedzących na wybiegu. Z pozoru to ludzie obserwują zwierzęta, komentując ich – zapewne uznane za zabawne – zachowania. Wnikliwsze jednak przyjrzenie się obrazowi przekonuje nas, że to raczej pawiany obserwują ludzi. O możliwości takiej interpretacji świadczy chociażby umieszczenie pawianów w miejscu tradycyjnie przypisywanym widowni, a ludzi jakby na scenie czy ekranie kinowym, który pawiany mogą bez przeszkód obserwować. Obserwujący zmieniają się tu więc w obserwowanych, dzieje się to jednak bez udziału ich świadomości, jak w Benthamowskim panoptikonie. Możliwy jest jeszcze jeden trop interpretacyjny, wykorzystujący motyw lustrzanego odbicia. Ludzie odbijają się w pawianach, a małpy w ludziach, zachowania jednych odzwierciedlają reakcje drugich. Pawiany stają się więc symbolem bezrefleksyjnego społeczeństwa, które spędza czas na miałkiej rozrywce i jałowych dyskusjach. Przypisanie małpom takiej roli przypomina wykorzystanie motywu tych zwierząt w wielu obrazach flamandzkiego XVII-wiecznego artysty

Davida Teniersa Młodszego – wystarczy przywołać słynne „Małpy w kuchni" czy „Szkołę małp". Zwierzę to od czasów refleksji protestanckiej – zwłaszcza kalwińskiej – reprezentowało głupią i złą stronę natury ludzkiej, często wykorzystywano je jako symbol apostołów Antychrysta i ucieleśnienie wszystkich wad przypisywanych rodzajowi ludzkiemu. Tym bardziej przerażające jest skonstatowanie faktu, jak bardzo bawi ludzi obserwacja zachowań tych zwierząt, jakże często będących odbiciem naszych własnych przywar.
W ostatniej z omówionych serii artystka angażuje się także w dyskusję wokoł problemu kopii i orginału. Wykorzystuje własną technikę, którą nazwała foliografią, łączy fotografię cyfrową, wklęsłodruk oraz rysunki wykonane kolorowymi kredkami. Matryca fotograficzna jest skanowana, a następnie powiększana i przenoszona na płótno. W przypadku tych prac farba jest jedynie dodatkiem, który pojawia się jako wynik działania człowieka, podczas gdy maszyna drukarska zdaje się symbolizować współczesną zmechanizowaną i zdigitalizowaną kulturę, od której nie można uciec nawet wówczas, gdy rozpaczliwie trzymamy się produktów rękodzieła.

Współczesność, popkultura, wszechogarniająca audiowizualność, opisywanie grzechów ponowoczesnego człowieka dającego się wodzić na pokuszenie symulakrom i obsesyjnie skupionego na swoim wizerunku – to tylko niektóre z tematów, które w swoich artystycznych diagnozach porusza Viola Tycz. Artystka żyje w tym świecie, meandry cyberkultury nie są jej obce, o czym najlepiej świadczy stosowany przez nią termin „cybertycz". Nie poddała się jednak całkowicie immersyjności współczesnej kultury, potrafi zachować krytyczny dystans, który umożliwia jej korzystanie z dóbr ponowoczesności – użycie technik cyfrowych – a jednocześnie prowadzenie dyskursywnej analizy rozmaitych jej aspektów. ■



prof. Adam Romaniuk – konferencja 6 BGS Poznań 2009

Adam Romaniuk
Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach

TGP w Katowicach jest najważniejszą polską imprezą organizowaną przez środowisko grafików, związanych z katowicką Akademią Sztuk Pięknych. Początki TGP sięgają lat 80. ubiegłego stulecia, a ich inicjatorem był Stanisław Kluska, który pełnił funkcję kuratora pierwszego Tiennale Grafiki Polskiej. Ewa Zawadzka otoczyła opieką kolejne cztery edycje Triennale Grafiki Polskiej.

Wszystkie edycje tej szczególnej konfrontacji artystycznej miały miejsce w Galerii Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych w Katowicach.

Przedostatnia, szósta edycja TGP odbyła się w 2006 roku. Na konkurs wpłynęło 814 prac 312 artystów. Zakwalifikowano na wystawę 110 prac 75 autorów. Jury 6. TGP w składzie: przewodnicząca Ewa Zawadzka (Katowice) oraz członkowie: Piotr Bernatowicz (Poznań), Zbigniew Gorlak (Gdańsk), Roman Lewandowski (Kraków), Mirosław Pawłowski (Poznań), Zbigniew Purczyński (Łódź), Marcin Surzycki (Kraków), Jacek Szewczyk (Wrocław i Andrzej Węcławski (Warszawa) przyznało Grand Prix i nagrodę regulaminową Grzegorzowi Hańderkowi (Katowice) oraz nagrody regulaminowe: Januszowi Akermanowi (Tczew), Judycie Bernaś (Będzin), Mateuszowi Dąbrowskiemu (Warszawa) i Krystynie Piotrowskiej (Warszawa). Przyznano również 6 nagród fundowanych.

Ponadto to samo Jury w ramach 6. TGP w Katowicach, przyznało 3 nagrody specjalne i 2 wyróżnienia w konkursie na grafikę wykonaną na papierze firmy Hahnemühle.

Głównemu pokazowi towarzyszyły dwie wystawy, ściśle uzupełniające poszukiwania szeroko rozumianego obrazu o wyraźnej prowieniencji graficznej.

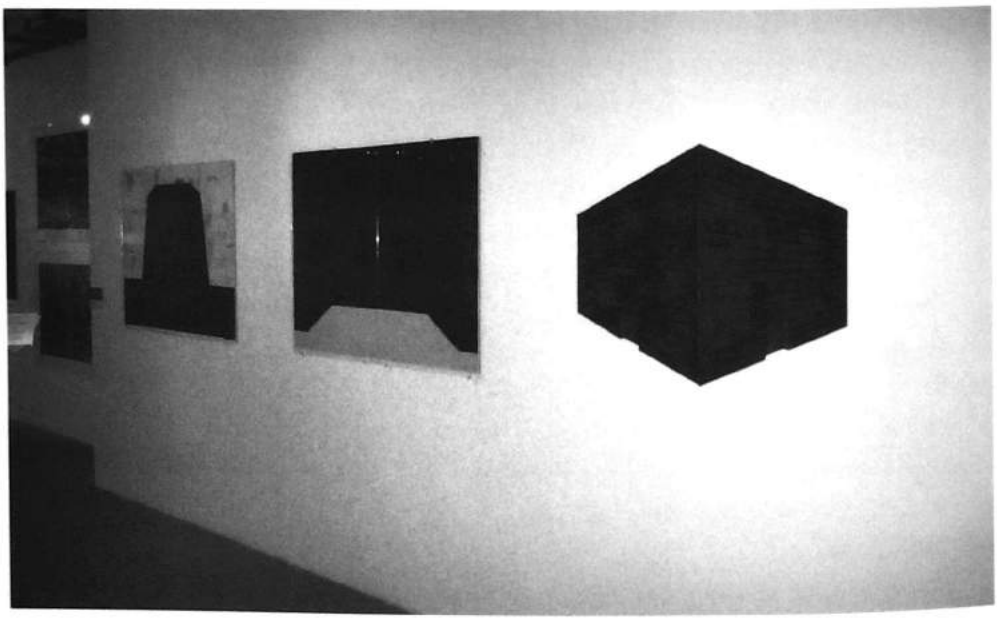
„Ewokacja matrycy" to tytuł mikołowskiej wystawy, druga natomiast, zatytułowana „Ewokacja obrazu" miała miejsce w Muzeum Śląskim – Kopalnia Katowice. Kuratorem tych wystaw był Roman Lewandowski,











TGP, obrady Jury 6 TGP w Katowicach / Fragmenty wystawy głównej, BWA Katowice 2006. Fot. archiwum TGP

który w tekście do wystawy głównej pod tytułem „Ewokacja grafiki" napisał: *Świat zmienia się, a wraz z nim ewoluuje idea jego obrazowania. Przewartościowaniu podlega bowiem nie tylko warsztat artysty, medium, którym się posługuje, ale również – co może najważniejsze – zmienia się sens praktyk artystycznych* [...].
mogłoby się wydawać, że rozwój nowych technologii cyfrowych przyczyni się do zmierzchu tradycyjnych technik graficznych. Tak się wszakże nie stało, jakkolwiek proces ten przyniósł brzemienne skutki dla tradycyjnej grafiki warsztatowej. Otwarte jednak pozostaje pytanie – cóż po grafice pozostało? Niewątpliwie – pozostał obraz [...].

Jest to wszakże obraz, który dzisiaj prezentuje sam siebie i własne dzieje. W dalszej zaś kolejności – i nie jest to hierarchia przypadkowa – reprezentuje on, i na swój sposób powiela, dzieje grafiki w ogóle, a w tym samą matrycę oraz jej ideę. Odbijanie zatem pozyskało nowy wymiar...

W ostatnich latach obserwujemy gwałtownie następujące przemiany w grafice – tak mentalne, jak i technologiczne. Definicja grafiki ewoluuje i poszerza swój obszar. Dzisiaj artyści graficy chcąc pełniej zrealizować swój zamysł artystyczny, sięgają po wszelkie dostępne środki. Obszar intermediów został również zaanektowany przez grafików.

Cytując dalej autora wstępu do katalogu 6. TGP: [...] *niejednokrotnie dzieła wychodzące spod rąk grafików są swoistą hybrydą gatunkową. Wątek ten stał się przyczynkiem do poszerzenia prezentacji triennalowskiej o wspomniane już wcześniej dwie wystawy, które w sposób ewidentny dotykają problemów stojących przed współczesnym grafikiem.*

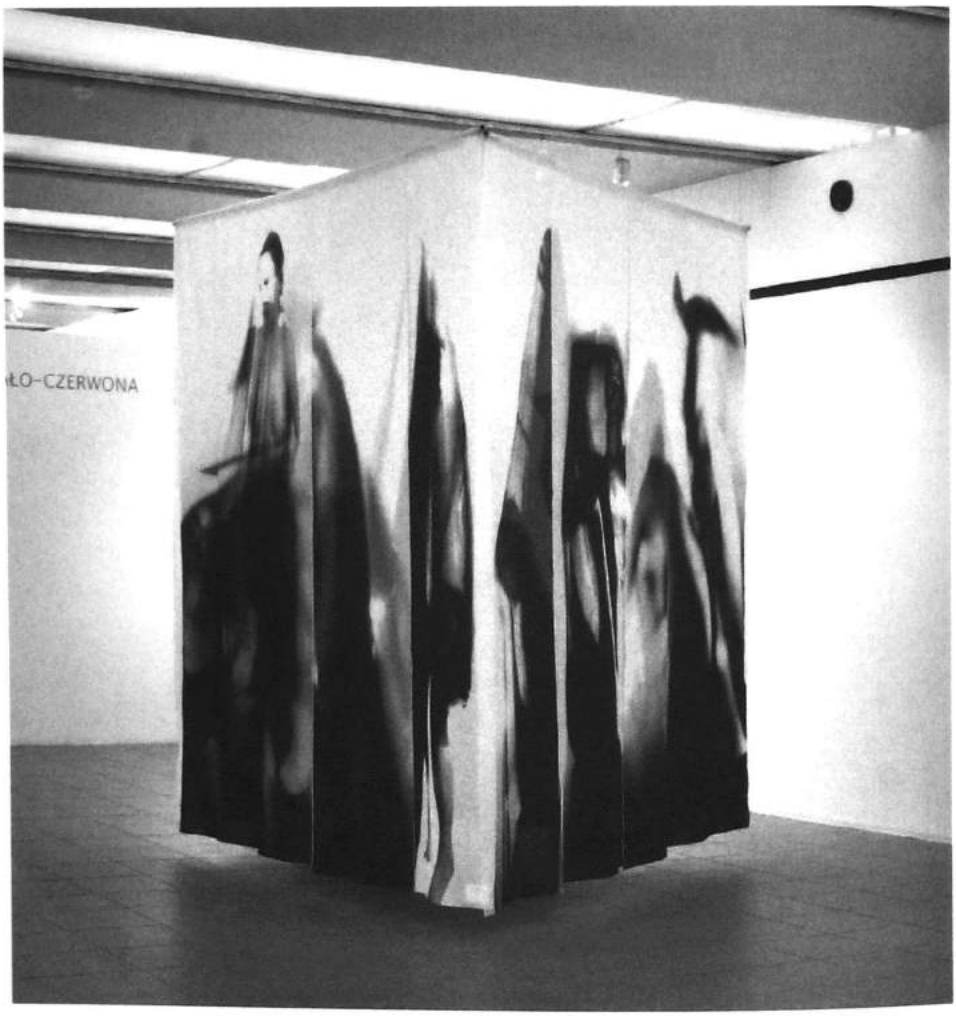
Tytuły wystaw: „Ewokacja matrycy" i „Ewokacja przestrzeni" wskazują na obszar penetracji artystycznych wielu wybitnych polskich artystów wywodzących się z tych samych korzeni.

Kurator Roman Lewandowski przy okazji ich otwarcia powiedział: [...] *po latach dominacji matrycy i jednowymiarowości grafika uwolniła się z ich wędzideł. Dzieło pokazuje jak dalece umowne są jego granice* [...].

Być może Rada Programowa przyszłego triennale powinna poszerzyć formułę kwalifikującą o prace, które wychodzą z kręgu grafiki, powiększając jego obszar. Dojdzie wtedy do wyraźnej konfrontacji odmiennie różnych postaw artystycznych.







TGP, Fragmenty wystawy głównej. BWA Katowice 2006. Fot. archiwum TGP

Londyński krytyk sztuki Richard Noyce, specjalizujący się w grafice, zwraca uwagę na fakt, że sztukę należy rozpatrywać w kontekście czasów, w jakich żyjemy, nie pomniejszając znaczenia tego, co już zostało dokonane w danej dziedzinie.

W globalnym systemie, w którym wszystko wydaje się coraz bardziej nastawione na natychmiastową komunikację, natychmiastową gratyfikację i natychmiastowy sukces albo porażkę, tworzenie sztuki – przynajmniej w tradycyjnym rozumieniu wykonania rysunku, obrazu, rzeźby czy grafiki – jest zagrożone wyginięciem albo też zostanie wessane w paszczę mediów. Nie dojdzie do tego, jeśli prace tradycyjne na najwyższym poziomie, w rozumieniu warsztatu graficznego, a nie treści, zostaną uzupełnione obrazami graficznymi w rozumieniu intermediów.

Jak ta sytuacja odnosi się do tworzenia sztuki – do tworzenia grafiki? Albo czy jest ona czymś więcej, niż tylko dostarczeniem czegoś w rodzaju kontekstu, w jakim artyści pracują i w jakim powstaje sztuka? Ktoś mógłby równie dobrze zapytać, dlaczego w świecie, który wręcz zalewany jest obrazami i w którym dzieła sztuki tworzone są codziennie w ogromnych ilościach, ktokolwiek przy zdrowych zmysłach chciałby coś jeszcze dołożyć? W istocie, jest wielu ludzi, którzy nawet nie trudzą się, aby zadać to pytanie – po prostu dyskontują twórczość jako działanie niewarte nawet refleksji. Czy ktokolwiek przyjmujący taką perspektywę może znać prawidłową odpowiedź?

Z drugiej strony, tworzenie sztuki jest podstawową ludzką aktywnością i było nią od co najmniej 30 tysięcy lat. Tworzenie znaków jest czymś tak pierwotnym, że nie może zostać relegowane do rzeczywistości działań bez znaczenia. Ani nie może, ani nie powinno być zatrzymane.

Trzeba, aby twórczość była popierana i rozwijała się, a przede wszystkim, aby stała się witalnym sposobem komunikacji.

Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach to wielkie święto grafiki w ramach Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Honoruje ono pasję i potencjał twórców reprezentujących wszystkie ważne środowiska w Polsce z jednej strony, a z drugiej, pozwala dostrzec przemiany, na które są czuli przede wszystkim odbiorcy, rozpatrujący często obrazy w kontekście czasów, w jakich żyjemy. ■



prof. Stefan Ficner i dr hab. Maciej Kurak – rozmowa z Markiem Wasilewskim, Poznań 2010

O grafice
Ze Stefanem Ficnerem i Maciejem Kurakiem
rozmawia Marek Wasilewski

Marek Wasilewski: **Chciałbym Was trochę sprowokować. Odnoszę wrażenie, że kiedyś grafika była czymś niezwykle ważnym dla praktyki sztuki współczesnej, była nośnikiem interesujących idei poprzez swoje technologie. Dlaczego dzisiaj już tak nie jest? A może się ze mną nie zgodzicie i wykażecie, że jest wręcz przeciwnie?!**

Stefan Ficner: Ja się z tym zgadzam. Przeglądałem niedawno stare wydawnictwo Mieczysława Porębskiego z 1972 roku oraz teksty Janusza Kaczorowskiego, który zmarł w 1987 roku. Kiedy się czyta ich teksty, to można zapytać od początku: czym właściwie jest grafika? Nie chcę powtarzać oczywistości, że to jest multiplikacja, bo według mnie, to jest coś więcej. W tych tekstach wszyscy odwołują się do źródła: odciski, Altamira, Lascaux i inne, czyli do śladów. Ślady możemy odczytywać jako chęć zapisania pewnych stanów umysłu albo stanów fizycznych. W związku z tym, moglibyśmy wnioskować, że w grafice nie jest najważniejszy warsztat, tylko chęć rekonstrukcji tych wszystkich śladów.

Sam ślad mógłby być również malarstwem...

S. F.: To jest matryca. To nam sugeruje, że grafika to nie jest sam warsztat. Mówię to, ponieważ gdy czytam teksty na przykład Grzegorza Banaszkiewicza, to odnosi się on tylko do warsztatu, dzieli matryce, dodaje matryce wirtualne, matryce mentalne, ale tak naprawdę nie dowiadujemy się, po co jest grafika, czemu ona ma służyć. Zastanawiałem się także nad procesem, który wynika z historii. Kiedyś grafik siedział w pracowni i z tego intymnego kontaktu z matrycą wynikały prace, które funkcjonowały potem w obiegu kolekcjonerskim. Była to sztuka „do teczek". Kiedy nadeszła epoka mass mediów, wszystko się zmieniło... Grafika upowszechniła się, zaczęła istnieć w szerokim obiegu społecznym, co skutkowało swoistym oderwaniem się dzieła od jego twórcy, które tym samym stawało się często przedmiotem masowym i anonimowym (np. oleodruk). Zdarzyła się też sytuacja odwrotna, kiedy dzieła anonimowych twórców – mowa na przykład o rosyjskim drzeworycie ludowym łuboku – stały się inspiracją do powstania współczesnego komiksu.

Czy kłopoty grafiki nie zaczęły się wtedy, kiedy skończyły się analogowe technologie drukarskie? Przy ich pomocy można było wydrukować etykiety do zapałek, ale też dzieło sztuki. W pewnym momencie okazało się, że z uzyciem tej techniki można już tylko robić dzieło sztuki.
Maciej Kurak: Mamy jednak techniki cyfrowe...

Do tego zmierzam, techniki cyfrowe też są technikami graficznymi. Tylko zastanawiam się, czy grafika cyfrowa jest taka ciekawa...
M. K.: Dlaczego nie? Dzisiaj, jeżeli obserwujemy wystawy sztuki w Polsce i na świecie, to trudno nam mówić o jakiejkolwiek dziedzinie – wszystko się zaciera, wąskie dziedziny takie, jak: rzeźba, malarstwo, grafika. W momencie, gdy oglądamy na przykład w Tate Modern wystawę Johna Baldesariego, to nie zwracamy uwagi, że tam jest dużo grafiki, tylko mówimy o wystawie sztuki.

Baldesari jest piekielnie inteligentnym i przewrotnym artystą, który nie pozwala nam się zastanawiać nad technologią, tylko zmusza do refleksji nad treścią.
S. F.: To wynika z tego, że granice między dyscyplinami się zacierają. Podczas spotkań ze studentami, w czasie których pracujemy nad dyplomem, pytamy: czy tworzymy grafikę, czy odpowiadamy na problem? To jest także pytanie o to, czym jest grafika i czemu ona ma służyć. Wydawało się, że wobec rozwoju mediów te wszystkie granice międzygatunkowe pękną, że będziemy rozmawiali o dziele sztuki, o problemach, które ono stawia i nie będziemy musieli mówić o grafice jako wyabstrahowanym gatunku. Tu trzeba rozdzielić coś, co nazwałbym drukarstwem i grafiką. Te wszystkie imprezy, typu: biennale, triennale są bardzo często festiwalami drukarstwa.

Są jednak przykłady, w których ta grafika się spełnia, na przykład fenomenalny cykl grafik braci Chapman.
M. K.: Albo Damiena Hirsta...

Znakomite i bardzo świeże są do dzisiaj grafiki Warhola. W tych przypadkach widzimy, że grafika jest potrzebna, bo stawiane przez artystów problemy uzasadniają użycie tego właśnie narzędzia. Z drugiej strony, dzisiaj grafika zamienia się w konfekcję artystyczną, znani artyści drukują wysokonakładowe druki z okazji wystaw w muzeach i to się później sprzedaje jak pamiątki.

S. F.: W latach 80. i 90. zorganizowano kilka znaczących wystaw sztuki na świecie, ale grafika tam się nie znalazła. Ja sam, kiedy prowadziłem Galerię Wielka 19, nie pokazywałem grafiki.

Kiedy brałeś udział w wystawie „Ogrody", też nie zdecydowałeś się na pokazanie grafik.
S. F.: Pokazałem ogromną otwartą księgę, w której pojawiały się odbicia rzeczywistości – taka grafika naturalna, która uprawiają często Jan Berdyszak albo Iza Gustowska.

Na takiej wystawie grafika nie wytrzymałaby tego ciśnienia...
S. F.: To był czas szybkich decyzji, podejmowanych na gorąco, a tradycyjna grafika warsztatowa to jest proces, który trwa... W procesie druku zakodowany jest czas.

Można powiedzieć, że grafika jest zimnym medium?
S. F.: Można.
M. K.: Ale czasami bardzo pomocnym. „Dwunastu Apostołów" Damiena Hirsta to była kapitalna sprawa. Tak samo grafiki Murakamiego.
S. F.: Tak samo prace Warhola, Vedovy, Suteja i innych. Chciałbym wrócić do pytania o nowe media w grafice, po co grafika cyfrowa? Im częściej i dokładniej oglądam wystawy w Krakowie, Katowicach czy biennale studentów, dostrzegam, że wszystkie nośniki służą przede wszystkim temu, żeby posługiwać się językiem dawno wypracowanym. Chodzi o to, żeby – mówiąc brzydko – podrobić litografię, techniki metalowe. Potem słyszę od kolegów: *Stefan, popatrz jak to pięknie wydrukowane, jak litografia!* I to jest straszne, bo grafika cyfrowa jest szybkim medium, które powinno reagować natychmiast na to, co się dzieje, bo tu czas liczy się inaczej. Mam wrażenie, że grafika cyfrowa nie wypracowała jeszcze swojego języka.

Myślę, że papier nie jest dobrym nośnikiem dla grafiki cyfrowej, bo matryca cyfrowa ma inna naturę niż te w tradycyjnej grafice.
M. K.: Ale na przykład wlepki już się sprawdzają, drukowanie wlepek to akcja trafiona w dziesiątkę.

Albo rzeczy, które istnieją w rzeczywistości wirtualnej czy ekranowej, bo wtedy trzeba się zmierzyć z naturą medium i albo z tym walczyć, albo się temu poddać. Warto jednak pamiętać, że wszystkie nowe media w pierwszym okresie swojego funkcjonowania siłą inercji naśladują to,

co było przed nimi. Fotografia naśladowała malarstwo, film inspirował się teatrem i tak dalej.

S. F.: Rozmawialiśmy o tekście Banaszkiewicza, on się tam powołuje na tekst Janusza Kaczorowskiego. W roku chyba 1978 zafascynowała mnie fotografia człowieka, który obsesyjnie wyciskał na cementowej podłodze pewne formy. Zawsze kojarzyło mi się to z rzeźbą. Dopiero po kilku latach zdałem sobie sprawę z tego, że tworzy się tu faktycznie pewna matryca. Mówię o tym dlatego, że przypomniały mi się prace Bujnowskiego z pierwszego Biennale Grafiki Studenckiej. To były odbijane gotowe przedmioty, łyżki, guziki, jakaś piła... Te grafiki Bujnowskiego łączą się z tym, o czym pisał Kaczorowski. Tylko dla mnie grafika to jest jeszcze coś poza tym. Dla mnie przykładem grafiki może być też taniec. Zobaczyłem to podczas otwarcia olimpiady w Pekinie, kiedy tańczący na zwojach ludzie tworzyli swoiste kaligrafie. Taniec jest powtarzaniem pewnych kroków. Można to odczytywać jako powrót do archetypu grafiki, do pierwotnych odcisków, śladów.

To by działało jak ploter. Określony taniec, funkcjonujący w pamięci tancerza, powinien odbić zawsze ten sam rysunek.

S. F.: To jest przykład matrycy. Sam nie potrafię znaleźć odpowiedzi, czym dla mnie jest grafika. To jest pojęcie niesamowicie otwarte. To wszystko zależy od intencji i sposobu interpretacji. Jeżeli na przykład zrobię odlewy gipsowe, a z nich odbitki przy pomocy farby, to te odlewy są matrycą. Już dawno pogodziliśmy się z tym, że matryca jest pełnoprawnym uczestnikiem gry. Nie musi nawet istnieć odbitka. Matryca jako samoistne dzieło została zaakceptowana przez wybitnych purystów nie tylko w Polsce, ale w ogóle na świecie.

To co to jest w takim razie grafika?

M. K.: To jest specyficzne podejście do myślenia..

Czy to jest dążenie do powielania, do uzyskania doskonałej kopii? Jest coś fascynującego w tej obsesji.

M. K.: Albo wręcz przeciwnie, widziałem taką pracę, w której autor kseruje reprodukcję obrazu Jacka Malczewskiego tak długo, aż ten obraz znika. To też jest, jak mi się wydaje, działanie graficzne.

S. F.: Czy widzieliście wystawę Roberta Maciejuka w Zachęcie? On tam pokazał 10 czy 12 takich samych obrazów, to były idealne kopie. Tu się zaczyna interesujący problem. Chciałbym kiedyś porozmawiać z nim na ten temat. W przypadku grafiki to jest 10 egzemplarzy, w przypadku malarstwa – to jest kopia, pastisz lub replika.

Ciekawi mnie, jaki problem widział w tym malarz. Myślę, że każdy grafik powinien tak doskonale opanować warsztat, by nie musieć już o nim myśleć. Ale na końcu pojawia się pytanie: czemu ma służyć multiplikacja? Ostatnio w pracowni wydrukowaliśmy grafikę przedstawiającą chińskie wojsko. Ponieważ stwierdziliśmy, że należy iść dalej, zrobiliśmy 100 odbitek i zbudowaliśmy z nich mur po to, żeby zadać sobie pytanie, czym on jest jest, czy istnieje tylko w świadomości, czy jeszcze gdzieś indziej. Żeby to skomplikować, dodaliśmy do tego elementy polskiej tradycji ułańskiej, konia, muzykę... W tym wypadku proces twórczy stał się próbą dialogu z tradycją i doświadczeniami poprzednich pokoleń.

Macieju, a Ty robisz jakieś grafiki?

M. K.: Tak. To medium jest mi potrzebne, kiedy myślę o projektach, których nie jestem w stanie zrealizować. Wtedy, żeby zilustrować pewne rzeczy, sięgam po technikę cyfrową. Korzystam z takiego medium, które w danym momencie jest mi potrzebne.

S. F.: Dostałeś za grafiki nawet nagrodę!

M. K.: Tak, w Katowicach, za cykl prac pod tytułem „Zaczarowany ołówek". To było 6 kadrów z filmu, na pierwszym był ołówek, potem ołówek zaczyna rysować pieska. Piesek wstaje i wydaje mu się, że ołówek to drzewo, które może obsikać i robi to. To był sitodruk.

S. F.: Teraz w grafice znowu zaczyna się liczyć format, a zapominamy, że to już było... Wyobraźmy sobie coś takiego: jest rok 1515, cesarz Maksymilian I zatrudnia czterech grafików (Albrecht i Hans Dürerowie, Altdorfer i Burgkmair), żeby zaprojektowali dla niego łuk triumfalny. Składał się on ze 192 klocków, a sam miał wymiary 341 x 292 centymetrów. Problem wielkości mamy więc załatwiony, ale dochodzi tu problem funkcji grafiki. Grafika buduje tutaj formę, która niesie pewną treść, w tym wypadku ideę władzy. Teraz, kiedy oglądam wielkie grafiki, to zastanawiam się, o co właściwie chodzi.

M. K.: W ramach pierwszego biennale w Poznaniu chciałem skopiować wizerunek Tate Modern i przykryć nim fasadę Muzeum Narodowego w Poznaniu. Zastanawiam się, czy to byłoby grafiką, czy nie.

Stefanie, dlaczego zostałeś grafikiem?

S. F.: Studiowałem najpierw w pracowni plakatu. A ponieważ to był zupełnie inny tok studiów, każdy z nas miał do piątego roku studiów malarstwo i grafikę. Ja uwielbiam siedzieć i tracić czas. Wybrałem pracownię litografii, lubię siedzieć przy kamieniu i z nim rozmawiać, dotykać go. Zawsze chciałem być archeologiem...

Litografia jest uzależniona od kamienia, od wilgotności powietrza, są takie dni, że kamień w ogóle nie chce współpracować i mimo różnych sztuczek technologicznych, nie jestem w stanie tego przeskoczyć. Cenię różne postawy, te purystyczne też, bo uważam, że świat sztuki jest na tyle wielki, iż znajdzie się w nim miejsce na taką różnorodność.
M. K.: To wszystko jest kwestia wyboru, trzeba sięgać po te narzędzia, które w danym momencie są potrzebne.

Zrobiłbyś litografie, gdyby było trzeba?
M. K.: Tak! Gdybym potrzebował, to bym wykorzystał to, co niesie w sobie litografia. Na razie najbliższe mi są wydruki cyfrowe, które są taką szybką reakcją.
S. F.: Ja jestem ostatnio pod dużym urokiem wypowiedzi kanadyjskiego reżysera Guya Maddina. Im dłużej je czytam, tym bardziej wchodzi on w mój sposób myślenia.

To zabawne, bo ja też czytając rozmowy z Maddinem, od razu przypomniałem sobie moje przygody z litografią.
S. F.: Ten człowiek doprowadził mnie do tego, że postanowiłem zrobić ruchomą grafikę przy pomocy szpulek.

Bardzo podoba mi się u Maddina ta gra przeciwko medium, brudzenie obiektywu wazeliną, te brudy i niedoskonałości. To, co robi Maddin, pokazuje w pewnym sensie, na co skazana jest grafika. Rodzaj filmu, jaki uprawia Maddin, te historie, które on opowiada, odnoszą się do filmów robionych dziesiątki lat temu, on się odwołuje nie tylko do historii, ale i do archeologii kina, z pełną świadomością dzisiejszych uwarunkowań. To jest wybór z przeszłości dla teraźniejszości.
S. F.: W latach 70. prowadziliśmy z kolegami na uczelni tak zwane Centrum Teoretyczne. Zaprosiliśmy wtedy nieżyjącego już dzisiaj fotografa Leszka Morawskiego. Był też profesor Stanisław Teisseyre. On spośród zdjęć Morawskiego wybrał zdjęcie trzciny i kwiatków, poprosił nas o przyniesienie miski z woda, po czym bezczelnie włożył te trzciny i kwiatki do miski. Dla mnie to był przełomowy moment, bo mnie zawsze uczono, że grafika to warsztat, ciągłość, multiplikacja i brudne paznokcie,

Powiedzcie Panowie, po co w szkołach artystycznych są pracownie graficzne? Czy oprócz poznania warsztatu, mogą one coś zaoferować?

M. K.: Wydaje mi się, że dobrym krokiem było to, co zrobiliśmy na wydziale, czyli zmieniliśmy nazwy pracowni. Te nazwy uwolniły pracownie od ograniczeń formalnych i dzięki temu można tam szeroko uderzać...

Szerokie uderzenie – to brzmi ciekawie.

S. F.: Najwyższy czas przełamać ten niedobry podział na grafikę warsztatową i projektową. Powinniśmy już dawno zasypać te rowy i mówić po prostu o grafice. Chcemy stworzyć otwartą pracownię, w której matryca będzie miała głównie charakter umowny.

Uważam, że jedyną słuszną matrycę mamy w głowie.

M. K.: Chcemy przesunąć akcenty, ważniejszy jest priorytet wypowiedzi artystycznej.

S. F.: Mało wykorzystywane są takie narzędzia, jak szablon, monotypia, czyli połączenie grafiki z rysunkiem i malarstwem. A tymczasem koledzy mówią: *do warsztatu, do warsztatu...*

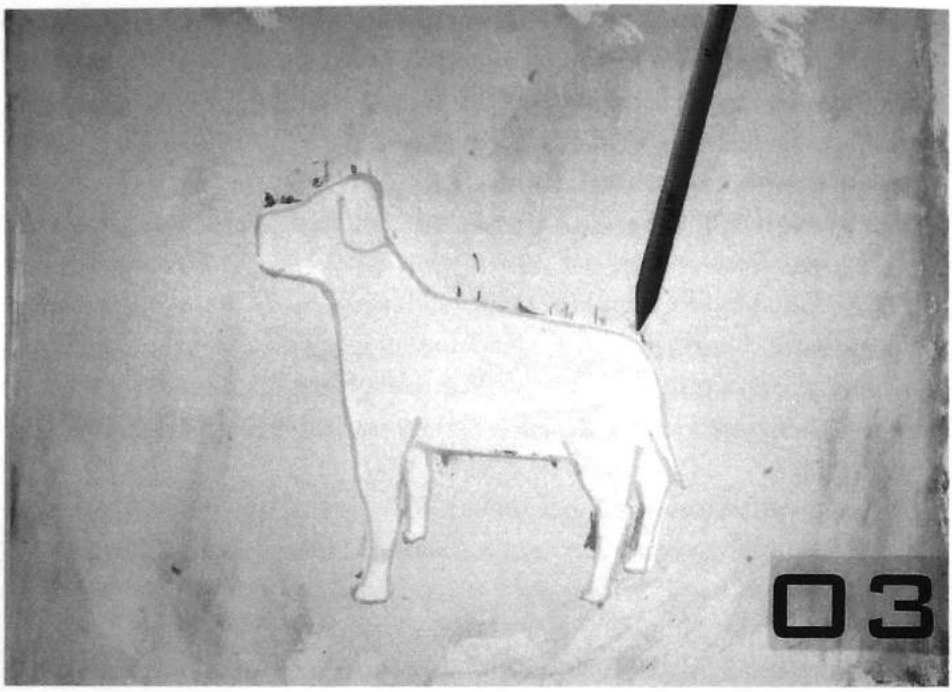
Życie codzienne nam mówi: *od warsztatu*! A szkoła: *do warsztatu*! To są dwa zupełnie przeciwstawne prądy. Szkoła chciałaby wszystko kategoryzować, porządkować, ująć w wyraźne ramy, a życie jest po stronie bałaganu. Szkoła stawia pytania: czy to jest grafika? Następne pytanie, jakie za tym idzie, to: czy to jest sztuka?

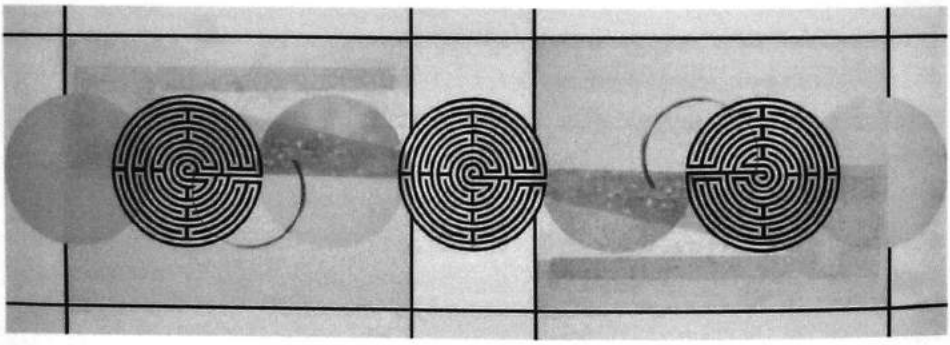
Wydaje mi się, że te dyskusje są często bez sensu, bo ujawniają bezsilność tych pojęć wobec tego, co jest dzisiaj po prostu ciekawsze.

S. F.: Szkoła, z jednej strony, jest poligonem pewnych doświadczeń. Ale wiemy też, że mody się zmieniają i to, co dzisiaj jest ważne, za chwilę odejdzie. Powinniśmy więc mieć tę świadomość, żeby łączyć to, co nowe, z tym, co mamy. Wymaga to nakładu pracy, zmiany świadomości, szukania informacji i uczestniczenia w tych procesach. Bałbym się takiej sytuacji, jaka zaistniała w Holandii czy we Włoszech, gdzie wyrzuca się prasy i kamienie litograficzne. Teraz studenci z tych krajów przyjeżdżają do Polski, żeby uczyć się zapomnianych technik. Koło historii obraca się tak, że jeśli dziś coś wydaje się tradycyjne, to jutro...

Czego szukają u Was studenci?

M. K.: Do mnie do pracowni przychodzi dużo studentów z Intermediów. Interesuje ich takie pole, które pojawia się pomiędzy sztuką a formułowaniem komunikatów. Interesuje ich rozmycie koncepcji, która byłaby tylko czystym komunikatem. Wydaje im się, że grafika umożliwia taki manewr.





Maciej Kurak, *Zaczarowany ołówek 03*, 2006, serigrafia, 50 x 70

Stefan Ficner, *Labirynt 2 + 3*, 2004, litografia, 70 x 200

Jaka jest więc przyszłość grafiki, oprócz wieszczonego tu powrotu tradycyjnych technik?

S. F.: Nie mam gotowej recepty.

Mamy chyba kryzys grafiki.

