

BUNT

Tożsamość



zeszyt 1

grafikaart.pl
nap.edu.pl

But Can We Not



BUNT. Tożsamość

BUNT. Tożsamość to zeszyt w ramach cyklu wydawniczego „BUNT.”. Tytułem i treścią nawiązałem do nazwy grupy artystycznej *Bunt* i jej założeń ideowych. Grupa ta działająca w Poznaniu w latach 1918–1920 nie wydawała swojego pisma, ale publikacje – teksty i reprodukcje prac – ukazywały się na łamach dwutygodnika *Zdrój*, mającego prenumeratorów w Poznańskim, w Galicji, w Warszawie.

Zeszyt *BUNT. Tożsamość*, otwierający cykl wydawniczy „BUNT.”, przybliży problemy związane z miejscem grafiki w życiu społecznym i został przygotowany w nawiązaniu do konferencji „Bunt. Nowe ekspresje”, zorganizowanej 10 grudnia 2019 roku na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Grafika jest mi bliska jako medium badawcze i wypowiedzi artystycznej, rozumiane jako spójne pole praktyk twórczych. W dzisiejszej rzeczywistości płynnej i nieobliczalnej, z dominującą kulturą kłacza, grafika jest wszechobecna. Pomaga nam poruszać się i komunikować w zastanym systemie. Częstokroć poprzez grafikę próbujemy rozwiązywać problemy natury etycznej, estetycznej czy metafizycznej. Jej rola jest też edukacyjna, myślę o szeroko pojmowanej edukacji, tej społecznej. Grafika jest interdyscyplinarna i w swej idealnej formie nie dzieli a łączy. Jednak jej utylitaryzm jest źródłem wielu nieporozumień, które próbują ją zepchnąć na boczny tor sztuki, poczynając od sporów technicznych i technologicznych po semantyczne rozważania nad powiązaniem znaków, rzeczywistości i odbiorcy.

Grafika artystyczna jest formą wypowiedzi twórczej opartej na przekazie medialnym, której siła polega na rozpowszechnianiu idei wykraczających poza utrwalone wzorce kulturowe, a tym samym na budowaniu jej własnej tożsamości. Posługując się nośnikami informacji, wprowadza do codzienności nowe jakości estetyczne i sposoby myślenia o rzeczywistości.

W rizomatycznej (kłączastej) strukturze istnieje nieskończenie wiele kierunków, którymi można podążać. Jest to system demokratyczny, w którym jednak można utworzyć elitarne centra. Te skupiska mają w sobie wartość – działają jak magnesy, przyciągają do siebie stylem, treścią, opiniotwórczym fermentem. Nie musimy się zatem jako twórcy obawiać spopolitowania tej dziedziny sztuki przez rosnące rzesze artystów i amatorów. Naszym zadaniem jednakże jest świadome tworzenie w tej bogatej sieci enklaw nadających rytm, kierunek, ton.

Zeszyt *BUNT. Tożsamość* pragnie przyjąć na siebie rolę jednego z centrów wymiany opinii. Zapraszając do dyskusji artystów, krytyków, naukowców pragnę stworzyć pole wymiany doświadczeń, refleksji na temat współczesnej roli grafiki w kulturze – tej wysokiej i tej popularnej.

Andrzej Bobrowski

BUNT. Tożsamość

zeszyt 1

WYDAWCA

© Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Grafiki Artystycznej

Poznań 2025

REDAKTOR

Andrzej Bobrowski

KOORDYNATORKA (SEKRETARZYNI) REDAKCJI

Agnieszka C. Maćkowiak

AUTOR PROJEKTU GRAFICZNEGO

Tomasz Jurek

TEKSTY

prof. dr hab. Andrzej Bobrowski, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
prof. dr hab. Maciej Kurak, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
prof. dr hab. Marcin Surzycki, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
dr Witold Modrzejewski, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
prof. dr hab. Zdzisław Olejniczak, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
mgr Barbara Chojnacka, st. kustosz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
dr Dorota Miłkowska, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
mgr Agnieszka C. Maćkowiak, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

OKŁADKA

Andrzej Bobrowski

Bunt 1919-2019, linoryt, 2018

Pielgrzymka, instalacja (fragment), MOS Gorzów Wlkp., 2012

Transformacja, druk wypukły, 2014

Pielgrzymka, instalacja (fragment), MOS Gorzów Wlkp., 2012

KOREKTA

Anna Gatniejewska

DRUK

VMG PRINT Sp. z o.o.

PAPIER

Alto 1.5 100 g/m²

MAGAZYN ZŁOŻONO KROJAMI

FF Good, FF More, FF Mach

ISBN: 978-83-66608-99-3

grafikaart.pl

uap.edu.pl

O KONFERENCJI

Konferencja „Bunt. Nowe ekspresje” zorganizowana przez Katedrę Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu 10 grudnia 2019 roku, była spotkaniem artystów oraz teoretyków zajmujących się współczesną grafiką artystyczną. Głównym celem była konfrontacja postaw wobec aktualizujących się definicji. W wielu wystąpieniach podkreślane było społeczne oddziaływanie grafiki jako medium demokratycznego i aktywnego społecznie. Eksplorowana była ciągle zacierająca się granica pomiędzy grafiką i rzeźbą, zagadnienie to podejmowali w swoich wystąpieniach Dorota Miłkowska, Marcin Surzycki i Zbigniew Olejniczak. W części wystąpień praktyka graficzna przybierała formę metafory, udowadniając jak dyscyplina, będąca tak szeroko i aktywnie uprawiana, ma tendencję do bycia marginalizowaną i musi walczyć o swoją tożsamość. W prelekcji otwierającej konferencję Agnieszka Maćkowiak opisała twórczość Margarete Kubickiej oraz jej pozycję w grupie *Bunt* na tle sztuki Polski i Niemiec. Jej postać stała się figurą, która posłużyła do krytycznego opisanie historii udziału kobiet w życiu naukowym Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Relację pomiędzy ekspresjonizmem grupy Bunt a aktywnością artystów związanych z Katedrą Grafiki WGiKW UAP zostały sformułowane przez Barbarę Chojnacką. Prezentacja ta dotyczyła również programu wystawowego Katedry, który stanowił współczesne odniesienie dla wielu projektów wystawowych podsumowujących działalność grupy Bunt.

Całość konferencji zamykał panel dyskusyjny prowadzony przez Macieja Kuraka i Andrzeja Bobrowskiego, w którym dodatkową referencją była aktywna postawa gości z Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii: Petera Bosteelsa, Chrisa Van der Vekena i Stijna Vanbrabanta.

Witold Modrzejewski



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu



SPIIS TREŚCI

4

Maciej Kurak

Bunt. Nowe ekspresje

8

Marcin Surzycki

Matryce przeciw konwencji

20

Zdzisław Olejniczak

Wykorzystanie podłoża
kolograficznego do wykonania
matrycy linorytniczej

24

Barbara Chojnacka

W poszukiwaniu nowej
ikonografii. Wątki tematyczne
w grafice ekspresjonizmu
– tradycja i współczesność

40

Dorota Miłkowska

Małgorzata ET BER
Warlikowska – solidna
nicość rebelii

50

Agnieszka C. Maćkowiak

O kobietach. Na marginesie

Bunt. Nowe ekspresje

Maciej Kurak

Bunt. Nowe ekspresje to projekt obejmujący wiele wydarzeń artystycznych – wystawy, warsztaty, konferencje, wykłady, akcje artystyczne – działań angażujących głównie artystów związanych z Katedrą Grafiki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

✓ Pixadores, San Paulo, szkic podglądowy na podstawie fot. Bloomberg via Getty Images, The Guardian, <https://www.theguardian.com/cities/2018/aug/01/brazil-graffiti-artist-sao-paulo>



1. Rok 1919 – data założenia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu.

2. m.in. *Refleks, Ulotka/The Flayer, Bunt. Nowe ekspresje*.

3. *Bunt Nowe ekspresje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Poznań 2021.

4. Projekt rozpoczął się wystawą *Refleks*, w galerii Rarytas w Poznaniu, w 2014 roku.

5. Konkretność w rozumieniu aktywności odwołuje się wprost do sposobu i jakości bycia, a nie do abstrakcyjnych wartości estetycznych. Bogusław Jasiński, *Twórczość a sztuka: wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*, Książka i Wiedza, s. 12, Warszawa 1989.

6. Bogusław Jasiński, *Twórczość a sztuka: wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*, Książka i Wiedza, s. 453, Warszawa 1989.

7. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław 1975.

Nadrzędnym celem projektu było uhonorowanie grupy artystycznej Bunt, działającej w latach 1918–1920, w tym przede wszystkim pierwszego kierownika wydziału grafiki, współzałożyciela szkoły¹ i członka grupy Bunt Jana Jerzego Wronieckiego. Projekt Katedry Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej włączony został również w program obchodów stulecia Uczelni. W jego trakcie powstało wiele opracowań teoretycznych i publikacji dokumentujących zorganizowane wydarzenia². Zebrane materiały zawierały szczegółowo opracowany temat dotyczący polskiego ekspresjonizmu w kontekście aktualnych zjawisk sztuki i merytoryczną analizę zmian w sposobach artykulacji graficznej. Istotne stały się zagadnienia oscylujące wokół awangardy, jak i współczesnych działań artystycznych, również zagadnień dotyczących struktury uczelni. Zarys przemysłów związanych z tematem znajdziemy w książce *Bunt. Nowe ekspresje*³, będącej podsumowaniem wydarzeń, jakie miały miejsce w ramach projektu od 2014 do 2020 roku⁴. Bazując na wielu opracowaniach historycznych i pismach krytycznych – z zakresu sztuki, kultury, filozofii, estetyki, socjologii – książka ta otwiera nowe drogi badawcze. Z uwagi na szerokie spektrum problematyki w tym obszarze tematycznym, badania wymagają jednak dodatkowych, osobnych analiz i opracowań. Dotychczas zdefiniowane zostały pewne zagadnienia dotyczące pojęć graficznych, co wpłynęło na zmianę, w 2018 roku, nazwy specjalności z grafiki warsztatowej na artystyczną na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego. Nowa nazwa przylega do specyfiki współczesnych realizacji artystycznych, sytuujących się wokół działań postartystycznych (m.in. sztuka 1:1, realizm materialny, sztuka użytkowa). Przesunięcie akcentu z przedmiotu na doświadczanie sztuki i nadanie działaniom konkretności⁵, w odniesieniu do szeroko pojętej użyteczności społecznej, powoduje, że „dzieło sztuki wystąpić tu może jedynie w funkcji elementu tworzenia, a nie jako całkowite zwieńczenie procesu twórczego. Dzieło zostaje tu odarte z jego urojonej ambicji reprezentowania całego tworzenia i na powrót wprowadzone do swego wymiaru jednostkowego: to nie ono definiuje twórczość, lecz określa je proces tworczy – ważny staje się kontekst dzieła, a nie dzieło samo, w sposób absolutny pochłaniające uwagę”⁶. W kontekście tego sposobu definiowania sztuki, obraz graficzny staje się jednym z wielu elementów współtworzących działanie artystyczne.

Sens pracy budują również elementy zewnętrzne, w tym aktywny kontekst dzieła (m.in. aranżacja ekspozycji, opis, miejsce) oraz pasywny kontekst dzieła, czyli to, co istnieje niezależnie (m.in. historia miejsca, inne wydarzenia koegzy-

stujące, zjawiska społeczne, zastany układ przestrzenny). Przykładowo, wystawę „+,-” *Hommage à Bunt et Jung Idysz* – prezentowaną w Muzeum Miasta Łodzi, towarzyszącą ekspozycji: *Bunt i Jung Idysz. Wystawa, której nie było...* – współtworzyły wspomniane wyżej dwa konteksty. Pierwszy z nich – kontekst aktywny – to przenośna galeria / white cube postawiona przed wejściem na wystawę, również prace autorskie niewielkich rozmiarów i ich opisy. Drugi to kontekst pasywny ukształtowany przez multikulturowość twórców prezentowanych na wystawie głównej. Tworzy się on również przez miejsce i funkcję ekspozycji „+,-” *Hommage à Bunt et Jung Idysz* – traktowanej jako wprowadzenie i zapowiedź głównego wydarzenia. Prezentacja „+,-” skrzysłała z ideowego sensu zawierającego się w tytule głównej, historycznej wystawy *Bunt i Jung Idysz. Wystawa, której nie było...*

Drugi człon tytułu podkreślał efemeryczność wydarzenia. Nieistotna była materialność i przedmiot, ale przedstawienie wartości wymykających się współczesnej kulturze medialnej – w której „bycie” oznacza dostosowanie się do rynku i kodów informacyjnych. Wystawa sytuowała się w opozycji do utowarowienia i konsumeryzmu. Odnosiła się do awangardowych myśli – dawniej kontestujących zastaną kulturę, a obecnie ulegających procesowi reifikacji. Znaczenie prezentowanych na wystawie prac współczesnych artystów kształtowało się w trakcie trwania ekspozycji. Chodziło bowiem o to, że liczy się długotrwałe wieloaspektowe doświadczanie dzieła w czasie, o czym wspominał J. Dewey, odwołując się do postrzegania w ekspresjonizmie⁷.

Prace graficzne prezentowane na wystawie „+,-” *Hommage à Bunt et Jung Idysz*, w większości wykonane były w technikach klasycznych (linoryt, litografia, techniki metalowe), jednak ich sens i charakter powstał poprzez opisane wyżej wieloelementowe konteksty. Nie umniejsza to istotności walorów warsztatowych przedmiotów artystycznych współtworzących działanie. Aspekty techniczne i technologiczne warsztatu graficznego wspomagają dzisiaj wykonywanie precyzyjnych wydruków w małym nakładzie i na różnych podłożach. Wspierają również działania z pogranicza grafiki artystycznej i aktywizmu społecznego. Umożliwiają przedstawianie współczesnych zjawisk kultury w czytelny i skondensowany sposób. Włączając elementy kultury masowej w przekaz artystyczny, co w konsekwencji pozwala sztuce wnikać w codzienność. Efemeryczność elementów współtworzących realizację artystyczne nie odbiera im znaczenia i pozwala traktować tego rodzaju sztukę jako wypowiedź kulturotwórczą. „Sztuka ta jednocześnie jest bardziej realna niż sztuka tradycyjna operująca pojęciem przedmiotu artystycznego, albowiem wyznaje się tu zasadę, iż wyższa

realność przysługuje procesom niż stałym faktom i rzeczom. W ten sposób sztuka, nie odzwierciedlając i nie odbijając świata, wtapia się niejako w samą materię życia, uczestnicząc w nim na tej samej podstawie realności istnienia, jak fakty i zdarzenia społeczne”⁸.

Prace w ramach projektu *Bunt. Nowe ekspresje* funkcjonują w określonym polu struktury semantycznej. Wtapiając się w materię życia, stają się jej częścią. Eksponują jednocześnie wiele możliwości funkcjonowania w niej oraz demaskują strukturę myślową współczesnej kultury. Jako „*fałszywa świadomość*” nie odmawiają jej zarazem prawdy”⁹.

Projekt *Bunt. Nowe ekspresje* ujawnia mechanizm przyjmowania przez odbiorcę ukrytych standardów. Odbiorca, akceptując mimowolnie pewne sposoby widzenia narzucone przez kulturę konsumpcyjną, wybiera tradycyjne formy wartościowania narzucane przez estetykę klasyczną. Tkwiąc w wyznaczonych standardach, włącza działania artystyczne sytuujące się blisko codzienności w rozważania związane ze sztuką zakorzenioną w tradycji. Przyjmowanie schematów utwierdza proces reifikacji sztuki, który wpływa również na sposób organizacji uczelni artystycznych i definiowania dziedzin sztuki. Wyznaczanie nowych cech sztuki wywodzących się z awangardy dało początek definicji grafiki artystycznej, którą przytaczam poniżej.

Grafika artystyczna – dziedzina sztuki związana z przekazem medialnym. Zalicza się do niej wszelkie formy aktywności twórczej wchodzące w relację z powszechnym społecznie ukształtowanym językiem wizualnym. Obszar grafiki artystycznej obejmuje wszelkie formy druku (m.in. offset, ksero, druk cyfrowy) włącznie z klasycznymi technikami graficznymi (m.in. drzeworyt, linoryt, litografia, techniki metalowe, serigrafia), a także działania wykorzystujące współczesne nośniki informacyjne (m.in. prasa, książki, internet, telewizja, ekrany zewnętrzne). Grafika artystyczna to aktywność związana z językiem graficznym polegającym na stosowaniu uproszczeń, syntezy, kondensacji. Wykorzystuje komunikację wizualną – przyjęte i powszechnie zrozumiałe treści wizualne – do tworzenia nowych form wypowiedzi twórczej. Stąd prace w ramach tego typu grafiki to m.in. interwencje w przestrzeni miejskiej, art. internet, szablony, techniki kolażowe, zapisy archiwalne, instalacje graficzne, akcje na billboardach, komentarze na istniejących nośnikach informacji, ulotki, plakaty autorskie, jak również prace graficzne na różnych podłożach (np. na papierze czy płótnie).

Przyjmując powyższą definicję jako wykładnik, likwiduje się sztywne podziały dziedzin wyznaczające miejsce dla grafiki artystycznej na polu sztuki. W tej sytuacji, kryterium związane z użytecznością odpowiedzialne za oddzielanie sztuk projektowych od sztuk pięknych traci na ważności. Dawniej grafika prowadziła rozważania nad matrycą jako najistotniej-

szym elementem procesu tworzenia. Obecnie jednak najważniejszą cechą grafiki jest jej historyczne tło. Rozpoczynając analizę od prehistorycznych śladów twórczości poprzez uczestnictwo w konstruowaniu komunikatu wizualnego (ilustracje książkowe, druki akcydensowe, powielane obrazy), widać, że grafika bezpośrednio związana jest z przekazem medialnym umożliwiającym szerokie rozpowszechnianie wypowiedzi twórczej. Bliska jest więc codzienności. Wchodzi w relację z kulturą powszechną, ale znacząco odróżnia się od komunikacji wizualnej. Artyści graficy zajmują się tworzeniem nowych sposobów konstruowania przekazu, biorąc tym samym udział w wyznaczaniu alternatywnych wzorców kultury. Grafika staje się postartyczną wypowiedzią, włączającą różne aspekty życia w proces twórczy. Sześćioletni projekt *Bunt. Nowe ekspresje* wychodzi od analizy procesu twórczego likwidującego podział na praktykę i refleksję. Stanowi znaczeniową ramę wyznaczającą charakter i specyfikę praktyk artystycznych, mających wpływ na kształt kultury i życia.

8. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław 1975. s. 439.

9. Peter Bürger, *Teoria awangarda*, Universitas, Kraków 2006.

Bibliografia

1. Marshall Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, UNIVERSITAS, Kraków 2006.
2. Peter Bürger, *Teoria Awangardy*, UNIVERSITAS, Kraków 2006.
3. György Lukács, *Teoria powieści*, wyd. PWN, Warszawa 1968.
4. Georgy Lukács, *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
5. Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
6. Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
7. Bogusław Jasiński, *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989.
8. K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.
9. K. Marks, *Kapitał*, t. I–III, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
10. Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
11. Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa 1982.
12. Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
13. John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław 1975.
14. Rafał Czekaj, *Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013.
15. Mieczysław Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
16. Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2003.
17. Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkownika*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
18. *Bunt. Nowe ekspresje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Poznań 2021.
19. *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. I, II, Warszawa 1977.
20. *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
21. *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, t. I, II, Czytelnik, Warszawa 1987.
22. *Zeszyty Artystyczne nr 31*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2017.



^ *Kompleks romantyczny*, Piotr Macha, 2010, akryl, płótno, 30x40 cm



^ *Ganzeer, Kair*, 2011, szkic poglądowy na podstawie fot. Mahri Khalil,
<https://matadornetwork.com/change/shut-down-egypt-artist/>

Matryce przeciw konwencji

Marcin Surzycki

Grafika jako metoda pracy posiada wielki potencjał związany z kreowaniem obrazu. Ma to związek z inspirującym pośrednictwem ukrytym w matrycy. To od matrycy zależy jaki będzie obraz odbitki graficznej. Metoda powoływania obrazu w procesie oraz warsztatowej dyscyplinie jest dla mnie czymś znacznie więcej niż „reprodukcją rysunku”.

✓ *Lapidarium I*, 2017, instalacja graficzna, technika własna, próżniówka, 155x275x3,5 cm



Grafika – eksperyment, badanie, doświadczanie

Refleksja na temat kreacji obrazu z matryc graficznych jest dla mnie od wielu lat polem praktycznych doświadczeń artysty grafika. Ta prosta zależność uruchomiła we mnie potrzebę i imperatyw opracowywania matryc o bardzo osobistym charakterze. Ten rodzaj doświadczania stał się istotnym impulsem w mojej artystycznej działalności. Jest nim tworzenie indywidualnego języka środków najtrafniej dobranych do przekazu własnej idei i koncepcji. Praca nad matrycą stała się czymś więcej niż zapisaniem motywu i idei. Ten pośredni etap, proces, daje możliwość wpływania na obraz. Nie tylko jako nośnik reprodukcyjny treści, ale bezpośrednio na kształtowanie plastycznego wyrazu oraz unikalnego charakteru grafiki. Od lat dziewięćdziesiątych w pracy artystycznej używam indywidualnych rozwiązań przynależnych procesowi kreacji matrycy w tworzeniu odbitek w eksperymentalnym warsztacie graficznym.

Zaprezentuję tu dwie stosowane i opracowane przeze mnie metody. Pierwsza dotyczy druku wklęsłego i matryc reliefowych, druga druku płaskiego – serigrafii z matrycami przestrzennymi.

Przyjęta rygorystyczna graficzna metoda tworzenia obrazów stała się polem gry z konwencjami warsztatowymi, a reguły tej gry są dwie: matryca i jej ślad.

Omówię te dwa sposoby, ponieważ powstałe odbitki graficzne operują oryginalnymi środkami wyrazu wynikającymi z użycia nietypowych rozwiązań warsztatowych.

Moim doświadczeniom sprzyjał czas i miejsce, w których dane mi było pracować. Pracownia Wklęsłodruku przy ulicy Humberta 3 w Krakowie prowadzona przez profesora Andrzeja Pietscha, dała mi możliwości nieograniczonego dostępu do warsztatu wklęsłodrukowego, pracy i zdobywania doświadczeń graficznych. Dość szybko przestała mi wystarczać zdobyta w okresie studiów biegłość

warsztatowa w konwencjonalnych sposobach zapisu idei i emocji na blachach wklęsłodrukowych, a także w pewnym stopniu ich narracyjność i reprodukcyjność. Moje warsztatowe zainteresowania skupiłem na zależności pomiędzy matrycą a uzyskanym odbiciem, wyrazem, charakterem odbitki. Proces wykonywania obrazów za pomocą matrycy jest dla mnie bardzo interesującym zagadnieniem. Ten aspekt wykorzystania warsztatu graficznego, nie tylko opartego na rysunku, ale także zagarniającego inne pola plastycznej wypowiedzi, jest frapujący i utrzymuje mój twórczy niepokój. Przyjęta rygorystyczna graficzna metoda tworzenia obrazów stała się polem gry z konwencjami warsztatowymi, a reguły tej gry są dwie: matryca i jej ślad.

