

**Grafika** czerpie swój rodowód z doświadczeń materii, na bazie których ukształtowała swój warsztat, język, ekspresję i emocje. Nie sposób łącznie traktować **Jej** zmysłowej istoty i artystycznego przekazu. „Co?” i „jak?” tworzą jedną, wspólną rzeczywistość. Przez lata materialność kształtowała doświadczenie graficznego medium i to ona zdeterminowała jego właściwości wizualne, proces powstawania, a w konsekwencji pojawienie się **Jej**, jako odrębnej dyscypliny.

Obecnie **Grafika**, mierząc się z rzeczywistością zmediatyzowaną, poszerza charakter dialogu z medium o przestrzenie wirtualne i cyfrowe, próbując na nowo zdefiniować charakter tego doświadczenia. Naturę fizycznej matrycy zastępuje/uzupełnia zapis, a druk – projekcja. Te przewartościowania tworzą nowe rodzaje (nie)obecności materii – często w postaci wizualnej reprezentacji. Dialog z medium jest więc od początku siłą sprawczą ewolucyjnego rozwoju **Grafiki**, co oczywiście nie izoluje **Jej** od rzeczywistości. Przeciwnie – nietransparentna, historycznie uwarunkowana morfologia języka akurat w tym obszarze istotnie wzmacnia przemieszczanie, przenikanie oraz interpretacje nowych zjawisk i poruszanych problemów, ujawniając w ten sposób **Jej** odrębny „punkt widzenia”.

Ten ścisły związek pomiędzy medium i obrazem jest również bardzo widoczny wśród zakwalifikowanych do Triennale prac, odsłaniających nowe postawy i wrażliwości, oraz sposoby komunikacji, których zmienność jest (jak się wydaje) cechą tożsamości współczesnej **Grafiki**. Nowa, poszerzona formuła 9. edycji rozciąga obszar tych poszukiwań od klasycznego *techné* po fascynację siecią i nowymi technologiami, akcentując dwa jego aspekty: utrwalenia obrazu oraz strategii matrycowej. Stawia również pytania, czy to, co drukowalne nie traci na znaczeniu, czy może – przeciwnie – wciąż pozostaje dla nas bardziej wiarygodne, czy może w ogóle odsuwa na bok przeciwstawienie medium cyfrowego analogowemu, jako nieprzydatne dla opisu stanu **Grafiki** obecnie.

**Grafika**, prowadząc ów dialog z medium, wypracowała swój własny idiom, poprzez który filtruje rzeczywistość i problematyzuje w postaci widocznych na wystawie wątków. Bezcelowa byłaby próba ujęcia i nadpisywania im *ex post* interpretacyjnych kodów. Za każdym z nich stoi przecież konkretny powód artysty. Ale to co je spaja, to refleksja na temat współczesnego rozpoznania – w postaci intuicji i doświadczenia – materii rzeczywistości... ■

dr hab. Grzegorz Hańderek, prof. ndzw. ASP  
Kurator 9. TGP w Katowicach

**Graphic art** originated from the experience of matter, which is the foundation of the discipline's techniques, language, expression and emotion. It is impossible to separate the art's sensual character from its artistic message. "What" and "how" constitute one, common reality. For years this materiality shaped the graphic medium and determined its visual qualities and the process of its development, finally crowned with the appearance of a new, individual discipline.

Facing a mediatised reality, **Graphic art** extends the dialogue with the medium to new virtual and digital areas, trying to redefine the character of this experience. The nature of physical matrix is replaced/supplemented with digital recording while printing gives way to projection. Those shifts create new types of (non)existence of matter – often in the form of visual representation.

The dialogue with the medium has been the causative power of **Graphic art's** evolution since its beginnings, which does not isolate the discipline from the reality. Quite the opposite, the non-transparent, historically determined morphology of its language in this very area facilitates its translocations and enables the penetration and interpretation of new phenomena, thus revealing the discipline's separate "point of view".

This close relationship between the medium and the image is also visible among the entries qualified for the Triennial. The works testify to new approaches, new sensitivities and manners of communication whose changeability seems to be part of the art's identity. The new, extended formula of the 9<sup>th</sup> edition takes into account a whole spectrum of artistic practice from the classic *techné* to the fascination with the Internet and new technologies, underlining two of its aspects: image recording and the matrix strategy. It also asks questions whether the printable loses its importance or if it still appears to us as more reliable. Maybe it puts aside the problem of the opposition between the analogue and digital media as useless for describing the current state of contemporary graphic art.

In its dialogue with the medium, the art has developed its own idiom through which it filters the reality and problematises it into motifs present at the exhibition. It would be useless to artificially impose on them *ex post* any code of interpretation as each work originated in the individual reason of its author. What holds the works together is the reflection on the diagnosis – in the form of intuition and experience – of the matter of reality... ■

Grzegorz Hańderek, Assoc.  
Curator of 9<sup>th</sup> IPT in Katowice

Nadszedł kolejny rok pod znakiem znaczących imprez graficznych, organizowanych w Polsce. Jesień, tradycyjnie już, staje się czasem wyjątkowej pod tym względem erupcji. Wrzesień mija pod znakiem Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2015 i towarzyszących mu wystaw, sympozjów i prezentacji artystycznych, podczas gdy Katowice stają się graficzną stolicą Polski w październiku wraz z otwarciem nowej edycji Triennale Grafiki Polskiej.

Wobec nieustannego wieszczenia śmierci graficznego medium, fakty te napawają wielką radością i dobitnie udowadniają siłę środowiska graficznego, zarówno polskiego, jak i międzynarodowego, ale także pragnienia publiczności, która tłumnie odwiedza wystawy w Krakowie i Katowicach. Grafika bowiem ma niezwykle moc nieustannego zaskakiwania, nie poprzez radykalne zerwanie ze swoją istotą (jak dzieje się w przypadku malarstwa), czy gwałtownego przemieszczania się w inne rejony, także medialne (jak ma to miejsce w przypadku rzeźby), ale przez nieustanne uwypuklanie swoich zróżnicowanych możliwości. Zaryzykuję tezę, że to właśnie XXI wiek – czas w sztuce powiązany z wciąż na nowo stawianymi pytaniami o dzieło w dobie już nie tylko mechanicznej reprodukcji, ale elektronicznej kreacji *ex nihilo*, a także toczących się dyskusji wokół zawłaszczania, przejmowania, nieustannej transformacji obrazu – odnajduje w medium graficznym idealnego sprzymierzeńca. Kowariantność i warstwowość – nieodłączne atrybuty szeroko rozumianej grafiki – są dziś na topie artystycznych poszukiwań.

Życzę Organizatorom Triennale Grafiki Polskiej, aby ono samo rozwijało się równie dynamicznie, jak dyscyplina, której dotyczy. Tegoroczne zmiany, wprowadzone do regulaminu pokazują, że transformacja ta już trwa i wydaje wspaniałe owoce. Kraków i Katowice od dawna powiązane były ze sobą właśnie dzięki grafice. Trwanie obu imprez, a jednocześnie zachodzące w nich przekształcenia, są jak najlepszą prognozą na przyszłość, przede wszystkim dla samej grafiki! ■

dr Marta Anna Raczek-Karcz  
Prezes SMTG w Krakowie

Another year marked by important Polish graphic art event has come again. Traditionally, the autumn sees an exceptional eruption of such occasions. This September is the time of the International Print Triennial – Cracow 2015 and its accompanying exhibitions, conferences and artistic presentations while in October, Katowice is becoming the Polish capital of graphic art, owing to the opening of the new edition of the Polish Print Triennial.

Given the constant prophesising of the end of the graphic medium, the facts bring a lot of joy and testify to the strength of the Polish and international communities of graphic artists. The events also prove the existence of the need of art which shows itself in the crowds visiting the Cracow and Katowice exhibitions. Graphic art has this extraordinary power to surprise which comes not from the discipline's radical renouncement of its essence (as can happen in the case of painting) or a sudden translocation to new areas (an operation performed by sculpture) but from the constant emphasising of its varied possibilities. I would risk a thesis that the 21 Century – a time when questions about the essence of the work of art faced with mechanical reproduction and electronic creation *ex nihilo* are asked again, accompanied by discussions concerning the appropriation, interception and constant transformation of image – has found in the graphic medium its perfect ally. Covariance and layered structure – the indispensable attributes of broadly defined graphic art – are today right in the focus of artistic experiments.

I wish to see the Polish Print Triennial developing as quickly as the discipline it is dedicated to. The changes introduced this year into the contest rules show that the transformation is already happening and bearing fruit. Cracow and Katowice have remained connected through graphic art for many years now. The continuous presence of the events and the transformations they undergo are the best forecast for the future, most of all, of the graphic art itself! ■

Marta Anna Raczek-Karcz, PhD  
President of SMTG in Cracow

# Cyfrowy wymiar obrazu

Adam Romaniuk

Podjmując próbę podsumowania wieloletnich obserwacji różnych postaw i tendencji twórczych, występujących zarówno w światowej, jak i w polskiej grafice, które skonfrontowano w ostatnich odsłonach wielkich imprezach takich, jak: Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, czy Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, nasuwają się następujące spostrzeżenia.

Bardzo wysoki poziom artystyczny oraz warsztatowy większości nadsyłanych prac nie jest dla nikogo zaskoczeniem, gdyż od dłuższego już czasu utrzymuje się on, nie ulegając istotnej zmianie. To natomiast, na co czekamy, a co jest rezultatem poszukiwań i eksperymentów w sferze ideowej i formalnej, nie ujawniło się lub nie zostało zauważone przez grono jurorów, uwiedzionych kunsztem warsztatowym.

Zaznaczyć należy, iż w ostatnich latach nastąpiły ogromne przemiany w sposobie tworzenia, jak i w odbiorze obrazu, wykraczające poza tradycyjne rozumienie grafiki. Technologia cyfrowa znajduje swoje zastosowanie w dwójaki sposób, jako instrumenty cyfrowe oraz cyfrowe media. Ryszard W. Kluszczyński wyjaśnia ten problem niezwykle trafnie: *Instrumenty cyfrowe to cyfrowe technologie używane w ramach pracy twórczej w obrębie tradycyjnych gatunków artystycznych (i dokonujące w pewnym zakresie ich wewnętrznych przeobrażeń). Cyfrowe media natomiast, które (...) są tożsame z nowymi mediami, to nowe dyscypliny artystyczne ufundowane na technologiach cyfrowych, niesprowadzalne do wcześniejszych odmian sztuki.* Zmieniło to całkowicie sposób myślenia o obrazie, a tym samym grafika musiała znaleźć dla siebie nowe formy wypowiedzi. Mimo tych zmian w pejzażu sztuki współczesnej, nadal jeszcze odnotowuje się często archaiczne myślenie w jej obrębie. Na szczęście użycie instrumentów cyfrowych coraz mocniej wpisuje się w pojęcie grafiki, tym samym otwierając ją na nowe, często wykraczające poza to medium, kierunki rozwoju.

W poprzedniej edycji Triennale Grafiki Polskiej (2012) nie padało już pytanie, czy dana praca wykonana została w technice cyfrowej. Oczywiście stało się to, że perfekcyjnie warsztatowo zrealizowany obraz graficzny nie wywołuje kontrowersji i nie skłania do refleksji nad przyszłością grafiki cyfrowej. Przed kilkoma laty jurorzy zwrócili uwagę na to zjawisko przy selekcji prac cyfrowych, próbując dostrzec osobliwość tej techniki oraz jej negatywne cechy związane przede wszystkim z łatwością reprodukcji obrazu. A dzisiaj, grafika cyfrowa

na dobre zapuściła korzenie w salonach wystawowych, nie zwracając już na siebie uwagi odbiorcy swoją proweniencją warsztatową. Co to jednak znaczy?

Można powiedzieć, że grafika cyfrowa przejęła wszystko to, co jest praktyką konstruowania obrazu graficznego, bazując na doświadczeniach klasycznej grafiki. W wielu przypadkach obraz cyfrowy imituje zarówno ślad, jak i strukturę przypisaną klasycznemu warsztatowi graficznemu, czyli używa wspomnianych wyżej instrumentów cyfrowych w celu naśladowania technik tradycyjnych. Powszechnym stało się to, że jurorzy nie przywiązują już wagi do specyfiki tego medium. Nie zauważono wręcz występujących w zestawie nadesłanych prac rozwiązań eksperymentalnych, często podejmujących próby konstruowania obrazu z wykorzystaniem elementów języka cyfrowego, nie występującego w żadnej ze znanych technik tradycyjnych. I wielka szkoda, bo w tym przedziale najprawdopodobniej dokonało się ujawnienie możliwości eksploracji nowej przestrzeni obrazowania i odkrycie tego, co nieprzewidywalne. Umknęły te zjawiska, które zapowiadały pojawienie się nowej artykulacji, opartej na konstrukcji obrazu i sięgającej do podstaw zapisu cyfrowego wraz z wynikającymi z niego dalszymi konsekwencjami. Cyfrowe przetwarzanie obrazu niesie w swojej logice efekty, które nie pokrywają się z żadnym modelem, występującym w znanych sposobach wypowiedzi artystycznej. Jest również dalekie od tego, co jesteśmy sobie w stanie wyobrazić myśląc o realizacji tego zjawiska środkami analogowymi. Tylko eksperyment, polegający na zrozumieniu nowego medium, daleki od wykorzystywania jego cech reprodukcyjnych, oraz uświadomienie sobie procesu konstruowania obrazu cyfrowego wraz z fizyką urządzeń drukujących, które interpretują ten obraz w charakterystyczny, właściwy dla siebie sposób, daje możliwość odkrycia jego specyfiki.

Pełniąc funkcję kuratora 8. TGP z niepokojem obserwowałem obrady jury, w których nie zwrócono uwagi na tego typu zjawiska. A przecież byłoby to wyraźnym sygnałem, kierowanym przede wszystkim do młodego pokolenia grafików (w dużej mierze adeptów grafiki cyfrowej), potwierdzającym, iż otwieramy szeroko furtkę na to, co nowe w grafice, na zjawisko, które już od dawna funkcjonuje w obrazie wykorzystywanym w nowych mediach. Odniosłem wtedy wrażenie, że młode pokolenie nie ma ochoty na tego typu eksperyment lub nie prezentuje nam swoich prac, nie wierząc w otwartość formuły TGP, rezygnując tym samym z próby zajęcia godnego miejsca w tej ważnej dla środowiska artystycznego konfrontacji postaw.

