

GRAFIKA ARTYSTYCZNA OD OGÓŁU DO SZCZEGÓŁU. TEORIA/PRAKTYKA/PARAMETRIZACJA 2018

Tomasz M. Kukawski

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: tkukawski@gmail.com

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-06

PRINTMAKING FROM THE GENERAL TO THE DETAIL. THEORY/PRACTICE/PARAMETERIZATION 2018

Abstract

Two chapters of the article are reflections on the condition of art and printmaking of recent years in the context of art and media. The next two describe the theoretical and practical experience of the implementation of artistic works in 2018 (along with parameterization indicators).

Colography (as a graphic technique) is still a unknown method, despite its: more than century-old history of practice, and 58 years after giving the name by Glen Alps. The term is variously using: colography, colograph, colagraphy, colagraph, sometimes structural graphics. Available definitions and descriptions of techniques only enlarge a terminological mess.

Colography Thomas Kukawski's method allows to specify the technique according to standard descriptions and practice similar to other classic graphic techniques. In this case, the shortest description is: colographic matrix is a relief matrix; is the physical (analog) form of notation; can be printed as intaglio or relief printing, or both at the same time; can be used in many combinations and compiled with any techniques of both print types. Matrix material is: cardboard and paper glued impregnated with polyvinyl alcohol PVA, which in its mass is also an essential matrix-forming material.

Streszczenie

Dwa rozdziały artykułu są rozważaniami o sztuce i grafice ostatnich lat w kontekście obrazów artystycznych i medialnych. Dwa następne opisują teoretyczne i praktyczne doświadczenia z realizacji prac artystycznych w roku 2018 (wraz ze wskaźnikami parametryzującymi).

Kolografia jako technika graficzna jest metodą nieznaną, mimo swej ponad stuletniej historii występowania w praktyce graficznej i mimo ponad pięćdziesięciu lat od momentu ukucia nazwy przez amerykańskiego artystę Glena Alpsa. Sama nazwa jest różnie zapisywana, etymologicznie poprawna jest *kolografia*, ale występują nazwy: kolografia, kolograf, kolografia, kolagraf, czasem grafika strukturalna. Dostępne definicje i opisy techniki zebrane i zestawione ze sobą dają wystarczająco jasny obraz sprzeczności i bałaganu terminologicznego w tym obszarze.

Autorska technologia kolografii Tomasza Kukawskiego pozwala określić technikę wedle standardów podręcznikowych pokrewnych opisom i praktyce innych, klasycznych technik graficznych. W tym przypadku najkrótszy opis brzmi: matryca kolograficzna jest matrycą reliefową; jest fizyczną (analogową) formą zapisu informacji obrazowej; drukowana może być jako druk wklęsły lub wypukły lub jako oba jednocześnie; może być stosowana w dowolnych połączeniach druku wklęsłego i wypukłego oraz kompilowana z dowolnymi technikami obydwu ww. rodzajów druku. Materiał matrycy kolograficznej to: tektura i papiery impregnowane i klejone za pomocą polialkoholu winylowego PVA, który w swojej masie jest również podstawowym materiałem tworzącym matrycę.

Keywords: printmaking; colography; colagraphy; structural graphics; intaglio and relief printing; polyvinyl alcohol PVA; parameterization

Słowa kluczowe: grafika artystyczna; kolografia; kolografia; grafika strukturalna; druk wklęsło- wypukły; polialkohol winylowy PVA; parametryzacja

WPROWADZENIE. TEORIA/PRAKTYKA/P

Weźmy na początek pierwszą lepszą próbę definicji dotyczącej sztuki. Tę, którą podam, opieram na sformułowaniach Pierre'a Francastela [P. Francastel 1966] oraz Wojciecha Chyły, ale nie chodzi tu o dosłowność, a o sens.

Obraz artystyczny jest punktem zejścia się jednocześnie dyspozycji zarówno praktycznych, manualnych, jak i intelektualnych pewnej kategorii osób nazywających się artystami, których zadaniem jest od początku historii tworzenie i wykonywanie ściśle określonego typu dzieł. Dzieła te, zarówno budowle, jak i dzieła figuratywne, nie mogą być tworzone niezależnie od współpracy twórcy i pewnego kręgu odbiorców. *„Czym jest obraz artystyczny? Jest wyrażeniem idei w materialnym przedstawieniu rzeczy.(...) Jego materialność przedstawia to, co materialnie nieobecne, ale w obecności widza, co gwarantuje utrzymywanie się myśli w konkretnej obecności przedmiotu widzenia i przechodzenie myśli z materialnie obecnego, widzianego przedstawienia do ewokowanego przez nie bycia, często fikcyjnego, spoza kiedykolwiek obecnego świata i z powrotem, wracanie myśli w obecne ziemskie terytorium owego przedstawienia. (...) Dzieło sztuki jest dla widza zawsze materialnie obecnym przedmiotem kuszącym, by go dotknąć. (...) Obrazy artystyczne są to twory przynależne do kultury języka i prawa oraz ludzkich wspólnot języka i prawa, nakierowanych na rzeczywistą obecność i na tej obecności praktyczne regulacje”* [W. Chyła 2002, s. 218-224].

Rozwój sztuki był i mam nadzieję, że jest zjawiskiem ciągłym. Zdarzają się w nim sytuacje przełomowe. Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiła się dążność do sytuacji zerowej, tak jakby artystom chodziło o to, żeby oscylować na pograniczu zrobienia niczego, oraz zaznaczyło się postępujące dążenie do rozpadu pojęcia dzieła sztuki. Każda z nowo powstałych tendencji jest jednocześnie nowym gatunkiem w sztuce, każda z nich ma możliwie wielką ilość odcieni i bardzo różne oblicza. Próba uporządkowania procesu rozwojowego sztuki ostatnich lat może być dla naszej samoświadomości bardzo pożyteczna. Najbardziej dla mnie klarowny wywód dotyczący cech tego, co można by nazwać „sztuką postartystycznej epoki”, przeprowadził nieżyjący już krytyk sztuki Jerzy Ludwiński [J. Ludwiński 2009]. Przytaczając w wielkim skrócie: pierwszą cechą, której genezy trzeba się doszukiwać jeszcze w czasach międzywojennych, poczynając od Marcela Duchampa i innych artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, była kompletna dewaluacja oryginału oraz dewaluacja własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę. Druga cecha, która zaznaczyła się ostatnio z wielką siłą, to wyeliminowanie przedmiotu mate-

rialnego w ogóle, z czym wiąże się często degradacja wszelkich elementów wizualnych. W ten sposób dzieło sztuki istnieje poza przedmiotem, który sam w sobie nie ma żadnego znaczenia. Trzecią cechą jest zupełnie inny zapis dzieła sztuki. Nastąpiło przekroczenie kompetencji różnych gatunków sztuki – plastyki, literatury, muzyki, teatru, filmu uważanych do tej pory za odrębne dyscypliny artystyczne, co jest wynikiem zatarcia dotychczasowych granic. Czwarta cecha to wzbogacenie dzieła sztuki o akcję w czasie. Piątą z kolei cechą przełomu jest skomplikowanie relacji: artysta-dzieło sztuki-publiczność do tego stopnia, że ta tradycyjna segmentacja przestała mieć jakikolwiek sens. Szósta cecha to kompletny rozpad struktury dzieła sztuki, zarówno przestrzennej, jak i czasowej. Siódmą cechą jest przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej przestrzennej lub czasowej dzieła sztuki na sferę pojęciową, na ideę jako zespół koncepcji, dających w sumie nowy obraz rzeczywistości. Często jedyną realizacją jest jakiegokolwiek ujawnienie procesu twórczego, często wyłącznie program artysty wyrażony przy pomocy dowolnego zapisu oraz dowolnego systemu znaków, niekoniecznie plastycznych. Ostatnią, ósmą cechą jest próba wyjścia artystów z układu tradycyjnie określonego jako układ artystyczny, który jest tworem sztucznym wobec faktu, że sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę.

