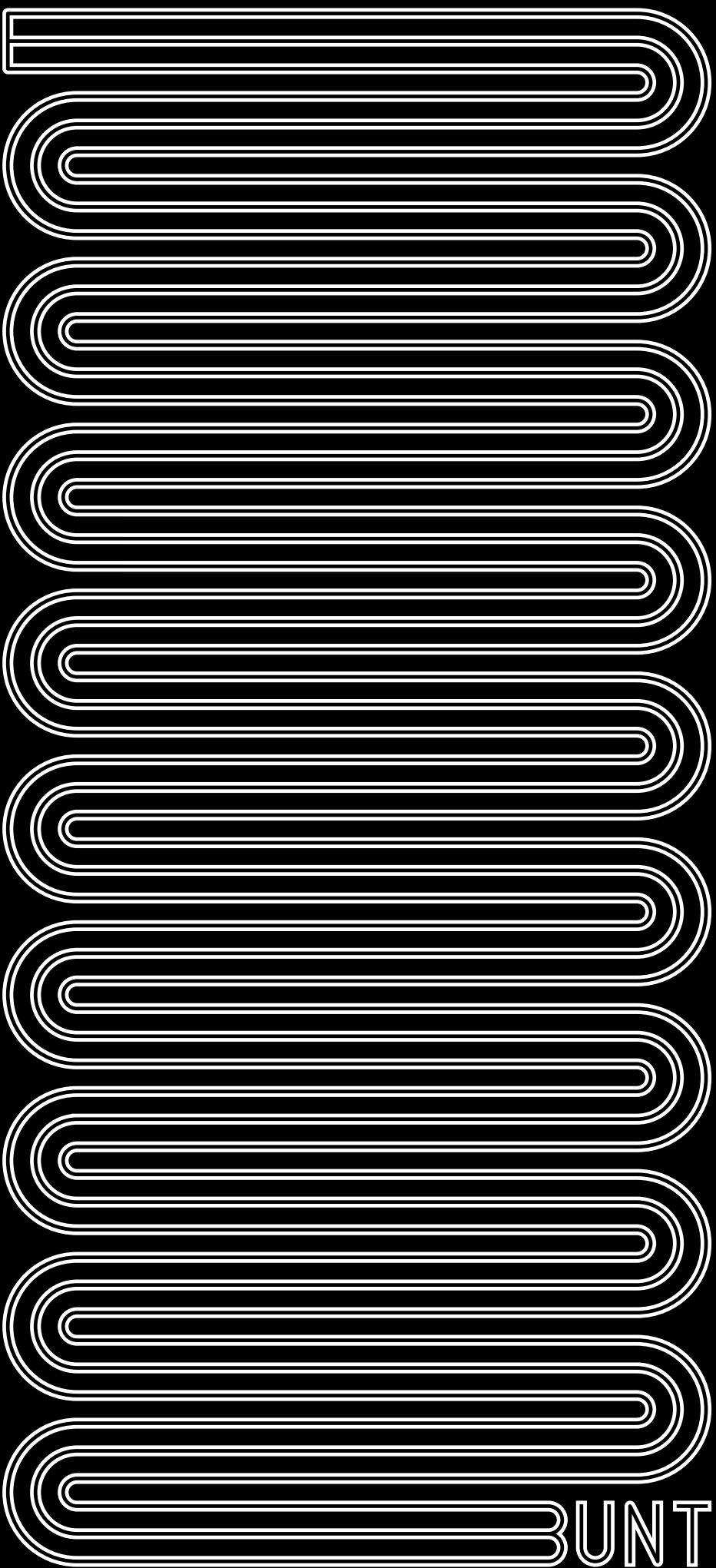




BUNT

Czarne tła

zeszyt 2

grafikaart.pl
nap.edu.pl

W
C
Z
T

BUNT. Czarne tła

W 2021 roku ukazał się drukiem pierwszy zeszyt cyklu wydawniczego „BUNT.” – *BUNT. Tożsamość*, którego kontynuacją jest niniejszy zeszyt *BUNT. Czarne tła*. Tytuł cyklu nawiązuje do grupy artystycznej *Bunt* oraz jej założeń ideowych. Zeszyt *BUNT. Tożsamość* stanowił zbiór tekstów powstałych w związku z konferencją „Bunt. Nowe ekspresje”, zorganizowaną z mojej inicjatywy 10 grudnia 2019 roku na ówczesnym Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Andrzej Bobrowski

BUNT. Czarne tła

zeszyt 2

WYDAWCA

© Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Grafiki Artystycznej

Poznań 2026

REDAKTOR

Andrzej Bobrowski

KOORDYNATOR (SEKRETARZ) REDAKCJI

Tomasz Jurek

AUTOR PROJEKTU GRAFICZNEGO

Tomasz Jurek

OKŁADKA

Tomasz Jurek

Wypełniony buntem, 2025

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: 978-83-66608-66-5

Publikowane teksty zamieszczone zostały w wersji nadanej przez autorów.

Nie podlegają redakcyjnej korekcie ani cenzurze.

Zachowujemy ich oryginalny charakter i język.

grafikaart.pl

uap.edu.pl



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

CYFROWA GALERIA PRAC



grafikaart.pl

SPIS TREŚCI



4

Andrzej Bobrowski

Czarne tła



6

Elżbieta Banecka

Zbuntowałam się jeszcze
przed narodzinami



14

Radek Włodarski

Przestrzenie Oporu,
Wspólnoty Wolności



16

Agata Gertchen

Grafika nieokiełznana



21

Zdzisław Olejniczak



26

Andrzej Bobrowski

Pielgrzymki. Moje pielgrzymki
przez czarne, białe i inne tła



30

Andrzej Kalina

TNUB – moja POLSKA podróż



38

Jerzy Hejnowicz

Grafix – ewolucje



44

Matylda Jaszczurka

Bunt



48

Tomasz Jurek

Na krawędzi



52

Radek Włodarski

Cena wolności i oporu,
Deweloperzy nie zbudują
nam przyszłości!

Czarne tła

Andrzej Bobrowski

Bunt. Czarne tła – to kontynuacja projektu wydawniczego. Do jego współtworzenia zaprosiłem artystów z różnych ośrodków akademickich Polski – Agata Gertchen reprezentuje Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Andrzej Kalina – Polsko-Japońską Akademię Technik Komputerowych w Warszawie, Elżbieta Banecka – Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, Jerzy Hejnowicz, Tomasz Jurek, Radosław Włodarski – Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Zdzisław Olejniczak – Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Matylda Jaszczurka – absolwentka Uniwersytetu Artystycznego, obecnie niezwiązana z Uczelnią.

Obyś żył w ciekawych czasach – życzenie czy przekleństwo?

Ciekawych – czyli jakich? Interesujących, inspirujących?

Wśród kreatywnych, mądrych ludzi, twórców pełnych pasji, pomysłów, którzy zmieniają świat i sposób jego postrzegania.

A może ciekawych – czyli niepewnych, niestabilnych?

Wśród ludzi wprowadzających chaos, niebezpieczeństwo. Niszczycieli, po których pozostaje spalona ziemia.

Światło czy czerń? Czy ktoś ma wybór? Czy dokonanie wyboru w ogóle jest możliwe? Coraz częściej wydaje się, że obejmuje nas mrok. Ten stan permanentnego zagrożenia może doprowadzić do paraliżu, a podjęte decyzje często giną w ciemnościach. Trudno w nich dostrzec przechodzącego kota czy klucz lecących żurawi.

Niebo i Ziemia pozbawione wizualnego tła, tworzą sytuację, która pozwala żyć tylko po omacku. Dane do dyspozycji pozostałe zmysły – węch, dotyk, smak czy słuch nie pozwalają wiarygodnie ocenić rzeczywistości. Co prawda ich doskonałość potrafi nakarmić wyobraźnię pozytywnymi myślami, ale to za mało, żeby się wewnętrznie wyzwolić i oczyścić z wszechpa-
nującego chaosu.

Czasem trzeba się uzbroić w cierpliwość i poczekać na kolejny dzień, który niesie ze sobą światło oraz wypoczęte idee – sygnały, drogowskazy kierujące nas na właściwą drogę. Drogę do pasji i wiary w sens istnienia, który wyzwala nową wartościową energię. Energię potrzebną do walki z otaczającym systemowym bałaganem, deformującym rzeczywistość. Powstaje dramat, bo trzeba podjąć trudne, niestandardowe decyzje: jak ma wyglądać, jaką ma przyjąć formę tło znaczeń, żeby osiągnąć zamierzony cel. Czy ma być wirtualne czy realne? Czy ma sięgać po tajemnice ziemskie i kosmiczne? Czy ma być lodowate, beznamiętne pełne racjonalizmu, statyczne? A może tło powinno być pełne witalności, dynamiczne i ekspresyjne, anarchistyczne, które niczym aktywny wulkan zabija wszystko dookoła siebie, by dać grunt pod nowe istnienia. Jest to wybór pełen nieoczekiwanych zasadzek i egzystencjalnych pułapek, w które można wpaść, tracąc nie tylko wolność, ale i życie. Podczas porządkowania tła życia drogą eliminacji jego fragmentów, selekcji idei, należy zachować dużą ostrożność, by przez przypadek nie unicestwić siebie samego.

To tylko część procesu, ponieważ wydobyte z tła, na światło dzienne, wizualne znaki i wzorce

można własnoręcznie utrwalić w swojej twórczości. Powstałe prace, z jednej strony chronią świadomość, która jest przechowywana w bezpiecznym miejscu, z drugiej, są jej upublicznionymi, delikatnymi i kruchymi, a czasem osłepiającymi prawdą lustrami. Są komunikatami odbijającymi nasze wizerunki, odzwierciedleniem marzeń i ich spełnień. Mówią też o tym jak pozbyć się strachu, osiągnąć bezpieczne idealistyczne tło, dzięki któremu można uwolnić się z błędnego koła i przerwać złą milczenie wobec podłych zachowań i systemów.

Dlaczego CZARNE TŁA?

Ostatnie lata są czasem intensywnej demonstracji buntu, niezgody, sprzeciwu wobec zdarzeń i sytuacji, postaw i poglądów. Nie można pozostawać obojętnym. Artyści nie żyją w szarej strudze, nie poddają się biegowi spraw i zdarzeń.

Artyści pełni nieskażonej energii i twórczej pasji dwuręcznym, anarchistycznym, mieczem podejmują metafizyczną, bezkompromisową walkę z Bogami Zła. Krytykują też za bierność i konformizm Bogów Dobra. Oddzielają światło od czerni.

Jest to walka na śmierć i życie o godność człowieka i jego dobre uczucia.

Zbuntowałam się jeszcze przed narodzinami

Elżbieta Banecka

„Artysta nie osiąga nic wybitnego, jeśli nie wątpi w siebie i czasem się nie zawaha.”

– Leonardo da Vinci

✓ *Bilet do Ryoanji*, olej na płótnie, grafika, tech. własna, 140×200 cm, 2024



Zostałam poproszona o napisanie tekstu o własnej twórczości, drodze i o buncie.

Zaczęłam myśleć o czym przede wszystkim chciałam napisać. Po kilku dekadach zajmowania się sztuką, czy bardziej podejmowania prób w tym kierunku dochodzę do wniosku, że coraz mniej chcę analizować to co powstaje w mojej pracowni a bardziej zależy mi na opowieści o samym procesie tworczym i o powodach, dla których tworzę.

W tym kontekście chciałam skupić się na mojej największej miłości, jaką jest grafika, na zmaganiach, buncie z nią związanym od lat 80. i 90. trwającym do dzisiaj, kolorze i opowieści o etapach mojej drogi, w kontekście zmian jakie nastąpiły w grafice warsztatowej / artystycznej, ale również w kontekście nauczania młodych twórców.

W mojej opowieści muszę zacząć od momentu, kiedy zetknęłam się z grafiką na poważnie, czyli na studiach.

Jest powiedzenie – nic nie dzieje się przez przypadek. Pierwsze moje studia rozpoczęłam na wydziale artystycznym w Częstochowie. Piszę o tym, ponieważ, to że nie dostałam się na moje wymarzone malarstwo do ASP w Warszawie spowodowało, że trafiłam w miejsce, gdzie moje zainteresowanie grafiką projektową, ale przede wszystkim warsztatową spowodowane było ludźmi, wykładowcami, którzy ukończyli ASP w Krakowie. Zachęcana pracowałam ucząc się wszystkich technik graficznych po „krakowsku”). Po pierwszym roku moja świadomość i umiejętności posługiwania się technikami graficznymi znacznie wzrosły. Po drugim roku, kiedy przeniosłam się do Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi posiadałam umiejętności, które prowadzący pracownię grafiki warsztatowej uznał na tyle za wystarczające, bym mogłam realizować już kolejny poziom programu. Czułam się swobodnie w różnych technikach graficznych, był to początek moich eksperymentów w tej dyscyplinie.

Wówczas były to działania ostrożne, w kilku kwestiach nie miałam doświadczenia, które mogło pozwolić na swobodne poszukiwania, ale głównie chodziło o świadomość i dojrzałość artystyczną (tak oceniam to z dzisiejszej perspektywy). Po roku studiowania przeniosłam się do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydział Malarstwa do pracowni prowadzonej przez profesora Jana Tarasina. Piszę o tym, ponieważ mój plan od czasów szkolnych został zrealizowany. Pomimo otrzymania propozycji zostania po studiach na uczelni w Łodzi przeniosłam się. Zawsze byłam buntownikiem, im bardziej ktoś, lub coś stawiało mi granice, tym bardziej walczyłam by je łamać. Już wówczas miałam świadomość, że dotychczasowe uczelnie ograniczały mnie, nie czułam wolności podczas studiowania. W momencie przeniesienia posiadałam już niezłe



^ *Nieczesane z Kioto*, asamblaż, obiekt graficzny, gips, włókna naturalne, 10×10 cm, 1998

umiejętności z zakresu malarstwa, miałam świadomość, że egzamin wiązał się z pokonaniem wielu dobrych studentów, którzy mieli podobne motywacje, a miejsc było bardzo mało. Moje umiejętności na pierwszych zajęciach zauważył, podziwiany przeze mnie Jan Tarasin. Na pierwsze zajęcia polecił mi przynieść obrazy, rozstawić w pracowni i jak miał w zwyczaju mówił coś pod nosem, tylko dla siebie zrozumiałym językiem, ale ostatnie zdanie wypowiedział głośniej i wyraźniej „No w końcu mamy malarza w pracowni”. Piszę o tym, ponieważ tutaj wchodzę w sferę łączenia własnej drogi, która przeplata się z pracą dydaktyczną, dla mnie niezmiernie ważną. Każde moje doświadczenie życiowe, pozytywne, negatywne wykorzystuję podczas pracy ze studentami. Traktuję to niezwykle poważnie i z dużą odpowiedzialnością. Piszę w tym momencie o tym, ponieważ sytuacja wspomniana przeze mnie w pracowni Tarasina miała dla mojej dalszej drogi duże znaczenie. Nie wiem, czy zdawał sobie wówczas sprawę profesor z wagi słów wypowiedzianych, o dziwo nie poczułam się pewniej, ale z pewnością lepiej w nowym środowisku. W dalszej konsekwencji zachęciły mnie te słowa do śmielszych eksperymentów właśnie w grafice, a to dlatego, że działania technologiczne, techniczne były zawsze w sferze moich zainteresowań, a grafika w moim odczuciu dawała większe pole do eksperymentowania. Lata 80., 90. nie oferowały artystom gotowych materiałów specjalistycznych (brakowało nawet papieru), to jednak prowokowało do pobudzania wyobraźni, kreatywności. Muszę tutaj wtrącić dygresję na temat wspomnianej wyobraźni. Kilka lat temu popełniłam krótki tekst na temat „Czy sztuka może obyć się bez wyobraźni jako czynnika aktu twórczego? Ćwiczenie wyobraźni jako istotny element w dydaktyce”.

Pozwolę sobie zacytować kilka zdań z tego tekstu, ponieważ przybliży to moje podejście do sztuki,



^ *Nieczesane z Kioto*, drzeworyt, tech. własna, 150×200 cm, 2006

której sukces jest ściśle według mnie związany z ćwiczeniem wyobraźni abstrakcyjnej, która również przekłada się na kreatywność w poszukiwaniu nowych możliwości technicznych, technologicznych, a to już prosta droga do nieograniczonego horyzontu, tak niezbędnego dla artysty, łamania zasad i granic jako istotnego elementu rozwoju twórczego."Czym jednak jest wyobraźnia artystyczna i jakie zadanie spełnia w twórczości? Temat ważny dla każdego, kto chciałby zostać artystą, bo tzw. duża wyobraźnia, to podstawa twórczości. Skąd bierze się ta duża wyobraźnia? Pracując wiele lat ze studentami wiem, że nad wyobraźnią należy pracować, rozwijać ją. Według mnie w sztuce szczególnie cenna jest wyobraźnia abstrakcyjna. Myślenie abstrakcyjne skupia się na operowaniu wyobraźnią, łączeniu w sposób surrealistyczny zjawisk już istniejących. Emocje odgrywają olbrzymią rolę w rozwijaniu wyobraźni, zwłaszcza tej najcenniejszej, a mianowicie wyobraźni abstrakcyjnej, która nie jest łatwa do osiągnięcia przez wszystkich, szczególnie w wieku dojrzałym.

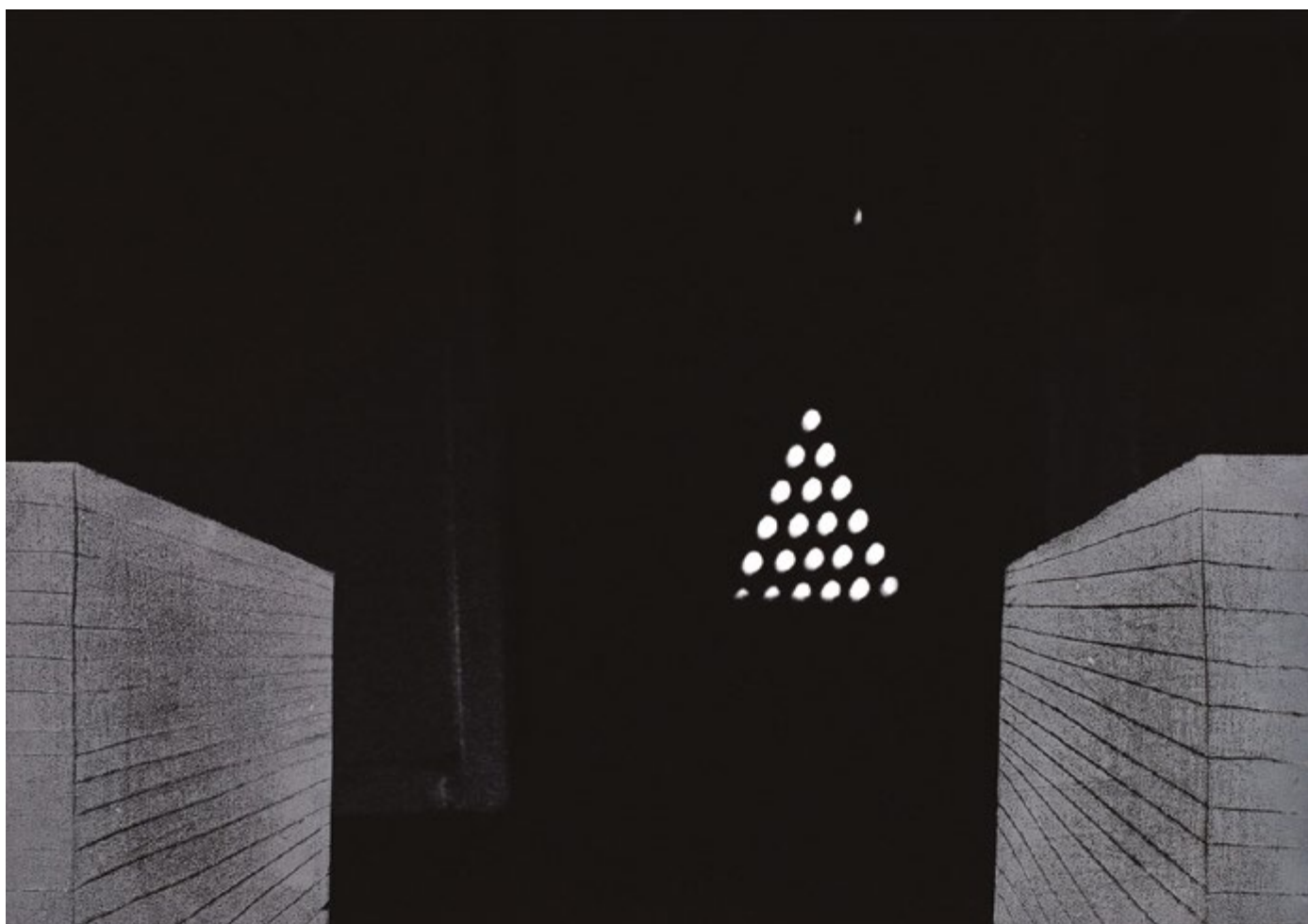
Im większa wyobraźnia, tym artysta posiada więcej narzędzi by stworzyć dzieło sztuki, może

dostrzec to czego inni nie widzą. Często jest to wynikiem żmudnych ćwiczeń i nie tylko prawej półkuli mózgu tzw. „artystycznej”, odpowiadającej za intuicję, antycypację, ale również lewej, by osiągnąć równowagę. Ćwiczenia manualne prowadzą nie tylko do doskonałości, sprawności ręki i oka, ale wpływają w dużym stopniu na rozwój mózgu..... Oderwanie od myślenia ilustracyjnego i przejście na poziom wyższy, myślenia, wyobraźni abstrakcyjnej (ćwiczenia takie robił również Leonardo da Vinci ze swoimi uczniami, namawiając n.p. do obserwacji muru, na którym widać było ślady korozji)”

Podalam w tym tekście przykład pracy Leonardo da Vinci z uczniami, ponieważ jest dla mnie niezwykle zadziwiające, że metody pracy nad wyobraźnią abstrakcyjną nie zmieniły się przez tyle wieków i ja sama nie wiedząc o takich metodach stosowanych wcześniej nadal ich używam, bo są związane ściśle z moim doświadczeniem. Każdy z nas patrzył w dzieciństwie na rozlaną plamę farby i wyobrażał sobie postacie, pejzaże. Według mnie przy uprawianiu sztuki ćwiczenia wyobraźni należy stosować nie tylko podczas okresu nauki, ale przez całe twórcze życie.