Kolejna edycja Triennale Grafiki Polskiej wprowadza nowy wydzwięk i napawa nadzieją na trwałe zapisanie się tej imprezy w pejzażu sztuki współczesnej, już w zupełnie nowej formie. Bez wątplenia wydarzenie to wyprzedza potrzeby i podsumowuje tendencje panujące w sztuce, integrując grupę twórców wokół grafiki oraz idei matrycy we wszelkich aspektach wykorzystania matrycowej strategii. Organizatorzy 9. Triennale Grafiki Polskiej, poszerzając formułę konkursowego przeglądu, wprowadzili dwie zasadnicze kategorie, będące odbiciem specyfiki medium, w którym równie ważna jest odbliska, jak i sama matryca lub jej idea. To otwarcie, uwzględniające różnorodność postaw twórczych wobec graficznego medium i poszukiwań poszerzających obszar tej dyscypliny, stwarza szeroką perspektywę na przyszłość tej ważnej imprezy. ■ Katowice, 20 marca 2015

# Digital dimension the image

---

Adam Romaniuk

The recent, prominent events, such as the Cracow Print Triennial or the Polish Print Triennial in Katowice, dedicated to displaying and confronting the tendencies present in Polish and international graphic art, provided an excellent opportunity to conclude on the current state of this artistic discipline and propose the following reflections.

The high artistic and technical standards of most of the entries came as no surprise as such standards have been almost continuously maintained for a considerable period of time. What we are, however, waiting for and what comes as a result of experiments in the ideological and formal domains either did not reveal itself or came unnoticed by the jury, distracted by the technical artistry.

It should be observed that in the recent years immense changes took place, concerning both the acts of creating and perceiving images, which go beyond the traditional understanding of graphic art. Digital technology finds its application in a twofold way – as digital instruments and as digital media. Ryszard W. Kluszczyński aptly explains the issue: *Digital instruments are digital technologies used during the creation processes within traditional artistic disciplines (and to some extent changing them from the inside). On the other hand, digital media, (...) identified with new media are new artistic disciplines, founded on digital technologies, which cannot be reduced to the artistic genres of the past.* It has completely changed the way we think about an image and made graphic art find new forms of expression. Despite the changes in the landscape of contemporary art, there are still examples of archaic thinking within it. Fortunately, the use of digital instruments becomes an integral component of the notion of graphic art, which results in the appearance of new directions of development, often exceeding the definition of the medium.

During the previous edition of the Polish Print Triennial the question if the work was executed digitally was no longer asked. It has become obvious that a technically perfect image does not raise any controversy and does not provoke reflection on the future of digital print. A few years ago, this phenomenon was noted by the jurors selecting the digital works, when they could observe the peculiarities of the technique and its negative potential consisting mainly in the easiness of reproducing images. Today, however, digital graphics have become

a usual sight in exhibition rooms and stopped causing questions concerning their technical origins. What does this fact mean?

It can be argued that digital print has assimilated every aspect of the practice of image creation basing on the experiences of traditional graphic art. In many cases digital images imitate both the trace and the structure associated with the classic technique, which means they use the digital instruments in order to mimic traditional technologies. It has become common that jurors do not attach much significance to the medium's specificity. Little or no attention was paid to those entries that contained experimental solutions, testifying to the attempts of creating images with the use of digital language not present in any known traditional technique. This must be considered a pity as most probably this area offers new possibilities of exploring the field of imagining and may see the discoveries of the unpredictable. The jurors overlooked the phenomena that foretold the coming of a new articulation, based on the construction of image and reaching deep to the foundations of digital recording together with the consequences it brings. The logic of digital image processing carries with itself effects that do not comply with any model to be found in other forms of artistic expression. Such processing is also far from what we can imagine having in mind analogue techniques. The nature of the process can be understood only if one dares to conduct an experiment consisting in understanding the new medium, refraining from using its reproductive powers and becoming aware of the process of constructing digital images together with the physics of printing devices that interpret the image in their own way.

As the curator of the 8<sup>th</sup> Polish Print Triennial I was worried to observe how the jury in their work failed to recognise such phenomena. The recognition would have been a clear signal, sent to the younger generation (mostly practitioners of digital art) that would have announced our openness to the novelty in graphics, the phenomenon that has already been used in creating images in new media. I had the impression that the young generation was either not willing to perform such an experiment or did not care to send their works to the competition, apparently doubting the openness of the Triennial's formula and refusing to engage fully into the confrontation of attitudes, so important for the artistic community.

The next edition of the Polish Print Triennial introduces new overtones and reaffirms our hope for the event to become a permanent element in the landscape of contemporary art, although in a completely new form. Without a doubt, the event anticipates the needs and concludes on the existing artistic tendencies. It integrates a group of authors around graphic art, the idea of matrix and all the aspects of the matrix strategy. The organisers of the 9<sup>th</sup> Polish Print Triennial extended the competition formula by introducing two basic categories that reflect the specificity of the medium, where the copy is as important as its matrix or its idea. This opening, which embraces the variety of artistic approaches towards the graphic medium, and the experiments that push further the boundaries of the discipline allow us to expect a good future for this important artistic event. ■

Katowice, March 20<sup>th</sup>, 2015

# Zmienne oblicza grafiki polskiej

Sebastian Dudzik

## I. Rewolucje czy ewolucje? Perturbacje z reformowaniem konkursowej rzeczywistości

Naszą rzeczywistość definiować można na wiele sposobów, są w niej jednak dwie wartości rudymenarne: czas i ruch. To one sprawiają, że możliwe jest postrzeganie „tu i teraz”. Te same wartości determinują też ciągłą zmienność świata, wieczną ewolucję. Formuły, które przez lata doskonale się sprawdzały, przestają pasować do współczesnych realiów, stają się anachroniczne. Dotyczy to wszystkich obszarów ludzkiej aktywności, także sztuki i sposobów jej prezentacji oraz popularyzacji. W ostatnich latach syndrom anachroniczności dotknął niemal wszystkie ważniejsze przeglądy graficzne w naszym kraju. Nie ominął też Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach. Oczywiście, nie doszło jeszcze do sytuacji skrajnej, jednak symptomy „zużycia” są na tyle wyraźne, że wymuszają podjęcie niejako uprzedzających działań. Jedyne wyjście, by utrzymać wypracowaną w poprzednich latach renomę imprezy, wydaje się przeobrażenie jej formuły. Dzieńmi edycja triennale stoi więc pod znakiem reformy. Jaki przyjmie finalny kształt, w którą stronę ewoluuje konkurs? Chyba jeszcze za wcześnie, by o tym mówić. W tym roku wcielono w życie dopiero pierwsze pomysły. Ich testowanie i weryfikacja cały czas trwają. I chociaż pierwsze wnioski już można postawić, na generalne podsumowanie należy jeszcze jakiś czas poczekać.

Pomysł na zmianę formuły triennale podczas tegorocznej edycji zakładał raczej działania reformatorskie niż rewolucyjne. Pragnieniem organizatorów było zachowanie merytorycznej i ideologicznej ciągłości imprezy. Wszelkie drastyczne kroki mogłyby to zaburzyć. Pierwszą troską Rady Programowej było szersze otwarcie konkursu na działania graficzne dotąd nie mieszczące się w pełni w kanonie warsztatowym, nowatorskie oraz takie, których istotną cechą było zwrócenie się w stronę ciągłego redefiniowania medium. Na realizację wymykające się czystym kategoryzacjom i zarazem niezwykle trudne do wspólnej oceny z tradycyjnymi formami artystycznej wypowiedzi multiplikowanej na papierze. Perturbacje w tym zakresie ujawniły się już podczas poprzednich edycji triennale, powodując niejako „wypychanie” progresywnych pomysłów na konkursowe peryferie, a w efekcie zniechęcenie artystów traktujących medium graficzne w sposób niesztabowy. Otwarcie przeglądu na obszary dotąd peryferyjne, pokazać mogło

progresywny potencjał medium i jego niedocenione wciąż zakorzenienie we współczesnej sztuce. Jednocześnie nie można było dopuścić, by owe peryferia zaczęły dominować, rozbijając niejako poczucie tożsamości medium graficznego. Istotnym elementem było więc wskazanie łączności między tradycją i wszelkimi eksperymentalnymi, a nawet obrazoburczymi pomysłami. Mając na uwadze wszystkie powyższe elementy, Rada postanowiła odwołać się do dwóch rudymenarnych wartości w grafice: **matrycowego kodu i druku**. Podział na dwie kategorie, **drukwalne** oraz **matrycowe strategie/idea matrycy**, w założeniu definiować miał zarówno stosunek do tradycji graficznej, jak i do samego procesu twórczego oraz zmienności statusu jego poszczególnych elementów. Taka dychotomia nie tworzyła trwałych podziałów, bowiem każdemu działaniu graficznemu w jakimś stopniu przypisać należy obie kategorizujące wartości. Chodziło tu bardziej o rodzaj świadomości twórczej, która w pewnych warunkach dążyć będzie do przekraczania ustalonych granic i łamania porządków.

Częściowy pakiet wspólnych nagród, przyznawanych ponad podziałami, przypominać miał, że istotą konkursu jest dobra sztuka, a nie technologiczne wyrafowanie, czy ekstrawagancja. Aspekt warsztatowy miał tu służyć raczej jako pewien wskaźnik znaczenia technologicznych wyborów w formowaniu artystycznej wypowiedzi, jako przysłowiowa „droga do” i tak jedynie powinien być oceniany.

Z perspektywy prac jury można już dzisiaj powiedzieć, że wypracowana formuła sprawdziła się tylko połowicznie. Prace dotąd marginalizowane znalazły wreszcie swoją niszę, mimo że było ich stosunkowo niewiele, a sami artyści mieli niejaki problem z utożsamieniem się z konkretną kategorią. Być może owa kategoryzacja powinna odbywać się jedynie na poziomie prac jury i dać efekty w postaci choćby dwóch nagród uwzględniających ją? Pytanie to pozostaje na razie otwarte. Należałoby się jedynie zastanowić, w jaki sposób przyciągnąć do konkursu wcale nie małą liczbę artystów, działających na pograniczu grafiki i przynajmniej się do swych graficznych korzeni.

Uczyniony został pierwszy krok. Planowane są już następne, które (miejmy nadzieję) sprawią, że katowickie triennale odzyska w pełni świeżość i witalność, która jest tak potrzebna do rozwoju i popularyzowania współczesnej sztuki graficznej.

## II. Współczesna alchemia grafiki

Aby przybliżyć nieco specyfikę tegorocznej edycji konkursu, trochę przewrotnie pozostawię niejako na marginesie perspektywę wyznaczonego przez organizatorów podziału na regulaminowe kategorie i skupię się na kilku wybranych aspektach funkcjonowania współczesnej grafiki w obszarze szeroko pojętego warsztatu. Z wielu względów tak nakreślona perspektywa omówienia może wzbudzać niezbyt pozytywne skojarzenia, zarzut o ograniczanie widzenia grafiki do aspektów warsztatowych i tym samym podkreślanie jej rzemieślniczego charakteru. Oczywiście nie chodzi mi o taką perspektywę. Pragnę jednak oszacować obszar przez krytyków traktowany po macoszemu, a mający ogromne znaczenie w artystycznej kreacji. Chciałbym, aby kontekst warsztatowy kojarzył się raczej ze świadomym wyborem oraz strategiczną grą medium w artystycznej wypowiedzi.

Wśród zgromadzonych na triennale prac znajdzie się wiele takich, które mogą posłużyć jako egzemplifikacja aktualnych tendencji,

wykazać jak technologiczna świadomość wpływa na progresję polskiej grafiki artystycznej. Tak skonstruowany przegląd będzie miał niestety charakter wybiórczy, ograniczony jedynie do wybranych przykładów. Wiele interesujących prac niestety pozostanie bez komentarza. Nie znaczy to wcale, że są one słabsze czy mniej ciekawe. Mam nadzieję, że każdy widz sam uzupełni ten krótki wywód o swoje uwagi i spostrzeżenia.

### Graficzne retrospekcje i technologiczne kompilacje

Przełgądając nadesłane na tegoroczny konkurs prace można doznać nieco mieszanych uczuć. Z jednej strony wyraźnie widać, że polska grafika artystyczna stoi na wysokim poziomie, jest niezwykle różnorodna, a przy tym można mówić o rozpoznawalności (marce) ośrodków twórczych. Przykładem tego jest choćby prezentująca doskonale wypukłodruki szkoła lubelska. Z drugiej jednak strony świadomość, że za przywołaną rozpoznawalnością stoją konkretne akademickie pracownie, a poza uczelniami grafika funkcjonuje w zasadzie w szcztkowej formie, nie nastroja optymistycznie. Nieco pejoratywny wydzźwięk ma też swego rodzaju przewidywalność niektórych reprezentantów owych ośrodków. Od lat proponowane są podobne rozwiązania, zbliżony przekaz. Czasami ma się wrażenie, że czas się zatrzymał i oglądamy te same prace, co trzy, czy sześć lat temu. Od jakiegoś czasu brakuje też prac bezdyskusyjnie wybitnych, zapadających na długo w pamięć. Ta ostatnia uwaga w rzeczywistości nie może być poważnym zarzutem. Wybitne prace zdarzają się raz na jakiś czas, poza tym na katowickim triennale znaleźć można całkiem sporo realizacji niezwykle frapujących, uderzających swą aktualnością i wyrazistością przekazu. Co istotne wiele z nich w sposób nienachalny, niejako mimochodem, wprowadza w obszar grafiki nowe rozwiązania, udoskonalenia, odkrywa też na nowo tradycyjne, wydawałoby się bardzo przewidywalne techniki.

Po wnikliwemu przyjrzeniu się temu zbiorowi, zaskakuje liczna reprezentacja technik tradycyjnych, a w szczególności takich, które w procesie przygotowania matrycy wymagają dużej ilości pracy i zachowania warsztatowego rygoru. Zaliczyć do nich można choćby wspomniane wyżej prace linorytowe, mezzotintowe czy akwatinty. Wiele spośród nich zaskakuje swoją świeżością i nietuzinkowym podejściem do tradycji graficznej. Wyczuwalna w nich „pamięć” grafiki jest jednym z bardziej fascynujących zjawisk artystyczno-warsztatowych. W historii medium dyktowana przez technologiczny postęp ewolucja stale wspomagana była swoistymi retrospekcjami. Miały one najczęściej charakter ożywczy, umożliwiały ponowne kodyfikowanie graficznych praw, pośrednio też spajały w integralną całość stare i nowe. Takie retrospekcje w grafice odbywały się na wielu poziomach: treści, sposobu budowania wizualnego przekazu, jak również na poziomie technologicznym. Czasami takie przypomnienia miały wręcz charakter archeologiczny. Przykładem może być powrót do techniki chiaroscuro w XVIII wieku, czy ekspresjonistyczny *revival* niemieckiego drzeworytu, który pełnymi garściami czerpał inspiracje z początków europejskiej grafiki. Mniejsze lub większe retrospekcje odbywają się w grafice nieustannie. Co charakterystyczne, nasilają się szczególnie w dobie większych zmian. Można też powiedzieć, że w jakimś stopniu kształtują na nowo medium, wyznaczając kierunki jego rozwoju, warto więc przy-

rzeć się nieco bliżej takim zjawiskom, starać się je zrozumieć odkryć ich specyfikę i istotę. Doskonałą do tego okazją jest gromadzące reprezentatywną grupę realizacji ostatnich trzech lat triennale. Opadająca już nieco fala fascynacji technikami cyfrowej obróbki i kodowania obrazu odsłoniła całkiem ciekawy krajobraz medium „po zmianach”. Po raz kolejny okazało się, że nowe możliwości technologiczne wcale nie muszą powodować spadku zainteresowania starszymi, bardziej czasochłonnymi metodami. Powrót większego zainteresowania graficzną tradycją zadziałał tutaj jak swoiste sprzężenie zwrotne. Wśród nadesłanych na konkurs prac widać wyraźnie wzmagającą się chęć eksploracji języka charakterystycznego dla poszczególnych technik. Co bardzo istotne, nawet w druku cyfrowym coraz rzadziej spotykane jest markowanie „cudzych” właściwości. Takie bezpośrednie odwołanie się do warsztatowej świadomości paradoksalnie doprowadziło tu do poszerzenia proponowanych przez poszczególne techniki rozwiązań.