Liczba artystów ciągle zwiększa się, i to w tempie przyspieszonym, teren operacji artystycznych zamiast się zmniejszać, ustawicznie się rozszerza i w tej chwili jest praktycznie nieograniczony. Dlatego groźba wyeliminowania sztuki jako osobnej enklawy rzeczywistości jest w tej chwili szczególnie realna. Być może jednak, że dzisiaj już nie zajmujemy się sztuką i powinniśmy ukuć jednoznaczne, nowe określenia na sztukę dotychczasową i tę obecnie dziejącą się, która już w dawnym, a ciągle nadużywanym znaczeniu nie jest, bo nie może być sztuką. Po prostu dlatego, że prze-gapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać, a co bezsprzecznie posiada większe możliwości.

W kontekście definicji obrazu artystycznego musimy sobie określić jeszcze jeden ważny aspekt dotyczący sytuacji obecnej, a mianowicie pogłębiającą się dominację obrazów medialnych, a potem poruszyć problem technologii cyfrowej.

„Obrazy medialne charakteryzują się dematerializacją nośnika” [W. Chyła 2002, s. 219] oraz wszystkimi konsekwencjami wynikającymi z tego tylko faktu. *„Dematerializacja nośnika obrazów medialnych czyni ich nośnikiem ciała widza. (...) Ciało będące nośnikiem obrazów powstających nie z jego miejsca, dające wi-*

dzieć tymi obrazami to, co na obrazach, separuje świadomość widza od terytorialnie umiejscowionego, materialnie obecnego ciała." [W. Chyła 2002, s. 219].

Obrazy medialne są idealistycznymi kreacjami niematerializowanymi. Są to twory kultury zastąpienia przedstawieniowej aktywności podmiotu. Należą do kultury bezładu i samotnej ekstazy podmiotu, jego pragnienia i zmysłowego oszołomienia: rozregulowania zmysłowych władz człowieka. Są bowiem przedłużeniami pracy zmysłów poza obecną wobec nich rzeczywistość. Obrazy medialne wykonują funkcje podmiotowe za podmiot, ale wobec rzeczywistości nieobecnej, stającej się bez ograniczeń, nie prowadzą więc ani do religijnie ustanowionego, ani do świadomie wdrażanego ładu w kulturze. Nie potwierdzają ustanowionych bytów, dają nadchodzić czystej możliwości bycia. Dają więc kulturę nieobecności. Obrazy artystyczne to produkcja artefaktów: przedstawień, które są materialnymi wytworami ręki ludzkiej, ustalonymi, raz na zawsze skończonymi, zamkniętymi, stylistycznie określonymi – to są rękodzieła.

Główna zatem różnica między obrazami artystycznymi a obrazami medialnymi polega na tym, że zastępując jedne obrazy drugimi, produkcja artefaktów zastępowana jest produkcją informacji, zaś program ikonograficzny obrazów artystycznych zastępuje zmysłowa komunikacja z każdym bez ograniczenia możliwym nieobecnym przedmiotem. Rzecz w tym, że tak pojęta produkcja informacji produkuje kulturę materialnej nieobecności, w której człowiek uzyskuje absolutną wolność. Zachowując wszystkie prawa absolutnej prywatności, traci antycypację pojęć ogólnych nad światem, nie żyje bowiem w świecie, żyje w projekcji nieobecnego świata. Następuje koniec idei przedstawicielstwa w kulturze, a początek symulacji w kulturze. Epoka obrazów artystycznych spychana jest do muzeum.

„(...) Co oferuje komputer i sieć? Brak oporu materii, oderwanie od świata, w którym obowiązuje prawo ciężenia i zasada, że dana rzecz nie może jednocześnie być i nie być. (...) Możliwości oferowane przez komputer i sieć wyłącza wyobraźnię, zastępują pamięć i czynią podmiotowość zbędną. Wówczas każdy może być artystą komputerowym, gdyż istotą wirtualności jest łatwość tworzenia, nieobecność jakichkolwiek ograniczeń, brak tworzywa, które stawiałoby opór, a „materia, która nie sprawia oporu, nie stawia też wymagań.” Wszyscy możemy być twórcami cudeniek. *„Nie mówiąc już o byciu artystą – może nim być każdy”* [J. Sójka 2002, s. 232-233].

„Nie myślę o sytuacji, w której wykorzystuje się komputer do projektowania, dobierania kolorów, mieszania farb, drukowania i wszelkiej możliwej obróbki

tego, co tradycyjnie robili artyści, rzemieślnicy, dekoratorzy. Wówczas nie ma mowy o żadnej rewolucji; po prostu komputer, sieć, przestrzeń wirtualna stają się narzędziem takim samym, jak ołówek czy dłuto, a ruchem ręki kieruje wyobraźnia artysty; dzieło odzwierciedla osobowość człowieka; osobowość zaś jest stopem wielu elementów składających się na egzystencję jednostki” [J. Sójka 2002, s. 232-233].

Myślę o sytuacji, gdy *„materia i ludzkie słabości zostają po tej stronie ekranu. Po ‘tamtej’ bliscy jesteśmy bogom. Fascynacja wykreowanym światem jest jednocześnie rodzajem antyfascynacji, rozczarowania banalną, otaczającą nas rzeczywistością. Wirtualność fascynuje jako przeciwieństwo pełnej przyziemnych ograniczeń codzienności”*[J. Sójka 2002, s. 232-233].

Dlaczego o tym piszę? Cóż, tylko i wyłącznie po to, aby spróbować określić „siebie”, swoje stanowisko wobec tych nowinek jako faktów dotyczących sztuki i jej ostatnich transformacji. Dotyczy to również mocno grafiki artystycznej. W ostatnich latach nastąpiła wyraźna polaryzacja wielkich imprez graficznych: z jednej strony prezentacje i sympozja zajmujące się tylko i wyłącznie grafiką cyfrową lub „Grafiką?!” tylko z nazwy (w efekcie ostatecznym są to typowe instalacje, performances i zapisy konceptualne – zatem fakty artystyczne z niewiadomego powodu pod graficznym płaszczykiem), z drugiej strony imprezy zawężające spektrum prezentacji i dopuszczające tylko klasyczne techniki graficzne. Między nimi pojawia się coraz większy rozdział, coraz częstsze są głosy optujące za nowościami cyfrowymi, medialnymi i banalną „e-sztuką”, coraz więcej słów i gestów odrzucenia i pogardy dla technik klasycznych. Niepostrzeżenie, gdy ogłoszono śmierć Grafiki jako formy sztuki współczesnej, tradycyjne formy patrzenia na świat zdezaktualizowały się dla mnie w tej samej chwili. „Po-Grafika” odcina się lub być może tylko ewoluuje od estetyki opartej na pięćsetletniej tradycji technologii ku polom działań obserwowanych w innych mediach zwanych artystycznymi. W kontekście tego, że może sztuka już nie istnieje, a Grafika umarła, a jeśli nawet jeszcze nie, to niedługo może to być faktem, coraz bardziej nie lubię słowa „artysta”, bo to słowo jakby z martwego języka, a zwłaszcza nie znoszę tego określenia w stosunku do siebie.

Coraz bardziej świadomie odczuwam fakt, iż to, co robię i być może jeszcze zrobię, należy do czasu minionego. Sam nie mam zamiaru, tak jak inni, szukać wciąż czegoś totalnie nowego, odnajdywać i z siłą walca drogowego rozjeżdzać i deptać w tę i z powrotem i tak już nieistniejące i zatarte granice.