Wróć ponownie do mojej graficznej pasji. Na trzecim roku należało wybrać specjalizację. Nie wyobrażałam sobie nie znaleźć się w pracowni prof. Haliny Chrostowskiej, w tamtych czasach nazywanej „pierwszą damą grafiki polskiej”. Mój wybór był bardzo świadomy, ponieważ była to jedyna osoba wśród artystów grafików, która w tamtych czasach miała odwagę na łamanie zasad przyjętych w grafice artystycznej (przetrawiała blachy i eksponowała na wystawach matryce). Wiedziałam, że tylko Chrostowska pozwoli mi na moje działania, które już realizowałam, a kolejne eksperymenty czekały w kolejce moich pomysłów. Przyznam, że atmosfera w pracowni na Wydziale Grafiki nie była przyjazna, kolejka do prasy graficznej, pierwszeństwo mieli

powodował, że mogłam jedną odbitkę przepuszczać wielokrotnie przez prasę i traktować grafikę w sposób unikatowy, jak obraz. Prasa jest dla mnie bardzo ważnym elementem, narzędziem w całym procesie tworzenia odbitki. Perspektywa doświadczenia z malarstwem bardzo pomogła mi w moich nowatorskich poszukiwaniach w obszarze grafiki artystycznej. Nie tylko doświadczenie z kolorem, które zawsze miało dla mnie znaczenie, również zafascynowanie technologią w obszarze malarstwa, stosowanie laserunków, terpentyny weneckiej, wielowarstwowe nakładanie transparentnych warstw przyczyniły się do wypracowania początków mojego własnego języka graficznego. Oczywiście to nie tylko technologia używania farb z dużą swobodą (mieszanie farb



^ Miłość w kropki, druk offsetowy, tech własna, 78×107 cm, 2005

zawsze studenci z Grafiki, a ja byłam gościem. Po semestrze zorientowałam się, że mój zgolał inny sposób pracy, który nie skupiał się na używaniu prasy graficznej wyłącznie do działań technicznych, spowodował, że podjęłam życiową decyzję. Kupiłam na raty wykonaną przez nieżyjącego już dzisiaj świetnego fachowca jedną z pierwszych elektrycznych pras graficznych. Wówczas była to bardzo nowoczesna prasa, ale przede wszystkim była moja, co pozwalało na pracę na niej w nieograniczonym czasie, a silnik

o różnym przeznaczeniu), poszukiwanie nietypowych podłoży, używanie różnych form matryc.

Kompozycja była zawsze w kręgu moich zainteresowań. To ułatwiało mi balansowanie na granicy formatu papieru, często jak w malarstwie pozwalałam sobie na wychodzenie poza kadr papieru, nie zostawiając marginesu, typowego w grafice warsztatowej. Na początku studiów powtarzano mi, że grafika to nakład identycznych, choćby kilku odbitek. Moja dusza buntownika po osiągnięciu wprawy



^ Tokimono, matryca graficzna, element graficzny, przestrzenny, 90×75 cm, 2017



^ Z porcelany babci Stasi, linoryt+tech. własna, 100×70cm, 1998

technicznej bardzo szybko zaczęła protestować przeciwko ogólnie przyjętym zasadom graficznym (późniejszym efektem było znalezienie się w salonie odrzuconych grafików). Pod koniec studiów łamałam wszystkie możliwe skostniałe akademickie normy ku dużemu zadowoleniu Haliny Chrostowskiej. Kiedy po czwartym roku moja ukochana profesor zmarła, a ja byłam na etapie permanentnych prób w obszarze grafiki warsztatowej, jeszcze nie uświadamiałam sobie, że czarne chmury wiszą nade mną a parasol rozpostarty w pracowni przestał istnieć. Na ostatnim roku pracownię przejął prof. Rafał Strent, okazało się, że mogłam nadal realizować swoje eksperymenty. To pod jego kierunkiem zrobiłam dyplom w 1991 roku. Profesor Rafał Strent przeszedł podobną drogę edukacji jak ja, ukończył wydział malarstwa i zrobił specjalizację z grafiki. Był wychowankiem Chrostowskiej, więc miałam duże wsparcie z jego strony, jednak gorzej rzecz się miała z ówczesną elitą grafików, którzy dokładnie wiedzieli gdzie zaczyna się i gdzie kończy grafika warsztatowa. Pamiętam kiedy wielokrotnie składałam prace na różnego typu wystawy, konkursy graficzne i dowiadywałam się, lub powtarzano mi zdanie, które do dziś pamiętam „Ona łamie zasady graficzne, w związku z tym nie robi grafiki”.

Ja niestety dalej brnęłam w nie-graficzność :) popełniając kolejne wykroczenia na tym polu, czy jak mawia Rafał Strent grzeszyłam, umieszczając n.p. odbitki na formach pół przestrzennych, nietypowych, używając o zgrozo tajemniczych matryc preparowanych z dziwnych materiałów nie przeznaczonych do działań graficznych, ale dających niepowtarzalne faktury, odróżniające moje działania od innych. W roku 1991 wysłałam jedną z moich dyplomowych prac graficznych (a właściwie aneksowych, bo dyplom główny zrobiłam z tego samego tematu, ale z malarstwa u prof. Jana Tarasina) na największy wówczas konkurs graficzny do Osaki w Japonii.

Moja decyzja była spowodowana namową kolegi, którego nie było stać, by samodzielnie kupić film slajdowy i wysłać zdjęcia do pierwszego etapu konkursu. Nie liczyłam na zakwalifikowanie się do konkursu, znając klimat i podejście do moich działań starszych kolegów ze środowiska artystycznego. Zwykle tak jest, że kiedy nie oczekujemy spotyka nas niespodzianka. Okazało się, że moje eksperymenty nie uznawane w Polsce za grafikę, w Japonii nią były. Wraz z artystą japońskim byliśmy najmłodszymi uczestnikami konkursu, którzy otrzymali nagrody na Triennale grafiki (zgłoszonych prac do konkursu było prawie 8 000 tysięcy, do wystawy zakwalifikowało się 151 prac). Oczywiście po moim sukcesie i powrocie do Polski, nic się nie wydarzyło wbrew temu co mówili do mnie krytycy, artyści, profesorowie japońscy. Porównując przyszłą karierę swojego lau-

reata byli przekonani, że taka droga czeka na mnie w Polsce. Miałam rację to były bardzo trudne czasy i inne warunki niż w kraju kwitnącej wiśni. Jako przykład innej, polskiej rzeczywistości opowiem historię która wydarzyła się na bankiecie w hotelu w Osace, gdzie odbywała się uroczystość otwarcia wystawy i gdzie przybyli konsulowie, ambasadorzy krajów z których pochodzili laureaci konkursu. Przyszedł również konsul rosyjski, zaproponował mi reprezentowanie mojej osoby. Odmówiłam, pomimo nieobecności polskiego przedstawiciela :(Japonia wówczas osiągnęła szczyt rozwoju ekonomicznego i była w porównaniu z Polską niewyobrażalnie bogatym i nowoczesnym krajem. Tam zawsze sztuka miała i ma ważne miejsce w strukturze państwa, w związku z tym patrzyliśmy z dwóch, różnych perspektyw. Wspominam otrzymanie nagrody, ponieważ ten incydent przełożył się jednak na otwieranie przede mną drzwi imprez graficznych w Polsce. Moje prace zaczęły funkcjonować w przestrzeni publicznej, jako grafiki, dostawałam nagrody. Po kilku latach zaczęła robić się powolna odwilż w poszerzaniu, zacieraniu granic między różnymi dyscyplinami. Coraz częściej studenci grafiki przychodzili z zainteresowaniem na moje wystawy, dostawałam informację, że mam swoich naśladowców. Środowisko graficzne ośmieliło się. Wiem, że dzisiaj jest wręcz moda na przekraczanie granic, ale koniec lat 80. nie był czasem przyjaznym dla zmian w grafice warsztatowej. Kolejne lata były już dla mnie łatwiejsze. Każdy młody człowiek chce się sprawdzić biorąc udział w konkursach, otrzymywałam regularnie nagrody, to dawało siłę i prowokowało mnie do dalszych poszukiwań. Po kilku dekadach mimo zmian jakie nastąpiły mam refleksję, że nie przynależę do środowiska ani malarzy, ani grafików. Przez całe moje artystyczne życie prawda, przeżywanie były dla mnie w sztuce najważniejsze. Przechodziłam różne fascynacje, które popychały mnie do konkretnych tematów. Pamiętam moment, kiedy zmarła moja babcia i zostały drobiazgi po niej obciążone historią dotknięcia. Zawsze osobiste rzeczy z przeszłości robią na mnie wrażenie, poruszają moją wyobraźnię, nawet te z którymi nie jestem związana osobiście. Uwielbiam oglądać stare zdjęcia nawet obcych ludzi, ich prywatne przedmioty.....

Znalazłam pękniętą filizankę, skrawki materiałów i stare drewniane elementy przypominające po prostu deski. Powstał wtedy cykl (początek lat 2000, może wcześniej) p.t. „Z porcelany babci Stasi i z desek wuja Żdzicha”.

Ten cykl był kontynuacją ważnych działań z zakresu moich eksperymentów graficznych. Już wcześniej stosowałam matryce, które były wyciętymi konkretnymi formami (w wypadku tego cyklu były to pojedyncze formy przypominające deski), które

w zależności od grafiki były odbijane na tradycyjnej formie papieru, czy też istniały jako ostateczne samodzielne formy.

Łączyłam kilka technik, linoryt, drzeworyt z moimi własnymi, wypracowanymi przez lata doświadczeń, które w zależności od matrycy były wklęsłodrukami, lub ich odwrotnością. Na mój proces odbijania, drukowania składa się bardzo dużo elementów. Jak już wspominałam prasa elektryczna, ale również używanie do odbijania różnych rodzajów filców, jak i przeróżnych papierów i innych materii, ale przede wszystkim matryce, przygotowywane tak, by stworzyć w efekcie końcowym tajemnicę techniki.

W tym miejscu muszę wspomnieć o mojej wielkiej fascynacji kulturą Dalekiego Wschodu, związaną niewątpliwie z podróżą do Japonii w 1991 roku. Widzę związek moich poszukiwań w grafice warsztatowej z tradycyjnymi drzeworytami (kolorowymi) japońskimi, chińskimi. Cięcie dłutem wykonywano w ten sposób by najbardziej zbliżyć się w efekcie końcowym do techniki akwareli. Moje pierwsze wykonywane próby w technice linorytu, drzeworytu polegały na tym by przekroczyć granicę związaną z konkretną techniką, narzędzie nie mogło być ograniczeniem, u mnie powodowało to próbę przekraczania tych barier. Bawiło i do dziś mnie to bawi, kiedy ktoś zadaje pytanie jaka to technika. Niektóre tajemnice w zakresie warsztatu pozostają wyłącznie w mojej pracowni.

Skąd u mnie miłość do czarnego podłoża, która trwa od wielu lat i mam wrażenie, że inspirowała mnie najbardziej? Sfumato ulubiona technika niektórych malarzy renesansu, jak Rafael Santi, czy Leonardo da Vinci pozwalała na ciemnym podobrazie osiągnąć najlepiej wszelkie miękkości formy, wynikające ze stosowania tej techniki. Na takim podłożu najlepiej kładzie się laserunki i poprzez liczne, kontrolowane przesunięcia matrycy osiągam moje graficzne sfumato i wszelkie subtelności kolorystyczne, wynikające z zastosowania laserunków. Jest jeszcze jeden ważny element w moich wielu grafikach, to cień. Namalować dobry cień to rzecz trudna, ale zrobić cień w grafice jeszcze trudniejsza. Dlaczego grafika zwyciężyła z malarstwem, pomimo że obecnie łączę malarstwo z grafiką? Kiedyś w tekście do katalogu konkursu Grafiki Warszawskiej napisałam”Dopóki szukam i nie znajduję, mam o co walczyć”.....



^ Kata/Kami, grafika, tech. własna, element przestrzenny, 15×22 cm, 2019

Minęło od tych czasów 25 lat a grafika warsztatowa ciągle powoduje, że moja wyobraźnia podlega ćwiczeniom a co najważniejsze jest nadal elementem zaskoczenia. Staram się pracować tak, aby ciągle szukać nowych rozwiązań. Jak pisałam wcześniej walka z ograniczeniami technicznymi i technologicznymi (próba uzyskania np. nasyconego koloru) w grafice spowodowało, że zawsze będę miała coś jeszcze do zrobienia. Obecnie pracuję nad nowymi, trudnymi do opanowania w grafice podłożami. Pierwsze próby zrobiłam w 2020 roku, efekty są nowe i interesujące. Jest to połączenie malarstwa z grafiką na płótnie. Oczywiście pracuję również z elementami przestrzennymi i pigmentami, które traktuję jak graficzną fakturę. Pierwsze takie próby pokazałam na wystawie Kolor w Grafice w Toruniu w 2024 roku, a druga odsłona była na wystawie indywidualnej w Galerii 72 w Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie w 2024 roku. W tekście skupiłam się bardziej na motywach moich działań (prace można zobaczyć w internecie), bo tak naprawdę każdy z nas prowadzi samodzielną drogę doświadczeń, której nic nie zastąpi.

Według mnie sztuka, która działa to sztuka wypowiedziana z głębokiego wnętrza bez cienia fałszu. Jest to rodzaj medytacji tworzącej magię, jednak każdego dnia ten stan ma inny kolor a kreska stawiana inne napięcie.



^ *Kata/Kami*, grafika, tech.własna, element przestrzenny, 15×22 cm, 2019



^ *Kata/Kami*, element przestrzenny, bibułą japońska, grafika, tech. własna, tusz chiński, 15×9cm 2019

„TAM GDZIE PAŃSTWO WIDZI PUSTKĘ MY WIDZIMY ŻYCIE”

PRZESTRZENIE OPORU, WSPÓLNOTY WOLNOŚCI

NIELEGALNIE ZAJĘTE BUDYNKI WYKORZYSTYWANE JAKO MIEJSCA ZAMIESZKANIA LUB DZIAŁALNOŚCI SPOŁECZNEJ, TO OD DEKAD WAŻNA CZĘŚĆ RUCHÓW OPORU W EUROPIE. FORMY WSPÓLNOTOWEGO ŻYCIA SPOŁECZNEGO, KTÓRE OPIERAJĄ SIĘ NA ZASADACH DOBROWOLNEJ WSPÓŁPRACY, BRAKU HIERARCHII ORAZ WSPÓLNEJ WŁASNOŚCI ŚRODKÓW PRODUKCJI.

CHOĆ CZĘSTO MARGINALIZOWANE PRZEZ GŁÓWNY NURT HISTORII, MIAŁY ISTOTNY WPŁYW NA ROZWÓJ MYŚLI SPOŁECZNEJ I POLITYCZNEJ.

“WOLNOŚĆ TO PRZED E WSZYSTKIM ODPOWIEDZIALNOŚĆ. DLATEGO TAK WIELE LUDZI SIĘ JEJ BOI.”
- *MICHAŁ BAKUNIN*

POWSTAJĄ NAJCZĘŚCIEJ W OPUSZCZONYCH, ZANIEDBANYCH NIERUCHOMOŚCIACH
NIE JAKO AKTY WANDALIZMU,

LECZ JAKO WYRAZ SPRZECIWU WOBEC NIERÓWNOŚCI, GENTRYFIKACJI I KRYZYSU MIESZKANIOWEGO.

TO ODPOWIEDŹ NA ROSNĄCE KOSZTY ŻYCIA W MIASTACH ORAZ MASOWE WYKLUCZENIE
SQUATY NIE ZNIKAJĄ

SQUATY BYŁY I SĄ NIE TYLKO PRZESTRZENIAMI ZAMIESZKANIA, ALE RÓWNIEŻ

OŚRODKAMI KULTURY ALTERNATYWNEJ, OPORU POLITYCZNEGO I EKSPERYMENTÓW SPOŁECZNYCH.

KOMUNY ANARCHISTYCZNE

OPÓR, SOLIDARNOŚĆ, PRZYSZŁOŚĆ

WOLNOŚĆ I RÓWNOŚĆ

POZA WŁASNOŚCIĄ PRYWATNĄ, BEZ KAPITALISTYCZNEJ EKSPLOATACJI, WE WSPÓŁPRACY,
NIE KONKURENCJI

ANARCHIZM JAKO IDEOLOGIA ZAKŁADA, ŻE SPOŁECZEŃSTWO MOŻE FUNKCJONOWAĆ BEZ PAŃSTWA I PRZYMUSOWEJ WŁADZY. ZAMIAST TEGO PROMUJE AUTONOMIĘ JEDNOSTKI, DOBROWOLNE ZRZESZENIA ORAZ SOLIDARNOŚĆ SPOŁECZNĄ

“DEMOKRACJA BEZ PAŃSTWA – TO NASZA REWOLUCJA.”
- *ABDULLAH ÖCALAN*

“PRAWDZIWA REWOLUCJA SPOŁECZNA MUSI BYĆ REWOLUCJĄ SERCA.”
- *EMMA GOLDMAN*

ROZBRAT



SQUAT POWSTAŁ PO TRANSFORMACJI USTROJOWEJ, JAKO ODPOWIEDŹ NA BIEDĘ LAT 90. I DZIAŁA DO DZIŚ JAKO OŚRODEK EDUKACJI I OPORU. TO JEDEN Z NAJSTARSZYCH I NAJWAŻNIEJSZYCH SKŁOTÓW W POLSCE. ISTNIEJE OD 1994 ROKU W POZNANIU I OD SAMEGO POCZĄTKU JEST MIEJSCEM AUTONOMII, OPORU WOBEC KAPITALIZMU I PAŃSTWA ORAZ PRZESTRZENIĄ DZIAŁAŃ SPOŁECZNYCH, ARTYSTYCZNYCH I POLITYCZNYCH. NAZWA „ROZBRAT” SYMBOLIZUJE ZERWANIE Z PRZEMOCĄ SYSTEMU

– „PÓJŚCIE NA ROZBRAT” Z OPRESJĄ I NIESPRAWIEDLIWOŚCIĄ.