Jak się okazuje, wśród nadesłanych na konkurs prac, sporo nosi „retrospektywne” znamiona. Nas jednak interesować będą szczególnie te, które odwołując się wyraźnie do graficznej tradycji, przejawiają jednocześnie cechy progresywnego poszukiwania. Pierwszym przykładem takiej strategii są mezzotintowe prace z cyklu *Przedmiot* autorstwa Agaty Gertchen. Na pierwszy rzut oka nie różnią się one zbytnio od tradycyjnych grafik tworzonych w tej szlachetnej odmianie wkłęsłodruku. Uwięziona pośrodku kompozycji zacerniona forma wyłania się z bieli papierowego podkładu, przyciąga uwagę delikatnymi niuansami walorowymi, pozostawionymi na obrzeżach wyraźnymi śladami znaczącego powierzchnię matrycy narzędzia. Dopiero po dłuższej chwili dostrzegamy, że w oznaczonej numerem 4 pracy artystka dwukrotnie wykorzystala tę samą matrycę, tworząc antytetyczne odbicie charakterystycznego kształtu. W ten sposób autorka uzyskala podwójny charakter budowanej formy. Z jednej strony charakteryzuje się ona zwartością i wyrazistą regularnością, wzmacnianą poprzez powtórzenie fragmentów obrysu, z drugiej strony pozostawiony w jej wnętrzu niezacerniony fragment działa jak siła, która rozbija jedność, rozrywa od środka stabilną strukturę.

Nieco inaczej odniosły się do warsztatowej tradycji dwie inne autorki – Jolanta Rejs i Maryna Mazur. Obie, sięgając po techniki trawione druku wkłęsłego, wprowadziły weń doświadczenia i poetykę fotograficznej odbitki. W akwafortowej kompozycji *Past-Present (Look at me)*, autorstwa pierwszej z wymienionych pań, rozbicie fotograficznego obrazu na drobne różnobarwne kreseczki i punkty bliskie jest pikselowemu przetworzeniu, widocznemu w momencie, gdy odpowiednio niska rozdzielczość zaczyna współkreować tkanę obrazową. Dopracowane pieczołowicie niuansowanie systemu znaków tworzy efekty iluzoryczne, sprawia też że obraz staje się efemeryczny, o nieokreślonym stopniu ostrości i dokładności. Umykający percepcji konkret doskonale oddaje tytułową wartość czasu, którą wzmagają dodatkowo charakterystyczne dla starych fotografii działanie światłem.

To ostatnie jest również ważnym elementem kreatywnym w akwafortowych kompozycjach Maryny Mazur. W *Gardzie*, podobnie jak poprzedniczka, artystka buduje poetycką narrację czerpiąc z doświadczeń starej fotografii. W ten sposób uzyskuje niepowtarzalny klimat symbolicznego zawieszenia bohaterki w czasie i przestrzeni.

Odmienne, wyraźnie obecną na tegorocznym konkursie strategią obrazowania, jest łączenie w jednej pracy zupełnie różnych technik. Technologiczna kompilacyjność nie tylko poszerza możliwości wizualnej kreacji, jest też często wykorzystywana przez artystów jako symboliczne zderzenie dwóch rzeczywistości, umożliwia warstwowe nakładanie nowych wątków i komentarzy.

Taki charakter mają wykonane w technice druku cyfrowego i akwaforty prace z cyklu *LSC – Landscape Oskar Hansen* autorstwa Ceza-rego Klimaszewskiego. Na cyfrowo drukowany obraz hansenowskich blokowisk nałożył autor wymowny trzyliterowy skrót, za którym kryje się urbanistyczna idea Linearnego Systemu Ciągłego. Biegący przez środek kompozycji napis jest z jednej strony objaśniającym komentarzem przedstawionej rzeczywistości, z drugiej jego „chropowata makrostrukturalna” powierzchnia sugestywnie zderza charakterystyczny dla wielu polskich miast krajobraz z ideą, niejako sakralizuje go. Podobny aplikacyjny charakter ma zestawienie druku cyfrowego i litografii w kompozycji *Istota* Pawła Weinreba. Budując kompozycję, autor sięgnął po cytaty z *Babiego lata* Józefa Chełmońskiego, jednak dużą część przedstawienia w centrum kompozycji przesłonił czarną aplą. Tytułowa istota dotyczyć może tu zarówno zakrytej niemal całkowicie kobiecej postaci, jak i sensu samego obrazowania i hierarchii jego elementów.

Strategią przesłaniania, zacierania wyrazistości obrazu posługuje się w swych pracach również Wojciech Domagalski. W pracach z cyklu *In situ* kompiluje w jedną całość druk cyfrowy z sitodrukiem. Chłodne, „powietrzne” pejzaże przesłonięte zostają tu niejako woalem nadrukowanej na bazowy obraz farby. Zyskują dzięki temu nierzeczywisty, efemeryczny charakter. Jawią się niczym nie do końca wyraźny chwilowy obraz, wydobyty z pamięci.

Ukrytą technologiczną kompilacją charakteryzuje się także praca Jarosława Janasa z cyklu *Skany przestrzeni*. Panoramiczny format sitodruku zawiera w sobie skompresowany i przetworzony cyfrowo wizerunek rzeczywistości, notowany w ruchu przez odpowiednio przystosowany komputerowy skaner. Uzyskany w ten sposób obraz działa na zasadzie inwersji naszego zwykłego postrzegania, eksponuje zaskakującą istotę elementów naszej rzeczywistości. Jest to zarazem zapis świata, jego stałych i zmiennych elementów, jak i wpływającego czasu.

### Eksperyment czy innowacja?

Tradycja warsztatowa jest niewątpliwie wartością medium graficznego, nie może być jednak ograniczeniem, wówczas trudno będzie o jakikolwiek progres i utrzymanie jej witalności. Wychodzenie poza warsztatowe kanony, przy jednoczesnym poszanowaniu tradycji, to jedna ze strategii, które czynią grafikę wciąż aktualnym medium. Jednym z takich przykładów jest złożona z formowanych termicznie sitodruków na pleksi instalacja *Stany ulotne* Marty Czarneckiej. Złożona z siedemnastu elementów kompozycja bazuje na sprzężeniu w całość dwóch niezależnych typów matryc. Klasyczny sitodruk wzbogacony został tu o matrycowe, przestrzenne formowanie pleksi. W ten sposób prezentowane na poszczególnych kawałkach fragmenty ludzkiego ciała (najczęściej twarze) zyskują fizyczny wymiar, co nie znaczy wcale, że stoją się one bardziej konkretne. Przezroczystość materiału dodaje nadrukowi lekkości, zaciera ich konkretność

i wyrazistość, a jednocześnie dodatkowe marszczenia materii podkładu działają, jak narzucony woal, oddzielając symbolicznie drukowany obraz od otaczającej go przestrzeni. W ten sposób powstają tytułowe stany ulotne, w których konkret umyka percepcji, a to, co haptyczne wzmagają efemeryczność obrazu.

Kompilowaniem dwóch odmiennych matryc graficznych posłużył się również Grzegorz Banaszekiewicz w instalacji *Osobiste strategie matrycowe – prezentacja wyników badań*. Podobnie jak Czarnecka skorzystał on z matrycy przestrzennej, którą w tym przypadku stała się jego własna twarz i powstała z niej maski skonfrontował z cyfrowo przetworzonym obrazem tomograficznym oraz egotyczną figurką o negroidalnych rysach. Strategia matrycowa rozciągnięta została tutaj od obszaru fizycznej kreacji przestrzennego formowania, po efemeryczny cyfrowy zapis, dający zmienny w czasie obraz. Można powiedzieć, że zbudowana na technologicznym fundamencie wizualna struktura w symboliczny sposób opowiada o samym medium, jego różnorodności i ekspansywności oraz zmaganiach z nim autora.

Zupełnie inaczej do zagadnienia relacji między matrycą, warsztatem i obrazem podszedł Jakub Zdejszy. W miniaturowych pracach z cyklu *Erotyzm ciała*, podobnie jak Rejs i Mazur, wykorzystał on poetykę starego zdjęcia. Jednak w odróżnieniu od poprzedniczek jego kompozycje łączą w sobie cechy odbitki i matrycy. Wyłaniające się z lokalnie porzdewiających powierzchni metalowych płytek kobiece nagie ciała, przypominają żywo negatywowo-pozytywowe dagerotypie. Kolejnym łącznikiem z nimi jest ich jednostkowość – każda jest autonomicznym, niepowtarzalnym obiektem. W zderzeniu z miejscami połyskującą, miejscami rdzawo chropowatą powierzchnią metalu, wizerunki wydają się zanikać, nieuchronnie zatracać. To dzięki fizyczności podkładu trzy elementy: pamięć, witalność i nieuchronne przemijanie budują symboliczną narrację, która uświadamia nam niezmienność pewnych wartości.

Dyskurs z tradycją może czasami prowadzić w stronę eksperymentu, czy nawet obrazoburczej negacji. W przypadku prac z cyklu *Touch me please* Reny Woty, niezliczone ilości zadrukowanych kartek zmontowane zostały tak, by ich grzbiety tworzyły jednolitą powierzchnię i działały na widza swą haptycznością. Zgodnie z tytułem proszą wręcz o dotknięcie. Artystka odwołuje się tu bezpośrednio do efektu synestezji, w której doznania wizualne przejmowane są przez poznawcze doświadczenia dotyku. Wizualność druku ograniczona została tutaj do generowania efektów kolorystycznego i strukturalnego nawarstwiania się osadzonej w papierowej masie farby. Obecność definiuje się na dwóch poziomach: tradycyjnego druku, którego pierwotna intencja zostaje bezpowrotnie zatarta oraz fizycznej matrycy dla zmysłu dotyku. Drukowanie w tym przypadku rozpoczyna się wraz z fizycznym kontaktem (presurą) odbiorcy z dziełem.

Ekspozowanie tego, co zwykle jest nieistotne lub wręcz niechciane, prowadzić może też do działań o charakterze prowokacyjnym. Taką właśnie strategię wybrał Kacper Lecnim w pracy *To nie są znaki drukarskie*. Ograniczając wizualny przekaz do kolorystycznych próbników i matrycowych paserów, odwraca się od roli obrazu i przypomina jakby mimochodem znaczenie technologicznego zaplecza w jego kreacji.



### Technologiczne wybory a artystyczny przekaz

Wielu współczesnych kuratorów oraz krytyków sztuki wydaje się nie dostrzegać, lub raczej ignorować problem wyboru medium w twórczej strategii. Negowanie przez wiele lat zasadności kategoryzacji sztuki w ujęciu technologicznym sprawiło, że media kojarzone z warsztatowym rygiem traktowane są dziś niemal automatycznie jako anachroniczne, nie mające większego znaczenia we współczesnym artystycznym dyskursie. Ba, nawet impotentne w obszarze współczesnego przekazu. Doszło do nieco paranoicznej sytuacji, w której z jednej strony sztuka stara się komentować realia lub odnosić do opartej na informacyjnej supremacji technologiczowanej rzeczywistości, pełniącymi garściami korzysta też z jej dobrodziejstw, z drugiej jednak odżegnuje się od wszelkich skojarzeń, łączących działania artystyczne z warsztatem (w domyśle „rzemiosłem”). Artysta w oczach widza, a także i krytyka, przyjmuje rolę demiurga. Dla takiego warsztat jest zbędnym balastem. Sztuka oparta na rzemiośle jest więc co najmniej podejrzana. Takie poniekąd jest powszechne postrzeganie grafiki artystycznej. Technologiczny rygor uznawany jest w niej często za obciążenie, a nie potencjał poszerzający możliwość budowania różnorodnego i przede wszystkim odpowiednio sugestywnego przekazu. Jeśli już klasyczna grafika znajdzie swoje miejsce w istotnych prezentacjach współczesnej sztuki, to ma się nieodparte wrażenie, że wykonane w tym medium prace są na siłę odzierane z technologicznej tożsamości. Dowodem tego są choćby informacyjno-technologiczne opisy, które często rażą nonszalancją lub wręcz podstawowymi brakami w znajomości warsztatowych niuansów medium. Problem dotyczy zresztą nie tylko grafiki, ale też malarstwa, rzeźby, rysunku, czy nawet sztuki instalacji. W tym kontekście rodzi się gorzka refleksja, że programowe umniejszanie znaczenia warsztatu w artystycznej kreacji generuje nie tyle określoną postawę wobec sztuki jako takiej, lecz słabą wiedzę o artystycznym warsztacie, zarówno wśród przeciętnych odbiorców, jak i specjalistów. Z perspektywy wyraźnie zależnego od technologicznych wyborów medium, jakim jest grafika artystyczna, taka ignorancka postawa staje się wręcz niebezpieczna, bo poza nieufnością sprzyja łatwym, egzaltowanym nadinterpretacjom, czy wręcz dalekim od rzeczywistości konkluzjom.

Widzenie artystycznej rzeczywistości przez pryzmat warsztatowego zaplecza i podejmowanych technologicznych wyborów może być niesłychanie ekscytujące i wcale nie ma wiele wspólnego z rzemieślniczą oceną wytworów ludzkiego umysłu i ręki. W kontekście grafiki takie „warsztatowe” widzenie procesu twórczego pozwala pełniej rozumieć sam przekaz, docenić także prawdziwy potencjał. Być może doprowadzi wreszcie do zmiany powszechnego postrzegania tego medium, jego miejsca we współczesnej sztuce. Przyjrzyjmy się więc choć na chwilę nadesłanym i nagrodzonym na triennale pracom pod kątem ich potencjału we współczesnym dyskursie artystycznym oraz roli jaką w procesie artystycznej kreacji odegrały technologiczne wybory.