Coś z tego wszystkiego musi się samo niekontrolowanie wykluc. Wszystkiego jest coraz więcej, ale to oznacza kult wszelkiej nowości i lawinowy wzrost

przejętej poprawności... Chodzi tu o tę masę dzieł, które pozostawiają nas obojętnymi, na których banał, pustkę, pozór czy dziwactwa odpowiadamy wzruszeniem ramion. Kultura masowa to masowy odbiorca, ale i też masowy twórca-wytwórca. Za wszelką cenę chce zwrócić na siebie uwagę krzykliwością i dosadnością barwy, dźwięku, słowa, chce zaistnieć medialnie. Obserwuje się postępujące bogactwo środków technicznych, elektroniki, laserów, wszelkich nowomediów, smartfonów, a jednocześnie postępujące otępienie, zubożenie treści, monotonia, osłabiająca nuda.

Dla mnie grafika od dawna była alchemią, dyscypliną łączącą brutalność z delikatnością – brutalność w sensie traktowania materiału matrycy w połączeniu z delikatnością formy i myśli na papierze, które przy wieloletnich ćwiczeniach dawały wartościowy stop. Między innymi z tego właśnie powodu, na podstawie upadków i wzlotów przy procesie tworzenia rozumem, że pracuje się tylko przy warsztacie, że musi istnieć namacalny, fizyczny kontakt między mną a narzędziem pracy, farbą, matrycą. Musi być stół, papier, farby, pędzle, tektury i blachy, sterty narzędzi i szmat, muzyka, dużo muzyki, szklanki po kawie, zapach farb, denaturatu, nafty i terpentyny. Bardzo dużo w tej pracy fizycznego wysiłku, zresztą tak jak i w każdej innej twórczości popularnie uważanej za owoc talentu, dzieło ducha i natchnienia. To, co już powiedziałem, trąci chęcią alienacji, wycofania się w zacisze pracowni, odseparowania od całego tego nowo-wernisażowo-medialno-sieciowego zgiełku, chęcią zagłębienia się w sobie i w swojej pracy. Taką chyba mam osobowość i coraz częściej myślę o tym, że do zbyt wielu spraw nie można się zmuszać, wielu sprawom nie można się poddawać, należy powoli starać wsłuchać się w swą naturę. Chociaż to, co robię i jeszcze zrobię, już teraz jest być może nienowe i niemodne, to mimo wszystko uważam, iż niezależnie od całej wirtualizacji świata, sztuka (nawet w dawnym sensie tego słowa) jeszcze trochę potrwa i przetrwa na prowincji i jeszcze gdzieś tam, gdzie nie ma komputerów i internetu (to chyba już niemożliwe!). Przetrwa, jeśli będzie znajdowała swego odbiorcę w świecie niewirtualnym – zawsze może się znaleźć choćby kilka osób spoza tłumu masowej kultury. Sztuka jest po to, aby wyrażać to, czego inaczej wyrazić się nie da. Może to naiwność, ale wciąż jeszcze w to trochę wierzę. Gdybyśmy swoje istnienie w świecie całkowicie zvirtualizowali, najprawdopodobniej nie byłoby już czego wyrażać. Bez wyrwania się z elektronicznego raju żadna, nawet najsubtelniejsza forma nie stanie się dziełem, ona musi być tu, by ktoś ją zobaczył, przeżył i zapamiętał. „Historia uczy nas jednak pokory co do ludzkich możliwości, ostatecznie zawsze jesteśmy i nadal będziemy tylko ludźmi. Jeśli wszystko jest

względne, tak samo dotyczy to dzisiejszych zachwyków i pewności” [J. Sójka 2002, s. 236]. Ja sam w coraz większym stopniu składam się z wątpliwości, dlatego muszę sobie od czasu do czasu powtórzyć słowa Williama Blake’a: „Bez nieustannej Praktyki niczego uczynić nie można. Praktyka jest sztuką. Jeżeli zaprzestasz, jesteś zgubiony” [R. Kapuściński 2002]. Zatem nie jestem artystą, jestem i będę rzemieślnikiem [T.M. Kukawski 2008, s. 5].

1. STAN OBECNY. TEORIA/P/P

Powyższy obszerny akapit zapisałem w kwietniu 2008 roku jako część tekstu *KAWIARNIA (PRÓBA ODNIESIENIA SIĘ DO PEWNEGO FAKTU)* zamieszczonego w katalogu mojej wystawy indywidualnej w lubelskiej Galerii ZPAP „Pod Podłogą”. Taki był mój nastrój, częściowo znajdujący odzwierciedlenie w milenijnych dyskusjach o przyszłości grafiki w kontekście nowych cyfrowych możliwości... Najtrafniejszy (według mej oceny) tekst o tym, niedawnym przecież okresie, napisała Dorota Folga-Januszewska do katalogu *5 Triennale Grafiki Polskiej* „Kilka refleksji o grafice, czyli NOWA, REWELACYJNA DIETA CUD BEZ EFEKTU JOJO, jeśli wolno pożyczyć ten tytuł od Anny Hukowskiej” w roku 2003 (GSP BWA Katowice): „*Lekkość bytu, nienatrzętna pamięć, pozbawione konsekwencji otwarcie ku światu, okiełznana forma, niepotrzebna treść, może czasem trochę sportu z adrenaliną. Skandal obyczajowy nie ma już sensu. Czy z taką grafiką mamy do czynienia? No problems. Sztuka no problems. Przy powszechnym braku czasu (pogoń za przyjemnością pochłania go zbyt wiele) trudno oddać się procesowi. Zresztą tyle własnych i cudzych dzieł już powstało. Na polu chwaly pozostają jeszcze ostatni aktywiści, ale i oni liczyć muszą przychody, a przychody odchodzą, odchody. Odloty, osamotnienia, rezygnacje, nawroty, odkrycia trupa w prasie. (...) Stare dobre kawałki są nadal dobre, a może nawet lepsze. Starzy mistrzowie świetni, ich studenci jeszcze lepsi. Bajka, sielanka graficzna. Komputer w zasięgu ręki. To już pięćset lat pracy w tej bibliotece. Dopiero dzisiaj, gdy nie stawia się już takich pytań, drąży wątpliwość, czy jest jeszcze taka dziedzina jak grafika artystyczna? (...) Już tylko nieliczni Starsi pozwalają sobie na pomyłki i słabe prace, na błędzenie i powątpiewanie. Ale jest to Ich własne zaniepokojenie, nie dzielone przez podręczniki historii sztuki dostarczające składników do Sałatki Mołotowa. (...) Zostaje – odbitka – odbijać – tworzyć ślady – odciskać – uwieczniać – odnajdować – odczytywać – wiedzieć. Proces magiczny. Daje szansę na dzień następny. Grafika jest zarazem szybka jak mgnienie odcisku, zarazem wieczna jak paleontologiczny zabytek, jednocześnie piękna*

jak marzenie oczu i brzydka jak codzienna złośliwość. (...) Grafika to przecież coś nadal bardzo konkretnego, jest fizycznie obecna, istnieje i jako materia i jako energia, nie pozbyła się jeszcze swej zużytej skóry, jak instalacje i formy otwarte w przestrzeni. (...) Materia formy bywa przecież tylko kodem dostępu, szeregiem cyfr, które prowadzą do ciemnej, czarnej dziury wiadomości i złego, i jeszcze gorszego. A tam dopiero za krawędzią informacji wybuchu kosmiczna plotka: OP i POP, RAP i HOP. TABLICE dziesięciu przykazań graficznych wiszą przecież przed nami. Pierwsze – nie szukaj płyty, drugie – nie odbijaj, trzecie – nie rób nakładu, czwarte – nie szukaj płyty, piąte – nie odbijaj, szóste – nie rób nakładu, siódme – nie szukaj płyty, ósme – nie odbijaj, dziewiąte – nie rób nakładu, dziesiąte – naucz się stałe zaczynać od nowa. (...) Szukając ideału, można natrafić na Prawdziwą Przeszkodę – czasem nie do przezwyciężenia. Na siebie samą lub siebie samego. I jest się czego obawiać. Zwłaszcza w grafice. Następuje przerwa w wędrówce. Pauza. Dzwonek. Koniec zajęć. Można wrócić do domu, poczuć zapach bezradności. Pójsz spać” [D. Folga-Januszewska 2003].