„TO NIE MY JESTEŚMY BEZDOMNI, TO SYSTEM JEST BEZDOMNY WOBEC NASZYCH MARZEŃ.”

ROZBRAT TO NIE TYLKO MIEJSCE ZAMIESZKANIA POWSTAŁ W WYNIKU ZAJĘCIA OPUSZCZONEGO BUDYNKU PO FIRMIE ZBROJENIOWEJ „WIELKOPOLSKIE ZAKŁADY PRZEMYSŁU ZBROJENIOWEGO”

GRUPA ANARCHISTÓW I AKTYWISTÓW POSTANOWIŁA ZAGOSPODAROWAĆ PRZESTRZEŃ JAKO

CENTRUM SPOŁECZNO-KULTURALNE.

OTWARTE DLA WSZYSTKICH, KTÓRZY CHCĄ DZIAŁAĆ NA RZECZ WOLNEGO SPOŁECZEŃSTWA OD LAT PEŁNI FUNKCJĘ „WSPÓLNOTY OPORU” WOBEC POLITYKI WŁADZ LOKALNYCH I CENTRALNYCH DZIAŁA NA RZECZ:

SPRAWIEDLIWOŚCI SPOŁECZNEJ, PRAW KOBIET I OSÓB LGBT+, ANTYFASZYZMU

CZY

SAMORZĄDNOŚCI ODDOLNEJ

ORGANIZOWANE SĄ DEMONSTRACJE, AKCJE SOLIDARNOŚCIOWE,

BLOKADY EKSMISJI ORAZ KAMPANIE SPOŁECZNE (NP. W OBRONIE LOKATORÓW).

POD HASŁEM „MIASTO TO NIE FIRMA”

OD LAT ROZBRAT DZIAŁA NA TERENIE, KTÓRY FORMALNIE NALEŻY DO PRYWATNYCH WŁAŚCICIELI.

MIMO ŻE SPOŁECZNOŚĆ WŁOŻYŁA OGROM PRACY W

REWITALIZACJĘ TEGO MIEJSCA, KOMORNICY WIELOKROTNIE PRÓBOWALI PRZEJĄĆ NIERUCHOMOŚĆ

POWSTAŁA WÓWCZAS KAMPANIA „ROZBRAT ZOSTAJE”, W RAMACH KTÓREJ ODBYWAŁY SIĘ DEMONSTRACJE, PETYCJE I MIĘDZYNARODOWE AKCJE SOLIDARNOŚCIOWE.

DZIĘKI NACISKOWI SPOŁECZNEMU KAŻDA PRÓBA EKSMISJI ZAKOŃCZYŁA SIĘ NIEPOWODZENIEM.

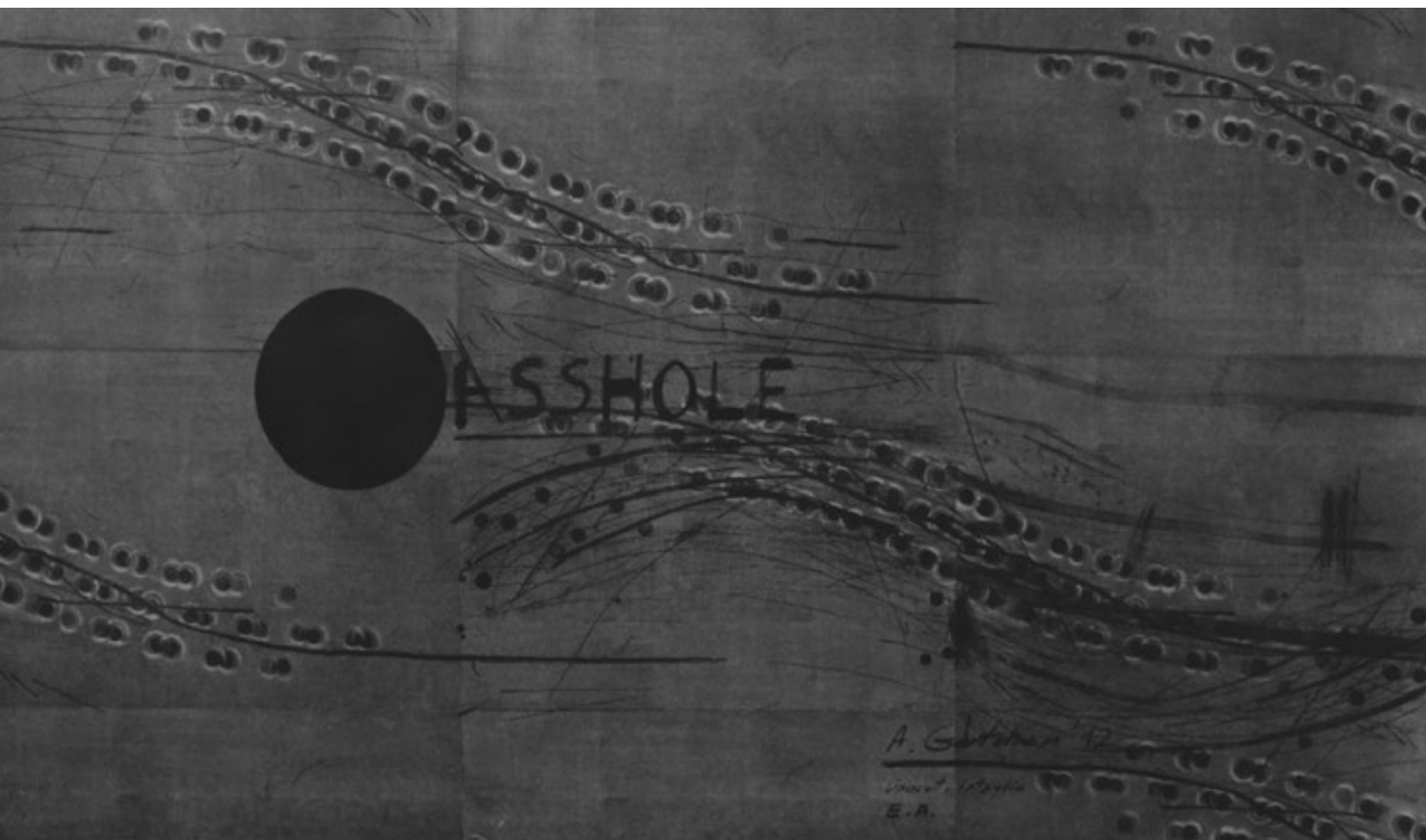
Grafika nieokietznana

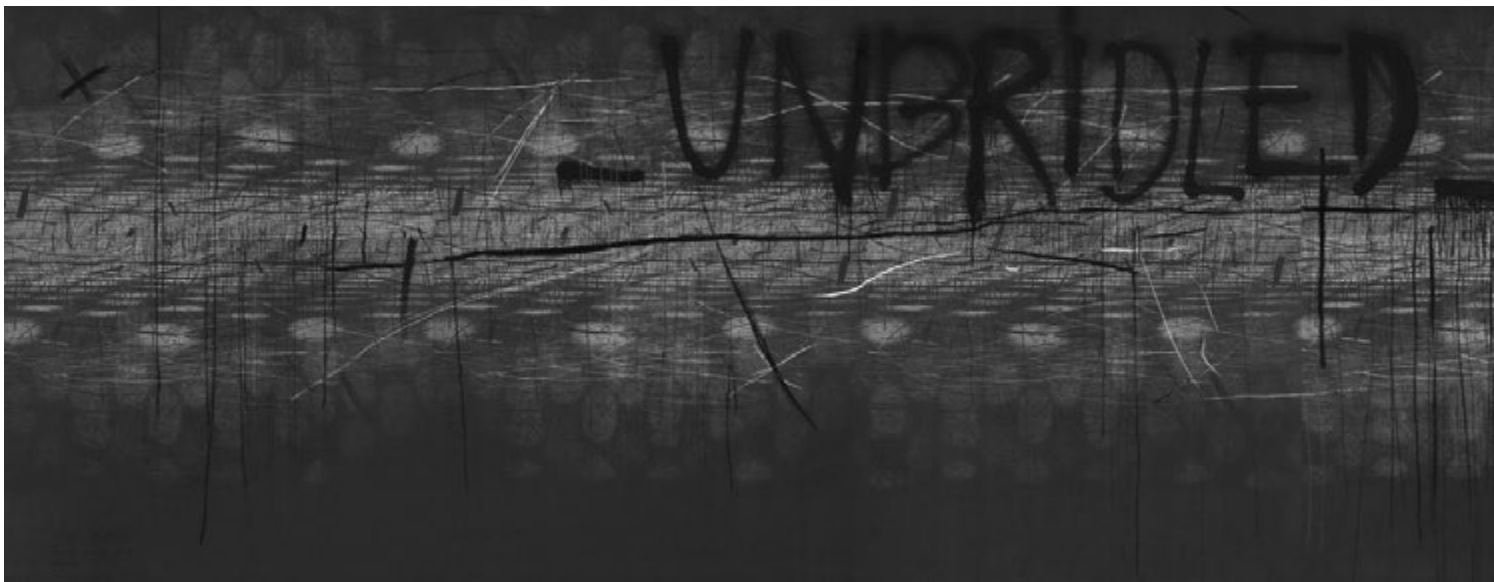
Agata Gertchen

„Im bardziej forma jest podporządkowana treści, tym bardziej duch może objawić się jako nieskrępowany.”

– G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*

✓ *Unbridled_asshole*, linoryt, sucha igła, odprysk, 180×300 cm, 2011





^ Unbridled_06, linoryt rysunek, 180×400 cm, 2012

Niemiecki filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel w swoich rozważaniach o estetyce wskazuje na napięcie między formą a treścią – napięcie, które w sztuce nie jest przeszkodą, lecz warunkiem ujawnienia się ducha. Dla Hegla forma nie powinna dominować nad ideą – jej rola polega na tym, by treść mogła zaistnieć w pełni, nieskrępowanie, lecz nie bezkształtnie. Filozof podkreśla jej paradoksalną naturę. Z jednej strony sztuka dąży do wyrażenia wewnętrznej idei, z drugiej – balansuje na granicy chaosu i porządku. Te dwa aspekty – technika i idea – były przez wieki postrzegane jako siły przeciwstawne¹. W przypadku grafiki – medium o głęboko zakorzenionej dyscyplinie technologicznej i rzemieślniczej precyzji – ten paradoks uwidacznia się wyjątkowo mocno.

Chaos w sztuce może być siłą twórczą, która generuje nowe formy, nowe sensory, nowe języki. Grafika w swojej historii często podążała tą ścieżką: zamiast trzymać się wyraźnie wyznaczonych granic formalnych, takich jak linoryt, akwaforta czy litografia, przekracza je. Współcześnie – łącząc media, technologie i stylistyki. Grafika warsztatowa, druk cyfrowy, rysunek, wideo, a nawet instalacja, wchodzi ze sobą w interakcję, tworząc nową jakość.

W ten sposób ujawnia się jej nieokiełznana natura. Jest dzika, swobodna, wyrrywająca się z konwencji. Granice techniczne ulegają zatarciu i tracą swoje znaczenie jako miara jakości. Choć przywiązanie do warsztatu pozostaje istotne, nie decyduje już o wartości dzieła. W odniesieniu do moich prac określenie „grafika nieokiełznana” nawiązuje do poszukiwania naturalności, bezpośredniości i emocjonalnej autentyczności. Multiplikowanie matryc, odręczne napisy sprejem, rysowanie po odbitkach czy ich darcie – wszystkie te działania są sposobem

na pogłębienie przekazu i jednocześnie przynoszą ukojenie. W mojej praktyce twórczej przy wykonywaniu precyzyjnie wycinanych wielkoformatowych linorytów narasta potrzeba zburzenia porządku, jaki wprowadzam w swoje prace. Kojący jest dla mnie proces niwelowania napięcia poprzez zmianę charakteru pracy i medium.

W tym miejscu pojawia się pytanie: skąd bierze się potrzeba chaosu? Czy to rzeczywiście porządek potrzebuje zakwestionowania, czy może właśnie w obcowaniu z porządkiem pojawia się tęsknota za zaburzeniem, za nieprzewidywalnością, za wolnością?

Przeciwko czemu ten gniew?

Swoje rozważania opieram na osobistych doświadczeniach i monumentalnych linorytach, które tworzyłam w najbardziej niespokojnych okresach swojego życia. Wewnętrzny krzyk, frustracja i niezgoda na formalne ograniczenia doprowadziły mnie do intensywniej, niemal szaleńczej pracy nad wielkoformatowymi grafikami. Dzieła te łączą w sobie skrupulatność linorytu punkowego z ekspresyjnością rysunku sprejem i pastelą. Tygodnie, a nawet miesiące spędzałam nad wycinaniem każdej matrycy – kropka po kropce, z dążeniem do perfekcyjnego przejścia tonalnego. Po odbiciu monumentalnych arkuszy następował kolejny etap: destrukcja. Nakładanie warstwy spreju, użycie gwałtownego gestu – akt ekspresji, który dla obserwatora mógł wyglądać jak niszczenie efektu żmudnej pracy.

A jednak to właśnie on dawał mi poczucie wolności. To nie był sabotaż, lecz wyzwolenie.

Mój bunt rodził się z poczucia ograniczenia – zarówno formalnego, warsztatowego, jak i osobistego, związanego z doświadczeniem kobiecości (co wyjaśnię w dalszej części). Techniczne limity tradycyjnej grafiki warsztatowej bywają przytłaczające:

1 Por. G.W.F. Hegel, *Filozofia sztuki albo estetyka*, tłum. Marcin Pańków, Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2020, s. 1-32

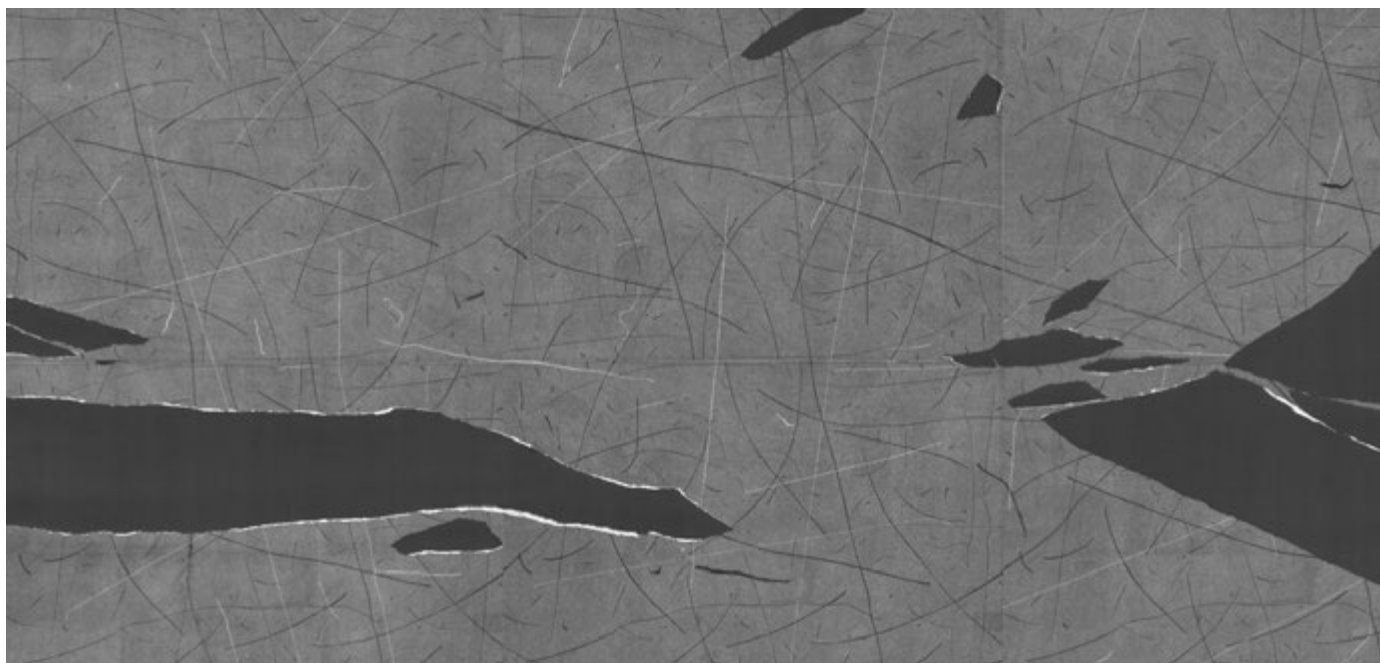
wielkość prasy drukarskiej, format matrycy i papieru graficznego. Sam proces wycinania potężnego linorytu przekłada się na tygodnie, często miesiące fizycznej i psychicznej pracy – a wszystko to w czasach, gdy technologia przyspiesza szybciej, niż jesteśmy w stanie ją przyswoić.

Czułam, że nie nadążam, ale też nie chciałam nadążyć. Pragnęłam wolności, nie aktualizacji.

Rodził się we mnie bunt przeciwko konwencjom, jakie powinna spełniać klasyczna grafika: niewielki format, idealna odbitka, nakład, podpisany ołówkiem każdy egzemplarz. To nie była już moja droga.

Czułam, jak zbiera się we mnie energia, która nie znajdowała ujścia. Tym razem nie był to już czysty gniew, lecz bardziej złożone emocje: frustracja, bezsilność, zmęczenie. Uczucie, że nie mam nad niczym kontroli. Codzienny bałagan, domowy chaos, brak czasu na twórczość – zderzały się z równoległą potrzebą opieki i bezwzględnej miłości. Te pozornie sprzeczne uczucia nakładały się na siebie i wywoływały napięcie, które musiało znaleźć wyraz w formie.

Tak narodził się cykl „Big and Messy” (2024), będący odpowiedzią na wewnętrzne rozedrganie. Linoryty, które stworzyłam w tym czasie, nie tylko



^ Mess I, linoryt 140×300 cm, 2024

Moje linoryty stawały się nieokiełznane – i taki właśnie był cykl „Unbridled”, realizowany w najbardziej burzliwym, a zarazem najbardziej twórczym okresie mojego życia. Lata 2010–2014 to okres, który rozpoczął się zaraz po studiach. Zmierzyłam się wówczas z oczekiwaniami wobec młodych kobiet: ambicja miała być cicha, kariera podporządkowana, ekspresja kontrolowana. A ja nie chciałam się kontrolować. Moje grafiki nawiązywały formą do murali i graffiti – sztuki ulicznej, spontanicznej, bez pozwolenia. Stawały się manifestem istnienia, sprzeciwem wobec przedmiotowego traktowania. To był nie tylko bunt, ale też – jak pisała Virginia Woolf – „gniew, który ma ciało”². To nie był jedynie artystyczny gest. To było wycie: nieposkromione, fizyczne, nie zawsze piękne. Ale prawdziwe.

Dziesięć lat później powróciłam do druku wielkoformatowego. Nie był to powrót przypadkowy ani estetyczny wybór – raczej konieczność. Po kilku latach, wypełnionych opieką nad moimi małymi synkami, zaczęło narastać we mnie napięcie.

miały monumentalne rozmiary, ale także opierały się na procesie rozdierania – fizycznego niszczenia wcześniej wykonanych odbitek i ponownego ich składania w formie kolażu. To gest paradoksalny: zniszczenie po to, by stworzyć.

Tym razem nie chodziło o dewastację z buntu, lecz o próbę uporządkowania świata, który z definicji wymyka się kontroli. W chaosie macierzyństwa, w lęku przed utratą tożsamości, grafika stała się znowu narzędziem ukojenia. A także sposobem na odzyskanie siebie – nie pomimo, ale poprzez ten chaos. Doskonale ujęła ten proces Dorota Miłkowska w tekście kuratorskim do mojej wystawy „Big and Messy” w Galerii Neon. Wskazuje w nim na oczyszczanie umysłu dokonujące się podczas tworzenia, które odbywa się w sposób przypominający erupcję wulkanu.³

Gdy złość staje się gestem

Tworzenie zawsze było dla mnie formą terapii. W momentach największej frustracji, kiedy napięcie sięgało

2 Por. V. Woolf, *Własny pokój*, tłum. Agnieszka Graff, Warszawa: Czarna Owca, 2017, s. 49.

3 <https://www.asp.wroc.pl/pl/wydarzenia/big-messy> [dostęp: 1.07.2025 r.]

zenitu, impulsywność stawała się strategią. Zdarzało się, że na najbardziej dopracowanej, wielkoformatowej pracy – w której linoryt łączył się z suchą igłą i odpryskiem – nanosiłam czarnym sprejem prowokującą dedykację i wysyłałam ją na konkurs.