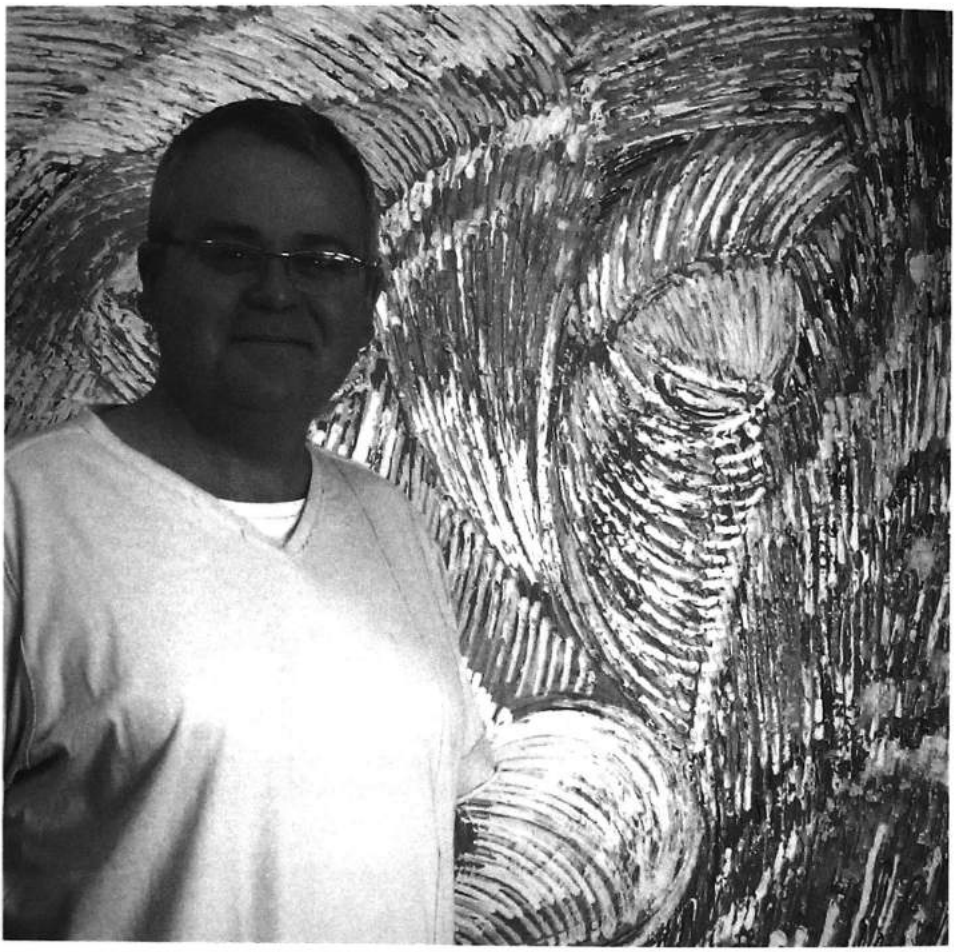
S. F.: Kryzys polega na tym, że grafika nie analizuje rzeczy, które się dzieją, nie odnosi się do problemów bieżących, nie jest otwarta, zjada swój ogon.

M. K.: Wydaje mi się, że problem jest też w tym, co graficy uznają za grafikę, a co świat sztuki uznaje za grafikę. Są obszary grafiki, które mają się dobrze: szablon, druk cyfrowy, offset, wykorzystanie możliwości manipulacji jakości druku.

S. F.: Problem polega także na tym, że świat graficzny w większości oscyluje wokół uczelni, bo tam są prasy, odczynniki i wszystko. A szkoły to są często ciała skostniałe. To jest jeden z powodów, dla których to środowisko nie nadąża, bo co innego, kiedy pracujesz niezależnie, oddzielony kilometrami od swoich mistrzów i kolegów, i możesz robić to, co chcesz.

Kiedy patrzymy na biennale grafiki w Katowicach, w Krakowie, to wszystko jest tam statyczne. W latach 60., 70. czy w latach międzywojennych grafika była bardzo modna. Może nastąpił przesyt grafiką i trzeba trochę odczekać, zanim znowu stanie się ona dla nas ciekawa. Jeśli powiem, że kocham grafikę, to będę śmieszny, ale dlatego właśnie tak ją krytykuję. Porębski napisał, że teraz przed grafiką jest czas transformacji, zasypywania barier i otwartości. To był rok 1972! ■

Poznań, listopad 2010



prof. Janusz Akermann – ASP Gdańsk

Janusz Akermann
O grafice

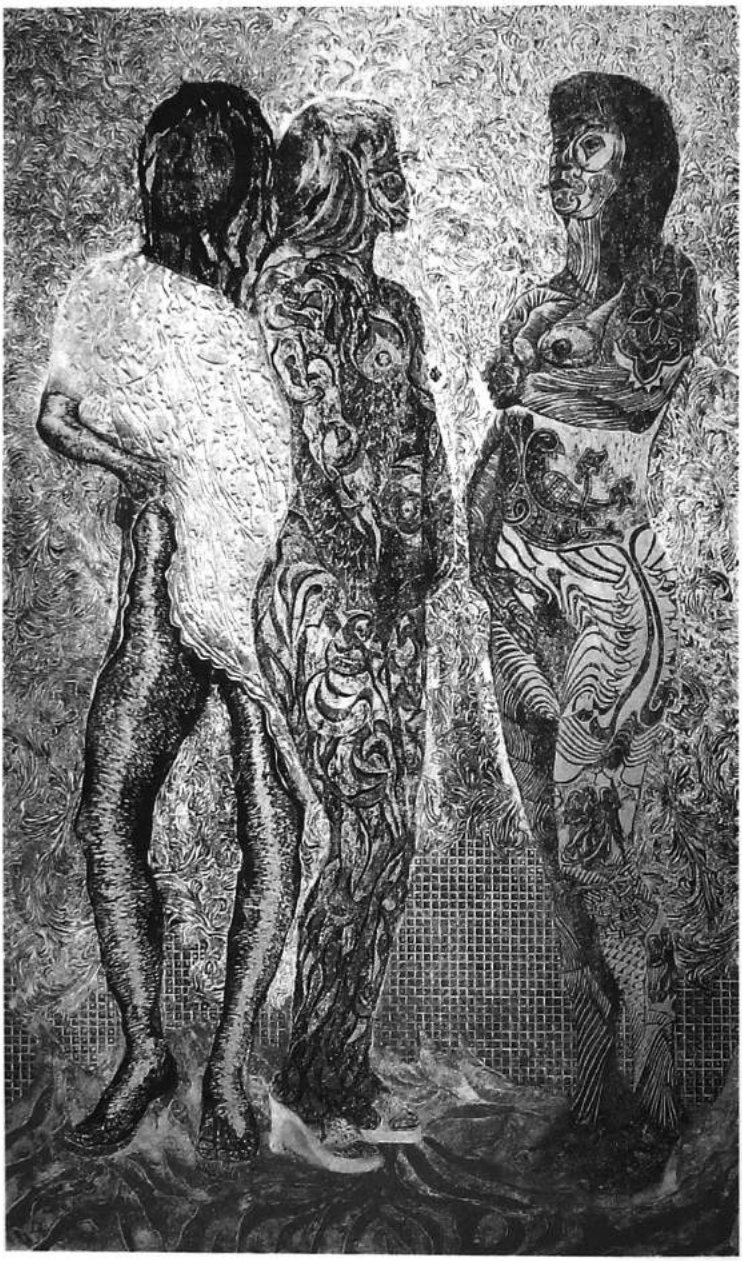
Grafika to dyscyplina sztuki, która fascynowała artystów od zawsze. To wielkie pole dla eksperymentów zarówno technologicznych, jak i artystycznych. Nowe środki wyrazu, które powstają dzięki mieszaniu wielu technik graficznych, dają niewyobrażalne możliwości twórcze. To świat nam nieznany, ale poznawany. Świat kuszący, zarażający i fascynujący zarazem.

Przełom XIX i XX wieku to okres ważny dla znaczenia i rozumienia grafiki. Od tego przełomu grafika zaczęła się stawać dyscypliną niezależną. Nawiązywała do malarstwa, stając się dyscypliną odrębną, noszącą w sobie piętno samodzielności, inności i odrębności. Wrosła w pojęcie, jako samodzielna dyscyplina sztuki.

Wydział Grafiki stanowi jeden z czterech Wydziałów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Nowo powstały Wydział ma szczególną rolę do spełnienia – to przede wszystkim oferta, która łączy dwie drogi w jedną całość. Droga spełniania się naszego absolwenta w pracy zawodowej, jako grafika mającego szeroki wachlarz możliwości rynkowych, jak również grafika, który zmagać się będzie z własnymi słabościami, który kroczyć będzie drogą samodzielnego twórcy – artysty.

Katedra Grafiki Warsztatowej jako część składowa całego Wydziału stanowi ważny podmiot, na bazie którego budowana jest świadomość artystyczna przyszłego grafika. Celem kształcenia w pracowniach grafiki warsztatowej takich, jak: linorytu, litografii, serigrafii, technik metalowych czy technik cyfrowych jest osiągnięcie przez studentów wysokiego poziomu posługiwania się środkami plastycznymi; przyswojenie podstawowej wiedzy praktycznej i teoretycznej w zakresie problemów artystycznych i warsztatowych; opanowanie właściwości i możliwości kreacyjnych poszczególnych technik; ich świadome i samodzielne, oparte o wiedzę teoretyczną z zakresu kultury i sztuki oraz znajomość powstałych na przestrzeni wieków dzieł. Myślenie i działanie jest naszym celem nadrzędnym.

Mógłbym proces poznawania tajemnic grafiki warsztatowej porównać do fundamentu, na którym buduje się pałac sztuki. I nie ma w tym porównaniu nic dziwnego – przynajmniej dla tego, który te słowa pisze. Fundament ten stanowi o naszej tożsamości i przyszłości, o naszej oryginalności i inności.



Janusz Akermann, *Trzy gracje*, 2007, linoryt kolorowy, 147 x 87

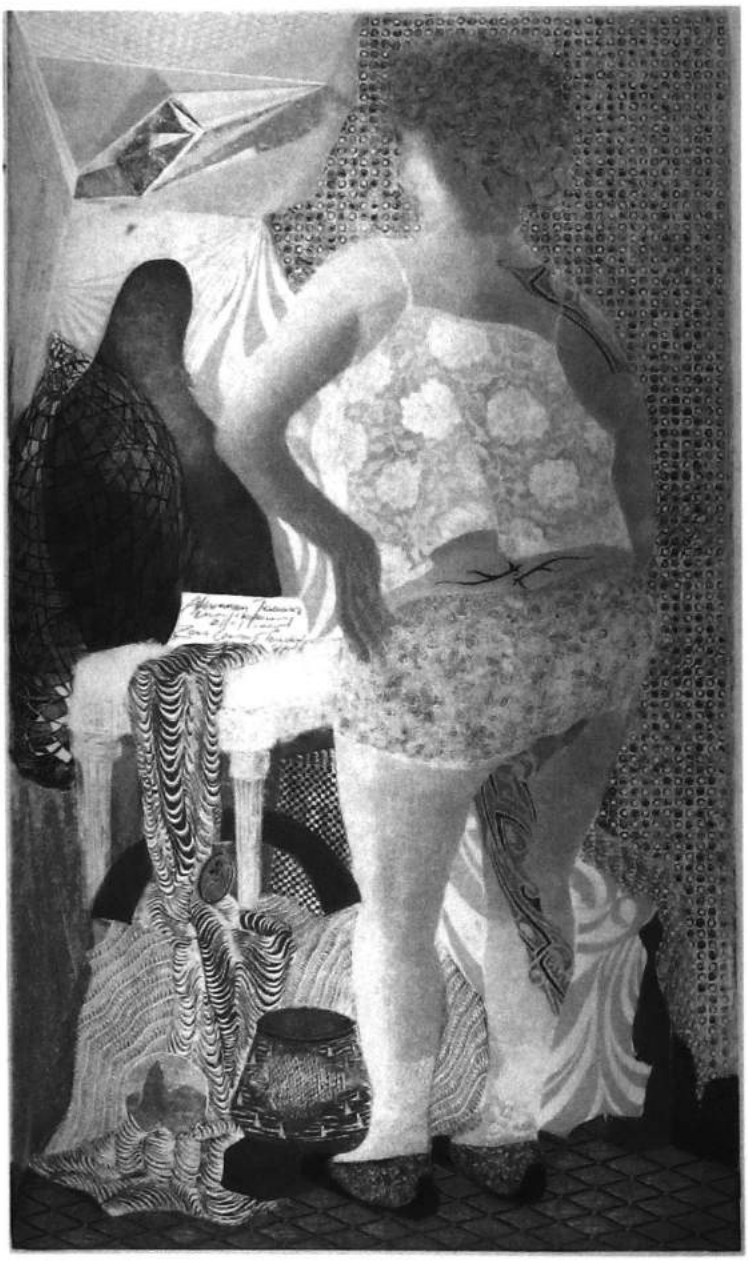
Odnaleźć samego siebie w tym realnym do bólu świecie jest nie lada sztuką. Odnaleźć to, co jest dla nas najważniejsze, najszlachetniejsze i jedyne, to nie lada sztuka, ale to szczęście lub przeznaczenie. Przeznaczenie to określenie ocierające się o coś, czego nie można w żaden sposób racjonalnie wytłumaczyć i udowodnić. Sama świadomość, że doświadczamy przeznaczenia, jest już na tyle nierealna, że jakiekolwiek wątpliwości stają się tylko dowodem, iż go doświadczamy.

To tak jak z talentem – jedni żebrzą o niego codziennie, na próżno. Nieliczni, nie wiadomo dlaczego, otrzymują go w darze. Talentu się nie wypracowuje. On jest zapisany gdzieś w naszym wzorze genetycznym lub nie. I to on popycha nas w nieznane. Tak jak grafika warsztatowa nazwana, a nienumerowana, jest naszym wyrytym tatuażem. I tylko nieliczni nie wstydząc się, noszą go z godnością i odwagą.

Na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat obserwujemy istotne zmiany w pojmowaniu dzieła graficznego. Sztywne ramy albo reguły, które towarzyszyły grafice warsztatowej, pękały i łamały się jak patyczki na wietrze. Z niemałymi oporami, ale w sposób ciągły odchodziły w przeszłość.

Dawna szlachetność odbitki, wynikająca z matki matrycy, niezmiennej i jednorodnej, została zastąpiona poszukiwaniem nowej drogi, na której matryca, niewidzialna dla widza, staje się polem różnorakich eksperymentów formalnych. To tam dzieją się historie niewyobrażalne. Matryca staje się dziełem sztuki, a odbitka jest jej lepszym lub gorszym odbiciem, które w swojej istocie jest wynikiem, a nie dążeniem. Matryca staje się częścią zasadniczą, a proces twórczy, który zachodzi pomiędzy *autorem – matrycą – odbitką*, jest być może najważniejszy. To procesy zachodzące w tym trójkącie zaczynają dominować i kształtować nie tyle odbitkę, ile wszystko to, co wpływa bezpośrednio na wykonanie kolejnego kroku „Ku" odbitce. Droga „Ku" odbitce staje się naszym wyzwaniem i wyzwoleniem. Na tej drodze „Ku" odbitce kolor jawi się jak zbawienie. Wpisuje się idealnie w istotę poszukiwania różnorakich rozwiązań. Poszerza spektrum możliwości i daje nam poczucie pełniejszego artystycznego spełnienia.

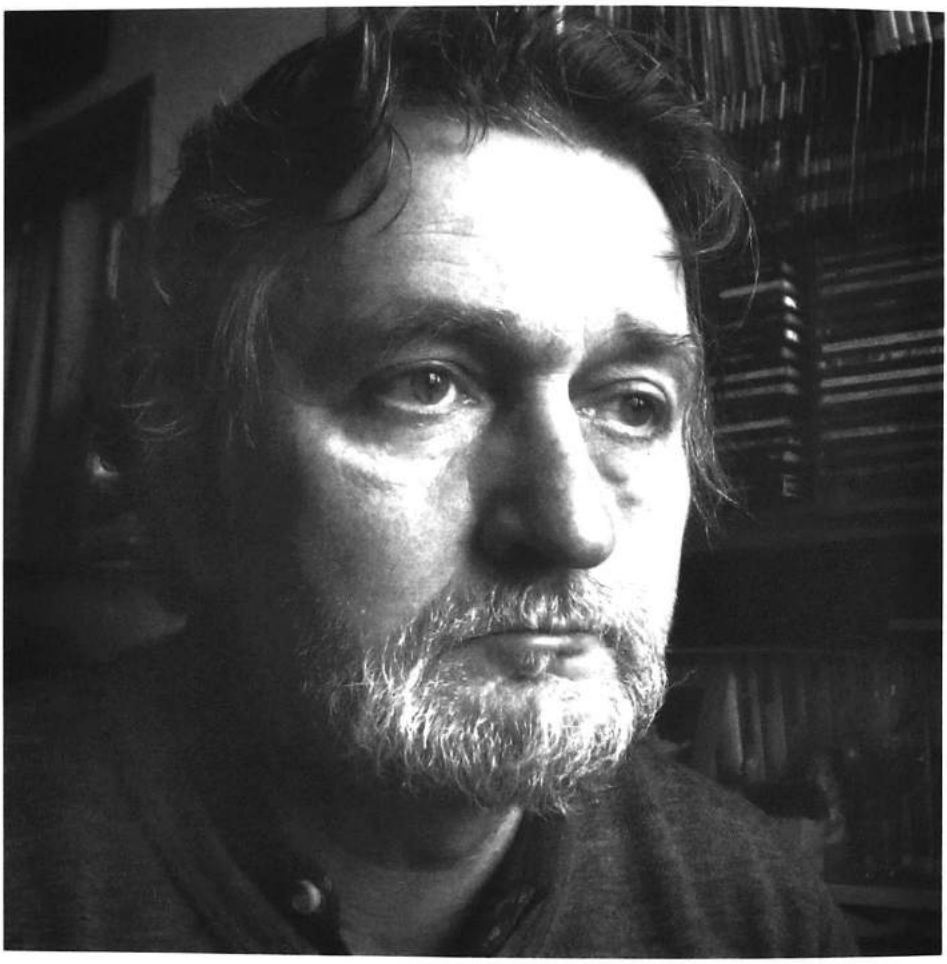
Muszę w tym miejscu odnieść się do terminu już może podręcznikowego, a mianowicie „gdańskiej grafiki barwnej", którą tworzyli artyści związani z gdańską akademią, w czym piszący te słowa brał aktywny udział. To zjawisko, w moim przekonaniu, jedno z najciekawszych, jak nie najważniejsze, które zrodziło się w grafice polskiej lat 80. ubiegłego wieku obok pojawiających się pierwszych grafik cyfrowych, przede wszystkim ze względu na swoje odmienne, wręcz rewolucyjne podejście do grafiki i koloru jako ważnego elementu, który z nieznaczącego wypełniacza urósł do rangi równoprawnego elementu gry graficznej.



Janusz Akerman, *Żona Czwarugi Tczewskiego*, 2007, linoryt kolorowy, 147 x 87

Kolor poprzez swoją wewnętrzną tajemnicę, swoją niepowtarzalną strukturę biliona możliwości, niewyobrażalną ilością możliwości interpretacyjnych, naturalności bycia i życia w zgodzie z otaczającym nas światem, stał się trwałym elementem grafik.
Od plamy, która czasami instynktownie, czasami przypadkowo znalazła się na płaszczyźnie, aż po element głównego nośnika energii i znaczenia. Kolor dominuje tam, gdzie pozostałe elementy poprzez swoją wielkość i ilość nie są w stanie odebrać mu pierwszoplanowej roli. Nadaje grafikom większego wyrazu plastycznego, podkreśla siłę formy, łączy wreszcie wszystko w całość jak dobre spoiwo o cechach przyciągania każdego ważnego i nieważnego elementu. Kolor z przedmiotowości, drugiego planu staje się głównym składnikiem energetycznym aż do momentu, kiedy zaczyna rządzić na płaszczyźnie i dzielić. Kolor na matrycy jest jak farba na płótnie. Rośnie i żyje. Porusza się i oddycha. Jest bezduszny i kokietuje. Milczy i krzyczy. Jest odbiciem otaczającej nas rzeczywistości. To rodzaj wzajemnie przenikających się uzależnień. Uzależnień napędzających się nawzajem. Byty z różnych światów, totalnej wolności bez ograniczeń technologicznych po wolność, której ramy próbuje ograniczać technologia.
Świadomie używam określenie „próbuje ograniczać", ponieważ istnieje w świadomości wielu, zarówno artystów, jak i krytyków sztuki przeświadczenie, że to uwarunkowania technologiczne ograniczają grafikę. Kolor uwolnił grafikę z granic niemożności. Sprawił, że poczuliśmy się wolni, a nasze możliwości stały się nieograniczone.

Bez sensu jest wykonywanie kolejnej takiej samej odbitki. Bo po co?
Bez sensu jest wykonanie nakładu. Bo po co?
Bez sensu jest wykonywanie odbitki biało-czarnej, jeśli można użyć koloru!
Bez sensu jest mówienie, że technologia ogranicza grafikę. To totalne nieporozumienie!
Bez sensu jest mówienie, że kolor w grafice naśladuje malarstwo. Totalna głupota!!
Kolor w grafikach jest jak powietrze na ziemi. To fakt!!!
Kolor w grafice = grafika w kolorze. ■



prof. Mariusz Pałka – ASP Katowice

Mariusz Pałka

Matrix – reaktywacja matrycy

Ewolucja matrycy

W moim wykładzie habilitacyjnym pod tytułem „Wartości warsztatu graficznego jako alternatywa współczesnej dydaktyki i grafiki artystycznej" wielokrotnie odnosiłem swoje spostrzeżenia do materii jako bardzo ważnego elementu warsztatu graficznego. Miałem wówczas na myśli głównie matrycę, farbę drukującą i podłoże dla wydruku, którym tradycyjnie do dziś jest papier. Chodziło o to, że posługując się warsztatem graficznym, mamy fizyczny kontakt z materią nieorganiczną charakteryzującą się określonymi właściwościami przydatnymi w realizacji grafiki. Papier i farba to te elementy, które potrzebne są w końcowym, finalnym etapie, sercem natomiast całego procesu jest matryca. Tak więc mówiąc o materii, należy ją przede wszystkim traktować jako synonim matrycy.

Matryca graficzna w potocznym rozumieniu jej roli w procesie powstawania grafiki artystycznej jest głównym elementem, a nawet warunkiem, aby mówić o efekcie, jakim jest odbitka graficzna. Dotychczasowe klasyczne odmiany powielania przyzwyczaiły nas do bardzo prostego rozumienia tego procesu, a za tym i definiowania matrycy.

Było to wystarczające, gdy mieliśmy do czynienia z drzeworytem, akwafortą czy litografią.

Mając deskę drewnianą, kamień czy blachę miedzianą lub cynkową, od materii, z której zbudowana jest matryca, nazwaliśmy technikę. Mimo, iż materie te są wykorzystywane w różny sposób ze względu na ich odmienne właściwości, liczy się ich fizyczny wygląd, i na przykład gdy druk powstaje z matrycy, którą jest siatka, mówimy o sitodruku. Dopiero współczesne technologie odeszły od tej zasady i w nazwie techniki uwzględniają zasadę technologii jak w przypadku offsetu czy ksero.

Sytuacja ta sprowokowała do bardziej uniwersalnego opisania matrycy, aby mogła zaistnieć czytelna ciągłość w nazewnictwie technik powielania. Spoglądając z takiej perspektywy na zjawisko matrycy (pomijając jej pokrewne znaczenia w innych dziedzinach takich, jak rzeźba, zecerstwo, różnego rodzaju tłocznie itd.), możemy powiedzieć, że jest nią taka forma, której główną właściwością jest zdolność zapamiętywania informacji i którą następnie możemy odtwarzać w tak zwanym procesie powielania.

Wynalazek drzeworytu, miedziorytu czy akwaforty bazował na ogół na unikatowej (jednorazowej) matrycy. Natomiast litografia, sitodruk, offset jako techniki późniejsze są bardziej ekonomiczne, bo stosują matrycę odnawialną, czyli wielokrotną – zgodnie z zasadą opłacalności i minimalizowania kosztów. Dzisiaj to właśnie druk cyfrowy wykorzystuje jako matrycę odnawialną dysk twardy komputera. Jej budowa jest nieporównywalnie bardziej skomplikowana od dotychczasowych matryc. Nie mamy już do czynienia z jednolitą, lecz złożoną strukturą, która jest produktem bardzo nowoczesnych technologii. Jest niemal niedostępna fizycznie dla zwykłego użytkownika komputera, zabudowana i połączona kablami z innymi urządzeniami służącymi do jej wykorzystania. Magiczny przedmiot, którego nieprawdopodobne możliwości umożliwiają nam specjalne programy wprowadzające nas w nową wirtualną przestrzeń. Żyjemy więc w epoce nowej generacji matryc: matryc cyfrowych. Będąc jednak w tak zaawansowanym rozwoju zasady powielania nie możemy po drodze zgubić i nie docenić jej korzeni. Dlatego powinniśmy sobie uświadomić, że to właśnie deska drzeworytnicza jest pierwowzorem dysku twardego, zastosowanego jako matryca. Przeskok jest tak kolosalny, że mamy do czynienia z zupełnie odmiennymi jakościami. Jakością manualną opartą na fizycznym pokonywaniu oporu materii i jakością wysoko rozwiniętych technologii, której efekt jest albo naśladownictwem tej pierwszej, albo próbą kopiowania natury.

Wracając do mojego wykładu habilitacyjnego, w którym grafikę artystyczną utożsamiam z warsztatem graficznym aktualnie, chciałbym zmodyfikować go, zastępując słowo „warsztat" słowem „matryca". Tak więc matryca może zaistnieć jako ważne zjawisko we współczesnej dydaktyce i grafice artystycznej. Korzystając z tamtego tekstu, chciałbym zaproponować

...siedem spojrzeń na matrycę graficzną

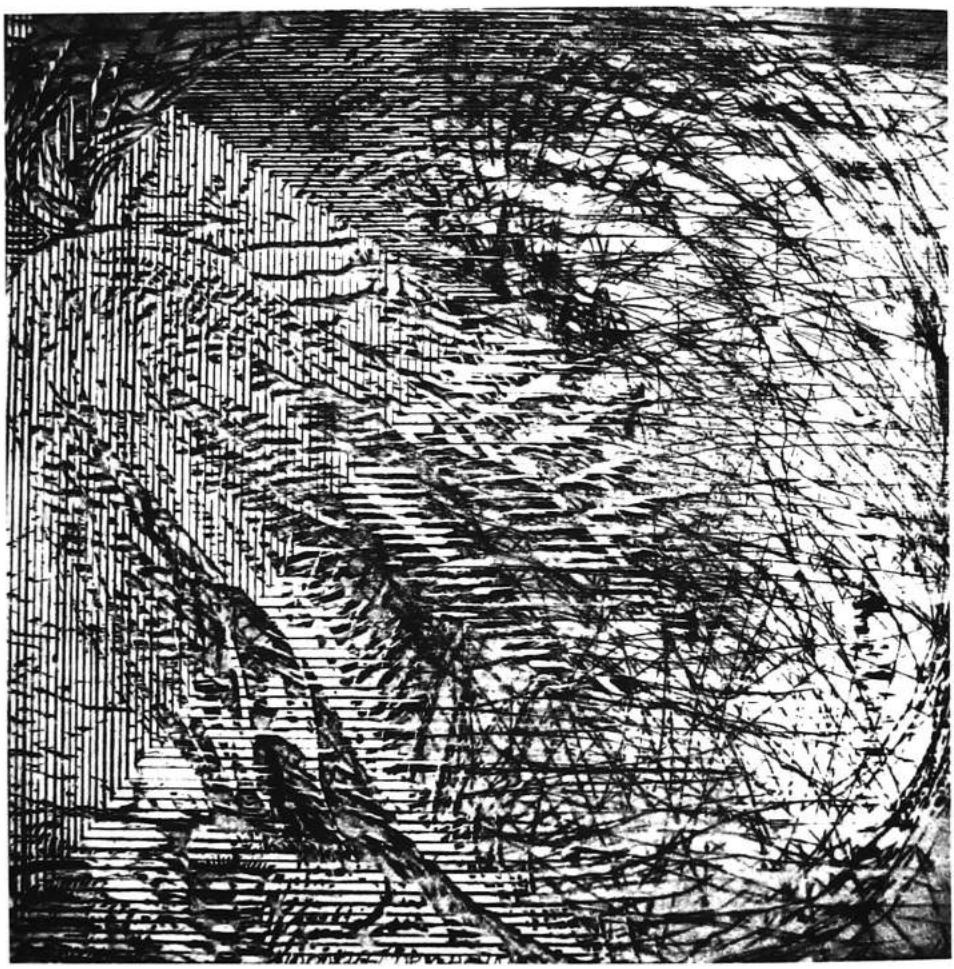
Matryca materia

Otaczający świat poznajemy i doświadczamy stopniowo na różnych etapach naszego życia. Pierwsze doświadczenia z okresu dzieciństwa są związane z rozwojem naszych zmysłów. Jest to rodzaj obserwacji otoczenia poprzez materię. Dotykanie czy smakowanie przedmiotu jest połączone z bodźcami wzrokowymi i słuchowymi. Poznawanie to odbywa się poprzez zabawę, która w pewnym okresie dzieciństwa staje się symulacją zachowań i czynności dojrzałego człowieka. Zabawką staje się wtedy wszystko od wody, piasku, kamieni, patyka do zminiaturyzowanych narzędzi. Dostępność i wrodzona wrażliwość poprzez zmysły na cechy tych materiałów daje w efekcie bardzo szybki rozwój intelektualny oraz

pojawienie się możliwości twórczych. Dla dalszej edukacji w dziedzinie plastycznej takim polem doświadczeń z materią staje się matryca.
Cywilizacja, która dostarcza nam wciąż nowych, skomplikowanych i wyrafinowanych narzędzi i technologii, stawia jednocześnie swoje wysokie wymagania intelektualne. Bardzo zaawansowane technologie wkraczają do naszego życia codziennego, mając wpływ na jego jakość. Rzeczywistość została wzbogacona o nowe pojęcie, tak zwaną przestrzeń wirtualną.
Nowoczesne techniki przekazu posługują się nią bardzo powszechnie, wkraczając również na pole sztuki. Szerokie zastosowanie nowych mediów elektronicznych sprowadziło grafikę warsztatową (podobnie jak malarstwo sztalugowe, rysunek odręczny, rzeźbę) wręcz do pozycji pierwotnej czy źródłowej. Wynika z tego, że tradycyjne warsztaty plastyczne powinny tym bardziej pełnić rolę przygotowawczą, edukacyjną, zajmować się kształceniem elementarnego języka plastycznego, uwrażliwiać na sztukę. Czy powinna jednak to być jedyna funkcja technik tradycyjnych? Wszystko zależy od sensu i celowości ich zastosowania dla przekazu idei. Wzrastające zróżnicowanie współczesnych poglądów na grafikę nabiera dramatycznej wyrazistości, gdy porównamy je z poglądami dawniejszymi, gdy grafika warsztatowa miała swoje ściśle określone terytorium niezależności.
Dużo zamieszania powoduje brak definiowania nowych zjawisk technologicznych i odwoływania się do źródeł, do których należy między innymi tradycyjna matryca.

Matryca opór

Warsztat graficzny to zespół metod i technik wykonywania grafiki. Jako taki wymaga zachowania pewnych umiejętności manualnych i dyscypliny jako warunku uzyskania określonych efektów. Odpowiednie opanowanie tych czynności przez twórcę staje się decydujące dla uzyskania jakości artystycznych. Traktując warsztat jako proces twórczy, musimy zauważyć, że poddajemy się pewnej determinacji, w której wyobraźnia i jej możliwości zrealizowania są ze sobą sprzężone. Pisałem o tym zagadnieniu w wykładzie do I stopnia kwalifikacji pod tytułem „Wybór techniki warsztatu graficznego a kreacja artystyczna".
Napisałem wówczas, że: *Świadomość ta (artysty) o cechach determinacji (imperatywu) w przedsięwzięciu twórczym napotyka możliwości warsztatowe, które między innymi np. z powodu ograniczeń decydują o bardzo określonym efekcie. Zachodzi więc sprzężenie zwrotne, proces ułatwiający krystalizację pierwotnego założenia.*
Nawarstwienie czy powtarzalność poszczególnych etapów czynności powstaje również jako nawarstwienie myśli, emocji, przeżyć, których



Mariusz Pałka, *Paenitentia 3*, 2006, drzeworyt, 100 x 100

zapisem materialnym staje się matryca, a następnie odbitka jako kolejny i z reguły końcowy etap procesu twórczego. Warsztat ma wpływ na ujawniającą się ekspresję, daje szansę korekty języka przekazywanej idei, co uczytelnia jej przekaz.

Inaczej przebiega ten proces w mediach elektronicznych, w których dyscyplina warsztatowa jest tożsama z logiką postępowania, a opanowanie tych procesów staje się rutynowym postępowaniem, które skraca czas realizacji do nieprawdopodobnego minimum. Cały proces działania został już uprzednio zdefiniowany przez programistę, który wytyczył określone tory, instruując jednocześnie, co wolno, a czego nie wolno robić. Artysta, który zeskanował wcześniej opracowany materiał, dokonuje tylko przekształceń reprodukcyjnych. Tak więc niezależność twórcza jest ograniczona lub rozkłada się na osoby, które przygotowały program, chyba że mamy do czynienia z procesem syntetyzowania obrazu zgodnie z algorytmem, ale takich działań jest niestety niewiele, gdyż artysta musi być również programistą lub z takim ściśle współpracować. Pojawiające się tego typu kreacje są bardzo oczekiwanymi i oryginalnymi zjawiskami. W grafice klasycznej, którą można by teraz nazwać grafiką warsztatu bezpośredniego kontaktu z matrycą, artysta od początku do końca jest „programistą", który definiuje i sprawdza efekty swoich założeń. Bazując na pewnych ogólnych zasadach postępowania, czyli technikach, artysta ma możliwość wprowadzania swoich indywidualnych usprawnień, które może nawet nigdy nie były brane pod uwagę przez jej wynalazcę i prekursora. Jest to możliwe na etapie pełnego opanowania i zrozumienia zasad działania w obrębie danej techniki. Nazwałbym to „ ujarzmieniem" matrycy, która od tego momentu służy twórcy, a nie na odwrót. Tak więc każdy warsztat, mimo iż jest pewnym ograniczeniem wytycza konkretną i zdefiniowaną drogę, którą po zaakceptowaniu czy zmodyfikowaniu wybiera artysta.

Matryca inspiracja

Odwiedzając pracownie przyjaciół, zauważyłem, że bardzo często przechowują (podobnie jak ja sam) pewne nieudane odbitki lub inne przypadkowe ślady na papierze, które powstały w procesie odbijania. Te nie dobicia, przesunięcia, rozlania, poszarpania jako efekt naszego błędu technicznego, nieuwagi czy absolutnego przypadku mają cechy monotypu, ale zachowujemy je ze względu na ich oryginalność i świeżość. Ten margines niezamierzonych śladów na papierze, odrzuty, makulatura stają się czasami innym rozwiązaniem problemu artystycznego, a nawet początkiem nowych idei. Chociaż nie zawsze przydatne dla bieżących potrzeb, przechowywane w szufladzie, stają się jednak naszym *alter ego*. Tak więc błąd, którego

przecież nie możemy uniknąć i zdarza się nam często, staje się naszym sprzymierzeńcem. Nawet na etapie przygotowania matrycy błąd rysunkowy, kompozycyjny czy inny w ramach wypowiedzi artysty, który zostanie zauważony i poprawiony czy świadomie wykorzystany, a nawet kontynuowany, staje się jego własnością. Praca nabiera wówczas cech indywidualnych, bardziej osobistych, choć może wymaga większego zdeterminowania i świadomości o przekazywanej idei. Można by stwierdzić, że wrażliwość artysty staje się ważniejsza w tym wypadku od jego zręczności manualnej.
Wydaje się, że trudniej jest zachować ten typ indywidualności (np. poprzez gest), posługując się matrycą elektroniczną, która poprzez programy w sposób doskonały zacierają ślad naszych błędów. Ma to oczywiście wielkie zalety, gdy komunikat nie ma być zindywidualizowany w formie kaligraficznej lub, gdy autor chce zachować dystans do sposobu wypowiedzi. Ja sam przecież pisząc ten tekst, posługuję się komputerem i doceniam jego olbrzymią przydatność, gdyż nie oczekuje się ode mnie, aby ten komunikat miał artystyczny wymiar.

Matryca idea

Posługiwanie się metodą techniczną wymyśloną przez innych jest i będzie stosowane, dopóki sztuka będzie chciała zbliżać się do szerszego kręgu odbiorców. Różne dziedziny sztuki dorobiły się w historii wielu różnych technik wykonawczych. Opisane i znane są przede wszystkim tylko najbardziej popularne oraz te, w których osiągnięto najwyższy poziom artystyczny. Zapoznawanie z wieloraką gamą możliwości wypowiedzi artystycznej to zadanie szkoły artystycznej, a świadomość środków to jedna z największych zdobyczy, w którą powinien być wyposażony jej absolwent. Wiedza oparta nie tylko na konkretnym fizycznym doświadczeniu, ale na obserwacji z dystansu procesu powstawania dzieła,wzbogaca tę świadomość. Umiejętności warsztatowe stają się wówczas wiedzą ogólną, którą można zastosować w różnych technikach artystycznych. Drążenie ich zawiłych odmian staje się drogą indywidualnych poszukiwań, które zmierzają do jak najlepszego wyartykułowania myśli, przeżyć, emocji autora. Warsztat graficzny może zatem spełniać rolę uniwersalną, być poligonem doświadczalnym.
Zauważyła to Dorota Folga-Janiszewska, która we wstępie do katalogu 4. Triennale Grafiki Polskiej napisała:
Graficy postanawiają być jubilerami formy i materii. Ich dzieła są unikatowe – malowane, rzeźbione lub rysowane z wykorzystaniem warsztatu graficznego. Grafika z dziedziny sztuki staje się metodą pracy. W technice graficznej może powstać rysunek, albo instalacja, a może nawet tymczasowa architektura. Magiczna tajemnica grafiki – tworzenie i myślenie dwoma etapami:pły-

ty i odbitki – przenoszona jest na inne dziedziny. Grafikę ćwiczy się jak jogę albo walki Wschodu, uprawianie jej pozwala zyskać sprawność intelektualną i manualną. Liczy się mistrzostwo każdego posunięcia.