W tej perspektywie na szczególną uwagę zasługują prace czwórki nagrodzonych artystów: Malwiny Mosiejczuk, Szymona Prandziocha, Wojciecha Janiszewskiego oraz zdobywcy Grand Prix Triennale – Kamila Kocurka. Pierwsza z wymienionych uzyskała nagrodę za najlepszy debiut i trzeba przyznać, że nadesłane przez nią grafiki

wyróżniały się nie tylko pod względem swej wizualności, ale także dobitnego przekazu. Utrzymane w żywej kolorystyce serigrafie z cyklu *Versus* swą stylistyką i konwencją obrazowania nawiązują wyraźnie do amerykańskiego Popartu, a przede wszystkim do grafik i malowideł Roya Lichtensteina. Nawet pobieżne zaznajomienie się z kompozycjami Mosiejczuk przekonuje, że nie jest to nawiązanie pobieżne, ani tym bardziej przypadkowe. Młoda graficzka wyraźnie chciała tu wskazać na całe bogactwo konotacji kulturowych, ukrytych za przeniesieniem komiksowej konwencji obrazowania w rzeczywistość artystyczną. Tworzone przez nią rastrowane portrety już w pierwszym kontakcie mają kojarzyć się z toposem superbohaterów. Wskazują na to drobne atrybuty, jak charakterystyczna kocia maska jednej z bohaterek przygód Batmana, czy monumentalizujący sposób kadrowania. Uproszczenie, schematyzm i wyraźna estetyzacja to język, który ma sugerować prosty, spolaryzowany przekaz, wprowadzać nastrój nierzeczywistego świata współczesnej baśni, w którym wszystko jest możliwe. Korzystając z komiksowej konwencji autorka, podobnie jak Lichtenstein, przenosi w świat sztuki całą agresywną ekspansywność popkulturowego języka. Zyskuje tym samym, niejako w spadku, wszystkie jego uproszczenia, trywialność i podążanie w stronę ikonicznego kiczu. To, co z pozoru wydaje się słabością okazuje się wzmacniać i brutalizować przekaz. Za mylącym nieco sugerowaniem lichtensteińskiej dekonstrukcji tradycyjnego podziału na świat kultury wysokiej, elitarnej i masowej, Mosiejczuk wprowadza wątek odwrócony. Tytułowe *Versus*, które w komiksowym świecie jest marketingowym wytrychem, umożliwiającym poprzez konfrontację dwóch dotychczas osobnych narracji swoisty lifting zgranych już postaci, wskazuje nam zaskakujące rozwiązanie. Źródłem estetyzujących portretów okazują się być archiwalne zdjęcia policyjne dokumentujące najczęściej śmiertelne okaleczenia ofiar przemocy. Brutalna dosłowność śmierci przetworzona została tutaj w estetyczny znak. Zmiana konwencji obrazowania daje tragicznym bohaterkom drugi kostium i drugie życie. To, co zużyte, zyskuje nowy blask. Jest to niczym zaklęcie rzeczywistości, w której bezsens zadanej śmierci nie sposób inaczej przyswoić, jak tylko przez wprowadzenie jej w baśniową, a więc i nierzeczywistą scenografię. Z drugiej strony autorka wyraźnie wskazuje nam na destruktywny aspekt łamania wszelkich tabu i merkantylnego podejścia do wszystkiego, nawet do rzeczy ostatecznych. W świecie, w którym wszystko jest towarem, nawet przemoc i śmierć potrafią się dobrze sprzedać. Mosiejczuk nawiązuje tym samym delikatny flirt z drugim przedstawicielem amerykańskiego pop artu – Andy Warholem. Eksploatowany przez niego motyw krzesła elektrycznego przeszedł podobną ścieżkę znaczeniowej metamorfozy.

W tym miejscu należałoby zadać sobie pytanie, gdzie tu jest miejsce na eksponowanie jakiegokolwiek znaczenia wyboru medium i technologicznych rozwiązań? Wykorzystanie w procesie tworzenia techniki serigrafii oraz rastrowego rozbicia obrazu stanowi tu integralną i istotną część strategii budowanego przekazu. Jej fundamentalnym elementem jest metamorfoza archiwalnego zdjęcia w ikoniczny, powielany w nieskończoność obraz. Wstrząsający wizualny dokument staje się popkulturowym kodem dzięki graficznemu przetworzeniu. O dziwo nie traci jednak nic na swojej wyrazistości, a zyskuje nowe,

jeszcze bardziej wstrząsające konteksty. Wydaje się, że wybór techniki doskonale dopasował się do intencji przekazu, co znacząco wpływa na jego wyrazistość i sugestywność.

Wybór techniki był także niezwykle istotny w pracach *Predella*, *Jan Chrzyciel* oraz *Pokorny* Szymona Prandziocha. Artysta w doskonały sposób wykorzystał tu obrazotwórczy potencjał mezzotinty. Wizerunek złożonego do grobu ciała Chrystusa wydobywa się z aksamitnej ciemności. Mezzotintowe zaczerwienie oraz czynione później delikatne gładzenia pozwoliły na bardzo sugestywne odtworzenie procesu osvajania wzroku z ciemnością – sytuacji, w której to nasz mózg w znaczący sposób zaczyna dopowiadać rzeczywistość. Takie obrazowanie doskonale oddaje nieujawnioną do końca tajemnicę. Podobny charakter ma wizerunek twarzy z *Pokornego*, sugestywnie nawiązujący do Veraikonu. Tutaj odcisk twarzy również wyłania się z ciemności niebytu. To, co ukryte, pozostaje nadal tajemnicą.

Bardzo ciekawe sprzężenie aspektu technologicznego z formą przekazu zaobserwować można także w interaktywnej aplikacji *44 dimension* Wojciecha Janiszewskiego. W jej realizacji autor wykorzystał możliwości programu pozwalającego na różnorodne manipulowanie wirtualnym obiektem 3D, by dokonać rzeczywistej i symbolicznej dekonstrukcji zapisanego na cyfrowo generowanej karcie manifestu. Jego przesłanie ukierunkowane zostało na zdefiniowanie relacji między przestrzenią, obrazem i informacją. Doskonale oddaje to już pierwsze zapisane zdanie: „Przestrzeń jest strukturą informacyjną, która organizuje obraz rzeczywistości i sama jest jej organicznym elementem”, które jest cytatem z tekstu Antoniego Glimarowicza. Zgodnie z tymi słowami wirtualna kartka zawierająca manifest poddaje się działaniu

niem w przestrzeni i czasie, przeorganizuje się, zmieniając jednocześnie strukturę i czytelność informacji.

Również w nagrodzonej Grand Prix kompozycji *Topografia wojny* autorstwa Kamila Kocurka zastosowanie techniki intaglia odgrywa niepoślednią rolę. Przeniesienie wojennych realiów w rzeczywistość płaskiej wielkoformatowej grafiki generuje dwa niezależne skojarzenia. Pierwszym z nich jest planszowa gra, w której komponenty są zarówno umowne, jak i naturalistycznie odwzorowane. Drugim jest nawiązanie do posługującej się ideogramami strategicznej cyfrowej mapy. Taka wizja z jednej strony oddziela nas od naznaczonej realnym zagrożeniem rzeczywistości i prowadzi do utożsamiania wojny z grą, zabawą, z drugiej natomiast uzmysławia, że współczesne konflikty zbrojne najczęściej izolują agresora od ofiary i sprowadzają „być albo nie być” do czysto strategicznych posunięć, w których wojenne artefakty odgrywają główną rolę.



Siła polskiej grafiki artystycznej w dużej mierze opiera się o wysoką świadomość warsztatową. Pozwala to artystom na nowo odkrywać medium, prowadzić dyskurs z tradycją, pozwala też w niezwykle sugestywny sposób odnieść się do problemów współczesnego świata. Żywotność grafiki w dzisiejszych czasach poniekąd wyrasta z jej technologicznych uwarunkowań. Automatyzm, jakim charakteryzują się poszczególne elementy twórczego procesu, doskonale wpisuje się we współczesne cywilizacyjne realia. Widać to doskonale w nadesłanych na konkurs pracach. ■

# The changing face of Polish Graphic Art

---

Sebastian Dudzik

## **I. Revolutions or evolutions? The perturbations in reforming the contest reality**

Our reality can be defined in many ways, but it has two fundamental principles: time and motion, owing to which we are able to perceive the here and now. The same values determine the constant changeability of the world, its eternal evolution, where the formulas that served us for years become anachronistic and useless in new conditions. This is true in every aspect of human activity, including art, its presentation and promotion. In the recent years the anachronistic syndrome affected almost every graphic art presentation in Poland. It has also affected the Polish Print Triennial in Katowice. Obviously, the situation is not extreme yet, but the symptoms of “wearing off” are so visible that they force one to take preemptive measures. The only solution for maintaining the reputation the event earned during the years seems to be in changing its formula. The ninth edition of the Triennial saw the first attempts to introduce such changes. It is still premature to discuss the final shape of the event or foresee the outcome of its evolution. This year has seen the introduction of only a few initial ideas, which are now being tested and verified. Although it is possible to draw some conclusions at this point, the general recapitulation will require more time.

The change in this year formula was supposed to have a rather reformatory than revolutionary character. The organisers wanted to maintain the ideological and topical continuity of the competition and any radical move could have disturbed it. The main concern of the Programme Board was the inclusion of the graphic activities remaining so far outside the canon of acceptable techniques. The new approaches should also have been characterised by novelty or constant redefinition of the medium. Also sought for were works unable to be clearly categorised, whose assessment against traditional forms of artistic expression multiplied on paper was expected to be difficult.

Some perturbations in applying the principles appeared already during the previous editions, when progressive ideas were pushed to the competition peripheries, which discouraged artists with an unconventional approach. To open for such peripheral phenomena may have meant demonstrating the progressive potential of the medium and appreciating its underestimated position in the realm of modern art. What should, however, have been avoided was the risk of the peripheral dominating the event and in a way disintegrating the identity of the graphic medium. It was then crucial to emphasise the links between the tradition and the experimental or even provocative ideas. Having considered all the elements, the Board decided to resort to two fundamental graphic principles: the matrix code and print. The two categories, **printing** and **matrix strategies/the idea of matrix** were supposed to be instrumental in defining the relation both with the printing tradition and with the creative process and the status of its individual components. Such dichotomy did not create permanent divisions as every graphic activity can be described by both elements. What really mattered, was to recognise the type of artistic approach that in certain conditions would break established orders and transgress boundaries.

A certain number of prizes, given across the categories were supposed to underline the fact that what mattered was art not technological refinement or extravagance. The technical aspect was taken into account only as a benchmark for establishing the importance of technology for artistic expression, as a means not the aim, and should be assessed as such.

Judging by the jury's proceedings, it may be said that the new formula proved only a partial success. Works so far marginalised found their niche despite the fact that there were not many such realisations and the artists had some difficulty identifying themselves with the specific categories. Maybe such categorisation should take place only during the jury debate and the outcome should be two prizes that would reflect the division? For the time being, the question remains open. It may be advisable to think how the competition could attract a number of artists locating themselves on the periphery of graphic art and who, however, do not deny their graphic art provenance.

The first step has been made. New steps are to be taken and we hope that they will help the triennial to recover its freshness and vitality, so crucial for the development and promotion of contemporary graphic art.

## **II. Contemporary alchemy of graphic art**

In order to present this year's edition of the contest I will rather perversely restrain myself from giving the due attention to the divisional categories accepted by the organisers and focus on a few selected aspects of the functioning of contemporary graphic art in the area of broadly understood artistic technique. Such a perspective, adopted for many reasons, may be perceived unfavourably as an attempt to reduce the art to technical matters and paying too much attention to its craft. Obviously, this is not the intended perspective. Nevertheless, I want to scrutinise the area critics usually neglect despite its importance in the process of artistic creations. I would like the technical context to be associated with making conscious choices and playing strategic games with the medium.

Among the works displayed at the Triennial there are many that may exemplify the current tendencies and demonstrate how the technological awareness influences the progress of Polish graphic art. Unfortunately, such a review must be selective and limited to only a few examples. Consequently, many interesting works will not be presented, which does not mean that they are worse or uninteresting. I hope that every viewer will supplement this review with their own observations and reflections.

#### **Graphic retrospections and technological compilations**

The entries submitted for this year's competition may cause mixed feelings. On the one hand, it is obvious that Polish graphic art is of high standard and immensely diverse. What is more, one can also speak about recognisable artistic centres like the Lublin school of graphics, the origin place of excellent relief prints. On the other hand, the fact that this recognisability is earned mostly by a few academic departments outside which graphic art hardly exists must be regarded as worrying. Also worrying may be the predictability of some representatives of those centres. For years, they have been proposing similar solutions and ideas and one may have the impression that time has stopped and we are looking at works already seen three or six years ago. For some time, we have not seen truly outstanding, memorable works. Obviously, the observation cannot be treated as a serious objection. Exceptional works appear rarely, besides, the Katowice exhibition hosts quite a number of intriguing realisations, striking in their relevance and the power of expression. What is also important, some of them discreetly introduce new solutions and improvements or rediscover traditional, seemingly predictable techniques.

Given a closer look, the collection surprises with noticeable presence of traditional techniques, especially those requiring laborious preparation of the matrix and observing strict technical principles. Such works include the already mentioned linocuts, mezzotints and aquatints. Many of them display freshness and unconventional approach towards the graphic tradition. The perceptible "graphic memory" is a fascinating artistic and technical phenomenon. In the history of the medium the evolution dictated by technological progress was always accompanied by such retrospections. They were usually invigorating, made it possible to re-codify the graphic principles and indirectly integrated the old and the new. The retrospections in graphic art took place on many levels: topical, visual and technological. Sometimes such reminiscences had simply an archaeological character. Such was the return of chiaroscuro in the 18th century or the expressionist revival of German woodcut that freely took inspiration from the beginnings of European graphic art. While smaller or bigger retrospections occur all the time, characteristically enough, they gain in power in the times of transformations. It can also be said that to some extent they shape the medium anew and push its development in new directions. It is then worthwhile observing such tendencies closely in order to understand their character and discover their nature. The Triennial with its representative collection of works created in the last three years provides an excellent opportunity to observe.

The slowly receding wave of fascination with digital image processing and coding has revealed quite an interesting sight of the medium

"after the change". It turns out again that new technological possibilities do not necessarily have to mean a decrease in the interest in older, more time-consuming methods. Quite to the contrary, the situation has triggered a feedback in the form of returning to traditional graphic techniques. Some of the competition entries clearly testify to the growing interest in exploring the specific language of each technique. What is also very important, even in the case of digital print the attempts to simulate the qualities of other techniques seem to be less and less frequent. Paradoxically, such a turn towards technical integrity has led to extending the range of solutions offered by each technique.