Poszukuję matryc niekonwencjonalnych, w których zapisane idee zostaną wzmocnione poprzez ich strukturę – odbicie, a matryca rzeczywiście i w przenośni odcisnie swoje piętno. Efekty moich działań dotyczą dwóch obszarów technik graficznych. Pierwszym jest druk wklęsły, w którym stosuję matryce piaskowe, reliefowe. Drugi obszar to druk płaski – serigrafia, łączona z matrycami przestrzennymi z zastosowaniem pras próżniowych. W obu technikach rezultatem doświadczeń i eksperymentów jest praktyczne zastosowanie indywidualnego warsztatu graficznego. Frapujące jest używanie środków nietypowych w pracy nad matrycą. Operowanie kontrastami struktur, reliefem, rozwiązaniami płaskorzeźbiarskimi w kształtowaniu formy grafiki stało się moim językiem w procesie tworzenia. Te nowe możliwości pozwalają na pracę kreatywno-badawczą, obserwację uzyskanych efektów, wyciąganie wniosków. Inspirują i angażują moją wyobraźnię, wzbogacając o doświadczenia trudności, co ożywczo wpływa na rutynę zawodową oraz podtrzymanie korzystnego stanu niespełnienia i niepewności. Opracowany język graficzny pozwala na mocniejsze wyrażanie osobistych idei, tworząc przestrzenne, fakturowe odbitki graficzne będące bardziej obiektami graficznymi niż klasycznymi obrazami zamkniętymi w passe-partout. Matryce przestrzenne umożliwiają wykonanie odtłoku – reliefu, odkształcenia powierzchni grafiki, tworząc jej specyficzną tektonikę i ekspresję. Rezultaty doświadczeń i eksperymentów warsztatowych, indywidualnie opracowane procesy graficzne przedstawię poniżej.

Druk wklęsły. Matryce piaskowe

Grafiki z matryc piaskowych w technice wklęsłodruku realizowałem w latach 1989–2006. Przygotowując zestaw prac dyplomowych, porzuciłem tradycyjne matryce z płyt cynkowych z akwafortą, tintami lub suchymi technikami na rzecz

eksperymentu. W tamtym czasie konwencja matrycy wkłęsłodrukowej ograniczała moje działania do znanych sposobów realizacji. Satysfakcja z biegle wykonanych tint i lawowań, akwaforty przestała mi wystarczać, a stosowane przeze mnie środki wydawały mi się trochę anonimowe i reprodukcyjne. Męczyłem się z pomysłem nad pracą, w której bardzo istotnym, dominującym elementem miała być zniszczona, chropowata ściana. Pamiętam mój niedosyt w poszukiwaniach z blachami. To nie było to. Podjęte próby były dla mnie „fałszywe”, udawały charakter ściany, nie miały siły bezpośredniego wyrazu, działania. Były echem, reprodukcją struktury, która miała być materią upływającego czasu.

W moich poszukiwaniach trafiłem na rozwiązanie bez użycia matrycy metalowej. Eksperymentalną matrycę zrobiłem z płyty pilśniowej i przyklejanego do jej powierzchni piasku. Piasek naklejany był w różnych gramaturach i kilku warstwach. Tak spreparowana matryca miała różne struktury: od płaskich, gładkich elementów po półcentymetrowej wysokości płaszczyzny. Powierzchnię poraniłem cięciami, rysami. Zrobiłem prawdziwą ścianę z „przeszłością”.

Zamiarem moim było stworzenie minimalistycznego obrazu zestawionego tylko z dwóch elementów: ściany z jej strukturą, pozorną pustką oraz stołu nakrytego obrusem. Zależało mi na symbolicznej, wielopłaszczyznowej wymowie, bez zbędnej narracji. Podniecające i fascynujące było czekanie na pierwszy próbny druk, wynik godzin pracy. Druk odbywał się na prasie wkłęsłodrukowej. Efekt odbitki okazał się nietypowy i niemożliwy do osiągnięcia w klasycznym warsztacie. Miał w sobie siłę naturalnego śladu matrycy, odbicia. Dobrana metoda i uzyskane środki wyrazu wzmocniły przekaz. Ta pierwsza odbitka rozpoczęła trwającą kilkanaście lat pracę w niekonwencjonalnym języku graficznym. Grafiki z cyklu *Stół* zostały dostrzeżone na 3. *Ogólnopolskim Biennale Grafiki „Wobec wartości”* (Katowice, 1990) i otrzymały nagrodę Grand Prix.

W kilku zdaniach odniosę się do samej technologii i opisu warsztatowego. Format matrycy 70x100 cm umożliwił druk na pełnym formacie papieru graficznego „do spadu”. Ta rezygnacja z *pas-partout* w dalszej pracy doprowadziła do uwolnienia obrazu z prostokątnego formatu na rzecz nieregularnej formy, kształtu, obiektów – grafik. Do druku odbitek używam prasy walcowej, wkłęsłodrukowej. Papier, który najlepiej spełnia wymagania mojej matrycy, to Fabiano: Rosaspina o gramaturze 200. Stosuję farby olejne, odsączone ze spoiwa i zmieszane z pokostem graficznym Charbonnel. Konsystencja ich ma być dość gęsta, dobrze nadająca się do nakładania wałkiem gąbkowym na powierzchnię matrycy. Pierwszą warstwę, tzw. poddruk wykonuję bezpośrednio na

papierze za pomocą druku płaskiego, przy użyciu wyciętych szablonów. Tak przygotowany papier z poddrukami zostaje zamoczony w wodzie, by zyskał plastyczność swojej masy i dobrze penetrował relief matrycy w procesie odbijania. Farby na matryce piaszkowe nakładam również wałkiem gąbkowym. Z płaskich, śliskich powierzchni może być ona wytarta i nie będzie z nich drukowała śladu, w szorstkiej strukturze zatrzyma się i pozostawi ślad. Praca na matrycy przebiega w lustrzanym układzie kompozycji względem odbitki i w negatywowej strukturze. Na powierzchnię płyty naklejam warstwami piasek, budując kilka wysokości reliefu. Tradycyjne narzędzia graficzne – igły i skrobaki zamieniłem na szpachle, dłuta i pędzle.

Matryce przygotowywane w ten sposób łączą w sobie możliwości druku wypukłego, wkłęsłego i płaskiego jednocześnie. Na koniec całą powierzchnię matrycy pokrywam lakierem nitro w celu jej utwardzenia i łatwego wycierania farby z miejsc płaskich oraz zmywania, czyszczenia benzyną po druku. Elementy wyższe na matrycy zostaną na odbitce głębiej wytłoczone, a wkłęsłe z matrycy będą wypukłe na papierze. Kształtowanie powierzchni to kontrasty reliefu i faktur. Praca nad grafiką stała się dla mnie pracą i myśleniem płaskorzeźbiarskim, przewidywaniem, w jaki sposób matryca uformuje,

Praca nad grafiką stała się dla mnie pracą i myśleniem płaskorzeźbiarskim, przewidywaniem, w jaki sposób matryca uformuje, odkształci papier.

odkształci papier. Stosowanie podwójnej odwrotności – lustrzanej i negatywowej, wyobrażenie końcowego efektu, na początku było dość trudne, a jednocześnie inspirujące.

Analiza, refleksja i ocena uzyskanych możliwości wprowadziły w moje działania program badawczy związany z praktycznym doświadczaniem i stosowaniem nowych środków oraz podejmowaniem kolejnych prób i realizacji. Napotkane trudności i niepowodzenia związane z każdym etapem pracy w nowym medium starałem się zrozumieć i „obrócić na korzyść” w kolejnych grafikach.

W tamtym czasie inspirujący wpływ miała na mnie twórczość rzeźbiarska Adama Myjaka, jego



^ Stół, 1989, intaglio, 70x100 cm



^ Stół, 1989, matryca ściany, 70x100 cm



^ Zielone schody, 1994, intaglio, 105x85 cm

wyrazistych portretów, głów, monumentalnych torsów. Stał mi się bliski język rzeźby i architektury. Możliwości, które znalazłem w nowym warsztacie, były bardziej abstrakcyjne, uwolnione od pewnego powielania rozwiązań stosowanych w grafice. Sprzyjały zdecydowanym i syntetycznym decyzjom, mocniej wyrażającym powzięte koncepcje. Pierwszym cyklem grafik zrealizowanych z matrycy piaskowych był zestaw figur, postaci o bardzo uproszczonych sylwetach. Kompozycje operowały reliefowymi, monumentalnymi formami drukowanymi w zawężonych gamach kolorystycznych na bielach papieru. Uzyskane kontrasty pomiędzy odkształconym fakturowo papierem a tłem wzmacniały ekspresję i wyraz. Koncepcja prac oparta o grę wyobraźni, wpisując uproszczony wizerunek postaci w warstwę wyobraźniową, strukturalną nawiązującą do skał, pejzażu. Zamierzałem w ten sposób uzyskać dwa przenikające się poziomy percepcji i otworzyć możliwości interpretacji. Grafiki z tego zestawu – *Red man* i *Gazeta* otrzymały nagrody na 9th International Exhibition of Graphic Art (Frechen, Niemcy, 1990) i na International Print Exhibition „Intergrafia” (Katowice, 1991).

Do kolejnych działań dodałem nowe środki, łącząc struktury piaskowe

z wyciętymi dłutem fragmentami, pochodzącymi z warsztatu drzeworytniczego. Udoskonaliłem poddruk płaski z szablonów, których używałem również przy nakładaniu farb na matryce. Nowe prace to graficzne portrety. Istotną zmianą formalną jest potraktowanie wizerunku i tła przedstawień w całości jako reliefowej matrycy. Realizacje *Black widow*, *Number one*, *Favorit* i *Teresa*.

Odbitki graficzne zostały wykonane do spadu papieru. Ich działanie przypomina powierzchnię piktoralnego obrazu przez mocne faktury odkształconego podłoża i intensywne kolory.

Ważnym cyklem okazał się zestaw grafik – obiektów powstały w latach 1994–1995. Odbitki ograniczone zostały do wyciętych z tła przedmiotów, samego kształtu motywu, m.in. *Arena* (100x160 cm), *Zielone schody* (105x85 cm) i *Czerwone schody* (140x76 cm). Tematem – pretekstem stała się architektura. Wybrałem motyw schodów jako symboliczny, niosący wiele treści i skojarzeń. Wyabstrahowany obiekt działa mocnym, zwartym

kształtem, perspektywą, przestrzenią – narzuca odbiorcy relację wobec tej konkretnej formy, symbolu. To sytuacja trochę inna niż istniejąca pomiędzy widzem i obrazem zamkniętym w ramie, oddzielającym dzieło od kontekstu wnętrza i przestrzeni ściany. Ta relacja obiektu graficznego w przestrzeni zainteresowała mnie na dłuższy czas.

Grafika jako uwolnione z ram prostokąta przedstawienie, stało się nowym polem praktycznego działania i badania. Umocniły się moje inspiracje rzeźbą i współczesną architekturą kreującą nowe formy, stające się niejako rzeźbą z funkcją. Tu ważne stały się organiczne projekty i realizacje Zahy Hadid, pozbawione tradycyjnej geometrycznej konstrukcji collagowe formy Franka O. Gehry’ego, minimalistyczne, kontemplacyjne budowle Tadao



Ando, czy przestrzenne rysunkowo-rzeźbiarskie prace Jeana Dubuffeta.

Interesujący jest dla mnie wątek architektury jako nośnika treści, np. berlińskie Muzeum Holokaustu zaprojektowane przez Daniela Libeskinda. Ideą muzeum jest aktywny wpływ form architektonicznych na widza odwiedzającego wystawę. Architektura ma wywierać presję, wpływać na emocje, wzmacniając przesłanie tego miejsca.

Te doświadczenia i inspiracje wpłynęły na nowy cykl prac, zatytułowany *Formy*, który powstał w latach 2002–2006. To grafiki – obiekty tworzące otwarty zestaw abstrakcyjnych kompozycji, form. Trudno te przedstawienia uznać za całkowicie abstrakcyjne. Są gdzieś na moim ulubionym pograniczu, wymykają się jednoznacznej interpretacji i klasyfikacji. W pracach odwołałem się do wyobraźni, skojarzeń bardziej niż obiektywnego przekazu narracyjnego.

Cykl otwiera zestaw pionowych, kolumnowych prac *Przekroje* o wysokości 2 m: *Sarkofag*,

Bela i Skrzydło. Tytuły sugerują przeznaczenie, pochodzenie tych form. Są prostokreślnymi bryłami o trzech zaakcentowanych przekrojach: trójkąta, kwadratu, koła. Ich zewnętrzne powłoki tworzą organiczno-kamiennie struktury, skorupy chroniące tajemnice wnętrza. Grafiki zostały nagrodzone na Międzynarodowym Triennale Grafiki (Kraków, 2003).

W tym samym roku inne prace z tego cyklu – *Wiatr*, *Nokturn* i *Złamane serce* – otrzymały Grand Prix na 5. Triennale Grafiki Polskiej (Katowice). To kompozycje zestawione z kilku form. Działają przestrzeniami mocnego reliefu oraz kontrastami koloru i tonacjami druku.

Istotne znaczenie miało znalezienie nowej materii grafik – obiektów. Pewnego rodzaju odmaterializowanie powłoki druku miało spowodować użycie metalicznych lakierów samochodowych w spodniej warstwie odbitki. Uboga, powściągliwa warstwa kolorystyczna miała sprzyjać większej sile wyrazu. To ograniczenie środków spowodowało wzmocnienie formy nowych grafik, a ich skupiona, zwarta bryła, działała syntetyczną sylwetą znaku.

Opracowana i stosowana przeze mnie metoda pracy dała mi możliwość użycia osobistego języka środków przy zachowaniu całego klasycznego procesu warsztatowego związanego z matrycą, drukiem. Grafiki, odbitki stały się wolne od swojego historycznego gorsetu przynależnego tradycyjnej kwalifikacji technologicznej. Do realizacji z tego okresu zaliczają się m.in.: *Labirynt*, *Helikon*, *Hybryda*, *Victory*, *Rotalit*, *Homo Faber* i *Nike*.

Druk płaski, serigrafia, od 2006 roku do dzisiaj

W 2006 roku pozostawiłem pracownię wkleśłodruku, mój dotychczasowy warsztat pracy artystycznej, miejsce oswojone i przyjazne. Rada Wydziału Grafiki powierzyła mi prowadzenie Pracowni Serigrafii należącej do Katedry Grafiki Warsztatowej, ale znajdującej się w budynku przy ulicy Karmelickiej 16, gdzie mieści się większa część naszego Wydziału.

Nowe miejsce, nowa technika, nowe możliwości.

Serigrafia jest techniką druku płaskiego. W swej istocie operuje matrycami szablonowymi. Moja adaptacja do „myślenia” nową techniką w kreowaniu obrazu nie była przeszkodą. Ogromne nowe spektrum możliwości technicznych wytrąciło mnie jednak z rutyny pedagoga i twórcy. Naturalne użycie fotografii, komputera, tworzenie szablonów, matryc w procesie naświetlania, odręczne możliwości pracy na matrycy, inny sposób druku, także na różnych od



^ *Hybryda L*, 2005, intaglio, 71x100 cm

✓ Matryca tekturowa, detal





✓ Matryca tekturowa, detal



papieru podłożach, były nową ofertą. Opanowanie nowego warsztatu i spróbowanie odnalezienia się w nowych realiach z własnym światem było intrygujące, stwarzało nowe możliwości. Nie chciałem powtarzać rozwiązań szablonowych z wcześniejszych realizacji okresu wklęsłodruku. Posiadając skłonność do szukania własnego języka, operowania mocną, określoną formą grafiki – obiektu oraz eksperymentów z matrycą i podłożem, przebyłem tu podobną do poprzedniej techniki drogę. Inspiracje i zainteresowanie przestrzenią, reliefem, grafiką niezamkniętą w prostokącie papieru dało znać o sobie.

Pierwsze ważne dla mnie serigrafie powstały w klasycznej metodzie pracy z użyciem procesu naświetlania i druku na papierze. Przedstawię cykle w układzie chronologicznym dla zobrazowania drogi do środków i strategii graficznych, którymi zajmuję się obecnie.

W latach 2008–2009 powstał cykl zatytułowany *Złe wiadomości*. Zamierzenie dotyczyło tematu – śmierci. Śmierci, która ogołaca nasz świat z osób bliskich i ważnych. Przemieszają życia, które miały na nas wpływ i były istotne. Symbolem tej straty jest wywieszana czarna, żałobna flaga, oznajmująca złe wiadomości. Taki też nadałem tytuł ciągle otwartemu i aktualnemu, niestety, cyklowi grafik. Czarne flagi, sztandary wybrałem jako symboliczne wizerunki idei.

Wielkoformatowe grafiki o wymiarach 100x150 cm, o motywie zastygłej w ruchu flagi przyjęły formę złowrogiego znaku. Pozbawione tła i passe-partout, ograniczone zostały do kształtu obiektu. Drukowane na papierze z dwóch warstw: szablonowego poddruku bezpośrednio na odbitce i czarnego druku struktury materii, siatki linii tworzących przestrzenne oblicze motywu.

Seria z lat 2010–2011 zatytułowana *Mur* (100x140 cm) inspirowana sztuką ulicy, muralami, jest cyklem klasycznych sitodruków, kompozycji form przestrzennych sugerujących znaki liternicze.

Lata 2012–2013 to okres pracy nad zestawem prac inspirowanych twórczością Serge'a Gainsbourga – francuskiego wykonawcy, kompozytora autorów tekstów.

Eksperymenty i poszukiwania tego cyklu prowadziłem z podłożem do grafiki. Inspiracja formalna związana była z murem malowanym przez fanów na murze otaczającym paryski dom artysty. Mur ten jest jednym z najbardziej znanych europejskich żywych murali. Fani artysty nieustannie tworzą go, malują, traktując jako miejsce korespondencji, wymiany myśli z artystą. Ta wiecznie żywa kolażowa struktura jest wielkim atrakcyjnym „śmieciem”. Ta struktura destruktu wydała mi się idealna dla charakteru przyszłej grafiki.

W wyniku tych poszukiwań powstały prace *Serge, Jane* i *Gitanes*. Odbitki nabrały unikalnego charakteru papierowego obiektu działającego strukturą i drukiem. To rozwiązanie z możliwością stosowania płaskiego druku i uzyskania przestrzeni, reliefu grafiki dało mi motywację do następnych doświadczeń z podłożem.

Nowym materiałem, którego zacząłem używać zamiast papieru, jest sztuczne tworzywo HIPS. To plastik, mający właściwości termoplastyczne, świetnie nadający się do płaskiego druku, a następnie termoformowania. Obecnie moim graficznym warsztatem jest połączenie dwóch technologii: serigrafii oraz termoformowania za pomocą pras próżniowych. To eksperymentalne zastosowanie przemysłowej techniki w działaniach graficznych daje mi nowe, niestosowane dotąd w dyscyplinie, możliwości uzyskania trzeciego wymiaru odbitki. Ten trzeci wymiar jest rzeczywiście konkretną przestrzenią. Moje grafiki mogą mieć od kilku do kilkunastu centymetrów głębokości/wysokości. Pracuję w realnej przestrzeni, kształtując obraz jak rzeźbiarz i grafik. Manualna praca odręczna niesie w sobie energię bezpośredniego gestu, jest to dla mnie bardzo istotne.

W nowym sposobie działania mam możliwość operowania dwoma rodzajami matryc – matryc serigraficznych lub wyciętych szablonów i matryc przestrzennych – kopyt.

Opracowana metoda wymaga etapowego rozłożenia działań. Ten najbardziej, wydawałoby się, niegraficzny etap, czyli etap kształtowania formy przestrzennej, przynosi mi aktualnie najwięcej satysfakcji, jest faktycznym obszarem badań i doświadczeń. Nowe rozwiązania wymusiły stosowanie nowych materiałów, innych narzędzi. Do kształtowania matryc przestrzennych najczęściej używam dłut, różnego rodzaju tarników, pilników, skrobaków, noży i szpachelek. To asortyment warsztatu rzeźbiarskiego. Taki też jest charakter tego rodzaju matrycy – płaskorzeźby, przestrzennej struktury. Pierwsze matryce robiłem z wycinanych i warstwowo sklepanych grubych tektur. Podejmowałem próby wykonywania matryc z różnych materiałów, np. ze styroduru. Materiał ten świetnie nadaje się do formowania, modelowania, ale źle zachowuje się w wysokiej temperaturze i nie nadaje do tworzenia kopyt do pras próżniowych. Kopyto – reliefowa, przestrzenna matryca powinna być odporna na temperaturę, zginięcie, ciśnienie. Obecnie gips jest tym materiałem, w którym opracowuję formy i struktury. Metoda i warsztat zdają się niegraficzne, jednak gra kontrastami światła i cienia, fakturami ma w sobie coś z pierwotnego rytu naskalnego, płaskorzeźbionego reliefu. Tak przygotowane kopyta dobrze sprawdzały się w prasie próżniowej,

bardzo precyzyjnie odzwierciedlając struktury powierzchni.

Pierwsze tekturowe matryce wymuszały syntetyczne i zdecydowane rozwiązania. Wyglądały jak architektoniczne modele, makiety ukształtowania terenu, tu terenu grafik – obiektów. Całość formowana była do przewidywanego miejsca w kompozycji wydrukowanej serigrafii. Połączenie tych dwóch rodzajów matryc daje finalny obraz odbitki. Tak powstały grafiki – próby z cyklu *Proof #....* Trzy pierwsze z 2015 roku: *Proof #23*, *Proof #24* i *Proof #25* zostały zainspirowane szkicami. Były niejako ich graficznym przeniesieniem, dostarczającym cennej praktycznej wiedzy, możliwości i umiejętności, postępowania w nowym obszarze działania.