Matryca przekaz

Jeżeli spojrzymy na warsztat graficzny w całej jego różnorodności technicznej, to odkryjemy nie tylko bogactwo środków, ale również historię rozwoju tej dziedziny sztuki. Tradycja uprawiania grafiki wciąż zachowuje i docenia, a nawet na nowo odkrywa i wskrzesza dawne techniki. Najstarsza z technik – drzeworyt – nigdy nie została zaniechany mimo wynalezienia doskonalszych, bardziej wyrafinowanych technik takich, jak miedzioryt, akwaforta, a te z kolei przetrwały mimo pojawienia się litografii. Techniki starsze były rzadziej stosowane, jednak artyści zdawali sobie sprawę, że z każdą z technik wiąże się określony rodzaj ekspresji, dlatego uprawiali je nadal dla potrzeb własnych wypowiedzi.

Gdy nauczaniem sztuki graficznej na przełomie XIX i XX wieku zajęły się szkoły artystyczne, dorobek w tej dziedzinie był już niemały, a proces wzbogacania o nowe techniki opracowania matrycy wciąż trwa. Za jakiś czas pojawią się nowe wynalazki w metodach druku i powielania a jedynie to, co wartościowe w dzisiejszej technologii, będzie kultywowane przez artystów. Ucząc technik graficznych, nie zawsze mamy możliwość zachowania chronologii ich powstawania, przy okazji jednak nauczania wspominamy o niej, gdyż trudno nie przywoływać wielkich mistrzów, daje to przecież poczucie głębszej więzi z ich sztuką. Techniki, choć ulegają pewnym modyfikacjom, są żywą tradycją, a tradycja popłaca. Dzięki niej mamy tak różnorodne możliwości, które możemy wykorzystywać, a przynajmniej powinniśmy je przekazywać młodzieży, przyszłym artystom.

Zgadzam się z Folgą-Januszewską, która napisała: *Tradycja podpisała pakt ze współczesnością* (wstęp do katalogu 4. Triennale Grafiki Polskiej). Wypowiedziała się ona wprawdzie o całej sztuce, mając również na myśli treści ikonograficzne, ale w kontekście grafiki współczesnej.

Matryca alchemia

Drzeworyt powstał na Dalekim Wschodzie, w Chinach. Japonia jest krajem, gdzie najbardziej się rozwinął i stał się – jak inne rodzaje rzemiosła – częścią kultury, która była kształtowana przez buddyzm zen czy shinto. Doktryny te przenikały w każdą czynność odwołując się do indywidualności twórcy. Postawa estetyczna była postawiona na równi z etyczną. Dlatego rozwój warsztatu był tożsamy z rozwojem wewnętrznym, duchowym artysty. W drzeworycie ukiyo-e najważniejsza była koncepcja, idea. Materialne jej



Mariusz Pałka, *Paenitentia 3*, matryca, 2006, drzeworyt, 100 x 100

zrealizowanie w matrycy było aktem wtórnym, choć godnym powszechnego podziwu.

Gdy drzeworyt trafił na grunt europejski, jego upowszechnianie przebiegło w nieco inny sposób. Jako metoda techniczna pozbawiony był tych wszystkich subtelnych niuansów wykonawczych, które tradycja w Japonii przekazywała w pięknej poetyckiej formie, odwołując się zarówno do intelektu, jak do wrażliwości i znajomości natury. W naszej cywilizacji rozwój warsztatu graficznego nastąpił poprzez wspomniane już poszukiwania technologiczne. Dorobił się arcydzieł wykonanych przez rzemieślników, których sława przyćmiewała sławę artystów, autorów projektu.

Ale czy w Europie rzemiosło, i to nie tylko graficzne, nie miało w ogóle swojego aspektu duchowego? Przecież w Renesansie w różnych dziedzinach życia codziennego zaczęto odwoływać się do poezji, poszukując w niej harmonii, doskonałości i piękna.

Przykładem niech będzie poemat hutniczy Walentego Rożdzieńskiego „Officyna Ferraria", traktat technologiczny napisany wierszem. Świadczy on, że sztuką techniczną zajmowali się również ludzie wrażliwi, humaniści, uduchowieni, w rękach których warsztat nabierał znaczenia metafizycznego czy – jak później się stało – alchemicznego.

Alchemia to pojęcie niejednokrotnie już wykorzystywane jako metafora warsztatu graficznego. Choć może ona się kojarzyć z pewnego rodzaju oszustwem, to jednak chcę podkreślić, iż chodzi przede wszystkim o autentyczną hermetyczną tradycję. Jako sztuka metafizyczna dzieli się na dwie części składowe: *operatio* – działanie praktyczne w laboratorium (warsztacie), *tractatus* – dzieło teoretyczne, pisane (zapis koncepcji, projekt). Trudno nie znaleźć tu analogii z naszym postępowaniem względem matrycy, które kojarzy się z jakimś specyficznym laboratorium. A warsztat grafika jako miejsce działania i twórczości staje się sam w sobie odbiciem jego duszy i osobowości. Zaś sama grafika warsztatowa opierając się na zasadach wspólnym innym sztukom w dziedzinie piękna, poszukuje skuteczności, która w alchemii pozwoliłaby uzyskać złoto.

Matryca matka

Materia, opór, inspiracja, idea, tradycja, alchemia to różne wątki związane z pojęciem matrycy obserwowanej z pozycji grafika. Są jeszcze inne aspekty tego pojęcia, gdy uogólnimy i odwrócimy sytuację oraz będziemy się doszukiwać skutków matrycy w rzeczywistości otaczającego nas świata, życia, natury i sztuki. Idea matrycy w szerszym rozumieniu może dotyczyć różnych obszarów niekoniecznie związanych z powielaniem graficznym.

Świat składa się z elementów, które permanentnie są powielane, a przez to odradzane. Sami jesteśmy cielesnym efektem takiego procesu. Nawet gdy spojrzymy na sztukę z pozycji innych mediów czy koncepcji artystycznych, też znajdziemy związki z ideą matrycy. Matrycą może być sama idea czy znak, co dla przykładu zdarza się w poezji konkretnej (S. Drożdż). Może nią być również myśl, która ma wiele odpowiedników w konceptualizmie. Odwołując się jednak do semantycznego sensu słowa „matryca", jest nią forma, która w szczególnym organicznym przypadku nazywana jest matką lub macierzą, po angielsku *matrix*. Takie poszerzenie znaczenia matrycy z punktu widzenia grafika może mieć wpływ na zmianę świadomości i odpowiedzialności w kontakcie z warsztatem graficznym zarówno w kontekście kreacyjnym, jak i dydaktycznym. To nowy obszar dowartościowujący ideę, która przecież nie może się liczyć mniej niż wartości estetyczne.

Podchodząc do warsztatu graficznego jak do pewnego rodzaju misterium, sięgamy w głąb świadomości, poszerzamy pojmowanie sztuki w oparciu o stabilny punkt odniesienia. Z jednej strony, ważne jest, aby z pokorą opanować do perfekcji pewne czynności, oswajać materię, z drugiej, zachować dystans i refleksję, aby postępować racjonalnie i być otwartym na nowe odmienne możliwości.

Matryca jako obszar szczególnego poligonu doświadczeń i eksperymentu staje się ważnym *uniwersum* wiedzy dla artystów. ■

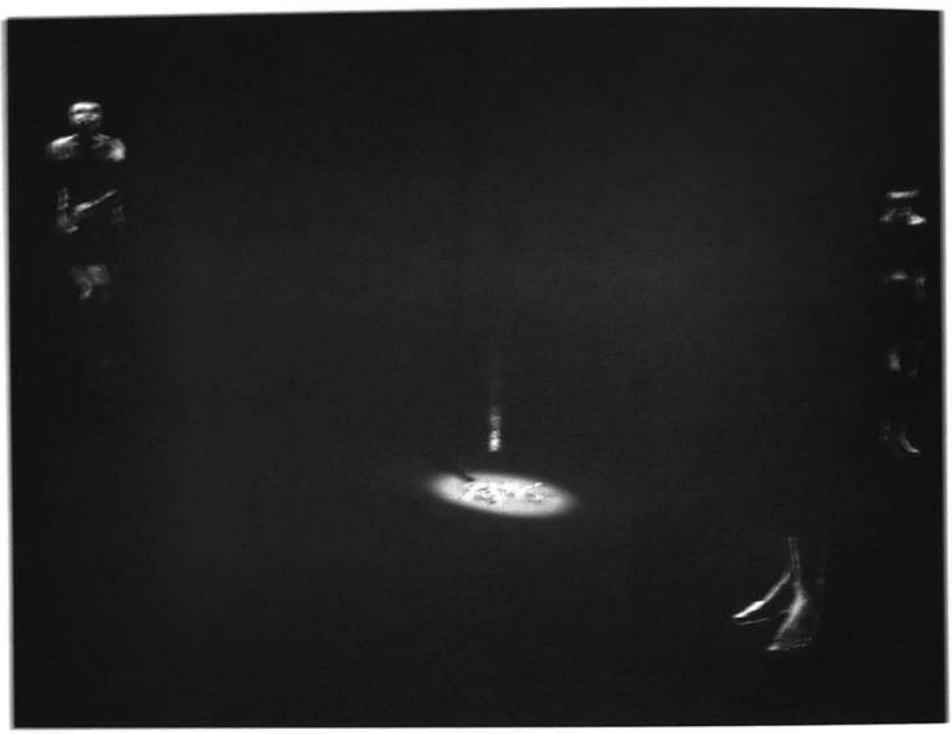
Jerzy Hejnowicz
„Grafitator"
(notatnik subiektywny studenta z drugiej połowy lat 80.)

Lata 80. XX wieku to bardzo aktywny okres w rozwoju sztuki, charakteryzujący się, także w poznańskim środowisku artystycznym i na poznańskiej uczelni, wyraźną zmianą tonacji prezentowanej sztuki.

Po raz kolejny po dominacji sztuki błękitnej *przychodzi czas ekspansji* sztuki żółtej – usłyszałem to zdanie podczas jednego z wykładów inaugurujących rozpoczęcie roku akademickiego w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych.
Wykład przygotował Jerzy Ludwiński. Był to rok 1985, może 1986.
Innymi słowy, autor twierdził (dokonując analizy sztuki doby modernizmu), że w regularny sposób, po dominacji sztuki intuicyjnej, ekspresyjnej, „gorącej" (żółtej) przychodzi czas tej drugiej – błękitnej – stonowanej formalnie, analitycznej, eksponującej przede wszystkim wartości intelektualne powstających dzieł.
Dostrzegł prawidłowość polegającą na tym, że mniej więcej co 10 lat sztuka dokonuje przewartościowania, z zimnej ku gorącej, a z czasem ponownie nurt sztuki chłodnej nabiera nadrzędnego znaczenia.

Odświeżona z „akademickiego kurzu" przez ówczesnego Rektora Jarosława Kozłowskiego, struktura uczelni zmieniła akademię w miejsce będące „laboratorium sztuki", miejsce współobecności i wymiany różnorodnych artystycznych postaw.
Do dziś pozostała ona taką, ale wtedy, w połowie lat 80. ubiegłego stulecia, ta niewielka uczelnia (studiowało w niej niewiele więcej niż 500 studentów) stała się ośrodkiem twórczym, którego artystyczne dokonania miały istotne znaczenie dla kształtowania późniejszego wizerunku sztuki polskiej. Sprzyjała temu aktywność poznańskich artystów, jak i niezależnych galerii współpracujących z uczelnią.

Rok 1985, czas rozpoczęcia mojej artystycznej edukacji, to moment, w którym na uczelni współegzystowały już ze sobą wszelakie postawy artystyczne. To czas twórczego fermentu przy jednoczesnej, nasilającej się tendencji do tworzenia sztuki surowej, ekspresyjnej, niepokornej – sztuki żółtej.



Jerzy Hejnowicz, *Humanioskop*, 2005, 10 monitorów telewizyjnych, rysunek na powierzchni ekranów, programy TV emitowane w czasie realnym, dźwięk, anteny TV, cukierki krówki, konstrukcje stalowe. Instalacja podczas prezentacji *Galerie non-profit*, Art Poznań 2005: Targi sztuki.

To czas, kiedy wyraźnie zaznaczyły swą obecność formacje poznańskich grup artystycznych takie, jak: Koło Klipsa, Grupa OPA.

Stając się studentem PWSSP, miałem świadomość, nie tylko ja zresztą, że wokół nas powstaje wiele radykalnych dzieł, że znaleźliśmy się w fascynującym centrum rodzących się idei.
Wiedziałem (może miałem nadzieję), że stać nas na to, by już niebawem zaoferować własną wizję sztuki.
W atmosferze wiary we własne umiejętności, w kontakcie z osobowościami uczelni, ze świadomością naszych zalet, ale i niedoskonałości oraz tego, co mogliśmy poznać, uczestnicząc w życiu galeryjnym, rozpoczęliśmy drogę ku artystycznemu samookreśleniu.

Kilku spośród nas studiowało grafikę.

Nie do pomyślenia byłoby mieszać z sobą różne techniki w obrębie jednej realizacji. Dzisiaj nikogo to już nie dziwi, nie jest niczym nadzwyczajnym, rozwiązania te stały się powszechne, a nawet dość pospolite. Nie było jeszcze druku cyfrowego, a poziom poligrafii – lepiej o nim nie wspominać.

Mogąc swobodnie eksperymentować w pracowniach rysunku czy malarstwa – badając język grafiki – mieliśmy poczucie niedosytu i narzuconych ograniczeń. Nie w każdej pracowni jednak, gdzieniegdzie wykładowcy byli pozytywnie nastawieni do naszych niekonwencjonalnych propozycji, dawali nam swobodę działania.

Dotychczasowa, podstawowa wartość przypisywana tej dyscyplinie sztuki, jak możliwość tworzenia nakładu, wielu oryginałów, przestała dla większości z nas być najistotniejszym powodem pracy w technikach graficznych.
Tworzyliśmy, rozpoczynając dyskurs na temat tego, gdzie się kończą jej granice, jak inaczej wykorzystać atut jakim jest możliwość powielania obrazu, czy możliwe jest współegzystowanie odbitki w obiekcie, czy można tak przeskalować pracę graficzną, że umknie ona swojej konwencji i czym wobec tego będzie jej nowa obecność?
Stawialiśmy wiele pytań i szukaliśmy dla nich odpowiedzi.
Na korytarzu grafiki spotykały się, wysychając, prace graficznych purystów i „odszczepieńców". Ich autorzy także się tam spotykali, dyskutowali, kłócili, bronili swoich artystycznych „prawd" i poglądów.

Otwartą „kuźnią" niestandardowych realizacji stały się przede wszystkim Pracownia Litografii oraz Pracownia Druku Wypukłego. Szczególnie ta druga i jej z pozoru najbardziej surowy warsztat, pozbawiony wielu wyrafinowanych „chwytów", możliwych do osiągnięcia w pozostałych technikach graficznych, stały się obszarem naszej twórczej penetracji.
Na litografii, do najbardziej poszukujących osób owego czasu należeli: Basia Sobańska, Brygida Kucharska i Piotr Najsztub, który pomimo bałaganu, jaki zazwyczaj pozostawial po sobie w pracowni, tworzył interesujące „graficzne przestrzenie", łącząc w swoich realizacjach całe metry wzorzystych tapet, które zespalał w zwarte układy druku fabrycznego z obrazem wykreowanym. Paweł Domurat szedł w innym kierunku, za pomocą wieloelementowych fotolitografii (drukowanych na przeźroczystych foliach) tworzył pełnowymiarowe, transparentne, wizerunki kobiet.

Na „drzeworycie" – w mojej macierzystej pracowni – zebrała się dość liczna grupa graficznych „eksperymentatorów": Jurek Pawluczuk, Andrzej Bobrowski, byli też: nieco młodsza Liliana Chlebna i twórczo aktywny asystent Krzysiek Molenda.
Było też kilkanaście innych osób, jednak te, które wymieniłem, podążały wyraźnie odmiennymi, indywidualnymi ścieżkami artystycznych poszukiwań.

W czasach, gdy zdobycie kawałka linoleum graniczyło z cudem, a kupno blachy cynkowej wiązało się z podróżą do sklepu dla plastyków do Warszawy (jedynego miejsca, gdzie okazjonalnie można było je zdobyć), kiedy na litografii kupowano uprzęże dla koni, by wyposażyć ją w niezbędne, dobre jakościowo skórzane pasy – pokonywaliśmy mimo wszystko wszelkie przeciwności losu.

Bobrowski, szczególnie kreatywny pod tym względem, „budował" matryce z czego tylko się dało: płyta wiórowa, cukier mieszany z farbą Nitro, intarsje ze sklejek, montowane w płytach paździerzowych, beton, cement. Nieomal każdy materiał mógł stać się przydatnym. Matryce najpierw konstruował, a dopiero później poddawane one były typowo graficznej obróbce.
Fascynowała go możliwość tworzenia wielkich graficznych obrazów. Jak na tę technikę, operował megaskalą. W konsekwencji na wystawie dyplomowej zaprezentował zestaw grafik, których wymiary osiągały wysokość 250 centymetrów, z ręcznie preparowanych i ręcznie drukowanych matryc.
Twórczość Liliany Chlebnej była inna, Liliana dokonała czegoś, co mógłbym nazwać rozproszeniem matrycy, chyba jako pierwsza spośród arty-

stów, których znam, tak wyraziście kreowała obrazy, tworząc „układanki" małych, z pozoru niezależnych kształtów. Dzięki tym zabiegom powstawały lekkie, nadwyraz „zwiewne" prace graficzne, podobne, lecz nie identyczne. Matryca nie była bowiem elementem stałym, niezmiennym.

Moja propozycja, po próbach tworzenia matryc z ryżu i farby, tworzenia matryc za pomocą kitów do renowacji samochodowych karoserii – to odkrycie estetycznej i ideowej wartości pracy w „rozbiciu" klasycznego kształtu obrazu, kształtu prostokąta, w którego formacie najczęściej rozgrywała się dotąd poetyka graficznego obrazu. Matryce jak fragmenty starych fresków sprawiały wrażenie obrazów „szczątkowych". Ich wizualne spełnienie polegało na współistnieniu obszarów pustych, niezadrukowanych (braków) z nieregularnymi „strefami" druku.
Podejmowałem próby druku na tkaninach, na białych lub srebrzystych podszewkach, tworzyłem grafiki-flagi, reagujące na ruch powietrza, których powierzchnia – obszar zadrukowany i ten nietknięty farbą drukarską – reagowała na zmiany oświetlenia.
Odnalazłem swoją, indywidualną „ścieżkę" – grafika może oderwać się od ściany, może wejść w przestrzeń.
Wydruki na tkaninach stały się częścią trójwymiarowych obiektów.
„Zdjąłem" z odbitki graficznej jej autonomiczną funkcję. Od tego czasu przestała być dla mnie „grafiką samą w sobie", a elementem wchodzącym w skład struktury wypreparowywanych lub zaadoptowanych obiektów. Grafiki stały się „obrazową" powierzchnią należącą do rozbudowanych, wieloelementowych instalacji.

Z perspektywy minionych 20 lat zadaję sobie pytanie, czy pozostawaliśmy grafikami? Myślę, że udało nam się zostać na jakiś czas grafikami-nawigatorami tej sztuki. Stworzyliśmy kilka wektorów, w kierunku których mogła podążać część spośród nas nadal je wytycza, część nadal szuka nowych. ■

(2009)



prof. Henryk Ożóg – ASP Kraków

Henryk Ożóg
Kilka uwag o grafice

Naturalną moją reakcją na prośbę o przygotowanie tekstu dotyczącego grafiki, którą skierował do mnie profesor Mirosław Pawłowski z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, była odmowa i odrzucenie kuszącej propozycji, uzasadniana ilością uczelnianych obowiązków czy własną pracą artystyczną. Jednak już w trakcie trwania naszej rozmowy uznałem, że warto podjąć wyzwanie i przedstawić kilka własnych uwag odnośnie grafiki – tego, co aktualnie w grafice ma miejsce, co obecnie „obowiązuje"? Sam uprawiam grafikę warsztatową od wielu lat (wklęsłodruk) i wszystkie moje prace graficzne, jakie zrealizowałem, zostały wykonane w klasycznych technikach graficznych, wcześniejsze przy wykorzystaniu technik trawionych obecnie tylko przy użyciu suchej igły, mezzotinty i z zastosowaniem korundu. Wydawać się zatem może, że moja deklaracja przywiązania do warsztatu stoi w kategorycznej opozycji do nowych możliwości graficznych wynikających z technicznego postępu, które od dłuższego czasu zawładnęły przestrzenią grafiki, sztuki. .

Nic bardziej mylnego. Nie jestem za artystycznym konserwatyzmem i nie ma dla mnie specjalnego znaczenia, czy dobra praca graficzna, obraz powstał w wyniku fascynacji cyfrowym warsztatem, czy został zrealizowany z głębokim przywiązaniem do tradycyjnych technik graficznych i wcale nie małej skali ich możliwości. Problemem nie jest, moim zdaniem, sposób tworzenia dzieł sztuki, ale bezkrytyczny zachwyt, a nawet dyktat zwolenników tych, nazwijmy, „nowych" sposobów technicznych wieszczących zmierzch „starych". Według mnie, zjawisko to mocno zarysowało się w momencie wchodzenia nowych mediów do sztuki. Łatwość w dostępie do medium cyfrowego i możliwość szybkiego opanowania wybranych programów graficznych wpłynęła na deprecjonowanie każdej innej postawy twórczej, a nieumiejętność posługiwania się nim odbierana była za artystyczne wstecznictwo. Wobec szerokiej gamy dostępnych cyfrowych nośników i presji środowiska pojawili się artyści, porzucający klasyczne techniki ekspresji artystycznej na korzyść medium cyfrowego, choć osiągnęli w nich uznany sukces. Sam dostrzegłem, jak – niejednokrotnie z gorszym skutkiem i brakiem samokrytyki wobec własnych dokonań – podążają zapamiętale tym samym tropem, powtarzając już raz zrealizowane pomysły bądź dosłownie





Henryk Ożóg, *747 d*, 2005, technika mieszana, 70 x 120

Henryk Ożóg, *747 a*, 2005, technika mieszana, 70 x 120

reprodukując wcześniejsze prace środkami cyfrowymi. Nie jest to mój ideał wykorzystania tego medium, ma to więcej wspólnego z projektowaniem niż ze sztukami pięknymi, bo dostrzegam, że się zacierają granice pomiędzy tymi dyscyplinami. Trudno odróżnić plakat, wydruk fotograficzny, grafikę cyfrową czy powiększoną reprodukcję klasycznej grafiki. Dlatego z coraz większym szacunkiem doceniam wartość i zalety klasycznego warsztatu graficznego, do którego mam wciąż wielki sentyment, bo uwidacznia indywidualne cechy twórcy.

Na fali oczarowania komputerem sam w pewnym momencie sięgnąłem po tego typu medium i uległem przemożnej chęci skorzystania z jego szerokiego zakresu możliwości. Daje ono niewątpliwie szersze pole do penetracji i poszukiwań, jest nową siłą pobudzającą twórcze obszary. Artysta w każdym okresie swojej drogi twórczej jest uprawniony do poszukiwania własnej odmienności i inności zarówno warsztatowej, jak i artystycznej, i taka również przyświeca mi idea, gdy korzystam z medium cyfrowego, bo jest on jednym ze sposobów rejestracji pomysłów, poszukiwania koncepcji, a jednak ostateczna realizacja powstaje w obrębie klasycznego warsztatu. A dzieje się tak dlatego, że grafika warsztatowa z jej, wydawałoby się, ograniczonymi technicznymi możliwościami jest wciąż otwartą dyscypliną sztuki wizualnej. Jestem przekonany, że przede wszystkim należy uznawać w ocenie wartości sztuki nie narzędzie, ale kreatywną postawę – autentyzm i plastyczny efekt (dzieło) indywidualnych autonomicznych poszukiwań artystycznych, one bowiem budują w odbiorcy pełny wachlarz wrażeń wzrokowych, ujęty różnorodnymi środkami temat, motyw czy intelektualne zagadnienie, bowiem równowaga i różnorodność wszystkich elementów temu założeniu sprzyja.

Choć w książce Donald Kuspit „Koniec sztuki" dowodzi trafności testamentu Witkacego („Od redakcji", Paweł Huelle), mam głęboką nadzieję, że się nie spełni i że społeczeństwo masowe w swojej nieustającej presji upraszczania i przycinania na swoją miarę nie odwróci się od tradycyjnie pojmowanej sztuki jako zbyt wymagającej („Od redakcji", Paweł Huelle), a my, współcześni artyści, będziemy mieli w tym, że tak się nie stanie, ważny udział. ■



Maciej Kurak, *Stefa / Zone*, 2008

Maciej Kurak
Projektantyzm

Obecnie wąskie specjalizacje składają się na strukturę uczelni artystycznych. Organizowane są również wystawy, które przedstawiają zagadnienia związane *stricte* z konkretnym medium (np. biennale fotografii odbywajace się w Galerii Miejskiej „Arsenał" w Poznaniu, wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w czerwcu 2008 roku pod tytułem „Efekt czerwonych oczu – fotografia polska XXI wieku", przedstawiajaca przekrój dokonań fotografii polskiej: artystycznej, prasowej oraz komercyjnej począwszy od 2000 roku czy przegląd wideo artu WRO we Wrocławiu).
Pomimo dość mocnej kategoryzacji i podziałów w sztuce, ważniejsza jest dzisiaj problematyka dzieła niż to, w jakim medium zostało ono wykonane. Postępuje proces homogenizacjii sztuki. Artyści coraz częściej wykorzystują możliwość wielomedialnej ekspresji (m.in. Maurizio Catelan, Damien Hirst, Jeff Koons, Michael Elmgreen i Ingar Dragset).

Grafika

Wielu artystów, niekoniecznie grafików, posługuje się technikami graficznymi przy tworzeniu dzieła (np. „12 apostołów" Damiena Hirsta, litografia). W akcjach Grupy Twożywo sposób konstruowania prac przypomina proces, jaki się stosuje w grafice projektowej (zjawisko plakatowości w sztuce).
Z technik graficznych korzysta się również w celach prezentacji (szkice wykonane przez Anischa Kapoora Bilbao muzeum Guggenheima w 2010 r.).
Nie ma podziałów, „segregacji sztuki". Jest całkowita dowolność ekspresji. Wystawa Johna Baldessariego w Tate Modern w Londynie w 2009 roku doskonale to tłumaczy. Pojawiło się tam pytanie o ekspresję graficzną i malarską. Większość zaprezentowanych prac na wystawie wykonana była w technice serigrafii i offsetu, nie był to jednak pokaz graficzny, ale prezentacja sztuki. Ważnym elementem wystawy Baldesseriego była ekspozycja. Każda ze ścian została skrupulatnie zaprojektowana, a eksponowane prace tworzyły integralną całość ze ścianą.
Niektóre prace posiadają cechy wielu mediów sztuki, między innymi realizacje Roberta Rauschenberga wykonane w technice serigrafii, podmalowane z elementami przestrzennymi.



Grupa Twożywo, *Siataniści*, 2009

Ze względu na dowolność przenikania się w sztuce dziedzin, cechy charakterystyczne między innymi dla komunikacji wizualnej przenikają na pola innych sztuk, a plakatowość przedstawień wpływa na niegraficzne wypowiedzi. Realizacje plakatowe Leksa Drewińskiego nie są tylko „czystym komunikatem", można je interpretować na wielu płaszczyznach. Jest on również autorem publicznej akcji w Niemczech, w której dokonuje zmiany komunikatu, zastępując naklejkę informującą o miejscu dla inwalidów wlepką przedstawiającą krzyż żelazny wojsk Wehrmachtu.

Czy użyte medium ma wpływ na treść dzieła artystycznego[1]?
W przypadku obrazów hiperrealistycznych technika nie ma wpływu na treść. To, czy jest to „hiperodwzorowanie" realności – fotograficzne, graficzne czy malarskie – nie ma żadnego znaczenia przy intepretacji dzieła. Inaczej jest, kiedy się pojawia faktura pędzla, odbicie rastra czy ziarnistość obrazu. Elementy te mogą wpływać na intrepretacje, jeśli oczywiście nie są jedynie zabiegiem estetycznym.

„Werbalny świat sztuki" próbuje ostrzec nas przed niebezpieczeństwem „spłaszczania wymowy" działań artystycznych poprzez infantylizację i dosłowny przekaz, który jest odczytywany z łatwością. Można więc mówić o obserwowanym zjawisku „afiszowości sztuki" lub projektantyzmie[2].
Pojawia sie wobec tego pytanie: na ile działanie artystyczne powinno być komunikatywne? Czy zbytnia „transparentność" nie spowoduje, że będziemy używać nieodpowiednich mediów do wyrażenia idei? Zastanawiające

---

[1] Problem związany z poszukiwaniem czynników odpowiedzialnych za budowanie treści w dziele artystycznym można odnaleźć: T. McEvilley, *Patrząc na przepływające obłoki*, [w:] M. Gołaszewska (red.), „Estetyka w świecie" 3/1991.

[2] Projektantyzm to określenie Jakuba Banasiaka przytoczone w książce *Rewolucjoniści są zmęczeni. wybór tekstów 2006–2008*, wydawnictwo „Otwarta pracownia", w tekście *Dylematy projektantki albo koniec sztuki, jaką znamy* dotyczącym krytyki wystawy Laury Paweli *Last exit for the lost* (Galeria Lokal_30, 2006), w którym Banasiak pisze: „Pawela to w moim odczuciu modelowa «projektantka». «Projektantyzm» to coś na kształt konceptualizmu w wersji pop; sztuka wymyślona i zaprojektowana, składająca się z kilku dobrze nam znanych składników. «Projekty» potrafi robić każdy student akademii już po dwóch, trzech latach nie tyle nauki, co interesowania się sztuką najnowszą – «siedzenia» w niej. Projekty Paweli są projektantyzmem *par excellence*. Łączy je jednowymiarowość, dosłowność, czasem przegadanie, a w każdym wypadku nadmiar retoryki i wiara w jej sprawczą moc; także, niekiedy, infantylizm". Próba nazwania pracy Paweli jest jednak nie do końca konsekwentna z uwagi na to, że ani konceptualizm, ani sztuka popularna nigdy nie były rodzajem autoterapii. Jak mówi artystka o swojej pracy: „Być może ta moja ostatnia praca jest zbyt osobista, może zbyt wiele elementów emocjonalnych się tam pojawiło. Może. Ale dla mnie radzenie sobie z depresją polega na tym, że buduję sobie swój świat artystyczny i staram się wszystko przełożyć na swój język". Być może nie jest to dobry przykład projektantyzmu, biorąc pod uwagę definicję: „coś na kształt konceptualizmu w wersji pop".



Plakat reklamowy multimedialnego labelu **Dizzy label**

jest to, co się stanie, gdy będziemy mieli do czynienia z pracą całkowicie niezrozumiałą. Rozbudowując czynniki werbalne, skrajnie subiektywne, możemy doprowadzić do sytuacji, że odbiorca nie bedzie nam już potrzebny. Nawet jeśli powstanie tekst krytyczny, interpretujący pracę mało komunikatywną, stanowić to będzie raczej o kreatywności interpretatora, a nie zrozumieniu dzieła przez bezpośredniego odbiorcę. Konsekwencją tego zjawiska jest *design* w sztuce. Poszukiwanie pięknej formy czy tylko idealnej kompozycji na przykład w grafice artystycznej powodować może skrajny, nic niewnoszący formalizm. Thomas McEvilley pisze: [...] *zminimalizowanie lub całkowite pozbycie się treści wcale jej nie ogranicza... Przyjęcie zero stopniowej treści samo już jest treścią* (minimal-art).
Inaczej jest ze sztuką w reklamie. W tym przypadku estetyka, komunikat i treść mają jednakowe znaczenie.

W tekście do katalogu 6. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach Piotr Bernatowicz napisał: *Czy jest więc jakieś rozwiązanie, jeśli „grafika artystyczna" nie zechce pozostać zamknięta w kolekcjonersko-triennalowym gettcie? Moim zdaniem, rozwiązanie tej sytuacji nie przyjdzie „od wewnątrz" dyscypliny. Próby prowadzone od wewnątrz, wszystkie panele, jury złożone wyłącznie z tradycyjnych grafików nie przyniosą przełomu. Działania te przypominają wysiłki niesławnego barona Münchausena, który wyciągał siebie samego z trzęsawiska, ciągnąc się za włosy. W świecie jego opowieści było to możliwe, w naszym nie. Rozwiązanie przyjdzie od zewnątrz.*
Współtworzenie otaczającej nas rzeczywistości jest istotnym elementem metafizyki eksperymentalnej Bruna Latoura[3]. Socjolog nauki, filozof, teoretyk „aktora-sieci (ANT)" zwraca uwagę, że czas najwyższy zacząć współorganizować świat. Chcąc zamykać się w wąskich, odseparowanych dziedzinach aktywności ludzkiej należy o nich dyskutować z punktu widzenia różnych specjalizacji.
Dzisiaj sztuka to wielodyscyplinarny dział pozbawiony podziałów, a projektantyzm, według Jakuba Banasika, *to coś na kształt konceptualizmu w wersji pop.*

---

[3] Na polskim rynku obecnie dostępne jest tłumaczenie: *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, wstęp: M. Gdula, Warszawa 2009 oraz opracowanie Krzysztofa Abriszewskiego: *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008. Do działalności naukowej Latoura nawiązuje również Ewa Bińczyk w książce: *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007, rozdział VI: *Bruno Latour i konsekwentny antyesencjalizm.*

Jest to przykład sztuki adekwatnej do naszych czasów. Komunikatywnej – zrozumiałej, zawierającej inteligentną ideę. Dającej możliwość wielopłaszczyznowej interpretacji z dużym naciskiem na wybór odpowiedniego medium do rodzaju wypowiedzi[4]. ■

[4] Moja definicja projektantyzmu.



Maciej Kurak, *Stefa / Zone*, 2008

Marek Glinkowski

How it's made?

Roku 1977 nie pamiętam, gdyż właśnie wtedy przyszedłem na świat. Zapewne wiele się wydarzyło. To jednak nic nadzwyczajnego, zważywszy na fakt, że co roku wiele się dzieje nowego, a inne sytuacje po prostu się powtarzają. Sam nie wiem, co było naprawdę specjalnego i ważnego. Korzystając z historycznych notatek, przywołam coś, co wtedy się zaczęło. 8 września 1977 roku na ekranach telewizorów w polskich domach pojawił się program popularnonaukowy „Sonda". Nie mam pojęcia, ile osób pamięta to wydarzenie, ale już kolejne emitowane odcinki przez następne lata zapewne utkwiły ludziom w pamięci. W mojej na pewno. Zastąpiły nieco później dobranockę i program „5–10–15".

Przez 12 lat wyemitowano około 560 programów (wraz z powtórkami), co wśród programów popularnonaukowych jest swoistym rekordem polskiej telewizji[1]. Dwóch okularników: Andrzej Kurek i Zdzisław Kamiński spotykało się w studiu telewizyjnym, dyskutowali i sprzeczali się na temat różnych ciekawych zagadnień technicznych, chemicznych i fizycznych. Podejmowali nierzadko tematy z zakresu medycyny, biologii, astronomii, a eksperymenty, które przeprowadzali w prowizorycznie zainscenizowanym telewizyjnym laboratorium, miały udowodnić lub obalić stawiane tezy. Pojawiły się nawet odcinki o portrecie pamięciowym z komputera (1978), wypadkach samochodowych oraz odnawianiu starych witraży. Jeden z tej dwójki jako programowy sceptyk stał w opozycji do zagorzałego zwolennika prezentowanych idei.