Many works submitted for the competition bear the mark of retrospection. We will, however, focus on those referring clearly to the tradition and at the same time possessing the quality of progressive experimentation. The first example of such a strategy are the mezzotints from the *Przedmiot/Object* cycle by Agata Gertchen. At first glance, they do not differ much from traditional graphic works executed in the noble technique of intaglio. Stuck in the middle, a black form emerges from the white of the paper, attracting our attention with delicate nuances of colour value and clear traces on the edges of the tool used on the matrix. Only after some time do we notice that in the work number 4 the artist used the same matrix twice, thus creating an antithetic copy of the distinctive shape and obtaining the duality of the constructed form. On the one hand, the form is characterised by compactness and regularity, strengthened by the reproducing the fragments of the outline, on the other hand, the white fragment left in the middle acts like a force destroying from the inside the integrity of the structure.

A slightly different approach to tradition was adopted by two other authors – Jolanta Rejs and Maryna Mazur. Both of them enriched their etchings with the experiences and poetics of photography. In the composition titled *Past-Present (Look at me)*, by the former of the two, breaking the photographic image into a number of multicoloured lines and dots resembles the pixel transformation appearing when a sufficiently low resolution starts to take part in creating the tissue of an image. The meticulously perfected nuances of the sign system cause illusory effects and create ephemeral images of undetermined sharpness and accuracy. In the work, the concreteness escapes perception, which corresponds with the title idea of passing time, the effect is further amplified by the work of light, characteristic of old photographs. Light is also an important, creative element in Maryna Mazur's aquatints. In her *Garda*, she also constructs the poetic narration drawing on the experiences of old photography. What she achieves this way is the unique atmosphere of the protagonist's symbolic suspension in time and space.

Another imaging strategy, easily discernible at this year's contest consists in compiling a few different techniques in one work. Such compilations do not only extend the possibilities of visual creation, but are also used by the artists as a symbolic confrontation of two realities, enabling the authors to add new layers of topics and commentaries. The cycle of digital prints and etchings, titled *LSC-Landscape Oskar Hansen* by Cezary Klimaszewski exemplifies this strategy. On the printed image of Hansen's housing estate the author puts the mean-

ingful acronym LSC representing the urban idea of Linear Continuous System (Polish: Linearny System Ciągły). The letters going across the work are an explanatory commentary on what is presented, but on the other hand, their rough, macrostructural texture suggestively confronts typical Polish urban landscape with the idea, resulting in the landscape becoming somehow sacralised.

*Istota* (an ambiguous word meaning both *creature, being* and *essence*) by Paweł Weinreb, a combination of digital print and lithography, has a similar, appliqué character. The author quotes Józef Chelmoński's *Babie Lato/Indian Summer*, but a large fragment in the middle of the picture is covered with a patch of uniform black. The title may refer to the almost completely covered figure of woman, but also to the sense of creating images and establishing the hierarchy of the process's elements.

The strategy of covering or blurring the image is also employed by Wojciech Domagalski, whose *In situ* is a compilation of digital and screen printing. Cool, "air" landscapes are veiled with a thin layer of paint, printed on the initial image. So obtained, the unreal, ephemeral sceneries look like vague, momentary images, retrieved from the memory.

An unexposed, technological compilation was used by Jarosław Janas in his *Skany przestrzeni/Scans of space*. The panoramic screen print contains a compressed and digitally processed image, captured in motion by a specially adapted scanner. The image employs inversion of our usual perception and exposes the surprising essence of the elements of our reality. The work records both the constant and variable elements of our world, making also the record of passing time.

#### **Experiment or innovation?**

While its technical tradition is undoubtedly a valuable component of the graphic medium, it must not as a limiting factor or it will be difficult to make any progress or maintain the vitality of the tradition. Breaking the technical canons while respecting the tradition is one of the strategies that make graphic art a medium still relevant to the present time.

One of the examples of such an approach is the work titled *Stany ulotne/Elusive states* by Marta Czarnecka – an installation made from thermally formed screen printings on Perspex. Consisting of seventeen elements, the composition bases on the idea of coupling two different types of matrix. The classic screen printing was enriched with a matrix, spatial forming of Perspex. Although so presented fragments of the human body (usually faces) get physical dimensions, it still does not make them more concrete. The transparency of the material gives lightness to the prints, blurs its concreteness and clarity, while the additionally ruffled background acts like a veil, symbolically dividing the printed image from its surroundings. The compositions brings into existence the *elusive states* whose concreteness escapes perception and whose haptic factor amplifies the ephemeral quality of the image. *Osobiste strategie matrycowe – prezentacja wyników badań/Personal matrix strategies – presentation of study results* by Grzegorz Banaszekiewicz provides another example of compiling two different graphic matrixes. Like Czarnecka, the author used a spatial matrix, in this instant his own face and confronted masks created on its basis

with a digitally processed tomography image and an exotic figurine with Negroid features. The spectrum of the applied matrix strategy extends from physical, spatial forming to ephemeral digital recording able to produce images changeable with time. It may be said that symbolically, the visual structure based on the technological foundations tells us about the medium itself, testifies to its diversity and power of expansion and to the efforts the medium required from the author.

A complete different approach to the questions of relations between the matrix, the technique and the image was adopted by Jakub Zdejszy. In a cycle of miniature works, titled *Erotyzm ciała/Body erotism*, like Rejs and Mazur the author uses the poetics of old photography. Unlike the works by the two women authors, his compositions possess the qualities of copy and matrix. The naked women bodies emerging from partially rusted metal plates vividly resemble negative and positive daguerreotypes. Another link between the works and old photography is their uniqueness – each one is an independent, individual object. On the locally shiny, locally rusty and rough metal surface, the images seem to fade, inevitably disappear. Owing to the physicality of the background, the three elements: memory, vitality and inescapable passing create a symbolic narration that makes us aware that certain values do not change.

The discourse with the tradition may sometimes direct one towards experimenting or end as provocative, radical negation. In the case of the *Touch me please* cycle by Rena Wota, innumerable pages of printed paper were arranged in such a way that their spines make a uniform surface and attract the viewer with their haptic character. As in the title, they ask to be touched. The artist refers directly to the effect of synaesthesia, where visual stimuli are taken over by the cognitive powers of touch. The viscosity of print is limited to generating colouristic and structural effects of paint layers accumulated in the paper mass. The presence is defined on two levels: that of traditional print, whose primary intention became irreversibly lost and that of physical matrix appealing to the sense of touch. In this case, printing begins with the viewer's physical contact with the work.

Exposing the usually irrelevant or even unwanted may lead to provocative acts. Such was the strategy chosen by Kacper Lecnim in his *To nie są znaki drukarskie/ They are not types*. By restricting the visual message to colour pickers and registration marks, the author turns away from the role traditionally played by the image and somehow involuntarily reminds us about the technology of its creation.

#### **Technological choices and artistic message**

A lot of contemporary curators and art critics seem not to notice, or rather ignore the problem of choosing a medium as part of one's creative strategy. Perceiving the technological perspective as irrelevant for the categorisation of art results in treating the media that require strict technical discipline as anachronistic, deprived of any importance in the contemporary artistic discourse, even impotent to function as a contemporary medium of artistic expression. A ridiculous situation has been created, where on the one hand, art aims at commenting on the reality or take a stand on the supremacy of technology without restraining itself from relying on technological advances, on the other

hand, it denies the legitimacy of any relationships between art and technical competence, or craft. In the eyes of a viewer, but also a critic, an artist becomes a demiurge for whom the technique becomes an unnecessary burden. Art based on craft is looked at with suspicion and this seems to be the common view on graphic art. Technological discipline is perceived as a burden. Its potential to extend the possibility of creating a varied and, more importantly, suggestive artistic message is often overlooked. Even if the classic graphic art finds its way to an important contemporary art exhibition, one has the impression that the works produced in this medium are forcefully deprived of their technological identity. The information notes attached to such exhibits, blatantly nonchalant in providing the technological details or, indeed, showing a lack of knowledge about the technical nuances are good evidence of such a tendency. The situation is typical not just for graphic art but also for painting, sculpture, drawing or even installations. At this point, one comes to the bitter conclusion that the methodical belittling of the role technique plays in artistic expression does not generate a particular attitude towards art but rather results in a poor knowledge of artistic techniques among average art lovers and specialists alike. Given the obvious reliance of graphic art on its technological medium, such an attitude becomes harmful as it favours distrust, gushing misinterpretations and almost completely unfounded conclusions.

Observing art from the angle of its technical intricacies may be extremely exciting and should not be identified with limiting art to the problems of craft and skills. Quite the contrary, the “technological” approach allows one to understand the artistic message more fully and appreciate its true potential. It can also lead to the change in the perception of the medium itself and its place in contemporary art. Let us take a closer look at the entries submitted to and awarded at the triennial and assess their potential in the contemporary artistic discourse and the roles of the technological choices made during the process of their creation.

There are four artists whose works should be discussed from this point of view: Malwina Mosiejczuk, Szymon Prandzioch, Wojciech Janiszewski and the winner of the Triennial Grand Prix – Kamil Kocurek. Malwina Mosiejczuk was awarded the prize for the best debut and indeed, her works stand out in terms of their visual qualities and the power of message. Her vividly colourful serigraphs from the cycle *Versus* in their style and convention refer to American Pop Art and particularly to Roy Lichtenstein’s graphics and paintings. Even the quick, casual look at the compositions will convince the viewer that the reference is not superficial or accidental. The young artist wants to demonstrate a rich spectrum of cultural connotations hidden in the act of transferring the comic convention into the artistic reality. The halftone portraits are supposed to immediately bring to mind the motif of superheroes. Certain attributes such as the cat’s mask worn by one of Batman’s protagonists or the cropping intended to obtain the monumental effect testify to this intention. Simplifications, a schematic approach and aesthetisation constitute a language suitable for making a simple, polarised message and introducing the atmosphere of contemporary fairy tale, where everything can happen. Using the comic convention, similarly to Lichtenstein, the author brings into the world of art the

aggressive expansion of the pop-cultural language with its simplifications, triviality and tendency towards the iconic kitsch. What appears to be the weakness turns out to strengthen and brutalise the message. The slightly misleading suggestion of Lichtenstein’s deconstruction of the traditional division between the high and low culture is then complemented by a motif of reversal. The *Versus*, which in the comic world functions as a marketing gimmick enabling one to perform a makeover on well-worn characters by confronting two, so far separate narrations points to an unexpected solution. The aesthetising portraits have been made based on archival police photographs of deadly wounded victims. The brutal images of death have been transformed into an aesthetic sign. The change of convention gives the victims of tragic death new costumes and new lives. What was once worn off shines anew. This may look like attempts to accept the reality of pointless death by showing it in a fairy-tale, thus unrealistic scenery. On the other hand the author clearly points to the destructive aspect of breaking every taboo and the commercial approach even to the ultimate things. In the world where everything can be a commodity, even violence and death can be sold at a profit. This is where Mosiejczuk seems to be having a flirtation with another representative of American Pop Art – Andy Warhol, whose motif of electric chair underwent a similar metamorphosis.

At this point one may ask the question – why do we need to discuss the importance of the choice of the medium and technological solutions? Serigraphy and halftoning applied in the creative process are integral and crucial parts of the strategy used to produce the message whose fundamental component is the metamorphosis of the archival photograph into an iconic, infinitely multiplied image. Owing to the graphic transformation, the striking, visual document is turned into a pop-cultural code. Surprisingly, it does not lose any of its clarity but earns new, even more shocking contexts. It seems that the chosen technique corresponds with the intended message, which enhances its expression and suggestive power.

The choice of technique was also crucial for the creation of Szymon Prandzioch’s *Predella* and *Jan Chrzyciel/John the Baptist*. The artist excellently uses the image-creating potential of the mezzotint. The image of the entombed Christ emerges from the velvety darkness. The mezzotint print and the later applied delicate smoothening allowed the author to suggestively reconstruct the process of eyes adjusting to darkness, a situation where our brain takes a prominent part in the process of complementing the unseen. Such imaging is perfectly suitable to present a partly unrevealed mystery. *Pokorny/The humble* with its suggestive allusion to the Sudarium has a similar character. The face imprint emerges from the darkness of non-existence. The hidden remains mystery.

A very interesting example of the interdependency between the technological aspect and the form of expression can be found in the interactive application by Wojciech Janiszewski, titled *4 4 dimension*. In the realisation the author uses software enabling the user to manipulate a virtual, 3D object in order to perform a real and symbolic deconstruction of a manifesto recorded on a digital card. Its message is to define the relationships between space, image and information. This objective is precisely expressed by the very first sentence: “Space is an

information structure which organises the “image” of the world and constitutes the world’s own, organic component”, quoted after Antoni Glimarowicz. As declared, the virtual page with the manifesto is subjected to manipulations occurring in space and time and reorganised, changes the structure and clarity of its information.

Intaglio plays a prominent role also in the creation of the Grand Prix work by Kamil Kocurek, titled *Topografia wojny/War topography*. War images presented on the flat surface of a large format graphic work generate two independent associations. The first is that of board game with its components being both conventional and realistically depicted. The other is that of strategic digital map with its ideograms. On the one hand, such a vision separates us from the dangers of war and leads to identifying war with a game; on the other hand, it makes us realise that contemporary war conflicts tend to isolate the attacker from its victims and reduce the matters of life and death to merely strategic decisions, conditioned mostly by war artefacts.



The artistic power of Polish graphic art depends predominantly on its awareness of technical aspects. This allows the artists to rediscover the medium and, while conducting the discourse with tradition, make suggestive stands on the problems of the contemporary world. In a way, the vitality of the art stems today from its technological determinants. The automatism of individual components of the creative process corresponds perfectly with the realities of our contemporary civilisation. The observation finds its convincing exemplification in the works submitted to the competition. ■

## Regulamin 9. Triennale Grafiki Polskiej

9. Triennale Grafiki Polskiej (TGP) to przegląd grafiki współczesnej ostatnich trzech lat, którego ambicją jest uwzględnienie wszelkich postaw i tendencji twórczych oraz poszukiwań poszerzających obszar tej dyscypliny. Aby kolejna edycja imprezy w pełni realizowała wymienione powyżej założenia niezbędnym okazało się dokonanie pewnych korekt w dotychczasowym systemie kwalifikacji i oceniania nadesłanych prac. Współczesne realia technologiczne i artystyczne sprawiły, że pojęcie „czystego medium” straciło już na swej ostrości i twórcy często wykraczają poza granice ustalonego warsztatu. Jednocześnie duża część artystów nadal z sukcesem kulturuje działania zgodne z tradycją. Aby odzwierciedlić ową dychotomię i jednocześnie zachować generalne zasady organizowanej od lat imprezy pragniemy, aby 9. edycja TGP zorganizowana była jako jeden konkursowy przegląd, mający uwzględnić różnorodność postaw twórczych wobec graficznego medium. Prace zgłaszać można w dwóch kategoriach:

**A.** W kategorii drukowalne ocena prac uwzględniała będzie podejście artysty do problemu druku/utrwalenia obrazu. Tutaj ważny będzie zarówno warsztat graficzny, przeniesienie idei na podłoże drukowe, jak i twórcze podejście do strategii drukowania i wykorzystania materii podłoża.