Tak było w przypadku pracy „Unbridled Asshole”, trzymetrowej grafiki, którą w 2012 roku zgłosiłam w parze z „Unbridled_03” na 8. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach. Jury przyjęło tylko tę drugą. Pierwsza – bezkompromisowa, agresywna, szczerza – została odrzucona. Gdy praca wróciła do mnie po selekcji, ochłonełam. Ale nie przestałam działać. Sięgnęłam po sprej raz jeszcze – tak jak

W przypadku grafik z cyklu „Big and Messy” – szczególnie „Mess I” i „Mess II” – nie próbowałam już trzymać się żadnych konwencji. To nie był bunt przeciwko regułom, lecz świadoma decyzja, by ich po prostu nie uznawać. Rozdzierałam własne linoryty, a następnie zestawiałam ich fragmenty w nową, spójną całość. Była to próba odnalezienia porządku w chaosie – ale już nie poprzez kontrolę, lecz poprzez zgodę na nieprzewidywalność procesu.

W tych linorytach kluczowy moment obrazowania nie następował podczas pracy nad matrycą. Nie pojawiał się także w chwili odbijania. Właściwa kreacja dokonywała się później – w zetknięciu się



^ Mess II, linoryt 140x300 cm, 2024

robią to uliczni graficy, którzy zamazują cudze komunikaty. Zakryłam własny. Napis zniknął, została tylko czarna plama. Ten gest – który mógłby uchodzić za autocenzurę – był dla mnie kolejnym etapem procesu. Nie wycofaniem się, lecz domknięciem wewnętrznej ekspresji.

W katalogu wspomnianego wyżej Triennale, Dorota Folga-Januszewska skomentowała nadesłane prace, pisząc o ich „nie-perfekcyjności, bałamutności i śliczności”. Wskazała na atmosferę lat 60. XX wieku, na powrót do odrębnego szaleństwa – „renesans linorytu!” – oraz na odejście od chłodnej perfekcji technik metalowych i cyfrowych. Zwróciła uwagę na „odbijanie zamiast drukowania” jako znak nowej wrażliwości. I właśnie w tym duchu chciałam dodać: grafika staje się nieokiełznana. Tworząc cykl „Unbridled”, nieustannie towarzyszyło mi wrażenie, że łamię reguły. Że robię coś niewłaściwego. Ale ten niepokój był konstruktywny. Nie chodziło mi o poklask, tylko o przekaz. O głos, który nie prosi o zgodę.

z gotową odbitką, w geście jej rozdarcia, w intuicyjnym porządkowaniu fragmentów i szczątków. Było to działanie fizyczne, emocjonalne, wręcz cielesne. Składanie rozbitego obrazu stawało się równocześnie składaniem siebie: kobiety, matki, artystki.

Powstały kolaże, które są dla mnie kwintesencją ukojenia, jakie potrafi przynieść grafika.

Nie są to dzieła perfekcyjne. Są szczerze. Ich siła nie leży w mistrzostwie warsztatowym, ale w akcie uznania, że chaos również ma swoją strukturę i że twórczość może być właśnie próbą jej odsłonięcia.

Paradoks masowości

Grafika, jako medium, od zawsze związana była z reprodukcją. Jej techniczny charakter – użycie matryc drzeworytniczych, metalowych czy litograficznych – umożliwiał powielanie obrazu w wielu kopiach. Dzięki temu, że je wykorzystywano, grafika pełniła funkcje ideologiczne, edukacyjne, religijne i polityczne. Była narzędziem komunikacji społecznej – silnym, bo powtarzalnym, i demokratycznym, bo dostępnym.

Z tej samej powtarzalności wyrasta paradoks. Wielu grafików odrzucało potencjał powielania. Skupiali się na wizualnym wzmocnieniu przekazu. Nie interesował ich nakład bo szli ścieżką eksperymentu, lub uzyskany efekt zatracał się przy większej ilości odbitek. W epoce cyfrowej, gdy obrazy można generować i udostępniać natychmiast, fizyczna masowość tym bardziej traci znaczenie. To nie wyłączenie liczba odbitek decyduje o sile grafiki, lecz siła idei, którą niesie. W mojej „grafice nieokiełznanej” to właśnie przekaz – surowy, osobisty, czasem buntowniczy – staje się głównym nośnikiem znaczenia. Masowość zostaje zastąpiona intensywnością. Jedna praca ma siłę głosu tysiąca odbitek.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera skala. Istnieje naturalny podział grafik ze względu na format – podział ten wzmacniają konkursy i przeglądy dedykowane albo miniaturze, albo grafice monumentalnej. Międzynarodowe Biennale Exlibrisu w Malborku, Awagami International Miniature Print Exhibition czy Mini Print Internacional de Cadaqués promują grafikę kameralną, zachęcając do intymnego kontaktu z dziełem. Z kolei duże przeglądy – takie jak Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, czy International Print Biennial w Guanlan – otwierają się na monumentalne kompozycje, skierowane do widza masowego, zbiorowego i anonimowego. W tego typu wystawach nagradzane są najczęściej właśnie prace wielkoformatowe. To nie przypadek, lecz znak czasów.

Jak zauważa Sebastian Dudzik w katalogu 8. Triennale Grafiki Polskiej, rosnąca dominacja dużych formatów w sztuce graficznej jest odpowiedzią na kulturę wizualną ery makro: billboardy, banery, ekrany LED. Skala wpływa na percepcję, przedeterminuje uwagę, zmienia nasze postrzeganie obrazu.

W tym sensie mój bunt zyskuje wymiar strukturalny. Skoro krzyk ma być słyszalny – musi być głośny. A jeśli grafika ma zostać zauważona – musi być duża. Wielkoformatowość to nie tylko kwestia estetyki, lecz także strategii widzialności. Jest odpowiedzią na nadmiar, konkurencję i presję obecności.

Porządek ukryty w chaosie

Hegłowska koncepcja sztuki jako porządku w chaosie, czy też chaosu w porządku doskonale wpisuje się w dzisiejsze przemiany grafiki artystycznej.

Technika – choć może tracić swoją dominującą rolę – nie zostaje porzucona. Nadal stanowi istotny składnik dzieła, jednak nie jako cel sam w sobie, lecz jako narzędzie ekspresji. Współczesna grafika nie zawsze podporządkowuje się rygorowi technicznemu, a mimo to – lub właśnie dzięki temu – może zawierać głęboko przemyślaną strukturę wewnętrzną.

Porządek ten nie musi być formalny. Może być ukryty w idei, w emocjonalnym rytmie, w konstrukcji napięć i kontrastów. Może wyrażać się w kompozycji, która celowo balansuje na granicy rozpadu. Może też objawiać się jako świadome naruszenie tradycyjnych zasad – i w tym akcie zakłócenia ujawnia się nowy sens.

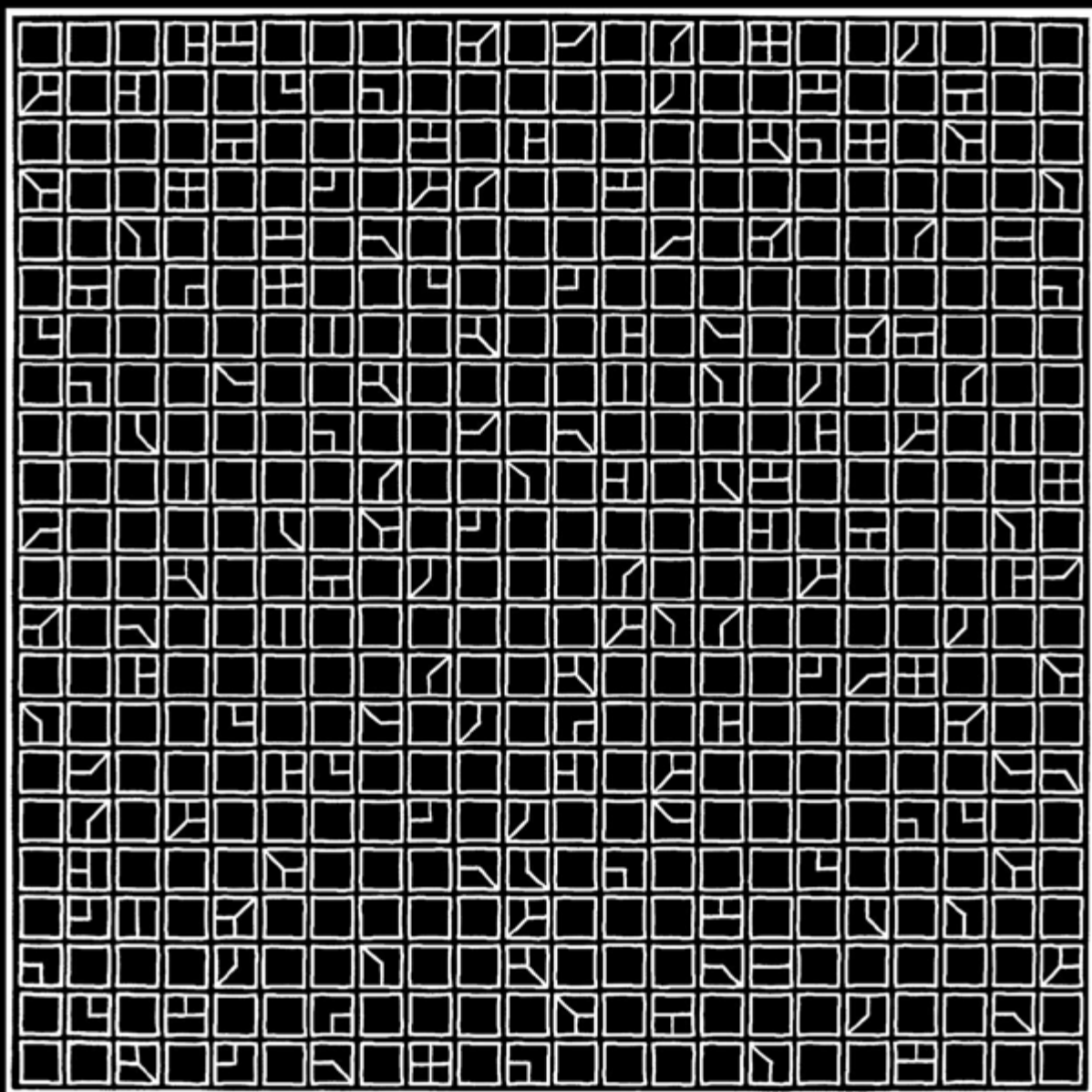
W tym sensie grafika nieokiełznana nie jest negacją. To nie anarchia, lecz przemiana. To poszukiwanie – zarówno języka, jak i siebie. To sztuka, która nie boi się brudu, emocji, błędu. Sztuka, która nie poddaje się rygorom, ale jednocześnie nie porzuca odpowiedzialności za formę. To grafika, która rozciąga się między kontrolą a impulsem, między warsztatem a gestem – i właśnie w tej przestrzeni objawia się duch nieskrępowany.

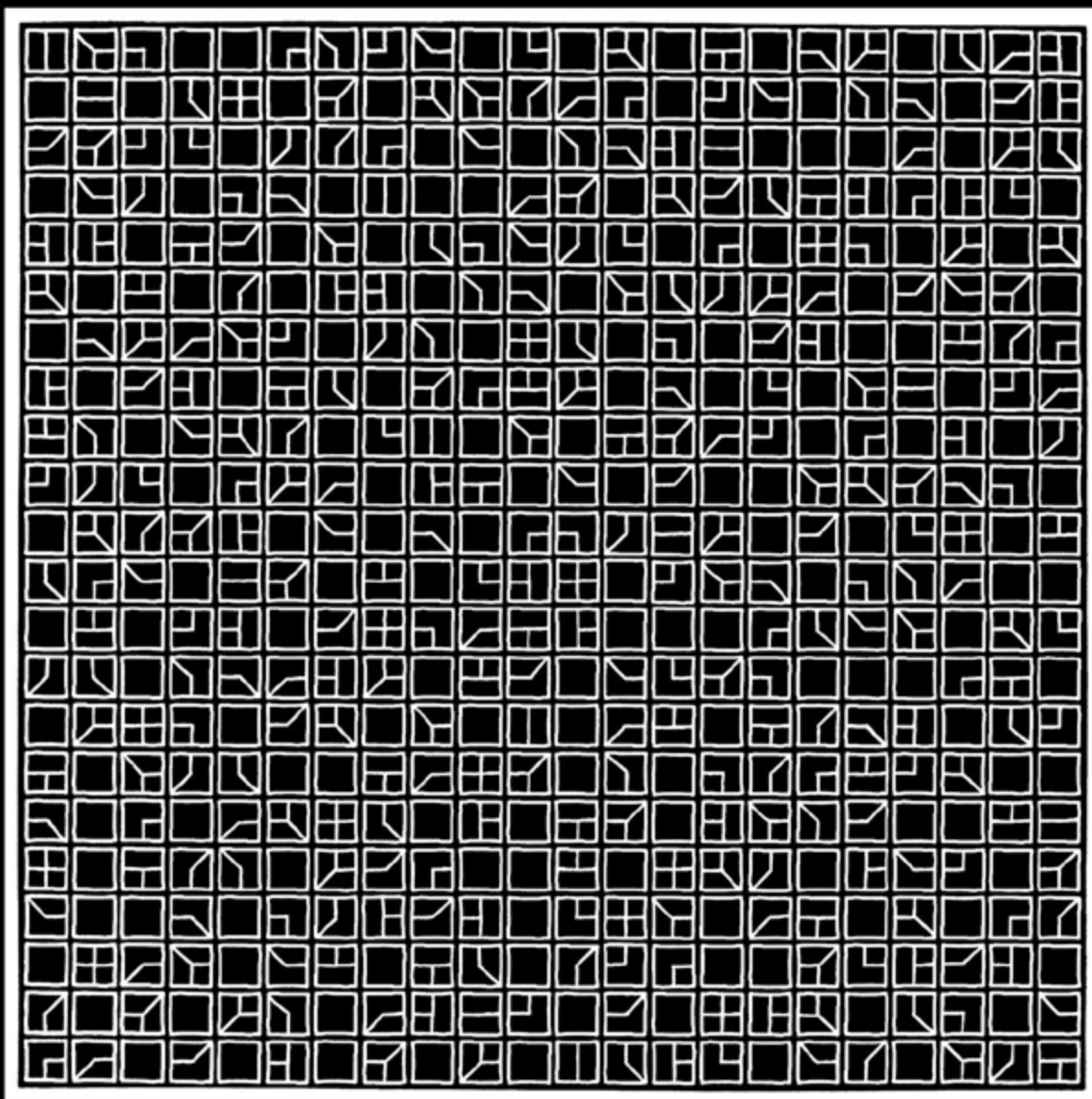
Ukojenie nie jest tu ucieczką od chaosu, lecz jego przepracowaniem. Nie chodzi o to, by nad wszystkim panować – lecz by pozwolić sobie na bycie w napięciu. Wybór nieokiełznanej grafiki to wybór szczerości wobec siebie, swoich emocji i granic. To również wybór odwagi – by nie wiedzieć wszystkiego, ale działać. By nie kontrolować, ale odpowiadać.

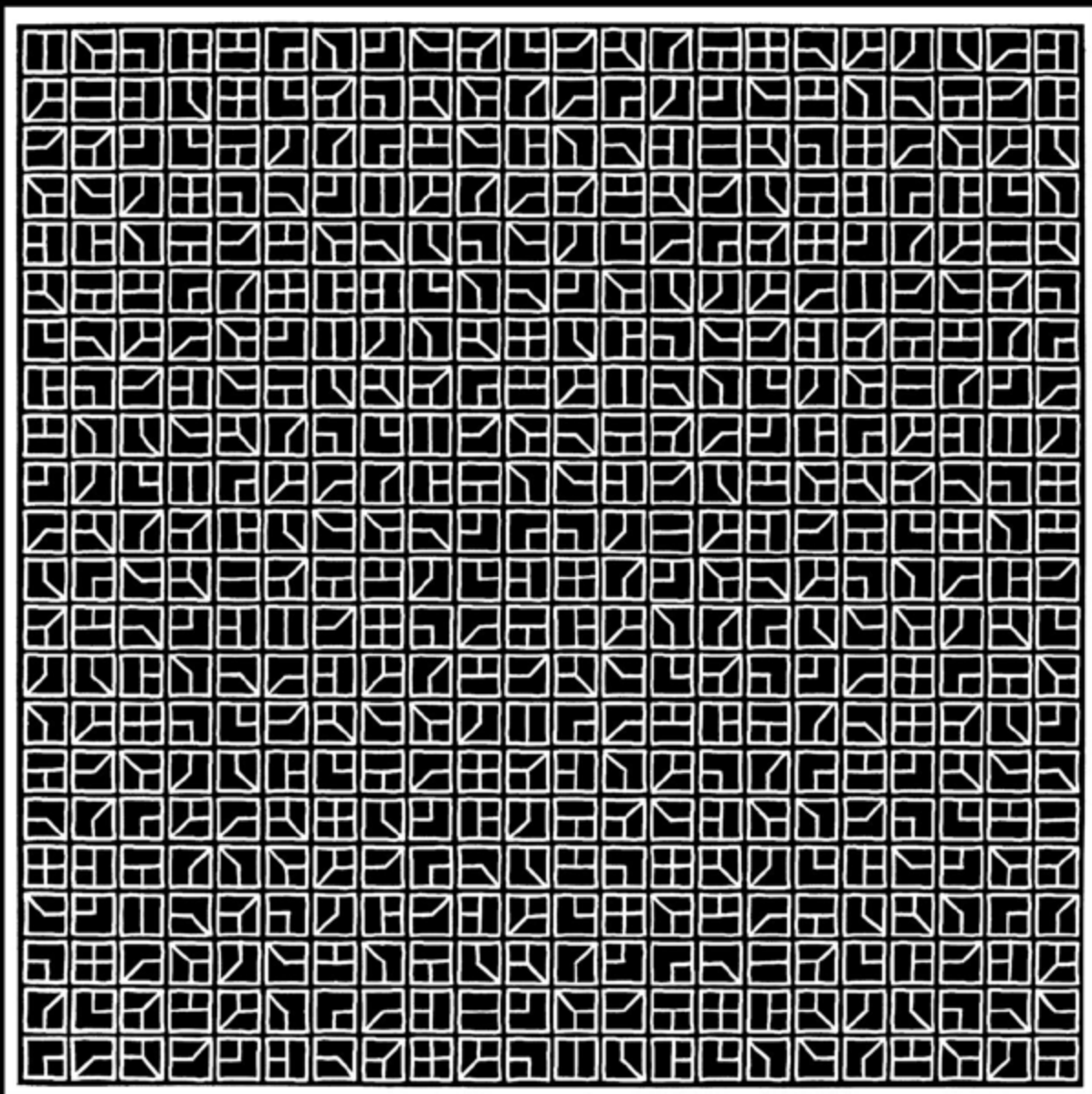
I może właśnie w tej zgodzie na niepewność: na drżenie ręki, na rozdarcie odbitki, na pozorny brak perfekcji, objawia się najgłębszy porządek. Ten, którego nie da się wyrysować przy użyciu linijki, ale który daje ukojenie.