Warstwy drukarskie serigrafii zbudowane zostały z kredkowych, ekspresyjnych gestów, plam wyprószonych na transparentnych foliach przygotowanych do „wyświecenia” na siatkach. Drukowane, nakładane jako kolejne kolory na plastikowym podłożu HIPS'a dały graficzną materię odbitki. Teraz następuje moment połączenia płaskiego druku z kopytem – matrycą przestrzenną. W pracy korzystam z usług firmy Convexs, posiadającej wielkoformatową prasę próżniową. Na jej blacie zostaje umieszczona przestrzenna forma, matryca. Zadrukowany HIPS poddany jest działaniu wysokiej temperatury. Tak podgrzany arkusz grafiki przyjmuje formę bardzo plastyczną i zostaje nałożony na kopyto. Podciśnienie w prasie powoduje idealne przyleganie, obkurczenie wydruku do formy i uzyskanie przestrzennej odbitki.

Prace *Proof #20 Z.H.* i *Proof #21 Z.H.* z matryc tekturowych i z warstwy druku płaskiego z szablonów, sprejów i farb sitodrukowych odnosiły się do inspiracji twórczością Zahy Hadid, brytyjskiej architekt, dla której forma architektoniczna była też nośnikiem treści, nie tylko funkcji. Te relacje chciałem zachować w graficzno-przestrzennych kompozycjach zestawianych z obłych, organicznych kształtów i kontrastowych ostrych form. Wymiary odbitek, obiektów podobne są do poprzednich realizacji tzn. – około 140x90x6 cm i występują w różnych wersjach kolorystycznych.

Niedawno zrealizowanym cyklem są dwie instalacje graficzne, zatytułowane *Lapidarium*. Nawiązują do zbioru kamiennych artefaktów, resztek fizycznej rzeczywistości. Powstałe abstrakcyjne, przestrzenne formy tworzą układ obiektów, znaków łączących czas przeszły i współczesność. Matryce opracowane zostały jako gipsowe kopyta za pomocą drobnych tarników. Otrzymane z nich kształty poddane zostają procesowi termoformowania i druku z szablonów. Instalację w formacie 155x275x3,50 cm tworzy układ 36 różnych małych odbitek. *Lapidarium 2* – jest instalacją z 42 modułów.

Wymiar układu zakomponowany liniowo wynosi 175x290x3,50 cm. Ma charakter zmiennej kompozycji. Każdy z małych obiektów ma swoje „ciche życie”. Odwołuje się do wyobraźni i uruchamia skojarzenia. Jednocześnie w układzie i kontekście innych znaków przedstawiają bardziej złożoną opowieść.

Ostatnio więcej inspiracji odnajduję w odkryciach archeologicznych, megalitycznych formach, sztuce prehistorycznej. Te obiekty, relikty mają w sobie duże pokłady niejednoznaczności i tajemnicy. Znakomicie pobudzają moją wyobraźnię, której projekcją są działania twórcze. Bliskie są mi rzeźby

Henry’ego Moore’a, których ponadczasowość i archetypiczność ma ogromną siłę. Podobnie rzecz się ma z pracami Magdaleny Abakanowicz. Z ważnych dla mnie twórców wymienię jeszcze Franka Stellę. Szczególnie pociągają mnie jego przestrzenne instalacje – asambláže.

Unikam narracji. Poprzez formę dzieła, opracowany indywidualny język graficzny, staram się przekazać treści, w inny sposób trudne do zwerbalizowania. „Trzeci wymiar grafiki” jest tematem prowadzonych przeze mnie badań naukowych w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.



**Konferencja „Bunt. Nowe ekspresje”
zorganizowana przez Katedrę Grafiki Wydziału
Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu 10 grudnia 2019 roku,
była spotkaniem artystów oraz teoretyków
zajmujących się współczesną grafiką
artystyczną. Głównym celem była konfrontacja
postaw wobec aktualizujących się definicji.
W wielu wystąpieniach podkreślane było
społeczne oddziaływanie grafiki jako medium
demokratycznego i aktywnego społecznie.
Eksplorowana była ciągle zacierająca się
granica pomiędzy grafiką i rzeźbą, zagadnienie
to podejmowali w swoich wystąpieniach
Dorota Miłkowska, Marcin Surzycki i Zbigniew
Olejniczak. W części wystąpień praktyka
graficzna przybierała formę metafory,
udowadniając jak dyscyplina, będąca tak
szeroko i aktywnie uprawiana, ma tendencję
do bycia marginalizowaną i musi walczyć o swoją**

tożsamość. W prelekcji otwierającej konferencję Agnieszka Maćkowiak opisała twórczość Margarete Kubickiej oraz jej pozycję w grupie Bunt na tle sztuki Polski i Niemiec. Jej postać stała się figurą, która posłużyła do krytycznego opisania historii udziału kobiet w życiu naukowym Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Relację pomiędzy ekspresjonizmem grupy Bunt a aktywnością artystów związanych z Katedrą Grafiki WGiKW UAP zostały sformułowane przez Barbarę Chojacką. Prezentacja ta dotyczyła również programu wystawowego Katedry, który stanowił współczesne odniesienie dla wielu projektów wystawowych podsumowujących działalność grupy Bunt.

Całość konferencji zamykał panel dyskusyjny prowadzony przez Macieja Kuraka i Andrzeja Bobrowskiego, w którym dodatkową referencją była aktywna postawa gości z Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii: Petera Bosteelsa, Chrisa Van der Vekena i Stijna Vanbrabanta.

Witold Modrzejewski

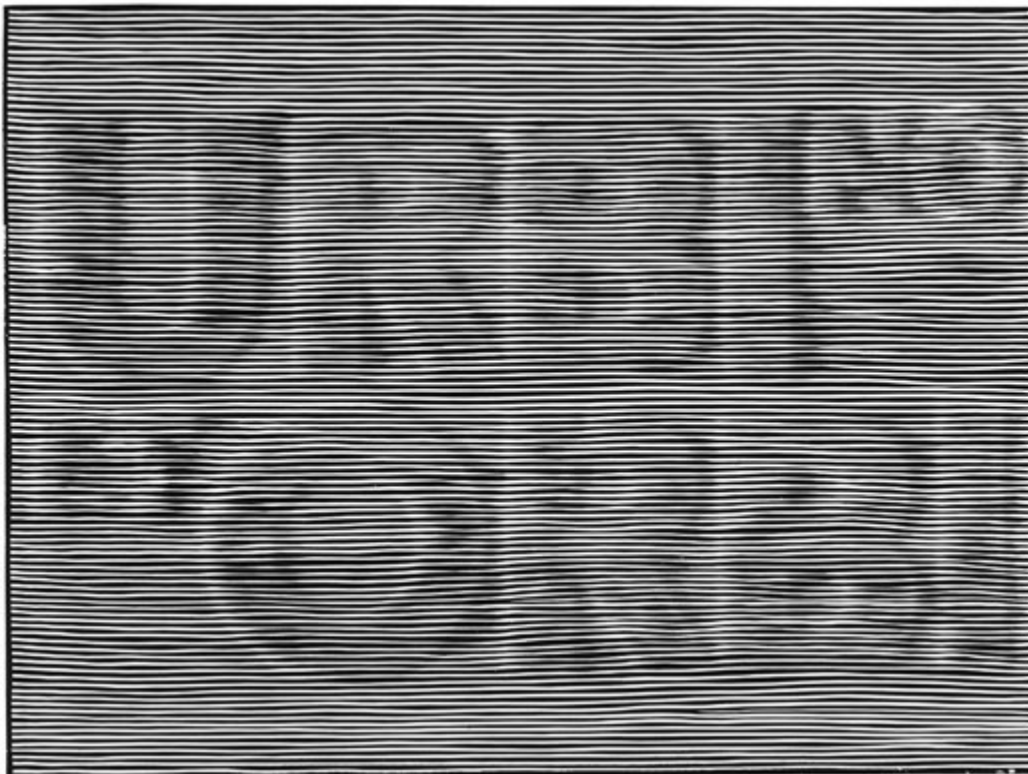
Wykorzystanie podłoża kolograficznego do wykonania matrycy linorytniczej

Zdzisław Olejniczak

Mój pierwszy podkład kolograficzny powstał przez przypadek. Był okres w mojej pracy twórczej, kiedy podkład do przyszłej matrycy do wypukłodruku robiłem na „sztywno”, tzn. naklejałem linoleum na płytę pilśniową dwustronną taśmą.

▼ fot. 1, *URBINO*, matryca





^ fot. 2, URBINO, grafika

Wstęp – wprowadzenie

Mój pierwszy podkład kolograficzny powstał przez przypadek. Był okres w mojej pracy twórczej, kiedy podkład do przyszłej matrycy do wypukłodruku robiłem na „sztywno”, tzn. naklejałem linoleum na płytę pilśniową dwustronną taśmą. Przygotowując raz podkład, zauważyłem, że kończy się taśma. Pomyślałem trudno, użyję jej tyle, ile mam. Taśmy wystarczyło tylko na trzy pionowe pasy, ale, co najważniejsze, linoleum było stabilnie zespolone z pilśnią. Po odbiciu grafik zauważyłem, że w ich kompozycji ukazały się tzw. optyczne delikatne, białe pionowe linie w odstępach równych szerokości taśmy, której użyłem. Nie każdy wtedy to widział, ale byli i tacy, którzy ze zdziwieniem pytali mnie jak ja to zrobiłem.

W 2008 roku zostałem zaproszony jako profesor wizytujący przez Giuliano Santini – prezydenta i dyrektora Międzynarodowego Centrum Grafiki Artystycznej KAUS w Urbino, do prowadzenia letnich warsztatów graficznych. Po podaniu uczestnikom warsztatów pierwszego zadania postanowiłem, że w czasie oczekiwania na ich pierwsze projekty, sam również wykonam „okolicznościowy” linoryt. Zainspirowała mnie nazwa miasta Urbino i jej podobieństwo do sentencji uroczystego błogosławieństwa papieskiego *Urbi et orbi* (łac. „miastu (Rzymowi) i światu”). W myślach szybko rozdzieliłem w nazwie

miasta *Urbi* od *no* i dalej, pozostawiając brzmienie słów *et orbi*, stworzyłem tekst – *Urbi no et orbi*.

Oddzielenie końcówki *no* stworzyło poniekąd nowe brzmienie słów sentencji na: *Brak miasta i świata*. Czyniąc to, myślałem tylko kategoriami stworzenia zaskakującego układu kompozycyjnego ze znaków typograficznych, powiązanego z nazwą miasta Urbino. Następnie pojawiło się pytanie – *jak to zrobić?*, by cały układ był dyskretny, ale i czytelny. W pewnym momencie, gdzieś z tyłu głowy zobaczyłem plakat Mieczysława Waliszewskiego *To be war or not to be* i przypomniałem sobie „o skutkach ubocznych” użycia taśmy.

Mówiąc do siebie – jest pomysł, muszę to teraz sprawdzić – litery hasła wytnę w papierze i nakleję na tekturę, będzie to coś w rodzaju podkładu kolograficznego. Do wykonania pracy wykorzystałem tekturę o gramaturze 240 g/m² (fot. 1). Oczywiście, wszystko to przygotowałem dyskretnie w zaciszu. Następnie, żeby nikt nie zauważył, nałożyłem na reliefowy podkład linoleum i całość skleiliśmy taśmą wzdłuż krawędzi bocznych. Na tak przygotowanym podkładzie rozpocząłem cięcie dłutem linii – prostych i równoległych.

Trochę przypominało to oranie pługiem (dłuto) na maleńkim polu (kawałek linoleum). Podczas cięcia niektórzy uczestnicy warsztatów od czasu do czasu zerkali w moją stronę. Trochę ich dziwiło, że moje dłuto tnę tylko proste i równoległe

linie – *po co?* Po wycięciu matrycy przystąpiłem do odbijania. Po nadaniu farby ułożyłem matrycę na metalowej płycie prasy. Położyłem papier, a na niego flanelę i blachę, zapiąłem docisk i przystąpiłem do kręcenia korbą. W tym momencie zauważyłem, że wokół prasy zgromadziła się grupka młodych kursantów – studentów z Hiszpanii, Serbii i Grecji i coś do siebie szeptali. Po przekręceniu blatu nadszedł kulminacyjny moment, ten najważniejszy w pracy każdego grafika – unoszenie papieru z matrycy. Robiąc to, za głową wciąż słyszałem szepty m.in. *Zobaczmy co z tego wyjdzie? Wyjdą paski i koniec. Jeżeli paski, to po co?* Nagle konsternacja – w odbicie w równoległych liniach ukazał się delikatny w zarysie napis *Urbi no et orbi*. Teraz szepty zamieniły się w gromkie głosy – *Zobacz, tu widać napis..., Chodźcie, chodźcie coś zobaczcie! Jak to możliwe? Przecież Profesor wycinał tylko proste linie, a tu nagle pojawił się tekst. To chyba jakieś czary?*

Po krótkim czasie poprosiłem wszystkich uczestników warsztatów, pokazując matrycę i odbitkę, wyjaśniłem im całą tajemnicę – jak wykonać taką grafikę (fot. 2).

Praca badawcza wykonana w latach 2019–2020 (krótki opis)

Przystępując do pracy badawczej określiłem cel – niekonwencjonalne wycięcie matrycy w linoleum z wykorzystaniem podkładu kolograficznego. Podstawowym modułem podkładu, jaki przyjąłem, był kwadrat o wymiarach 45 x 45 cm oraz elementy do wykonania na jego powierzchni różnych układów kompozycji – paski o szerokości 2 cm z PCV (fot. 3). Kompozycje z pasków oparłem na dwóch prostych, podstawowych układach podziału kwadratu, czyli według osi symetrii i wzdłuż przekątnych. Następnie z krótszych pasków dodałem na kolejnych podkładach ich kombinacje. Ostatecznie wykonałem 16 różnych kompozycji jako przyszłe podkłady kolograficzne. Do uzyskania prostych i ciekawych efektów deformujących układ linii – właśnie powstają one dzięki reliefowemu podłożu – wykonywałem ich cięcie dłutem tylko w orientacji poziomej jako proste i równoległe odcinki. Ostatecznie, tak jak wstępnie zakładałem, uzyskałem bardzo interesujące i proste w formie, relacje równoległych linii na płaszczyźnie. Ponadto, co było dla mnie również bardzo ważne, był widoczny delikatny zarys form geometrycznych powstałych z ułożenia pasków (fot. 4). Właśnie takie eksperymentalne działania wskazują na nowe, inne możliwości wykonania matrycy linorytniczej, mogą służyć m.in. w dydaktyce w pracowniach graficznych. Wpływają inspirująco na wyobraźnię studentów, pozwalają im swobodnie eksperymentować na swój własny sposób i użytek (fot. 5).

Techniczny opis realizowanego zadania:

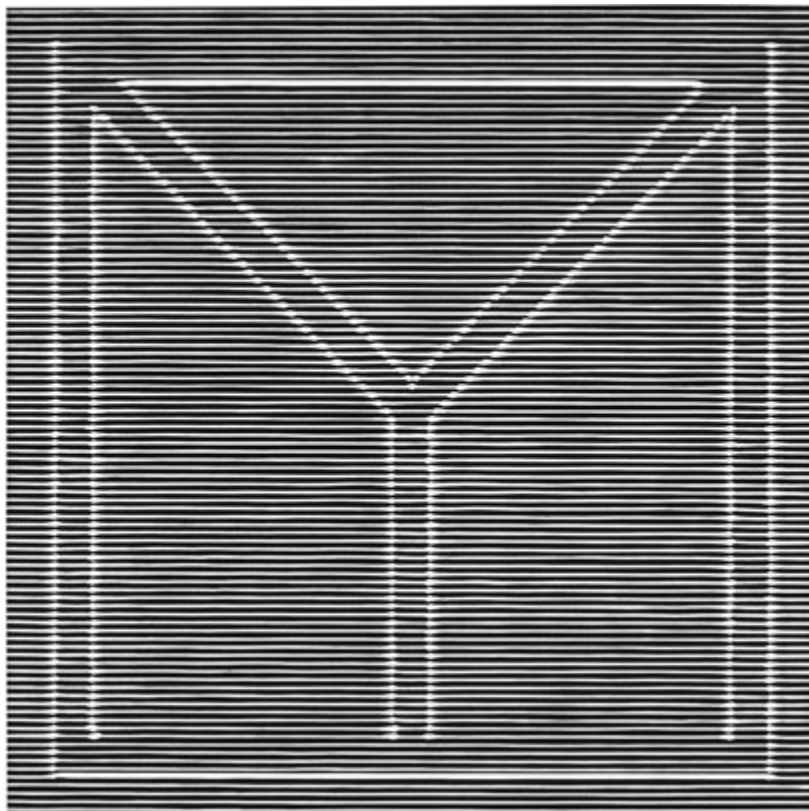
Do przygotowania podkładu należy: wyciąć w PCV o grubości 1 mm odpowiednie formy szablonowe i przykleić je taśmą dwustronną do podkładu z płyty PCV o grubości 2 mm. Następnie przyciąć o podobnym wymiarze linoleum i nałożyć na ww. podkład. Na tak przygotowanym podkładzie możemy przystąpić do wycinania matrycy. Dłuto, w miejscach uwypuklonych przez szablon przyklejony do podkładu,

podczas cięcia linii zaczyna w sposób naturalny wyhamowywać i zagłębiać się w masie linoleum – w efekcie możemy zaobserwować w tym miejscu rozszerzenie się linii.

UWAGA: Dodatkowo podkładając – podklejając pod linoleum nieregularne kawałki np. tektury lub inne płaskie przedmioty, możemy uzyskać w tych miejscach na powierzchni linoleum nieprzewidywalne deformacje linii.

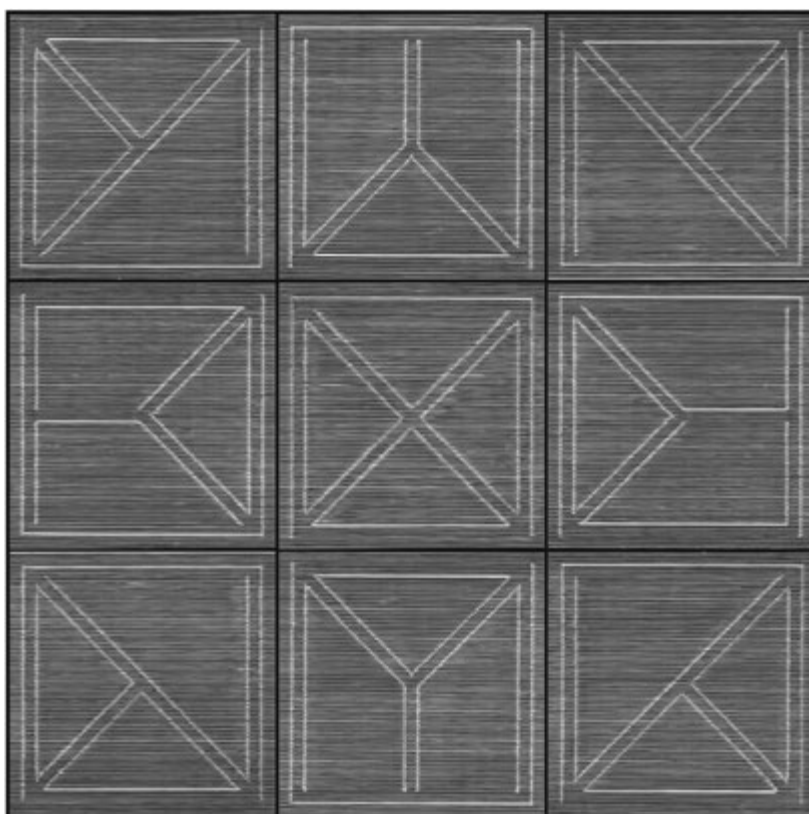
✓ fot. 3, matryca MODUŁ AB2





^ fot. 4, grafika z MODUŁU AB2

√ fot. 5 , grafika modułowa, kompozycja 1



W poszukiwaniu nowej ikonografii. Wątki tematyczne w grafice ekspresjonizmu – tradycja i współczesność

Barbara Chojnacka

W referacie skupiam się na relacjach między warstwą treściową dzieł autorstwa poznańskiej grupy artystycznej Bunt, działającej od 1917 roku oraz nieformalnej grupy powstałej niemal 100 lat później, także w Poznaniu, w kręgu Katedry Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Kilka lat działalności „Nowego Buntu” (według umownego określenia stosowanego przez współcześnie tworzących artystów), kilkanaście wystaw i działań artystycznych pozwala na spojrzenie wstecz i pewną refleksję.



^ Andrzej Bobrowski, *Transformacja M_S*, linoryt 2015

1. Do podstawowych opracowań należy monografia ugrupowania artystów, zob. Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917-1922*, Wrocław 1991 oraz katalog twórczości plastycznej członków Buntu, zob. *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917-1925*, oprac. zbiorowe, red. Grażyna Hałasa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003.

U progu trzeciej dekady XXI stulecia poznańskiego Buntu właściwie nie trzeba przypominać¹. Grupę Bunt założyli artyści skupieni wokół czasopisma „Zdrój” – Margarete i Stanisław Kubiccy, Jerzy Hulewicz, Jan Panieński, Władysław Skotarek, Stefan Szmał, Artur Swinarski, Jan Wroniecki oraz August Zamojski. Inspiracją do powstania i działalności grupy stały się niemieckie ruchy awangardowe, pogłębiane kontaktami między artystami i wspólnymi wystawami. Artyści manifestowali absolutną wolność i niezależność twórcy. W sztuce ekspresjonistów głównym celem było budzenie zaangażowania i emocji, ważna stała się reakcja i oddziaływanie na współczesne życie, zwłaszcza na kwestie polityczno-społeczne (niepodległość Polski, negatywny stosunek do wojny), na konflikty klasowe i narodowe. Głoszono idee rewolucji, której celem była odnowa moralna ludzkości i „nowa wspólnota”. Artyści Buntu wpisali się w działania europejskiej awangardy, dla której nowe idee społeczne były równie istotne jak nowe idee artystyczne.

Artyści Buntu tworzyli przede wszystkim grafikę, funkcjonującą w wielu odciskach, co umożli-

wiało szybkie rozpowszechnienie przekazu, także w wydawnictwach. W odniesieniu do Buntu było to czasopismo „Zdrój”. Posługiwali się łatwą i tanią techniką linorytu, rzadziej wykonywali drzeworyty. Od strony formalnej prace artystów Buntu cechowała silna synteza, uproszczenie, często geometryzacja, lub odmiennie – indywidualna stylizacja, przy czym prace niektórych twórców są kompozycjami w pełni abstrakcyjnymi.