**B.** W kategorii matrycowe strategie / idea matrycy ocena prac uwzględniać będzie głównie twórcze podejście do idei matrycy we wszelkich aspektach wykorzystania matrycowej strategii: od tzw. kreacji intermedialnych i cyfrowego modelowania obrazu po przestrzenne, bądź też złożone instalacje graficzne oraz konceptualne definiowania graficznej matrycy. W ramach tej kategorii zgłaszana mogą być również prace mieszczące się w idei tradycyjnego graficznego druku, podkreślające jednakże innowacyjny i nowatorski stosunek artysty do matrycy. Pragniemy, aby kryteria wyznaczające wyżej wymienione kategorie nie tworzyły sztywnych, nieprzekraczalnych ram. Wskazane jest, by te dwa aspekty myślenia o dziele graficznym przenikały się wzajemnie i wzajemnie inspirowały.

Organizatorem 9. TGP jest Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.

W 9. TGP mogą wziąć udział artyści, absolwenci wyższych uczelni artystycznych oraz studenci 5. roku studiów w/w uczelni. Każdy zainteresowany może przysłać maksymalnie 3 prace, powstałe w latach 2012–2015, o wymiarach nie przekraczających 3 m. Prosimy o dostarczenie wersji elektronicznej prac na płycie CD lub DVD (format TIFF, 300 dpi, dłuższy bok minimum 25 cm, opis pliku: imię i nazwisko autora, tytuł pracy, technika, wymiar, rok). Wszyscy autorzy zobowiązani są do wypełnienia i podpisania karty zgłoszenia oraz do wpłaty w wysokości 60 PLN na konto Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Prace na 9. TGP wraz z dokumentacją elektroniczną oraz dowodem wpłaty należy nadesłać do dnia 31. maja 2015 roku (decyduje data stempla pocztowego) na adres Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

Wyboru prac na wystawę i przyznania wszystkich nagród dokona Jury w dniach 25. i 26. czerwca 2015 roku.

## Terms of the 9<sup>th</sup> Polish Print Triennial

The 9<sup>th</sup> Polish Print Triennial (TGP) is a contemporary graphic review of the last three years, whose ambition is to take account of any creative attitudes and tendencies, as well as to expand the field of study of the graphic art discipline. To make the full implementation of the above-mentioned assumptions possible in this edition of the event, it was necessary to make some adjustments to the previous system of qualification and evaluation of submitted works. The concept of “pure medium” is no longer relevant, because of modern technological and artistic realities that often make it possible for artists to go beyond the established print workshop. At the same time a great number of authors successfully cultivate traditional techniques. In order to reflect that dichotomy and at the same time to maintain the general rules of the event, we want the 9<sup>th</sup> edition of the Triennial to be organized as a competitive review that takes into account a variety of creative approaches to the graphic medium. Thereby, works can be submitted in two categories:

**A.** In the printable category, evaluation will take into account the approach of the artist to problems of printing/image retention. Here the important thing will be both graphic workshop and transfer of the idea onto the substrate as well as the creative approach to the printing strategy and to the use of substrate.

**B.** In the matrix strategies / idea of matrix category, evaluation of the works will mainly take into account a creative approach to the idea of the matrix in all aspects of the use of matrix strategy: from so-called intermedia creation and digital modeling of image to spatial or complex graphic installations, as well as conceptual defining of a graphic matrix. This category also includes traditional print, emphasizing, however, an innovative attitude of the artist to the matrix. We do not want the criteria defining the above-mentioned categories to create rigid or impassable frameworks. It is desirable that these two aspects of thinking about a work of graphic art mix and inspire one another.

The Academy of Fine Arts in Katowice is the main organizer of the 9<sup>th</sup> TGP.

Participants in the competition can be: artists, graduates of art schools and students in the fifth year of art studies. Anyone interested can submit up to 3 works, created between 2012–2015, with dimensions not exceeding 3 m. Please provide a digital version of your work on CD or DVD (TIFF format, 300 dpi, the longer side of a minimum 25 cm, the description of the file should contain: name of the author, title, technique, size, year). All authors are required to complete and sign a registration form and to pay a fee of 60 PLN to the account of the Academy of Fine Arts in Katowice. All works, together with the digital documentation requested including proof of payment, should be sent to the Academy of Fine Arts in Katowice and postmarked no later than 31<sup>st</sup> of May 2015.

The Jury meeting will take place on 25–26<sup>th</sup> of June 2015.

**Triennale Grafiki Polskiej (TGP)** to najbardziej prestiżowa i najważniejsza

ogólnopolska impreza graficzna z wieloletnią tradycją.

Triennale jest imprezą o charakterze konkursowym, stanowiącą cykliczny przegląd polskiej grafiki współczesnej. Celem Triennale jest ujawnienie aktualnych i najbardziej wartościowych postaw oraz tendencji w obszarze tej dyscypliny, która poprzez dialog ze stale zmieniającym się medium – anektującym w swój obszar choćby potencjał współczesnych sposobów obrazowania, czy ewolucyjny charakter praktyk wywodzących się z technologii druku – buduje istotny i jedyny w swoim rodzaju przekaz, redefiniując jednocześnie swoją tożsamość i zakres pojęciowy. Jest więc Triennale okazją do przyjrzenia się, czym i gdzie dziś jest polska grafika artystyczna, pozostająca wciąż fenomenem na gruncie rodzimej sztuki.

**Polish Print Triennial (PPT)** is the most important and prestigious national printmaking event of long tradition.

The Triennial is a competition-based event that recurrently reviews contemporary Polish print art. Its purpose is to show the most interesting and valuable current approaches and trends in the discipline, which, by absorbing the potential of contemporary means of imaging or the evolutionary character of practices rooted in printmaking technology, creates a significant and unique message, while re-defining its identity and conceptual range.

Therefore the Triennial is an opportunity to observe what and where Polish printmaking art is today, as it remains a unique phenomenon within the field of national art.

#### **Wyciąg z protokołu z posiedzenia Jury 9. Triennale Grafiki Polskiej**

W trakcie obrad, w dniach 25–26 czerwca 2015 r., jurorzy ocenili 623 prace 254 autorów (... reprezentowało kategorię A, .... - kategorię B). Prace 88 artystów zakwalifikowano do wystawy pokonkursowej, której wernisaż odbędzie się 2 października 2015 r., w Muzeum Śląskim w Katowicach.

#### **Excerpt from the protocol of the 9<sup>th</sup> Polish Print Triennial Jury proceeding**

Jury meeting took place on 25–26<sup>th</sup> of June, 2015. Members of jury have viewed 623 works by 254 artists (... represented **A** category, .... — **B** category).

88 works were qualified to the 9<sup>th</sup> TGP exhibition. Its opening ceremony will take place on October 2<sup>nd</sup>, 2015 at Silesian Museum in Katowice.

#### **KOMITET ORGANIZACYJNY**

##### **Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Kurator 9. Triennale Grafiki Polskiej Katowice 2015**

Grzegorz Hańderek

##### **Członkowie Komitetu Organizacyjnego**

Marcin Białas

Anna Cichoń

Marcin Hajewski

Andrzej Łabuz

Dorota Nowak-Rodzińska

Artur Oleś

##### **Rada Programowa**

Tomasz Daniec

Sebastian Dudzik

Mirosław Pawłowski

Krystyna Piotrowska

Adam Romaniuk

# JURY 9. TGP

---

Andrzej Bednarczyk

Tomasz Daniec

Sebastian Dudzik

Ryszard Kluszczyński

Andrzej Łabuz

Mirosław Pawłowski

Krystyna Piotrowska

Małgorzata Warlikowska

**Kamil Kocurek**

GRAND PRIX – Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Marta Czarnecka**

II Nagroda – Nagroda Marszałka Województwa Śląskiego

**Jarosław Janas**

III Nagroda – Nagroda Prezydenta Miasta Katowice

# nagrody

---

**Szymon Prandzioch**

Nagroda Rektora ASP w Gdańsku

**Wojciech Domagalski**

Nagroda Rektora ASP w Katowicach

**Marta Kubiak**

Nagroda Rektora ASP w Krakowie

**Mariusz Filipowicz**

Nagroda Rektora ASP w Łodzi

**Wojciech Janiszewski**

Nagroda Rektora UAP w Poznaniu

**Wojciech Müller**

Nagroda Rektora ASP we Wrocławiu

**Tomasz Tobolewski**

Nagroda im. Haliny Chrostowskiej, ufundowana przez ASP w Warszawie

**Rena Wota**

Nagroda Dziekana Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego

**Krzysztof Tomalski**

Nagroda Dziekana Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego

**Agata Gertchen**

Nagroda Dziekana Wydziału Sztuki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie

**Agnieszka Gewartowska**

Nagroda Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

**Zuzanna Dyrda**

Nagroda Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu dla Młodego Twórcy

**Krzysztof Świętek**

Nagroda Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego

**Joanna Apanowicz**

Nagroda Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu

**Karol Pomykała**

Nagroda im. Pawła Steller, ufundowana przez Muzeum Historii Katowic

**Malwina Mosiejczuk**

Nagroda za najlepszy debiut

# uczestnicy

---

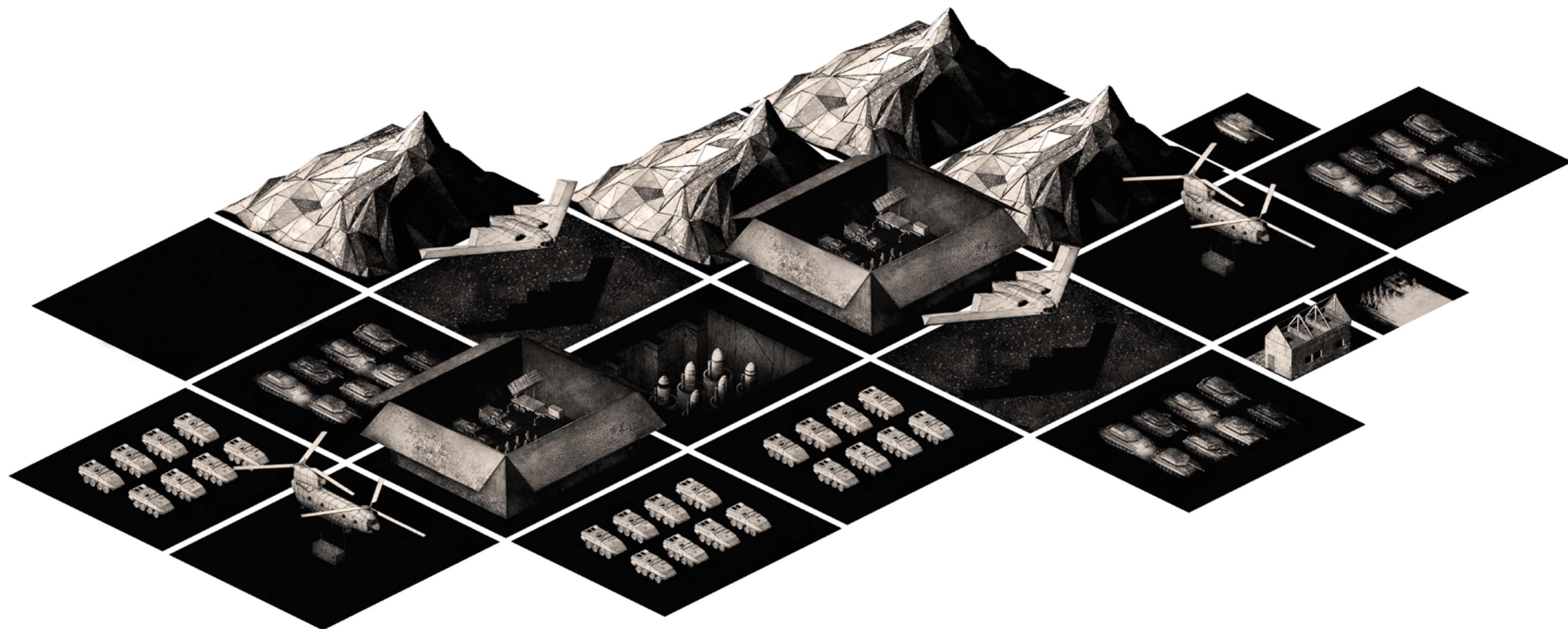
Joanna Apanowicz  
Jan Baczyński  
Stanisław Bałdyga  
Grzegorz Banaszekiewicz  
Tomasz Barczyk  
Marek Basiul  
Judyta Bernaś  
Marlena Biczak  
Marta Bożyk i Mateusz Turek  
Łukasz Butowski  
Adam Czech  
Magdalena Duda-Patraszewska  
Katarzyna Dziuba  
Oktawia Furtak  
Karol Gawroński  
Barbara Górka  
Marta Grzywińska  
Marcin Hajewski  
Magdalena Hanysz-Stefańska  
Magdalena Hlawacz  
Damian Idzikowski  
Agnieszka Jankiewicz  
Joanna Janowska-Augustyn  
Jakub Jaszewski  
Tomasz Jędrzejko  
Jacek Joostberens  
Anna Juszcak  
Stefan Kaczmarek  
Andrzej Kalina  
Izabela Kędzierska  
Michał Klasik  
Cezary Klimaszewski  
Łukasz Kliś  
Anna Kodź  
Paweł Kwiatkowski  
Marta Lech  
Kacper Lecnim  
Katarzyna Łukasik  
Maria Łukomska  
Artur Masternak  
Maryna Mazur  
Grzegorz Dobiesław Mazurek  
Bogdan Miga  
Michał Minor  
MONSTFUR  
Grzegorz Nowicki  
Henryk Ożóg  
Olga Pałka-Ślaska  
Piotr Panasiewicz  
Marcin Pazera  
Arkadiusz Rafflewski  
Jolanta Rejs  
Natalia Romaniuk

Anna Sadowska  
Sybilla Skaluba  
Dominika Staniaszek  
Marcin Surzycki  
Agata Szymanek  
Krzysztof Szymanowicz  
Natalia Tarnawa  
Anna Trojanowska  
Marta Wapiennik  
Michalina Wawrzyczek-Klasik  
Paweł Weinreb  
Andrzej Węclawski  
Danuta Wieczorek  
Tomasz Winiarski  
Marek Zajko  
Jakub Zdejszy  
Piotr Żaczek