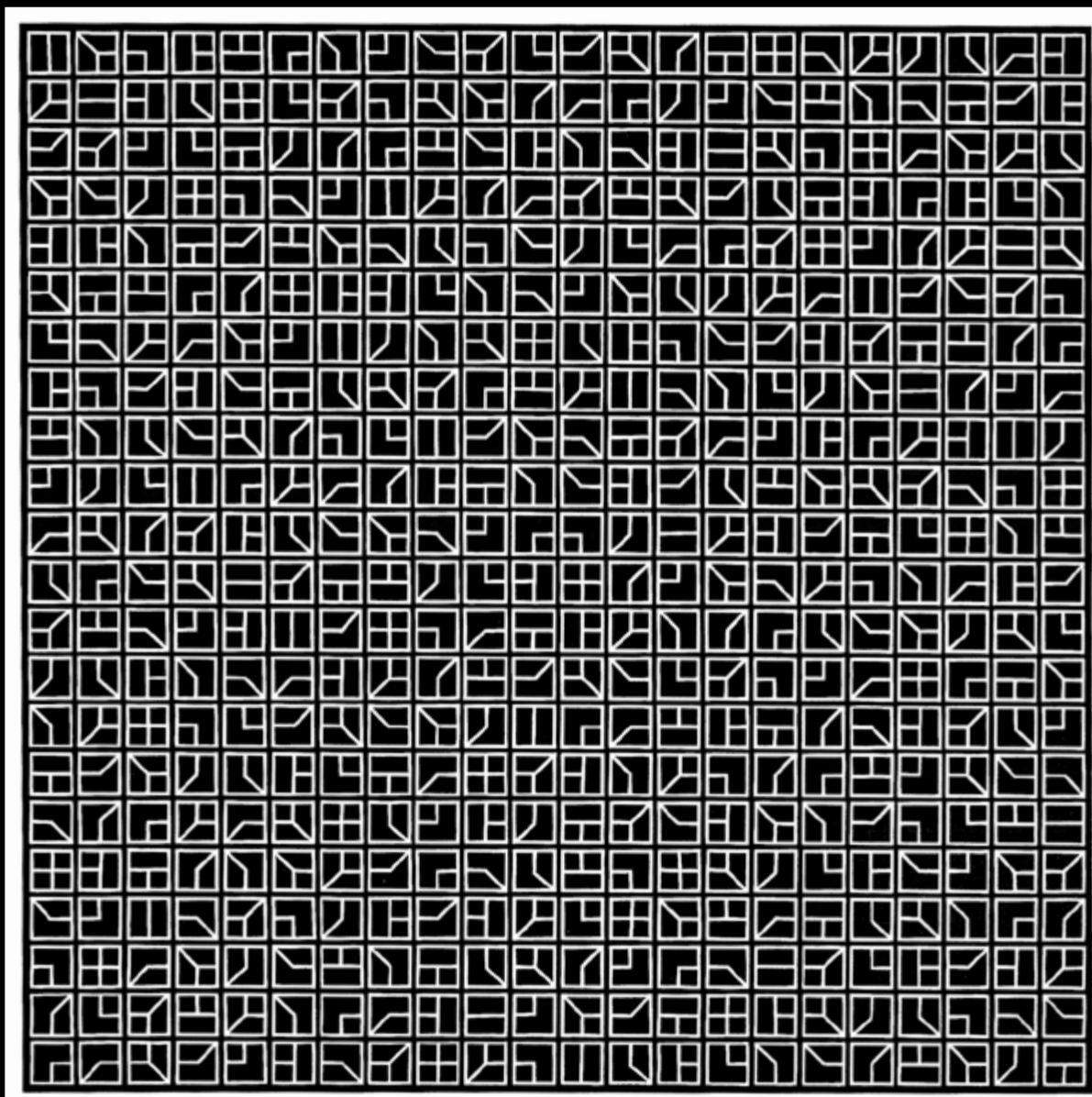
Zgadzam się z heglowską myślą o podporządkowaniu formy treści. Jednak Hegel nie przewidział istnienia sztuki abstrakcyjnej, a tym samym nie mógł dostrzec jej pełnego potencjału. Moje prace pozbawione autorskiego komentarza, w moim odczuciu nie traciłyby na wartości. Zwróciła na to uwagę Dorota Miłkowska we wspomnianym tekście kuratorskim, pisząc: „Wystawę Big and Messy można potraktować wyłącznie jako okazję doświadczenia czystego przeżycia estetycznego. Tak odbierana nie straci na swej wartości.”

BUNT to zachowanie polegające na sprzeciwianiu się, protestowaniu przeciwko jakiejś władzy, zasadom, normom lub konwenansom. Może być to forma wyrażania sprzeciwu wewnętrznego, protestu. W sztuce, bunt w Poznaniu był obecny w różnych okresach. Grupa Bunt, powstała w 1918 roku, była jednym z przejawów awangardowego buntu, skupiona wokół czasopisma *Zdrój*. NICOŚĆ jest ostatecznym źródłem wiedzy - ostatnią ludzką granicą, poza którą nic innego nie pozostaje do POZnania. Coś powstało z niczego; stąd nicość jest czymś. Gdy spojrzymy w kierunku najbliższego przybliżenia natury do niczego, zobaczymy CZERNĆ, więc NIC wygląda na czarne. CZERNĆ teoretycznie to brak koloru, ale wrażliwe oko widzi różne jej odcienie, a poza tym brak koloru to również kolor. Czerń ma w sobie coś, czerń to moc i władza. Czarne tła to podkreślenie i wyróżnienie, głębia i kontrast, symbolika. Musisz być gotowy na dodanie czerni do swojej palety, jeśli chcesz stworzyć coś prawdziwego.









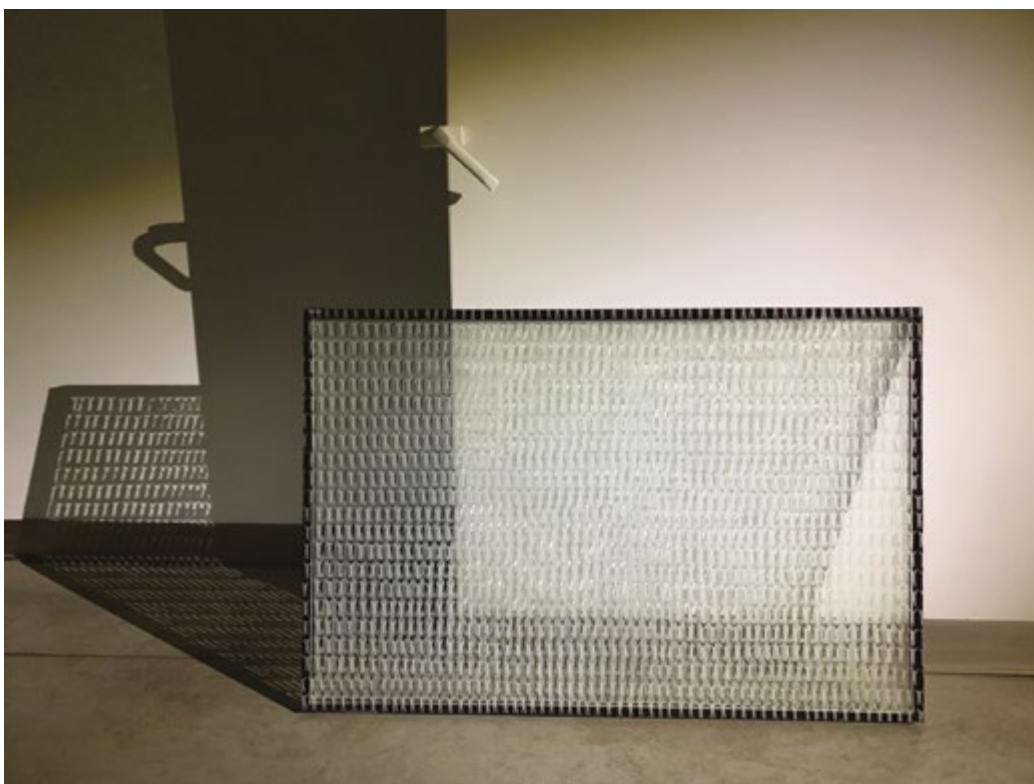
Pielgrzymki. Moje pielgrzymki przez czarne, białe i inne tła

Andrzej Bobrowski

Ostatnie kilka miesięcy upłynęło mi na tworzeniu nowych grafik, ale też selekcji materiału do niniejszej publikacji. Porządkowanie dokumentacji często nie jest zajęciem wdzięcznym, na pewno nie jest twórcze, ale jest potrzebne, a niekiedy – konieczne.

✓ *Pielgrzymka, druk wypukły, obiekty, BWA Piła, 2014*





^ Pola namiętności - spotkania, technika własna, TGP, Muzeum Śląskie, Katowice, 2024

Obraz jaki wyłonił się z tej żmudnej pracy przyniósł więcej pozytywnych uczuć niż oczekiwałem. A nie byłem szczęśliwy, kiedy musiałem odrywać się od pracy, która jest sensem mojego życia, która przynosi prawdziwą satysfakcję, niesie prawdziwą radość – od tworzenia nowych prac, zanurzania się w przemyśleniach, medytacji nieomal, a potem ich transpozycji w gotowe dzieło.

Ale wracając do selekcji prac – wyłonił się z nich, nie powiem, że nieoczekiwanie, obraz mojego zainteresowania pielgrzymką. Od bardzo wielu lat motyw ten niepokoi mnie, nie pozwala o sobie zapomnieć, co jakiś czas odzywa się z wielką siłą i wtedy powstają prace – wystawy jemu poświęcone, m.in. w Muzeum, w galerii Nowy Wiek w Zielonej Górze, w BWA w Gorzowie Wielkopolskim, w BWA w Pile, w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.

Pielgrzymka, ludzie w drodze, ludzie zdążający do wyznaczonego celu – nie tylko ci, którzy co roku latem przechodzą obok mnie asfaltową drogą Buk – Stęszew w stronę Częstochowy – Jasnej Góry, ale i inni, kierujący się do Jerozolimy, Mekki, Santiago de Compostela. Bliska mi jest potrzeba pielgrzymowania, tego wspólnego i tego osobistego. W najszerszym rozumieniu tego słowa (wiem, że to truizm) życie jest pielgrzymką. Jesteśmy tylko przechodniakami, którzy pozostawiają czasem głębszy niż inni ślad w drodze, głębszy – mam na myśli trwalszy, na przykład petroglify.

Moje ślady pozostawiam w moich matrycach, odbitkach, obiektach.

Czasem wycinam z płaszczyzny istniejącej już grafiki, nie kierując się żadną logiką, ustalonym rytmem, kierunkiem czy kompozycją moje eony-ludziki. Wycinam je całkowicie. Jest to ręczna praca monotonna i dość żmudna – iście ślimacze tempo. Ratują mnie stany kontemplacji, w które muszę wejść. Mam czasem wrażenie, że życie, a tym samym moja sztuka biegnie obok w innym wymiarze. Ta precyzyjnie przeprowadzana eliminacja, eksterminacja eonów z życia publicznego, w tym wypadku z życia odbitki, pozwala mi zrealizować zamierzony cel. A celem jest droga. Dzięki tak przedstawionej krótkiej historii wycinania opowiadam jednocześnie wiele innych – tak powstają obiekty, które uczestniczą w pielgrzymkach. Wcięte ludziki nie zostaną wyrzucone na śmietnik, nie pójdą na przemiał, nie pozostanie tylko o nich pamięć, która jest i tak zawodna. Powstałe formy białe-czarne, czarno-białe, w zależności, od której strony będzie patrzył widz, są materiałem (dzisiaj zarządza się „zasobami ludzkimi” jak materiałem – poprzez czipy, obroże, sztuczną inteligencję, etc) do wizualizowania pielgrzymki, która będzie się odbywać w przestrzeni, a nie na płaszczyźnie. W którym kierunku ma ona zmierzać, dokąd dojdzie, czy osiągnie swój cel, czy się spełni? Sam – nie wiem, czy odważyłbym się pójść. Nawet gdybym mógł iść na pielgrzymkę do Mekki, żeby do-

tknąć Czarny Kamień. Czasy przecież niespokojne.

Przy okazji rozwinęły się inne historie. Z wybranych matryc powstały czarne odbitki. Niektóre z nich, poprzez twórczy proces – wspomnianą eliminację, same stały się szablonem – matrycą.

Droga doprowadziła mnie też do „Pól zależności” – trzech dużych granitowych płyt – czarnej, białej i szarej, na których wykute jak petroglify zarysy postaci, ustawione w mojej ulubionej rzędowej perspektywie żyją dzięki światłu, podlegają pozornej zmienności układów. Zmieniający się w ciągu dnia kąt padania promieni słonecznych lub w galerii poruszający się reflektorek ukazuje coraz to nowe relacje między nimi (relacje międzyludzkie?).

Nie zatrzymuję się od lat – od końca XX wieku towarzyszą mi moje „ludziki”. Spotykam je na mo-

jej drodze i lokuję w różnych polach uczuć. „Pola namiętności – spotkania” powstały na domowej, okiennej szybie. Awers i rewers obiektu, które chronią wewnętrzną sterylną przestrzeń, może połączyć światło i cień lub... destrukcja – stłuczenie szyby. Małe okno. Mała – nie Wielka” – szyba. Ale uczucia – nie mniejsze.

Proces trwa. Nieustannie poznaję samego siebie. Zataczam koło. Tworzę „klasyczne” grafiki – polityk – nowe „Pola miłości 2024–2026”. Tylko ludzików na nich jakby mniej. Znak czasu?

P.S.

Kto kąpie się we wodzie, zmienia ubrania. Kto kąpie się we krwi, zmienia historie – Fakir z Indii.

✓ *Pielgrzymka*, obiekt, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 2013





^ *Pielgrzymka* (detal), druk wypukły, Triangle Gallery, Calgary, Kanada, 2008



^ *Pola zależności* (detal), kamienioryt, TGP, Muzeum Śląskie, Katowice, 2021



^ *Dwie wieże* (detal), druk wypukły, obiekt, Muzeum Ziemi Lubuskiej, 2009

TNUB – moja POLSKA podróż

Andrzej Kalina

Jestem częścią społeczeństwa Polskiego, jako twórca czuję wewnętrzną potrzebę, która nakazuje mi reagować, dostępnymi artystycznymi środkami, na zjawiska zachodzące wokół mnie i środowisku w jakim żyję.

✓ Przesyłka, Instalacja graficzna, Soczi, Rosja, 1987





^ Z cyklu *Wieża Babel*, grafika, technika mieszana, 50×70 cm, 1982–1987

Wewnętrzny niepokój nakazuje, aby ingerować w życie polityczne i dokonywać osądów rzeczywistości swoją sztuką. Twórcy tacy jak Andrzej Wróblewski, Francisco Goya, Bronisław Linke, tworzyli sztukę zaangażowaną ukazując czasy w których przyszło im żyć i tworzyć. Oni ukształtowali moją świadomość i ułatwili mi podjąć decyzję, jakim twórcą pragnę być, w jaki sposób tworzyć sztukę zaangażowaną społecznie i politycznie. Pierwszy projekt o charakterze społeczno-politycznym stworzyłem w roku 1978, byłem wtedy na III roku grafiki w ASP. Postanowiłem z kolegami z grupy „Warsztat” Andrzejem Dworakowskim i Markiem Jaromskim zorganizować performance „Sen Polaka” na Dworcu Centralnym PKP w Warszawie. Oficjalnego zezwolenia na naszą realizację nie mieliśmy. Nasza akcja to konfrontacja pięknych kolorowych snów z szarą beznadziejną komunistyczną rzeczywistością. Spaliliśmy na podłodze holu dworca, a nad naszymi głowami wyświetlane z rzutnika slajdy ukazywały nasze kolorowe marzenia, które zmieniają się w beznadziejną rzeczywistość. Performance został przerwany interwencją milicji. Choć nieprzyjemna, była najlepszą puentą dla naszej akcji.

Dwa lata później na V roku studiów wykonałem cykl rysunków, odniosłem się w nich do sytuacji politycznej w Polsce. Zaprezentowałem prace na wystawie dopuszczającej do dyplomu. Prezentacja rysunków nie spodobała się sekretarzowi partii PZPR na Akademii. Na jego polecenie zdjęto moje prace jeszcze przed przyjściem komisji dopuszczającej do dyplomu. Pozostały na wystawie tylko moje grafiki, a dlaczego? Rysunki przedstawiały ówczesny symbol partii PZPR – był to słynny propagandowy czerwony sternik, który na kolejnych pracach tracił swój czerwony kolor aż do zniknięcia. Mimo tego zdarzenia zostałem dopuszczony do dyplomu. Mój dyplom graficzny „Teatr Własny”, który zrealizowałem w pracowni prof. Andrzeja Rudzińskiego, w swojej stylistyce graficzno-symbolicznej nawiązywał do sytuacji politycznej. Między innymi zaprezentowany był człowiek marionetka, kajdanki jako symbol zniewolenia, czaszka jako symbol śmierci i chleb – życie. Przed obroną dyplomu byłem, nie ukrywam, zaskoczony. Jeden z asystentów z pracowni graficznej (obecnie profesor), oglądając mój dyplom wiszący w pracowni, stwierdził: „Andrzej nie będziesz mieć łatwego życia jako twórca”. Wtedy zbagatelizowa-

łem te słowa. W niedługim czasie, bo po obronie dyplomu w maju 1980 roku, przekonałem się, że mógł mieć rację. Młodzieżowa agencja wydawnicza przygotowała album „Młoda Grafika 1975–1980”, wraz z kolegami z grupy „Warsztat” Andrzejem Dworakowskim i Markiem Jaromskim zostałem zaproszony do prezentacji swojego dyplomu „Mój Teatr”. Album ukazał się z dużym opóźnieniem. Oglądając wydawnictwo w księgarni, ku mojemu zdziwieniu, zobaczyłem, że nie ma tam grafik z mojego dyplomu.

Po studiach starałem się być wrażliwym obserwatorem otaczającego mnie świata, człowieka – jego kondycji i egzystencji. Uważałem wtedy i dziś, że moją powinnością i obowiązkiem jako twórcy jest odnoszenie się swoimi dziełami do czasów i rzeczywistości w jakich przyszło mi żyć i tworzyć.

Początek był obiecujący, jest rok 1980, otrzymałem dyplom ukończenia Akademii Sztuk Pięknych. Powstaje wtedy niezależny związek zawodowy „Solidarność”. Na moich oczach zaczyna zmieniać się system polityczno-społeczny. Byłem gotów iść z nadzieją w przyszłość, oczywiście pamiętałem, że żyłem i studiowałem w systemie komunistycznym, gdzie człowiek był traktowany przedmiotowo. Władza „wybrana” przez naród nie lubiła nas, niestety wielokrotnie dawała temu wyraz, często w sposób okrutny.

Aby odnieść się do rzeczywistości jako twórca wybrałem formę dziennika graficznego, czy może autorskiego filmu dokumentalnego, w którym poszczególne grafiki są kadrami z tego filmu. Moje prace powstają w cyklach, odnoszę się w nich do najistotniejszych wydarzeń społeczno-politycznych w Polsce i związanymi z tym moimi przeżyciami i stanami emocjonalnymi. Po studiach powstał cykl „Ślad '80” dedykowany stoczniovcóm z Gdańska. Inspirowany radością z powstania „Solidarności” i nadzieją związaną z tym faktem. Wreszcie kończy się, upada system komunistyczny. Tak wtedy myślałem, teraz wiem że się myliłem. To była moja naiwność polityczna. Komuniści przeфарbowali się i „dogadali” z „elitą” solidarności, jak sami po latach powiedzieli.

Matryce do tego cyklu wykonałem w technice akwaforty, odbijane nie na papierze, a na gazie opatrunkowej. Powstały grafiki w jednym egzemplarzu autorskim.

Euforia i szczęście z faktu powstania „Solidarności” trwała krótko. Jest 13 grudnia 1981 roku, Wrona wojskowa na czele z generałem Jaruzelskim wprowadziła stan wojenny przeciw Polakom. Po raz kolejny pozbawiono nas człowieczeństwa, najważniejsze jest utrzymanie władzy za pomocą siły, „koszty” się nie liczą. W tych smutnych, pozbawionych nadziei chwilach nie mogłem pozbić się emocjonalnie, wyrwać z apatii.