Co przez 30 minut programu miał z tego widz? Z jednej strony, jakąś rozrywkę, inną od filmu i kabaretu w bieli i czerni Telewizji Polskiej, z drugiej, książkowa teoria znajdowała swoje miejsce w rzeczywistości. „Sonda" to kultowa pozycja telewizyjna z tamtych lat. Archiwa TVP są pełne materiałów i taśm filmowych, choć wiele zostało skasowanych lub utraconych. Po tragicznym wypadku samochodowym, w którym zginęli redaktorzy. skończyła się również historia programu. Fani programu, widzowie, a wśród nich naukowcy i dziennikarze stworzyli w dobie Internetu forum, w stronach którego spotykają się i dyskutują. Czy jest to takie dziwne hobby, a może istnieje silna potrzeba kontaktu ze światem, który nas otacza,

[1] Informacje z oficjalnego forum sympatyków programu Sonda. www.tk.pl/sonda

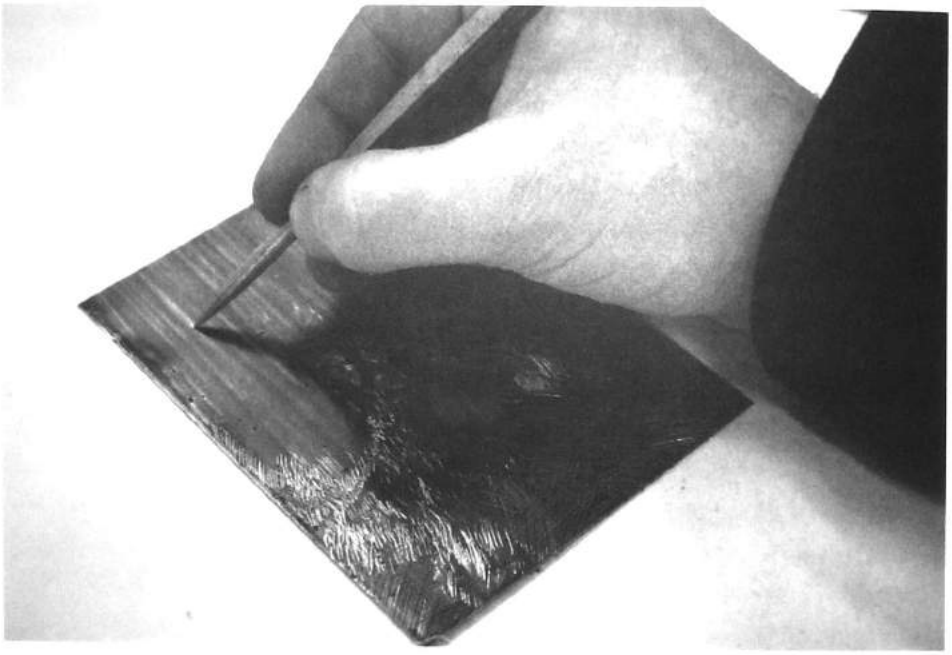
poprzez dobre zobrazowanie i opis jego całej złożoności? Czy ma to coś wspólnego ze sztuką i kulturą? Wydaje się, że niewiele.
To może jeszcze inny przykład.
„How it's made" to tytuł kanadyjskiej serii telewizyjnej popularnej na całym świecie dzięki stacji telewizyjnej Discovery. Setki, jeśli nie tysiące małych i dużych przedmiotów odkrywają swoje tajemnice, gdy oko kamery spogląda na proces ich powstawania. Bloki programu złożone z krótkich, 5-minutowych filmików zwykle kończą się stwierdzeniem *nieważne, czy będziesz używał młotka, czy pompki do roweru lub laserowego celownika, teraz już wiesz, jak są zrobione* I tu znów, podobnie jak w przypadku „Sondy", mamy hit ekranowy, choć na inną skalę. Mamy jeden wzór i nieskończoną ilość powtórzeń. Sprzedawane licencje na podobne programy i emisje rozprzestrzeniają utarte schematy, edukują i czynią codzienne życie lepiej poznanym. Ich twórcom pozwalają godnie egzystować i dalej pracować. Reklamują również i zachęcają do kupowania, czyli używania świata jeszcze bardziej.
I znów pytanie, co to ma wspólnego ze sztuką?
Ano ma.
Nie tylko ja wiem, że aby coś powstało, musi zostać wymyślone i stworzone. Z tym wszystkim idą w parze coraz bardziej skomplikowane mechanizmy i teorie. To właśnie obszar artystycznej twórczości kryje w sobie najbardziej alchemiczną wiedzę, łącząc naukę z techniką i humanistyczne treści z tym, czego nie ma gdzie indziej: emocjami, osobowością twórcy, niewerbalnym przekazem i dialogiem z odbiorcą. Co artysta chciał przekazać lub jak uzyskał dany efekt w swojej pracy? To zasadnicze pytania, które pojawiają się bardzo często, stawiane najczęściej przez ludzi nieposiadających odpowiedniej wiedzy i aparatów poznawczych, którzy stoją przed „dziełem" w poczuciu bezradności i ogłupienia, być może sparaliżowani krótkotrwałym zachwytem. Po chwili scena się kończy. Nie ma czasu na fantazjowanie – odchodzą i żyją dalej. Ten obraz pojawia się równie często w obliczu wszystkich form działalności artystycznej, zwłaszcza sztuk wizualnych. Chyba tylko muzyka nie rodzi tak wielu pytań technicznych. Raczej nikt z poziomu abstrakcyjnych dźwięków nie próbuje usilnie wyłuskać treści. Wystarczają uczucie i atmosfera oraz inna od codziennej przestrzeń wypełniona muzyką.
W tym momencie zaznaczę, że grafika jest mi szczególnie bliska ze względu na swoją wszechobecność i wpisaną ideę budowania matrycy oraz powielania tworzonego wzoru. Nie wiem, ile osób w ogóle odróżnia grafikę od rysunku bądź obrazu na papierze. Ile potrafi spojrzeć na znaczki pocztowe lub banknoty jak na owoce myśli graficznej?

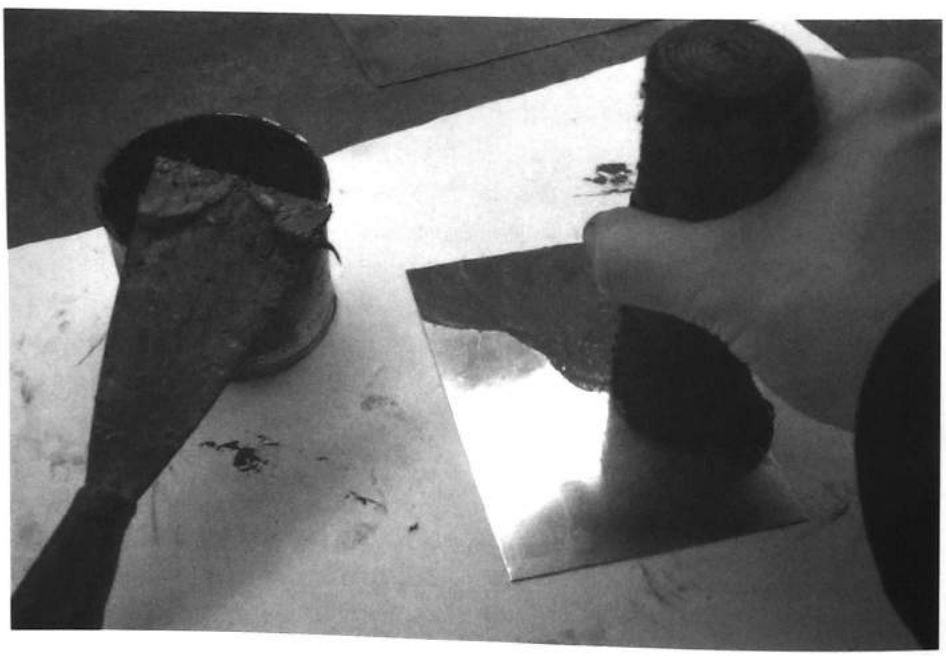
Codzienne używanie wzorów, na przykład zwykłych pieczątek przystawianych na miliardach dokumentów, to sygnowanie, uwierzytelnianie lub nadawanie wartości. Poprzez ten prosty gest wchodzi się w obszar działania i myślenia graficznego, którego korzenie wyrastają z tradycyjnego warsztatu. Jak więc patrzeć na grafikę, jeśli nie przez pryzmat takiego historycznego uwarunkowania? Z własnego doświadczenia wiem, że nie jest to przeszkodą w tworzeniu nowych treści artystycznych, form i obrazów funkcjonujących pomiędzy pracami wykonanymi w innych technikach. Nie jest to łatwy warsztat, dokładnie tak samo jak nowsze technologie filmowe czy komputerowe generowanie obrazów. Za każdym razem trzeba tylko się zapytać o faktyczny stopień wtajemniczenia – poziom zaawansowania.
Tak zwane tutoriale[2] pokazują, jak uzyskać efekty obrazowe, używając komputera, naśladując jednocześnie tradycyjny warsztat (*sfumato*, pointylizm, *impasto*, rysunek kredką czy piórkiem lub tworząc relief z pierwotnie płaskiego obrazu bądź modelując trójwymiarową bryłę rzeźby).
Nic w tym złego, rzecz jasna, taka już od dawna kolej rzeczy. Na tym polega postęp i rozwój technologii.
Wpisując słowo „grafika" w wyszukiwarce Google (jak sama się reklamuje: *Grafika Google. Najbardziej kompleksowa wyszukiwarka grafiki w sieci*), nie znajdziemy od razu nic z obszaru sztuki, poza niezliczoną masą „innej grafiki". Natrafimy jedynie na informacje z Wikipedii o technikach graficznych i może na kilka stron o konkursach i wystawach grafiki, ale na dalszych pozycjach wyszukiwania.
Dlaczego tak to wygląda?
To taka „wielka światowa pożyczka od Eschera". Pozwalam sobie użyć takiego stwierdzenia, gdyż wystarczy spojrzeć z dystansu, by to zobaczyć. Maurice Cornelius Escher[3] był autorem wielu prac, które nieprzerwanie inspirują producentów graficznego oprogramowania, twórców wizualizacji komputerowych

---

[2] Tutorial (z ang. korepetycje, samouczek) – „artykuł typu „krok po kroku", publikacja pozwalająca łatwo nauczyć się obsługi programów, programowania czy tworzenia grafiki. Terminem tym określa się również programy lub komputerowe prezentacje pełniące takie funkcje. Tutoriale swą popularność zawdzięczają prostocie. Dzięki swobodnemu językowi i przejrzystym przykładom, pozwalają na szybką naukę programowania. Autorami tutoriali zwykle nie są specjaliści, a użytkownicy programów chcący podzielić się swoją wiedzą. Sama budowa takiego artykułu nie jest zbyt skomplikowana (tytuł, kroki, zrzuty z ekranu). Tutoriale są zwykle darmowe i ogólnodostępne. Tutorial to także określenie stosowane w odniesieniu do gier komputerowych, gdzie mianem tym określa się swego rodzaju samouczek – najczęściej pierwszą misję gry, pozwalającą w praktyce zaznajomić się z jej klawiszologią i najważniejszymi zagadnieniami niezbędnymi do tego, aby pomyślnie i bezproblemowo ją ukończyć". Za: Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Tutorial (10.10.2010).

[3] Maurits Cornelis Escher (1898–1972) – holenderski malarz i grafik. Światową sławę zdobył jako autor grafik, w których często korzystał z inspiracji matematycznych – formy przestrzenne były ukazywane w sposób sprzeczny z doświadczeniem wzrokowym.





1 Rysowanie – akwaforta, fot. Marek Glinkowski

2 Drukowanie miedziorytu, fot. Marek Glinkowski

i samych artystów. Jego koncepcje przestrzeni na płaszczyźnie spotykamy na plakatach, koszulkach, widokówkach, wzorach na pościeli czy porcelanie. Często nieświadomie kupujemy myśli i obrazy, spłacając ten dług u artysty i jednocześnie zaciągając nowy.

Jest to oczywiście nie jedyny przypadek czerpania inspiracji wprost ze sztuki. Powracając do tematu popularnych programów telewizyjnych, o których wspomniałem na samym początku, stwierdzę, że chyba nie potrzebujemy programu o sztuce tak głośnego i popularnego, jak „Taniec z gwiazdami" czy „Mam talent". Statystycznie twierdzi się, że grono odbiorców i widzów sztuki jest dużo mniejsze od fanów sportu i samochodów. Osobiście nie rozpaczam nad tym. Artyści i ludzie kultury chyba potrafią stworzyć coś jeszcze innego, by mówić o sztuce.

Czy tak jak kiedyś grafika była elitarna i kameralna, funkcjonując w małym obszarze kolekcjonerskim, tak i teraz musi być grafiką artystyczną? Warsztaty graficzne zapewne pozostaną w murach szkół i uczelni artystycznych. Oficyny graficzne i wydawnicze (najczęściej spotykane we Francji, w Belgii i Niemczech) posługujące się dawnym, obecnie już unikatowym warsztatem, zapewne też jeszcze będą pracowały. Oby ci, którzy przekazywać mają dziś – i będą to robić w przyszłości – tajniki warsztatu, sami byli w stanie się odnaleźć na styku tradycji i ciągle nowych technologii. Nie jest to łatwe, ale jak już zaznaczyłem i powtórzę: jest to zasadnicza kwestia dotycząca wszystkich sposobów wypowiadania treści.

Każdy warsztat ma swoje tajniki i swoistą alchemię. Każda najnowocześniejsza technologia wchodząca na rynek, już wpisuje się w historię i staje się klasyką.

Co za ironia...

W koncepcji nowoczesnego społeczeństwa, które „wie jak" (*know how*) świat warsztatu i sposobów produkowania nadal dla wielu pozostaje nieujawniony. Nie chodzi oczywiście o to, by każdy był ekspertem od wszystkiego. Tak mało jednak mówi się o tym. Ciężko znaleźć źródła wiedzy i informacje. Dlaczego? Czy to brak języka, czy zwykłych chęci? Gdzie są teoretycy i historycy? Czy nie potrafią oni się oderwać od odbitek Goi i Rembrandta? Nie. Oni najzwyczajniej nie wiedzą, co z tym wszystkim począć, brak im twórczych pomysłów i nowego spojrzenia. Brak rozpoznania i refleksji. W dużej mierze nie mają świadomości procesów zachodzących w trakcie tworzenia obrazu, a które są dla mnie jednym z najistotniejszych nośników treści. Obserwatorzy traktują obszar sztuki zwany grafiką jak „obcego" napotkanego w mieście, który jest wszechobecny i mnoży się niepoliczalnie, a do tego ma strasznie różnorodną, nieopisaną estetykę i może być nieprzewidywalny. Łatwiej manifestować im swoje poglądy

i podkreślać śmierć „tradycyjnej warsztatowej grafiki". Czy tylko dlatego, że ma za sobą kilkusetletnią tradycję? Istotnie, łatwiej jest dostrzec na powierzchni obrazu olejnego, jak został stworzony lub określić, z czego jest zrobiona rzeźba. Oczywiście liczy się idea, a nie warsztat. Dobry pomysł, czyli „co, jak i po co" to droga do osiągnięcia celu. Taką samą strategią kierują się producenci otaczających nas przedmiotów i tak też je reklamują. Te pytania i refleksje dotyczą wszystkich przejawów tworzenia i funkcjonowania w sztuce. Nie raz był ogłaszany kryzys lub śmierć danej dziedziny. Jak wiemy, zawsze dużo przedwcześnie lub w ogóle niepotrzebnie. Chwilowa słabość lub nieobecność w peletonie zdarza się każdemu.

Nie zamierzam być apologetą grafiki warsztatowej, ale wielokrotnie miałem okazję prezentować warsztat graficzny – wklęsłodrukowy ludziom całkowicie spoza branży. Najczęściej słyszałem zabawne, choć trafne porównanie skomplikowanego procesu do gotowania wymyślnych potraw we własnej kuchni. Rzeczywiście, coś w tym jest, a patrząc na efekt końcowy, obie rzeczy finalnie powinny być strawne.

Czy istotne jest, by w obrazie-odbitce na papierze zawierała się na przykład świadomość artysty i jego myśli o właściwościach danego gatunku metalu wykorzystanego do stworzenia matrycy albo jaka jest siła działania stężonego kwasu?

Co jeszcze hamuje udział grafiki zwanej warsztatową w świecie sztuki (jak powszechnie się uważa)? W przypadku wielu krajów, w tym Polski, jest to brak rozwiniętego rynku sztuki. „Graficy" trzymają się razem, porównując swoje osiągnięcia na przeglądach i konkursach, pozostają w swoim gronie, otoczeni od bardzo wielu lat garstką tych samych teoretyków i miłośników. Wygląda to podobnie do zamkniętych dyskusji prowadzonych przez naukowców, na przykład fizyków molekularnych czy znawców filozofii. Wszyscy wiedzą, że nie sposób zwykłemu zjadaczowi chleba śledzić, o czym mowa w takim gronie.

Istotnie, rację mieli twórcy i redaktorzy programu „Sonda", Andrzej Kurek i Zdzisław Kamiński. Pokazali świat nauki jako ten, który nas otacza wraz ze swoja złożonością i prawami nim rządzącymi. Wiele filmów i programów o sztuce już powstało i nadal powstaje, lecz jaka jest ich wymowa i skuteczność? Czy poza zachwytem i ulokowaniem danego artysty oraz dzieła w historii potrafią wywołać szerszą dyskusję i spowodować chęć obejrzenia kolejnego odcinka zamiast ulubionego dotychczas serialu?

Czy i ilu nowych widzów pozyskują?

Czy faktycznie obraz ma mówić wszystko? Na ile i kiedy jest potrzebny komentarz? Z kim i w jaki sposób należy rozmawiać o sztuce?

P.S.
Co dalej z przygodą pod nazwą „grafika"? Większość z moich koleżanek i kolegów ze studiów nie „robi już grafiki", inni nie zajmują się już sztuką w ogóle. Wszyscy podają znany prosty i wręcz banalny, choć istotny argument: brak czasu, środków i warsztatu. Pracujemy i żyjemy już w innym świecie – mówią.
Innym? ■



Marek Glinkowski, *Segregatory*, 2008, wklęsłodruk



dr hab. Agata Stępień – ASP Łódź

Agata Stępień
Łódzka Pracownia Sitodruku

Lata 60. ubiegłego wieku pokazały, jak dynamiczny rozwój sztuki amerykańskiej doprowadził do powstania nowego kierunku, w którym dzieło plastyczne miało być szybko i w dużym nakładzie powielane. W celu realizacji pomysłu twórcy posługiwali się techniką sitodruku, która spełniała te warunki i przyczyniła się do jej propagowania oraz rozwoju. Pop-art zapoczątkował zupełnie inny sposób postrzegania sztuki i sposobu myślenia.

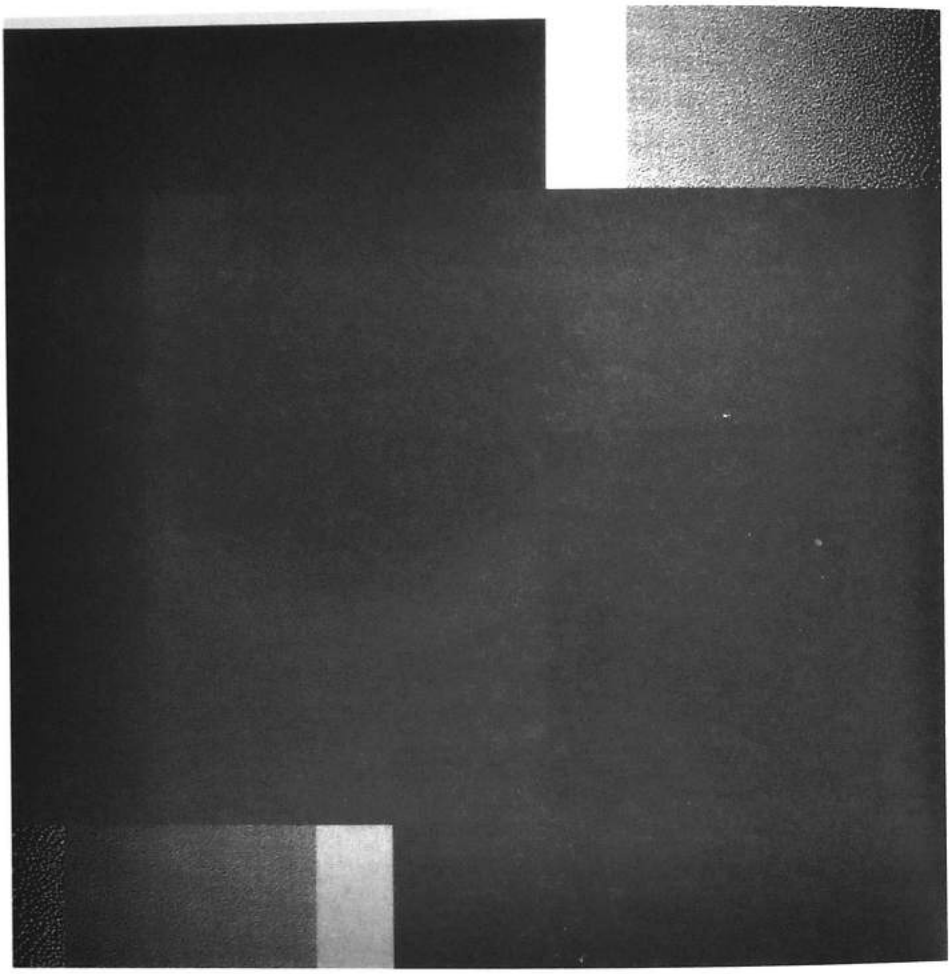
Początkowo technikę sitodruku wykorzystywano wyłącznie do wykonywania druków komercyjnych, można powiedzieć, że hasło „sitodruk" dotyczy druku przemysłowego, reprodukcyjnego wykonywanego w przemyśle poligraficznym, ceramicznym i tekstylnym. Wykorzystuje się go w drukowaniu na przedmiotach o różnych kształtach i przeznaczeniu. Ta właśnie dowolność podłoża oraz możliwość stosowania różnych farb spowodowały, że techniką tą zainteresowały się środowiska plastyczne.

Pracownia Sitodruku powstała w 1972 roku jako pierwsza tego rodzaju pracownia w wyższych szkołach plastycznych w Polsce. Jej założycielem był wówczas młody asystent pracowni litografii Andrzej Smoczyński, a wspomagał go w jej organizacji jego profesor i ówczesny rektor, nieżyjący już profesor Roman Artymowski.

Po ośmiu latach rozwoju i owocnej pracy pracownia została zamknięta jako pracownia artystyczna i została przekazana katedrze Grafiki Projektowej w charakterze zaplecza realizacyjnego pracowni plakatu.

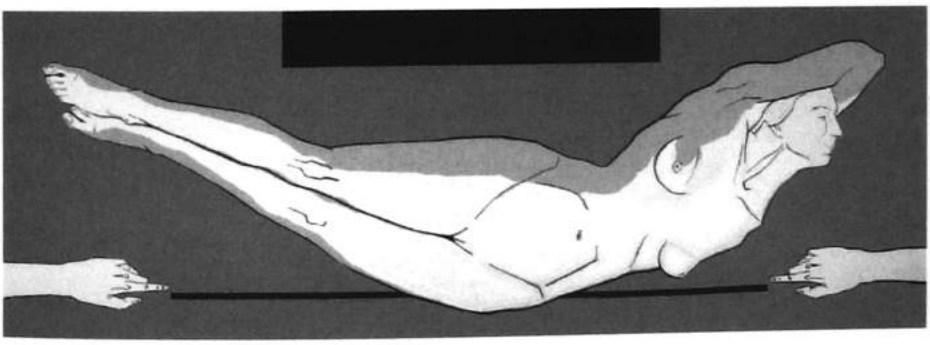
W 1991 roku, na skutek interwencji studentów i niektórych pedagogów, ówczesny rektor profesor Ryszard Hunger podjął inicjatywę reaktywowania Pracowni Sitodruku w Katedrze Grafiki Warsztatowej jako samodzielnej jednostki dyplomującej i ponownie powierzył jej kierownictwo profesorowi Smoczyńskiemu.

Celem naszej pracowni jest umiejętne połączenie problematyki artystycznej z nauczaniem metod technicznych, umożliwiających właściwą i celową jej realizację. Program jest realizowany zgodnie z rozwojem świadomości artystycznej każdego studenta. Oznacza to, że prowadzimy indywidualną pracę z każdą osobą, stosownie do jej rozwoju i poziomu. Zdobyte doświadczenie, cechy osobowościowe oraz temperament znacznie różnią studentów, dlatego



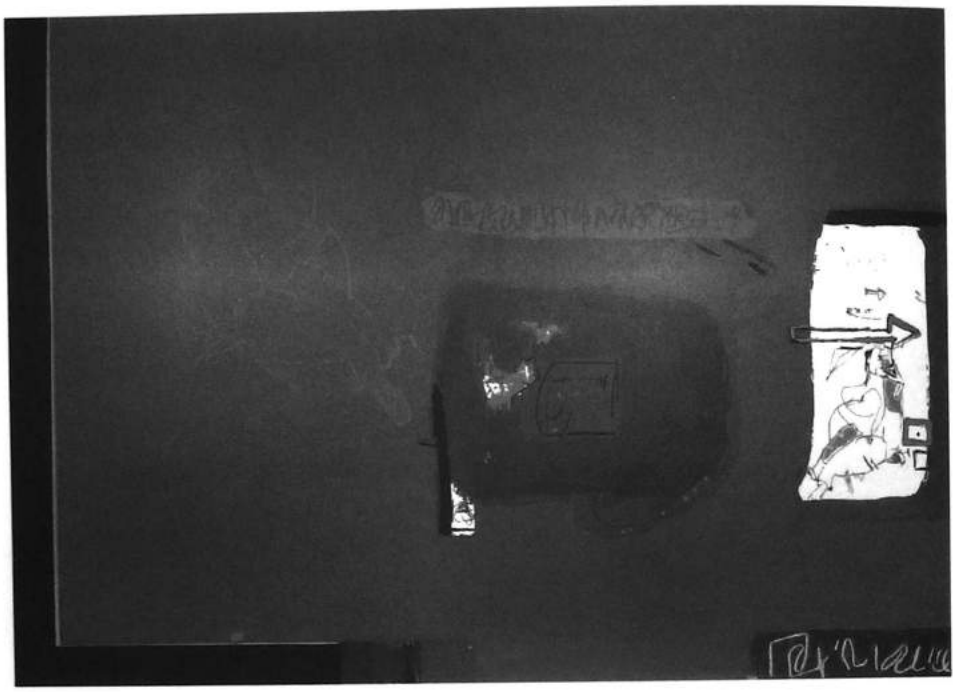
Agata Stępień, bez tytułu, 2009, sitodruk, 120 x 120

niezwykle istotną sprawą jest umożliwienie im indywidualnego kształtowania osobowości twórczej.
Bogactwo technik druku, różnych metod wykonywania szablonu dają studentowi dużą swobodę w realizacji idei artystycznej. Umożliwia im to również odnalezienie właściwych proporcji i zależności, jakie zachodzą między kształtowaniem się idei dzieła artystycznego a środkami formalnymi koniecznymi do jej przedstawienia. Dlatego podstawą korekt jest wspólne odnajdywanie właściwej drogi i nowych punktów widzenia.
Racjonalne uwagi i komentarze powinny zachęcić studenta do dalszej pracy, inspirować i wspomagać rozwój kreacyjnego potencjału.
Równie ważne jest służenie im pomocą i radą dotyczącą podstawowej problematyki technicznej, myślowej i estetycznej. Nauczyciel winien występować jako starszy kolega, pomocnik, nie narzucający swoich poglądów, a jedynie pomagający w odnalezieniu własnej drogi.



Teodor Durski, *Niepewność*, 2005, serigrafia, 70 x 200

Różnorodność stosowanych środków wyrazu, można porównać do pociągnięć pędzla w malarstwie czy do różnego charakteru kreski w rysunku.
Sitodruk daje artyście szerokie i niewiarygodne spektrum zastosowania, a sam proces jest na tyle wielostronny, że pozwala na realizację indywidualnych rozwiązań. Jest to medium, dzięki któremu można przekraczać granice grafiki, traktując je raczej jako działanie graficzne, a nie jedynie jako środek ilustrowania określonych tematów.
Sitodruk wykorzystuje fotografię, przekształcenia komputerowe i ksero oraz działania manualne.
Może być łączony z innymi technikami, co stwarza wielość wypowiedzi i każdy twórca tworzący w tej technice potrafi odnaleźć charakterystyczne dla siebie sposoby oraz stworzyć własny styl.



Agata Jakubowska, bez tytułu, 2005, serigrafia, 100 x 140

Sitodruk umożliwia studentom z pracowni plakatu realizacje wielu projektów, książki czy opakowań. Ścisła zgodność adaptacji projektów komputerowych z oczekiwaniami daje satysfakcję perfekcyjnej i pełnej realizacji koncepcji z dziedziny projektowania graficznego.

Technika sitodruku jest wykorzystywana w łódzkiej pracowni na różne sposoby, co w efekcie prowadzi do powstania zróżnicowanych prac. Pojawią się zatem realizacje zupełnie proste, czyste w kolorze formy, drukowane płaskimi aplami (Teodor Durski), ciekawe technicznie interpretacje wielokolorowych fotografii (Mikołaj Zientalski) cyz prace o charakterze malarskim (Agata Jakubowska).

Łódzka Pracownia Sitodruku stanowi swoisty rodzaj laboratorium, miejsce, gdzie student podejmując próbę znalezienia, ukształtowania własnej formy ekspresji, ma możliwość bezpośredniego wpływania na warsztat. Nie uczymy głównie techniki sitodruku, ale koncentrujemy się również na przekazaniu studentom szerokiej wiedzy praktycznej w tym zakresie.

Sitodruk jest techniką, w której posługując się tradycyjnymi i prawidłowymi metodami pracy, można uzyskać identyczną z projektem odbitkę. Najbardziej popularną metodą druku sitowego jest druk czterokolorowy, który nawiązuje do druku wykorzystywanego głównie w przemyśle i w technice reprodukcyjnej, ale również stosowany jest do druku grafiki artystycznej.

Wśród studentów metoda ta nie jest powszechnie stosowana, ponieważ jest stosunkowo droga. Od czasu do czasu jednak pojawia się student zainteresowany taką formą obrazowania.

Ostatnie dziesięciolecia przyniosły w dziedzinie sitodruku szereg zmian technologicznych, które spowodowały znaczne rozszerzenie możliwości. Oczywiście najważniejszym sprzętem jest tu komputer, który obecnie jest już powszechnym narzędziem w życiu codziennym i odegrał najważniejszą rolę w rozwoju ludzkiej aktywności, również tej twórczej. W sitodruku jest on używany w fazie przygotowania formy kopiowej, w połączeniu z użyciem najnowszych oprogramowań stało się więc możliwe znacznie skuteczniejsze wykonanie wyciągów do druków wielokolorowych.

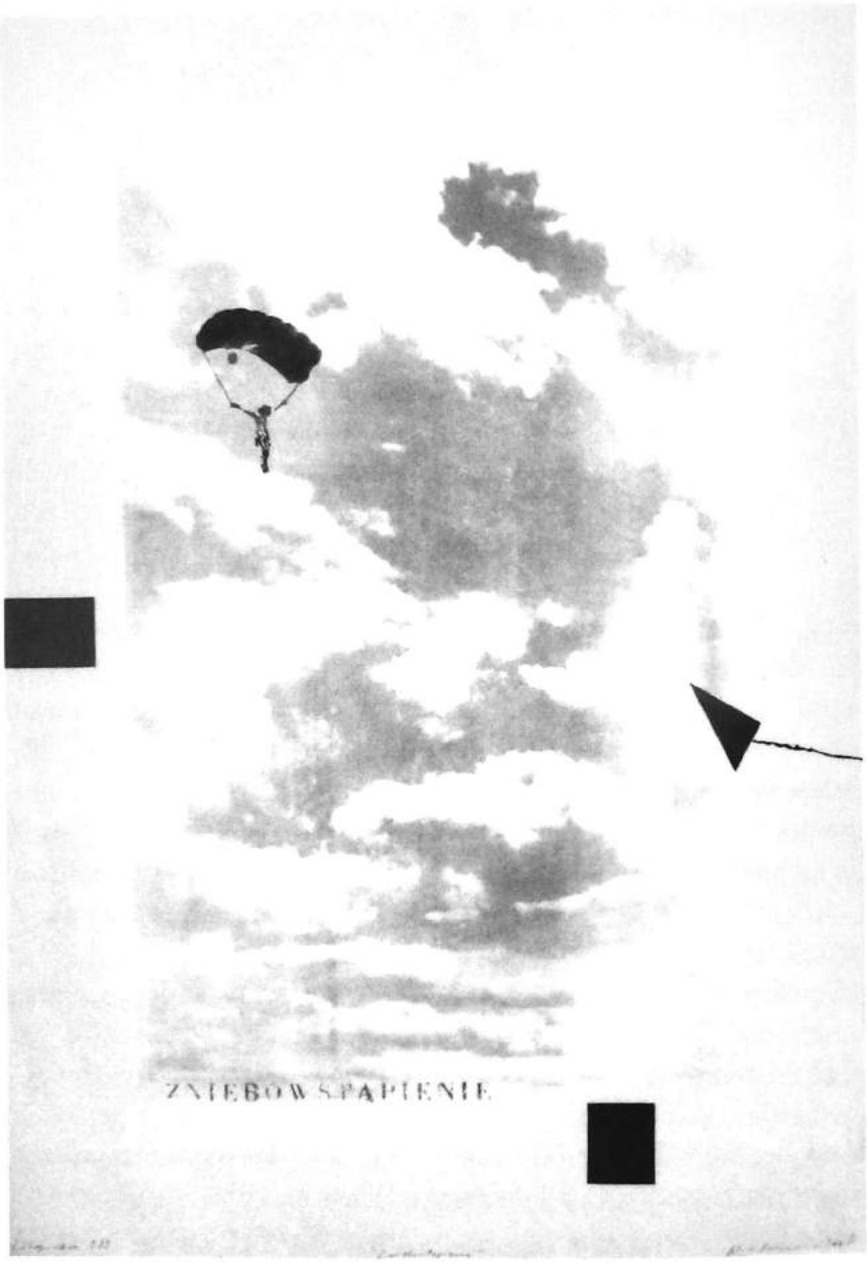
Pojawiły się nowe typy siatek o dużej gęstości, które w połączeniu z emulsjami nowej generacji umożliwiają bardzo precyzyjne kopiowanie rysunku (obrazu reprodukowanego) o dużej rozdzielczości. Najnowszej generacje farby skutecznie dopełniają powyższych zmian, usprawniających i czyniących sam proces druku znacznie bardziej precyzyjnym.

Dlatego dopasowanie separacji kolorów w systemie półtonowym z uwzględnieniem najnowszych technologii komputerowych oraz przystosowanie tych technik do druku sitowego nie jest zbyt trudne i skomplikowane.

Oczywiście najprostszym i najbardziej obiektywnym drukiem jest wydrukowanie pracy w czterech kolorach triady. CMYK jest to druk z nałożonymi na siebie czterema rastrami, których mozaika sprawia wrażenie istnienia pełnej palety różnych kolorów; czerwony (M+Y), zielony (C+Y), niebieski (C+M).

Studenci poszukują oraz eksperymentują w tej technice, i to na różnych etapach tworzenia. Bywa, że w trakcie tych poszukiwań może pojawić się nieprzewidziany efekt, który zaspokaja oczekiwania młodego artysty.

W pracowni Sitodruku powstawały prace, będące efektem wielu różnorodnych eksperymentów, które podejmowali studenci w celu uzyskania modyfikacji tradycyjnego podejścia do warsztatu. Odchodzili oni od tradycyjnego traktowania sitodruku, zwiększając własną kreatywność. Już sam pomysł na inne potraktowanie sitodruku, niż wynika z samych zasad i procesu technologicznego, jest kluczem otwierającym wspaniałą przygodę z tą techniką graficzną. ■



Maksymilian Skorwider, *Zniebowstąpienie*, 2008, litografia, 100 x 70

Maksymilian Skorwider
O grafice

Grafika potrafi się pojawić znienacka, onieśmielić odbiorcę, spowodować, że parskniemy śmiechem, ożywić dyskusję, ale także bardzo poważnie oddziaływać, poruszając nasze najczulsze punkty.
Dlaczego piszę: *znienacka*? Ponieważ często oglądając sztukę, zapominamy, że mamy do czynienia z dziełem charakteryzującym się graficznością bądź będącym grafiką. Biorąc udział w wystawach, patrzymy na realizacje, prace, zapominając często, że są grafikami. I w sumie dobrze, ponieważ najlepiej zapomnieć o technice, o sposobie, a doświadczać sztuki.
Grafika jest jej częścią, czy artyści o tym mówią głośno, czy też cicho – jest niezbędna. Sztuka zbierająca razem wszystkie dziedziny mówi ich różnymi językami. W czasach nasilenia komunikacji, mediów, globalizacji, grafika staje się bardzo ważnym elementem w procesie odbioru, w gmatwaninie obcych języków, kodów kulturowych.
Sztuka mówiąc językiem grafiki, nie mówi o swoim „wyglądzie". Mówi, starając się wprowadzić odbiorcę na nowe obszary. To jak w kuchni pojęcie *fusion* – malarskość przenika się z graficznością, graficzność przestaje być graficzna i tak dalej.
Patrząc dzisiaj na warsztat i ucząc jego podstaw studentów, odnoszę wrażenie, że jego rola przestała być dominująca. Wolę zadawać pytanie, jak ktoś wpadł na pomysł, niż jak zrealizował swoją ideę. Często nadmierny nacisk na technologię powoduje zbyt wiele pokus, prób związanych z matrycą, oddalając studenta od jego pierwotnych założeń. Oczywiście w sztuce bardzo ważny jest proces, w którym dochodzimy do pewnych efektów i tutaj techniki graficzne zdają się przyjazne, gdyż pozwalają nam zamknąć się w pracowni, wśród zapachów farb, chemii, pozwalają zapomnieć o upływającym czasie.
Grafika kurczowo trzymająca się warsztatu nie jest mi bliska. Odczepiona od kontekstów, pozbawiona wpływu innych dziedzin sztuki i zamknięta w wystawach, konkursach tylko dla grafików staje się formą nieaktualną i tworzącą kręgi zamknięte, skupione wokół zawężonej grupy osób i pojęć. Oczywiście w dzisiejszej sztuce znajdzie się miejsce i dla takich działań, dlatego też się staram ich nie negować, będąc otwartym na to, co się dzieje.

Sztuka szablonu (ostatnio globalnie jej liderem jest angielski graficiarz o pseudonimie Banksy, który jest idolem oraz inspiracją dla wielu młodych ludzi) istnieje na ulicy od dawna. Idąc ulicami Berlina, Nowego Jorku czy Kijowa, możemy być świadkami różnego rodzaju wypowiedzi, które brutalnie bądź dyskretnie do nas przemawiają. Czy Kreuzberg w Berlinie miałby swój charakter bez naznaczonych szablonami, kserokopiami ścian?
Grafika jest wszędzie i mieszając się z rożnego rodzaju formami sztuki: instalacją, wideo, buduje nowy obraz współczesności. W dzisiejszych czasach sampli, zwrotów ku przeszłości ta dziedzina ma się świetnie i nie grozi jej wymarcie.
Jesteśmy świadkami powrotów do płyt gramofonowych, odświeżania starych szaf, czerpania pełnymi garściami z przeszłości, z modernizmu. Podobnie jest z litografią, serigrafią i innymi technikami, które w nasze czasy wpisują się na nowo. Niekoniecznie zastanawiamy się, czym one są, być może zatracają swoją niezależność, ale głęboko wierzę, że nadal będą dla sztuki bardzo ważne, tworząc jej fundament i ożywienie.
Powoli zacierają się różnice między dyscyplinami. Powstają instytucje, w których uczy się muzyki, sztuki (ostatnio w Szczecinie). Takie podejście pozwala tworzyć na płaszczyźnie o bardzo szerokim *spektrum*. Myślę, że jest to szansa dla grafiki na coś nowego. Otwarcie się, dopuszczenie nowych możliwości zawsze budzi nadzieję. Takiego odświeżenia grafika właśnie potrzebuje.
W Katedrze Grafiki Warsztatowej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu nazwy pracowni przestały odnosić się do poszczególnych technik.
Oczywiście wraz ze zamianą nazw i zastąpieniem ich numerami nie zniknęły prasy, maszyny do druku. To one właśnie wspierają pracę, mają pomagać w realizacjach, ale nie są celem samym w sobie. Dobrze, kiedy posługując się jakimś językiem, mamy jego pełną świadomość, podobnie jest z grafiką. Myślę, że rolą pedagoga jest pokazanie studentowi możliwości, a także spowodowanie, że w tym całym gąszczu będzie się swobodnie poruszał i miał świadomość przynależności do świata sztuki.
Mam ogromną nadzieję na to, że coś można zmienić, że w ocenie grafiki podczas konkursów, imprez artystycznych przestaniemy wreszcie się zastanawiać, czy coś jest jeszcze litografią, czy metalem, a zwrócimy uwagę na to, czy jest interesujące, czy w sferze sztuki ma szanse zaistnieć. Grafika wspiera sztukę i nie jest od niej oddzielona osobnym bytem. Dlatego oglądając pracę wydrukowaną i podziwiając jej kunszt drukarski, warto pomyśleć jeszcze, czy można doświadczyć czegoś więcej poza nim. Jeśli nie, to warto chyba przejść do następnej pracy powieszonej obok... ■

Agnieszka Cholewińska

Grafika artystyczna jako pole poszukiwań

Grafika jest wyjątkowa. Z jednej strony, grafika artystyczna nacechowana jest tradycją i warsztatem, z drugiej, wciąż dziewicza w poszukiwaniu nowych form ekspresji.