W zakresie ikonografii Buntu występuje znaczna grupa tematów funkcjonujących w sztuce od dawna, popularnych także w pierwszych dekadach XX stulecia. Większość podejmowanych przez ekspresjonistów wątków tematycznych stanowiła nośniki istotnych przekazów ideowych, inne stały się niejako pretekstem i polem do podejmowania eksperymentów formalnych, a także technologicznych. W obszernym katalogu tematycznym wyróżniają się – portret i autoportret, pejzaż, widoki miast, w tym ujęcia ulic, akt i sceny erotyczne, sceny o tematyce sportowej, mitologicznej, rzadziej pojawiała się martwa natura i kwiaty. Częste są przedstawienia silnych stanów emocjonalnych, np. bólu,

obłądu, ekstazy, paniki, w których ekspresji ujęcia towarzyszyła ekspresja formalna. Jednak do najważniejszych należą dwie grupy tematów. Pierwszą są przedstawienia z obszaru ikonografii religijnej, które w sposób symboliczny miały propagować idealistyczną koncepcję „nowego człowieczeństwa”. Drugą grupę stanowią sceny rewolucyjne, a sztandarowym przykładem jest grafika Stanisława Kubickiego *Wieża Babel*.

„Nowy Bunt” świadomie nawiązuje do programu historycznej grupy, zwłaszcza na płaszczyźnie przekazu. Często prace współczesnych artystów inspirowane są programem, twórczością, a nawet działalnością poznańskiego Buntu, stanowiąc swoisty dialog między przeszłością a teraźniejszością. Maciej Kurak we wprowadzeniu do wystawy *Bunt*, przygotowanej w Galerii Duża Scena Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (2018), przybliżył założenia programowe nieformalnej grupy, pisząc: „wystawa przedstawia praktyki artystyczne, które dążą do przeobrażenia idei i wartości obecnych w dominującym porządku społeczno-kulturowym przy zachowaniu krytycznego stosunku do obyczajowości, przyzwyczajzeń i przeświadczeń obowiązujących w danej społeczności. Projektując alternatywne lub krytyczne realizacje odnoszące się do rzeczywistości społecznej, artyści nie wpadają w pułapkę uprawomocnień, przeciwstawiają się nawykowi i stereotypom. Wystawa zwraca uwagę na tematy często niechciane, takie jak: bezdomność, bieda, emigracja, bezprawie, prekariat, nierówności i polaryzacja społeczna, marginesy klasowe... Podejmuje i umożliwia dyskusję w sprawach społecznie ważnych. Ujawnia mity – wyobrażone formy, które kształtują społeczeństwo oraz mówi o wspólnotowości jako wartości nadrzędnej w relacjach publicznych”².

Jednak współcześnie tworzący artyści stawiają sobie kolejne zadania. Maciej Kurak pisze bowiem: „Za pomocą działań artystycznych i społecznie zaangażowanych prace badają obszar i skuteczność oddziaływania sztuki na społeczeństwo i politykę. Pytają, czy wizualne zagadnienia estetyczne wpływają na wiarygodność przekazu. Zastanawiają się nad rolą artysty w społeczeństwie i jego aktywności osadzonej w konsumpcyjnym świecie. Badają kontekst oraz wpływ emocji, sugestii i pamięci na odbiór”³.

Przeglądając i zestawiając dzieła artystów historycznego Buntu i prace twórców współcze-

snych, nawiązujących do niektórych jego postulatów programowych, można się zastanowić nad dawną i aktualną ikonografią, zadając pytania: Jakie wątki tematyczne Buntu znalazły kontynuację w pracach współczesnych? Jakie motywy i sceny inspirowały/inspirują współczesnych artystów i w jakim zakresie? Czy współcześni artyści stworzyli własną ikonografię?

Wystawy i działania artystyczne „Nowego Buntu”

W tym celu, z perspektywy kilku lat, przyglądając się działalności poznańskich (i nie tylko) artystów, zestawmy kalendarium ich przedsięwzięć ekspozycyjnych, pozwalające na przypomnienie wydarzeń, ale umożliwiające także podjęcie pewnej analizy i wyciągnięcie wniosków.

- *Refleks*, Salon Wystawienniczy Rarytas w Poznaniu (26 IV 2014),
- *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda*. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego: Muzeum Narodowe w Poznaniu (19 IV – 31 V 2015); Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (25 VI – 23 VIII 2015); Muzeum im. Józefa Ignacego Kraszewskiego w Dreźnie (4 IX – 8 XI 2015); Dolnośląskie Centrum Fotografii Domek Romański we Wrocławiu (19 XI – 12 XII 2015),
- *Ulotka*, squat Od:Zysk w Poznaniu (16 – 18 V 2015),
- *Ulotka*, Zemsta, Poznań (5 VI 2015),
- *BUNT*. Wystawa towarzysząca 38. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz, Galeria Duża Scena (15 XI 2018 – 15 I 2019),
- *BUNT II*, Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (8 V – 8 VI 2018),
- *XI Biennale Grafiki Studenckiej Bunt*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu (5 IV – V 2019),
- *Absmak*, Galeria Biblioteki Uniwersytetu Zielonogórskiego (17 – 29 V 2019),
- „+,-” *Hommage a Bunt et Jung Idysz*, Muzeum Miasta Łodzi (12 VI – 29 IX 2019).

Ostatnią inicjatywą poznańskiej, nieformalnej grupy jest Konferencja *Bunt. Nowe Ekspresje*, przygotowana przez Katedrę Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (10 – 11 XII 2019). Zgodnie z koncepcją konferencja stanowiła zwieńczenie wymienionych wystaw i inicjatyw poświęconych ekspresjonizmowi w Poznaniu, a jej zadaniem było – jak określił Maciej Kurak „przybliżenie awangardowych idei i postaw artystów grupy Bunt z 1918 roku, w kontekście aktualnych badań dotyczących grafiki artystycznej oraz jej kulturotwórczej, medialnej i społecznej roli”⁴.

Syntetyczny przegląd wystaw i działań artystycznych „Nowego Buntu” zasygnalizuje obszary tematyczne podejmowane przez artystów i pozwoli na wyodrębnienie, a może także sprecyzowanie zjawisk, w których już od pierwszych przedsięwzięć ujawnia się programowe nawiązywanie do twórczości graficznej Buntu. Zaakcentowane przy tym zostanie zagadnienie „druków” towarzyszących, np. plakatów.

Refleks (2014) to artystyczna książka, na którą składa się 16 prac graficznych autorstwa artystów

2. <https://uap.edu.pl/2018/11/bunt-wystawa-towarzyszaca-38-edycji-konkursu-im-m-dokowicz/> (data wejścia: 12 III 2020).

3. Ibidem.

4. Maciej Kurak, Informacja o konferencji *Bunt. Nowe ekspresje*, październik 2019.

z poznańskiej uczelni, a także spoza tego kręgu. Ascetyczna aranżacja w Salonie Wystawienniczym Rarytas w Poznaniu sprowadzała się do prezentacji 16 egzemplarzy książek, z których każda otwarta była na kolejnej grafice, w niewielkiej wyizolowanej przestrzeni przypominającej sześcioboczny tunel. Kuratorem tej ekspozycji był Maciej Kurak. Zwielokrotniona książka zaistniała więc jako obiekt w przestrzeni – instalacja graficzna. Wystawie towarzyszył plakat wykonany przez Andrzeja Bobrowskiego, w którym autor wykorzystał motyw linorytu *Wieża Babel* Stanisława Kubickiego, wkomponowany w plakat I wystawy Buntu (1918).



^ Plakat pierwszej wystawy grupy Bunt, 1918

5. Lidia Głuchowska, *Prezentacja grafik artystów współczesnych Refleks (2014–2015)*, w: Folder do wystawy *Bunt. Ekspresjonizm Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015. Zob. także: Maciej Kurak (red.), *Refleks*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Grafiki i Komunikacji Wizualnej, Fundacja Rarytas, Poznań 2014.

Wieżę z plakatu Kubickiego zastąpił tunel sugerujący sześcioboczną formę – przestrzeń pokazu. Współpracująca z artystami Lidia Głuchowska napisała: „*Refleks* nawiązuje do programów grupy Bunt, zwłaszcza do idei sztuki zaangażowanej. Zawarte w niej prace obnażają konwenanse, przejawy prowincjonalizmu i ksenofobii, będąc apelem przeciw idealizacji rzeczywistości w mediach oraz utrwalaniu społeczno-politycznej hipokryzji, a także ograniczeniom narzucanym jednostce przez oficjalne instytucje”⁵. Artystyczną książkę, złożoną z niewielkich, barwnych i czarno-białych grafik, zrealizowanych w różnych technikach, współtworzyli graficy na co dzień pracujący w obszarze grafiki warsztatowej, instalacji i nowych mediów, podejmujący działania in situ – Krzysztof

Balcerowiak, Andrzej Bobrowski, Stefan Ficner, Marek Glinkowski, Jarosław Janas, Dorota Jonkajtis, Katarzyna Krawczyk, Maciej Kurak, Maryna Mazur, Agnieszka Mori, Grzegorz Nowicki, Mirosław Pawłowski, Max Skorwider, Piotr Szurek, Michał Tatarkiewicz i Radosław Włodarski.

Kolejny projekt wystawienniczy *Ulotka* (2015), zgodnie z założeniem kuratora Macieja Kuraka, nawiązywał do druku ulotnego, stanowiącego „dokument życia społecznego”, pod którym to określeniem w zbiorach bibliotecznych ujmowane są różnorodne druki, od jednokartkowych ulotek, poprzez broszury, aż do afiszów i plakatów. Tytułowa ulotka



^ Radosław Włodarski, plakat wystawy Ulotka, 2015

definiowała więc od razu formę przekazu w postaci druku – ulotki, jak i charakteru przekazywanej treści, która szybko miała trafić do odbiorcy. O głębokiej istocie i funkcji ulotki, tak niepozornej w swej materialnej formie, zdaniem Kuraka, przesądza jej „chwilowość”. Jest przecież drukiem wykorzystywanym w danym miejscu, czasie i przestrzeni, ale także w określonym celu. Zawiera bowiem sprecyzowany przekaz, ujawniony tu i teraz, stając się nośnikiem pewnych idei. Forma wizualna – prace w formacie A4, nawiązywały do niewielkich wymiarów druku – ulotki. Autorami prac byli artyści z dwóch ośrodków, skupieni na uczelniach artystycznych – znany już krąg twórców Katedry Grafiki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (16 autorów) i Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we

Wrocławiu (14 autorów). Dzieła artystów z obu ośrodków nawiązywały do analogicznych zagadnień społecznych, ale „przedstawiały problem z innej perspektywy”⁶. Uniknięcie zjawiska centralizacji globalnej kultury i podkreślenie roli lokalności, to właśnie – zdaniem kuratora – stanowiło wartość projektu. Prace były eksponowane na stelażach nawiązujących do „róży wiatrów”, a przesuwanie luźnych ram z grafikami miało akcentować „nawarstwienie i przenikanie się prac tworzących wspólną wartość”. Do tego pokazu pomysłodawcy przygotowali plakat, zaprojektowany przez Macieja Kuraka, Radosława Włodarskiego i Andrzeja Bobrowskiego, a wykonany przez ostatniego z wymienionych grafików. Tym razem inspiracją stał się motyw topoli z linorytniczego cyklu *Topole* Stefana Szmaja (ok. 1919), przekształcony w zgeometryzowaną formę rozwartych nożyc.

Obie realizacje graficzne – *Refleks* i *Ulotka* zaistniały w innym kontekście, w innych przestrzeniach, jako samodzielne pokazy – instalacje graficzne włączone do cyklu wystaw *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, prezentowanej w 2015 roku w czterech instytucjach – Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum im. Józefa Ignacego Kraszewskiego w Dreźnie oraz w Dolnośląskim Centrum Fotografii Domek Romański we Wrocławiu. Kuratorem tych ekspozycji była Lidia Głuchowska, a w Poznaniu także Agnieszka Salamon-Radecka. W każdym z tych miejsc (oprócz poznańskiego Muzeum) *Refleks* i *Ulotka* wkomponowane zostały w aranżację wystawy, stanowiąc spójną wizualnie całość, w ten sposób nawiązując do koncepcji dialogu ekspresji sztuki „dawnego” Buntu ze współczesnymi realizacjami. W wymienionych miejscach (oprócz Muzeum w Poznaniu) dodatkowo pojawił się projekt *Ich 7*, którego kuratorką była Lidia Głuchowska. Projekt obejmował prace graficzne, rysunkowe i rzeźbę siedmiorga artystów z Poznania i Wrocławia – Andrzeja Bobrowskiego, Agaty Gertchen, Macieja Kuraka, Jacka Szewczyka, Piotra Szurka, Przemysława Tyszkiewicza i Małgorzaty Kopczyńskiej. Tytułowe „7” nawiązywało do siedmioosobowej grupy artystów „dawnego” Buntu i uczestników współczesnego pokazu. W tym kontekście na ekspozycji zaistniała kolejna już praca Andrzeja Bobrowskiego *Transformacja M/S* – wielkoformatowy linoryt przedstawiający wizerunki Margarete i Stanisława Kubickich wzorowane na ich autoportretach. Ten z kolei linoryt stał się inspiracją do kolejnej realizacji, tym razem instalacji ze szkła, zatytułowanej *Przenikanie*, autorstwa duetu wrocławskich artystów – Karoliny Ludwiczak i Marcina Stachowiaka.

Po kilkuletniej przerwie „Nowy Bunt” w latach 2018-2019 podjął intensywniejsze działania, co wiązało się z rocznicą – 100-leciem istnienia poznańskiej grupy artystycznej Bunt. Dwa wydarzenia włączono w projekty cykliczne, od wielu lat funkcjonujące w programie poznańskiej uczelni artystycznej. Wystawa *Bunt* (Duża Scena UAP), towarzyszyła 38. edycji *Konkursu im. Marii Dokowicz*. Wzięło w niej udział 12 twórców z Poznania, uczestnicy poprzednich wystaw oraz studenci – Andrzej Bobrowski, Gosia Ce, Mikołaj Garstecki, Marek Glinkowski, Tobiasz Jankowiak, Tomasz Kalitko, Agnieszka Maćkowiak, Piotr Słomczewski, Raman Tratsiuk, Monika Pich, Joanna Wiernicka, Wiktor Wolski. Kurator wystawy – Maciej Kurak we wprowadzeniu do ekspozycji nakreślił cytowane już w tym tekście założenia programowe. Drugim wydarzeniem było *XI Biennale Grafiki Studenckiej Bunt* (2019), a w kontekście tej wystawy jej kurator, także Maciej Kurak zaznaczył: „XI edycja *Biennale Grafiki Studenckiej* w Poznaniu przypada na setną rocznicę działalności poznańskiej grupy Bunt założonej w 1918 roku. Do grupy należeli artyści, którzy tworzyli przede wszystkim w technikach graficznych, zwłaszcza linorycie. Artyści Buntu podejmowali tematy społecznie zaangażowane, wpisujące się w dyskusję o możliwości tworzenia nowej, lepszej rzeczywistości, krytycznie odnoszące się do ówczesnych czasów. Podjmowali treści utylitarne, wychodzące poza lokalne sprawy. Reprezentowali nurt sztuki awangardowej opartej o chęć «przebudowywania świata»”⁷. W koncepcji wystawy Kurak zaakcentował, że: „Zwraca [biennale] uwagę na wartość postawy, która nie przyjmuje pasywnej akceptacji, wchodzi w dyskusję z otoczeniem, jednocześnie dostarcza nowych twórczych idei i graficznych rozwiązań. Konkurs pozwala na wyłonienie ciekawych sposobów interpretacji świata, daje możliwość dyskusji na temat roli grafiki w kontekście kształtowania się nowych zjawisk kultury i relacji formy wypowiedzi twórczej wobec inicjatyw społecznych”⁸.

Kolejna z wystaw, zatytułowana *Absmak* (2019), prezentowała prace kilkunastu twórców – wykładowców Katedry Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Kuratorzy wystawy – Andrzej Bobrowski i Maciej Kurak byli także jej uczestnikami. Prace wykonane zostały w różnych technikach graficznych w odniesieniu do twórczości Buntu, ale przy zachowaniu otwartości i dowolności wyboru, nie zawężając technik do dominującego w Buncie linorytu. W koncepcji wystawy określono: „Twórcy Buntu upraszczali i zniekształcali formy, geometryzując ich kształt. Realizowali główne postulaty związane z tworzeniem «nowego ładu»,

6. Maciej Kurak, Opis projektu *Ulotka*, 2015, opis; Maciej Kurak (red.): *Ulotka*; Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Grafiki i Sztuki Mediów; Fundacja Rarytas, Poznań 2015.

7. <http://www.arsenal.art.pl/wydarzenia/xi-biennale-grafiki-studenckiej-2019/> (data wejścia: 12 III 2020). *XI edycja Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu*. *Bunt*, wstęp: Maciej Kurak, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2019.

8. Ibidem.

Absmak

Wystawa wykładowców Katedry Grafiki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu



Uczestnicy wystawy: Andrzej Bobrowski, Agnieszka Maćkowiak, Stefan Ficner, Max Skorwider, Dorota Jonkajtis, Maciej Kurak, Radek Włodarski, Grzegorz Nowicki, Krzysztof Balcerowiak, Michał Tatarkiewicz, Jarosław Janas, Witold Modrzejewski, Piotr Szurek, Maryna Mazur, Kajetan Karczewski

Otwarcie wystawy: 17 maja 2019 r. godz. 13:00
Galeria Biblioteki Uniwersytetu Zielonogórskiego
al. Wojska Polskiego 71, Zielona Góra

Kuratorzy: Maciej Kurak, Andrzej Bobrowski
Koordynatorzy: Janina Walis, Max Skorwider

Organizator: Biblioteka Uniwersytetu Zielonogórskiego

Wystawa czynna do 29 maja 2019 r. w godzinach od 9:00 do 19:00
Więcej informacji na stronie: www.bu.uz.zgora.pl



lepszego świata. Reprezentując postawę społecznie zaangażowaną, poszukiwali nowych rozwiązań. Projekt artystyczny *Absmak* kontynuuje myśli Buntu o sposobach zmian świadomościowych. Podobnie jak wizje Stanisława Kubickiego, przedstawiające wioślarza płynącego pod prąd, ludzi uciekających z wieży Babel, nagą kobietę z czarną twarzą, prace uczestników wystawy *Absmak* próbują przenieść nas w inną rzeczywistość. Zwracają uwagę na myśli

pomijane, społecznie nieakceptowane, które jednocześnie przełamują deklarację prawdy o świecie. *Absmak*, pojęcie rozpropagowane przez filozofkę Julię Kristewę, nawiązuje do słowa *abject* tłumaczonego jako «porzucony», «nikczemny» i «wstrętny». Do tego właśnie zagadnienia nawiązują zaproszeni artyści/graficy⁹. Na ekspozycji zaprezentowane zostały grafiki Andrzeja Bobrowskiego, Krzysztofa Balcerowiaka, Stefana Ficnera, Jarosława Janasa,

9. <http://www.isw.uz.zgora.pl/index.php/aktualnoci/1-najnowszy/1211-absmak> (data wejścia: 12 III 2020).

▼ Maciej Kurak, Stanisław Kubicki z cyklu *Wyobcowani*, linoryt 2019





^ Stefan Szmaj, *Autoportret II*, linoryt 1919



^ Margarete Kubicka, *Autoportret*, linoryt 1917

✓ Andrzej Bobrowski, *Horyzont*, linoryt 2018





^ Akacja plakatowa, Bunt 1919-2019



^ Akacja plakatowa, Bunt 1919-2019

✓ Akacja plakatowa, Bunt 1919-2019



10. <http://uap.edu.pl/2019/06/katedra-grafiki-uap-hommage-a-bunt-et-jung-idysz/> (data wejścia: 12 III 2020).

11. Większość wymienianych prac graficznych artystów Buntu reprodukowana jest w opracowaniu *Bunt. Ekspresjonizm poznański...*, zob. przyp. 1.

12. *Wielość w jedności. Offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej*, (katalog wystawy), oprac. i red. Barbara Chojnacka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 162 (il.).

13. Katarzyna Kulpińska, *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt*, w: *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. nauk. Lidia Głuchowska, Honorata Gołuńska, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015, s. 61-73; w tekście liczne autoportrety członków Buntu

Doroty Jonkajtis, Kajetana Karczewskiego, Macieja Kuraka, Agnieszki Maćkowiak, Maryny Mazur, Witolda Modrzejewskiego, Grzegorza Nowickiego, Maxa Skorwidera, Piotra Szurka, Michała Tatarkiewicza i Radka Włodarskiego. Wystawie tej towarzyszył także plakat autorstwa Radosława Włodarskiego, inspirowany twórczością Buntu, tym razem grafiką Władysława Skotarka *Panika*, do którego jeszcze powrócę.

Projekt graficzny – wystawa „+,-” *Hommage a Bunt et Jung Idysz* przygotowany został jako towarzyszący ekspozycji *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...*, prezentowanej w Muzeum Miasta Łodzi w setną rocznicę powstania awangardowej grupy Jung Idysz (1919). Tym razem poznańscy artyści (w wystawie uczestniczyło 17 twórców) odnieśli się do zagadnień kultury globalnej, ideologii narodowej, odrębności, różnic i uprzedzeń narodowościowych, a także nierówności społecznych. Maciej Kurak, współkurator wystawy razem z Andrzejem Bobrowskim, podkreślił: „Projekt graficzny „+,-” jest wprowadzeniem i współczesną odsłoną zagadnień społecznie zaangażowanych, poruszających temat utylitaryzmu, multikulturowości oraz globalnych zjawisk opartych na mechanizmie «systemów-światów» uwarunkowanych przez gospodarkę kapitalistyczną wyznaczającą nową mapę świata podzieloną na centra, półperyferie i peryferie. W nawiązaniu do polityki globalnej temat projektu graficznego ujawnia paradoksy swobód społecznych uzależnionych od układów międzynarodowych. Wystawa przedstawia ukryte mechanizmy kultury, które umacniają standardy zachowań odpowiedzialne za utrzymywanie ksenofobii w społeczeństwie”¹⁰. Obok wspomnianych już kuratorów, wystawiali: Krzysztof Balcerowiak, Stefan Ficner, Sławomir Iwański, Jarosław Janas, Dorota Jonkajtis, Kajetan Karczewski, Agnieszka Maćkowiak, Maryna Mazur, Witold Modrzejewski, Grzegorz Nowicki, Max Skorwider, Piotr Szurek, Michał Tatarkiewicz, Radosław Włodarski i Zbigniew Zieliński.

Prace zostały wykonane w różnych technikach graficznych, w formacie A5, nawiązującym do niewielkich wymiarów rycin stosowanych przez artystów Buntu i Jung Idysz. Każdy z twórców zaprezentował tylko jedną grafikę, a minimalizmowi zespołu dzieł odpowiadała minimalistyczna aranżacja – w „przenośnej galerii” o sześciobocznej formie.