Kiedy wiedziałem jak określić wizualnie moje przeżycia i stany ducha powstało wiele szkiców czarno-białych. Zacząłem tworzyć grafiki z cyklu „Wieża Babel”. W kompozycjach dominuje postać-monstrum w mundurze z tępym wzrokiem, a twarz nie zdradza oznak myślenia. Wewnątrz monstrum toczy się życie dziwnych postaci z tarczami i pałkami. Do realizacji każdej grafiki użyłem kilku matryc. Akwaforta jako technika dominująca oraz linoryt, kolografia, monotypia oraz aple z różnych materii. Zamierzałem odbijać matryce na bibułce japońskiej ale była ona niedostępna w tym czasie w Polsce. Odkryłem przez przypadek materiał krawiecki – fizelinę. Strukturą przypomina bibułkę japońską, ale jest bardziej wytrzymała na różnego rodzaju działania techniczne jak moczenie w wodzie, farbowanie, rozrywanie na strzępy i ponowne sklejenie w całość klejem Velponem. Dla mnie wymarzony materiał, na którym przez wiele lat odbijałem matryce. W latach 1984–1986 grafiki z cyklu „Ślad '80” i „Wieża Babel” prezentowałem na wystawach „Obecność” w kościele Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie, w ramach Kultury Niezależnej oraz wystawie „Pamięć” poświęconej Powstaniu Warszawskiemu w Muzeum Archidiecezji w Warszawie. Wystawa w muzeum odbyła się w 1984 roku, aż trudno uwierzyć, że Stołeczny Urząd Spraw Wewnętrznych ds. Służby Bezpieczeństwa w Warszawie odnotował w swoich aktach „We wrześniu 1984 roku J. Kalina z bratem Andrzejem wzięli udział w wystawie „Pamięć” o negatywnej wymowie propagandowej poświęconej powstaniu Warszawskiemu” (dowiedziałem się o tym wiele lat później).

Kolejne cykle grafik

„Mówię więc jestem” z lat 1989–1990 – niestety inspiracją stała się część posłów sejmu kontraktowego, którzy uznali, że wystarczy mówić, aby zaistnieć w świadomości społeczeństwa. Pomyliło im się, że jest inaczej – „myślę więc jestem”. W kompozycjach dominuje postać, czasami w mundurze, z długim jęzorem. Papier do odbijania grafik barwiłem farbami wodnymi, które rozlewają się na papierze symbolizując „lanie wody”.

„Czerwone i czarne” z lat 1990–1992 – stworzenie tego cyklu to moja reakcja na zmuszanie nas jako społeczeństwa do opowiedzenia się po którejs z stron, „czerwonej” lub „czarnej”. Powstał ten cykl grafik w technikach graficznych: akwaforta, linoryt i kolografia. Odbijany na farbowanej na kolor zielono-szary fizelinie, sklejaney z dwóch warstw: bohaterowie grafik to smutne, zdziwione, zastygłe postacie.

„Złepy” z lat 1993–1996 to graficzny cykl, który jest diagnozą, że niewiele pozostało w naszym życiu po pięknych ideałach z czasu „Solidarności”. Prawie wszystko zostało zniweczone, poszarpane. Tworząc

grafiki próbowałem na nowo posklejać co jeszcze dało się ocalić w moich wspomnieniach z tego festiwalu „Solidarności”. Oczywiście najlepszym materiałem do drukowania grafik była farbowana przeze mnie fizelina. Po wydrukowaniu fizelinę rozrywałem, szarpałem na kawałki, aby po chwili próbować posklejać z fragmentów grafik nową formę graficzną.

„Pejzaż wewnętrzny” z lat 1997–2001 to pejzaż, który powstał w mojej duszy. Postanowiłem się

wyciszyć, zajrzeć w głąb siebie, jeszcze raz zobaczyć ile ideałów z czasu „Solidarności” zostało we mnie. Pejzaż wewnętrzny to coś, co należy do nas, to my ponosimy odpowiedzialność za to jak wygląda. Podczas tworzenia tych cykli stosowałem różne techniki graficzne: akwaforte, akwatinte, miękkie werniks, linoryt, kolografie, szablony i monotypie. Moje poszukiwania artystyczne i techniczne inspirowane były tym co pragnę powiedzieć odbiorcy w odpowiedni sposób, unikający fałszu. To co tworzyłem było

✓ Z cyklu *Ślad 80*, grafika, technika mieszana, 60×81 cm, 1981



symbolicznym wyrażeniem moich wewnętrznych doznań, rozwijałem swoją osobowość twórczą oraz kształtowałem życiową i artystyczną postawę.

W roku 1997 postanowiłem stworzyć cykl grafik związanych z osobami, które wywarły na mnie duże wrażenie i cieszę się, że miałem możliwość poznać ich twórczość, a niektórych poznać osobiście. Byli to zarówno wielcy artyści tak jak: Picasso, Gielniak, Kantor, Szajna, Dederko, ale również zwyczajni przypadkowo spotkani ludzie, którzy ujęli mnie swoją osobowością. Chciałem zachować ich twarze w pamięci, a jednocześnie spróbować ukazać kruchość naszego życia. Rozpoczynając pracę nad tym cyklem wiedziałem, że będą to portrety tych osób. Nie wiedziałem jaką będą miały formę i w jakiej technice będę realizował ten cykl. W końcu zdecydowałem, że matryce będę wycinał w linoleum, ale nie chciałem, aby linoryt był typowo odbijany na papierze. Szukałem czegoś innego, co byłoby bliższe mojemu przekazowi. Jak to często mi się zdarza, pomógł mi w tym zupełny przypadek. W drodze do pracowni, na chodniku, zauważyłem rozsypany gips i olśniło mnie. To właśnie to, czego szukałem. Gips będzie odpowiednim materiałem, aby zrealizować mój nowy cykl grafik, nie jako materiał do tworzenia matryc (to już było, znakomite grafiki w technice gipsorytu stworzył Ryszard Otręba), ale jako materiał do tworzenia odbitek z matrycy linorytowej. Byłem pewien że gipsowe odbitki ukażą kruchość, ulotność człowieka i jego życia. Tak narodziła się nowa technika, którą nazwałem gipsografią. Jest to technika unikatowa, powstają niepowtarzalne grafiki-reliefy. Tak jak bywa z człowiekiem, który jest niepowtarzalną indywidualnością. Pierwsze gipsografie stworzyłem w 1997 roku, od tej pory stała się ona moją ulubioną techniką graficzną, ale początki wykonywania odbitek gipsowych były bardzo trudne, nie radziłem sobie z kruchą materią odbitki gipsowej. Moja bezradność techniczna jeszcze bardziej motywowała mnie do dalszych prób. Pomysł aby wykonać odbitki gipsowe z matryc linorytowych sprawił mi dużą przyjemność i satysfakcję, co w rezultacie doprowadziło do powstania dobrych odbitek. Dużą prezentacją gipsografii z cyklu „W moim ogrodzie” była wystawa „Pamiętajcie o ogrodach” w galerii „Test” w Warszawie w 2004 roku. W następnych latach w tej technice powstał kolejny cykl „Kim jesteśmy, dokąd zmierzamy” zaprezentowany w galerii „Infoqultura” w Warszawie w 2004 roku.

Poszczególne cykle graficzne, które stworzyłem do roku 2004 i później zamykają kolejny etap mojego życia. Dotyczy to zarówno pytań, które sobie stawiam jak i poszukiwań siebie w czasie samego aktu tworzenia, który jest dla mnie najważniejszy. Czasami odnoszę wrażenie, że do całkowitego zrealizowania swoich pomysłów brakuje mi czasami umiejętności,

teraz lubię ten stan twórczego wzbogacenia i rozwijania własnego warsztatu graficznego. Poznania siebie i zrozumienia rzeczywistości, która mnie otacza bo przecież ważne są chwile, których nie znamy.

moja POLSKA podróż jest to podróż przez Polskę, przez jej historię, niełatwe przemiany polityczno-społeczne

Jest rok 2015, kiedy powstaje pierwsza część tryptyku „moja POLSKA podróż” w Muzeum Podlaskim w Białymstoku. Przystępując do realizacji tej części tryptyku jak i następnych w Muzeum „Zamek” w Lublinie oraz Galerii DAP DW ZPAP w Warszawie, zależało mi przede wszystkim, aby w każdej z tych przestrzeni muzealnych, galeryjnych znaleźć siebie, zatrzymać emocje, ekspresję w tym konkretnym miejscu. To charakter przestrzeni w każdym z tych miejsc zdecydował, co będzie prezentowane, w jakim kontekście zaaranżuję moje grafiki, obiekty graficzne i instalacje graficzne.

Na wystawy „moja POLSKA podróż” przygotowałem cykle prac, które najlepiej opisują moją artystyczną wędrówkę. Zestaw niejednorodny, bo przez trzydzieści kilka lat mojej pracy twórczej bardzo wiele się zmieniło, zmienił się i rozwijał mój warsztat, zmienił się świat za oknem, zmieniło się niemal wszystko, co mnie otacza. Powtarzając nieustannie owo „Kim Jesteśmy, Dokąd zmierzamy” zadaję sobie pytanie na kilku płaszczyznach, jak każdy człowiek zmierzający do prawdy i samookreślenia na płaszczyźnie ontologicznej, a jako grafik na poziomie artystycznym, poprzez poszukiwanie swojego miejsca w sztuce.

W tryptyku są prezentowane również późniejsze cykle grafik: „W moim Ogrodzie”, „Moje Miejsce”, „Kim jesteśmy, Dokąd zmierzamy” Starałem się zatrzymać w nich pamięć o ludziach, których wybrałem na swoich przewodników artystycznych (Józefa Gielniaka, Pabla Picassa, Tadeusza Kantora, Jerzego Szajnę), pamięć o rodzinie, przyjaciółach. Mam świadomość, że to kim jestem, zawdzięczam nie tylko osobistym doświadczeniom, ale także im. Stąd wiele prac ma charakter portretowy, niezależnie jaką technikę (gipsografia, linoryt) użyłem do tworzenia tego cyklu.

Szczególną instalacją, którą we fragmencie zaprezentowałem w Lublinie to „Autobiografia”. To pamięć o mnie samym, poszukiwanie mojego

rodzinnego, artystycznego i społecznego rodowodu, próba podsumowania tego, co kształtowało mnie jako artystę i jako człowieka. Instalacja ta to odwołanie do pamięci przedmiotów. W tym przypadku to koszule z nadrukiem moich zdjęć z różnych okresów mojego życia oraz symbole graficzne – krzyż, postać demonstranta z flagą, znak Viktorii, ptaki jako symbol wolności.

W aranżacji drugiej części tryptyku w Lublinie punktem wyjścia do rozmów o mnie samym i świe-

Ja na fladze zostawiłem jedną gwiazdę, białą, symbol, że nie możemy pozbyć się polskiej suwerenności i tożsamości.

W Lublinie pojawił się też cykl grafik „Żołnierze Wyklęci”.

Realizując ten cykl postanowiłem dać świadectwo, że pamiętam o bohaterach podziemia antykomunistycznego, którzy po roku 1945 dalej walczyli w obronie ojczyzny przed komunistami, wierni przysiędze Bóg, Honor, Ojczyzna.



^ Z cyklu *Podróż*, grafika cyfrowa, linoryt, 100×70cm, 2011

cie, o którym chcę mówić, stała się nowa instalacja graficzna „Dekalog”.

W instalacji użyłem 10 bochenków chleba, sól oraz pamiątkę z dzieciństwa – konia na biegunach, który – teraz – zakorzeniony w ziemi, jest znakiem mojej tożsamości z rodziną.

W mojej pod róży ważną instalacją jest instalacja „Tożsamość”. Grafiki w tej instalacji są wykonane na płytkach podłogowych PCV. Mówią o zadeptywaniu autorytetów. Ważnym elementem tej pracy jest poduszka z kolorowymi wstążkami i nadrukowaną flagą Unii Europejskiej. Żółte gwiazdy symbolizują jedność gospodarczą i chrześcijańskie korzenie.

Grafiki powstały w technice grafiki komputerowej w połączeniu z linorytem. Kompozycje przedstawiają czarno-białe zbiorowe portrety żołnierzy niezłomnych, symbol orła białego w koronie, kwiaty i czerwone muchy.

„moja POLSKA podróż” trwa

Po raz pierwszy w tryptyku przedstawiłem grafiki z cyklu „Szary Dzień”, dedykowane ofiarom katastrofy Smoleńskiej, grafiki wykonane w technice serigrafii oraz cykl „Poza Układem”. To abstrakcyjne kompozycje graficzne wykonane w technice linorytu monochromatycznego. Specjalnie na tę

prezentację powstał obiekt graficzny „Człowiek Honoru”. Obiekt to krzesło pomalowane na szaro, na siedzeniu znajduje się portret generała Jaruzelskiego odcisnięty w betonie z matrycy linorytu.

Drugim obiektem nowym to „Autolustracja”, do stworzenia której użyłem lustra, ziemię, ostre druty, order zasługi PRL. Widz spoglądając we fragment lustra sam przeprowadza autolustrację.

W Warszawie pojawiły się obiekty „Sacrum”. Tworząc obiekty postanowiłem uzmysłowić, że są rzeczy święte w naszej historii i życiu. Zwracam się przede wszystkim do tych, którzy proszą o tolerancję dla siebie, jednocześnie w imię swojej „tolerancji” obrażają, znieważają inne osoby z powodu ich wyznania katolickiego, poglądów politycznych. Pamiętam jak szydzono ze śmierci po katastrofie smoleńskiej. W swoich obiektach umieściłem jako relikwie: symbol Powstania Warszawskiego i ziemię z mogiły powstańca warszawskiego pochowanego na Powązkach, słowo „Katyń” wydrapane na płytce miedzianej, portret Jana Pawła II, postać Chrystusa

ukrzyżowanego oraz osobisty obiekt z portretem mojej mamy.

„moja Polska podróż” to bardzo ważne prezentacje

W tryptyku poszukuję odwołań do miejsca i czasu w jakim się odbywają. Ślady mojej obecności, graficzne znaki, anektują przestrzeń muzeów i galerii tak, by sam obiekt nie pozostał w swoim otoczeniu, zawsze jest nawiązanie relacji z miejscem.

Realizacje tych wystaw pozwoliły mi zobaczyć siebie samego w czasie, w którym żyłem i tworzyłem. Ten autorski film dokumentalno-graficzny obejrzałem podczas aranżacji każdej części tryptyku.

Sądzę, że nigdy nie będę pewien, czy wypracowałem już właściwą formułę mojej twórczości, łączącą w sposób właściwy wszystkie elementy składowe dzieła. Swoją drogę, gdybym znalazł pewnie przestałbym być twórcą, bo pewność, że się doszło do celu, kończy drogę. A to właśnie pokonywanie drogi jest najciekawsze. Dlatego właśnie my, twórcy, musimy bezustannie nieść na ustach słowa „Kim jesteśmy, Dokąd zmierzamy”.



^ Z cyklu *Poza układem*, grafika, linoryt, 100×70cm, 2015

✓ Z cyklu *Sacrum*, grafika, 25×25 cm, 2016





^ Wystawa moja POLSKA podróż, 2017



^ Wystawa moja POLSKA podróż, 2017

Mówią o mnie inni... Właściwie to piszą

O Andrzeju Kalinie i grupie, z którą działał pn. *Warsztat* (współ z Markiem Jaromskim i Andrzejem Dworakowskim) było głośno pod koniec lat 70. XX wieku, kiedy i ja kończyłem studia. Chociaż wtedy nazwisko *Kalina* w dość powszechnej świadomości wiązano przede wszystkim z jego starszym bratem Jerzym autorem *Przejęcia* – jednej z najważniejszych realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej w latach 70. Andrzej był mniej głośny, czy nagłośniony, bo nie tworzył na ulicy i w dodatku bez porozumienia z telewizją, która uczyniła z *Przejęcia* hit medialny. Nie umniejsza to znaczenia manifestacji *warsztatowców*, którzy dokonali swoimi wystąpieniami prawdziwej rewolucji w grafice polskiej. Myślę, że rewolucji wciąż nie do końca uświadomionej, bo wciąż obowiązują w zakresie naszej grafiki te same wzorce i autorytety co 30, nawet 40 lat temu i których nie uda się

tak łatwo przezwyciężyć. A może to złe słowo *przezwyciężyć*, może lepiej użyć *zamienić*. Rewolucja młodych adeptów warszawskiej ASP, niespełniona w latach 70., okazała się być bliższa ewolucji, gdyż jej postulaty były spełniane w praktyce twórczej przez następne dekady. To zadanie na całe życie. Najwyraźniej jest to widoczne w przypadku Andrzeja. Raz zbuntowawszy się przeciwko sztampie i konwencji w grafice, buntuje się nadal, choć przez te dziesięciolecia i obiekt buntu się zmienił i sam artysta.

– Krzysztof Stanisławski

– *Skąd i dokąd?* – spotkania z Andrzejem Kaliną

Andrzej Kalina – artysta na *nie*, niepokorny, niekonformistyczny, nietuzinkowy, niedający się zaszereżować. Jednocześnie artysta rozpoznawalny, posiadający swój niepowtarzalny kod obrazowania.

– Grzegorz Dobiesław Mazurek

Grafix – ewolucje

Jerzy Hejnowicz

Muszę się do tego przyznać. Nie czuję się w pełni grafikiem – a może inaczej – byłem nim w trakcie studiów i jakiś czas po ich ukończeniu. Równolegle „stawałem się” człowiekiem wielu mediów. Dlatego z perspektywy minionych lat powiedzieć mogę, że grafikiem bywam, bywam okazjonalnie – gdy nadchodzi potrzeba aby posłużyć się tym specyficznym sposobem tworzenia.

✓ MAYDAY, 118 grafik na koszulkach T-shirt, książka-objekt, monitor TV, Galeria „ON”, Poznań, aranżacja z 2006 roku



Chociaż... dla niektórych, część moich realizacji będzie zapewne uznana za takie, które w polu grafiki w ogóle się nie mieszczą.

To istotne wyznanie, ponieważ bardzo chcę uświadomić czytelnikowi, że kończąc studia w poznańskiej uczelni w 1990 roku, realizując dyplom w pracowniach: druku wypukłego oraz rysunku, doświadczenia uzyskane w tych miejscach były dla mojej praktyki artystycznej raczej punktem wyjścia aniżeli sztywnym drogowskazem, który definiuje zainteresowania twórcze na kolejne lata. Ale... grafika i rysunek nadal pozostają ważne, ważne w tym sensie, że dotyczą pierwotnego formowania artystycznej postawy. Były miejscem kształtowania – raczej nie „kręgosłupa” a czegoś o wiele bardziej ciekawego – kształtowania twórczej „trampoliny”. To dzięki niej, dzięki „odbiciu” rozpocząłem trwającą do dziś wędrówkę pośród różnorodnych technik, których wybór wynika z przyjętego i nadal niezmiennie dla mnie aktualnego stanowiska, że zastosowany sposób „obróbki idei dzieła” zależny jest przede wszystkim od jej potrzeb, wobec czego powinien być wobec niej wtórny a nie przyjmowany a priori. Idea rodzi warsztat – tak, chyba z tego powodu nie pozostałem wyłącznie w kręgu grafiki, czułem bowiem, że „krąg” może mieć zbyt sztywne granice, mieć cugle, które w pewnym momencie ograniczyć mogą zdolność do swobodnego działania, którego pożądałem wtedy a i dzisiaj nieustająco pragnę i poszukuję.

Nie ma jednak w tym stwierdzeniu krytyki grafiki jako takiej, większość z nas zdaje sobie doskonale sprawę jak bogate są jej możliwości a także z tego, że wynikające z nich ograniczenia są jej naturalnym status quo.

Ale przecież od pierwszych spotkań z grafiką warsztatową, drukiem wypukłym, linorytem – nie podchodziłem do tej formy kreacji w sposób ortodoksyjny a ów „ciasny krąg” z powodzeniem wraz z kolegami rozpychałymi naszymi rzadko konwencjonalnymi pomysłami.

Dla zainteresowanych a szczególnie młodych twórców, warto przypomnieć więc aurę końca lat osiemdziesiątych, przefiltrowaną optyką osobistych, graficznych doświadczeń.

Niech przykładem owych odmienności będzie min. preparowanie matrycy przy użyciu ryżu mieszanego z farbą „Nitro”. Byłem odkrywcą tylko niektórych z tych twórczych manipulacji, celował w nich mój kolega Andrzej Bobrowski, redaktor niniejszego wydawnictwa. Opisaną technikę zapożyczyłem właśnie od niego. Bez zazdrości jednak wymienialiśmy się naszymi małymi osiągnięciami, wykorzystując je na swój indywidualny sposób. Tworzona „pasta” umiejętnie układana na sztywnym podłożu, szlifowana, stawała się przemyślaną kompozycją, nie wymagała opracowywania powierzchni



^ bez tytułu, druk wypukły,
100×140 cm, (płyta pilśniowa),
ok. 1993

jakimkolwiek innym narzędziem. Była gotową do druku. Faktem jest, że niezbyt trwała, prawdopodobnie nie umożliwiała realizacji wielkich nakładów ale ta jej „ułomność” nie była szczególnie istotna, liczył się moment kreacji matrycy i uzyskiwany obraz. Dla poznania końcowego efektu pracy wykonywałem jedynie trzy, może cztery odbitki, szkoda było marnować czas na drukowanie większej ilości, tym bardziej, że druk powstawał ręcznie, bez użycia prasy a formaty grafik „startowały” od formatu A1 ku znacznie, znacznie większym.