Można by powiedzieć, że jest polem poszukiwań wokół problemów jak najbardziej współczesnych: matryca, odbitka, ślad, seryjność, produkcja...

A jeszcze: światło, rytm, szablon, lustro...

Grafika spotyka sie z życiem. Jest drogą, procesem, często wręcz medytacyjnym, transowym, osobistym doświadczeniem twórczym.

Jaki jest jednak efekt tejże żmudnej i pracochłonnej drogi?

W świecie zdominowanym przez modę i konsumpcjonizm, w świecie pędzącego *perpetuum mobile*, w którym – cytując za Zygmuntem Baumanem[1] – *Życie jest serią chwilowych doświadczeń*, w którym: *Kultura ery płynnej nowoczesności nie nawołuje do uczenia się, lecz do zapominania, nie do gromadzenia zdobyczy, lecz ich pozbywania się i wymiany na inne – bez żalu czy wyrzutów sumienia. Jest ona kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczania w niepamięć*, grafika rzadko wypływa na powierzchnię – jak wzburzona fala Hokusai[2] zastyga na papierze.

Grafika jednak przejawia się w „wielkim świecie sztuki", często pod pseudonimem. Weźmy za przykład *street art*, który jak kiedyś hip-hop, z „garażu" wypłynął na „estrady". Głośne ostatnio postaci takie, jak Banksy czy Mr. Brainwash, są przykładem skomercjalizowanych działań *streetartowych*. Czymże jest ów *street art.*, jeśli nie grafiką?

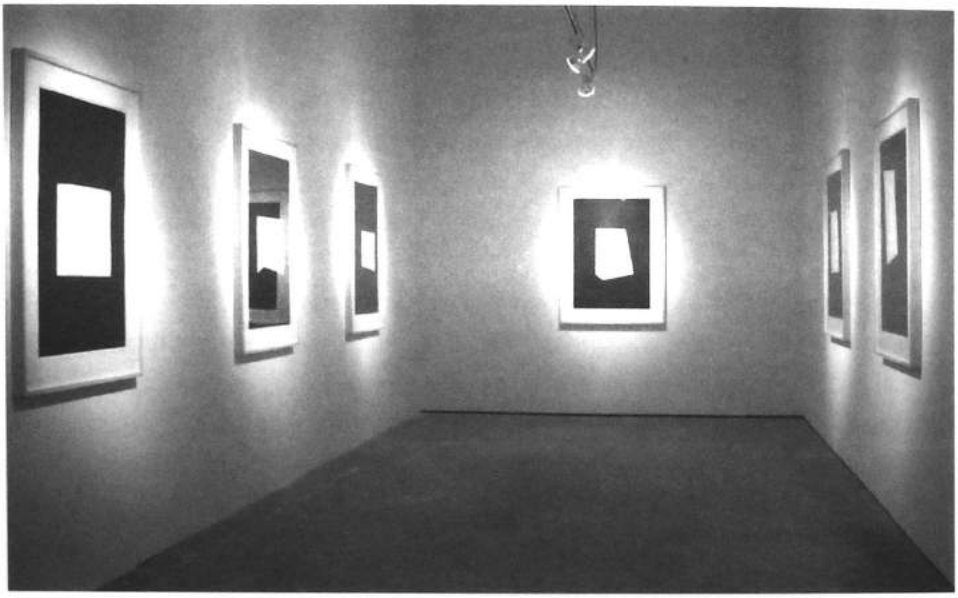
Często więc w historii działo się tak, że grafika stawała się jakby matką – matrycą działań, które odnosiły marketingowy i artystyczny sukces.

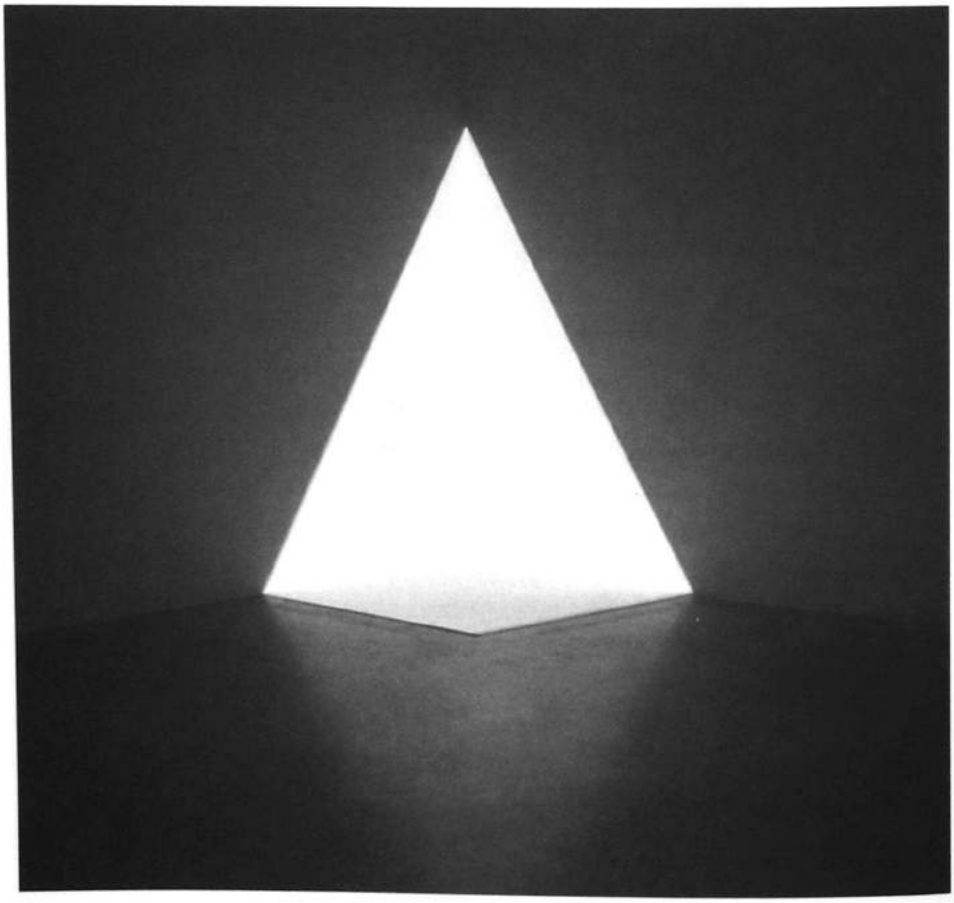
Obserwując dokonania uznanych artystów, często napotykamy na tworzone przez nich grafiki. Za przykład podam Jamesa Turrella. Większości jego instalacji towarzyszą odbitki graficzne, wykonane głównie w technikach druku wklęsłego. Jego prace graficzne są poszukiwaniem światła. Są szkicem, punktem wyjścia do ogromnych instalacji świetlnych, pokazywanych w muzeach na całym świecie. Miejscem, gdzie możemy równocześnie

---

[1] Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem, o sztuce w rozpedzonym świecie*, Łódź 2010.

[2] K. Hokusai, *Thirty-six Views of Mount Fuji – The Great Wave off Kanagawa*, między 1826 a 1833.





obserwować te dwie realizacje artystyczne, jest kompleks muzeów i galerii, mieszczący się na wyspie Naoshima w Japonii.
Podczas gdy w jednym muzeum obserwujemy grafiki Turrela, po drugiej stronie góry, obcując z instalacją świetlną możemy doświadczyć tej sytuacji w przestrzeni,.
Grafika jest niewątpliwie drogą poszukiwań, dla niektorych odbitka bedzie celem, dla innych poczatkiem dalszej wędrówki twórczej. Jest to jednak dyscyplina żywa i bogata. Niezmiernie współczesna, bo różnorodna, pełna możliwości. Wbrew pozorom, otwarta i gotowa do wszelakich podróży.
Grafika nie potrzebuje ram, może wędrować w każdym kierunku, przenikać do każdej dyscypliny artystycznej, być impulsem bądź celem samym w sobie. Grafika otacza nas wszędzie, paradoksalnie jednak, matryca niezbyt wyraźnie odbija sie w lustrze rzeczywistości. ■

Ilustracje

James Turrell, *First Light* (1989–1990), akwatinty, *UIC Skyspace's*, instalacja Gallery 400 of the College of Architecture and the Arts na Uniwersytecie Illinois, Chicago 2004

James Turrell, *Afrum I, (White), 1967*, 1967, Projected light, dimensions variable. Muzeum Guggenheima, Nowy Jork, Panza Collection, Gift 92.4175, © James Turrell



Aleksandra Winnicka, *Everyday, life death*, 2007, instalacja

Aleksandra Winnicka

Sprawa grafiki
Czy wciąż żywa?

Jesteśmy żywymi istotami, zawsze w ruchu. [...] *Aby móc żyć z żywą istotą (sobą), umysł musi być również żywy.*

Jiddu Krishnamurti

Pamiętam, że jako mała dziewczynka wpatrywałam się maniacko w desenie tapet w wilgotnych pokojach przedwojennego domu na wsi u babci. Był to ogromny świat, pakiet DVD dla małego umysłu. Konotacje pączkowały, wplatając obserwacje i doświadczenie z zewnętrz.

W ten sposób konstytuował się kraj o wiecznym ruchu, zmieniającym formy już w chwili pojawienia się. Ja tylko je obserwuję.

Ślady zacieków. Czasem grzuszkowate, czasem rozpiechrzone jak wzburzone fale, czasem wszystko inne. Cząsteczki wody wchodzą w związek chemiczny z tynkiem, wyzwala się forma, która jest efektem interakcji, styku. Jak wyzbyta srebrnego ciała ość wtapia się w kamień morski. To na stykach odmennych struktur wyzwala się energia. Posunę się dalej: czy wielki wypadek; zderzenie pędzących planetoid może spowodować powstanie planety Ziemi? Ta energia zderzeń w przypadku grafiki wydała mi się bardzo interesująca, moment tworzenia przypomina taki stan styku. Akt odbicia od matrycy jest zaplanowanym planem działania. Już jednak w chwili zetknięcia się materii jesteśmy tylko świadkami narodzin formy wizualnej. Możemy już tylko obserwować. Każdy, kto tego doświadczył, zna obecność przedziwnej energii. To stawanie się poddajemy coraz nowszym aktom, reagując żywo na obserwowane zmiany.

Według mnie, najtrudniejszy dla grafiki momentem jest stan statyczny, martwy. Po oderwania od matrycy jest ona dwuwymiarowym, przestawianym bezwiednie prostokątem na ścianie. Skoro świat wiecznie jest w ruchu, to czy możliwa jest niezmienność formy grafiki?

Podczas swojej pracy w pracowni litografii zauważyłam, że płaska odbitka zamarła po wymianie energii nie jest dla mnie skończona. Pewne procesy przystają do swoich czasów, inne wymagają dalszej ewolucji.

Nie można przekreślić wieków i tradycji grafiki w swojej klasycznej formie. To fundamenty, na których stoimy.





Aleksandra Winnicka, *Everyday, life death*, 2007, instalacja

W dzisiejszych czasach grafika jest wszystkim i jej wszechobecność jest równie oczywista jak wschodzące słońce.
Co zatem można uczynić w grafice warsztatowej, by wejść choćby w dialog z pochłaniającą nas kulturą wizualną, której intencje, znaczeniowość i konotacje absolutnie się zacierają? Co zrobić, aby energia na styku odmienności miała siłę? Czy grafika ma szanse na przetrwanie?
Stare tapety, jak i dom mojej babci już nie istnieją, a przeżycie z nimi związane nie ma już przełożenia na dzisiejsze czasy. Pozostaje tylko przeczucie i tęsknota. Przeczucie nieustanności przemian i tęsknota za energią. Energią wibrującą na stykach, wybuchającą niewiarygodnymi wzorami: trzepot skrzydła, tęcza, wybuch lawy.
Nie chcę nigdy przestać obserwować i doświadczać tych zjawisk. Ale nie chcę ich szukać na siłę.

Ścieżka może prowadzić do rzeczy martwej, gdyż rzecz martwa tkwi w jednym miejscu, jest statyczna.

Jiddu Krishnamurti, „Wolność od znanego" ■



Agnieszka Popek-Banach i Kamil Banach, *Uroczysko*, 2009, instalacja, Galeria AT, Poznań. Fot. archiwum

Agnieszka Popek-Banach i Kamil Banach
Graphic not dead

Grafika warsztatowa brzmi niczym martwa natura. Tak jak słowo „martwa" zdaje się uśmiercać naturę, tak słowo „warsztatowa" zdaje się uśmiercać grafikę. Dzieje się tak jednak chyba tylko wtedy, gdy warsztat staje się celem samym w sobie. Gdy kompozycja i formalne rozgrywki przesłonią treść i ideę.

Warsztatowość tej dziedziny, potrzeba przygotowania matrycy, odbijanie, praca ze szlachetnym materiałem, jakim jest kamień w przypadku litografii, może odciągnąć uwagę od pomysłu, od idei, która zawsze powinna być „na wierzchu". Zachwyt nad samą techniką może sprawić, że artysta stanie się jedynie drukarzem, a jego praca będzie jałowa i wolna od treści.

W naszej pracy staraliśmy się, by proces tworzenia odbitek nigdy nie stał się mechanicznym produkowaniem kolorowych papierów. Często sam proces był dla nas tematem. Nie po to jednak, by na tym zakończyć, tylko by poprzez proces tworzenia starać się powiedzieć coś o życiu jako procesie.

Mówiąc „grafika", widzimy naturalnie matrycę. Mówiąc „matryca", widzimy także odbitkę. Opracowane matryce dawały nam odbitki, które to znowu stawały się matrycami dla następnych prac. W ten sposób zatracała się granica pomiędzy odbitką a matrycą, a w pewnym momencie te dwa pojęcia stawały się tożsame. Dziś na imprezach, typu Triennale Grafiki w Krakowie, widać, jak zmienia się podejście artystów do pojęcia matrycy. Często efektem końcowym staje się ona sama. Choć pracujemy w technice litografii, matrycą był dla nas nierzadko papier, wyżej wspomniana odbitka. W pewnym momencie zaczęliśmy świadomie rezygnować z wysokiego nakładu. Efektem końcowym stawała się pojedyncza odbitka, jedyna i niepowtarzalna tak jak obraz na płótnie. Często nasza odbitka to nic innego jak podobrazie, na którym spotykają się ze sobą dwie materie – ta graficzna i malarska.

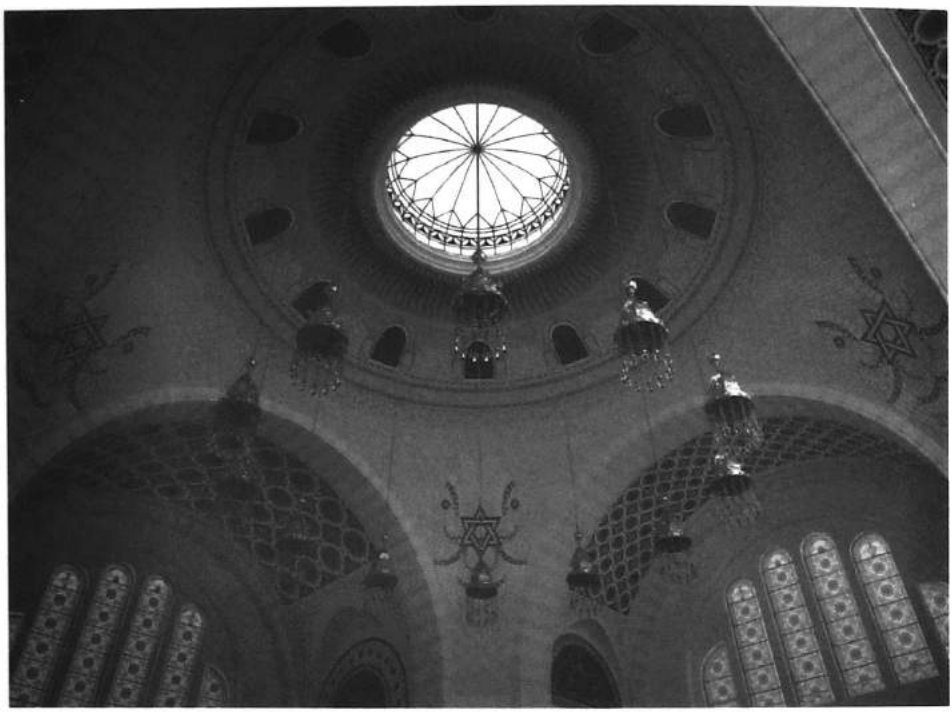
Świat, w którym żyjemy, jest multi-światem, rzeczywistość jest wielo-rzeczywistością. Interdyscyplinarność w sztuce stała się dziś czymś naturalnym. Jest odpowiedzią na zastaną sytuację. W naszej pracy dyplomowej pod tytułem „Uroczysko" zdecydowaliśmy się sięgnąć po inne media niż tylko grafika. Obok odbitek litograficznych znalazła się projekcja filmowa. Ostateczny efekt przybrał formę instalacji, a grafika, która była punktem

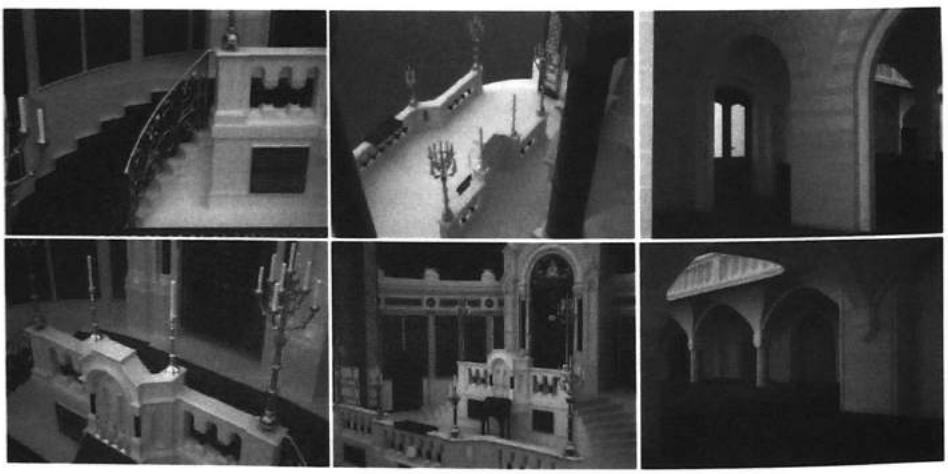


Agnieszka Popek-Banach i Kamil Banach, *Uroczysko*, 2009, wideo, Galeria AT, Poznań. Fot. archiwum

wyjścia i stanowiła rdzeń pracy, pokazała, jak – będąc pozornie starą i archaiczną – znakomicie potrafi łączyć się z ruchomym obrazem.

Często słyszymy pytania, czy grafika warsztatowa żyje, czy umarła. Rozważania na ten temat wydają się już nudną, niepotrzebną klasyką. Następne pytanie z cyklu: czy rock umarł? Albo: czy malarstwo umarło?
Grafika żyje. Jest po prostu jednym z narzędzi w intermedialnym świecie, którym możemy się posłużyć, by przekazać konkretną ideę. Od nas tylko zależy, jak to zrobimy. Czy przestaniemy się wpatrywać w sygnaturę i zaczniemy traktować odbitkę nie w kategorii „która z kolei", ale po prostu „jaka". I czy każemy grafice funkcjonować tylko i wyłącznie w obrębie siebie samej, czy pozwolimy jej otwierać się na nowe technologiczne możliwości. ■





Krzysztof Kwiatkowski, Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja – stan z roku 1907.

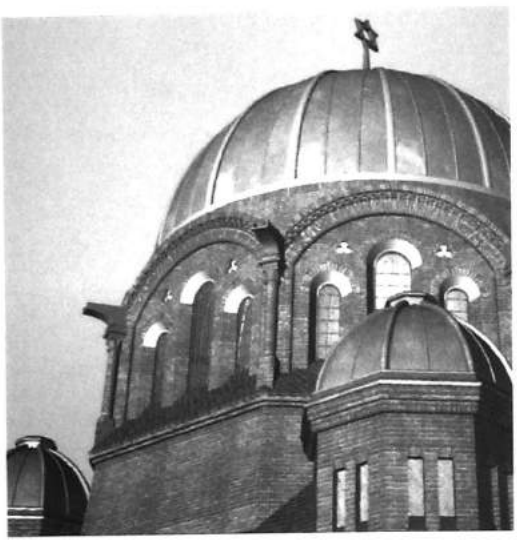
Krzysztof Kwiatkowski
Nowa Synagoga w Poznaniu
Wirtualna rekonstrukcja

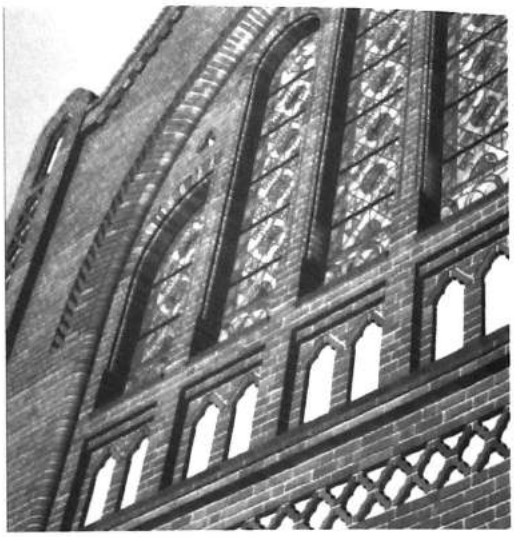
Praca doktorska

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
2009
(przeredagowanie 2010)

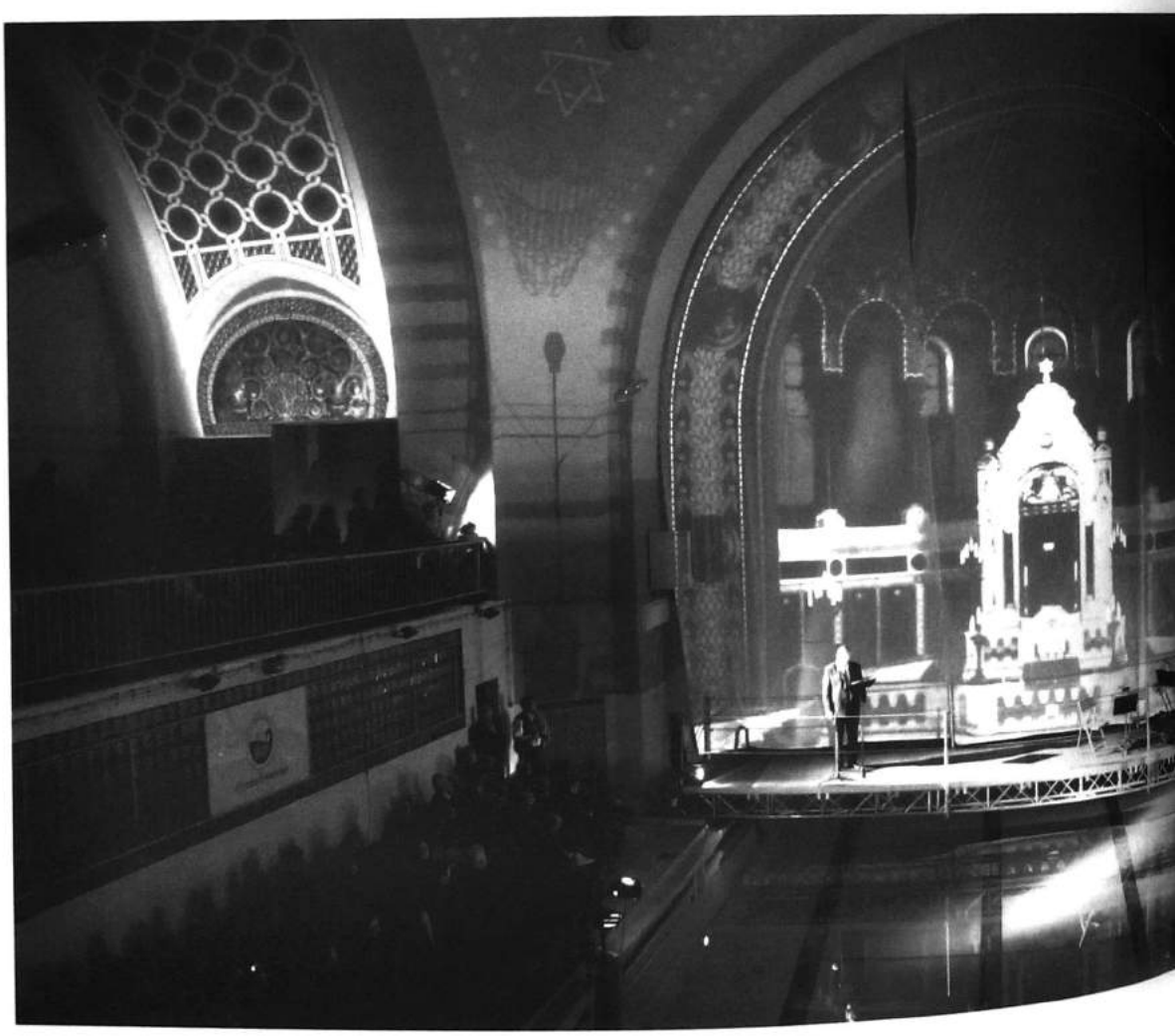
Siedząc w knajpce

Piątkowy wieczór... Siedziałem ze znajomymi w knajpce chyba przy ulicy Mokrej. Myślałem o tym, że jesteśmy na terenie, gdzie przez setki lat była dzielnica żydowska. Wyobrażałem sobie to, czego śladów dzisiaj z trudem by szukać.
Piątkowy wieczór... Ze sklepów wychodzą ostatni klienci, słychać rozmowy po polsku, niemiecku, jidysz, hebrajsku. Pośpiech przedświątecznych przygotowań w dzielnicy żydowskiej. Zapada zmierzch, zapalają się gazowe latarnie uliczne; rozjaśniają się witraże w synagodze, słychać śpiew kantora. Katolicy i ewangelicy świętują w niedzielę.
Tak było jeszcze 70 czy 100 lat temu. Ludzie, którzy to pamiętają, jeszcze żyją. O tym, że była tu dzielnica żydowska, świadczy tylko tablica na budynku pływalni, przypominająca, że stoimy przed dawną synagogą. Tablica z brązu pojawiła się tu dopiero w 1989 roku prawdopodobnie za sprawą Fundacji Rodziny Nissenbaumów. Zniknęła w 1997 roku. Teraz wisi tu inna, marmurowa, która mówi, że było to miejsce modlitwy Żydów.
Patrząc z perspektywy czasu, łatwo przyjąć uproszczony obraz Poznania sprzed 100 czy kilkuset lat. Tymczasem obraz kultury miasta był wielobarwną mozaiką. Tętniły tu żywioły kulturowe, trzy różne tradycje, spotykały się różne zwyczaje. W miarę zdobywania wiedzy na temat historii miasta porzucamy stereotypy i uproszczenia. Zainteresowanie zapomnianymi, przemilczanymi elementami tej historii jest naturalne. Jak było naprawdę?
Pierwszy stereotyp, z którym przychodzi się zmierzyć, to narodowy charakter miasta. Przeprowadzane spisy ludności pokazują, że żywioł polski nie zawsze był najliczniejszy. Około roku 1890 można dostrzec dominację ludności niemieckiej (49%); ludność polska stanowiła 38%, a Żydzi 15%.









Krzysztof Kwiatkowski, Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja – stan z roku 1907.







Bywały też okresy, kiedy po ludności polskiej najliczniejszą grupą byli Żydzi – na przykład w 1794 roku stanowili oni 24% mieszkańców Poznania.

Kolejnym schematem jest podział wyznaniowy równoległy do podziału narodowego. Dla prowadzących spisy ludności było to problemem. Dlatego często zamiast pytać o narodowość, pytano o język ojczysty i wyznanie. Stereotyp Polak-katolik, Niemiec-protestant i Żyd wyznania mojżeszowego nie do końca się potwierdza. Kryterium języka stało się też nieprzydatne dla określenia liczebności ludności żydowskiej – obraz ten zmieniał się bardzo. W latach dominacji pruskiej, zwłaszcza po rozporządzeniu Flatwella, stopień asymilacji Żydów wzrasta. Wiązało się to z możliwością rozwoju tej grupy ludności. Trzeba tu wspomnieć, że to w okresie pruskim po raz pierwszy w Poznaniu Żydom przyzwolono na sprawowanie urzędów w Ratuszu. W tym samym czasie pojawia się ruch Haskali – oświecenia żydowskiego. Do dużego eksodusu ludności niemieckiej doszło po powstaniu wielkopolskim. Protestantyzm nie zginął z mapy miasta – ostały się i kościoły, i parafia. Miasto opuściła też znaczna ilość ludności żydowskiej. Na miejsce przenoszących się na zachód Żydów zasymilowanych z kulturą niemiecką napływali Żydzi z Polski centralnej i wschodniej. Mimo wezwań władz, sprawa optantów – Niemców pozostających na terenie Polski po odzyskaniu niepodległości – przewija się do lat 30. XX wieku. Wielu z nich czuło się związanych z Poznaniem.

Okres międzywojenny jest ostatnim czasem barwnej mozaiki kultur. Został on brutalnie przerwany przez politykę eksterminacji, realizowaną przez Niemców w okresie okupacji. Przez miasto przetoczyły się burze dziejowe. Rodziły się antagonizmy i nietolerancje. Czas nienawiści nie zakończył się wraz z wojną. Doraźne akcje propagandowe zamieniały się w fale przemocy i prześladowań. W pamięci ostatnich pokoleń Polaków jest pogrom kielecki i rok 1968 z falą przymusowej emigracji. W miejsce barwnej różnorodności kultur bywał propagowany monokulturowy obraz społeczności. Teraz ginie nawet potoczna świadomość ich historycznej obecności. Jakby w obawie o własną tożsamość, została wyparta pamięć o ludziach, którzy wnieśli w kulturę Poznania swój niepowtarzalny wkład. Jak wiele osób wie i pamięta, że fontannę na Alejach Marcinkowskiego pomiędzy budynkiem Uniwersztetu Artystycznego (dawniej Ziemstwa Kredytowego) i poczty ufundował w 1909 roku Gustav Kronthal, *kupiec, społecznik i kolekcjoner dzieł sztuki, wywodzący się z zamożnej, żydowskiej rodziny poznańskiej*?

Początek

Moje zainteresowanie zabytkami kultury żydowskiej w Poznaniu było związane ze współpracą przy organizacji Dni Dialogu z Judaizmem. To organizowane w początkowych dniach każdego roku cykle wydarzeń skoncentrowanych na związkach pomiędzy Kościołem katolickim i judaizmem. Impulsem do tego zjawiska była decyzja Jana Pawła II o umieszczeniu w kalendarzu Kościoła takiej pozycji pomiędzy innymi wydarzeniami związanymi z ekumenizmem i dialogiem międzyreligijnym.
Mój udział początkowo koncentrował się na pracach graficznych. Przygotowywałem plakaty, afisze i programy. Jak zwykle bywa, w powtarzających się tematach zaczyna brakować słów, pewne elementy ilustracyjne wydają się zbyt wyeksploatowane. Coraz częściej szperałem w poszukiwaniu motywów znaczących i nieopatrzonych.
W jednym z plakatów chciałem wykorzystać złożenia widoku synagogi z okresu swej świetności oraz widoku obecnego. Inspiracją do takiego zestawienia był pomysł pani Eweliny Jankowskiej, aby na elewacji obecnej pływalni wyświetlić widok synagogi uwiecznionej na barwnej pocztówce z okresu międzywojennego. Pocztówka była reprodukcją pracy malarskiej o stosunkowo niskiej rozdzielczości. Z powodów technicznych nie mogłem użyć tego zapisu do plakatu i wytworzyłem parę ilustracji, posiłkując się nie malarstwem, a fotografią. I tu trafiłem na pierwszy problem: brak dostępnych fotografii całej synagogi z przyzwoitym odwzorowaniem detali, dającym szanse na prawidłową interpretację materiałów użytych do jej budowy, a co za tym idzie: kolorystyki budynku. Rozpocząłem poszukiwania innych ikonograficznych materiałów źródłowych.

Źródła

Mechanizm poszukiwań raz puszczony w ruch, działał, przynosząc nieoczekiwane rezultaty. Interesowały mnie publikacje, które choćby ocierały się o temat poznańskiej synagogi. Reprodukowałem doniesienia z prasy z początków XX wieku. Skanowałem zdjęcia. Informacje jednak najczęściej nie były kompletne i zawsze pozostawał niedosyt wynikający z małej ilości detali. Coraz mocniej myślałem o odtworzeniu wyglądu wnętrza synagogi i pokazaniu go przy okazji wydarzeń modlitewno-koncertowych w synagodze. W gronie organizatorów Dni Judaizmu ten pomysł spotkał się z aprobatą. Dzięki przychylności Rektora Uniwersytetu imienia Adama Mickiewicza profesora Stefana Jurgi otrzymałem zgodę na korzystanie z zasobów działu ikonografii Biblioteki Uniwersyteckiej. I tu rozpoczyna się niezwykle

ciekawa seria spotkań z panem Jakubem Skuteckim, pod którego opieką znajdowały się te zbiory. Zagadnięty o synagogę, pokazał mi dwa ciekawe wydawnictwa z nią związane.

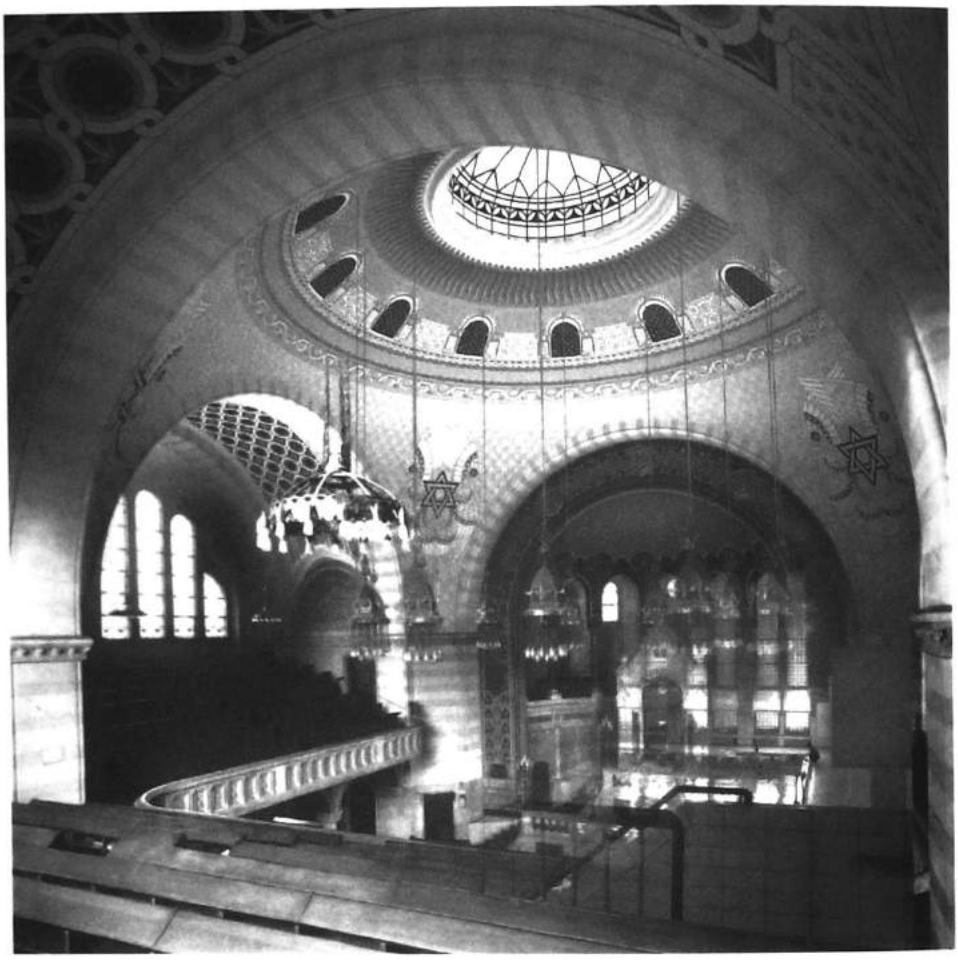
Pierwszym była książka: „Synagogen in Deutschland. Eine Virtuelle Rekonstruktion" (Synagogi w Niemczech. Wirtualna rekonstrukcja) profesora Manfreda Kobba z uniwersytetu w Darmstadt. Jest to wspaniały album, prezentujący wirtualne rekonstrukcje synagog, które zostały zniszczone w czasie nocy kryształowej w 1938 roku. Profesor Kobb kierował pracami grup studentów. Tak duża realizacja była możliwa dzięki współpracy kilku ośrodków naukowych: Technische Universität Darmstadt (Fachgebiet CAD in der Architektur), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland w Bonn, Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa) w Stuttgarcie. Album rozpoczyna się fotografiami zniszczonych synagog, przybliża też technikę pracy, a następnie prezentuje wizualizacje odtworzonych synagog. Książce towarzyszy płyta z animacjami zrekonstruowanych budynków. Publikacja nie ma bezpośredniego związku z poznańską synagogą. Jest jednak dla mnie ważna, ponieważ pokazuje technikę odtwarzania na bazie materiałów tak skromnych jak te, na które mogłem liczyć w przypadku poznańskiej synagogi.