Ikonografia **Odsłona I – Portret i autoportret**

Portret i autoportret wielokrotnie pojawiały się w twórczości artystów Buntu. Jako przykłady mogą posłużyć wizerunki współczesnych, utrwalane

przez ekspresjonistów – Stefana Szmaja *Portret Stanisława Przybyszewskiego* (1918, linoryt) i Jerzego Hulewicza *Portret Emila Zegadłowicza* (1922, linoryt)¹¹. Współcześni graficy dla odmiany zajęli się portretami osób znanych z kart historii, jak np. Radosław Włodarski, autor wizerunku *Franza Kafki* (wystawa: „+,-” *Hommage a Bunt et Jung Idysz*, 2019). Formą i historycznym kontekstem wyróżnia się realizacja Macieja Kuraka *Wyobcowani* (wystawa: *Absmak*, 2019). Tworzą ją cztery grafiki w technice linorytu oprawione w drewniane ramy z szybą, na które nałożona jest warstwa kurzu. Są to portrety Stanisława Brzozowskiego, Róży Luksemburg, Stanisława Kubickiego i Katarzyny Kobro, osób, które zdaniem autora „w początkach XX wieku bezkompromisowo angażowały się w idee tworzenia «lepszego świata», przeżywały problemy związane z przynależnością narodową”¹². Spod przykrytej kurzem historii szklanej tafli wyłaniają się wizerunki wyjątkowych osobowości, których życie prywatne i działalność skomplikowały kwestie narodowościowe – urodzenia, pochodzenia czy też obywatelstwa. Realizacja Kuraka odnosi się więc do wartości uniwersalnych, wciąż aktualnych „propagujących równość społeczną i wolność obywatelską”. W innej formie zaangażowana społecznie sztuka Kuraka, problemy współczesnego świata znalazły wyraz w *Czerwonym Katechizmie* (2018), poruszającym kwestie konsumpcjonizmu, dzikiego kapitalizmu, kultu pieniądza, potęgi Kościoła czy też dążności do władzy.

Jeszcze inaczej zagadnienie portretu podjął Andrzej Bobrowski w realizacji *Portret zbiorowy* (*BUNT Wystawa towarzysząca 38. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz, Galeria Duża Scena*, 2019), w której przedstawił członków grupy artystycznej Bunt. Nie nawiązał do istniejącego przekazu w formie grafiki czy też fotografii, bowiem taki portret nigdy nie powstał. Artysta nie zakładał podobieństwa, które tylko sygnalizował w odniesieniu do poszczególnych postaci, skupił się na spójności formy, która niewątpliwie miała symbolizować pewną spójność poglądów i wartości.

Autoportret był szczególnie preferowaną przez artystów Buntu formą wypowiedzi. Idea autoportretu w twórczości ekspresjonistów skupiała się na wizualnym odzwierciedleniu głębi osobowości, a często – jak podsumowuje Katarzyna Kulpińska – na ukazaniu postawy życiowej i artystycznej¹³. Autoportrety pozostawili wszyscy członkowie Buntu, wymienimy chociaż te najbardziej znane – Margarete Kubicka *Autoportret IV* (1917, linoryt), Jan Panieński *Autoportret* (linoryt) i Jerzy Wroniecki *Autoportret I* (ok. 1918, linoryt). Najwięcej własnych wizerunków pozostawił jednak Stefan Szmaja, np. *Autoportret II* (1919, linoryt), przy czym zespół

portretów linorytniczych wzbogacają wczesne portrety rysunkowe i fotograficzne, wykonywane w Bydgoszczy.

Linorytnicze autoportrety Stanisława Kubickiego (*Autoportret III*, 1918) i Margarete Kubickiej (*Autoportret IV*, 1917) posłużyły Andrzejowi Bobrowskiemu do realizacji wspomnianego już dużoforformatowego linorytu *Transformacja M/S*. Oryginalne grafiki, a przede wszystkim linoryt Bobrowskiego, zainspirowały powstanie kolejnej pracy – wymienionej już instalacji szklanej *Przenikanie* Karoliny Ludwiczak i Marcina Stachowiaka.

Autoportret wielokrotnie, w różnych kontekstach zaistniał w twórczości współcześnie działających artystów, np. Grzegorza Nowickiego – *Autoportret* (wystawa: „+,-” *Hommage a Bunt et Jung Idysz*, 2019), Piotra Szurka – *Autoportret* (wystawa: *Absmak*, 2019) oraz Michała Tatarkiewicza – *Ślad nieświadomego siebie w obrazie (1-2)* (wystawa: *Absmak*, 2019). Wizerunki własne Nowickiego i Szurka wpisują się w nurt formalny i technologiczny rozpoznawalny dla twórczości graficznej obu artystów, stanowiąc realistyczne (Nowicki) lub odrealnione sceny (Szurek). Jednak konwencję pozornie spokojnego obrazowania w obu pracach zakłóca ekspresja kompozycyjna oddana za pomocą innych środków. Fotograficzny autoportret Nowickiego to zwielokrotnione, nakładające się fragmenty twarzy i dłoni, odbite jak w kawałkach potłuczonego lustra, natomiast Szurek przedstawił siebie w półpostaci, w pozycji człowieka zwisającego głową w dół. Całkowicie odmiennie do tematu podszedł Tatarkiewicz. Jego specyficzny autoportret stanowi zapis chwil z pogranicza stanów świadomości i nieświadomości, powstały w oparciu o własne doświadczenia związane z lunatykowaniem. Filmowe kadry rejestrujące epizody z określonych dni posłużyły autorowi do realizacji prac graficznych (algrafia, serigrafia, offset), filmu i dziennika, w którym skrupulatnie zapisywał wykonywane czynności, dokonując swojej autoanalizy.

Odsłona II – Pejzaż

Samodzielny pejzaż czy też pejzaż z elementami rodzajowości w postaci scen figuralnych lub motywów architektonicznych rzadko pojawiał się w twórczości artystów Buntu. Do nielicznych przykładów należy *Pejzaż z Schömburga IV* Stanisława Kubickiego (1916, linoryt), a przede wszystkim niektóre ryciny z cyklu *Topole* Stefana Szumajera (1919-1920, linoryt), posiadające jednak odniesienia symboliczne. Współcześni twórcy z kręgu „Nowego Buntu” zdają się unikać wątku pejzażowego.

Odsłona III – Miasto/Ulica

W ujęciu ekspresjonistów Buntu tkanka miasta przybiera ożywioną, niespokojną formę, a dynamicznie chylące się dachy uczestniczą w dialogu architektura – człowiek. Dyskurs ten toczy się w pracach Artura M. Swinarskiego *Rozmowa* (1919, linoryt), a także Władysława Skotarka *Idący* (ok. 1918, linoryt). Architektura, niezmaczona ingerencją człowieka, zaistniała w linorycie Margarete Kubickiej *Ulica* (ok. 1918, linoryt).

Artyści współcześni wychodzą poza ramy pola obrazowego, określonego formą przedstawienia na papierze. Miasto ich inspiruje, pochłania, wciąga, ale inaczej – oni sami wnikają w jego wielkomięską przestrzeń ze swoimi realizacjami. Setna rocznica powstania Buntu – przypadająca na jesień 2018 roku stała się okazją do upamiętnienia i uczczenia tego wydarzenia w formie akcji artystycznej, przygotowanej przez Katedrę Grafiki Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. Działania skupiły się w przestrzeni Poznania, na słupach ogłoszeniowych, na których rozklejono plakaty *100 lat Buntu / Poznań 1918/2018*. Czarno-biały, ekspresyjny w formie plakat z motywem wieży, przypominającej eksplodującą rakietę w zakresie ekspresji kompozycji, formy oraz kontrastu czerni i bieli nawiązuje do stylistyki linorytów Buntu. Szukając pewnych odniesień, odnajdujemy je w linorycie *Promień* Jerzego Hulewicza (1919), ilustracji do *Genezis z Ducha*. Plakat autorstwa Radosława Włodarskiego wyróżniał się wśród współczesnych, najczęściej komercyjnych druków, sugestywnie sygnalizując określone rocznicowe wydarzenie. Twórca drugiego z plakatów – Andrzej Bobrowski inspirację odnalazł w ołówkowym rysunku Margarete Kubickiej *Most na Warcie* (1917), przekornie dynamizując kompozycję poprzez ustawienie jej w pozycji pionowej.

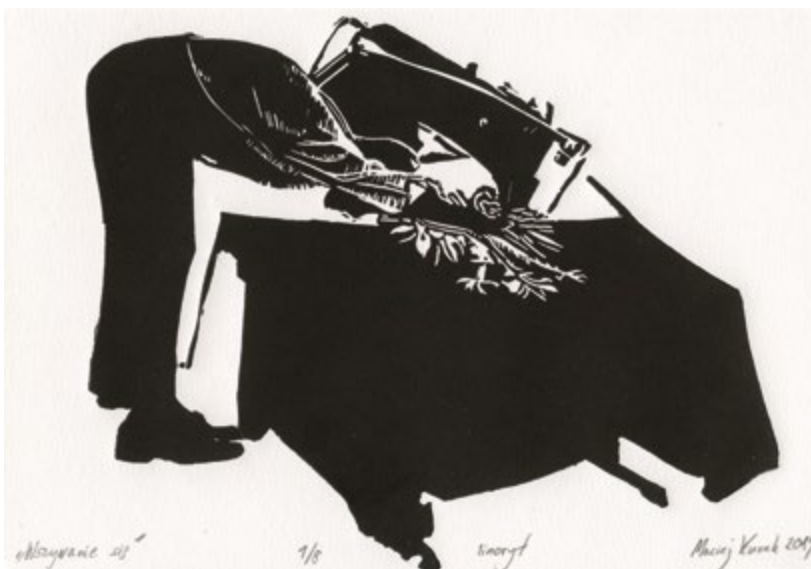
Podobną funkcję i wizualną formę posiadały inne, wymienione wcześniej autorskie plakaty, towarzyszące wystawom i pokazom „Nowego Buntu”, a inspirowane twórczością Buntu. Przykładem są plakaty do wystawy *Ulotka* (2015) czy też plakaty towarzyszące wystawie Buntu w Muzeum im. Józefa Ignacego Kraszewskiego w Dreźnie (2015), w których często powracał motyw skrzyżowanych topoli, inspirowanych linorytem Szumajera.

Odsłona IV – Akt i sceny erotyczne

Tematem często podejmowanym przez artystów Buntu był akt oraz jego bardziej rozbudowana forma w postaci scen erotycznych. Przykładem niech będą odmiennie prace, Jerzego Hulewicza *Akt siedzącej kobiety* (ok. 1918, linoryt) o syntetycznym,



^ Stefan Szmaj, *Walka o kobietę*, linoryt ok. 1919



^ Maciej Kurak, *Wszywanie się*, linoryt 2019

zgeometryzowanym rysunku oraz Jana Panieńskiego *Akt w słońcu* (linoryt) i Stanisława Kubickiego *Akt z chmurami* (1916), obie o metaforycznym kontekście. Na podobnej zasadzie zestawzić można dwie sceny erotyczne – niemal abstrakcyjny *Uścisk* (ok. 1918, linoryt) Władysława Skotarka i rozbudowany, narracyjny *Pocałunek* (1917, linoryt) Stefana Szmaja, w którego twórczości odnaleźć można wiele podobnych motywów, jak chociażby *Walka o kobietę* (ok. 1919, linoryt).

W twórczości grafików „Nowego Buntu” motyw aktu i scen erotycznych występuje sporadycznie. Jednym z nielicznych przykładów jest dwufiguralna

scena Radosława Włodarskiego (wystawa: *Refleks*, 2015), w której ukazał „fotograficzne” sylwetki mężczyzny i kobiety w ekwilibrystycznym niemal układzie.

Odsłona V – Motywy sportu i rozrywki

Sceny z motywami sportu i rozrywki (jak taniec), najczęściej jednak w kontekście metaforycznym, pojawiały się w grafice artystów Buntu. Te właśnie wątki kilkakrotnie podejmował Stanisław Kubicki w pracach rysunkowych i graficznych, np. *Wioślarz I* (rysunek tuszem, linoryt, ok. 1918) oraz w cyklu *Tancerka*, np. *Tancerka III* (1918, linoryt). Dynamika ruchu, często sprowadzona do zgeometryzowanych form umożliwiała szczególną ekspresję wypowiedzi. Współcześnie tworzący graficy nie sięgają do podobnych zasobów tematycznych, a sylwetkę człowieka w swoich pracach najczęściej ujmują w innych kategoriach.

Odsłona VI – Stany emocjonalne

Emocje i uczucia – te wyrażane i uzewnętrzniane, a także te skrywane – cieszyły się popularnością w grafice Buntu. Twórcą, który szczególnie chętnie je podejmował, był Władysław Skotarek. Przedstawiał stany skrajne jak *Obłąd* (ok. 1918, linoryt) z odrealnioną, rozderganą formą ciała człowieka w nagłym ataku lub te mniej oczywiste, jak *Idący* (ok. 1918, linoryt), gdzie sylwetkę mężczyzny, otoczonego uduziwnionymi formami domów, można identyfikować z samotnością. Skotarek jest też autorem *Paniki* (1918, linoryt), niezwykle ekspresyjnego linorytu, interpretowanego także w kręgu ideologii rewolucyjnej. Popularność motywu nie powinna dziwić, wszak silnej ekspresji treści mogła towarzyszyć adekwatna ekspresja formalna.

Bezpośrednim nawiązaniem do ostatniej z wymienionych grafik – *Paniki* jest linoryt Radosława Włodarskiego, zatytułowany analogicznie – *Panika* (wystawa: *Absmak*, 2019), wykorzystany przez autora także w projekcie wspomnianego już plakatu wystawowego. Praca Włodarskiego stanowi jednostkowy przykład nawiązania do ekspresyjnych, zgeometryzowanych form dawnego Buntu, przy czym temat ukazany został w innym ujęciu.

Stany emocjonalne, zarówno w formie abstrakcyjnej, jak i przedstawieniowej, podjęli artyści poznańscy, m.in. Andrzej Bobrowski w *Polach uczuć* oraz Maciej Kurak w linorycie *Wszywanie się* (obie na wystawie: „+,-” *Hommage a Bunt et Jung Idysz*, 2019). Kiedy tytułowe, niedookreślone „pola uczuć” Bobrowskiego pozostawiają wielość interpretacji, to polityczno-narodowościowe aluzje u Kuraka są oczywiste, a ich czytelnym symbolem jest biały orzeł

A black and white photograph showing the back of a person. The person's head is at the top, and their arms are slightly out to the sides. On their upper back, there is a large, bold, black tattoo in Polish. The text is arranged in four lines, reading from top to bottom: 'TO JEST', 'MIEJSCE', 'NA TWOJA', and 'REKLAME'. The font is a thick, sans-serif style, similar to a stencil or block lettering. The background is dark and out of focus.

**TO JEST
MIEJSCE
NA TWOJA
REKLAME**

i sylwetka mężczyzny, które w procesie wszywania stają się jednością.

Odsłona VII – Sceny religijne

Częstotliwość występowania scen sakralnych w grafice Buntu wypływa z ideologii i programu ekspresjonistycznej grupy. Niemal wszyscy twórcy podejmowali wątki religijne. Do najczęściej przedstawianych należą sceny z Chrystusem, np. Jerzego Hulewicza *Krzyż* (ok. 1918, linoryt) i *Chrystus* (1924, akwaforta barwna), Stefana Najgrakowskiego *Ukrzyżowanie* (1920, linoryt), a także z Matką Boską, m.in. Jana Panieńskiego *Zwiastowanie* (1919, linoryt) i Artura M. Swinarskiego *Zesłanie Ducha* (ok. 1919, linoryt). Bohaterami rycin artystów Buntu są też postaci biblijne, jak *Mojżesz* (1918, linoryt) Artura M. Swinarskiego oraz sylwetki określonych świętych, np. *Święty Franciszek z Asyżu* (1918, linoryt) Jerzego Hulewicza i *Święty Sebastian* (ok. 1918, linoryt) Stefana Szmaja.

Współcześni artyści z kręgu „Nowego Buntu” nie szukają inspiracji w sferze religijności i wiary. W nurt duchowości religijnej wpisuje się grafika Magdaleny Czerniawskiej *Sfera niebieska* (wystawa: *Ulotka*, 2015). Skojarzenia takie wywołuje sam tytuł oraz sylwetka mężczyzny ze splecionymi dłońmi, zawieszona w próżni, sugerująca zastygnięcie w molitwie i nieobecność.

Odsłona VIII – Sceny rewolucyjne

Biblijna Wieża Babel, wznoszona przez zjednoczoną ludzkość, mająca stanowić znak, dzięki któremu ludzie się nie rozproszą, była motywem często inspirowującym sztuki plastyczne. W potocznym znaczeniu „wieża Babel” oznacza idee lub przedsięwzięcia niemożliwe do wykonania, prowadzące do powstania zamętu. Po motyw ten, w kontekście rewolucyjnych przemian sięgali graficy Buntu, jak Stanisław Kubicki – *Wieża Babel II (Rewolucja)* (1917, linoryt) i Jerzy Hulewicz, *Kompozycja (Wieża Babel)* (ok. 1918, linoryt). Społeczne i polityczne zaangażowanie grafików Buntu odzwierciedlają prace o rozbudowanej warstwie znaczeniowej, np. Stanisława Kubickiego *Jutrzenka* (1919, linoryt), Jerzego Hulewicza *Dzwon (Wisielec, Serce dzwonu)* (ok. 1918, linoryt), Stefana Szmaja *Mówca* (linoryt) oraz Władysława Skotarka *Panika* (1918, linoryt) i *Okrzyk* (1918, linoryt).

Odwołaniem do wieży Babel jest przestrzenna realizacja Doroty Jonkajtis *Zburzona wieża* (wystawa: *Absmak*, 2019), w której artystka kształtuje kompozycję z rozsypanych liter i ich fragmentów (nawiązanie do pomieszania języków), tym samym wpisując się w przekaz – metaforę wieży Babel o niemożności budowy wieży mającej łączyć ludzi,

scalać narody i idee. W nurt przedstawień rewolucyjnych wpisuje się Maciej Kurak linorytem zatytułowanym *Wypadki przy pracy I* (wystawa: *Absmak*, 2019). W narracyjną opowieść, przywołującą na myśl średniowieczne horror vacui, wprowadza teksty z transparentów i chorągwi: Śląsk Wrocław (nazwa klubu piłkarskiego) oraz: Bóg Honor Ojczyzna, a na sztandarze także: OBÓZ NARODOWO-RADYKALNY z logo nawiązującym do formy z czasów II Rzeczypospolitej. Tłum postaci ze sztandarami i flagami stanowi odniesienie do manifestacji i pikiet organizowanych przez ONR, prawdopodobnie także do corocznych Marszów Niepodległości. Sylwetka papieża w lektyce wprowadza wątek nadmiernego zaangażowania Kościoła katolickiego w kwestie polityczne. Praca jest sugestywnym odzwierciedleniem przemierzania idei skrajnie nacjonalistycznej organizacji.

Odsłona IX – Współczesne wątki egzystencjonalne i społeczno-polityczne

Kondycja współczesnego człowieka i jego egzystencja w świecie, uzależniona od czynników politycznych, społecznych i kulturowych, stanowią temat wielu obecnie powstających realizacji. Interesujący przegląd aktualnych problemów, przede wszystkim wątków społecznych, wystąpił w projekcie ekspozycyjnym zatytułowanym *Ulotka* (2015). Zjawisko samotności jednostki w społeczeństwie, a może i bezdomności pojawiło się w dwóch pracach, utrzymanych w konwencji realistycznej, o zabarwieniu surrealistycznym – *Wonderland* Mariusza Gorzelaka oraz *Decisions* Christophera Nowickiego.

Wszeghogarniająca nas reklama – medialna i wizualna np. w formie billboardów – stała się wątkiem kolejnych prac. Zuzanna Dyrda w realizacji z dosłownym tytułem *To jest miejsce na Twoją reklamę* wskazuje wprost absurdalny niewykorzystany potencjał miejsca – męskie plecy. Natomiast Wojciech Kołacz w pracy *Nowy Ład (wieża Babel)* wieloznaczny językowy kontekst tytułowej wieży wykorzystał w innym znaczeniu – różnorodność języków świata zastąpiły języki reklamy, ukazane w formie literackich lub „obrazkowych” znaków, od McDonaldsa, poprzez loga biur podróży (TUI), obuwia (Nike), banków (ING) i inne, aż do portali społecznościowych (Facebook).

Problemy ekologiczne, w tym zataczające coraz szersze kręgi zjawisko wegetarianizmu i weganizmu stały się tematem pracy Przemysława Tyszkiewicza *Czy wegetarianie lubią węgiel?*, na której autor przedstawił pancierz gada usiany dawnymi budowlami sakralnymi i węglowymi szybami. Nasuwają się wieloznaczne interpretacje tak skonstruowanego przekazu, w którym nastąpiło zderzenie skrajnych tendencji

i postaw – ochrona natury i dziedzictwa kulturowego, niszczone ręką człowieka, a z drugiej strony – nadmierna eksploatacja zasobów planety Ziemi. Uwagi artystów nie umknął jeden z najistotniejszych problemów współczesności – zagrożenie świata terroryzmem. Przykładem jest ekspresyjnie zdeformowane, czarno-białe oblicze upiornego człowieka w turbanie z grafiki Maxa Skorwidera *I Want You*.

Rozwinięciem pewnych kwestii światopoglądowych stały się prace prezentowane na wystawie *Absmak* (2019). Max Skorwider w grafice *Natural way to enlarge your penis size* oraz Jarosław Janas w realizacji *Absmak* podjęli zagadnienie cielesności, tak aktualne w kontekście współczesnego kultu młodości i ciała oraz zjawisko szeroko pojętej tożsamości seksualnej. Prace stanowią krytyczny komentarz współczesnego świata, który doprowadza kult ciała, zewnętrznego wyglądu do absurdu i obsesji. Wygląd i fizyczność stały się najważniejsze, podczas gdy inne wartości przesuwają się na dalszy plan. W obu realizacjach zaakcentowano skupienie się na własnym ciele, jego mankamentach i kontrowersyjnych, a dla niektórych – ważnych walorach.

Proste znaki, ujęte jak symbole wyznaczają abstrakcyjną kompozycję *Advanced tutorial* Witolda Modrzejewskiego, zadającego przekorne pytanie: Jak malować? Autor odnajduje tylko dwie odpowiedzi – dobrze i źle, chociaż tytuł pracy *Zaawansowany samouczek* sugeruje wieloznaczność i wielość odpowiedzi.

Kolejna wystawa – „+,-” *Hommage a Bunt et Jung Idysz* (2019) ujawniła kolejne wątki tematyczne w twórczości współczesnych grafików. Problem diagnozowania czy też pomiaru zakłóceń w funkcjonowaniu zakamuflowanych, a zapewne określonych zjawisk w formie abstrakcyjnych realizacji graficznych podjęli Agnieszka Maćkowiak w linorycie *Rate* oraz Kajetan Karczewski w drzeworycie *Zakłócenia*.