Innym przykładem (już w pełni autorskim) było wykorzystywanie perforowanych płyt pilśniowych, na które przy pomocy noży i rakli nakładane były szybko schnące samochodowe kity. Perforowane płyty pozwalały na uzyskanie wyjściowo szarości o strukturze rastra, natomiast uzupełnianie pozostałych fragmentów powierzchni twardniejącymi miksturami tworzyło strefy mniej lub bardziej jednoodrodnej czerni. Tym razem użycie dłut, wiertel, chwiejaka itp, wycinanie linii w czarnych strefach, wycinanie całych połąci lub tylko niewielkich fragmentów płyt stawało się ponownie zasadne. Stwarzało możliwość preparowania matrycy również w kierunku bieli, w konsekwencji umożliwiało z dużą dozą elastyczności kształtowanie finalnego, graficznego obrazu.

Jak widać, zagłębiałem się dotąd w rozważaniach, za którymi wcale nie przepadam, bo choć mogą być dla pasjonata grafiki – z technicznego punktu widzenia interesujące, dotyczą wyłącznie warsztatowych aspektów pracy, które nigdy nie były dla mnie zagadnieniem pierwszorzędym. Były drogą do stworzenia tego o czym nie napisałem jeszcze nic – a powinienem: drogą do treści obrazowania, inspiracji, powodów stosowania takich a nie innych efektów wizualnych, które są nadrzędnym celem twórczego działania. Fascynowałem się, w owym czasie, na równi malarstwem abstrakcyjnym jak i średniowiecznymi freskami, szczególnie tymi ich obszarami, które w wyniku zniszczenia były pozbawione pierwotnej warstwy wizualnej ale pozostawały nadal „obrazowo” aktywne. Były źródłem tworzenia obrazów przedstawiających abstrakcyjne formy. Odnajdywałem w tak opracowanej estetyce ścieżkę komunikacji, pole eksploracji stanów emocjonalnych ujawnianych za pośrednictwem wyimaginowanych przestrzennych iluzji i bliżej nieokreślonych form imitujących strukturalne materie. Były sposobem reagowania na otaczającą rzeczywistość, bez sięgania do jej wizualnej tkanki lecz do wszystkiego tego co udało się „spod niej” wydobyć i artystycznie określić. Równolegle interesowałem się konstruowaniem instalacji z obiektów znalezionych i wypreparowanych „montowanych” w realnej, trójwymiarowej przestrzeni. Tam mogłem wyrażać się sposób równie osobisty ale konfrontacyjny wobec grafik, bazując na konkretnych, komponowanych w nowym porządku cytatach wyniesionych z realnego świata. Tworzyłem malarskie asambláže mieszając farbę z piachem, jutowym płótnem, szczepami drewna i skorodowaną stalą.

Wszystkie powyższe doświadczenia podpowiadały mi, że płaszczyzna graficznego papieru nie powinna pozostawać li tylko neutralnym podłożem dla graficznego stempla. Moje grafiki „chciały” też stać się obiektami. Stąd porzucenie myśli o oprawianiu w ramy, rezygnacja z estetyzującej roli passe partout, rezygnacja z zachowania kształtu prostokąta (tworzonego obrazu) na rzecz form dynamicznych, nieregularnych, podkreślających rolę powierzchni niezadrukowanych – po to aby i one przejąć mogły rolę „budowniczych” obrazu.

Kolejnym krokiem była rezygnacja z użycia papieru, zależało mi na wykorzystaniu takiego podłoża, które pozwoli pracom oderwać się od ściany, wyjść w przestrzeń, stać się prawdziwie materialnymi co jednocześnie ułatwi im bycie częścią tworzonych dla nich obiektów.

Dzięki nim obraz reagował na zmiany oświetlenia, na ruch powietrza. W zderzeniu z obszarami matowego druku, powierzchnia „żyła”, zmieniała się, była aktywna. Pozbawioną ram, w ten sposób „ode-

rwana” grafikę mogłem łączyć z tworzonymi przestrzennymi obiektami znacznie łatwiej niż wtedy, gdy korzystałem jeszcze z papierowego podłoża. Równie ciekawym aspektem owej zmiany była możliwość uzyskania obrazu po obu jej stronach. Awers i rewers były jakościowo niemal identyczne.

Ideą fix stało się scalenie pozornie niekompatybilnych jakości w jeden uzupełniający się organizm. Interesujące możliwości tkaniny, jako nośnika obrazu służyły również wielu dodatkowym i przydatnym funkcjom: napinaniu, podtrzymywaniu, odciąganiu czy wypełnianiu przestrzeni skojarzonych z nimi obiektów. „Zdjąłem” z odbitki jej homogeniczność. Nowe prace bywały, zasłonami, sztandarami, poruszały się na skutek ruchu powietrza, a także wtedy, gdy ruch był wymuszony za

Wyciągnięcie ręki po tkaninę stało się naturalnym gestem, po tkaninę transparentną a niekiedy srebrną, połyskującą.

pomocą przemysłowego wentylatora, który tworzył razem z grafiką zespoloną formę. Zmiany w sposobie jej „użytkowania” następowały w sposób ciągły, ewolucyjny aż do momentu, w którym druk zaczął całkowicie zanikać a idea pracy realizowała się wyłącznie poprzez obecność białej tkaniny oraz jej związków z tworzonymi stalowymi konstrukcjami i przestrzenią wokół. Tym co pozostało to „graficzność” tworzonych utworów.

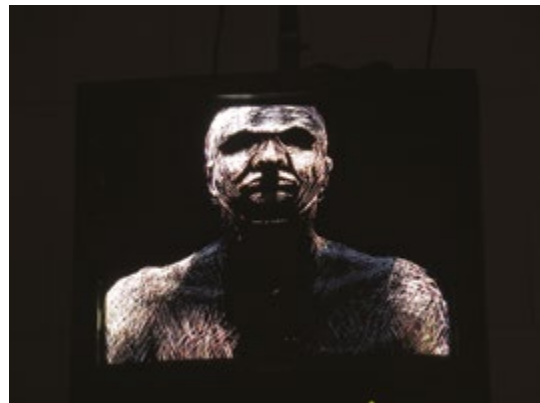
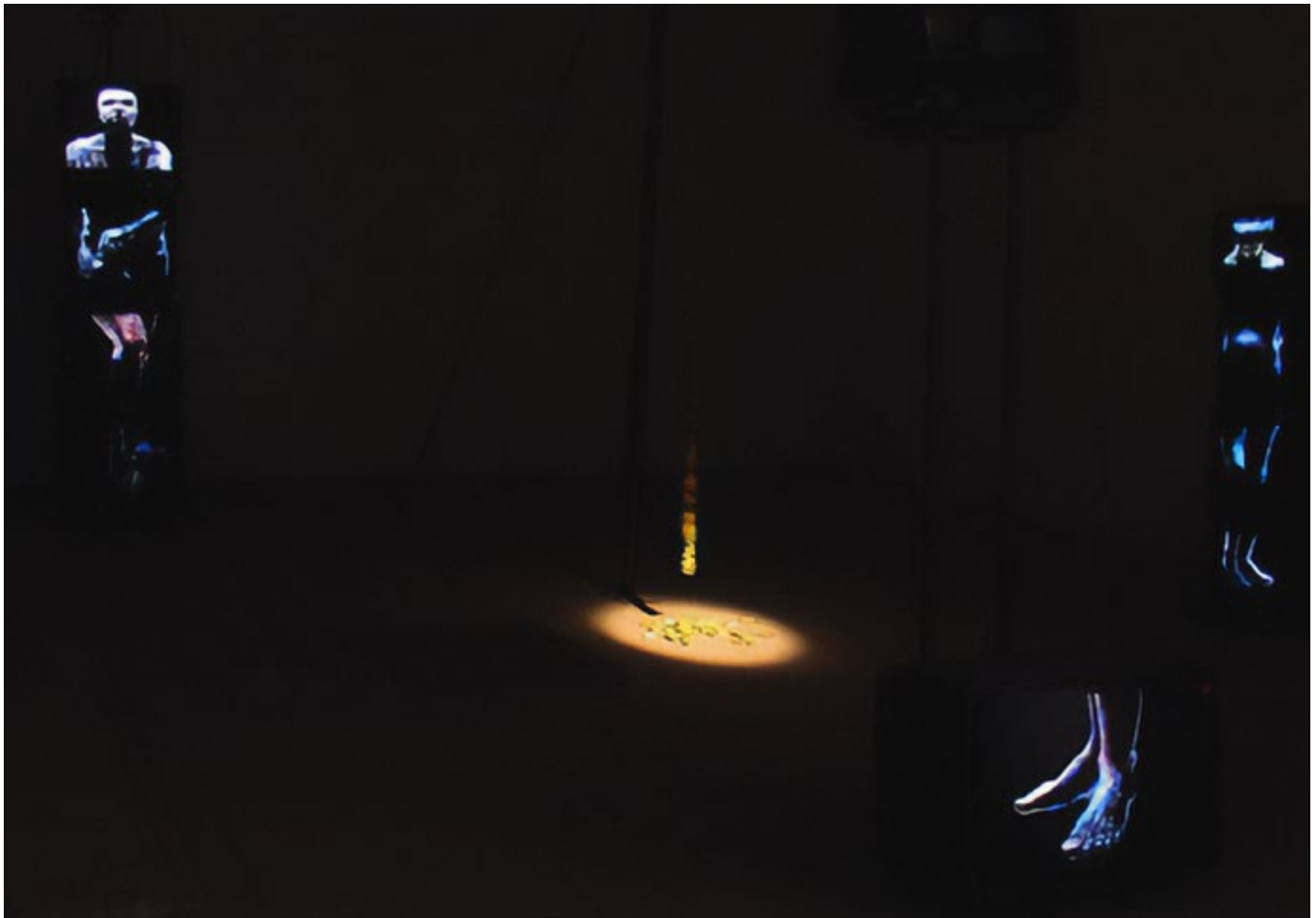
Ważne, w tym momencie, jest przypomnienie z jakimi zewnętrznymi kontekstami sztuki spotykały się moje ówczesne propozycje. Był to czas ekspansji nowych, elektronicznych narzędzi tworzenia, które stały się w Polsce dostępne i zdobyły ogromną popularność. Wielu artystów posługiwało się fotografią lub filmem wideo oraz możliwościami ich komputerowej obróbki. Galerie, muzea, miejsca ekspozycji sztuki wypełniały się ogromną ilością wideo projekcji i wideo instalacji. Jednak ich powtarzalność, repetycyjność oraz formalna bliskość, pomimo nowoczesnej formy wyrazu, wydała mi się mało inspirująca oddalając mnie od prób korzystania z tego medium. Jednocześnie był to okres intrygujących przewartościowań w kulturze i nauce, ciekawych teoretycznych i krytycznych rozważań nad rolą



^ bez tytułu, podczas wystawy,
„Grafika poza formatem”, Galeria
Miejska „Arsenał”, Poznań, 1996



^ Bez tytułu, podczas wystawy „Grafika poza formatem”,



^ *Humanoskop*, podczas wystawy „Galerie NON-PROFIT”,
(monitory TV, programy telewizyjne, anteny, cukierki
„Krówki”, Stara Rzeźnia, Poznań, 2005

mediów i komunikacji, ich wpływu na społeczeństwo i ówczesny stan sztuki. Z wielką mocą odżyły zdefiniowane w latach sześćdziesiątych poglądy Marshalla McLuhana, dostępnymi stały się prace Neila Postmana, Johna Fiske, Stuarta Halla, Manuela Castellsa. Analizami mediów zajmowali się również Umberto Eco i Jean Baudrillard.

Zanurzony w czasie ekspansji owych stecyzowanych środków wyrazu, w czasie niezwykle płodnym, w którym multimedialne i intermedialne realizacje stały się dla wielu twórców powszechną metodą tworzenia, z pasją rozwijałem swoje pozagraficzne instalacyjne poszukiwania. Kontynuowałem eksperymenty polegające na testowaniu sposobów i możliwości komunikowania poprzez dzieło oraz związków prac z przestrzeniami ekspozycyjnymi i ich wzajemnymi na siebie oddziaływaniami. Nie mniej jednak poszukiwania możliwości tworzenia – inaczej konstruowanego – graficznego obrazu nadal tliły się w głowie, stały się załącznikiem tego, co z początkiem lat 90-tych skupiło moją uwagę na kilka następnych lat. Czy matryca może w określonych warunkach stać się odbitką? Czy wypreparowana „maska” na powierzchni telewizyjnego ekranu już nią jest czy też nie, czym się staje, gdy animowana w czasie rzeczywistym (za pomocą mozaiki telewizyjnych programów) tworzy niepowtarzalne sekwencje „obrazów chwilowych”?

Ta, być może nieakceptowana przez graficznych purystów idea „grafiki animowanej” odnalazła spełnienie w maskowaniu ekranów telewizyjnych, w wydrapywaniu (niczym w akwaforcie) rysunku na ich zamalowanych na czarno powierzchniach. Ekran stał się matrycą a jednocześnie „niestałą odbitką” rozświetlaną tylnym światłem telewizyjnego kineskopu. Ujawniany graficzny obraz, poza rysunkowym szkieletem był nieprzewidywalny. Te same fragmenty „wydrapywanej” matrycy stawały się w jednym momencie wygaszone, w innym rozświetlane, w wyniku tego co „proponował telewizyjny przypadek”. Monitory, anteny telewizyjne, okablowanie oraz stalowe konstrukcje, niekiedy dźwięk aranżujące przestrzeń ekspozycyjną, służyły (wspólnie) do budowy wieloelementowych instalacji. Ekranowo-graficzne wielo-obrazy stały się ich organiczną, witalną częścią.

Z jednym wyjątkiem. W 2001 roku pojawił się istotny powód by powrócić do tradycyjnej (sitodruko-

wej) matrycy, pojawiła się konieczność wykonania serii odbitek o precyzyjnie określonym nakładzie.

W 2000 roku podczas manewrów na Morzu Barentsa zatonął najnowocześniejszy wówczas okręt podwodny rosyjskiej Floty Północnej K-141 KURSK w wyniku eksplozji na pokładzie torpedowym. Z odnalezionych notatek członka załogi wiadomo, że wybuch przeżyło 23 marynarzy, którzy schronili się w jednym z pomieszczeń rufowych. Jednak z dnia na dzień ich liczba malała. Okręt, który osiadł na dnie nie uzyskał pomocy a zagraniczne jednostki, które gotowe były ratować zatopionych, nie otrzymały na to zezwolenia od rosyjskich władz. Po kilku dniach ostatni żywi zmarli, o ironio – w czasie pokoju, w okresie militarnego odprężenia. Zmarli w wyniku politycznych i strategicznych decyzji rosyjskiego rządu i wojskowej generalicji. W atomowej, stalowej trumnie na ponad rok pozostały ciała stu osiemnastu marynarzy.

Powstało sto osiemnaście grafik wykonanych na białych koszulkach T-shirt. Były elementem instalacji pt: „Mayday” – pracy poświęconej i dedykowanej tragicznie zmarłym żołnierzom. Grafiki rozciągnięte zostały na kilku poziomach za pomocą cienkich stalowych lin wzdłuż ścian, zasłaniając ich powierzchnie. Towarzyszył im obiekt – podświetlona, elastyczna księga wypełniona zieloną cieczą. Zatopiony w niej został (wielokrotnie powtórzony) napis SOS, zapisany alfabetem Morse’a (wykonany ze stalowych kulek i niewielkich pręcików). Instalacja miała premierę w 2001 roku, w roku wydobycia wraku z morskiej toni. Zaprezentowana została jeszcze dwukrotnie na przestrzeni dwóch dekad.

Ponownie, po dwudziestu latach powróciłem do niej w 2021 roku, przedstawiając w Centrum Aktywności Twórczej w Ustce pod zmodyfikowanym tytułem: „Mayday 2-0-2-1”. Rozbudowana o obecność jedenastu monitorów z ich „graficzno – obrazowymi – animacjami” instalacja „nasączyła się” kolejnymi kontekstami min. echem dramatycznych efektów migracji na Morzu Śródziemnym. Niosła w sobie już nie tylko pierwotną ideę hołdu dla marynarzy „Kurska”, stała się dedykacją o znacznie bardziej uniwersalnym przesłaniu.

W międzyczasie i po tym czasie „graficzność” moich prac pojawia się i zanika, powraca wtedy, gdy opracowywany utwór wymaga jej kreatywnej obecności. Innym powodem jest fakt, że nadal: „wolę doświadczać niż korzystać z doświadczenia”.

Matylda Jaszczurka

Matylda Jaszczurka to poznańska artystka związana z poznańskim środowiskiem twórczym i sceną tatuatorską.

✓ *Metamorfozy*, linoryt, technika własna, 300×300×80 cm, 2013



Linorytem zajmuje się nieprzerwanie od 2018 roku, a moja droga zaczęła się w pracowni wypukłodruku Andrzeja Bobrowskiego w Poznaniu. To właśnie tam linoryt przez swoją prostotę i szczerotę zachwyił mnie najmocniej. Równolegle eksplorując świat tatuażu, zaczęłam dostrzegać analogię pomiędzy linorytem, a techniką zdobienia ludzkiej skóry. Mianem szlachetności obydwu tych zagadnień sztuki, zaczęła być dla mnie niemożliwość wycofywania się z już raz podjętych i wprowadzonych w życie decyzji. Satysfakcjonująca konieczność wykonywania prac bez półśrodków i pół-ruchów. W linorycie konieczne są decyzje o niemożliwym do cofnięcia odbieraniu, w tatuażu natomiast o niemożliwym do cofnięcia dodawaniu.

W sympatii do błędów, z zamiłowaniem do akceptacji

Linoryt jest dla mnie techniką kojącą w swoim sposobie działania – co wydarza się w trakcie wycinania, nie może zostać cofnięte. Osobiście uważam że definicja błędu, czy też „fałszywego ruchu”, podczas tworzenia matrycy nie musi istnieć wcale – tak długo jak twórca jest w stanie pracować z, czy też wokół własnego nieplanowanego cięcia.

Uważam, że nierozłącznym elementem pracy nad linorytem jest szczerota i akceptacja własnych działań – jeśli jesteśmy nieuważni lub nieostrożni – praca może zyskać wiele nieplanowanych cięć – spontanicznych omsknień ręki, ostrych wykroczeń poza zaplanowane obszary. Każde tego typu zdarzenie można uznać za prezent. Technika uczy cierpliwości i akceptacji niespodziewanych wydarzeń, nie umożliwia cofania niczego w procesie kreacji matrycy. Moment pojawienia się nieplanowanych cięć, jest równocześnie momentem decyzji o ich bezkompromisowej akceptacji, lub o zmianie zagospodarowania większego obszaru – czyli rozpoczęciem pracy dookoła. Można określić to jako współpracę „z błędem”. Niezależnie od tego, czy wybrane zostanie pierwsze, czy też drugie rozwiązanie – linoryt wymaga w takim samym stopniu zaakceptowania nieplanowanego cięcia. Pozostawienie go w formie nienaruszonej, jest oczywiście zgodą na jego istnienie. Natomiast praca dookoła „błędu” – celem oswojenia spontanicznej zmiany – nie tylko akceptuje fakt jego pojawienia się, ale też mobilizuje twórcę do wykonania dodatkowych działań, celem jego adaptacji w nieoszlifowanej jeszcze formie.



^ *Man of mental states*,
linoryt na płótnie Inianym,
180×70 cm, 2019

Szczera skala

Obszar w świecie linorytu który interesuje mnie najbardziej, to praca ze skalą i jej wierne odwzorowanie w tworzonych matrycach i wydrukach.