Drugim wydawnictwem wskazanym przez pana Jakuba Skuteckiego był program wydany z okazji otwarcie Nowej Synagogi: „Ordnung für die am 5. September 1907 (26 Elul 5667) Vormittags 11½ Uhr stattfindende Einweihungsfeier der neuerbaute Synagoge in Posen und Festschrift" (Porządek uroczystości poświęcenia nowo zbudowanej synagogi w Poznaniu w dniu 5 września 1907 roku (26 elul 5667) o godzinie 11.30 oraz tekst okolicznościowy). To niezwykle cenne źródło informacji. Zawiera teksty pieśni i psalmów śpiewanych podczas tego wydarzenia, przemówienie rabina Wolfa Feilchenfelda wspominającego kompleks starych synagog i ich renowacje, przygotowania gminy do pożegnania się z nimi poprzez zlecenie ich dokładnej inwentaryzacji profesorowi Alfredowi Grottemu oraz uwiecznienie ich fotograficznie Salomonowi Jaffemu. Tekst opisuje przygotowania organizacyjne gminy do tak wielkiej inwestycji, jaką była budowa nowej synagogi, przebieg konkursu na projekt i proces jej powstawania. W dalszej jego części znajdziemy imienne podziękowania dla wykonawców poszczególnych części synagogi, oraz darczyńców z listą tych ostatnich, ułożoną według wysokości datków z wymienionymi sumami. Zamieszczone są tam też fotografie synagogi – ciekawe, bo pochodzące z czasu jej budowy – widać tam budynek synagogi z osadzoną tylko częścią witraży i jej wnętrze jeszcze bez żyrandoli.

Dział Ikonografii odwiedzałem wielokrotnie, za każdym razem wychodząc z interesującymi mnie materiałami To utwierdzało mnie w decyzji pracy nad rekonstrukcją synagogi.

Littera historica

Praca oparta na historycznych materiałach wymaga rozwiązania wielu nieoczekiwanych problemów i jest źródłem interesujących doświadczeń z różnych dziedzin. Chciałbym tu wspomnieć o pewnym problemie typograficznym, z którym zetknąłem się w trakcie badań źródłowych.
Tak było w przypadku wspomnianego wcześniej programu uroczystości, znalezionego w zbiorach ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej. Poza tekstami psalmów, które śpiewano podczas inauguracji synagogi, znajduje się tam przemowa rabina Wolfa Feilchenfelda, przypominająca wydarzenia związane z gminą, powstaniem planów i budową synagogi, podziękowania wykonawcom i darczyńcom. Przypuszczałem, że jest to bezcenne źródło informacji przydatnych do odtworzenia wnętrza. Próby skanowania stron programu z funkcją OCR (rozpoznawanie tekstu) nie przyniosły sukcesu. Ilość błędów w rozpoznawaniu znaków była większa niż znaków rozpoznanych poprawnie. Tekst był napisany czcionką podobną do szwabachy. Problemem był krój pisma. Porównując formę liter, doszedłem do wniosku, że to jedna z odmian kroju Fraktur (litery gotyzujące, dwuelementowe, szeryfowe, o bardzo smukłej budowie). Fraktur wywodzi się z niemieckiego bastarda i ma pewne cechy szwabachy. Miałem kłopoty z rozpoznaniem niektórych znaków. Stałem przed koniecznością przepisania całego tekstu. Miałem świadomość, że język niemiecki przeżył kilka reform zapisu ligatur (zbitek dwuznaków). Miałem nadzieję, że współczesne odmiany Fraktur dostępne w wersji elektronicznej będą mi pomocne w rozpoznaniu. Poszukiwania internetowe doprowadziły mnie do niemieckiej strony sprzedającej poszukiwane fonty. Miałem do czynienia prawdopodobnie z odmianą, która była dziełem niemieckiego typografa Rudolfa Kocha.
Po rozpoznaniu dwuznaków i naniesieniu poprawek tekst nadawał się do czytania. Już na tym etapie znalezione tu informacje pomogły mi w rozstrzygnięciu kilku wątpliwości dotyczących wyposażenia synagogi, na przykład że lampa wieczna i lwy nad Aron ha-Kodesz były srebrne, żyrandole zaś wykonane z brązu. Jednak o gładkim językowo zapisie nie było mowy. Pomoc otrzymałem ze strony historyka sztuki, dokonującego analizy synagogi pod kątem wartości zabytkowej. Pan Zenon Pałat posiadający umiejętność czytania szwabachy, okazał się niezwykle pomocny. Poza tłumaczeniem uzyskałem kilka bezcennych informacji związanych



Krzysztof Kwiatkowski, Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja – stan z roku 1907.

z materiałami kamieniarskimi, użytymi do wystroju wnętrza – informacje niezbędne przy teksturowaniu.
Gdybym do tej sprawy zabierał się 2 lata później, to znalazłbym specjalną wersję programu Fine Reader XIX, która potrafi rozpoznawać pisma gotyckie i Fraktur z okresu 1800–1938. Można tu nadmienić, że zaprzestano nauczania Fraktura w szkołach niemieckich po tajnym rozporządzeniu Hitlera z 3 stycznia 1941 roku. Powodem takiego kroku była właśnie ograniczona czytelność tekstów złożonych tym fontem. Naziści zdawali sobie sprawę, że trudno czytelne publikacje nie ułatwią administrowania podbitymi terenami.
W trakcie prac związanych z rewitalizacją synagogi powstała potrzeba stworzenia znaku graficznego Nowa Synagoga – Centrum Judaizmu i Dialogu. W znaku musiał wystąpić napis z nazwą instytucji. Chciałem skorzystać z krojów Fraktur. Niestety, krój ten kojarzy się nierozerwalnie z językiem niemieckim. Takie powiązanie przechylało znaczenie logo centrum, wiążąc je ze zgermanizowaną tradycją części dawnej gminy.
Taki odbiór nowego centrum byłby historycznym uproszczeniem. Dlatego swoje zainteresowanie zwróciłem do krojów podobnych do stosowanych na pocztówkach okresu międzywojennego.
Na potrzeby prac graficznych związanych z Dniami Judaizmu zaprojektowałem czcionkę inspirowaną formą znaków hebrajskich spotykanych w zwojach Tory. Napisy złożone tym krojem pojawiały się na plakatach i w programach tylko w formie tytułów i nagłówków – jako czcionka tekstowa nie był on dobry. Spotkałem podobne próby wielu autorów i dostrzegam w nich mankamenty podobne jak w moim kroju.

Miasto w mieście

O początkach gminy żydowskiej wiemy niewiele. Wprawdzie Żydzi nie są wymienieni w przywileju miejskim Poznania z roku 1253, to jednak, jak przypuszcza historyk Ignacy Schiper, gmina poznańska jest starsza od gminy kaliskiej, o której pierwsze wzmianki pochodzą z 1139 roku. Statut kaliski z 1264 roku, który regulował sytuację prawną Żydów w Polsce, nadał im przywilej immunitetowy – byli traktowani jako ludzie podlegający jurysdykcji książęcej, a nie miejskiej. Wyznaczenia odrębnego kwartału do zamieszkania przez ludność żydowską wymagał synod wrocławski (1267). W Poznaniu był to kwartał ulic Sukienniczej (obecnie Żydowskiej), Szewskiej i Wronieckiej. Wywodzące się jeszcze ze średniowiecza mury miejskie wyznaczały obrys najstarszej części Poznania poza Ostrowem Tumskim. Mury stanowiły też północną i wschodnią granicę obszaru zamieszkałego przez Żydów.

Więcej wzmianek pojawia się od XV wieku. Gmina bardzo rośnie liczebnie, a w związku z ograniczonym terenem jej zamieszkania zwiększa się jej zagęszczenie. Z czasem warunki stają się bardzo uciążliwe. Pogarsza się stan sanitarny, o czym mówią dokumenty z lustracji dzielnicy. Przegląd murów miejskich przynosi też informacje o notorycznym przybudowywaniu się do nich w obrębie tego kwartału. W obszarze międzymurza funkcjonowała też rzeźnia rytualna i jatki.

Do początku XVIII wieku dzielnica żydowska nie była wydzielona od reszty miasta, w dokumentach przewijając się jako ulica Żydowska [należy tu wyjaśnić, że do końca XVIII wieku potocznie wszystkie ulice enklawy nazywano Żydowskimi]. *W 1717 roku na skutek konfliktów z ludnością chrześcijańską, m.in. obwiniającą Żydów o wzniecanie częstych pożarów, magistrat doprowadził do wydania dekretu wyznaczającego granice dzielnicy żydowskiej, powtórzonego następnie w 1740 roku. Na jego podstawie tzw. miasto żydowskie zostało wydzielone murami ustawionymi w poprzek obecnych ulic Żydowskiej, Mokrej oraz Szewskiej przed kościołem dominikańskim. Bramy w tych murach miały być zamykane na noc i pilnowane przez straż miejską*[1].

Powszechnie panuje przekonanie, że w Poznaniu nie istniało getto żydowskie w formie znanej z Europy Zachodniej. Wzmianka o murze dotyczy prawdopodobnie bardzo krótkiego okresu. Po wielkim pożarze Poznania w 1803 roku przestał obowiązywać zakaz osiedlania się Żydów poza enklawą.

W miarę jak zmieniały się sposoby prowadzenia wojen, system umocnień w formie murów miejskich pełnił coraz mniejszą rolę. Ich stan techniczny systematycznie się pogarszał i stopniowo znikały one z pejzażu miasta.

W XIX wieku władze pruskie uczyniły z miasta fortecę, tworząc jednak pierścień murów, umocnień i fortów w dużo większym promieniu. Obowiązek forteczny i wynikające z niego ograniczenia budowlane trwały do 1900 roku. Likwidacja umocnień dała początek bardzo szybkiemu rozwojowi miasta i przyłączeniu do niego Wildy, Jeżyc, Łazarza i Górczyna.

Na ten okres datuje się także powstanie forum cesarskiego z zamkiem cesarskim, filharmonią i obiektami uniwersyteckimi. Jest to też okres silnego zaznaczenia się obecności Żydów w życiu gospodarczym i handlowym miasta.

Synagogi Poznania

Społeczność żydowska posiadała własny samorząd – kahał. Reprezentował on interesy tej grupy mieszkańców, dbał o ich potrzeby religijne, prowadził

---

[1] Por. M. Mika, *Lustracje i opis miasta Poznania z XVI–XVIII wieku*, Poznań 1960, nr 93 i 110, a także *Plan von der Stadt Posen* S.F. Geyera z około 1772 roku.

także działalność społeczną, organizował na przykład szpitale, ochronki, domy starców. Na przełomie XIX i XX wieku poznańska gmina żydowska działała także wielokierunkowo.

Obiektem najbardziej widocznym i jednocześnie posiadającym ogromne znaczenie dla Żydów jest synagoga. Synagoga w tradycji żydowskiej nie jest świątynią. Świątynię Żydzi mieli tylko jedną – historycznie dwie, kolejno w tym samym miejscu – w Jerozolimie. Została ona zburzona i pozostała po niej tylko jedna ściana – Ściana Płaczu. Muszą zaistnieć specjalne warunki, aby wolno było Żydom odbudować swoją świątynię. Synagoga jest zatem domem zgromadzeń. Pełni ona oczywiście funkcje religijne – jest domem modlitwy. W związku z brakiem świątyni pokolenie Lewiego, ród kapłański został niejako pozbawiony tradycyjnego zajęcia. Funkcje kierowania życiem religijnym i przewodzenia modlitwom pełnią rabin i kantor zatrudniani przez gminę. Często wokół synagog funkcjonowały szkoły Tory i miejsca studiowania Talmudu.

Prawdopodobnie w Poznaniu istniało 20 synagog. Nie o wszystkich mamy dokładne informacje. **Pierwsza** powstała, jak głosi tradycja, w roku 1367 i mieściła się prawdopodobnie u zbiegu obecnych ulic Dominikańskiej i Szewskiej.

Z 1438 roku pochodzi wzmianka o cmentarzu żydowskim. O kolejnej synagodze, nazywanej **Starą Szkołą** wiemy, że powstała na przełomie XIV i XV wieku przy ulicy Żydowskiej. Z inskrypcji odkrytej w czasie renowacji wiadomo, że w 1550 roku została przebudowana. Do 1564 roku funkcjonowała tylko sala męska z trzyprzęsłowym sklepieniem. Dodano wtedy od strony południowej przedsionek. Pod koniec XVI wieku dobudowano od północy modlitewnię damską. Z okresu przełomu XVI i I poł. XVII wieku pochodzi **Nowa Szkoła**, sąsiadująca od północy ze starą synagogą, której układ powielała. Z 1735 roku pochodzi natomiast wzmianka o budowie kolejnej w tym kompleksie synagogi: **Szkoły Nechemiasza** wybudowanej w 1717 roku, prawdopodobnie po wielkim pożarze, który 16 maja tego roku spustoszył dzielnicę żydowską. Istnieje wzmianka, że w 1787 roku istniały 2 duże synagogi i 4 małe. W 1858 roku przeprowadzono remont Starej Szkoły. Kolejnej zmiany dokonano w trakcie przebudowy w 1883 i 1884 roku, zamieniając między innymi modlitewnię damską Starej Szkoły w klatkę schodową. Kompleks synagog przy ulicy Żydowskiej 15–18 przetrwał do roku 1908, kiedy to rozebrano Nową i Starą Szkołę. Według Majera Bałabana, Szkoła Nehemiasza przetrwała do 1928 roku.

Na przełom 1855/6 roku przypada powstanie pierwszej zreformowanej synagogi: **Synagogi Stowarzyszenia Braci Gminy**, prawdopodobnie według projektu Gustawa Schultza. Była to synagoga dla części bogatego

i wykształconego mieszczaństwa. Styl zewnętrza określany jest jako Rundbogenstil (styl arkadowy). Wnętrze było kopulaste i posiadało palmetowe kolumny. W 1880 roku, w trakcie remontu w synagodze tej usunięto klatkę schodową, tworząc emporę organową. W 1884 roku w narożach dobudowano także wieżyczki. Na lata 1912 i 1913 przypada budowa domu dla rabina i kantora oraz synagogi tygodnia.
Kolejną synagogą jest **Synagoga Stowarzyszenia Przyjaciół Dobroczynności,** wybudowana według projektu berlińskiej firmy Cremer & Wolffenstein na przełomie 1883 i 1884 przy ulicy Dominikańskiej obok Synagogi Braci Gminy. Obie te synagogi wprawdzie uszkodzone, ale przetrwały do 1946 roku, dopiero wtedy zostały rozebrane.
W 1880 roku, podczas kolejnego remontu kompleksu starych synagog przy ulicy Żydowskiej, ze względu na stan techniczny budynków, paląca stała się potrzeba budowy nowej synagogi. Gmina podjęła duży trud organizacyjny i finansowy, którego skutkiem było wybudowanie **Nowej Synagogi** u zbiegu ulic Stawnej i Wronieckiej. Prace rozpoczęte w 1905 roku, zakończono w 1907 roku. Dla zachowania pamięci o kompleksie starych synagog gmina podjęła decyzję o stworzeniu dokumentacji rysunkowej, której wykonanie powierzono Alfredowi Grottemu, oraz fotograficznej, której autorem był członek gminy Sally Jaffe.
W 1910 roku, przy ulicy Żydowskiej 15-18, w miejscu dawnego kompleksu synagog zostaje wybudowane Schronisko dla Starców i Zniedołężniałych fundacji imienia Salomona B. Latza według projektu Alfreda Grottego. W budynku tym była też **mała synagoga** (sala modlitewna i sala studiowania Talmudu). W czasie wojny została zdemolowana, a w okresie powojennym przebudowana na klatkę schodową.
Przed rokiem 1914 istniała już mała synagoga w kompleksie żydowskiego **Szpitala** Fundacji imienia Abrahama i Henriety Rohrów przy ulicy Konigsring 4/5, później ulicy Wały Wazów, obecnie Wieniawskiego (obecny teren budynków Państwowej Akademii Nauk).

Nowa Synagoga

Stan techniczny kompleksu starych synagog przy ulicy Żydowskiej pod koniec XIX wieku był na tyle zły, że mimo remontów policja budowlana groziła zamknięciem bożnic. W związku z tym od roku 1880, jak już wspomniałem, pojawiła się potrzeba budowy nowej synagogi. Inicjatorem budowy był rabin Wolf Feilchenfeld. W 1901 roku Zgromadzenie Reprezentantów gminy powołuje *komisję do usunięcia niesprawności w kompleksie synagog* przy ulicy Żydowskiej. W styczniu 1902 roku komisja

wnioskuje o budowę nowej synagogi w miejsce trzech starych. W marcu 1902 roku zarząd gminy powierza komisji prace wstępne przy budowie nowej synagogi, a Zgromadzenie Reprezentantów zatwierdza decyzję zarządu. W lipcu 1902 roku pod budowę pozyskano od Zakładu imienia Latza działkę numer 306 u zbiegu ulic Stawnej i Wronieckiej i rozpoczęto starania o działki Stawna 3 i Małe Garbary 12 – teren szkoły miejskiej (nabycie nastąpiło w 1904 roku). Zgromadzenie przyznaje także środki na wzniesienie budowli. Na mocy umowy Fundacja imienia Latza w zamian za działkę pod nową synagogę otrzyma działki numer 337, 338, 436 przy ulicy Żydowskiej 15-18. Na działkach tych zlokalizowane były stare synagogi. W roku 1908 gmina podjęła zobowiązanie o rozebraniu kompleksu starych synagog. Na ich miejscu miał powstać Zakład Fundacji Latza. Następnym krokiem było rozpisanie zamkniętego konkursu architektonicznego. W konkursie brało udział 7 uczestników. Zwyciężył projekt berlińskiej firmy Cremer & Wolffenstein. Kolejną wymienianą pracą był projekt także berlińskiej firmy Hoeniger & Sedelmeyer. Praca Karla Friedenthala została wykluczona z powodu zaniżonego oszacowania kosztów. Znany jest też projekt Alfreda Grottego. Werdykt zapadł 10 maja 1904 roku na posiedzeniu sądu konkursowego. Utworzono Komisję Budowy Synagogi, a prace budowlane ruszyły w 1905 roku. 6 marca 1906 roku uroczyście położono kamień węgielny, a 5 września 1907 roku dokonano poświęcenia Nowej Synagogi.

Bardzo dużo szczegółów dotyczących budowy i dekoracji synagogi można znaleźć w druku programu z poświęcenia synagogi. Z niego można czerpać wiedzę dotyczącą twórców i wykonawców poszczególnych części budynku. Znajdujemy tam między innymi nazwisko autora projektu dekoracji malarskiej Juliusa Senfta z Berlina. Realizacji podjęła się firma M. J. Bodensteina, także z Berlina. Autorem dekoracji w kopule oraz modeli elementów rzeźbiarskich był profesor Gotthold Riegelmann z Charlottenburga. Srebrne lwy zdobiące szafę na Torę wykonała firma Lazarus z Frankfurtu, która pochodziła z Poznania. Wykonawcą Aron ha-Kodesz był Stanisław Prędki, prace kamieniarskie wykonywał mistrz dworu Carl z Berlina. Znamy wykonawców poszczególnych grup witraży, świeczników i żyrandoli, wykonawców prac kowalskich i stolarskich. Znamy dostawców materiałów budowlanych i dekoracyjnych. Cegły pochodziły ze zjednoczonych cegielni Scheldt z Berlina, a dachówki – od M. Perkiewicza z Ludwigsburga (Ludwikowa koło Mosiny). Wielu wykonawców pochodziło z Poznania.

Wydawnictwo to zawiera także informacje o niektórych materiałach, wykorzystanych przy jej powstaniu; między innymi rodzaje kamieni i miejsca ich pochodzenia.

Publikacje w niemieckiej prasie budowlanej przeważnie powtarzają te informacje.

Porównując znane prace konkursowe, można zauważyć zadziwiającą zbieżność układu funkcjonalnego rozwiązania Alfreda Grottego i Cremera & Wolffensteina. Przyczyną może być sprecyzowane życzenie gminy, dotyczące rozmieszczenia funkcji, lub obowiązujący kanon. Jak wyglądał obowiązujący standard, można zobaczyć w ówczesnej publikacji „Baukunde des Architekten", zawierającej między innymi rozdziały dotyczące budownictwa sakralnego różnych wyznań.

Uznaje się, że budynek Nowej Synagogi w Poznaniu zamyka okres wielkich synagog budowanych w latach 80. i 90. XIX wieku na terenie Europy. Utrzymana jest w stylu opplerowskim. Twórcą tego strukturalnego nurtu związanego z neoromanizmem był Edwin Oppler. Historycy sztuki opisując bryłę poznańskiej synagogi, wskazują na podobieństwa do późnych prac Opplera dla Hameln z 1879 roku i Bleicherode z 1892 roku. Nowa Synagoga łączy styl romański i mauretański. Dla mnie ciekawe jest to, że w Poznaniu powstała wcześniej prawdopodobnie pierwsza realizacja projektu sakralnego Cremera & Wolffensteina: Synagoga Stowarzyszenia Przyjaciół Dobroczynności. Mamy tam do czynienia ze stylizacją mauretańską, rozwiązaniem bardzo rozpowszechnionym w Europie w okresie poszukiwań stylu właściwego dla budownictwa synagogalnego. Początek takich rozwiązań wiąże się z kilkoma publikacjami inwentaryzacji zabytków Granady i Alhambry. Obie te synagogi stanowiły ciekawą klamrę stylistyczną.

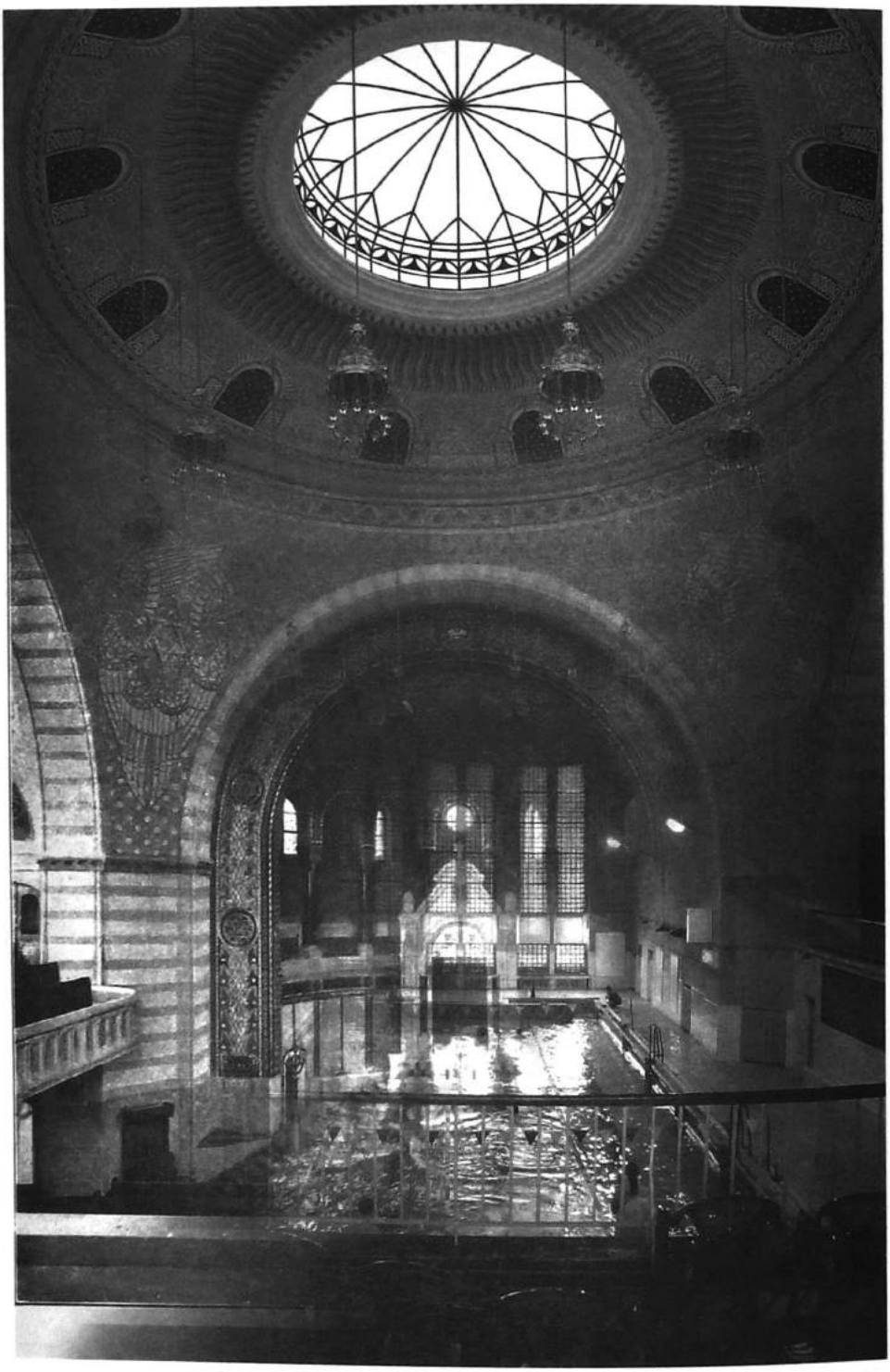
Harold Hammer-Schenk w „Synagogen in Deutschland" pisał o charakterze tego budynku w nawiązaniu do miejskich obwarowań i architektury forum cesarskiego, które powstało w Poznaniu kilka lat wcześniej. Do tego tekstu nawiązywał też Marcin Libicki w niesławnej prasowej dyskusji w 2006 roku na temat przyszłości budynku synagogi, sugerując rozbiórkę obiektu. Argument dotyczący związków z forum cesarskim wydaje się naciągany, zważając na historię poszukiwań stylu w obrębie budownictwa synagogalnego. Także argument dotyczący uzasadnienia skali budynku wydaje się nieuprawniony, gdyż ma ona swoje odniesienie do historii wielkich XIX-wiecznych synagog, choćby tych, których autorami byli Cremer i Wolffenstein.

Mamy zatem do czynienia z założeniem na planie krzyża greckiego z niewielką przewagą długości empory centralnej. We wschodniej części umieszczona została szafa na Torę, a dalej, w absydzie pod arkadą – miejsce chóru śpiewaczego. Do głównej przestrzeni z trzech stron przylegają empory kobiece. Od frontu umieszczone było trójdzielne wejście–centralne do części męskiej i dwa boczne do tak zwanego babińca. Synagoga posiadała 1200 miejsc siedzących.

Za absydą rozmieszczono centralnie synagogę tygodnia oraz pomieszczenie dla rabina i kantora, poniżej – część biurową.
Dekoracja wnętrza nawiązuje w charakterze do stylu mauretańskiego i wypada ciekawie w porównaniu z dekoracją Błękitnego Meczetu. Wokół kopuły było rozmieszczonych 11 bram Jerozolimy, poniżej 4 Cheruby, w sklepieniach nad emporami – dekoracja geometryczno-malarska. Bardzo okazała była też dekoracja wschodniego łuku. Nad przestrzenią centralną rozmieszczonych było 12 żyrandoli z brązu. W górnej części Aron ha-Kodesz znajdowały się srebrne lwy. Przed szafą na Torę usytuowana była bima.
Centralna część przesklepiona była kopułą opartą na czterech filarach. W najwyższym jej miejscu znajdował się przeszklone naświetle, a nad nim oktogon przykryty kolejną kopułą.
Przed rokiem 1929 dokonano zmiany poszycia dachu kopuły: miedzianą blachę zastąpiło pokrycie ceramiczne. Zachowało się zdjęcie Romana S. Ulatowskiego, jedno z serii zdjęć z wieży ratusza datowane na ten rok.
Ostatnie nabożeństwo w Nowej Synagodze odbyło się we wrześniu 1939 roku. 15 kwietnia 1940 roku, przy dźwiękach orkiestry wojskowej Niemcy usunęli ostatnią gwiazdę Dawida z budynku synagogi. Przebudowa na pływalnię trwała do 1941 roku. Rozmawiałem z człowiekiem, który jako dziecko był obecny na uroczystym otwarciu pływalni. Od tego czasu obiekt pełni tę funkcję. Z lat powojennych, prawdopodobnie z roku 1946, pochodzą rysunki inwentaryzacyjne wykonane przez architekta-budowniczego Tadeusza Gromadzińskiego. Ich dokładność pozostawia jednak wiele do życzenia. 6 maja 2002 roku nastąpiło przekazanie przez Skarb Państwa budynku synagogi wraz z placem Związkowi Gminy Wyznaniowych Żydowskich RP. W 2007 roku rozpoczęto prace nad koncepcją rewitalizacji Nowej Synagogi – Centrum Dialogu i Judaizmu. W tym samym roku studenci Akademii Sztuk Pięknych w ramach ćwiczeń pod kierunkiem profesora Andrzeja Kurzawskiego wykonali inwentaryzację obiektu.
W ostatnich latach gmina kilkakrotnie zlecała różnym pracowniom architektonicznym stworzenie koncepcji rewitalizacji budynku. Wokół nich toczyła się medialna dyskusja. Tymczasem budynek niszczeje i należy się spodziewać, że niebawem straci zdolność pełnienia funkcji pływalni.

Odtwarzanie wnętrza

Przystąpiłem do systematycznego porządkowania swojej wiedzy na temat detali wystroju wnętrza. Dysponowałem reprodukcjami cyfrowymi z różnych publikacji prezentujących wnętrze synagogi. Takich zdjęć było zaledwie kilka. Szybko okazało się, że jakość fotografii skanowanych



Krzysztof Kwiatkowski, Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja – stan z roku 1907.

z wcześniejszych druków daje względnie małą ilość informacji. Na pierwszy rzut oka materiał przedstawiający bogaty wystrój tworzy pozory niezwykłej kopalni danych. Jednak kadrowanie poszczególnych detali i powiększanie przynosiły rozczarowania. Na szczęście źródła tych fotografii nie były rozproszone. W większości znajdowały się w zbiorach Działu Ikonografii Biblioteki Uniwersyteckiej. Kilka znajduje się w zbiorach Miejskiego Konserwatora Zabytków. Oryginały nie były jednak fotografiami, lecz najczęściej pocztówkami. Odbitką fotograficzną była tylko fotografia wnętrza synagogi wykonana przez znakomitego poznańskiego fotografa okresu międzywojennego Romana S. Ulatowskiego.

Tu drobna dygresja technologiczna. Jakość obrazu zapisanego przy pomocy ziarna fotograficznego jest bliska 5000 dpi. Druk offsetowy jest najczęściej zapisany przy pomocy rastra poligraficznego o liniaturze 150 lub 175 lpi i rozdzielczości 2540 dpi, przy porównywalnej rozdzielczości materiału wyjściowego (fotografii) 300 dpi. Przytoczone informacje dotyczą dzisiejszej techniki druku. Pocztówki w okresie międzywojennym były drukowane nieco inaczej: z większym udziałem chemigrafii, raster nie był generowany cyfrowo, tylko analogowo i, wbrew pozorom, mieliśmy do czynienia z dużo lepszym odwzorowaniem detali. Jednak i w takim zestawieniu fotografia jest niedoścignionym wzorcem.

Na szczęście Ulatowski uwiecznił wnętrze synagogi, nie tylko zachowując jej niezwykły klimat, ale uczynił to, tworząc zdjęcie technologicznie perfekcyjne. Dzięki temu stało się ono dla mnie źródłem olbrzymiej ilości informacji i filarem rekonstrukcji.

Natomiast dzięki pomocy pana Jakuba Skuteckiego otrzymałem zdigitalizowane karty pocztowe o rozdzielczości 1200 dpi, które pozwoliły mi dotrzeć do większej ilości detali.

Dalsza praca polegała na preparowaniu poszczególnych elementów wystroju i prostowania zniekształceń perspektywicznych. Tak przygotowany detal służył jako podkład do tworzenia grafiki wektorowej, pozwalającej na odtworzenie fragmentów zasłoniętych przez inne obiekty na fotografii. Taką technikę stosowałem przy odtworzeniu detali dekoracji malarskich na ścianach i sklepieniach. W przypadku Aron ha-Kodesz poprzestałem na fotomontażu: z kilku podobnych ujęć fotograficznych preparowałem niezasłonięte detale i składałem je w jedną całość. Chcąc uzyskać barwny obraz z fotografii biało-czarnych, musiałem oddzielać każdy element, który miał mieć odrębny kolor.

Kolor

Kolor, a właściwie jego brak, stał się kolejnym problemem. Dysponowałem fotografiami biało-czarnymi. Wprawdzie fotografia kolorowa była już znana przed II wojną światową, ale nie wiedziałem, czy ktokolwiek wykonywał barwne zdjęcia synagogi. Mając tylko materiał pozbawiony koloru, podejmowałem próby uzyskania tych informacji z dostępnych materiałów. Na początku XX wieku producenci klisz i chemikaliów do obróbki zdjęć eksperymentowali z barwoczułością. Kolejne partie różniły się wrażliwością na różne kolory (barwoczułością). Uzyskanie jednoznacznego odwzorowania było mało prawdopodobne. Budowałem filtry – cyfrowe modele skal barwnych i próbowałem zmniejszyć ryzyko podłożenia niewłaściwego koloru.
Pojawiła się szansa zdobycia brakujących informacji od człowieka, który dobrze znał budynek synagogi. Pan **Bronisław Bergman** jako chłopiec śpiewał w chórze synagogi, dziś mieszka w New Jersey. Od czasu do czasu odwiedza miasto swojego dzieciństwa. Wobec braku barwnych fotografii, możliwość uzyskania opisu naocznego świadka była niezwykle interesująca. Na spotkanie dotarłem wyposażony w plany Cremera & Wolffensteina i kilka zdjęć wnętrza. Pan Bronisław, mimo swego wieku, dysponuje bardzo dobrą pamięcią; deklarował, że dobrze pamięta synagogę. W miarę zadawania pytań o kolory lub materiały występujące w dekoracji wnętrza, zdaliśmy sobie obaj sprawę, że jest to pamięć innego rodzaju. Było to ogólne wrażenie, a nie precyzyjny obraz detali architektonicznych, który miałem nadzieję uzyskać. Wraz z postępem prac przesyłałem materiały do pana Bronisława, prosząc o opinię. Należało jednak szukać innych źródeł informacji.
Budynek synagogi wprawdzie istniał, ale odarty z dekoracji. Podjąłem próbę sprawdzenia, czy w samym wnętrzu nie zachowały się na ścianach resztki warstw malarskich. W porozumieniu z gminą poprosiłem o pomoc konserwatora sztuki, pana **Zenona Jaskólaka**. Moja prośba dotyczyła wykonania odkrywek w dostępnych miejscach, które nie uległy przebudowie. Wytypowane zostały miejsca w sklepieniach empor, w narożach kopuły, na filarach. Niestety odkrywki wykazały, że tynki we wskazanych miejscach zostały zmienione. W miejscu tynków wapiennych, które tam prawdopodobnie pierwotnie były, znalazły się tynki wapienno-cementowe. Na krawędziach łuków, w miejscach, gdzie według zachowanych fotografii powinny się znajdować dekoracyjne kształtki ceramiczne, znaleźliśmy ich skute i zabetonowane resztki. Stało się dla nas jasne, że desakralizacja synagogi została przeprowadzona bardzo gruntownie. W aspekcie sztuki budowlanej było to zrozumiałe – budynek zmieniał przeznaczenie i tynki musiały być odporne na dużą wilgotność. Jedyną szansą stało się

znalezienie miejsc, które mogły nie być tak istotne, by dokładnie pozbawiać je starego tynku. Takim obszarem była przestrzeń ponad dawną posadzką synagogi, a pod nowo wyłożoną posadzką pływalni, pas około 3 metrów długości. Ale i tu ściany zostały pozbawione tynków. Jedynym miejscem, noszącym ślady dawnych warstw malarskich, był kawałek ściany za pozostawionym fragmentem wielkiego łuku, czyli w przestrzeni korytarza prowadzącego z pomieszczeń rabina do Aron ha-Kodesz. Niestety ten zachowany fragment nie mówił nic o pomieszczeniu sali głównej.
Kolejnym etapem było tworzenie modeli trójwymiarowych elementów gzymsu i kopuły tak, aby możliwe było przygotowanie widoków w różnych kierunkach potrzebnych do planowanej projekcji.
Mając tak przygotowane elementy, przystąpiłem do przygotowania projekcji.

Projekcja

Wydarzenie w synagodze było planowane na stulecie jej powstania. Chciałem dać jego uczestnikom możliwość zobaczenia, jak wspaniała ona była, jakby cofnął się czas i wszyscy znaleźli się choć przez moment w synagodze, która jeszcze nie uległa zniszczeniu. Aby takie wrażenie było możliwe, widzowie musieliby zobaczyć dookoła siebie dawne dekoracje i wyposażenie. Dysponowałem już wypreparowanymi elementami dekoracji, ale musiałem sprawić, aby znalazły się ponownie na ścianach. Chciałem ponadto, aby ludzie zobaczyli Aron ha-Kodesz na swoim dawnym miejscu.
Problem polegał na tym, że budynek został przebudowany.
Z nałożenia rysunków synagogi pochodzących z dokumentacji Cremera & Wolffensteina oraz rzutów z powojennej inwentaryzacji pływalni wynikała skala zmian wprowadzonych przez Niemców. Aby pomieścić basen zburzono najważniejszą część synagogi – miejsce, gdzie mieściła się szafa na Torę, bima, miejsce chóru śpiewaczego, synagoga tygodnia, pokoje rabina i kantora. Robiąc miejsce na czterometrowej głębokości basen, usunięto posadzkę i wytworzono nową 3,5 metra wyżej, zmniejszając wysokość synagogi.
Aby zrealizować pomysł scenograficzny, wybrałem projekcję optyczną, realizowaną przy pomocy wielu rzutników multimedialnych. Przygotowując ją, musiałem dokonać manipulacji, zmieniając wymiary wyświetlanych elementów tak, by mimo zmienionych proporcji wnętrza, nakładały się na miejsca określone przez kształt ścian i sklepień. Należało przy tym uwzględnić usytuowanie rzutników, różne ogniskowe układów optycznych oraz różną moc i temperaturę barwową światła. Musiało się to odbyć w sposób nie budzący wątpliwości u widzów.