W kręgu scen nieprzedstawieniowych lokuje się także praca *Segregacja – podział według określonych cech*, która stała się tematem barwnej grafiki Maryny Mazur. Zastosowany przez autorkę barwny kod oraz sam tytuł sugerują pewną normatywność określonych zjawisk, zachowań, segregacja we współczesnym świecie dotyczy przecież wszystkiego od segregacji śmieci, segregacji pacjentów do – ciągle przecież obecnej – segregacji ludzi w ujęciu grup etnicznych, narodowych, wyznaniowych, orientacji seksualnej itp. Problem „inności”, a może wykluczenia podjął Max Skorwider w grafice *Negatyw*, przewrotnie umieszczając białą owcę w stadzie czarnych zwierząt, akcentując zmianę tytułem: *negatyw* (tu w znaczeniu obrazu nieprawdziwego).

Lapidarna w formie grafika Krzysztofa Balcerowiaka, zatytułowana *Domini canes* – „Psy Pana”, w przyjętym znaczeniu określa zakon Dominikanów, którzy mieli strzec kościoła jak

psy. Czy pusta buda ze sznurem (bez psa) w grafice Balcerowiaka ma oznaczać zbiegłego strażnika? Niewątpliwie posiada kontekst do współczesnej sytuacji w Kościele i religijności.

Z kolei Jarosław Janas tematem swej wielobarwnej pracy „+,-” czyni popularną zdrapkę „Super 7”, podważając zapewne szaleństwo nabywania tanich zdrapek, popadanie w uzależnienie od hazardu, a równocześnie zawartymi w tytule znakami: + i – sugerując zastanowienie się na pozytywnymi i negatywnymi aspektami gier losowych.

Każda nowa epoka przynosi nowe doświadczenia, odsłania nowe problemy, które w różnorodnej formie plastycznej podejmują artyści. Twórcy dawnego poznańskiego Buntu i artyści współcześni czule reagowali i reagują na aktualne wydarzenia, w formie wizualnego przekazu, wskazując zjawiska, nad którymi nie można przejść obojętnie. Tym, co najsilniej łączy przedstawionych twórców jest nurt sztuki zaangażowanej społecznie. Z drugiej strony zauważyć należy, że zarówno w pracach ekspresjonistów, jak i współczesnych artystów, warstwa ikonograficzna często staje się czytelna i w pełni zrozumiała dopiero w odniesieniu do programów, literackich tekstów i autorskich komentarzy.

W tym kontekście ciągle żywe zdaje się stwierdzenie Stanisława Kubickiego: „Walka nie toczy się o obrazów zagadnienia estetyczne (a n e g d o t a c y g a ń s k i c h p r a c o w n i), lecz o CZŁOWIEKA I DZIĘN nasz (który nadejdzie)...”¹⁴.

14. Stanisław Kubicki, *Uwagi*, w: „Zdrój” III/2 (1918), s. 27.

▼ Jarosław Janas, *Absmak*, sitodruk 2019



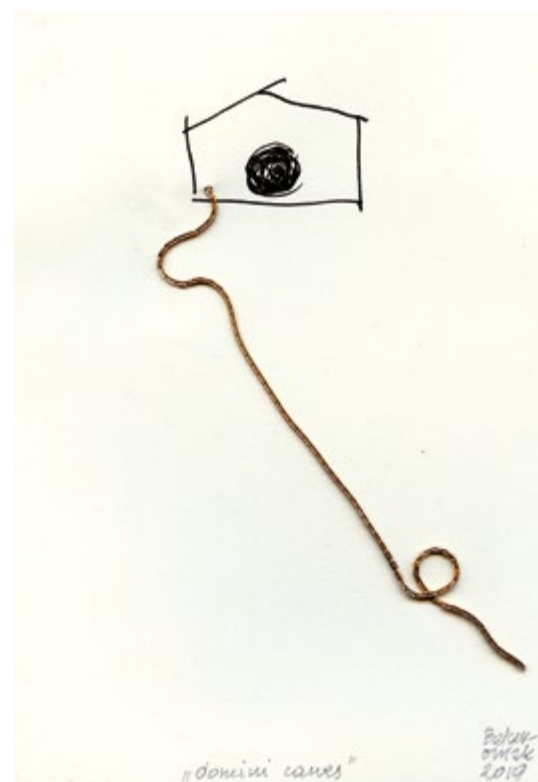


^ Max Skorwider, *Negatyw*, druk cyfrowy 2019

✓ Witold Modrzejewski, *Advanced tutorial*, olej na płótnie 2019



✓ Krzysztof Balcerowiak, *Domini Canes*, technika własna 2019



Małgorzata ET BER Warlikowska – solidna nicość rebelii

Dorota Miłkowska

Małgorzata ET BER Warlikowska jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Dyplom zrealizowała na kierunku grafika, w pracowni prof. Haliny Pawlikowskiej. Od 1997 r. pracuje w macierzystej uczelni, od 2013 r. na stanowisku profesora ASP. Prowadzi Pracownię Ekspansji Graficznej. Należy do grupy Wrocławska Szkoła Grafiki, ponadto, wraz z XY Anką Mierzejewską, tworzy performerski duet o nazwie Stary Banan.

✓ Zrób sobie faceta, szamot z porcelitem, wypalana serigrafia, 2001-2019



bunt dokonuje się przeciwko tradycji artystycznej (...).

1. J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota*. Zrzeszenie BUNT 1917-1922, Wrocław 1991, s. 80

„...bunt dokonuje się przeciwko tradycji artystycznej (...). Dokonuje się on także przeciw rzeczywistości, w poszukiwaniu wolności i w wyzwoleniu praw i norm”¹ – tymi słowami Jerzy Malinowski scharakteryzował pokrótce artystyczne wystąpienia twórców związanych z poznańskim ugrupowaniem Bunt, założonym w 1917 roku. Można by je odnieść także do prac współczesnej wrocławskiej artystki – Małgorzaty ET BER Warlikowskiej. Mogłyby być także idealnym komentarzem do jej twórczości.

Sztuka Warlikowskiej jest bez wątpienia naznaczona sprzeciwem. Pierwszy, wymieniany także przez Malinowskiego, dotyczy ograniczeń medium. Artystka od wielu lat przełamuje je, odrywając się od dwuwymiarowej płaszczyzny i anektując dla grafiki powierzchnie swych ceramicznych rzeźb. Nieustannie poszukiwania nowych „komponentów”, które mogłaby „złożyć” z graficznymi obrazami, doprowadziły ją ostatnio do sięgnięcia po szkło i metal. Równie interesujący jest sprzeciw, jaki Warlikowska wyraża za pośrednictwem swych prac. I to on będzie tematem niniejszego tekstu.

W obiektywie zainteresowań wrocławskiej artystki często znajduje się współczesna kobieta – uwikłana w narzucane jej przez kulturę role i płacąca wysoką cenę za ich wypełnianie lub bunt wobec nich. Warlikowska nie zawęży jednak ujęcia. Interesują ją także inne przejawy ograniczenia wol-

ności, widoczne w relacjach zachodzących pomiędzy jednostką (niezależnie od jej płci) a społeczeństwem, a także wywołane wpływem polityki, gospodarki i mediów na jednostkę.

Poszczególnym zagadnieniom artystka poświęca kolejne serie swoich prac. Pierwszym z zaangażowanych cykli była *Logorea*, powstała w latach 2001–2005. Złożyły się na nią cztery mniejsze serie: *Zipsociety*, *Zrób sobie faceta*, *Portret ze złej dzielnicy* i *Generacja**.

W wielkoformatowych linorytach z serii *Zipsociety* Warlikowska rozprawia się z modelem funkcjonowania społeczeństwa na zasadzie zamka błyskawicznego, którego poszczególne „zabki” muszą zostać „przycięte” do jednego formatu, by system mógł sprawnie działać. System nie toleruje indywidualizmu; opiera się na narzucaniu jednostce określonych, społecznie użytecznych ról.

Tytułem *Zrób sobie faceta* artystka opatrzyła serię główek odlewanych z porcelitu, pokrytych sitodrukowymi kalkami, zawierającymi reprodukcje polsko i niemieckojęzycznych ogłoszeń matrymonialnych. Jakkolwiek cykl ten można uznać za dość osobisty, był on przede wszystkim przejawem zainteresowania artystki relacjami zachodzącymi między mediami i jednostką, a także wpływem mediów na życie jednostki (w tym przypadku był to wpływ, który można by uznać za pozytywny).

Ceramiczne głowy tworzące kolejną serię realizacji, zatytułowaną *Portret ze złej dzielnicy*, nosiły, potraktowane dość syntetycznie, rysy twarzy mieszkańców wrocławskiego Nadodrza – XIX-wiecznej dzielnicy, w której artystka miała pracownię. Obecnie dzielnica ta przekształciła się w atrakcyjną część miasta, znaną z galerii sztuki, pracowni artystycznych i rzemieślniczych warsztatów, kawiarenek oraz małych restauracji; ówczesnie jednak miała raczej „kryminalny charakter”. Bohaterowie serii wyglądają, jak zauważa Michael Kihlman, „jak armia dziwolągów, brutalni i rozrabiaków! Na pierwszy rzut oka wydają się brzydki i niebezpieczni, jednak jeśli pobędzie się z nimi trochę dłużej, można poczuć, że za pokrywającymi ich tekstami, tatuażami i znakami kryje się wielkie serce. Może powinniśmy usiąść, dać im nieco więcej czasu i wsłuchać się w to, co naprawdę chcą nam powiedzieć? Bo wtedy opowiedzą nam historię niektórych z nas samych. Historię przedmieść, podwórek, wyrzutków i outsiderów. Czyli prawdopodobnie większości ludzi na tej planecie”².

*Generacja** to niewesoła refleksja artystki nad pokoleniem, do którego sama należy. Pokoleniem, które dojrzało w PRL-u, ale zawodowo debiutowało już w nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, w której jego przedstawiciele nie do końca się odnaleźli, a brak zorientowania w mechanizmach gospodarki rynkowej nadrabiali pracą, dającą efekty zwykle mniejsze od oczekiwanych. Wiele mówiąca jest gwiazdka użyta w tytule, zapożyczona z przedstawiających zwierzątka animacji rysunkowych, w których służy do schematycznego zaznaczenia zwierzęcych odbyć. W takiej formie możemy ten motyw zobaczyć także w grafikach wypalonych na powierzchni ceramicznych rzeźb. Kilkakrotnie powraca on jeszcze, jako symbol, w twórczości artystki.

Lata 2005–2012 Warlikowska poświęciła realizacji serii: *Lalopatia*, *Dollsystem* i *Ja-Moloch*, które zamknęła wspólnym tytułem *Born to be KING... kong* (był to tytuł wystawy zaprezentowanej po raz pierwszy w 2010 roku w Muzeum Miejskim we Wrocławiu). Treściowo serie stanowiły rozwinięcie wątków, jakie pojawiły się w poprzedzającej je *Logorei*.

Poszukując inspiracji dla syntetycznej formy dłoni z serii *Ja-Moloch*, która zapewniłaby osiągnięcie idealnego balansu pomiędzy wolumenem rzeźby a grafiką, jaka ją pokrywa³, artystka musiała uwzględnić jeszcze jeden czynnik. Od początku planowała prezentowanie rzeźb w grupie. Ich wymowa opierać się bowiem miała na multiplikacji. Jak wyjaśnia autorka, ujęta całościowo praca „stanowi (...) wypowiedź na temat zjawisk tak często omawianych w publikacjach z zakresu szeroko rozumianej psychologii tłumu: jego siły, podatności na sugestie agitatorów”⁴. Nawet bez owego wprowadzenia

symbolika tej rzeźbiarskiej grupy jest bardzo czytelna. Trudno zresztą, patrząc na nią, nie przywołać skojarzenia z plakatem wyborczym Gustawa Klucisa (łot. Gustavs Klucis) z 1930 roku, w którym masa identycznych dłoni (różniących się tylko wielkością) wpisana jest w kontur kolejnej, gigantycznej, wypełniającej niemal całą powierzchnię arkusza pokrytego czerwoną apłą. Dopełnieniem przedstawionej powyżej, uniwersalnej refleksji jest bardziej osobista, dotycząca samej artystki. „Jest to też opowieść o moim strachu przed tłumem, ale też o «tłumie we mnie»... (...) I tak jak w chiromancji przyjmuje się, że

2. M. Kihlman, Mocnym głosem o tym, co ważne, [w:] Małgorzata ET BER Warlikowska. Mycie twarzy, jedząc Marilyn Monroe, [katalog wystawy] BWA, Wrocław 2014, s. 14.

3. Ostatecznie artystka zainspirowała się rzeźbą, jaką miała okazję zobaczyć podczas podróży do Indii.



^ *Ja-Moloch*, szamot z porcelitem, wypalana serigrafia, od 2009

z lewej dłoni można wyczytać przyszłość, a na prawej zapisane jest to, co się wydarzyło, tak ja na swojej wielokrotności prawej dłoni zapisuję przeszłość: notatki o podróżach, planowanych lub zrealizowanych dziełach, odczuciach, lękach...”⁵, odpowiada Warlikowska. Realizacja cyklu w zasadzie nie została jeszcze zakończona, a długotrwałość procesu jego powstawania związana jest z wielokrotnymi zmianami, jakie artystka wprowadzała i wprowadza w „graficznych opowieściach” pokrywających rzeźby⁶.

Kolejne dwie prace cyklu *Born to be KING... kong*, czyli: *Lalopatia* i *Dollsystem*, „opowiadają [jak wyjaśnia autorka] o zjawiskach społecznych, takich jak naturalne rozwarstwienie jednostki na sferę publiczną i osobistą, przerost tej pierwszej (...) i dominowanie człowieka sprawiające, że sam przed sobą zaczyna udawać kogoś innego (...)”⁷. Bardziej precyzyjny w opisie jednej z prac z serii *Lalopatia*, zatytułowanej *Kids*, jest Andrzej Kostołowski, który zwrócił uwagę na fakt, że artystka „pokażała m.in.

4. Cytat pochodzi z materiałów udostępnionych autorce w dniu 10 X 2019 roku.

5. Ibidem

6. Wielokrotne przetwarzanie istniejących prac jest częstą praktyką artystki, która nie tylko przepala kalki pokrywające ceramiczne rzeźby, ale także dodrukuje nowe elementy na istniejące grafiki.

7. Cytat pochodzi z autografatu Małgorzaty ET BER Warlikowskiej, przygotowanego w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora, udostępnionego autorce.

8. A. Kostołowski, *Koń i mrówka (o wrocławskiej szkole grafiki)*, [w:] *Wrocławska Szkoła Grafiki, The Wrocław School of Printmaking*, Wrocław 2009, s. 35.

9. M. Kihlman, op. cit.

wyobrażenia dzieci z głowami dorosłych satripów (od Stalina do Kim Ir Sena)”. Uznając dalej, że „poddała w ten sposób demaskacji absurdałne manipulacje wobec dzieci, które w dużej mierze przez media są przedwcześnie „wydoroslane”. Rosną na dyktatorów, gdyż pozbawione są wolności i nie mogą rozumieć wolności innych”⁸. „Bez wątplenia coś poszło nie tak z ich wychowaniem”⁹, konkluduje bez dłuższych rozważań Michael Kihlman.

Być może kwestia odpowiedzialności za wychowanie dzieci zaprzęta ceramiczne głowy bohaterów kolejnej serii zatytułowanej *Kobieta myśli*. Głowy są zdeformowane – artystka pozbawiła je wierzchołków, tworząc w ich miejscu nieckowate zagłębienia, w które można wpasować porcelanowe niemowlę, albo wykonane z tego samego tworzywa: mózg czy... stożek kału. Wszystkie pokryte złotem na bazie platyny. Interpretacja pracy może być różnorodna, w zależności od własnych doświadczeń widza i dystansu wobec nich. Jednak kluczem do ich interpretacji jest niewątpliwie fakt, że nie ma miejsca w głowach kobiet na więcej niż jedną formę.

Czy kobieta myśli, czy wypełnia oczekiwania wobec siebie? Czy oczekiwania dotyczą wyłącznie wydania na świat potomstwa, czy może ceramiczne dziecko jest symbolem jakiegokolwiek roli/ jej wypełniania? (przy tej interpretacji nasuwa się odniesienie do filmu Zbigniewa Libery *Jak tresuje się dziewczynki* z 1987 roku, dokumentującego proces uczenia się przez dziewczynkę tego, jak być ładną, co jest potrzebne, by zdobyć akceptację, a może nawet uznanie otoczenia...).

Powróćmy jednak do prowokowanych przez pracę Warlikowskiej pytań: Czy kobieta – matka ma „w głowie” miejsce na coś jeszcze, oprócz myśli o dziecku/dzieciach? Czy może myśleć o karierze zawodowej, o osobistym rozwoju? O poświęceniu się pasji lub chociażby hobby? Czy „włożenie” do głowy dziecka, czy też myśli o potomstwie wyklucza wszelkie inne myśli, myślenie w ogóle? Czy kobieta w ogóle myśli – zdaje się, oczywiście przewrotnie, pytać artystka, wkładając do głowy kobiety zamiast mózgu – delikatnie mówiąc – rozmiękczonej jego wersję? Przecież wpływ otoczenia, wychowanie, czyli „to, co nam się wkłada do głowy” doprowadza niejednokrotnie, nie tylko w przypadku kobiety, do takiego „rozmiękczenia narządu służącego myśleniu”.

Wiele miejsca w swej twórczości Warlikowska poświęca kwestii narzucania jednostce wyborów, wymuszania ich poprzez oczekiwania najbliższego otoczenia lub społeczeństwa, ale nie tylko. Interesują ją także wpływ mediów na decyzje poprzez kształtowanie wyobrażeń jednostki i promowanie określonych wzorców.

Widzieliśmy już *Zrób sobie faceta*, realizację w której artystka pokryła ceramiczne głowy szpal-

tami ogłoszeń matrymonialnych. To niejedyny przykład nakładania na rzeźbiarskie przedstawienia głów „przedruków” z gazet w postaci tekstów i zdjęć. Podobnie postąpiła w kolejnych realizacjach: *Kobieta myśli* i *Notatnik mentalny*. Cytaty z tabloidów, zbieranych na całym świecie, mieszają się w nich z wymyślonymi przez Warlikowską sentencjami, imitującymi nagłówki gazet, na przykład: „Marilyn Monroe was bitten by Vampire”. Ich nieodrzeczność jest oczywiście zamierzona – odwołuje się do tabloidowej strategii walki o uwagę widza, prowadzonej przy użyciu podsuwania mu absurdałnych tytułów, reklamujących treści sensacyjnych artykułów. U Warlikowskiej nie przesłaniają one głowom widoku, jak pokazał to John Heartfield na swoim plakacie atakującym propagandową, niemiecką prasę lat 30. XX wieku. Sugerują tylko natłok informacji, pozostawiając, jak się wydaje, wybór niezależnego spojrzenia. Możliwość wyboru jest jednak złudzeniem. Treści promowane przez media nosimy niejako na sobie. Dotyczą one przecież wielu sfer naszego życia: od kupowanych przez nas ubrań i innych dóbr konsumpcyjnych, poprzez głoszone przekonania polityczne, realizowane kariery zawodowe, na modelach życia skończywszy. Nigdy nie wiemy, co nasz mózg zrobi z informacjami, jakie do niego napływają, jakimi jest nieustannie atakowany. W najlepszym razie zareaguje frustracją.

W 2014 roku artystka po raz kolejny odwołała się w swej twórczości do motywu ludzkiej głowy, w cyklu zatytułowanym *Mycie twarzy*, który po raz pierwszy można było oglądać publicznie w Galerii Szklą i Ceramiki, należącej do wrocławskiego Biura Wystaw Artystycznych. Równocześnie z ich prezentacją, w drugim salonie BWA miała miejsce inna wystawa Warlikowskiej: *Jedząc Marilyn Monroe*. Chociaż podzielone na osobne sale wystawiennicze, prezentacje tworzyły komplementarną narrację. Cykl *Mycie twarzy* zbudowany został w oparciu o multiplikowaną formę ceramicznej maski pokrytej sitodrukami. Czynność przywołana w tytule podniesiona została do rangi społecznego rytuału, a także mechanizmu narzuconego jednostce i biernie (albo świadomie, jako rodzaj strategii życia w społeczeństwie) przez jednostkę przyjętego. Na czym polega ów mechanizm wyjaśnia kuratorka wystawy, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka: „Mycie twarzy jest powtarzanym co dzień rytuałem. Warlikowska uprawia ten obrządek, snując rozważania o oczyszczeniu wizerunku. Z jednej strony jest to chęć utrzymania czystości, pozorów nieskalania. Twarz pokazuje wnętrze człowieka, całą prawdę o nim, należy więc ją wyczyścić, aby zachować prawdziwe «ja» w tajemnicy. To także pozbywanie się brudu – przyklejonych etykiet, narzuconych funkcji, niechcianych plotek. Dbłość o wizerunek to mniej lub bardziej



10. A. Klimczak-
Dobrzaniecka, *Jedząc Marilyn
Monroe – Mycie twarzy*,
[w:] *I Ate Marilyn Monroe*,
[katalog wystawy] BWA –
Galeria Sztuki Współczesnej,
Wrocław 2014, s. 9.

11. Cytowany fragment
pochodzi z noty opraco-
wanej do katalogu kolekcji
Dolnośląskiego Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych.
Wydawnictwo w publikacji.

12. A. Klimczak-
Dobrzaniecka, op. cit., s. 9.

świadome działanie człowieka, wszystko jedno, czy osoby publicznej, czy prywatnej. «Jak cię widzą, tak cię piszą». Najlepiej nie dać nic po sobie poznać”¹⁰.

„Czy kiedykolwiek jesteśmy wolni od pokrywającego naszą twarz brudu, czy rodzimy się jako *tabula rasa*, czy też od razu niesiemy na niej jakiś zapis? Na te pytania artystka odpowiada kolejnym, zaprezentowanym na wystawie cyklem. To *ET BER drzewo genealogiczne*, na który złożyły się odlane w porcelanie pełnoplastyczne rzeźby niemowląt o ciałach mniej lub bardziej odbiegających od normy. Owe „odstępstwa” artystka uzyskała, zastępując kończyny lub głowy elementami ornamentalnymi w formie gałązek akantu, pierścieni oraz pąków kwiatów, lub zmieniając „konfiguracje naturalnych układów”, poprzez zamianę miejscami rącek i nóżek. Nasz kod genetyczny warunkuje nasz wygląd. Ale nie tylko. Także to, co będziemy myśleć i jak będziemy się zachowywać, przekonuje artystka. Jednak nie traktuje ona „mutacji” jako czegoś negatywnego. Przeciwnie – pokrywając je złoconiami, udowadnia, że to one stanowiły o oryginalności jej rodu i nadawały mu charakter. Uważny widz dostrzeże, że ciała „niemowląt” pokryte są napisami. To cytaty pochodzące z należącego do matki artystki zeszytu z przepisami kulinarnymi, będącymi jedynym dziedzictwem rodu, które przetrwało zawieruchę wojen”¹¹.