Pierwszą pracą podczas której przyświecała mi myśl o skali był linoryt zatytułowany *Man of mental states*. Jest to ludzka postać, o wiernie zachowanym wymiarze 180 centymetrów wysokości. Wycięty w kształt postaci dorosłego człowieka obszar, wypełniony ludzkimi twarzami, o najróżniejszych grymasach. W pierwotnym zamyśle przedstawienie ma budować swego rodzaju mapę, oraz ukazać jakie stany emocjonalne wyrażane mimiką twarzy ciało jest w stanie w sobie pomieścić. Bardzo zależało mi podczas planowania i wykonywania matrycy na

tym, by odwzorować stereotypową skalę – wzrost przeciętnego mężczyzny. Była to dla mnie praca definiująca cały dalszy dorobek studenckich lat – w myśl dbałości o wierne odwzorowanie prawdziwego rozmiaru – szczerść wobec realnej skali przedstawianych tematów.

Inną pracą stworzoną w myśl dbałości o „szczerą skalę”, był cykl *bez komentarza 2022*, zrealizowany w odpowiedzi na wydarzenia polityczne w Polsce roku 2022. Na celowniku dyskusji politycznych i medialnych w tamtym czasie zaczęła pojawiać się tematyka „ideologii gender”. W moich oczach wkraczanie w intymną i delikatną sferę życia człowieka, bez za-

przedstawiający psy i byka, wykonane w skali odpowiadającej rzeczywistości. Byk wysoki na 180 centymetrów i szeroki na blisko trzy metry, psy odpowiadające rozmiarom chartów, wykorzystywanych w hiszpańskim sezonie polowań. Praca eksponowana jest w otoczeniu pachnącego siana przywiezionego z lokalnego gospodarstwa. Wypełnienie wystaje z podwieszanej pod sufitem krowiej kukły. *Tradycja* zaprasza do krainy zapachu, sensoryki, pozwala na przytulanie i przenoszenie psich poduszek z miejsca na miejsce. W pełni swojej haptyczności, gra rozmiarem – blisko pięć metrów kwadratowych zadrukowanej przestrzeni, potrzeb-



^ Bez komentarza, linoryt, cykl 3 prac każda 100×150 cm, 2020

chowania podstawowego szacunku wobec jednostki – była porównywalna z podglądaniem, wyciąganiem ludzkiej intymności na wgląd i lincz publiczny. W obliczu tak realnego i traumatycznego zjawiska zdecydowałam się ponownie użyć „szczerzej skali”, by jak najdosadniej zaprezentować powagę problemu. Bohaterami cyklu *bez komentarza 2022* są trzy postacie ludzkie, uchwycone w momentach intymnego przeżywania emocji. Osoby są zupełnie nagie, a pozycje ich ciała wskazują na różnorodne sposoby przeżywania mocnych emocji. Ujęcie postaci w rozmiarach rzeczywistych (matryce odrysowywane były od mojego ciała, leżącego na linoleum-matrycy) miało na celu przybliżenie realności i oczywistości konsekwencji wynikających z krzywdzącej nagonki.

Praca *Tradycja* to cykl z 2022 roku, składający się z 4 elementów – zwierząt poduszek, wypełnionych słomą i sianem. Jest to seria linorytów

nej by zobrazować ogromne zwierzę. Życie w dystansie od przemysłu hodowlanego, przy pełnym czerpaniu benefitów bezpośrednio z jego owoców, sprzyja zagubieniu świadomości o rzeczywistych rozmiarach poszczególnych jego aspektów. Tak bliskim naszej konsumenckiej codzienności.

Po raz kolejny na mojej ścieżce twórczej „szczerza skala” zaistniała w formie głównego faktora definiując istotę dzieła.

Matryca

Podczas pracy nad *Metamorfozami*, będącymi projektem osobistym i intymnym, również zdecydowałam się sięgnąć po środek „szczerzej skali”, choć idea pracy skupiała się zasadniczo na istocie samej matrycy. Obiektem który zdefiniował wygląd płatków i czarnych cieni, był autoportret w formie odlewu, którego powierzchnia została zaadaptowana jako matryca,

a jej cięcia i pory umożliwiły powstanie wydruków okalających postać. W ten sposób odeszłam od korzystania z konwencjonalnej matrycy jako źródła.

Nawiązując do wspomnianego na początku świata tatuażu, w który zaangażowana twórczo jestem nieprzerwanie od początku studiów, nie sposób jest nie dostrzec analogii pomiędzy matrycą pracy *Metamorfozy* a istotą zjawiska tatuażu. Centralny element instalacji jest źródłem dla grafik odchodzących od niej, niczym płatki kwiatów. Uważam że ozdabiając swoje ciało tuszem, korzystając z jego ograniczonych zagięć i krzywiznami

przestrzeni, również zmieniamy się w matrycę dla otaczającego nas świata. Tatuowane wzory „wdrukują” się w rzeczywistość – pobudzają mimowolnych odbiorców do analizy, bardzo nieczęsto pozostają niezauważone.

Im dłużej eksploruję technikę linorytu, tym bardziej rozumiem że ścisła w definicji teoria druku wypukłego, tak naprawdę pozostawia nieskończone pole do eksploracji. Wciąż mieszcząc się w konwensach dynamiki pomiędzy twórcą, matrycą, a finalnym wydrukiem, każde z wymienionych pozostawia otwarte drzwi do intymnej podróży.



^ *Tradycja*, linoryt na płótnie lnianym, siano, 300×300×200 cm, 2022



^ *Raj Utracony*, linoryt, 100×150, 2020



> *Metamorfozy*, linoryt, technika własna, 300×300×80 cm, 2013

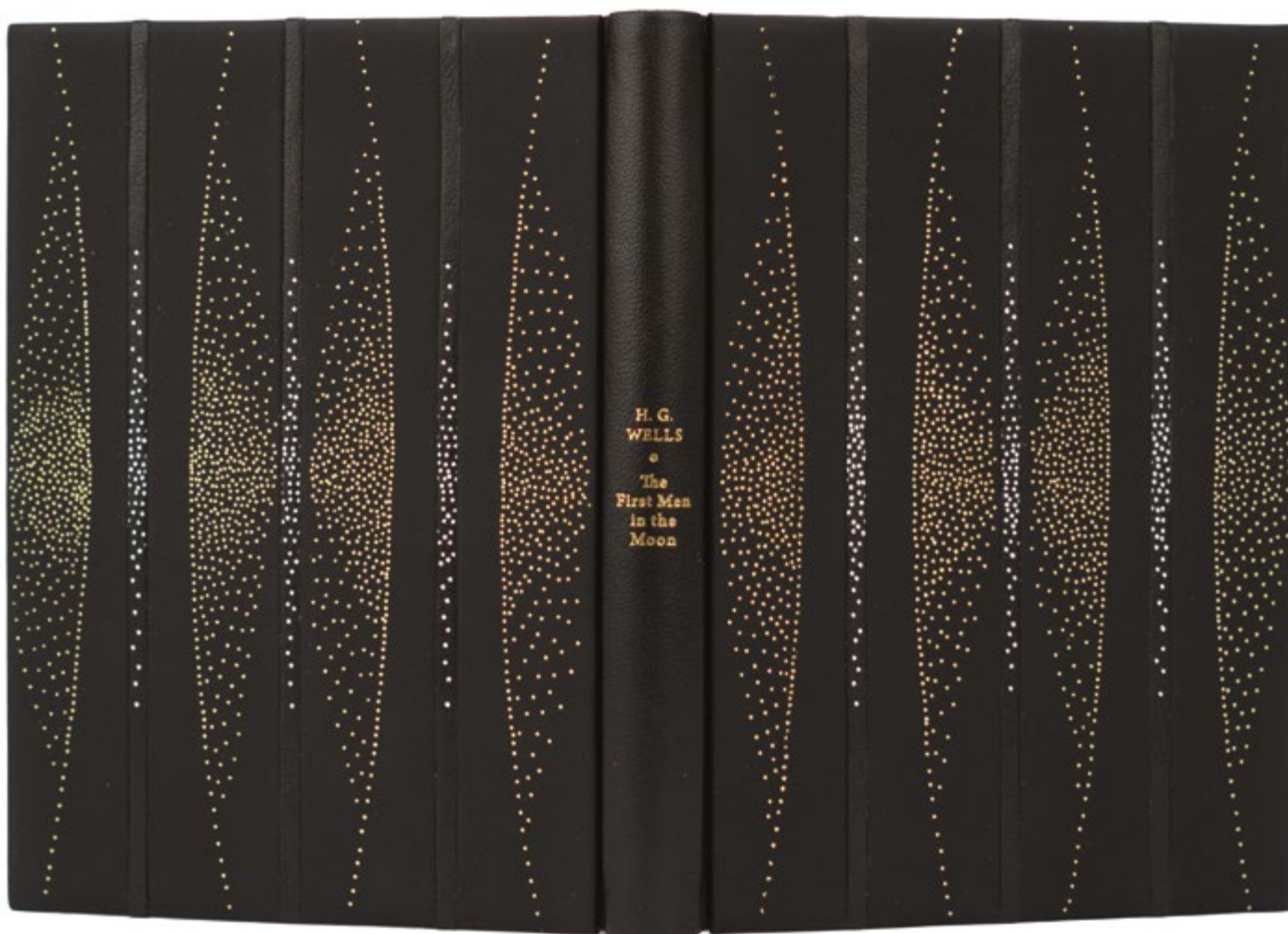
Na krawędzi

Tomasz Jurek

Introligatorstwo i sztuka książki – świadome tworzenie powiązań między sztuką a rzemiosłem.

✓ *Granica*, projekt i realizacja oprawy artystycznej autorstwa Z. Nałkowskiej, 2025





^ *Pierwsi ludzie na księżycu*, projekt i realizacja oprawy artystycznej autorstwa H.G. Wells'a. Oprawa nagrodzona przez Amerykańską Akademię Introligatorstwa (American Academy of Bookbinding). Wyróżnienie za sposób zdobienia (Highly Commendable Award for Foil Tooling) w kategorii OPEN w ramach międzynarodowego triennale OPEN-SET, 2024

Zanim jednak na dobre zanurzyłem się w świat książki artystycznej i introligatorstwa, moja droga zawodowa prowadziła przez grafikę użytkową. W latach 2008–2010 pracowałem w Londynie jako projektant graficzny, opracowując identyfikacje wizualne, publikacje i strony internetowe. Był to intensywny i inspirujący okres, który pozwolił mi spojrzeć na projektowanie w kontekście międzynarodowym. Po pobycie w Wielkiej Brytanii wróciłem do mojego rodzinnego Poznania. Rozpocząłem działalność jako freelancer, realizując projekty graficzne dla klientów w Polsce i za granicą, a jednocześnie stopniowo poszerzałem swoje zainteresowania w stronę sztuki książki. Przełomowym momentem okazał się rok 2015, kiedy rozpocząłem studia doktoranckie na mojej Alma Mater. To właśnie wtedy rozpoczął się nowy rozdział mojej twórczości – odkryłem introligatorstwo jako przestrzeń, w której sztuka, rzemiosło i doświadczenie kultury tekstu tworzą spójną całość. Od tego czasu książka – w jej wymiarze materialnym i symbolicznym – stała się centralnym punktem mojej działalności artystycznej i akademickiej.

Obecnie prowadzę V Pracownię Grafiki – Introligatorstwa i Sztuki Książki na Wydziale Grafiki Artystycznej, gdzie łączę dydaktykę z twórczym poszukiwaniem książki jako medium artystycznego.

Moja przygoda z introligatorstwem nabrała realnego kształtu, gdy rozpocząłem naukę u Jacka Tylkowskiego – nagradzanego mistrza introligatorstwa, który wprowadził mnie w świat opraw artystycznych. Pod jego kierunkiem nauczyłem się doceniać kunszt i precyzję tego rzemiosła. Równolegle do własnej pracy twórczej coraz mocniej angażowałem się w działalność środowiska introligatorskiego w Polsce. W ten sposób dołączyłem do Stowarzyszenia Introligatorów Polskich, założonego w 2020 roku, którego misją jest integrowanie introligatorów i promowanie sztuki książki w kraju i za granicą. Od początku miałem przywilej współtworzyć to środowisko – jako współorganizator wystaw i konferencji, moderator treści na stronie internetowej, projektant rocznego biuletynu „Introligator Polski” oraz katalogów i materiałów graficznych

towarzyszących wydarzeniom. W ten sposób moje doświadczenie w projektowaniu graficznym znalazło praktyczne zastosowanie w działalności Stowarzyszenia, łącząc umiejętności artystyczne z organizacyjnymi. W ostatnich miesiącach zostałem wybrany wiceprzewodniczącym Stowarzyszenia, co traktuję jako zobowiązanie do dalszej pracy na rzecz rozwoju i promocji introligatorstwa w Polsce.

Ważnym etapem moich badań nad historią i praktyką introligatorstwa stało się opracowanie rękopiśmiennego podręcznika autorstwa Stefana Szczerbińskiego – dawnego instruktora introligatorstwa w mojej Alma Mater. Ten niepublikowany wcześniej rękopis, który nigdy nie ukazał się drukiem, stanowi unikalne i w dużej mierze nieznane źródło wiedzy o polskim introligatorstwie lat 20. XX wieku. Został ujawniony w 2022 roku podczas konferencji Stowarzyszenia Introligatorów Polskich w Poznaniu, w trakcie prelekcji dr Elżbiety Pokorzyńskiej, bibliolożki specjalizującej się w historii polskiego introligatorstwa. Obecnie podręcznik znajduje się w zbiorach Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju. Analiza faktów i dat prowadzi do wniosku, że rękopis ten powstał w okresie działalności dydaktycznej Szczerbińskiego w Poznaniu. Wszystko wskazuje na to, że przygotował go jako materiał dla swoich studentów, których uczył introligatorstwa w latach 20. XX wieku.

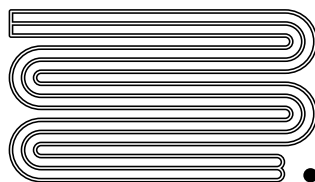
Głównym wątkiem rękopisu Szczerbińskiego jest to, że opisał metodę oprawiania i szycia na tasiemkach, a nie na sznurkach, z przewlekaniem tasiemek przez tektury – sposób znany już w tamtych czasach, lecz rzadko stosowany w Polsce. Szczerbiński był pierwszą osobą w kraju, która opisała taki sposób szycia na tasiemkach w podręczniku.

Z moich dotychczasowych ustaleń wynika, że opisana przez niego technika wykazuje wyraźne związki z tradycją brytyjską, szczególnie z metodami opisanymi przez Douglasa Cockerella. Szczerbiński najprawdopodobniej znał i studiował pierwsze podręczniki introligatorskie publikowane na początku XX wieku w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Francji,

co mogło mieć bezpośredni wpływ na jego podejście dydaktyczne. Opracowanie tego źródła stało się dla mnie punktem wyjścia do własnych badań oraz prób rekonstrukcji historycznych metod oprawy, które mogą znaleźć zastosowanie również we współczesnej praktyce artystycznej. Bardziej szczegółowe wyniki zamierzam przedstawić w przyszłym roku, po ukończeniu opracowania wstępnego opisu techniki Szczerbińskiego.

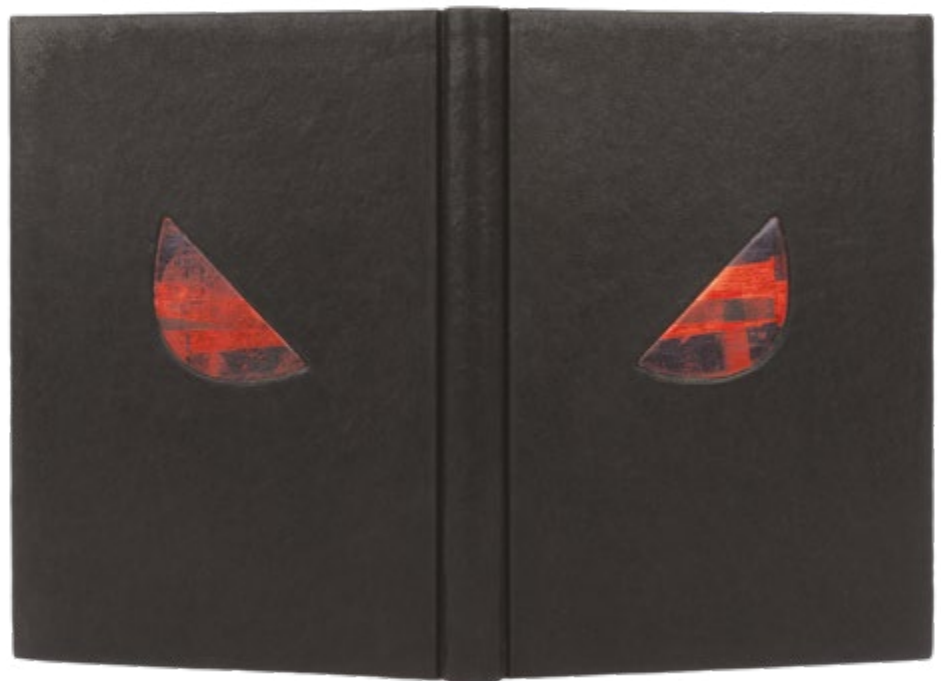
Introligatorstwo artystyczne pozostaje dla mnie obszarem, w którym tradycja spotyka się z nowoczesnością, a dawne metody mogą stać się inspiracją do współczesnych poszukiwań twórczych. Praca nad rękopisem Stefana Szczerbińskiego otworzyła przede mną nową perspektywę, pozwalając połączyć badania historyczne z praktyką warsztatową i potraktować książkę jako przestrzeń eksperymentu oraz kreacji artystycznej. W tym sensie moje podejście do książki pozostaje nieustanną eksploracją – polem doświadczeń i ciągłego poszukiwania własnego głosu artystycznego. Minimalizm i synteza wyrazu odgrywają tu kluczową rolę, pozwalając wydobyć istotę formy i treści.

Równocześnie ważnym elementem mojej działalności pozostaje udział w międzynarodowych konkursach i wystawach, które dają możliwość konfrontacji własnych poszukiwań artystycznych z praktyką introligatorów z całego świata. W 2025 roku, w ramach konkursu OPEN•SET 2025 International Bookbinding Competition, organizowanego przez American Academy of Bookbinding, moja realizacja – *The First Men in the Moon* autorstwa H.G. Wells'a, wykonana w technice Bradel – została wyróżniona nagrodą *Highly Commendable Award for Foil Tooling*. To wyróżnienie potwierdza znaczenie badań i pracy twórczej nad książką artystyczną oraz ich miejsce w szerokim, międzynarodowym kontekście introligatorstwa. Jednocześnie mam świadomość, że moja droga w introligatorstwie wciąż jest na wczesnym etapie; z wdzięcznością i pokorą korzystam z doświadczenia mistrzów introligatorstwa i poszukuję nowych możliwości nauki oraz rozwoju artystycznego.





^ *Nocny lot*, projekt i realizacja oprawy artystycznej autorstwa A. de Saint-Exupéry'ego. Oprawa w technice Bradel. Prezentowana na wystawie pokonkursowej w ramach międzynarodowego biennale sztuki introligatorstwa artystycznego „17 Biennale Mondiale de la Reliure d'art” we Francji. 2024



> *Pies Baskervillów*, projekt i realizacja oprawy artystycznej autorstwa Arthura Conan Doyle'a. Oprawa w technice Bradel. Górny brzeg bloku barwiony. Kapitałki skórzane. Na okładzinach dekoracja w zagłębieniu w technice mozaiki warstwowej oraz dekoracja folią pigmentową. Książka prezentowana na II Wystawie Introligatorów Polskich podczas II Konferencji SIP w Bibliotece Śląskiej w Katowicach w 2023 roku



ROZBRAT

I OPORU

TO SYMBOL NIEZALEŻNOŚCI, WOLNOŚCI I WALKI O ALTERNATYWNE FORMY ŻYCIA SPOŁECZNEGO.

TO RÓWNIEŻ PRZESTRZEŃ EKSPERYMENTU

JAK ŻYĆ POZA KAPITALIZMEM, PAŃSTWEM I PRZYMUSEM. DLA WIELU OSÓB STANOWI INSPIRACJĘ I PUNKT
ODNIESIENIA DO TWORZENIA WŁASNYCH WSPÓLNOT.

**DEWELOPERZY
NIE ZBUDUJĄ
NAM
PRZYSZŁOŚCI**



CYFROWA GALERIA PRAC



grafikaart.pl



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



grafikaart.pl
uap.edu.pl



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

G R U P A
404