Ściany kopuły i sklepień budynku nie uległy zmianom, natomiast miejsce szafy na Torę oraz znajdującego się za nią chóru i absydy z oknami zostały zlikwidowane podczas wojennej przebudowy. Konieczne było wytworzenie samonośnego ekranu o powierzchni 170 metrów kwadratowych dopasowanego do łuku sklepienia. Ekran ten miał pełnić dwie funkcje: zasłonić dobudowaną część i stworzyć warunki do wyświetlenia tego, co w tym miejscu już nie istniało. Zaprojektowałem specjalną łukową ramę, która dzięki technicznej ekipie teatralnej została umieszczona w odpowiednim miejscu wraz z rozpostartym ekranem. Ze względu na panującą w pomieszczeniu wilgotność, tkanina nie mogła być higroskopijna.

Musiałem przyjąć, że obserwatorzy będą oglądali wyświetlony obraz z parteru i piętra. Pojawił się problem znalezienia pozornego horyzontu i punktu zbiegu perspektywy obrazu widzianego na centralnym ekranie.

Dysponowałem fotografiami wykonanymi w różnych perspektywach: z poziomu empor i parteru. Problem polega na tym, że obie te perspektywy bardzo się różnią. Musiałem na ich podstawie wytworzyć widok Aron ha-Kodesz i widocznego za nim chóru w ujęciu wydającym się wiarygodnym bez względu na punkt obserwacji. Aby otrzymać odpowiednie slajdy, musiałem wygenerować przy pomocy renderingu trójwymiarowe obiekty na podstawie płaskich zdjęć. Część wytworzyłem przy pomocy dwuwymiarowej grafiki na podstawie zdeformowanych perspektywicznie detali, uwiecznionych na tych samych zdjęciach. Precyzyjne dopasowanie odbywało się metodą wielokrotnych korekt geometrycznych.

Scenariusz zaplanowałem tak, aby widzowie mieli iluzję obserwowania zmian oświetlenia wnętrza synagogi. Projekcję rozpoczynał biało-czarny widok, stopniowo przechodzący w sepię. Następnym obrazem była symulacja widocznego przez okna światła dziennego, które z czasem coraz bardziej rozświetlało synagogę. Przez chwilę widzowie mogli zobaczyć dekoracje kopuły, rozświetlone przez światło pozornie wpadające przez świetlik, który znajdował się kiedyś w najwyższym miejscu kopuły. Od tego momentu projekcja przebiegała w odwrotnej kolejności, imitując zapadanie zmroku. Projekcji towarzyszyły modlitwy i psalmy śpiewane przez rabina Rappaporta z Wrocławia oraz muzyka kwartetu kameralnego i chóru.

Nie wszystkie problemy udało się rozwiązać, tak było na przykład z kolorem ścian nad basenem. Większość z nich jest pokryta intensywną niebieską farbą, więc pokazanie na takim tle jasnych nienasyconych kolorów okazało się niemożliwe.

Mimo świadomości wielu niedociągnięć, muszę uznać tę realizację za udaną, choćby ze względu na deklarację wielu osób, które twierdziły, że stanowiło to dla nich niezwykłe przeżycie. Po raz pierwszy, po dziesiątkach lat upad-

ku powrócił choć na chwilę niezwykły, sakralny charakter tego miejsca. Myślę, że taka skala projekcji była niezbędna, aby sugestia przemiany była skuteczna.

Berlin

Miesiąc po wydarzeniu w synagodze znalazłem w zbiorach Berlińskiego Muzeum Architektury barwny gwasz, ukazujący wnętrze Nowej Synagogi w Poznaniu. Wprawdzie przy słowie *Posen* był znak zapytania, ale dla mnie było oczywiste, że to właśnie ta synagoga.
Gwasz wykonany został na płótnie fotograficznym, później podkolorowanym.
Patrząc na niego, miałem mieszane uczucia. Z jednej strony: radość, że zachowała się informacja o kolorze, z drugiej zaś, żal, że znalazłem ją dopiero teraz. Mój żal był tym większy, że w pewien sposób znałem ten obraz wcześniej. Wiedziałem o istnieniu takiego dokumentu, choć wcześniej nie doceniłem jego wartości.
Otóż w roku 1908 była organizowana „Grosse Berliner Kunstaustellung". Wydarzeniu temu poświęcono publikacje w „Berliner Architekturenwelt". Znałem tę publikację. Prezentowały się w niej pracownie architektoniczne między innymi Cremer & Wolffenstein. Jako przykład swojej działalności pokazali klika zdjęć realizacji budynków mieszkalnych, jakiś portal i właśnie wnętrze synagogi przy ulicy Stawnej w Poznaniu. Oglądając wówczas to wydawnictwo, zignorowałem fakt, że obok fotografii innych obiektów pokazana jest biało-czarno reprodukcja ręcznie wykonanej ilustracji. Nie wydawało mi się to znaczące, a powinno. Powodem mogła być tylko potrzeba pokazania tego wnętrza w kolorze. Przy braku innych środków technicznych gwasz na płótnie fotograficznym łączył dokładność w odwzorowaniu detali z możliwością oddania koloru.
Okazało się, że istniał jednak barwny obraz studiowanego przeze mnie wnętrza
Mogłem teraz porównać to, co było moim wyobrażeniem na temat kolorystyki wnętrza, z tym, jaka ona była naprawdę.

Rewitalizacja a rekonstrukcja

Miałem okazję współpracować z zespołem kierowanym przez architekta Stefana Bajera przy tworzeniu koncepcji rewitalizacji historycznego budynku synagogi Nowa Synagoga – Centrum Judaizmu i Dialogu. W trakcie tworzenia założeń architektonicznych przyszłego centrum i określania



Krzysztof Kwiatkowski, Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja – stan z roku 1907.

rozmieszczenia poszczególnych funkcji stopniowo zacząłem sobie zdawać sprawę z tego, że nie ma sposobu na odtworzenie Nowej Synagogi w stanie z okresu jej świetności. To, co ma szansę powstać, będzie połączeniem elementów wynikających z nowej funkcji i inspiracji dawnym wyglądem synagogi. Osoby, które będą miały okazję zobaczyć obiekt rewitalizowany, będą miały do czynienia z reinterpretacją, a nie rekonstrukcją.
Jedynym realnym sposobem pokazania synagogi i przywrócenia jej świadomości społecznej jest jej wirtualne odtworzenie. Pamiętając książkę profesora Manfreda Kobba, zawierającą wirtualne rekonstrukcje synagog niemieckich zniszczonych podczas nocy kryształowej, wiedziałem, że jest to wprawdzie niezwykle pracochłonne, ale jednak możliwe. Dysponowałem odpowiednimi narzędziami, przy pomocy których byłem w stanie stworzyć trójwymiarową dokumentację tego obiektu, a mimo to w takiej pracy występuje bardzo duża ilość niestandardowych problemów.

Odtworzenie 3D

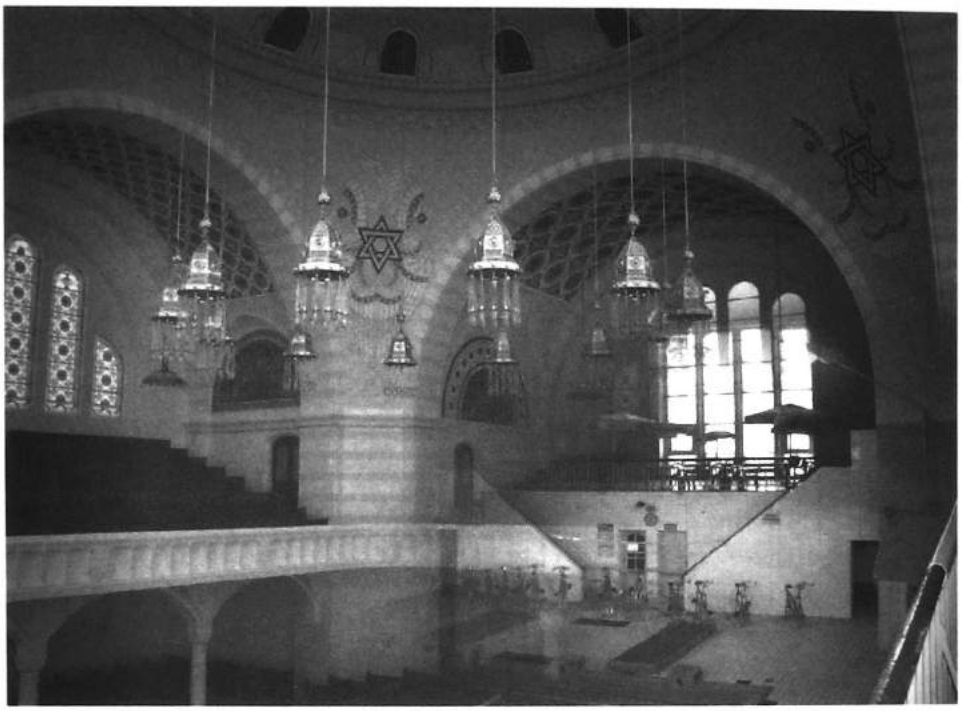
Przystępując do tego etapu pracy, trafiłem na problem wiarygodności źródeł oraz zmian, jakim ulegał wygląd obiektu.
Dysponowałem dokumentacją rysunkową Cremera & Wolffensteina, pochodzącą z „Deutsche Bauzeitung". Początkowo traktowałem ją bardzo poważnie, jednak na etapie tworzenia trójwymiarowego modelu absydy za Aron ha-Kodesz zorientowałem się, że stworzenie powierzchni koncentrycznych łuków zgodnie z rysunkami nie jest możliwe. Próby kończyły się powstawaniem brył, które oglądane z miejsc, gdzie były robione fotografie wnętrza, dawały zupełnie odmienny obraz. Pojawił się problem oceny wiarygodności źródła. Po bliższym zapoznaniu się z innymi detalami rysunków i porównaniu ich z dostępnymi zdjęciami wyszło na jaw wiele różnic, na przykład w konstrukcji dachów nad Aron ha-Kodesz i nad szatniami babińca. Sposób rysowania wydawał się niekonsekwentny, jakby ktoś pracował dość starannie i w pewnym momencie podjął decyzję, że musi przyspieszyć. Widać to w kreskowaniach dachów, kilka z nich ma wrysowane dachówki, a na kliku ich brak. Być może były to rysunki, które powstały jako szkice konkursowe. Pośpiech i brak przesadnej precyzji w takich sytuacjach wydaje się naturalny. Z całą pewnością nie były to rysunki techniczne pochodzące z dokumentacji wykonawczej. Niestety nie wiem, czy oryginalna dokumentacja synagogi istnieje. Jak wyglądają rysunki wykonawcze z obiektu pochodzącego z podobnego okresu, wiedziałem na podstawie dokumentacji wykonawczej synagogi w Essen. Wydawnictwo z rysunkami i fotografiami synagogi w Essen znajduje się w Bibliotece uniwersyteckiej. Mamy tu do

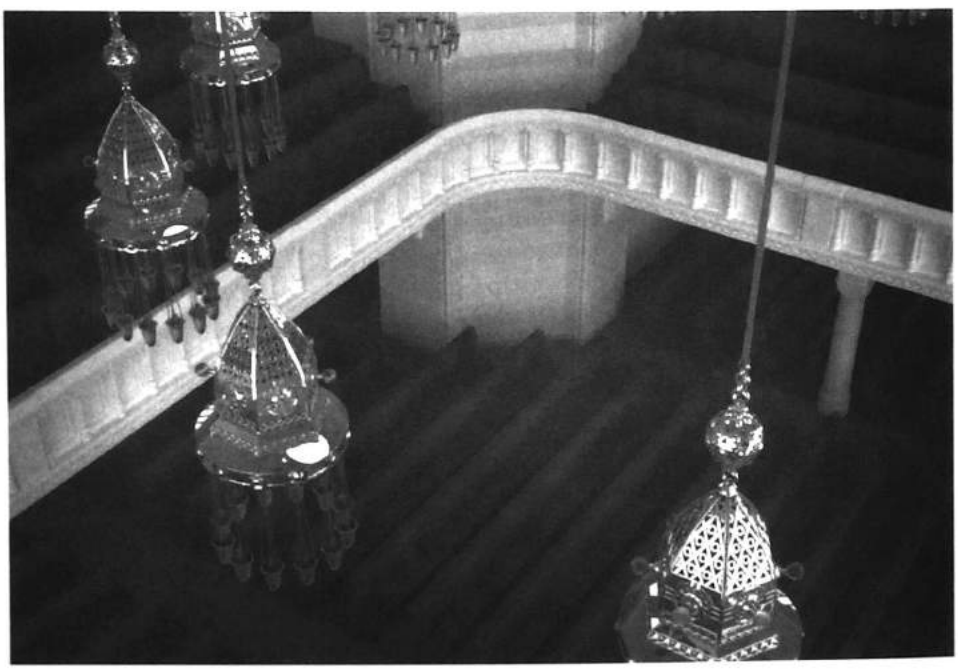
czynienia z dokładnością, której nie powstydziłyby się współczesne biura architektoniczne dysponujące sprzętem komputerowym. Rysunki synagogi w Poznaniu, którymi dysponowałem, na pewno takimi nie były.
Musiałem zatem odpowiedzieć sobie na pytanie, jaki obiekt odtwarzam: ten ze zdjęć czy ten z rysunków. Jeżeli ten ze zdjęć, to z jakiego okresu? Na zdjęciach widoczne były też różnice, na przykład poszycie dachu kopuły – początkowo wykonane z blachy miedzianej – na zdjęciu wykonanym przez Ulatowskiego z wieży ratusza ma pokrycie ceramiczne.
Podjąłem decyzję, że moim celem jest odtworzenie obiektu z 1907 roku, czyli zaraz po powstaniu, a co za tym idzie wiążące są dla mnie zdjęcia, a rysunki będą tylko uzupełnieniem.
Było dla mnie jasne, że elementy wnętrza i zewnętrzne synagogi muszą być w pełni zsynchronizowane. Punktami kontrolnymi były okna. Bryła synagogi z zewnątrz ma widoczną strukturę ceglaną. Przeliczyłem ilość warstw cegieł, także pod tym względem rysunki i zdjęcia mówiły co innego. Kluczową informacją był wymiar cegły. W 1905 roku znana była wprawdzie cegła znormalizowana, ale jeszcze nie była ona obowiązującym standardem. W użyciu było kilkanaście różnych modułów ceglanych. Próbowałem znaleźć obiekt z tego samego okresu, zbudowany w podobnej technologii. Szczęście mi dopisało: równolatkiem okazał się ewangelicki kościół Chrystusa w Poznaniu, budowany pod patronatem cesarzowej Wiktorii (obecnie kościół katolicki pod wezwaniem świętej Anny). W jego gzymsach znajdują się elementy dekoracyjne podobne do widocznych na fotografiach synagogi. Dopiero lustrując kościół, przypomniałem sobie ten znajomy element. Odnalazłem kopię „białej księgi" z biura Miejskiego Konserwatora Zabytków i odnośny komentarz. Tworzący „białą księgę" konserwatorzy znaleźli w ścianie strychowej, która kiedyś była fragmentem elewacji bocznej, zachowane elementy dekoracyjne. Odnalazłem opisane fragmenty i mogłem dokonać odpowiednich pomiarów. Oczywiście odtwarzając moduł, musiałem uwzględnić fugi. Ten drobny element przy około 400 warstwach cegieł dawał możliwość popełnienia błędu o około 150 centymetrów.
Dalsze prace były wprawdzie bardzo żmudne, ale przynosiły stopniowy postęp.
Często podpierałem się wiedzą zawartą w „Hochbau-Lexikon", wydanym przed 1904 rokiem – bezcennym zbiorze ówczesnej wiedzy budowlanej. Nieco informacji mogłem znaleźć w „Baukunde des Architekten".
Dla porównania szukałem też informacji o innych realizacjach Cremera & Wolffensteina czy Gotholda Riegelmanna.
Znaczne problemy napotkałem przy odtwarzaniu witraży. W kościele świętej Anny, w jego bocznych ścianach znalazłem witraże do złudzenia

przypominające podziały widoczne na rysunkach Cremera & Wolffensteina. Są to jednak powojenne prace, które były reperacją zniszczeń wojennych. Można nawet przypuszczać, że mamy do czynienia z cytatem w przeciwnym kierunku: przy rekonstrukcji witraży w kościele świętej Anny inspirowano się rysunkami witraży synagogi. Być może oba witraże pochodziły z tego samego warsztatu, ale na ten temat nie mam informacji.
Dysponowałem zatem tylko zdjęciami.
Był to materiał bardzo trudny do interpretacji. Na zdjęciach wnętrza, na których witraż jest źródłem światła, widoczny jest on w mocnym rozświetleniu. Na zdjęciach od zewnątrz dominującym elementem jest błysk ołowiu. Na domiar złego, wykadrowane tak drobne fragmenty całej elewacji nie grzeszyły przesadną dokładnością. Zastosowałem sumowanie zdjęć, nakładałem na siebie odpowiednie fragmenty różnych zdjęć z przeźroczystością. W ten sposób informacje się uzupełniały. Taka technologia pozwoliła odtworzyć podziały witraży doświetlających empory. Niestety zbyt skromna ilość zdjęć nie pozwoliła tak dokładnie opracować witraży w ścianie chóru. Kolory witraży również pozostają nadal zagadką.
Jest kilka miejsc, które nie są widoczne na fotografiach, a rysunki Cremera & Wolffensteina nie niosą o nich dostatecznej ilości informacji. Dotyczy to na przykład synagogi tygodnia, centralnej empory i sklepienia nad nią, przedsionków, pomieszczeń kantora i rabina. Mogę mieć nadzieję, że z czasem odnajdzie się dokumentacja wykonawcza lub fotografie.

Wirtualne muzeum

Otwartą pozostaje kwestia, w jaki sposób udostępnić wirtualny obiekt zwiedzającym. Istnieje wiele technik oglądania wirtualnych obiektów trójwymiarowych: począwszy od kroczącej kamery, poprzez technikę stereoskopową i technikę VR360, a na projekcji holograficznej kończąc. Złudzenie rzeczywistości i jakość oglądanych obrazów są różne. Wszystkie wymienione techniki dają jednak możliwość oglądania tylko obrazu przygotowanego wcześniej. Najciekawsze jednak wydaje mi się umożliwienie oglądającemu podjęcia decyzji, co i z jakiej strony chce obejrzeć, z możliwością zmiany oświetlenia i wpływania w określony sposób na wyznaczone elementy wnętrza. Takie możliwości ma technologia Quest. Wstępnie wydaje się możliwe przetransponowanie wykonanej do tej pory dokumentacji do tego środowiska. Być może będą potrzebne jakieś pomosty programowe i zapewne duże zaangażowanie.
Idea wirtualnego muzeum daje możliwość prezentacji także przedmiotów zabytkowych, które w odpowiednim otoczeniu programowym mogą zostać





Krzysztof Kwiatkowski, Nowa Synagoga w Poznaniu. Wirtualna rekonstrukcja – stan z roku 1907.

udostępnione. Takie muzeum ma jeszcze tę zaletę, że może być dostępne poprzez Internet.

ULICA ŻYDOWSKA 1907

Takie hasło wydaje mi się dobrym pretekstem, aby pokazać synagogi funkcjonujące w tym samym czasie w Poznaniu. Jedynie w 1907 roku istniała Nowa Synagoga, a kompleks starych synagog przy ulicy Żydowskiej nie został jeszcze rozebrany. Można pokazać fazy przebudowy Starej i Nowej Szkoły oraz Synagogi Nehemiasza; synagogi przy zbiegu ulic Dominikańskiej i Szewskiej oraz przypuszczalne lokalizacje jeszcze kilku synagog. Pewnie dobrze byłoby realizować taki projekt we współpracy z innym zespołem tworzącym cyfrowy model Poznania w ujęciu historycznym. Jest to jednak perspektywa – ze względu na pracochłonność i czasochłonność – nieco przerażająca.

To nie koniec

Praca nad przywróceniem własnej wyobraźni oraz wyobraźni mieszkańców miasta obrazu Nowej Synagogi jest odpowiedzią na dotychczasową, bardzo bolesną, ale i znaczącą historię tego budynku i tej dzielnicy. Poświęciłem kilka lat pracy nad odtworzeniem obrazu Nowej Synagogi. Przez ten czas dotarłem do wielu dokumentów i innych materiałów historycznych. Z tymi poszukiwaniami była związana „wycieczka" po wirtualnych zasobach archiwów między innymi w Berlinie, ale przede wszystkim spotkania z osobami o wielkiej wiedzy z różnych dziedzin.
Były też spotkania, które – wbrew nadziei – informacji konkretnych, rzeczowych nie przyniosły, ale niezwykłe doświadczenie stanowiły rozmowy ze starymi ludźmi, którzy byli częścią tej historii, jej uczestnikami.
Poza przyglądaniem się przeszłości, ważnym elementem tej kilkuletniej pracy było wykorzystanie wielu technik komputerowych. Aby wykonać postawione przed sobą zadanie, musiałem poszukiwać oraz poznawać nowe i stare technologie, a także ich możliwości.
Była to żmudna praca i ciekawe doświadczenie. Jednym jej rezultatem jest odtworzenie wyglądu Nowej Synagogi, a innym: poszerzenie mojej świadomości i wyobraźni.
Wiem jednak, że świadomość społeczna na temat tego miejsca i ludzi może się zmienić, gdy będzie możliwa wizyta w wirtualnym muzeum.

ANEKSY

Kalendarium

1264	statut kaliski Bolesława Pobożnego reguluje prawnie obecność Żydów w Wielkopolsce
II poł. XIV w.	powstanie gminy żydowskiej w Poznaniu – w dwóch blokach zabudowy
1367	według tradycji: powstanie pierwszej synagogi, prawdopodobnie u zbiegu ulic Dominikańskiej i Szewskiej
1438	wzmianki o pierwszym żydowskim cmentarzu na Złotej lub Żydowskiej Górze
XIV/XV w.	powstanie Starej Synagogi
1550	*przebudowa Starej Synagogi (informacja z odkrytej inskrypcji)*
1590	pożar murów i bram miejskich
1618	wzmianka o szpitalu żydowskim
I poł. XVIII	w.powstanie Szkoły Nehemiasza (do wielkiego pożaru była jedyną synagogą gminy)
16.03.1717	pożar dzielnicy żydowskiej
1717	dekret magistratu wyznaczający dzielnicę żydowską
1740	powtórzenie dekretu; powstaje mur w poprzek ulic Żydowskiej, Mokrej i Szewskiej, bramy zamykane na noc
(ok. 1772	„Plan von der Stadt Posen" S. F. Geyera)
1787	wzmianka o istnieniu 2 dużych synagog i 4 małych
1793	decyzja o rozbiórce murów miejskich przy Bramie Wronieckiej
do końca XVIII w.	potocznie wszystkie ulice enklawy nazywano Żydowskimi
1803	wielki pożar w Poznaniu – do tego czasu obowiązywał zakaz osiedlania się Żydów poza enklawą
1805	rozbiórka murów miejskich przy Bramie Wronieckiej
1.06.1833	zarządzenie namiestnika Edwarda Flottwella żydostwa w Wielkim Księstwie Poznańskim
1848	ustawa ujednolicająca status prawny Żydów
1855–1856	powstanie Synagogi Stowarzyszenia Gminy Braci dla części bogatego i wykształconego mieszczaństwa; styl zewnętrzny Rundbogenstil, wnętrze kopulaste i palmetowe kolumny
1858	*renowacja Starej Synagogi*
1880	*decyzja o przebudowie i o potrzebie budowy nowej synagogi*
1883–1884	*przebudowa synagogi (kompleks przy ulicy Żydowskiej)*
1883–1884	*powstanie Synagogi Stowarzyszenia Przyjaciół Dobroczynności przy ulicy Dominikańskiej (projekt Cremer & Wolffenstein)*

1884	dodanie orientalnych wieżyczek na narożach Synagogi Stowarzyszenia Gminy Braci (nawiązanie do nowo powstałej synagogi w sąsiedztwie)
11.05.1901	**Zgromadzenie Reprezentantów powołuje komisję do usunięcia niesprawności w synagogach, inicjator budowy: rabin Wolf Feilchenfeld**
28.01.1902	**wniosek komisji o budowie nowej synagogi w miejsce trzech starych**
23.03.1902	**zarząd powierza komisji prace wstępne przy budowie nowej synagogi**
30.03.1902	**Zgromadzenie Reprezentantów zatwierdza decyzję zarządu**
23.07.1902	**sprawozdanie dotyczące pozyskanie działek Zakładu Latza i szkoły miejskiej, przyznane środki na budowę**

– rozpisanie zamkniętego konkursu

– 7 prac, między innymi:

1. **Cremer & Wolffenstein z Berlina**
2. **Hoeniger & Sedelmeyer z Berlina**
3. **Karl Friedenthal (z powodu zaniżonego oszacowania kosztów wykluczony)**
4. **Alfred Grotte**

10.05.1904	**posiedzenie sądu konkursowego, utworzenie Komisji Budowy Synagogi**
6.03.1906	**uroczyste położenie kamienia węgielnego**
5.09.1907	**poświęcenie Nowej Synagogi**
1908	*rozebranie kompleksu starych synagog*
1910	*budowa Domu Opieki dla Starców i zniedołężniałych przy ulicy Żydowskiej, według projektu Alfreda Grottego*
1928 r	*ozebranie Synagogi Nehemiasza (według Bałabana)*
przed 1929	**zmiana poszycia dachu kopuły (zdjęcie Romana Ulatowskiego wykonane z wieży ratusza)**
15.04.1940	**usunięcie ostatniej gwiazdy Dawida z budynku synagogi**
1941	**przebudowa synagogi na pływalnię**
1947	*rozebranie synagog przy ulicach Szewskiej i Dominikańskiej (według Ewy Leszczyńskiej)*
6.05.2002	**przekazanie przez Skarb Państwa budynku synagogi wraz z placem Związkowi Gminy Wyznaniowych Żydowskich RP**
2007	**koncepcja rewitalizacji Nowej Synagogi – Centrum Dialogu i Judaizmu**

Kursywa – dotyczy starego kompleksu synagog
Bold – dotyczy Nowej Synagogi

Ludność Poznania

ROK	RAZEM	+garnizon	Polacy	Katolicy	Niemcy	Luteranie	Kalwini	Żydzi	Greko--Katolicy
Poł XVI w.								1500	
1600	20000								
1619								3130	
1732	4000								
1777	8355								
1794	12538			7437 =60%		1918	115	3021 =24%	47
1800								3700 =23,1%	
1815	18000	5793	12000 =66,6%		2000 =11,1%			4000 =22%	
1816	23800								
1824	22000								
1848	42000								
1860								6000	
1867	47000		18000 =38%		22000 =47%			7000 =15%	
1885	68315								
1890					49,09%				
1899	75000								
1900	117000 110000				43,91%				
1910	156696		89424 =57%		67270 jn =46,8% 65467 =41,78%		31,9%	5611 =3,6%	
1905					42,35%				
1914	168730								
1917	145300	20000							
1918	153061								
1919	156100							1400	
1921	169793				11207 jn =6,6% 9335 =5,5%			2131 =1,2% 1588 ?	
1925	220023							1814	
1928								2434	
1929								1410 =0,7%	
1930								1650	
1931	246470 236829			236829	6387 jn =2,6% 745 & 4983		2,6%	1954 =0,79% 2200 ?	
1933								2300	
1937								2700	
1938								2800	
1939	274155							3000	
1946	267978								
1965	438209								
1980	552938								
1990	590101								
2000	574896								
2007	560932								

Dane: dane gminy, dane GUS, Dworecki Kowalski & 6516, prof. Trzeciakowski, inne źródła

Żydowskie instytucje dobroczynne w Poznaniu

Stowarzyszenie Przyjaciół Dobroczynności,
ulica Dominikańska 7

Fundacja Abrahama i Henriety Rohrów
założona w 1887 roku;

Szpital Żydowski przy ulicy Konigsring 4/5 (ulica Wały Wazów 4/5 / Wieniawskiego).

Fundacyjne Schronisko Starców i Zniedołężniałych imienia Salomona Beniamina Latza
Salomon Beniamin Latz – Bet Schlom zmarł 17 stycznia 1829 roku;
stowarzyszenie założone zostało w 1829 roku;
parcela numer 306 (pod Nową Synagogę);
parcele numer: 337, 338, 436 przy ulicy Żydowskiej 15/18 – zakład wybudowano w 1910 roku;
niezrealizowany projekt architekta Hoffmanna;
projekt zrealizowany: autorstwa architekta królewskiego, profesora poznańskiej Szkoły Budowlanej, Alfreda Grottego.

Żydowski Fundacyjny Sierociniec imienia barona Kottwitza
ulica Stawna 5.

Izraelickie Towarzystwo Pielęgnowania Chorych i Wyprawiania Pogrzebów
założone w 1854 roku.

Towarzystwo Niesienia Pomocy Biednym Żydom „Achi Eser"
założone w 1860 roku

Związek Niesienia Pomocy Kobietom Żydowskim w Poznaniu
założony w XIX wieku.

Szkoła Żydowska

Israelitische Brüder Verein
Izraelickie Stowarzyszenie Braci założone 26 stycznia 1815 roku

Poznańskie synagogi

Synagog w Poznaniu było prawdopodobnie 20, zestawienie zawiera przykładowe.

Synagoga	lokalizacja	daty	wydarzenia
Pierwsza ortodoksyjna	ul. Dominikańska / Szewska	1367	prawdopodobna lokalizacja
Stara Szkoła ortodoksyjna	ul. Żydowska 15 (?)		Szkoła Talmudyczna LAMDEJ POSNA
		XV/XVI	Budowa Starej Synagogi
		do 1550 / 1564	tylko sala męska ze trzyprzęsłowym sklepieniem
		1550 / 1564	dodano od PD przedsionek
		przed XVII	dodano od PN modlitewnię damską
		1858	remont
		1883	remont - modlitewnia damska zamieniona na klatkę schodową
		1908 ?	rozebrana
Nowa Szkoła ortodoksyjna	ul. Żydowska 16 (?)	XVI - I poł XVII	budowa - wg schematu Starej Szkoły (chyba przed 1618)
		1908 ?	rozebrana
Szkoła Nechemiasza ortodoksyjna	ul. Żydowska 18 (?)	1717	budowa (informacja o budowie z 1735)
		1908 lub 1928	rozebrana (wg Bałabana)
Nowa Synagoga	ul. Stawna / Wroniecka	1905 - 1907	Budowa
		przed 1929	zmiana poszycia kopuły (fot. Ulatowskiego z wieży ratusza)
		1940 - 1941	dewastacja i przebudowa na pływalnię
Bed-ha-midrasz ortodoksyjna	ul. Żydowska 15-18	1910	w Schronisku dla Starców i zniedołężniałych fundacji Latza
		II wojna	obecnie klatka schodowa
Świątynia Braci Gminy reformowana - tempel	ul. Dominikańska / Szewska	1856 - 1857	budowa - projekt (?) Gustav Schultz (ok. 1825 – 1874)
		1880	remont - likwidacja klatki schodowej, budowa empory organowej, budowa wieżyczek
		1912 – 1913	remont - budowa domów rabina i kantora i synagogi tygodnia
		1946	rozebrana
Synagoga Stowarzyszenia Przyjaciół Dobroczynności	ul. Dominikańska	1883 – 1884	wg. projektu Cremera & Wolffensteina
		1946 (1947/8?)	rozebrana
przy szpitalu Fundacj Rohrów ortodoksyjna	ul. Wieniawskiego 4/5	1895	Projekt H. Schmidena i A. Speera, zdewastowana i zburzona w 1945 r. Obecny teren PAN

Działki pod Nową Synagogę:
Parcela 306 - od Zakładu S.B. Latza + miejska Szkoła
umowa 13.06.1904 Fundacja / Gmina
fundacja otrzymała parcele 337,338,436 - ul. Żydowska 15-18
działki Stawna 3 i Małe Garbary 12 kupiono ok. 1904

Alfred Grotte
ur. 12.01.1872 w Pradze
zm. 1944 w obozie koncentracyjnym
architekt królewski, profesor poznańskiej Szkoły Budowlanej. Autor wielu książek z zakresu budownictwa synagogalnego i jego regionalnych odmian, twórca Wrocławskiego Muzeum Żydowskiego, nazywany budowniczym synagog. Studiował w Wiedniu. 1910 projektował synagogi i inne obiekty należące do gminy żydowskiej, między innymi: Dom Starców przy ulicy Żydowskiej w Poznaniu, sala modlitewna i sala studiowania Talmudu, w czasie wojny zdemolowana, po wojnie przerobiona na klatkę schodową; widoczne na niej arkady babińca; 1911 projekt Pawilonu Winiarni i Pawilonu Węglowego na wystawie Wschodnioniemieckiej; 1912–1913 projekt synagogi w Pniewach (przerobiona na kino; teraz obiekt handlowy); 1919 wrócił do Wrocławia.
Synagoga Meisela w Pradze
Pod jego kierunkiem powstało bardzo wiele prac inwentaryzacyjnych detali architektonicznych w obrębie Starego Miasta w Poznaniu; między innymi portale, stolarka drzwiowa i okienna.
Był autorem opracowania ostatniej przed rozbiórką inwentaryzacji kompleksu starych synagog przy ulicy Żydowskiej.
Brał udział w konkursie na projekt Nowej Synagogi przy ulicy Stawnej.

Cremer & Wolffenstein
Firma architektoniczna założona w 1882 roku, działała do 1919 roku, do śmierci obu założycieli.

Albert Cremer (1849–1919)
Richard Wolffenstein (1846–1919) – członek berlińskiej gminy żydowskiej
Byli znani z prostych funkcjonalnych układów, neorenesansowych form, później stosowali wszystkie style historyczne. Projektowane przez nich sklepy i biura przy Kaiser-Wilhelm-Strasse uważane są za pierwsze neobarokowe budynki Berlina.
W późniejszych pracach odnaleźć można elementy secesyjne. Budynki sakralne wyprowadzali z prostego układu brył. W elewacjach stosowali też orientalne formy mauretańskie.
Projekty:
– obiekty handlowe,
– hotele,
– obiekty komunikacji,

– wille,
– domy mieszkalne,
– synagogi:

1883–1884	Poznań, ulica Dominikańska Synagoga Stowarzyszenia Przyjaciół Dobroczynności fasada powtarza schemat z Kassel, przeskalowany fryz arkadowy i otwory podobna do synagogi w Bytomiu (wejście z boku) rozebrana w 1947 roku (według Ewy Leszczyńskiej)
1889	Berlin Charlottenburg zniszczona 1938
1889–1891	Berlin Lindenstraße zniszczona 1938
1893	Königsberg Lindenstraße zniszczona 1938
1894	Magdeburg rozbudowa synagogi (zniszczona 1938)
1894–1895	Spandau Kammerstraße zniszczona 1938
1896	Berlin Lutzowstraße zniszczona 1938
1889	Glogau / Głogów zniszczona 1938
1900 ?	Dortmund rozebrana 19 października lub grudnia 1938 (według Sztymy projekt niezrealizowany)
1905–1907	Posen / Poznań, ulica Stawna 1941 przebudowana na pływalnię
1907	Dessau zniszczona 1938

Gotthold Riegelmann

– do Aron ha-Kodesz, między innymi do srebrnych lwów.
Zamek Cesarski w Poznaniu – budynek główny forum cesarskiego:
projekty dekoracji rzeźbiarskich,
projekt architektoniczny: Franz Schwechten.
Most Kaiserbrücke w Mainz (1901–1904).

Nowa Synagoga w Poznaniu – budowa

Synagoga ortodoksyjna,
ulica Wroniecka 17, róg ulicy Stawnej.
Autorzy

Cremer & Wolffenstein	projekt architektoniczny
Julius Senft z Berlina	projekt dekoracji malarskiej
prof. Gotthold Riegelmann z Charlottenburga (rzeźbiarz)	projekt dekoracji synagogi, modele do: kamieniarskiej dekoracji kopuły wewnętrznej, srebrnych lwów do Aron ha-Kodesz, ławy honorowe i stół do lektury Tory
M. J. Bodenstein z Berlina	realizacja dekoracji malarskiej głównego wnętrza

Prace budowlane

kierownictwo budowy: Franz Hauck z Berlina;
starszy nauczyciel Królewskiej Szkoły Budowlanej, Alfred Grotte z Poznania udzielił gminie swojego cennego i skutecznego wsparcia;
fundamentowanie: firma Aktien-Gesellschaft für Beton und Manierbau z Berlina;
cokół i stopnie z granitu dostarczyła firma C. Kulmitz z Oberstreit pod Striegau (Strzegomiem);
cegła w formacie klasztornym ręcznie formowana na obłożenie elewacji: firma Matthes & Sohn z Rathenow;
cegła murarska kupiona od zjednoczonych cegielni i zjednoczonych zakładów ceramicznych z Poznania;
pustaki kupione od Tonwerk Deutsch Presse i Firmy Ernst Scheldt z Berlina;
roboty murarskie: mistrz murarski i ciesielski Jacob Jarecki z Poznania;
roboty ciesielskie: mistrz murarski i ciesielski Franz Negendank z Poznania;
dachówka (mnich – mniszka): M. Perkiewicz – Ludwigsberg (Ludwikowo) koło Mosiny;
pokrycie kopuły miedzią: nadworny mistrz blacharski Adolf Puppel z Berlina;
pozostałe roboty dekarskie: firma Reinhard Werner & Co. z Poznania;
instalacja centralnego ogrzewania: firma Rudolf Otton Meyer z Hamburga;
instalacja wodno-kanalizacyjna: E. Jentsch z Poznania;
instalacja oświetleniowa: zakład Jaretzki & Paul z Poznania;

żelazna konstrukcja kopuły, empor babińca i schodów – obliczenia i budowa: Karl Mewes z Poznania;
pozostałe roboty ślusarskie, w szczególności okucia drzwi, wszystkie ramy okienne, artystycznej roboty kowalskiej balustrady schodów na empory babińców, jak i inne bariery: firma J. Hein z Poznania;
kotwy i pomniejsze żelastwo: ślusarz Hogo Seeligsohn z Poznania;
ławy dostarczyło Towarzystwo Akcyjne Ferdinand Bendix & Sohne z Poznania;
drzwi wewnętrzne: firma S.D. Jaffe z Berlina;
drzwi zewnętrzne dekoracyjne i wyposażenie szatni męskiej: firma Robert Hildebrandt z Poznania;
roboty lastrykowe: firma M. Czubek i Salvetti z Poznania.