Taż sama Dorota Folga-Januszewska kilkanaście lat później, w roku 2015, notuje swe obserwacje i przemyślenia w diametralnie odmiennym tonie: „Kim jest dzisiaj grafik? Jeśli myśli graficznie, myśli ideą, procesem, przemianą, prowokacją i niezauważalnie opanowanym warsztatem – staje się współczesnym zwierzęciem graficznym. Może projektować gry komputerowe albo uczestniczyć w happeningu, może ciąć blachy, robić książki, szlifować kamienie, rysować, ap-sować w chmurze, ale myśli... myśli graficznie... Czyli nie wprost, lecz poprzez jedną warstwę widzi następną, która już jest zasłaniana kolejną. Graficy to stratedzy sztuki.

I tak doszliśmy do postcyfrowego okresu grafiki. Drzeworyty i linoryty – nowe graficzne malarstwo materii – przypominają o sensualności sztuki. Grafika jak graffiti. Może być duża, społeczna, tagująca, oznaczać ‘teren’ lub bujać w obłokach, jest fotografią, malarstwem, filmem, baletem, zapisem, może być mała, malutka, niewidoczna (nanografika), jest ludowa, globalna, popularna, elitarna, porzucona lub oprawiona. Graficzne ślady myślenia widać dzisiaj wszędzie. Nawet fotografia nawróciła się graficznie” [D. Folga-Januszewska 2015, s. 142].

W tymże samym 2015 roku mój włoski przyjaciel Vladimiro Elvieri napisał: „Rezygnując z wszelkich uprzedzeń, po euforii cyfrowej ostatnich lat, grafika obecnie odnajduje swą oryginalność i autonomię, powstające prace pozostają poza artystycznymi modami i wymogami rynku, bardziej selektywnie podchodząc do nowych trendów. Artyści natomiast powrócili do

intensywnych poszukiwań twórczych, angażując nowe środki i nowe impulsy, by tworzyć nowe interpretacje świata bez granic i swobodnie, poza wszelkimi stereotypami, wyrażać swą wewnętrzną wizję” [V. Elvieri 2015, s. 178].

Grafika artystyczna ciągle się rozwija, a jednocześnie żadna z wynalezionych już technologii nie zaginęła, nadal jest uprawiana gdzieś tu czy na świecie, mimo pojawiania się sposobów łatwiejszych czy modnych. Mogę (w tym kontekście) podpisać się świadomie pod stwierdzeniem Grzegorza Banaszkiwicza: „Sądzę, że wszelkie znane i dotychczas nieznanne techniki graficzne mogą w rozwoju grafiki odegrać równie znaczącą i twórczą rolę. Praktyka edukacyjna w tej dyscyplinie i programy akademickiego kształcenia powinny to uwzględniać, stawiając na równi wszelkie sposoby, procedury, techniki tworzenia matryc i otrzymywania za ich pomocą obrazu graficznego, bez jakiegokolwiek przeciwstawiania sobie lub uprzywilejowania starych czy nowych metod technologicznych. Przesłanką do tego jest praktyka samych twórców grafiki, którzy czynią to z powodzeniem” [G. Banaszkiwicz 2010, s. 25]. I od tego momentu mogę już przejść do moich osobistych dysertacji związanych teoretycznie i przede wszystkim praktycznie z moją działalnością, dokładniej skupiając się na realizacjach z ostatniego roku pracy twórczej.

2. TEORIA/PRAKTYKA/PARAMETRIZACJA /STYCZEŃ-CZERWIEC 2018

Grafika pozwala uzyskiwać faktury i struktury wizualne niemożliwe do uzyskania w inny sposób - to przynajmniej jeden z wielu powodów, dzięki którym po prawie trzech dekadach pracy artystycznej nadal chcę to robić, wciąż odkrywając. Eksperymenty w obrębie klasycznych technik, setki prób z użyciem przeróżnych materiałów i przedziwnych metod przedruku i druku, eksperymenty z matrycą i podłożem według zasady „z wszystkiego na wszystkim” doprowadziły mnie 22 lata temu do opracowania autorskiej metody opartej na nietypowych materiałach, nie kojarzonych dotąd z tworzywem matrycy. Testowałem nie tylko wciąż ukazujące się możliwości, ale też uwzględniałem konieczność powtarzalności immanentnie przypisaną grafice artystycznej, co prowadziło mnie ku opracowaniu technologii stabilnych, trwałych matryc drukujących. Konstytuująca zasada ogólna pozwoliła mi formalnie zidentyfikować technikę jako KOLOGRAFIĘ, mimo własnej filozofii i metody tworzenia. I dopiero około roku 2000 zacząłem na odbitkach zapisywać *colography* (kolografia). Mimo że w latach 1996-1997 opracowałem samodzielnie tę autorską technologię druku, daleki

byłem od konstatacji, iż jest to coś absolutnie nowego. Powody były dwa: formalne podobieństwo niektórych uzyskiwanych przeze mnie efektów graficznych do tych, które mogłem zobaczyć w pracach innych artystów z różnych stron świata (oglądanych w katalogach czy na wystawach) oraz dotarcie do anglojęzycznych definicji kolografii/kolagrafii.

Moja metoda, którą nazywam kolografią (ang. *colography*), jest mimo wszystko technologią autorską, realizowaną i sprawdzoną we własnej praktyce artystycznej przez ponad dwa ostatnie dziesięciolecia.

Dzisiaj kolografia jest wciąż metodą nieznaną. Nieznaną – mimo swej ponad stuletniej historii występowania w praktyce graficznej i mimo upływu ponad pięćdziesięciu lat od momentu ukucia jej nazwy przez amerykańskiego grafika Glena Alpsa. Sama nazwa jest różnie zapisywana, etymologicznie poprawna jest *kolagrafia*, ja jednak pozostanę przy stosowanym przeze mnie od kilkunastu lat sposobie zapisu – powody są trzy: moja metoda ma mniej wspólnego z kolażem niż te z powyższych definicji, zatem wolę zachować tę różnicę; zbitek Alpsa kojarzył mi się od zawsze z napojem typu *cola*; nie mam już możliwości poprawienia nazw na setkach odbitek grafik rozsianych po świecie (powszechnie bardzo praktyczny).

Jakiś czas temu podczas sprzątania pracowni odnalazłem (po wielu latach) skserowaną jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych doskonałą, profesjonalną książkę Thelmy R. Newman *Innovative Printmaking. The making of two- and three-dimensional prints and multiples*. A tam taki zapis (w autorskim tłumaczeniu)... „Kolografia jest właściwie również procesem *intaglio* (czyli drukiem wklęsłym). Ale inaczej niż w rycinie czy w akwafortcie, w których rysunek jest ryty lub trawiony w płycie, kolograficzna matryca jest dodawaną formą, konstruowaną jak kolaż. Może zawierać wiele elementów, nawet kawałki matryc akwafortowych. W rzeczywistości, Glen Alps nazwał tę technikę w latach pięćdziesiątych (...). Na płycie jest możliwa i dopuszczalna wielka ilość manipulacji.” [T.R. Newman 1977, s. 162]. Po raz pierwszy w dostępnych mi materiałach pojawiło się nazwisko Glena Alpsa... Był on amerykańskim grafikiem (1914-1995) związanym z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu w Waszyngtonie.

Jak doszedł do koncepcji tej techniki, nie wiadomo, ale „piszący na temat kolagrafii uważają na to, aby zwracać uwagę, że Glen Alps rozwinął tę formę graficzną i stworzył termin *‘kolagraf’*, aby opisać ją, natomiast wcale nie *‘wymyślił’* kolagrafii. Elementarne efekty ko-

lagraficzne można wykryć już w odbitkach datowanych od XIX wieku, a rozwój kolażu jako formy sztuki na początku XX wieku doprowadził do tego, że obiekty (kawałki papieru, tkanin, metalu i piasku) przyklejone na płycie drukarskiej mogły być pokryte farbą i drukowane dla wyjątkowych efektów fakturowych. Artyści, którzy wyprzedzili Alpsa w wykorzystaniu tej koncepcji, to (między innymi) Norweg Rolf Nesch oraz Amerykanie: Boris Margo, Michael Ponce de Leon, Edmond Casarella i Roland Ginzel.