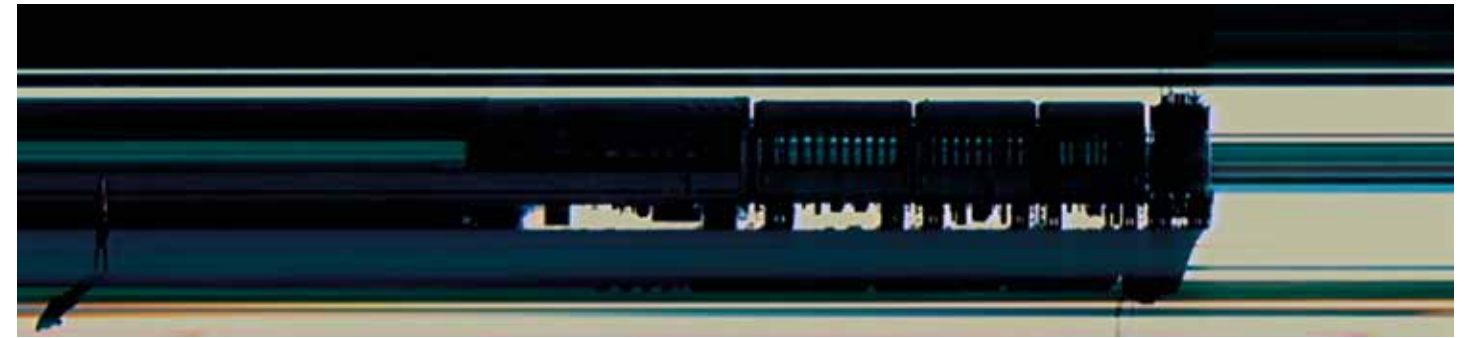
**nagrody**

---





**Marta Czarnecka**, 2015, *Stany ulotne*, serigrafia na pleksi, 220 x 150  
**II NAGRODA** – Nagroda Marszałka Województwa Śląskiego



**Jarosław Janas**, 2013, *Skany przestrzeni*, serigrafia, 70 x 300  
**III NAGRODA** – Nagroda Prezydenta Miasta Katowice



**Szymon Prandzioch**, 2015, *Predella*, mezzotinta, 199 x 49  
**Nagroda** Rektora ASP w Gdańsku



**Wojciech Domagalski**, 2013, *In situ (5)*, druk cyfrowy i sitodruk, 117 x 73  
**NAGRODA** Rektora ASP w Katowicach

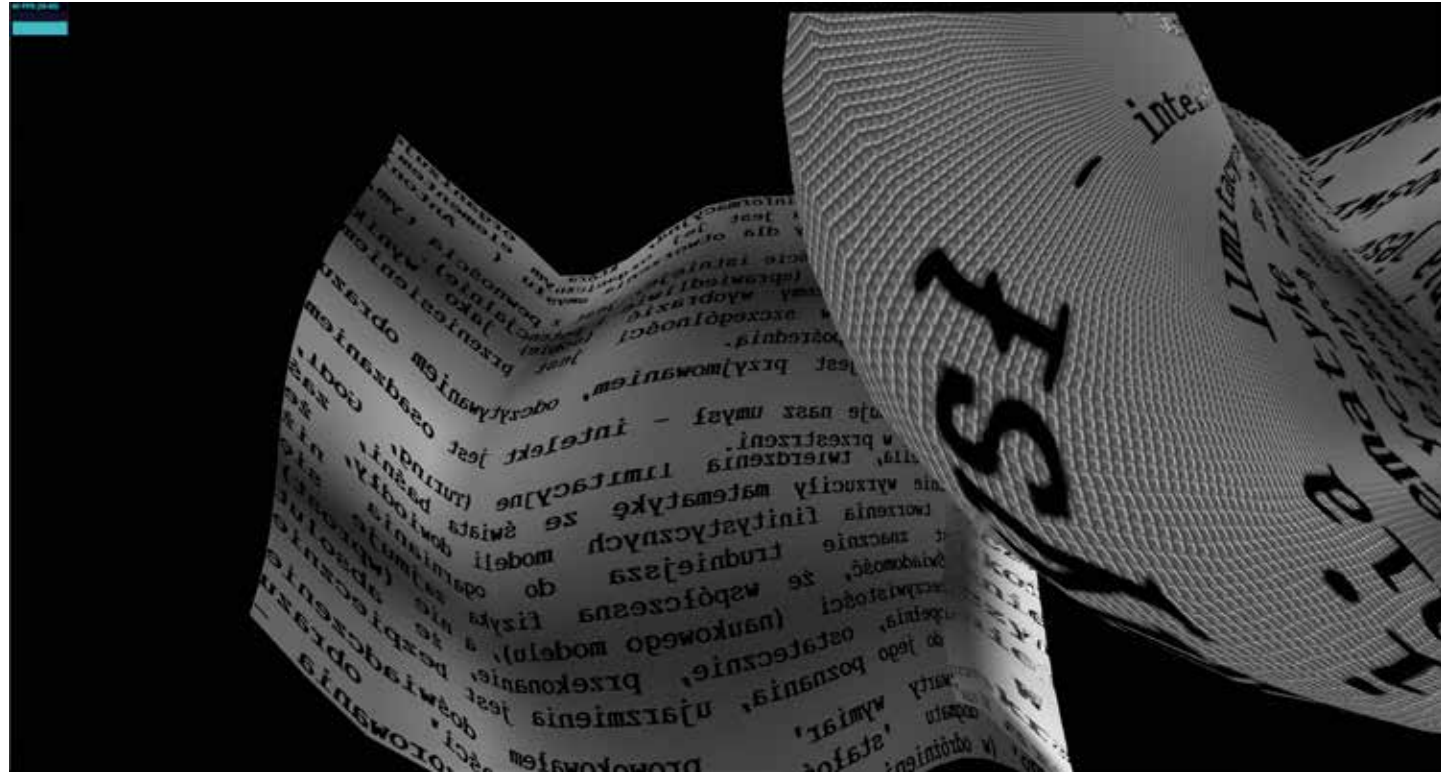




**Marta Kubiak**, 2015, 5.06.2014, serigrafia, 109,5 x 221  
**Nagroda** Rektora ASP w Krakowie



**Mariusz Filipowicz**, 2014, *Selfie1*, fotografia, 61 x 75,5  
**Nagroda** Rektora ASP w Łodzi

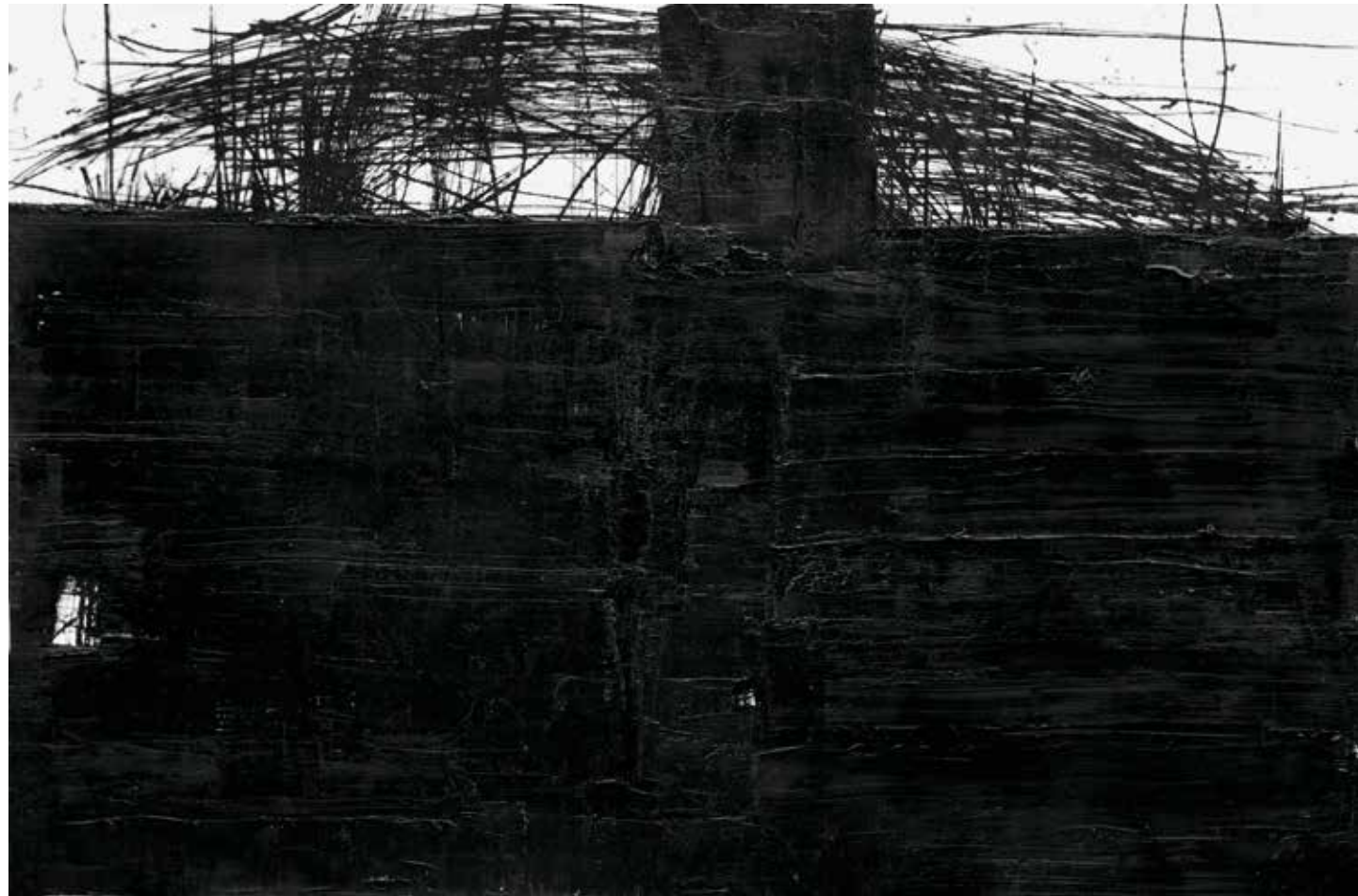


**Wojciech Janiszewski**, 2015, *44 dimension*, aplikacja interaktywna, zrzut ekranu  
**Nagroda** Rektora UAP w Poznaniu