Drzewo genealogiczne Marilyn Monroe (pokazane na tej samej wystawie) zbudowane jest z mniej skomplikowanych, niż w przypadku Warlikowskiej, antenatów. Każdy z nich wygląda identycznie: wszyscy zredukowani zostali do *Pictomana* – bezmiennego everymana, będącego symbolem jednostki gotowej do przeobrażenia (na przykład przez maszynę komercji) w kogośkolwiek – w zależności od potrzeb i oczekiwań społeczeństwa (konsumpcyjnego). Społeczeństwo to potrzebuje ofiar, by móc się nimi żywić. Jedną z nich jest Marilyn Monroe – jej ceramiczna twarz zawisła na ścianie galerii jako tytułowe *Trofeum*. Zmultiplikowane, wraz z innymi rzeźbami, grafikami i obrazami współtworzyły opowieść „o powstawaniu ikony, (...) o procesie kreacji wizerunku, (...) [jego] przyjmowaniu, przetrwaniu i unicestwieniu”¹², jak napisała w katalogu wystawy jej kuratorka. Trudno jednoznacznie stwierdzić, o którym momencie myślała artystka, tworząc z porcelany twarze – maski, otoczone charakterystycznie ułożonymi włosami. Bez trudu można zidentyfikować je jako twarz Marilyn Monroe, chociaż faktycznie pozbawione zostały szczegółów anatomicznych: oczu, nosa i ust, po których zazwyczaj poznajemy ludzi i które odróżniają jednostkę od innych, tworzących społeczeństwo. Czy jednak twarz, którą znamy jako twarz Marilyn Monroe, była jej twarzą, czy produktem showbiznesu? A będąc nim, czy należała do niej? Powielana w tysiącach egzemplarzy

patrzyła z gazet, plakatów, kalendarzy, ekranów kin. Mogła znaleźć się w posiadaniu każdego, kto za nią zapłacił. Mogła zawisnąć na ścianie (co często się zdarzało) – jak myśliwskie trofeum. Takim samym towarem jak twarz, stało się życie aktorki – nagłówki gazet krzyczały o każdym, „upolowanym” przez dziennikarzy, jego momencie. Każdy opisany w gazetach moment był publicznie „konsumowany”. Warlikowska sięgnęła po fragmenty takich artykułów, by zadrukować nimi ceramiczne maski. Obok tekstów umieściła także zdjęcia gwiazdy poddane montażowi, w efekcie którego Marilyn Monroe przekształciła się w matkę (Madonnę) karmiącą piersią małe dziecko (o twarzy JF Kennedy’ego), albo jej twarz zamieniła się w tarczę strzelniczą. Tragiczną historię gwiazdy kina dopełniają wykonane z masy lejnej stolce, także pokazane na wystawie. To finalny efekt procesu konsumpcji, ale też, co podpowiada tytuł, *Ostatnia wieczerza Marilyn Monroe* – odniesienie do samobójczej śmierci aktorki.

Za życia celebryci nie robią kupy. Nie są przecież zwykłymi ludźmi. Są sztucznymi tworem. I takimi pozostają, o ile machina showbiznesu nie skonsumuje ich i nie strawi, by dalej wydać, a w zasadzie wydalić na pastwę brukowców, które odkrywać będą skrzętnie każdy przejaw ich ludzkiej natury. Im bardziej skatologiczny, tym lepiej. Dla dobrego samopoczucia czytelnika i dla zysków wydawnictwa.

Polemiką z mediami była także kolejna, włączona do wystawy praca, zatytułowana *Wiszące ogrody Marilyn Monroe*. Artystka rozzaczarowana dość jednostronnym podejściem mediów do kwestii nagości, która nie tylko w mediach, ale przede wszystkim w reklamie zawężana jest do nagości żeńskiej, zaproponowała upublicznienie nagości męskiej – nie mniej przecież pięknej, o czym dobrze wiedzieli starożytni Grecy i wiele lat po nich Winckelmann. Cytowany już Michael Kihlman proponuje jednak inną interpretację *Wiszących ogrodów*. Zapoznawszy się ze wszystkimi pracami zgromadzonymi na wystawie, zastanawia się: „A co z mężczyznami, (...). Gdzie oni są? Pozostają niewidzialni, lecz czuje się ich za kulisami. Mają władzę, mają pieniądze, ustalają reguły gry. Kim jednak są i gdzie się znajdują? JFK i Hulk-He-Man? To po prostu symbole i stereotypy, tak naprawdę nieistniejące, czy to może my, mężczyźni, staliśmy się nimi? Stereotypami samych siebie. W serii *Wiszące ogrody Marilyn Monroe* możemy ich zobaczyć, przynajmniej we fragmencie, jakby to powiedzieć... ich środkowej części. Chodzi o tyłek i członka, pokazane w niezbyt korzystny sposób. Można oczywiście zasiać trawę, by trochę odżyły. Można spróbować dodać jakieś dekoracje, jednak członek wciąż pozostaje niezbyt aktywny. Wisi sobie, sflaczały i bezsilny, trochę wytatuowany. Za dużo władzy w nim nie ma. Game over! Czas męż-

czyż minął, są bezsilni i zwiotczali, nastała era kobiet. Tu leży siła nadchodzących czasów”¹³.

„Inspiracją do pracy nad obiektami zaprezentowanymi na ostatniej wystawie Warlikowskiej, zatytułowanej *Toksyczny lizak*, którą można było oglądać w Galerii Miejskiej we Wrocławiu w 2018 roku, była fotografia, która kilka miesięcy wcześniej obiegła Internet. Przedstawiała ona biednego, czarnoskórego afrykańskiego chłopca, który dostał od kogoś (zapewne od autora zdjęcia) dwa lizaki: jednego z nich łapczywie oblizuje, drugi podaje osobie trzymającej aparat fotograficzny. Świat poruszył gest dziecka, które mimo doświadczanego głodu dzieli się prezentem. Artystka w utrwalonej na zdjęciu scenie dostrzegła jednak coś innego – zakłamanie. Czy nie byłoby bardziej humanitarne poczęstować głodne dziecko czymś, co ma konkretną wartość odżywczą? Kromką chleba? Ta pierwsza myśl pociągnęła za sobą kolejne, dotyczące prawdy o działaniach człowieka Zachodu. Zdaniem artystki dbające o swoje interesy elity kapitalistyczne (i wszystkie inne, posiadające władzę) nie są zainteresowane wyciąganiem z biedy tych, którzy są w niej pogrążeni. Przeciwnie – utrzymywanie w niej zapewnia utrzymywanie kontroli nad społeczeństwem. Bogatsze, staje się bardziej samodzielne, a mając większy dostęp do edukacji – bardziej myślące. Zatem, zamiast udzielania prawdziwej pomocy – lepiej nakarmić je nic niewartym substytutem luksusu. To właśnie ubóstwu (szeroko pojętemu), jego obliczom i jego przyczynom Warlikowska poświęciła wzmiankowaną wystawę. Refleksja wynikająca z niej oczywiście nie jest optymistyczna”¹⁴. Odbiegając daleko od zdjęcia, które ją zainicjowało, artystka dochodzi do wniosku, że „często religia, polityka czy ekonomia są dla nas takim lizakiem. Potrzebujemy prawdziwego zaufania, prawdziwej wiary, miłości i akceptacji, a zamiast tego otrzymujemy właśnie tylko taki sztuczny lizak”¹⁵. I „na własnym podwórku” artystka odnajduje przykład *Toksycznego lizaka* w postaci rządowej dotacji przydzielanej na każde dziecko w rodzinie, daru, który spada na rodziców „z nieba”, jak „pieczone gołąbki prosto do gąbki”. A przecież można by, zamiast bez kontroli obdarowywać pieniędzmi rodziców, postarać się umożliwić ich pociechom, zwłaszcza tym ze środowisk wiejskich, małych miast czy rodzin patologicznych, sprawiedliwy dostęp do możliwości indywidualnego rozwoju i wykształcenia. Ostatecznie przecież, każdy gest (nawet najbardziej chwalebny) może stać się swoim zaprzeczeniem, co artystka starała się udowodnić kolejną pracą pokazaną na tej samej wystawie: *Błogosław albo strzelaj*.

Przez lata artystka wykształciła swój własny, łatwo rozpoznawalny styl. Choć niekiedy pobrzmiewa w nim jeszcze młodzieńcza fascynacja

Dubuffetem, śmiało można powiedzieć, że w brutalizacji formy Warlikowska poszła o krok dalej. Monumentalne, szamotowe głowy pozbawione indywidualizujących je oczu i ust, które zastępują nadrukowane teksty, na przykład: „Lack of info” lub sitodrukowe obrazy: broni lub nabojów, które w pracy *Global Host...ia* z 2018 roku tworzą układ przypominający promienistą glorię na monstrancji;

13. M. Kihlman, op. cit., s. 17–18.

14. Cytowany fragment pochodzi z noty opracowanej do katalogu kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wydawnictwo w publikacji.

▼ *Wiszące ogrody Marilyn Monroe*, szamat z porcelitem, wypalana serigrafia, 2014



ponadto: montażowe zdjęcia bogaczy piastujących wychudzone dzieci (seria *Uwaga*, 2017–2018); szkielety spawane z grubych stalowych kątowników, stanowiące ramy dla delikatnych, transparentnych, drukowanych na szkłe sitodruków (*Rykoszet*, 2016–2018); wykonane z porcelany i szkliwione (niekiedy złotem lub srebrem) „lukrowane główki” Marilyn Monroe, postaci z ceramicznymi nogami pokrytymi

serigrafią i tułowiami z haftowanego płótna (*Wnę i wewnątrz w srebrnych gaciach* z 2010 roku) – to zaledwie kilka przykładów wizualnych działań artystki, podporządkowanych prowadzonej przez nią narracji. Brutalizacji i dosadności formy towarzyszy determinacja w ujawnianiu prawdy.

Tylko czy to wszystko ma sens? – wydaje się zastanawiać artystka, poproszona przeze



mnie o zaproponowanie tytułu dla poświęconej jej prezentacji. Przypomnę, brzmi on: „Solidna nicość rebelii”. W artykule autorstwa Małgorzaty ET BER Warlikowskiej, zamieszczonym w monografii wydanej w 2016 roku przez Katedrę Grafiki Artystycznej wrocławskiej ASP, przeczytać możemy: „Odczuwam nieodpartą potrzebę przypominania o nadzwyczajności idei grafiki – tak często marginalizowanej wśród innych zjawisk kulturowych”¹⁶. Czy znając tę opinię, możemy uznać, że artystka nie wierzy w siłę sprawczą swej sztuki, w tak znacznym stopniu opartej na marginalizowanym, graficznym medium?

Miejmy jednak nadzieję, że tytułowe hasło jest po prostu kolejną prowokacją artystki. Z tej strategii korzystała przecież niejednokrotnie, konstruując tytuły podszyte absurdem, wymierzonym w gnuśne poczucie komfortu, jaki odczuwamy, obcując z czymś znanym i zrozumiałym. Warlikowska wytrąca nas z owego komfortu, prowokując, zmusza, czy może raczej zachęca do myślenia. Obawiam się tylko, że nie wszystkich. I bynajmniej nie jest to winą wspomnianej marginalizacji grafiki. W końcu „Wolność istnieje tylko poprzez wybór niewoli”, o czym przekonuje nas artystka tytułem jednej ze swoich prac.

16. Małgorzata Warlikowska, *Misja Odyseja*, [w:] *Wrocławska Szkoła Grafiki. Historia, teoria, praktyka / The Wrocław School of Printmaking. History, Theory, Practice*, Wrocław 2016, s. 106.

▼ Portret ze złej dzielnicy, szamot z porcelitem, wypalana serigrafia, 2004–2008



^ Kobieta myśli, szamot z porcelitem, porcelana, wypalana serigrafia, 2012

Bibliografia:

I Ate Marilyn Monroe, [katalog wystawy]
teksty: Alicja Klimczak-Dobrzaniecka,
Mikael Kihlman, BWA Wrocław – Galerie
Sztuki Współczesnej, Wrocław 2014.

*Małgorzata ET BER Warlikowska. Toksyczny
lizak*, [katalog wystawy] teksty: Mirosław
Jasiński, Katarzyna Zahorska, Galeria Miejska,
Wrocław 2018.



^ Toksyczny lizak, szamot z porcelitem, wypalana serigrafia, 2017-2018

✓ Ostatnia wieczerza Marilyn Monroe, porcelana, szamot z porcelitem, wypalana serigrafia, 2014



O kobietach. Na marginesie

Agnieszka C. Maćkowiak

Tekst powstał na podstawie wygłoszonego przeze mnie referatu podczas konferencji „Bunt. Nowe Ekspresje” zorganizowanej przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu 10 grudnia 2019 roku. Był to dzień szczególny – kiedy rano, w Poznaniu, opowiadałam o historii kobiet graficzek, Olga Tokarczuk, jedna z moich ulubionych pisarek, po południu, w Sztokholmie, odbierała przyznaną jej nagrodę Nobla w dziedzinie literatury. Dziś kiedy piszę ten tekst, oficjalnie już wiemy, że Magdalena Abakanowicz została patronką Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, z którym związałam swoją drogę zawodową. Niezmiernie cieszy mnie, że kobiety w jakiś sposób mi bliskie, zostały tak bardzo docenione.

✓ Relief / linoryt / 2018 / 13,5 x 19 cm każdy



Agnieszka C. Maćkowiak
– absolwentka kulturo-
znawstwa na Uniwersytecie
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu oraz kierunku
grafika Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu.
Aktualnie pracuje jako
asystentka w I Pracowni
Grafiki – Wypukłodruk na
Uniwersytecie Artystycznym
w Poznaniu. Uczestniczka
wielu wystaw. Mieszka i pra-
cuje w Poznaniu. Zajmuje się
grafiką warsztatową, głów-
nie linorytem.

Bunt był ekspresjonistyczną grupą działającą w latach 1918–1920, łączącą artystów, takich jak m.in. Margarete Kubicka, Stanisław Kubicki, Jerzy Hulewicz, Jan Jerzy Wroniecki, Władysław Skotarek, Stefan Szmań czy August Zamojski, skupioną wokół czasopisma *Zdrój* wydawanego w Poznaniu.

Pamięć o tej grupie artystycznej w Katedrze Grafiki na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jest pielęgnowana, a w ostatnich latach miało miejsce wiele wydarzeń poświęconych Buntowi, w które zaangażowani byli artyści na co dzień związani z Katedrą. Wymienić należy niesamowitą wystawę pod kuratorstwem Lidii Głuchowskiej *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, która podróżowała po Polsce i Niemczech, oraz projekty takie jak *Refleks* czy *Ulotka* koordynowane przez Macieja Kuraka.

W połowie 2018 roku otrzymałam od kuratora Macieja Kuraka zaproszenie do wystawy poświęconej Buntowi. Przygotowując się do niej i czytając książki, robiłam tak, jak mam to w zwyczaju, notatki na marginesie, stąd też przewrotny poniekąd tytuł tego tekstu.

Uwaga moja skupiła się na postaci Margarete Kubickiej, jedynej kobiety należącej do Buntu. Zaznaczę również, że jedynej postaci w tej grupie, która do dziś nie ma swojej strony w polskiej Wikipedii, wielojęzycznej encyklopedii internetowej, która w dzisiejszym świecie jest chyba pierwszym źródłem informacji. Odkrycie tego stało się dla mnie punktem krytycznym, który wywołał we mnie potrzebę głębszej refleksji na temat samej Margarete Kubickiej, ale również roli kobiet zajmujących się grafiką artystyczną w ówczesnym czasie. Finalnie stało się to przyczyną do namysłu o graficzkach i ich sytuacji w perspektywie ostatnich stu lat, zwłaszcza w kontekście szkół i uczelni artystycznych, ze szczególnym naciskiem na środowisko poznańskie, z którym sama jestem związana.

Margarete Kubicka urodziła się jako Margarete Schuster w 1891 roku w Berlinie i to z tym miastem związała całe swoje życie, aż do śmierci w 1984 roku. W młodości przez dwa lata była słuchaczką seminarium nauczycielskiego w Królewskiej Szkole Artystycznej w Berlinie, które było niezależnym centrum kształcenia nauczycieli rysunku. Należy zwrócić uwagę, że nie była to Akademia Sztuk Pięknych, a raczej coś w rodzaju wyższej szkoły zawodowej przygotowującej nauczycieli do nauki rysunku na różnych szczeblach edukacji, w przypadku Kubickiej do nauki w liceum.

Pod koniec 1916 roku wyszła za mąż za polsko-niemieckiego artystę Stanisława Kubickiego, który obok Jerzego Hulewicza był założycielem wspo-

mnianej grupy Bunt łączącej środowisko polskie i niemieckie. Członkinią Buntu była również sama Margarete Kubicka, jako jedyna kobieta i osoba tak silnie związana z Niemcami. Należy wyraźnie podkreślić, że mimo silnych powiązań z Polską Margarete Kubicka była artystką niemiecką.

„Zdrój”, wokół którego byli skupieni, był miejscem wymiany myśli dla artystów, którzy ze względu na powojenną rzeczywistość i rozproszenie spotykali się bardzo rzadko. Z tego też powodu trudność sprawiało przygotowanie wystaw. Po spektakularnej, ale też zorganizowanej w atmosferze skandalu wystawie Buntu w kwietniu 1918 roku w Poznaniu, wystawa została przeniesiona do Berlina, gdzie trwała przez cały czerwiec. Tam za jej organizację była odpowiedzialna właśnie Margarete Kubicka, która jako jedyna przebywała wówczas na stałe w Berlinie. Była ona prawdopodobnie również jedyną osobą z artystów biorących udział w wydarzeniu, która pojawiła się na wernisażu. Wystawa okazała się sukcesem, a skutkiem stało się wydanie poświęconego Buntowi specjalnego numeru czasopisma, dziś ikonicznego, *Die Aktion*.

Margarete Kubicka jest również tą osobą, dzięki staraniom której dziś tak wiele wiemy o Buncie i to ona sprawiła, że mamy dostęp do prac stworzonych przez jego członków oraz artystów działających w ówczesnych latach. Kubickcy w swoim berlińskim domu mieli sporą kolekcję dzieł, które podczas II wojny światowej przed zniszczeniem w czasie rewizji chroniła właśnie Margarete Kubicka. Jej mąż w tym czasie zajmował się działalnością w ruchu oporu, przebywając głównie na terenie Polski. Kubicka, aby nie zwracać na siebie uwagi władz i uniknąć częstych rewizji, pracowała jako nauczycielka. W 1942 roku sytuacja stała się krytyczna, gdyż z powodu bombardowań szkoła, w której pracowała Kubicka, miała zostać ewakuowana na wieś. W tym roku zabity został Stanisław Kubicki. Artystka obawiała się opuszczenia dzieci i swojego domu, znalazła więc chirurga, który zdecydował się wyciąć jej zdrowy wyrostek robaczkowy, po to by mogła pozostać przez dłuższy czas w szpitalu. Plan się powiódł, bo w okresie jej rekonwalescencji szkoła została ewakuowana, a ona pozostała w Berlinie, gdzie skierowano ją do pracy biurowej. W ten sposób do końca wojny chroniła kolekcję. Część prac możemy oglądać w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Zostały подарowane przez syna Kubickich – prof. Stanisława Karola Kubickiego.

Odkrycie przeze mnie doniosłej roli Kubickiej w kontekście Buntu i pamięci o tej grupie oraz analiza jej grafik skłoniły mnie do poświęcenia jej dwóch prac na wystawie zatytułowanej *Bunt*, która miała miejsce na przełomie lat 2018 i 2019 w galerii Duża Scena UAP w Poznaniu.

Pierwsza z prac to bardzo duży linoryt oparty na stylu charakterystycznych grafik Stanisława Kubickiego przedstawiających postaci, np. tancerki. Znaczący jest tytuł, który nadałam pracy, *Die Grafikerin*, wskazujący, że w stworzonych płaszczyznach została ukryta postać kobiety tworzącej grafikę, kobiety, która jest podmiotem twórczym.

Druga z nich to *Relief*, inspirowana autoportretem Margarete Kubickiej z 1917 roku. Zaznaczyć należy, że Kubicka oprócz organizatorki oraz osoby dbającej o spuściznę Buntu była również fantastyczną artystką. Spośród wszystkich jej prac wspomniany autoportret zrobił na mnie największe wrażenie. Z grafiki spogląda na nas silna i świadoma kobieta, która nie boi się patrzeć nam prosto w oczy. Ostre linie i kanciaste płaszczyzny podkreślają jej charakter, nie znajdziemy tu zbędnych detali czy ozdób. To twarz kobiety mierzącej się z przeciwnościami losu, jest gotowa stawić im czoła, nie ma tu miejsca na rozpacz i desperację. Wykonałam własnoręcznie kopię tej pracy, powtarzając cały proces w jaki powstała, wycięłam matrycę, a następnie ją własnoręcznie wydrukowałam. Linoryt zestawiałam z własnym autoportretem, osoby jeszcze poszukującej. Znaczący jest również tytuł, *Relief*, wieloznaczny językowo. W języku angielskim, jako relief printing, oznacza on druk wypukły, czyli technikę graficzną, której rodzajem jest linoryt, relief oznacza jednak również ulgę, ukojenie. Jako graficzka działająca w bardzo zmaskulinizowanym świecie sztuki poczułam, patrząc na autoportret Kubickiej, siłę, ale również właśnie ulgę. Ulgę, że nie jestem sama i poczucie międzypokoleniowego siostrzeństwa.

Dziś autoportret, który stworzyła Kubicka, wydaje się, że nie wzbudziłby zbyt wielkiej sensacji. Temat ten w latach 20 i 30. XX wieku był bardzo częstym motywem graficznym, w Polsce to właśnie członkowie Buntu wykazali wzmożone zainteresowanie takimi przedstawieniami. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, że, jak pisze Katarzyna Kulpińska w swojej książce *Matryce, odbitki - ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, liczba autoportretów polskich graficzek tworzących w tymże dwudziestoleciu jest uderzająco niewielka w porównaniu z liczbą autoportretów mężczyzn-grafików.

Kulpińska zwraca uwagę, że graficzki działające na terenie ówczesnej Polski nie postrzegały siebie jako podmiotu w swym dziele. W tym momencie znaczące staje się to, że Kubicka była Niemką, a nie Polką.