Alps rozpoczął pracę w technice kolagrafii jesienią 1956 roku. Badał te techniki sztuki, które stymulują kreatywność i, jak napisał, ... *‘gwałtownie uwalniają najbardziej wewnętrzną jakość bycia’* artysty. Alps dzielił się tą ideą ze swymi uczniami i, wspólnie z kolegami artystami, eksperymentował z nową formą sztuki. Jest oczywiste, że już na początku rozwoju procesu przygotowywania matryc i druku potrzebował dla niego nazwy. Słowo, które wymyślił, *‘collagraph’*, jest zbitką słowa *‘kolaż’* i *‘-graf’*. (...) Alps twierdził, że *‘... pierwszą troską grafików jest takie opracowanie płyty, by indywidualność artysty miała szansę na uzyskanie formy’*. W przypadku podłoża zalecał niedrogie, łatwo dostępne materiały budowlane - w tym sklejkę, deski klejone czy płytę pilśniową. Materiały do graficznego kolażu były tanie i łatwe do znalezienia oraz zawierały (ale niewyłącznie): klej polimerowy, pasty modelarskie, kity drzewne, tworzywa sztuczne, zmielone łupiny orzecha włoskiego, wióry drzewne, włosie z pędzli, wycinki z pełnego asortymentu papierów i ubrań. Były to esencje tworzenia obrazu poprzez technikę graficznego kolażu. Przy rezygnacji z płyt metalowych i specjalistycznych narzędzi do grafiki wklęsłodrukowej kolagrafia pozwalała artyście zbliżyć *‘matrycę bardzo spontanicznie i bezpośrednio, lub całkiem świadomie’* do idei artysty i dyktowanego stylu pracy. Według Alpsa, wolność artysty zależy od zdolności do uznania *‘potencjału chwili’* w wyrażaniu własnej wewnętrznej wizji. Artysta nie musi być związany ze znaczeniem kreacji, ale z ideą. Dlatego Alps powiedział, iż kolagrafia jest idealną techniką dla współczesnych grafików, bo pozwala artyście pracować spontanicznie i w pełni realizować wizualne idee w stosunkowo krótkim czasie.¹

W książce *Techniki graficzne* Jordiego Catafala i Clary Olivy znajduje się zapis dotyczący kolagrafii, zdecydowanie warty analizy. „Ważnym wynikiem poszukiwań XX-wiecznej awangardy stało się wzbogacenie warsztatu artysty o nowe, często niekonwen-

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Glen_Alps (tłum. autor).

cyjonalne materiały i narzędzia. W ślad za malarzami tworzącymi asamblaż, kolaż czy frotaż podążali graficy. Zasadnicza różnica polegała na tym, że ich prace były dopiero punktem wyjścia, płytami, które należało pokryć farbą, aby odbić kompozycję na arkuszu papieru. Sięgnięcie do materiałów zróżnicowanych pod względem właściwości fizycznych, chemicznych i wizualnych odkrywało nieznane dotąd możliwości, lecz zarazem stawało się technicznym wyzwaniem. W istotny sposób zmieniły się reguły postępowania. Płyta graficzna powstawała metodą dodawania, to znaczy przyklejania rozmaitych materiałów o różnych fakturach do podłoża, nie zaś – jak w tradycyjnych technikach – przez eliminację elementów drewnianej czy metalowej płyty. Ten proces nazwano kolografią ze względu na podobieństwo z techniką kolażu. Akumulowanie elementów kompozycji nie wykluczało jednocześnie wzbogacania kompozycji tradycyjnymi metodami. Ze względu na nieomal nieograniczony wybór materiałów i narzędzi oraz możliwość łączenia rozmaitych podłoży i aplikacji techniki strukturalne mają zawsze charakter eksperymentu, którego ostateczny wynik jest trudny do przewidzenia. Ogólne tylko reguły ułatwiają uniknięcie powstawania błędów, lecz nie gwarantują uzyskania oryginalnego i satysfakcjonującego rezultatu” [Catafal J., Oliva C. 2004, s. 90].

Podkreślenia w powyższym tekście pochodzą od autora by posłużyć analizie zapisu i wykazać problemy definicji wspólne wszystkim dostępnym opisom tej techniki. Zatem niestandardowe działania dawały nieznane dotąd możliwości, będąc jednocześnie technicznym wyzwaniem, z czym zgadzam się w zupełności, biorąc pod uwagę moje rozliczne autorskie eksperymenty z różnymi materiałami do tworzenia matryc (uwzględniając również całą serię porażek technologicznych). Catafal i Oliva, podobnie jak i inni, podkreślają brak ograniczeń wyboru materiałów i narzędzi, co prowadzi do działań po omacku, właściwie bez konkretnego jakiegokolwiek podpowiedzi, zawsze eksperymentując, i to bez gwarancji uzyskania oryginalnego rezultatu.

To jak to jest właściwie? Ciekawe, niesamowite, swobodne, różnorodne efekty do uzyskania w druku, dzięki możliwości stosowania nieograniczonej gamy materiałów i faktur, wykonywane na zasadzie eksperymentu, ciągłych prób i nieuchronnych błędów, bez gwarancji uzyskania satysfakcjonującego rezultatu? To już wiadomo, dlaczego większość grafików unika jakiegokolwiek kontaktu z kolografią, skoro sprawa jej

stosowania i potencjalnego praktykowania tak niezbyt zachęcająco wygląda. Po co wkraczać na obszar nieznan, skoro jest multum innych technik, może posiadających swoje ograniczenia, ale opisanych i technologicznie precyzyjnie określonych w zakresie materiałów, narzędzi i procesu druku? Wszyscy coś o kolografii/ kolografii słyszeli, ale nic konkretnego nie wiedzą, nie istnieje opracowanie podręcznikowe tej techniki (ze względu na zbyt dużo możliwości?) i nie istnieje nauczanie akademickie w tym zakresie.

Zatem kilka podstawowych informacji w celu uporządkowania i zasygnalizowania fundamentów technologii autorskiej kolografii (w tekście poniżej słowo *kolografia* oznacza już tylko tę metodę).

Tradycyjny podział na rodzaje druku (stosowany powszechnie) jest mało elastyczny i trochę już przestarzały. By określić pozycję kolografii w pełnym spektrum grafiki artystycznej, trzeba przywołać klasyfikację zaproponowaną przez profesora Grzegorza Banaszkiwicza.

Matryca kolograficzna jest matrycą reliefową, fizyczną (analogową) formą zapisu informacji obrazowej; drukowana może być jako druk wklęsły lub wypukły, lub jako oba jednocześnie; może być stosowana w dowolnych połączeniach druku wklęsłego i wypukłego oraz kompilowana z dowolnymi technikami obydwu wymienionych rodzajów druku.

Materiał matrycy kolograficznej to: tektura i papiery impregnowane i klejone za pomocą polialkoholu winylowego PVA, który w swojej masie jest również podstawowym materiałem tworzącym matrycę.

„Poli(alkohol winylowy) (PVA, PVAL lub PVOH z ang. ‘polyvinyl alcohol’) to polimer winylowy o wzorze $[-CH_2-CH(OH)-]_n$ otrzymywany z poli(octanu winylu). Stosowany jest jako składnik: klejów, lakierów, apretur włókienniczych, do wyrobu aparatury chemicznej, jako stabilizator farb emulsyjnych, zagęszczaczy farmaceutycznych, do produkcji rękawic ochronnych, nici chirurgicznych, folii, płyt i rur odpornych na działanie benzyny, olejów, także do wyrobu włókien. Jest również półproduktem do produkcji poliacetali. Stosowany jest ponadto w farmaceutyce jako substancja czynna w kroplach do oczu. Jeden z nielicznych polimerów rozpuszczalnych w wodzie².”