Prace dekoratorskie

realizacja dekoracji malarskiej głównego wnętrza: M. J. Bodenstein z Berlina;
prace malarskie w pomieszczeniach bocznych: M. J. Bodenstein z Berlina z udziałem mistrza malarskiego A. Simona z Poznania;
srebrne lwy zdobiące Aron ha-Kodesz wykonała firma Wdowy po Lazarusie Posen z Frankfurtu nad Menem i Berlina;
(Lazarus Posen Wittwe – nazwa firmy założonej w roku 1869 we Frankfurcie nad Menem przez wdowę po Lazarusie Jacobie Posen, noszącej nazwisko Brendina Wetzlar. Wyspecjalizowany w robotach w srebrze złotnik Lazarus Jacob Posen przybył do Frankfurtu z Polski.)
przeszklenia:
– okna w trzech ścianach szczytowych i synagodze tygodnia, górne doświetlenie kopuły: Franz Eissingk z Charlottenburga,
– okno ponad Aron ha-Kodesz: firma Puhl & Wagner z Berlina,
– witraże okien bocznych pomieszczeń: firma David Bley z Poznania,
– przeszklenie tamburu: M. A. Cohn z Poznania;
roboty kamieniarskie: nadworny mistrz kamieniarski Carla Schillinga, Berlin-Tempelhof
kolumny pod emporami babińca: Muschelkalk (wapień muszlowy) z Dornaer;
Dla słupów wspierających empory babińca wybrano dorneński wapień muszlowy zapewne z kamieniołomu w Grauen Dorn nieopodal Baltersweiler (a nie z Dornau). Jest to czerwonobrunatny kamień z odcieniem fioletu. Swoją barwę zawdzięcza drobnoziarnistemu hematytowi.
kolumny chóru śpiewaków – porfir z pasma Fichtelgebirge w Bawarii z kapitelami z Muschelkalk (muszelkowca);

Porfir z Fichtelgebirge (czeskie Smrčiny) zawiera biotyt (ciemną mikę) i dochodzące do 8 centymetrow wielkości prakryształy skalenia (glinokrzemian potasu). Mieni się wieloma barwami – od bieli, różu, zielonego i niebieskiego, aż do brązowego kolru. Podstawowa barwa jest biała.

Aron ha-Kodesz – piaskowiec z Cottaer Sandstein (Cotta) łącznie z marmurem;

Piaskowiec, z którego wykonano Aron ha-Kodesz pochodził zapewne z kamieniołomu Cotta nieopodal Pirny (Szwajcaria Saksońska). Jest to żółtej barwy kamień o drobnoziarnistej strukturze.

balustrady empor babińców, jak i rozmaite gzymsy i konsole ze sztucznego muszelkowca dostarczone przez firmę braci Frisecke z Berlina,

stopnie schodów ze sztucznego kamienia: firma O. Boettgera z Poznania;

dekorację kopuły wziął na siebie profesor Riegelmann i powierzył wykonanie firmie Arthur Wagner & Co. z Poznania;

stiuki przy Aron ha-Kodesz: Stanisław Prendki z Poznania;

artystyczne roboty ślusarskie, w szczególności kraty we wnętrzach: Paul Markus z Berlina;

lampy na froncie i kandelabry przed Aron ha-Kodesz: Towarzystwo Akcyjne J.C. Spinn & Sohn z Berlina;

wszystkie żyrandole w głównym wnętrzu: firma H. Frost & Sohne z Berlina;

wszystkie pozostałe lampy: firma Sigismund Ohnstein z Poznania;

srebrna trybowana wieczna lampa

piece majolikowe w bocznych pomieszczeniach i pozostałe prace zduńskie: Philipp Flatow z Poznania;

dywan smyrneński przed Aron ha-Kodesz: firma Vogelsdorf & Co. z Poznania;

bieżniki kokosowe: firma D. Scherek z Poznania;

położenie linoleum: pan Samuel Gottschalk z Poznania;

bogato udekorowany baldachim ślubny (chupa, huppa), hafty wykonane przez firmę Sióstr Bleichrode z Berlina, Siostry Prausnitz z Poznania oraz pannę Piekarczyk pod kierunkiem pani Anny Hamburger z domu Victor i pani Fanny Bernhard z domu Friedlander;

futerał na zwój Tory: pani profesor Dessauer z Perugii.

Bibliografia

1. Synagogen in Deutschland. Eine Virtuelle Rekonstruktion, wydawca: Birkhäuser–Verlag für Architektur, 4010 Basel, Schweiz, www.birkhauser.ch, rok wydania: 2004, ISBN 3-7643-7034-3 – wydanie niemieckojęzyczne, ISBN 3-7643-7030-0 – wydanie angielskojęzyczne, wydawca: Manfred Kobb Technische Universität Darmstadt, Fachgebiet CAD in der Architektur, www.cad.architektur.tu-darmstadt.de, www.synagogen.info, Kunst - und usstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland – Bonn, www.kah-bonn.de, Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa) – Stuttgart, www.ifa.de.

2. Hochbau – Lexikon. Bearbeitet und Herausgegeben von den Architekten, Gustav Schonermark, Wilhelm Stuber, mit 2000 Abbildungen, Berlin Verlag Von Wilhelm Ernst & Sohn, wydana przed 1904, Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.

3. Poznańskie Synagogi, Ewa Stęszewska-Leszczyńska, „Kronika Miasta Poznania – Niemcy i Żydzi w Poznaniu", nr 1-2/1992, s. 90-95, PL ISSN 0137-3552, ISBN 83-210-0949-2

4. „Kronika Miasta Poznania – Poznańscy Żydzi", nr 3/2006, ISSN 0137-3552.

5. „Deutsche Bauzeitung", rocznik XLIII, nr 89, Berlin, 6..11.1909, dodatek ilustrowany i odbitki s. 611, 612, 613.

6. „Deutsche Bauzeitung", rocznik: XLIII, nr 90, Berlin, 10.11.1909 (dotyczy synagogi w Dessau Cremera & Wolffensteina).

7. „Berliner Architekturenwelt"

8. „Deutsche Bauhütte": nr 40, 5.10.1905, s. 311 (tekst z projektem Grottego, błędnie opisanye jtaekrsoe Jn.), P, nr 42, 19.10.2005, s. 323–324.

9. Ordnung für die am 5. September 1907 (26 Elul 5667) Vormittags 11½ Uhr stattfindende Einweihungsfeier der neuerbaute Synagoge in Posen und Festschrift, Posen 1907, Merzbach'sche Buchdruckerei, tłumaczenie: Zenon Pałat

10. Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i na początku XX wieku, Eleonora Bergman, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004, ISBN 83-89729-03-2,

11. Bożnice drewniane, Maria i Kazimierz Piechotkowie, Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, Wydawnictwo Budownictwo i Architektura, Warszawa 1957

12. Między tradycją a nowoczesnością. Żydzi poznańscy w XIX i XX wieku, Tamara Sztyma-Knasiecka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2006, ISBN 978-83-89053-57-2.

13. Dawna sztuka żydowska w Polsce, Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, ISBN 83-221-0751-X. ISBN 83-01-13892-0.

14. And I Shalldwell Among Them. Historic Synagogues of The World, Neil Folberg, ISBN 0-89381-938-7.

15. Siwe kamienie, Zbigniew Pakuła, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1998, ISBN 80-7033-330-3.

16. Zabytkowe okna i drzwi w Poznaniu, Jerzy Borwiński, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2005, ISBN 83-89525-23-2.

17. Historia Żydów. Trzy tysiące lat samotności, „Polityka", wydanie specjalne 1/2008, INDEKS 381-055, ISSN 1730-0525

18. Architektura Poznania 1890–1918, Jan Skuratowicz, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1991, Seria Historia Sztuki nr 20, ISBN 83-232-0313-X, ISSN 0083-4270.

19. „Architektonische Rundschau", 1885, nr 3, tabl. 22, (projekt fasady Synagogi Towarzystwa Przyjaciół Dobroczynności).

20. Bożnice wielkopolskie – charakterystyka form i stanu zachowania. Poznań 1993, mpis.

21. Plan von der Stadt Posen, S. F. Geyer, ok. 1772.

22. Deutsche, bümische und polnische Synagogentypen, Alfred Grotte, Berlin 1915.

23. Zabytki historyczne Żydów w Polsce, Majer Bałaban, Warszawa 1929.

24. Poznań na widokówkach z lat 1893–1918 ze zbiorów ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, Jakub Skutecki, UAM w Poznaniu, „Prace Biblioteki Uniwersyteckiej" nr 33, Poznań 2000, ISBN 83-903870-9-3.

25. Między tradycją a nowoczesnością. Żydzi poznańscy w XIX. i XX wieku, Tamara Sztyma-Knasiecka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2006, ISBN 978-83-89053-57-2.

26. Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1800, Zofia Ostrowska-Kłębowska, Warszawa–Poznań 1982.

27. „Illustriert Zeitung", Posen 1907, nr 129, Die neue Synagoge in Posen.

28. Photographischer Verlag, E. Reismüller, Posen.

29. Poznań z wieży ratuszowej w obiektywie Janusza Korpala, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, ISBN 83-89053-05-5.

Strony WWW

www.cad.architektur.tu-darmstadt.de
www.synagogen.info
www.kah-bonn.de
www.bundeskunsthalle.de
www.ifa.de
www.birkhauser.ch

Linki

www.city.poznan.pl
http://poznan.gazeta.pl/poznan/0,0.html
Julius Senft //internel.de/biblio16.htm
www.retrobibliothek.de
fcit.usf.edu (memoriał zniszczonych synagog – płyty)
www.oldpostcards.com
www.ruhrzeiten.de/synagoge – 3D makel Essen
fbc.pionier.net.pl/owoc-federacja bibliotek cyfrowych (Grotte)
cja.huji.ac.il/Architektura/ostrog
denkmallist(h)e Coburg (Grotte)
www.wenner.net (C & W)
www.dbc.wroc.pl/dlibra.html – Wrocławska Biblioteka Cyfrowa ■





Galeria AULA, pokaz prac z pracowni Serigrafii UMK w Toruniu, fot. archiwum galerii

Galeria AULA, warsztaty scenograficzne *Przejście* z Leszkiem Mądzikiem, fot. Miłosz Pawłowski

Galeria AULA / UAP
Kurator: Marek Glinkowski
współpraca: Tomasz Drewicz
Adres www: http://galeria.asp.poznan.pl/

galeria au/a

Program i działalność galerii

2010

styczeń
Natalia Wiśniewska „Obraz / obraza"
Piotr Wyrzykowski „Nie?"
Sławomir Marzec „Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie" – spotkanie z autorem
luty
Formy zamieszkiwania: Domostwa w obrazach. Poznaniaków portret zbiorowy.
Artysta / kurator / obywatel: napięcia społeczne. Warsztaty z Arturem Żmijewskim
Johan Thurfjell – prezentacja – spotkanie z artystą
Sebastian Stumpf „Never Really There"
marzec
Koncert muzyki na żywo do filmów animowanych w ramach 40 edycji festiwalu Poznańska Wiosna Muzyczna
Grupa Poturbowan! „P7"
China Town – wystawa oraz dokumentacja warsztatów
edu*K/ce – wystawa Katedry Projektowania Graficznego z ASP w Katowicach
kwiecień
Enrique Diaz – rysunek
Spotkanie wokół książki *Przewodnik po Rajkowskiej* z udziałem artystki
Poznańskie Dni Przedsiębiorczości Akademickiej
Pokaz prac z pracowni Serigrafii UMK w Toruniu
Warsztaty scenograficzne „Przejście" z Leszkiem Mądzikiem
Merlin Spie „Live Art since 1995"
maj
Jubileuszowa Akademia Sztuki: wykład prof. Anthony Burke „Architecture After Complexity"





Galeria AULA, *UNDER 44 – Młoda Grafika Śląska z ASP w Katowicach*, fot. archiwum galerii

UNDER44 – Młoda Grafika Śląska z ASP w Katowicach
Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995
Jubileuszowa Akademia Sztuki: prof. Bente Stokke – wykład i prezentacja
Jubileuszowa Akademia Sztuki: prof. Yao Erchang – wykład „Contemporary Oil Painting in China"
Wykład Alexandre Perigot „Próba opowiedzenia historii sztuki przez zasłony"
Wykład Juan Vincente Aliaga „Representations of sexual diversity in postcolonial times"

wrzesień

Tamara Hridiajeva „Representation"
Voytek Bruszewski „Język obrazowy" – wystawa monograficzna

październik

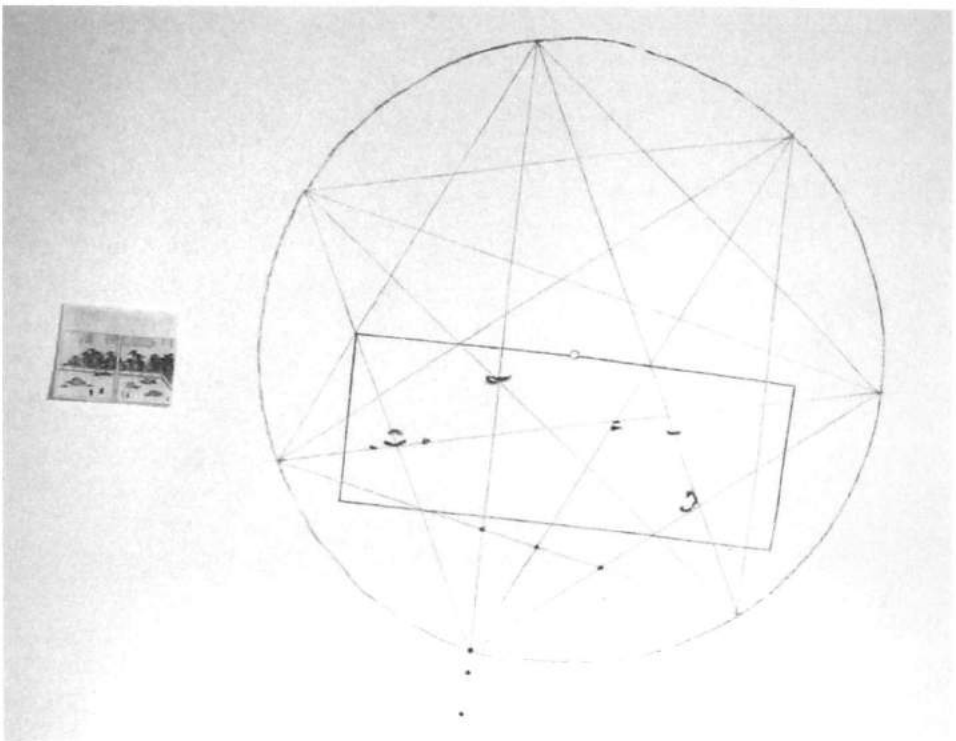
Wystawa „Najpiękniejsze książki Szwajcarii 2008 oraz wykład Roberta Olesia pt: „Wichrzyciele i drożdże" i promocja nowego wydania książki „człowiek i jego znaki" Adriana Frutigera
Spotkanie z rumuńską kuratorką Oaną Tănase oraz wykład zatytułowany „Warsztat obrazów. Nowe produkcje wideo z rumuńskich uniwersytetów artystycznych"
Prezentacja Wydziału Sztuki Nowych Mediów Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych w Warszawie
Wykład Ryszarda Horowitza „Sesja zdjęciowa Poznania – porównania i interpretacje"

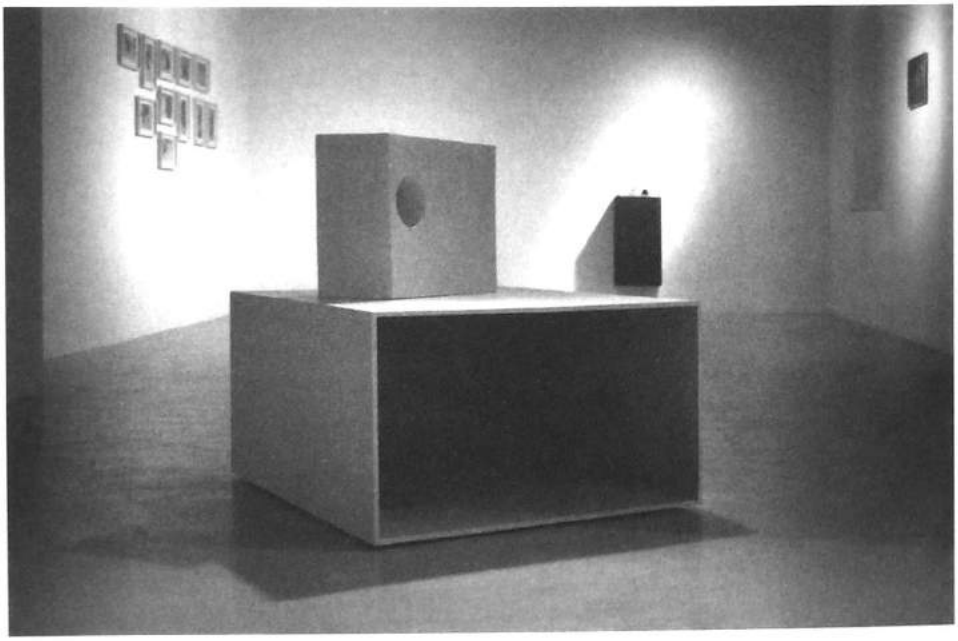
listopad

Wykład prof. Marka Cecuły pt. „Modelowanie Spontaniczne"
Wykład otwarty z cyklu Jubileuszowa Akademia Sztuki: profesor Zygmunt Bauman „Historyczne peregrynacje pojęcia, kultury"
Konferencja PROJEKT / PROCES / PRODUKT
Wystawa towarzysząca konferencji PODMIOT. SZTUKA – TERAPIA – EDUKACJA

grudzień

Otwarta publiczna debata dotycząca poznańskiej i wielkopolskiej kultury
Wystawa „Efekt motyla", prezentująca efekty warsztatów edukacyjnych dla dzieci „Odwiedziny", odbywających się w trakcie trwania wystawy Mediations Biennale. Ekspozycja w CK Zamek w Poznaniu
Wystawa – Ślady warsztatu „Cesarz" wg Ryszarda Kapuścińskiego – prowadzenie Marcin Kęszycki





Andrzej Pepłoński, bez tytułu, 2010, Galeria AT – Poznań, fot. Marek Glinkowski

Jagna Ciuchta, *Eva, can I stab bats in a cave?*, 2010, Galeria AT – Poznań, fot. Mariusz Jagniewski

Galeria AT
Kurator: Tomasz Wilmański
Adres: http://www.galeria-at.siteor.pl/

2010

styczeń
Lise Kjaer (Dania/New York), *Kiedyś byliśmy motylami*, 18–29.01.2010

luty
Andrzej Pepłoński (Poznań), bez tytułu, 15–26.02.2010

marzec
Paweł Polus (Poznań), *hossa,bessa*, 15–26.03.2010

kwiecień
KSIĄŻKA I CO DALEJ 9: Zbigniew Sałaj (Kraków), *Język w drewutni*, 26.04–07.05.2010

maj
Bente Stokke (Norwegia/Berlin), *Ołówek i papier*, 17–28.05.2010

listopad
Jagna Ciuchta (Paryż), *Eva, can I stab bats in a cave?*, 08–19.11.2010

grudzień
Tomasz Wilmański (Poznań), *Creme Mouson*, 06–17.12.2010





Danuta Mączak, *Transformacja*, 2010

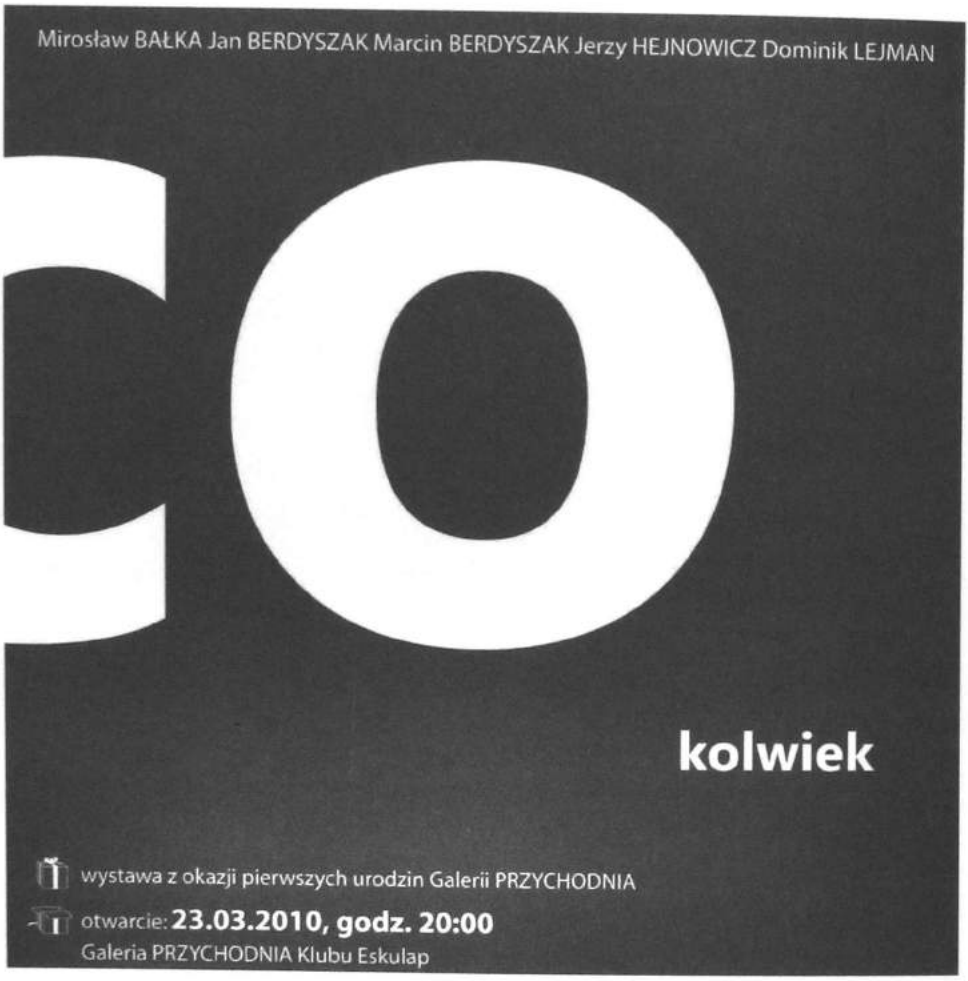
Galeria Plenerowa Juliana
Kurator: Danuta Mączak
Adres: http://galeriaplenerowajuliana.blogspot.com/

Program i działalność galerii | 2010

styczeń
Danuta Mączak, *Kwiat zimy*
luty
Danuta Mączak, *Transformacja*
kwiecień
Olga Salamon, *Wystawa psów rasowych*
czerwiec
Marta Travaglione, *Czas naszego miejsca*



Olga Salamon, *Wystawa psów rasowych*, 2010



Przychodnia, *COKOLWIEK*, 2010, wystawa zbiorowa, plakat wystawy

Galeria Przychodnia
Adres: http://www.galeriaprzychodnia.pl

2010

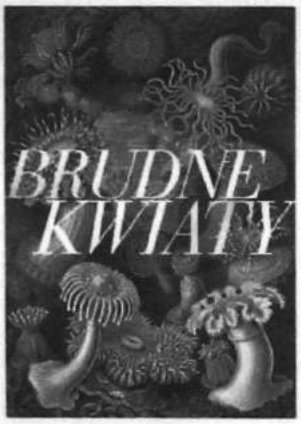
styczeń–luty
21.01.10 – 07.02.10 Wystawa zbiorowa *Koniec Kasety.* Piotr Bosacki, Marcin Dymiter (Emiter), Daniel Koniusz, Wojciech Kucharczyk, Paweł Kulczyński, Przemysław Sanecki, Artur Tajber, Adam Witkowski, Radosław Włodarski. Kuratorka: Wiktoria Szczupacka.

marzec–kwiecień
23.03.10 – 07.04.10 *COKOLWIEK,* wystawa zbiorowa. Mirosław Bałka, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Jerzy Hejnowicz i Dominik Lejman.

październik
09.11.10 *Finisaż.* Centrum Kultury Zamek. Artyści i kuratorzy: Franciszek Babczyszyn (Franek), Elżbieta Cios, Filip Chrobak, Ignacy Janicki (Czeczen), Tomasz Drewicz, Marek Glinkowski, Paweł Gurbada (Guliwer), Julia Lewandowska, Adam Mandziejewski, Marta Milczarek, Aurelia Nowak, Dobrosława Nowak, Katarzyna Olszewska, Natalia Osińska, Natalia Pichłacz, Leszek Pietrzak, Two Polish Boys, Virgins Deluxe Edition, Jacek Zwierzyński.



Finisaż, 2010, Centrum Kultury Zamek, Poznań



sztuki wizualne | BRUDNE KWIATY | wystawa

czas: 19:00 | wernisaż 23 października | wystawa czynna od 05 do 15.11.2010 | 120' | ww

miejsce: Galeria LETO, Hoża 9c

BRUDNE KWIATY to połączenie dwóch sprzecznych określeń wspólnie powołujących do życia zupełnie nowe, hybrydalne w swej idei „stworzenie" - mroczny postsurrealistyczny klimat zła, szaleństwa, rozkładu, koszmaru. Na wystawie BRUDNE KWIATY zaprezentujemy poznańskich artystów młodego pokolenia związanych z Galerią STARTER oraz z kuratorską praktyką Pauliny Płacheckiej.

Wiele związków i analogii odnaleźć można między sztuką a spirytystyką. Począwszy od potrzeby istnienia medium, które musi mieć wyjątkowe właściwości, żeby przekazywać i interpretować znaki i słowa spoza naszego świata. Również rytuał jest charakterystyczną cechą samej sztuki. W magii, religii i sztuce przypisuje się specjalne właściwości i moc wybranym przedmiotom a rytuał ubiera w dekoracyjny kostium konwencji. Wystawa - jako koncept - jest także rodzajem *decorum*, w którym prawda i fałsz mają równorzędne prawa, a patos i dowcip się równoważą. Spróbujmy ujawnić, co kryje się w ciemnych zakamarkach naszych umysłów: złogi strachu, lęk, fragmenty niewyjaśnionych historii. Skosztujmy wizji „upadłego kwiatostanu", w której mistyczne przedmioty, dziwne postaci o paranormalnych zdolnościach, niewyjaśnione zjawiska przeplatają się z groteską i komedią. Wprowadźmy się w niedefiniowalny „stan ducha", którego nie da się zracjonalizować i opisać, można go poczuć, przeczuć i tylko przez właściwą sobie subiektywną emocję zrozumieć. Zanurzymy się w okultystycznej wizji rzeczywistości i poczujmy duszący zapach słodkich konwalii.

Wernisażowi towarzyszyć będzie muzyka Grobbing Thristle DJ Set. Natomiast na ostateczny finał wystawy zapraszamy do 1500 m2, gdzie o godz. 22:30 zagra estetycznie i brzmieniowo najmroczniejszy zespół Masturbator.

artyści: Maria Cervicek, Jakub Czyszczoń, Agnieszka Grodzińska, Michał Grochowiak, Mariusz Gutowski, Sebastian Krzywak, Piotr Łakomy, Zosia Nierodzińska, Paulina Płachecka, Anna Sobkowiak, Roman Soroko, Honza Zamojski.

kuratorki: Paulina Płachecka, Marika Zamojska

Źródło: http://madeinpoznan.org/?p=442&lang=pl

Galeria STARTER
Kurator: Marika Zamojska, Magdalena Korcz
Adres: http://www.starter.org.pl_

2010

marzec
Krzysztof Zieliński, *Wszystko w porządku?*, 12–28 marca
kwiecień
Our Time, pokaz filmów, 17 kwietnia
maj
Homo Sentimentalis, 07–23 maja
Michał Grochowiak, Honza Zamojski, Guido van der Werwe
Dominik Lejman, *Wyspa*, 21maja w ramach projektu *DRUGIE MIASTO*, Rynek Śródecki w Poznaniu
czerwiec
Zofia Nierodzińska, *Seans*, 01–07 czerwca
Niagara, Grupa Rżnięty Kryształ, 05 czerwca w ramach madeinpoznan.noc, Stara Rzeźnia.
październik
Janusz Łukowicz, *Bękarty designu*, 01–17 października
listopad
Brudne Kwiaty, 23 października – 15 listopada, Galeria Leto (Warszawa): Maria Cervicek, Jakub Czyszczoń, Agnieszka Grodzińska, Michał Grochowiak, Mariusz Gutowski, Sebastian Krzywak, Piotr Łakomy, Zosia Nierodzińska, Paulina Płachecka, Anna Sobkowiak, Roman Soroko, Honza Zamojski w ramach Poznańskiej Burzy Kulturalnej / madeinpoznan.noc w Warszawie
Agnieszka Grodzińska, *Przedmioty i widoki*, 20–28 listopada
grudzień
Brudne Kwiaty, 03–19 grudnia, Galeria STARTER: Maria Cervicek, Jakub Czyszczoń, Agnieszka Grodzińska, Michał Grochowiak, Mariusz Gutowski, Sebastian Krzywak, Piotr Łakomy, Zosia Nierodzińska, Paulina Płachecka, Anna Sobkowiak, Roman Soroko, Honza Zamojski.
Salon Zimowy, 18 grudnia, Stara Drukarnia (Warszawa)

Grzegorz Banaszkiewicz
The concepts of graphic art II
Matrix

The concept of modern taxonomy of graphical processes
Basing his theory on the works of Janusz Kaczorowski, as well as the paintings in Chauvet cave, the author offers the description of modern taxonomy of graphical techniques. *Graphic matrix* is the leading notion, and it is completed by two other concepts: *transparent matrix* and *virtual matrix.* Together, they constitute, as the author puts it, a *consequent theoretical system to describe graphic dealings.*

Rafał Drozdowski
What is a sociologist good for in modern art?

The article is an attempt to create sociology of art, which would be of pragmatic use for artists rather than sociologists. This notion stipulates thorough and reliable sociological analysis of a work of art and a consequent description of artist's status (reflection upon the objectification of art, the changing status of artist, the ways and modes of being an artist, research of art on the institutional level).

Sebastian Dudzik
Is an artist's workshop a mere craftsmanship or an element of their artistic identity?

Side notes about teaching graphic art.
The identity of graphic art, its workshop and the ways of teaching it are, according to the author, the three crucial elements that need to be mentioned in the discussion about the diminishing role of workshop in the creative process. The author focuses on two aspects of the discussion. Firstly, he attempts to sketch a general scheme positioning the role of workshop in modern graphic art, its true value and characteristic features that give it shape and draw its boundaries. Secondly, he places focus on the method of teaching graphic workshop in modern times. Also, the author attempts to answer the question of the influence of knowledge of workshop over shaping the medium in dynamic understanding.

Paweł Frąckiewicz
Graphical garden and modern ways to cultivate it

The author characterizes the features of modern graphic art by defining the notion of medial art and evaluating its impact on graphic art. He underlines the meaning of modern digital techniques of printing without, however, rejecting the value of classical techniques. He claims that by comparing the classical and the modern methods we are able to grasp the nature of changes in the modern graphic art.

Darek Gajewski
PrintArt Katowice

The international review of young graphics
The formula of PrintArt Katowice – an exhibition accompanying the International Triennale of Graphics in Katowice – assumes blending the hypertext tendencies, characteristic for all modern art, with the field of print graphics, drawing attention to the innovative features of this medium.

Jerzy Kaczmarek
The social value in the works presented at the Biennale of Student Printmaking
The description of social content in the works presented at the Biennale of Student Graphics at the University of Fine Arts in Poznań. The author names nine main categories: body and corporeality; solitude; city life; religion; politics; microcosm of everyday behaviour; consumerism and its critics; journey; the poetics of advertising.

Mirosław Pawłowski
The Biennale of Student Printmaking in Poznań 1999–2009. Coexistence

The author attempts to characterize the youngest generation of Polish graphic artists, as exemplified by the works at the Biennale of Student Graphics exhibition. According to him, its features are: figuration, increase in the popularity of digital media (holographic art, the Internet, billboards) alongside the constant exploration of graphic *underground* (sticker art, leaflets, postcards). The main feature, however, is coexistence, understood as *existence in diversity of technique, means and methods.*

Marta Raczek
Il faut être de son temps

Young polish graphic art as a reflection of present-day problems
A description of works by Viola Tycz, who represents the youngest generation of Polish graphic artists. The artist proves in her works that graphic art is one of the best tools for describing reality.

Adam Romaniuk
The Triennale of Polish Printmaking in Katowice

The author underlines the importance of the Triennale, which allows us to observe the changes, both in mentality and in technology of graphics.

About printmaking
Marek Wasilewski's interview with Stefan Ficner and Maciej Kurak

The interviewer asks lecturers of the Department of Workshop Graphics about the meaning of graphic art among other media modern art, the impact of digital technologies on the concept of modern graphics, as well as the changes in educating young graphic artists at artistic universities.

Janusz Akermann
About printmaking

By accepting the changes, which arise because of the common use of digital techniques, the author establishes the meaning of colour as the key element in graphic art, which allows broadening the spectrum of possibilities and lets the artist feel more complete.

Mariusz Pałka
Matrix – Reactivation

According to the author, paper and paint are the elements required for the final stage of creating graphic art, while the heart of graphics lies in the matrix. When speaking of matter as of an element of graphic workshop, it needs to be understood as a synonym of the matrix. The author proposes seven different angles to look at the matrix.

Jerzy Hejnowicz
"Grafittimaker"
(or subjective notes of a student from the late '80s)

The author recalls his graphics student days at the National College of Visual Arts, marking the status of graphic artist in the second half of the 1980's.

Henryk Ożóg
A few notes on graphics

According to the author, the main issue that a graphic artist must face is not the way to create a work of art, but rather the uncritical admiration over the "new" techniques that prophesizing the end of the "old" ones. However, the technique used should not be the main point in assessing the value of a work. It should rather be evaluated in the terms of creative categories of authenticity and artistic development.

Maciej Kurak
Designerism

By analyzing the techniques of various artists and exhibitions, the author underlines the hypertextuality of modern art, which can influence the interpretation of many works by flattening their meaning. This evokes the phenomenon known among the art critics as designerism. The author counterpoints this value-depriving definition of designerism with his own, stressing the importance of choosing a proper form for a specific kind of meaning.

Marek Glinkowski
How it's made?

Author proves that the crisis in workshop graphics was announced too early. According to him, the issue lies in artists' inability of moving along the borders of the new and the old graphic techniques, the lack of theoretical consideration of the changes in these techniques, but also in the lack of a well-developed market of art, which would be open to new impulses.

Agata Stępień
Studio of Screen Printing in Łódź

The short history and description of the Studio of Screen Printing of the Academy of Arts in Łódź, which underlines the changes in graphic workshop as a result of the digitalization of artistic work.

Maksymilian Skorwider
About printmaking

The author stipulates the departure from cleaving to graphic workshop, as well as from viewing graphics as a separate, hermetic branch of art. He is also optimistic about intertwining graphics with other artistic forms, which can result in the needed refreshment in graphic art.

Agnieszka Cholewińska
Artistic graphic as a search

The author characterizes graphic art as a discipline of art that crosses its frames: it is searching, infiltrating other disciplines of art, present not only in galleries, but also on the streets, being not a purpose in itself, but rather provoking to further artistic experiments.

Aleksandra Winnicka
The issue of graphics. Is it still alive?

The most difficult moment for graphics is when it must stay static and dead. The author underlines the importance of changes for graphics to remain alive.

Agnieszka Popek-Banach and Kamil Banach
Graphic not dead

According to the authors of the text, graphics remains a dynamic discipline of art. It is one of the few tools used in the modern, hypertext world, which can be used to transmit a concrete message. The artist's choice is how to do it.

Krzysztof Kwiatkowski
The New Synagogue in Poznań
Virtual reconstruction

A historical reconstruction and artistic projection of the New Synagogue in Poznań presented in Kwiatkowski's PhD thesis. The synagogue was closed during the World War II and is currently used as a municipal swimming pool. The thorough historical research has led the author to the discovery of many significant facts about the architecture of synagogues in the region. The collection of architectonic detail became the base of Kwiatkowski's artistic work, which could be viewed in the swimming pool's building.

zeszyty artystyczne / **nr 20** / grudzień 2010 / rok XIX

Rada programowa Zeszytów Artystycznych:
prof. Alicja Kępińska
prof. ASP Roman Kubicki
prof. Piotr Kurka
prof. Jerzy Olek
prof. Marek Wasilewski
prof. ASP Weronika Węcławska-Lipowicz
dr Justyna Ryczek
dr Piotr Szwiec
dr Dominik Lejman
stud. Tomasz Drewicz

Redaktor naczelny **prof. Marek Wasilewski**
Redaktor prowadzący **prof. Mirosław Pawłowski**
Redaktor graficzny **prof. Mirosław Pawłowski**
Sekretarz redakcji **dr Ewa Wójtowicz**

Korekta: **Justyna Knieć**

Recencje: **prof. Andrzej Bator, prof. Ryszard K. Przybylski**

ISSN 1232-6682
© Copyright by Uniwersytet Arystyczny w Poznaniu 2010

Wydawca:
Uniwersytet Arystyczny w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9
tel. +48 61 855 25 21 | fax +48 61 852 80 91
e-mail: office@uap.edu.pl | www.uap.edu.pl

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
(z 213/2010

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007040