Problem niedoceny własnej roli zauważam również dzisiaj, pracując ze studentkami.

Zaznaczyć również warto, że przed 1918 rokiem w Polsce grafikę jako główną dyscyplinę upra-

wiało tylko kilka graficzek, m.in. Zofia Stankiewicz i Wanda Komorowska.

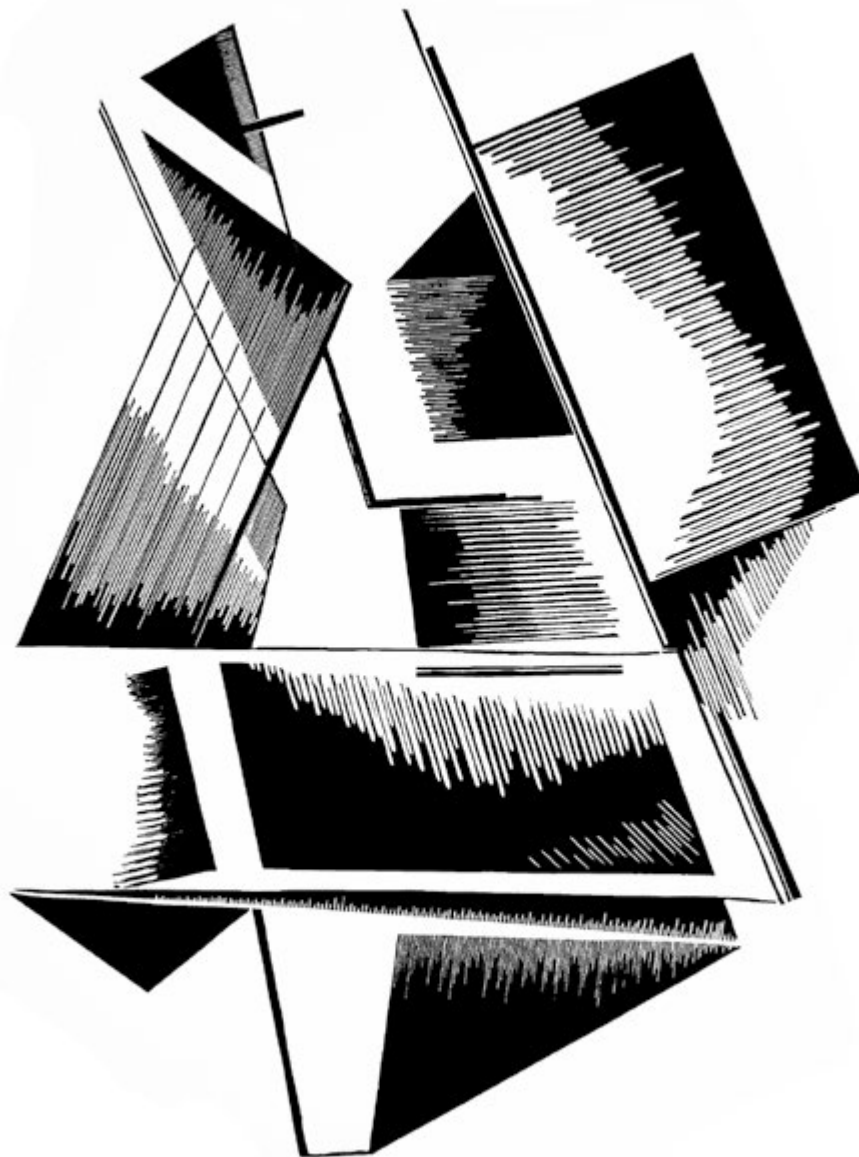
Rok 1918 jednak okazał się przełomowy, zarówno dla grafiki jak i samych kobiet. Dwudziestolecie międzywojenne stało się czasem batalii o uznanie grafiki jako dziedziny samodzielnej, niezależnej oraz równej malarstwu czy rzeźbie.

Był to również czas, kiedy Polska odzyskała niepodległość a kobiety uzyskały dostęp do nauki w szkołach artystycznych - stało się to czynnikiem wspierającym rozwój ich talentów. Był to również czynnik motywujący do uprawiania samej grafiki, dzięki dostępowi do profesjonalnych pracowni graficznych i rozbudowanego zaplecza technologicznego. Osobie niezaznajomionej bliżej z grafiką artystyczną może wydawać się to trywialne, jednak do dziś, z moich obserwacji, brak dostępu do pracowni to wśród absolwentek i absolwentów uczelni artystycznych jeden z głównych powodów wpływających na porzucenie przez nich grafiki jako uprawianej dyscypliny.

Szalenie interesującym przypadkiem jest Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, najstarsza polska uczelnia artystyczna w Polsce utworzona w 1818 roku. Oficjalna decyzja o przyjęciu kobiet na tę Akademię zapadła na posiedzeniu grona profesorów 14 grudnia 1918 roku. Była ona w dużej części zasługą Zofii Bałtarowicz-Dzielińskiej, młodej i bardzo zdeterminowanej kobiety, która chciała w Krakowie studiować rzeźbę. Szerzej historią tej artystki oraz tematem pierwszych studentek na krakowskiej Akademii zajmuje się Iwona Demko, wykładowczyni tej uczelni, i to do jej niesamowicie ciekawych publikacji bardzo serdecznie odsyłam.

Z zamiarem założenia szkoły artystycznej w Poznaniu noszono się już w XIX wieku, zgody jednak nie wyrażały władze pruskie, pod których zaborzem znajdował się wówczas Poznań. Taka możliwość pojawiła się po odzyskaniu przez Polskę niepodległości i zjednoczeniu ziem wszystkich trzech zaborów. Poznań stał się wówczas największym miastem w zachodniej części Polski, zaczął odgrywać dużą rolę, stając się centrum artystycznym i kulturowym. Przełomowym momentem był Pierwszy Powszechny Zjazd Polskich Plastyków i Delegatów Rady Sztuki w marcu 1919 roku w Warszawie. Nadmienić warto, że na prośbę środowisk poznańskiego i śląskiego data została przesunięta z lutego na marzec - wszak w Poznaniu do 16 lutego 1919 roku trwało Powstanie Wielkopolskie, którego skutkiem było przyłączenie Prowincji Poznańskiej do Rzeczypospolitej.

W Warszawie padły żądania stworzenia akademii we wszystkich centrach kulturowych kraju, do którego zaliczano też Poznań. W stolicy Wielkopolski zrezygnowano jednak z profilu akademii na rzecz szkoły przemysłu artystycznego, głównie ze względu na łatwiejszą drogę realizacji



tego ogromnego przedsięwzięcia – taki profil szkoły odpowiadał bardziej ówczesnym zapotrzebowaniom mieszkańców. Koncepcja została poparta przez władze i w kwietniu powołano komisję artystyczną, która opracowała program kształcenia, a w jej skład wchodził między innymi Jan Jerzy Wroniecki, członek wspomnianego już Buntu.

Oficjalne otwarcie Szkoły Sztuk Plastycznych nastąpiło 1 listopada 1919 roku. Od samego początku działalności mogły uczyć się w niej kobiety. W szkole początkowo utworzono cztery wydziały, w tym Wydział Grafiki, którego kierownictwo objął Wroniecki i sprawował je do wybuchu II wojny światowej. Na wydziale tym uczennice i uczniowie

zajmowali się technikami grafiki artystycznej, projektowali druki użytkowe, m.in. plakaty, zaproszenia oraz w późniejszym czasie zapoznawali się z oprawą książek.

Na dobre szkoła ruszyła w roku 1921, Wydział Grafiki poszerzono o Introligatorstwo, a na Wydziale Tekstylnym pojawiła się Helena Andrzejewska, pierwsza kobieta wśród kadry nauczycielskiej w historii szkoły, instruktorka kilimkarstwa.

W 1925 roku szkołę opuścili pierwsze absolwentki i absolwenci, między innymi Anna Studzińska, która ukończyła Wydział Grafiki i Introligatorstwa. W latach późniejszych uczyła

ona rysunku odręcznego oraz zawodowego w poznańskich szkołach, współpracowała również jako graficzka i ilustratorka z Księgarnią św. Wojciecha w Poznaniu.

Dzięki *Rocznikom Statystycznym Miasta Stoł. Poznania* wiemy jaka była liczba uczniów w szkole, a od roku 1926 pojawia się statystyka ze względu na płeć. Wynika z niej, że przewaga uczniów nad uczennicami nie była duża, w roku 1926 na 141 osób uczęszczających do szkoły kobiet było 66. Jednak w drugiej połowie lat 30. uczniów było trzykrotnie więcej niż uczennic, w latach 1936–1937 na 118 osób uczęszczających do szkoły kobiet było 36, nie odbiegało to jednak od sytuacji w innych szkołach i akademiach w kraju.

Od września 1926 roku na Wydziale Tekstylnym zatrudniono Helenę Czerniakównę, instruktorkę kilimkarstwa i hafciarstwa, a w 1930 roku Zofię Jeziorańską, instruktorkę hafciarstwa i batiku, która była absolwentką tego wydziału z roku 1929. W kolejnych latach zatrudniono kolejne instruktorki, co sprawiło, że był to najbardziej sfinansowany wydział, zarówno pod względem kadry, jak i osób uczestniczących w zajęciach – w kontekście tym warto odnotować jednak fakt, że Wydział przez całe dwudziestolecie międzywojenne kierowany był przez mężczyznę, Władysława Roguskiego. Na Wydziale przewaga uczennic była bardzo duża, zaznaczam jednak, że na listach pojawiają się również absolwenci. Ciekawostką jest, że Jarosław Mulczyński, pisząc w swojej książce *Poznańska Zdobnicza* o osobach uczęszczających na Wydział Tekstylny, często pisze uczennice albo absolwentki, zupełnie pomijając uczących się tam mężczyzn.

W roku 1932 do zajęć na Wydziale Rzeźby i Brązownictwa włączono emalierstwo artystyczne, które prowadziła Jadwiga Rutterówna, absolwentka Wydziału Grafiki i Introligatorstwa z 1928 roku. Należy zwrócić uwagę, że zatrudniona została ona na stanowisku asystentki, a nie instruktorki. Rutterówna po dodatkowych studiach w Paryżu i Wiedniu stała się pierwszą w Polsce specjalistką w emalierstwie. Była ona chlubą uczelni, jej zajęcia były unikatowe w skali całego kraju, a poznańska szkoła jedyną, w której można było uczyć się tej techniki.

W lipcu 1938 roku przekształcono szkołę w Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych, którego prężną działalność przerwał wybuch II wojny światowej. Zaraz po zakończeniu wojny Jan Jerzy Wroniecki przeniósł uczelnię do swojej prywatnej pracowni i mieszkania – to tam ponownie naukę rozpoczęła pierwsza grupa uczniów. Wroniecki jako pierwszy z poznańskiego środowiska artystycznego zgłosił się do władz i uzyskał zgodę na powołanie szkoły na nowo. Od początku w strukturze pojawił

się Zakład Grafiki, kierowany przez Jana Jerzego Wronieckiego.

W kwietniu 1946 roku Instytut przekształcono w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, starano się również o status akademii, jednak te działania blokowały akademie warszawska oraz krakowska chcące utrzymać swój elitarny charakter.

Szkoła cieszyła się dużym zainteresowaniem, w pierwszym roku po wojnie uczyło się w niej 116 osób, w latach 1948–1949 już 210, dwukrotnie więcej niż przed wojną.

Reformie ulegała również struktura szkoły, od roku 1945 do 1946 pojawił się Zakład Architektury Wnętrz i Meblarstwa pod kierownictwem Haliny Kintopf, która stała się pierwszą kobietą w szkole na tak wysokim stanowisku.

W 1950 roku po przeprowadzeniu reformy polegającej na rozdzieleniu sztuk „czystej” i „użytkowej” z programu nauczania poznańskiej szkoły całkowicie zniknęły grafika, tkanina oraz malarstwo. Szkole początkowo nadano specjalność meblarską, rozszerzoną finalnie na całość architektury wnętrz. Jedyne działającym wydziałem był Wydział

W roku 1969/1970 po raz pierwszy w historii Katedry Grafiki Warsztatowej wśród kadry pojawiła się kobieta, Janina Kotyś-Kublicka, asystentka w Pracowni Technik Metalowych.

Architektury Wnętrz. Skutkiem tego był spadek liczby osób uczących się o połowę, z 204 osób w latach 1949–1950 do 106 osób w latach 1951–1952.

W latach 1962–1963 zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki utworzony został, obok Wydziału Architektury Wnętrz, drugi wydział – Malarstwa, Grafiki i Rzeźby z działającą w jego ramach Katedrą Grafiki.

Wykorzystując znakomity stan ówczesnej polskiej grafiki, rozpoczęto poszukiwania artystów, którzy mogliby poprowadzić nowe pracownie. Zakończyły się one sukcesem – w roku 1965 kierownictwo Pracowni Technik Metalowych objął Andrzej

Pietsch, Pracownię Litografii Lucjan Mianowski, Pracownię Drzeworytu Zbigniew Lutomski, a Pracownię Plakatu Waldemar Świerzy. W tym samym roku na uczelni pojawiła się również wybitna artystka Magdalena Abakanowicz, która objęła kierownictwo Pracowni Gobelinu, oraz obejmująca kierownictwo Pracowni Rzeźby Magdalena Więcek-Wnukowa. Uczelnia pokonała kryzys spowodowany reformą z lat 50.

W latach 1969–1970 po raz pierwszy w historii Katedry Grafiki Warsztatowej wśród kadry pojawiła się kobieta – Janina Kotyś-Kublicka – asystentka w Pracowni Technik Metalowych. Kotyś-Kublicka w 1969 roku ukończyła grafikę w poznańskiej szkole i pracowała na macierzystej uczelni do 1987 roku. Jest ona wciąż aktywną artystką, za osiągnięcia dydaktyczno-wychowawcze otrzymała nagrodę III stopnia Ministra Kultury i Sztuki.

W latach 1969–1972 w poznańskiej szkole grafikę studiowała Izabella Gustowska, która zaraz po studiach rozpoczęła pracę jako asystentka Alfonsa Gielniaka w pracowni rysunku. Przez wiele lat prowadziła Pracownię Rysunku, a później, w Katedrze Intermediów, Pracownię Działań Filmowych i Performatywnych. W wywiadzie dla *Dwutygodnika* Gustowska wspomina, że w latach 70. i 80. w strukturach uczelnianych kobiet było niewiele i przez długi czas na Wydziale Komunikacji Multimedialnej była jedyną kobietą w dużym męskim gronie.

Nie udało mi się, niestety, dotrzeć do informacji jak wyglądała kadra w latach 90. Po listach absolwentek i absolwentów wnioskuję jednak, że liczba kobiet wśród osób uczących się systematycznie się zwiększała w porównaniu do lat poprzednich i przekraczała połowę wszystkich osób studiujących.

W 1996 roku poznańska szkoła uzyskała status akademii, stając się Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu.

W 2002 roku na mocy Uchwały Senatu ASP z podziału Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby wyłonił się Wydział Grafiki, w ramach którego od października 2002 roku działalność rozpoczęła Katedra Grafiki, do której w kwietniu 2003 roku dołączyła Katedra Komunikacji Wizualnej i taka struktura utrzymuje się do dzisiaj. W tym czasie w Katedrze Grafiki wśród 16 pracowników były tylko dwie kobiety, Agnieszka Cholewińska, asystentka w pracowni Wypukłodruku, oraz Katarzyna Salińska, laborantka w Pracowni Wklęsłodruku.

W kwietniu 2010 roku uczelnia uzyskała status uniwersytetu, stając się Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu.

Aktualnie, w roku akademickim 2020/2021, na 17 osób związanych z pracowniami w Katedrze Grafiki 7 z nich to kobiety, Maryna Mazur, adiunktka w Pracowni Wklęsłodruku, Urszula Szkudlarek, asy-

stentka w Pracowni Druku Płaskiego, moja skromna osoba, czyli Agnieszka C. Maćkowiak, asystentka w Pracowni Wypukłodruku oraz laborantki, Milena Hościło w Pracowni Wypukłodruku, Martyna Pakuła w Pracowni Druku Płaskiego, Aleksandra Kosior w Pracowni Wklęsłodruku oraz Dorota Jonkajtis w Pracowni Litografii. Zastanawiające jest jednak to, że w tym momencie kobiety obejmują pozycje niższego szczebla, są głównie laborantkami i asystentkami, i tylko jedna obejmuje stanowisko adiunktki. Osobiście z niecierpliwością oczekuję momentu, kiedy kobieta obejmie kierownictwo pracowni, co jeszcze nie miało miejsca w historii grafiki artystycznej na poznańskiej uczelni. Warto jednak odnotować w tym miejscu fakt, że funkcję prodziekana Wydziału Grafiki i Komunikacji Wizualnej sprawuje Agata Kulczyk. Jest adiunktką w Pracowni Grafiki Informacyjnej (Katedra Komunikacji Wizualnej), którą kieruje Lucyna Talejko-Kwiatkowska. Jest to jedyna pracownia w strukturze całego Wydziału z całkowicie kobiecym zespołem.

Pamiętać przy tym należy, że aktualnie na około 18 osób studiujących grafikę artystyczną w każdym roczniku około 16 z nich to kobiety, co oznacza, że stanowią one prawie 90 procent studiujących.

Dane te potwierdzają wyniki badań na temat obecności kobiet na uczelniach plastycznych w Polsce, które zostały zebrane i opublikowane w raporcie pod koniec 2015 roku przez Fundację Katarzyny Kozyry. Zainteresowanych odsyłam do tej niezwykle interesującej publikacji dostępnej bezpłatnie na stronie internetowej Narodowego Centrum Kultury.

Z przeprowadzonych badań jasno wynika, że 77 procent studiujących na uczelniach plastycznych to kobiety, jednocześnie stanowią one tylko 35 procent kadry naukowej, przy czym tylko 22 procent kadry profesorskiej. Większa dysproporcja występuje tylko na uczelniach teologicznych.

Sytuacja staje się zastanawiająca szczególnie wtedy, kiedy przyjrzymy się uniwersytetom medycznym, gdzie 74 procent studiujących stanowią studentki, a wykładowcy to w 57 procentach kobiety. Na uczelniach plastycznych przy bardzo porównywanym procentowym udziale studentek, żeńska kadra naukowa jest prawie o połowę mniejsza.

Przedstawioną sytuację często próbuje się wyjaśnić argumentem, jakoby kobiety na uczelniach plastycznych studiowały właściwie od niedawna i jest to powodem tak małej ich liczby na wyższych szczeblach kadry naukowej. Jest to jeden z argumentów, który usłyszałam w przeszłości osobiście i skłonił mnie do zbadania sytuacji kobiet w historii polskiego szkolnictwa artystycznego. Jak wykaże raport, opierając się na historycznych danych

GUS-u, tuż przed II wojną światową kobiety stanowiły jedną trzecią studentów uczelni plastycznych, wcześniej prawie połowę, podobnie sytuacja kształtowała się po wojnie. Omówiona już przeze mnie sytuacja w szkole poznańskiej potwierdza te dane, tym samym zaprzeczając argumentowi, że mała reprezentacja kobiet wśród kadry spowodowana jest tym, że mogą one studiować od niedawna i tylko nieliczne z nich to robiły.

Uczelnie artystyczne zdają się być światem paradoksów: z jednej strony są to ośrodki nastawione na otwartość myślenia, z drugiej wciąż silnie zdają się pielęgnować wizerunek mężczyzny jako kreatywnego i twórczego podmiotu, są skrajnie sfeminizowanymi miejscami studiowania, jednocześnie będąc skrajnie zmaskulinizowane jako miejsce pracy, szczególnie na wyższych szczeblach.

Perspektywa stu lat działalności kobiet związanych z grafiką i ich miejscem w szkołach i na uczelniach wyższych oraz poza nimi szokuje. Niewiele zdaje się zmieniać, szczególnie w porównaniu z uczelniami o innym profilu. Na uczelniach plastycznych „wymiana płciowa” zachodzi wyjątkowo powoli i wskazuje na obecność wielu czynników hamujących wzrost liczby kobiet wśród wykładowców, przy jednocześnie tak dużym procentowym udziale kobiet wśród osób studiujących.

Jaki był i jest powód takiej sytuacji? Jakie mogłabym zaproponować rozwiązania? Nie wiem, szczerze, nie wiem. Problem zdaje się być systemowy i bardzo rozległy. Dodatkowym czynnikiem jest również problematyczny status grafiki, która bardzo długo nie była uznawana za dziedzinę równorzędną malarstwu czy rzeźbie. Do dziś feministyczna historia sztuki, upominając się o postaci kobiece, marginalizuje dokonania graphiczek, pomija te, dla których grafika była główną dyscypliną, a te zajmujące się również w mniejszym stopniu malarstwem, nazywa często malarkami.

Jestem artystką, nie historyczką sztuki czy socjolożką, powyższy tekst oparty jest na mojej ciekawości świata i próbie zrozumienia swojej roli jako kobiety zajmującej się sztuką w szerszej perspektywie. Na tym etapie zdecydowanie nie wyczerpuje on tematu w żadnym z wielu poruszanych przeze mnie wątków i potrzebuje głębszych badań – jest on zarysem, szkicem, który jest doskonałym pretekstem do dalszego namysłu.

Myślę, że informacje, które starałam się tu zawrzeć, są wystarczające, aby wywołać u czytelnika refleksję nad sytuacją kobiet, z naciskiem na te zajmujące się grafiką artystyczną. Czasami już to jest pierwszym krokiem do jej zmiany.

Bibliografia:

1. *100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków Poznań 1911–2011*, Zarząd Okręgu ZPAP – Poznań, 2012
2. *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 2015
3. *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2015
4. Domagalska Paulina, *Mam już swoje życie. Rozmowa z Izabellą Gustowską*, Dwutygodnik, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8592-mam-juz-swoje-zycie.html>
5. Kulpińska Katarzyna, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graphiczki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017
6. *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, <https://www.nck.pl/upload/attachments/317998/Marne%20szanse%20na%20awanse%20RAPORT.pdf>
7. Mulczyński Jarosław, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009
8. Stelmach Monika, *Zwycięstwo Zofii. Rozmowa z Iwoną Demko*, Dwutygodnik, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8427-zwyciestwo-zofii.html>
9. *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu 1919–1969*, Wydawnictwo Poznańskie, 1971
10. *PWSP. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych W Poznaniu 1979–1989*, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu, 1989
11. *Wydział Grafiki ASP w Poznaniu 2002–2008*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009

But
not



But
not



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

WGA
WYDZIAŁ GRAFIKI ARTYSTYCZNEJ
UAP

grafikaart.pl
uap.edu.pl



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

G R U P A
404