Matryca musi spełniać i spełnia wymagania stawiane matrycom graficznym stosowanym w innych technikach.

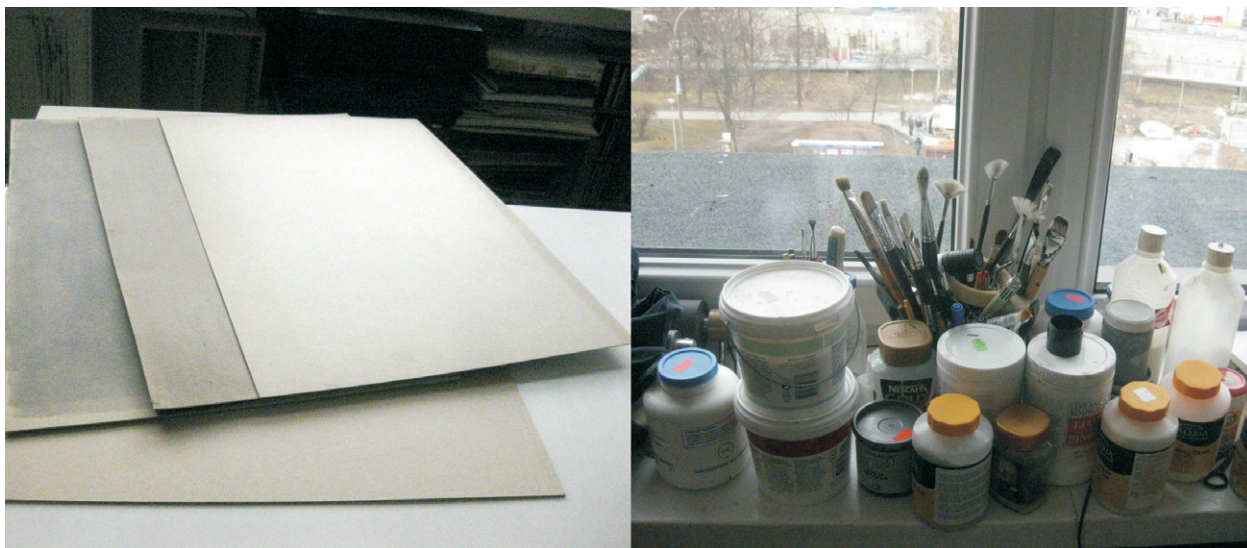
„Podstawowe wymagania stawiane materiałom na podłoża:

² [http://pl.wikipedia.org/wiki/Poli\(alkohol_winylowy\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Poli(alkohol_winylowy))

Tab. 1. Systematyka rodzajów matryc graficznych wg G. Banaszkiewicza

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

Źródło: Banaszkiewicz G., *Pojęcia grafiki. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*. „Zeszyty Artystyczne” nr 20, UA w Poznaniu, s. 22.



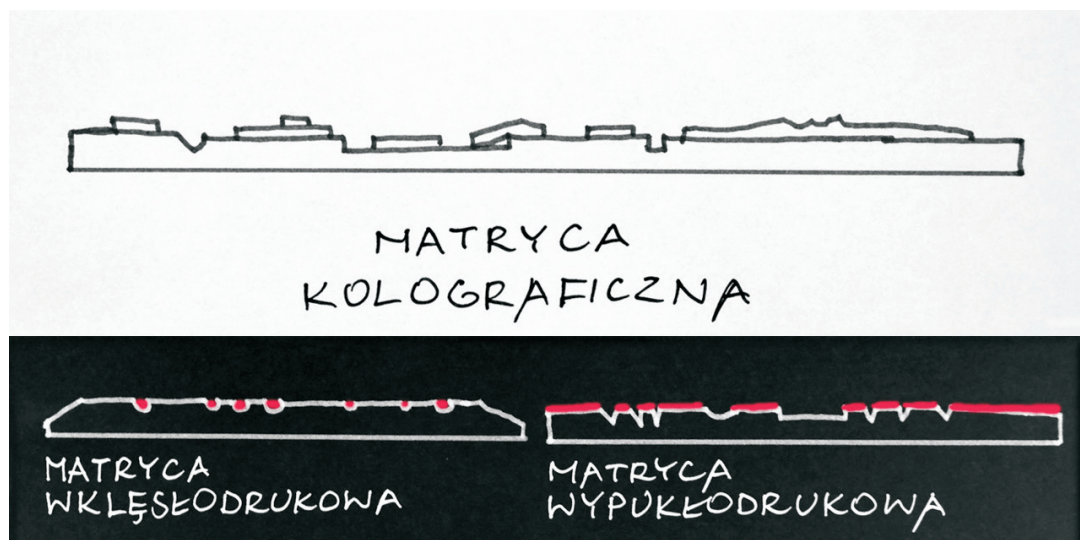
Ryc. 1. Materiały do realizacji matrycy kolograficznej; źródło: fot. autor

- Względnie płaska powierzchnia bez nadmiernych odkształceń.
- Jednolite i zwarte. Materiał nie powinien się rozszepiać i pękać podczas obróbki.
- Względna elastyczność dająca odporność na nacisk walców prasy.
- Podatność na obróbkę. Podłoże nie powinno być zbyt twarde, by kontrolować cięcie.
- Odporność chemiczna. Podłoże musi zachowywać się stabilnie pod wpływem farb drukarskich i rozpuszczalników używanych do czyszczenia.
- Odporność na ścieranie (zachowanie pierwotnej grubości w trakcie odbijania).
- *Należy stosować podłoża grubości 1-10 mm* [Catafal J., Oliva C. 2004, s. 90].

Wymagania powyższe są spełnione przy: ograniczeniu stosowania denaturatu do odtłuszczenia powierzchni płyty (tylko delikatne przetarcie – rozmiękcza czasowo PVA); zakazie stosowania wody do przecierania lub zmywania. Terpentyna do zmywania farby może być stosowana bez ograniczeń. Grubość matrycy zawiera się w przedziale 1-3 mm tak, by można było drukować na mokro, na każdej prasie włóknodrukowej, pod filcem. Rewers matrycy powinien być zaklejony plastikową folią samoprzylepną z arkusza, brzegi dwukrotnie zamalowane wodnym roztworem PVA. Nie stosuję materiałów (lub ograniczam) z gotowymi fakturami, sam je kreuję za pomocą szerokiego wachlarza procesów – od działań malarskich na powierzchni, poprzez pełne spektrum klasycznych lub niekonwencjonalnych działań graficznych, aż do aplikacji odlewów PVA w technologii pokrewnej płaskorzeźbie. Matryca jest opracowywana i w głąb, i nadbudowywana w górę.

Grafiki z cyklu LABIRYNTORY tworzę od ponad 2 lat na bazie wieloletnich doświadczeń z moją autorską technologią. Wykonywanie matryc w niewielkim stopniu wykazuje analogie do taktyk stosowanych w innych znanych technikach. Swoją pracę traktuję jak odkrywcze działanie w graficznym laboratorium (stąd skojarzona tematycznie nazwa cyklu), jednocześnie szukanie formy i metody, uwzględniające powoli przekraczalne ograniczenia i potencjał wciąż na nowo otwierających się możliwości. Grafiki z otwartego cyklu LABIRYNTORY (mimo aplikowanych tłoczeń) są przede wszystkim czystymi kolografiami (większość wcześniejszych prac była kompilowana z linorytem, intaglio czy drukiem cyfrowym), co daje szansę na odbiór formy bez zbędnego w takim przypadku balastu wiedzy o tym, jak one fizycznie powstały. Niełatwo opisać te grafiki, ponieważ nie ma w nich prostej anegdoty, a skala przedstawień jest nierozpoznawalna. Są syntetyczne (pomimo gęstości faktur), oparte na jasnych zasadach kompozycji, prostych podziałach płaszczyzn. Kolejne dziesiątki *labiryntów* z otwartego cyklu tworzę indywidualnie, używając archetypów krążących w naszej kulturze, a znane znaki i symbole mówią o głębokim poczuciu wiecznego znaczenia, przemijaniu życia, względności czasu.

Przez pierwszych sześć miesięcy 2018 roku pracowałem nad wykonaniem kilkunastu matryc kolograficznych z cyklu LABIRYNTORY. Do celów parametryzacji określe może to dużo dokładniej. W najgorętszym okresie pracowałem nad prawie dwudziestoma jednocześnie, całkowita liczba matryc opracowywanych w tym okresie to 22. Wykonanych 14 matryc uznałem za skończone i gotowe do druku, pozostałe 8 jest w różnym stadium zaawansowania – albo po



Ryc. 2. Matryca kolograficzna a matryce wkłęsło- i wypukłodrukowe; źródło: rys. autor

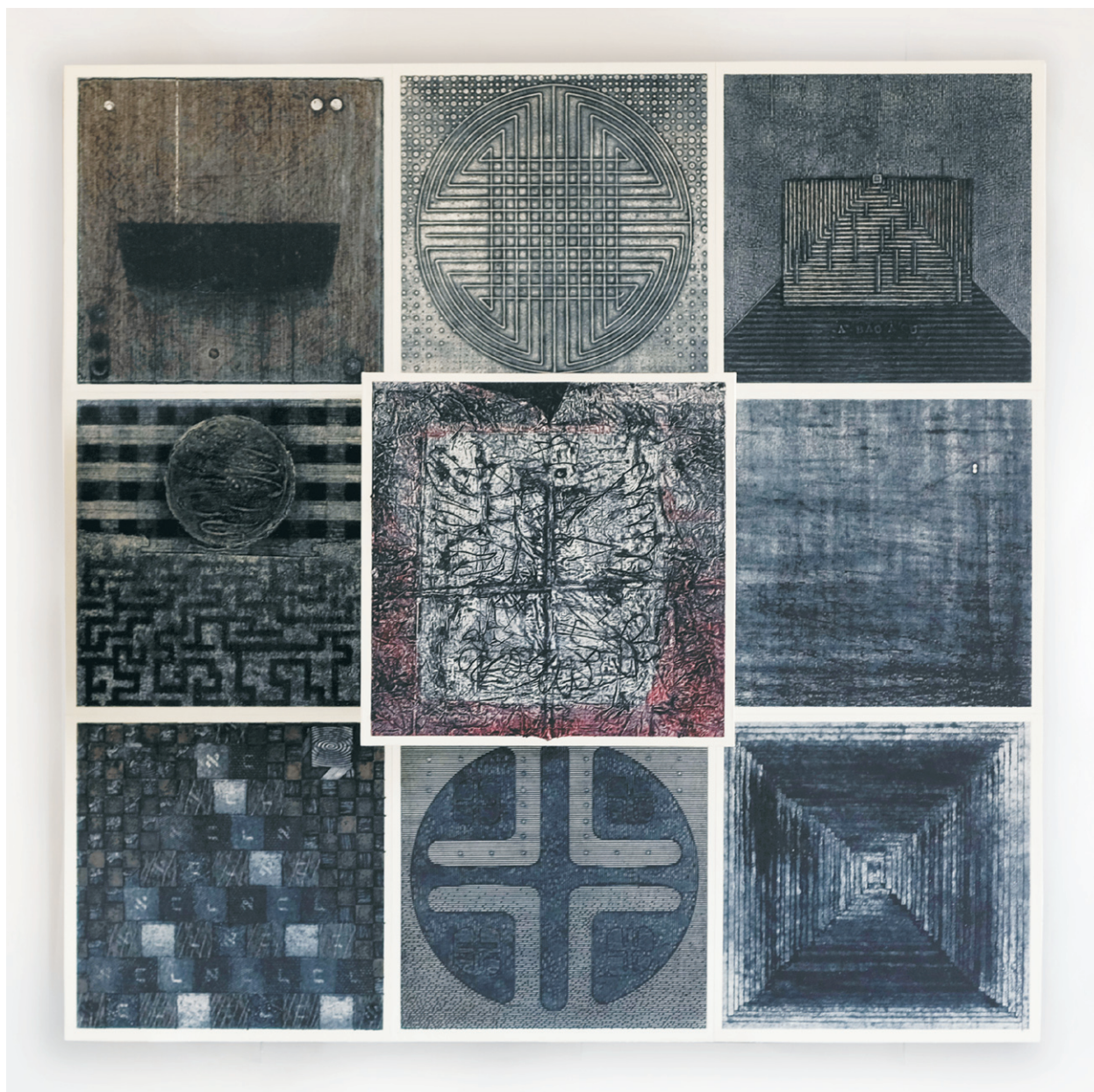
próbnym drukowaniu lub jeszcze przed. Przyjmując te nieukończone jako 0,5 matrycy – ogólna przyjęta do obliczeń liczba wynosi 18. Przy 26 tygodniach pracy daje to 0,69 matrycy na tydzień, czyli prawie 0,1 matrycy na każdy dzień półrocza, co przy powierzchni matrycy 0,2401 m² (49x49 cm) daje 0,024 m² tygodniowo, to z kolei 34,3 cm² na jeden dzień. Zatem wystarczy dziennie opracować powierzchnię bliską kwadratowi 6x6 cm, by mieć taki wynik. Taki kwadracik jest niewielki, niektórzy mogliby wykonać dużo więcej niż ja, co być może dałoby przełożenie na inne parametry... Matryce, w swych ilościach, niestety nie do końca przekładają się na końcowe efekty graficzne. (!)



Ryc. 3. Matryca kolograficzna do grafiki *T from the cycle LABIRYNTORY* w procesie, 2018; źródło: fot. autor



Ryc. 4. Odbitki kolograficzne z cyklu *LABIRYNTORY* w procesie, 2018; źródło: fot. autor



Ryc. 5. Tomasz M. Kukawski, *Untouchable from the cycle LABIRYNTORY*, kolografia, obiekt graficzny 152x152x53cm, 2018;
źródło: fot autor

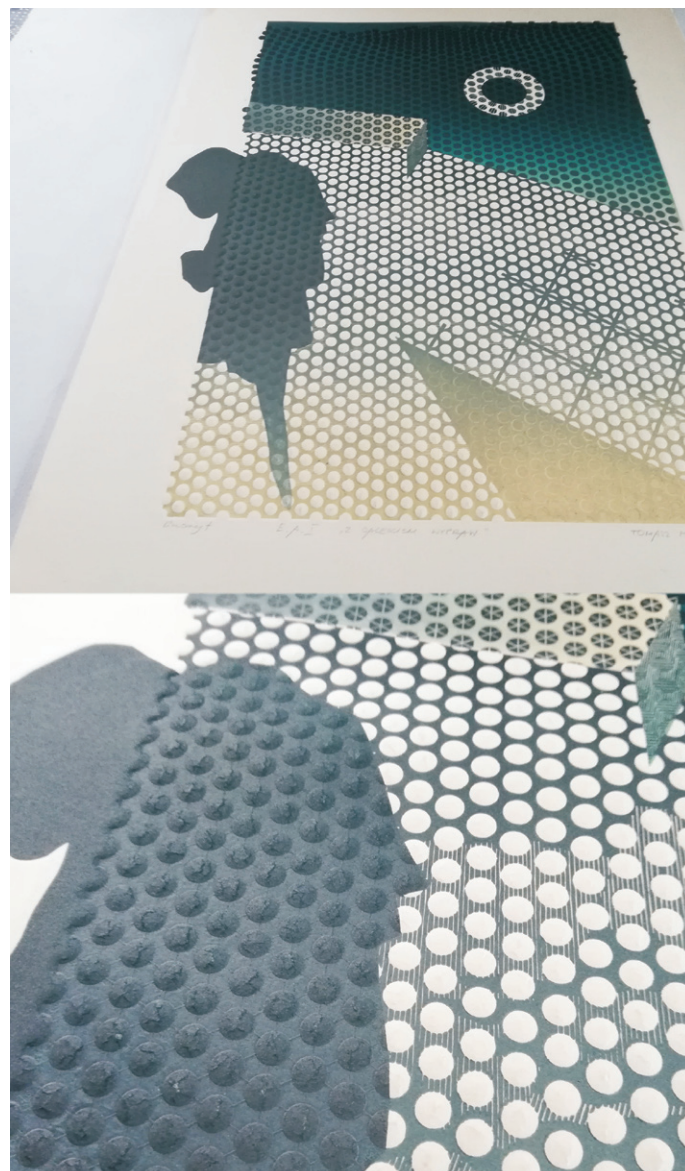
3. TEORIA/PRAKTYKA/PARAMETRYZACJA /LIPIEC-GRUDZIEŃ 2018

W czerwcu 2018 roku (zamiast realizować 4 projekty z cyklu Print's Box) przygotowałem projekty na trzy linoryty z nowego cyklu RELATIONS, które zamierzałem wykonać metodą puncowania. Puncowanie to bardzo stara, znana w wielu kulturach metoda cyzelowania wyrobów metalowych polegająca na wybijaniu deseni składających się z punktów, gwiazdek, kótek itp. Puncowanie stosuje się też przy obróbce płyty graficznej w technice miedziorytu punktowego. Stosowane są do tego stalowe narzędzia – tzw. punce. „Punca (z

języka niemieckiego: die Punze) – to stalowe narzędzie złotnicze i cyzelerskie w kształcie pręta o odpowiednio do zamierzonego przeznaczenia ukształtowanej hartowanej końcówce lub główicy – służące do wykonywania zagłębień oraz opracowywania faktury wyrobów metalowych poprzez uderzenie młotkiem. Szczególnym typem są punce z wygrawerowanym na główicy znakiem złotniczym, oraz punce probiercze ze znakami probierczymi określającymi próbę kruszcu. Punce mincerskie były wykonane w formie stempla - służyły niegdyś jako matryce do wybijania monet. Ich główica była wygrawerowana w postaci negatywu wizerunku



Ryc. 6. Narzędzia do puncowania na tle linorytu *Behind I from the cycle RELATIONS*, 2018; źródło: fot. autor



Ryc. 7. Tomasz M. Kukawski, *Z dalekich wypraw*, linoryt barwny (punca), widok i detal, 1988; źródło: fot. autor

przedstawianego na bitej monecie. Innym zastosowaniem mennicznym są kontrasygnatury (kontrmarki) jako sposób na zalegalizowanie obiegu obcej monety w innym kraju lub jako element walki politycznej z oficjalnym ustrojem (rządem)³.

Puncę okrągłą o średnicy 2 mm kupiłem w sklepie metalowym, inne (o średnicach 2,2 mm, 1,8 mm, 1,6 mm) zostały wykonane na moje zamówienie (wiercenie specjalnie sprowadzonymi wiertłami w stalowych hartowanych prętach trwało ponad trzy dni na sztukę).

³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Punca>

Trzeba było nauczyć się pracy nowymi narzędziami w miękkim PVC... Jak sobie przypominałem i uświadomiłem, to wykonałem już kiedyś (dawno, w roku 1988) jeden linoryt podobną metodą – za puncę posłużyła mi naostrzona łuska z wielkokalibrowej broni maszynowej.

Zacząłem pracę nad dwiema matrycami o wymiarach 80x115 cm jednocześnie. Po dwóch miesiącach pracy, zaniepokojony nikłym postępem, mimo intensywności działań prowadzących do odcisków, pęcherzy, bólu dłoni i zapalenia stawów, postanowiłem przeliczyć ilość punktów, które już wykonałem i muszę wykonać. Na powierzchni 10x10 cm, czyli na decyme-



Ryc. 8. Linoryt *Behind II* from the cycle *RELATIONS* podczas procesu druku, 2018; źródło: fot. autor

trze kwadratowym, miałem średnio 25÷30 punktów na tyleż samo, co daje ilość od 625 do 900 punktów/dm². Przyjmując 750 punktów jako uśrednienie i mnożąc przez ilość 184 dm² na powierzchni 1,84 m² obu matryc dostałem wynik 138 000 punktów. Czas jednostkowy poświęcony na wybranie za pomocą puncy materiału z jednego śladu (uwzględniając poprawkę, wydłubanie resztek PVC z otworu po uderzeniu puncy itp.) to około 20 do 30 sekund przy ciągłej pracy, średnio przyjąłem 25 sekund/wykonany punkt. Z mnożenia wynika, że efektywny, całościowy czas na wykonanie matryc wynosi zatem 3 450 000 sekund, czyli 57 500 minut, czyli 958 godzin i 20 minut. Taki wynik przy zakończeniu pracy nad matrycami w dniu 31 grudnia 2018 o godzinie 3:30 ranniem oznacza, iż praca trwała prawie czterdzieści (39,9) dób bez przerwy.

Analizując dalej: to czterokrotne roczne pensum godzin dydaktycznych na samodzielnym stanowisku na uczelni lub 120 ośmiogodzinnych dni roboczych w stosunku do sześciu miesięcy (około 180 dni), w których tylko ta praca została wykonana... Czy można by jeszcze podnosić parametryczny poziom wydajności bez nieuchronności kontuzji i przepracowania? Cóż, w roku 2016 liczba wystaw na tydzień miała współczynnik 0,46 – w 2018 spadł on drastycznie do poziomu 0,23 wystawy/tydzień... A nagroda międzynarodowa statystycznie powinna przypadać raz na 7÷8 miesięcy. Podobne przeliczenia działalności twórczej oraz współczynniki naukowe gorąco polecam do analizy administratorom uczelnianym i ministerialnym.

Polska grafika artystyczna jest obecnie powszechnie uznawana za najlepszą na świecie. Żadna parametryzacja tego już nie poprawi, wystarczy zatem nie przeszkadzać, zwłaszcza na własnym podwórku.

LITERATURA

1. **Banaszkiewicz G. (2010)**, *Pojęcia grafiki. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych.*, „Zeszyty Artystyczne UA w Poznaniu”, nr 20.
2. **Catafal J., Oliva C. (2004)**, *Techniki graficzne.*, Arkady, Warszawa.
3. **Elvieri V. (2015)**, [w:] *9 Międzynarodowe Triennale Grafiki – Katalog*, SMTG Kraków.
4. **Folga-Januszewska D. (2003)**, *Kilka refleksji o grafice, czyli NOWA, REWELACYJNA DIETA CUD BEZ EFEKTU JOJO, jeśli wolno pożyczyć ten tytuł od Anny Hukowskiej*, [w:] *5 Międzynarodowe Triennale Grafiki - Katalog*, GSP BWA Katowice.
5. **Folga-Januszewska D. (2015)**, *Kilka myśli w trakcie obrad Jury MTG – Kraków 2015*, [w:] *9 Międzynarodowe Triennale Grafiki – Katalog*, SMTG, Kraków.
6. **Francastel P. (1966)**, *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, Wyd. PWN.
7. **Kapuściński R. (2002)**, *Lapidaria*, Czytelnik, Warszawa.
8. **Kukawski T.M. (2008)**, *Katalog do wystawy Tomasz Kukawski – Grafika.*, ZPAP Okręg w Lublinie.
9. **Ludwiński J. (2009)**, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Wyd. Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.
10. **Newman T.R. (1977)**, *Innovative Printmaking. The making of two- and three-dimensional prints and multiples.*, Crown Publishers, Inc., New York.
11. **Sójka J. (2002)**, *Drogi i ścieżki filozofii kultury (Miscellanea dedykowane Profesor Teresie Kostyrko)*, praca zbiorowa WNS Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.