**Wojciech Müller**, 2015, *Radius III*, technika własna, 300 x 300  
**Nagroda** Rektora ASP we Wrocławiu

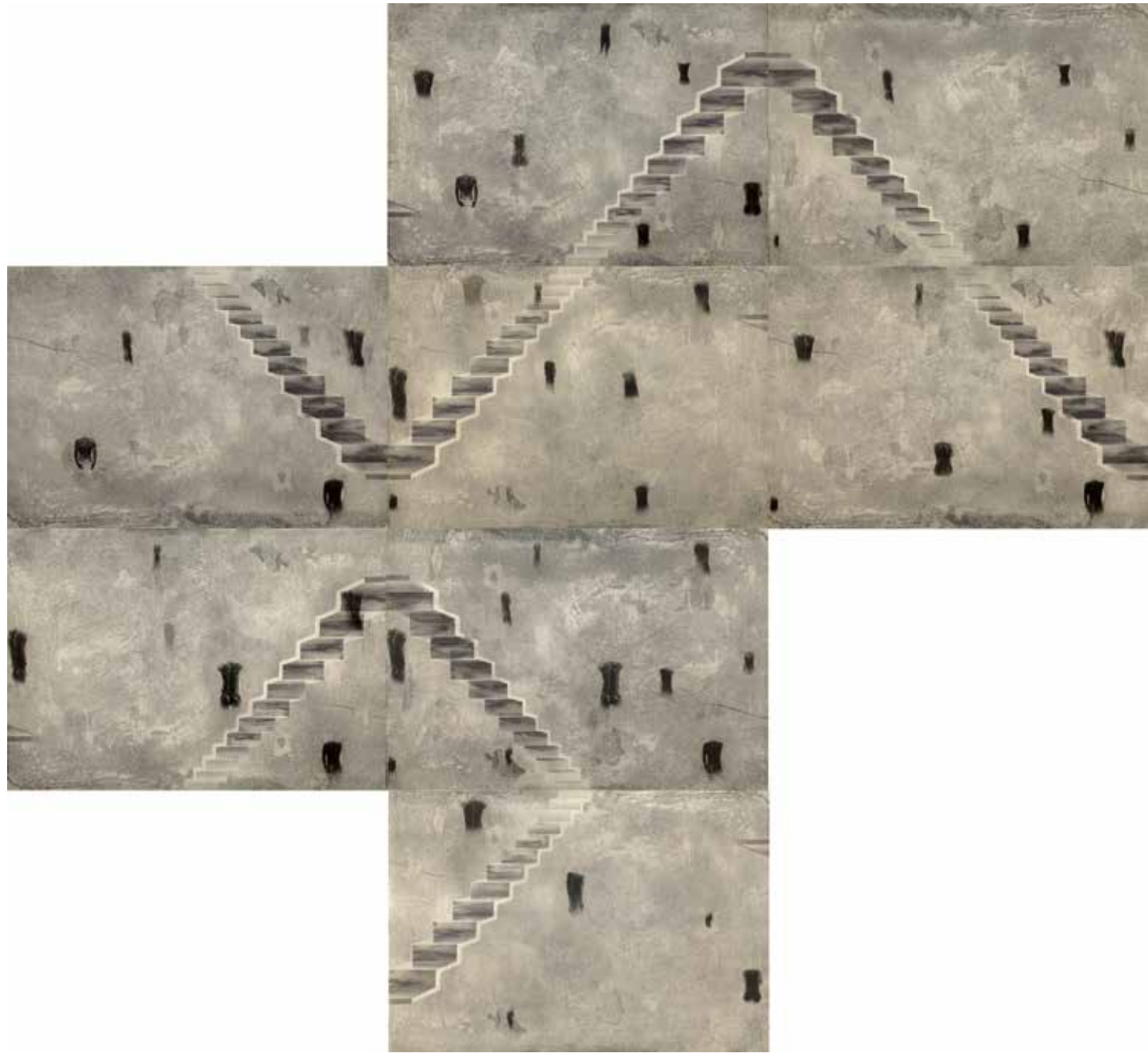




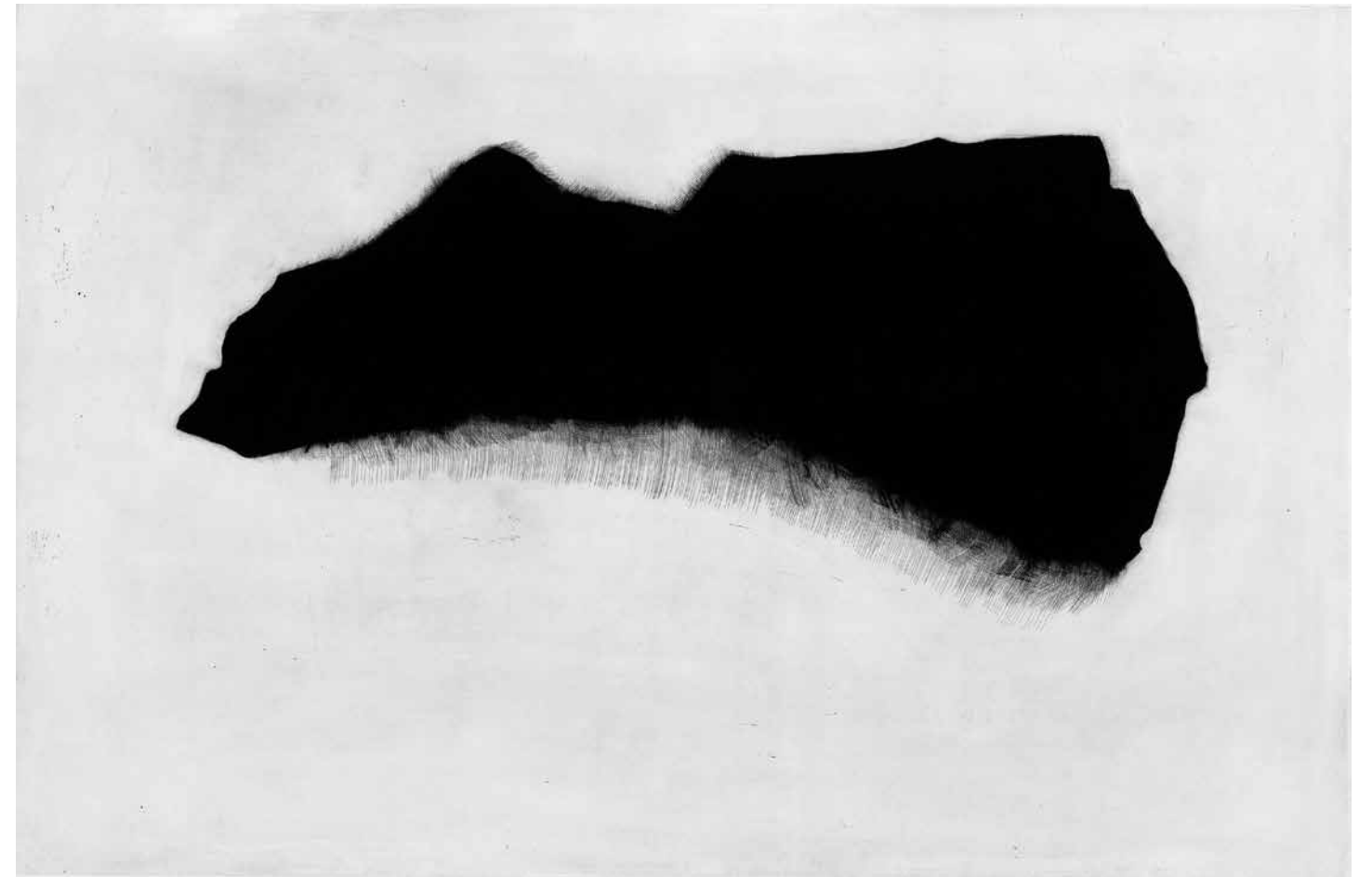
**Tomasz Tobolewski**, 2015, z cyklu *Dekonstrukcja*, technika własna, 100 x 140  
[Nagroda im. Haliny Chrostowskiej](#) – ufundowana przez ASP w Warszawie



**Rena Wota**, 2012, *Touch me Please – 1*, technika własna, 50 x 50  
[Nagroda](#) Dziekana Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego



**Krzysztof Tomalski**, 2015, *Hypothesis Continuum*, wkład druk, 272 x 297  
**Nagroda** Dziekana Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego



**Agata Gertchen**, 2015, *Przedmiot 03*, mezzotinta, 60 x 90  
**Nagroda** Dziekana Wydziału Sztuki Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie





**Agnieszka Gawartowska**, 2014, z cyklu *Multiplikacje*, litografia kredka, 139 x 107  
[Nagroda](#) Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

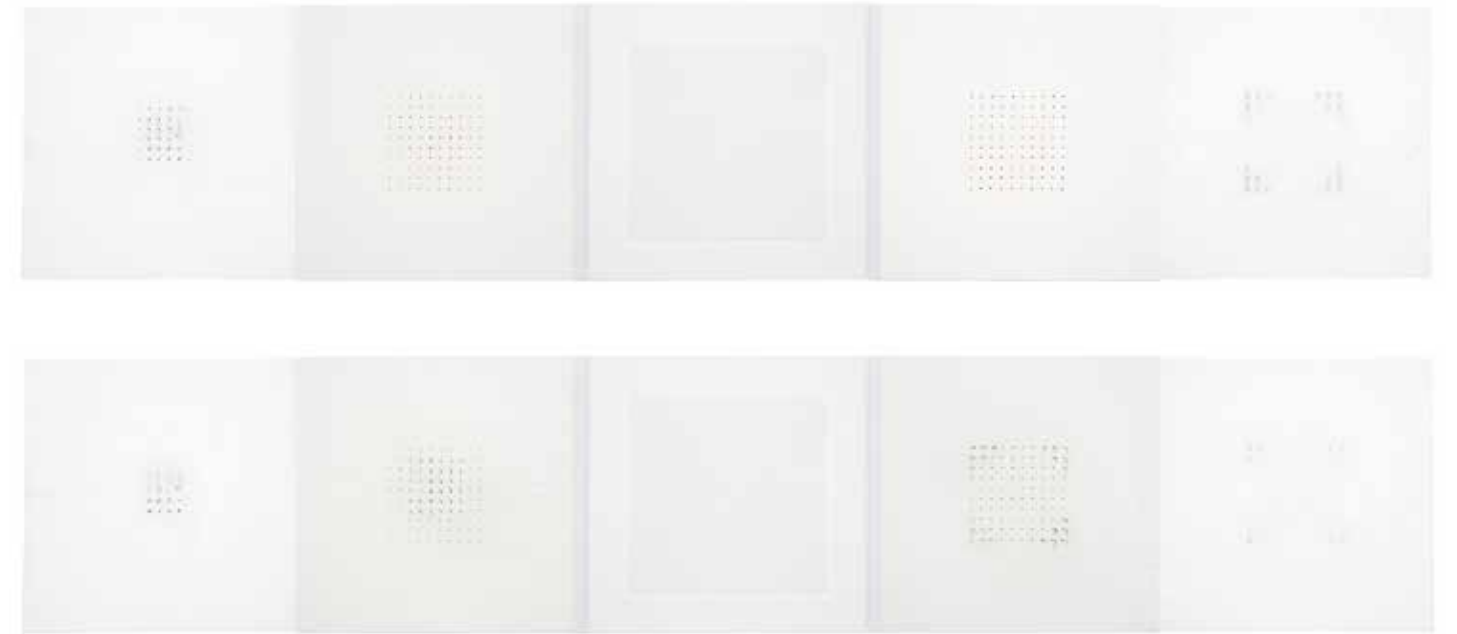


**Zuzanna Dyrda**, 2015, *Just married*, drzeworyt na skórze, 147 x 55  
[Nagroda](#) Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu dla Młodego Twórcy



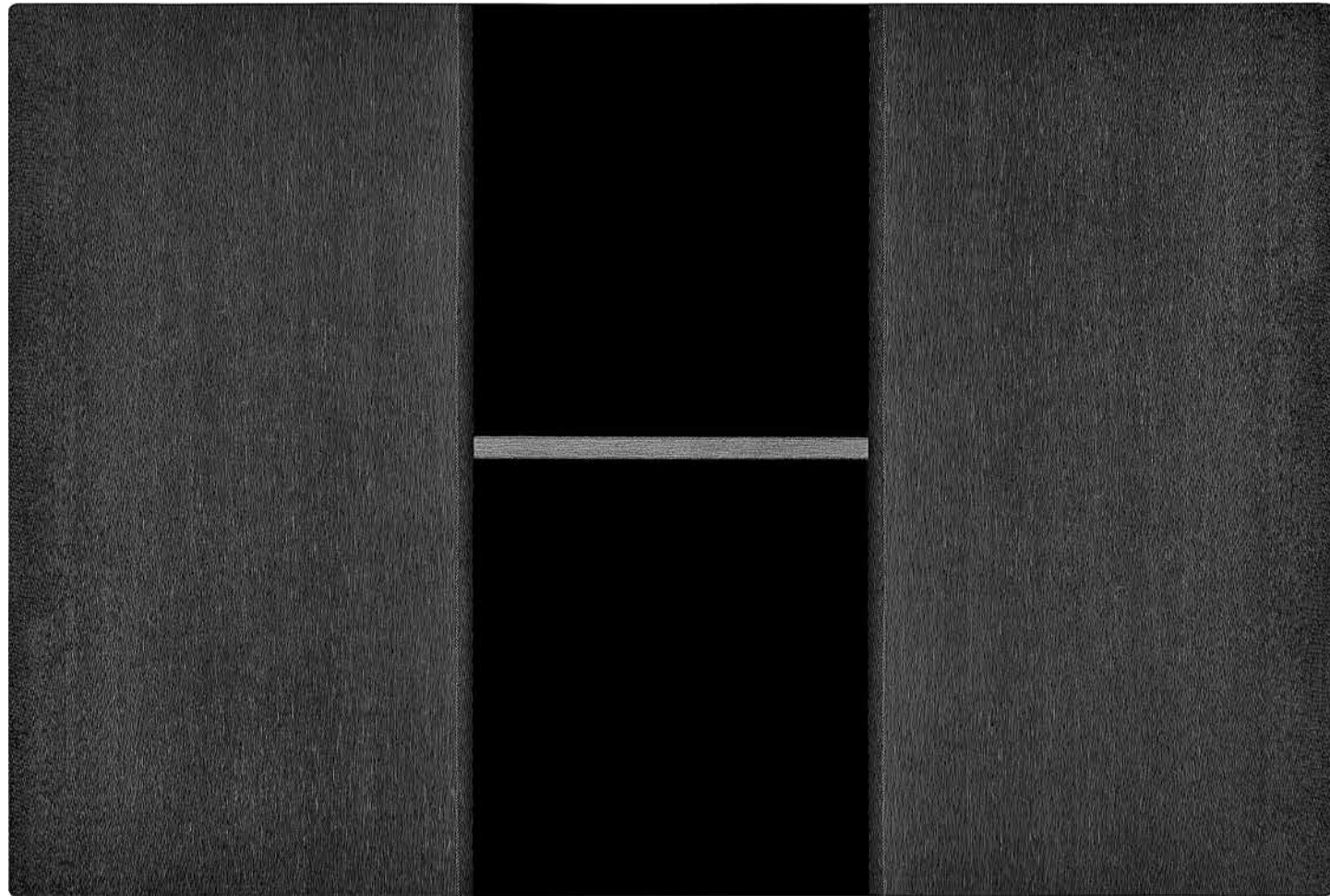


**Krzysztof Świątek**, 2015, *Kay i Gerda byli psami Ku Klux Klanu*, litografia, 70 x 100  
**Nagroda** Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego



**Joanna Apanowicz**, 2012, *Książka nienapisana 04*, druk wypukły z matrycy porcelanowej, [wymiały?](#)  
**Nagroda** Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu





**Karol Pomykała**, 2015, *Będzie dobrze 2*, linoryt, 125 x 84  
**Nagroda** im. Pawła Stellera, ufundowana przez Muzeum Historii Katowic

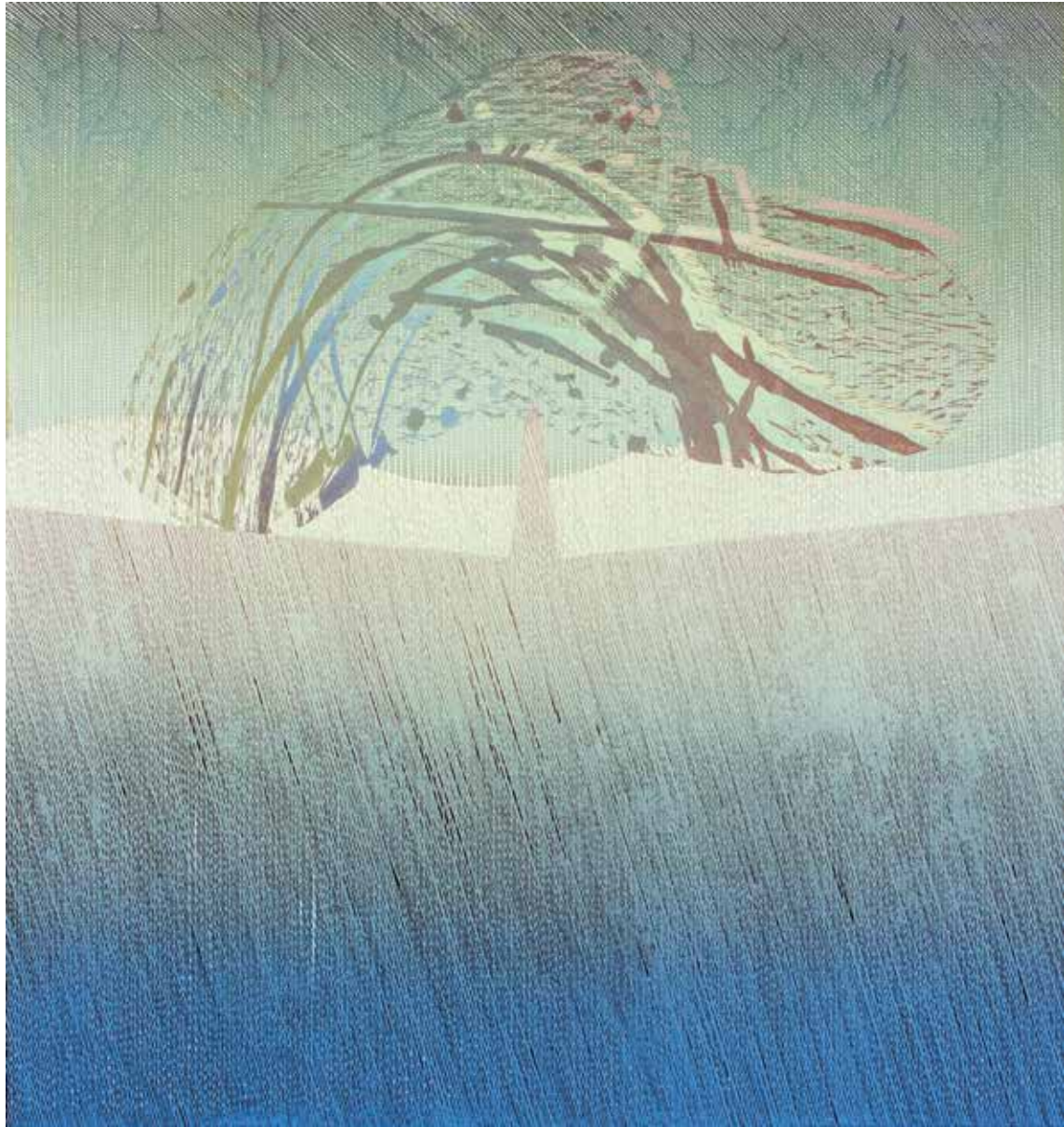


**Malwina Mosiejczuk**, 2015, *Versus 5*, serigrafia, 140 x 100  
**Nagroda** za najlepszy debiut

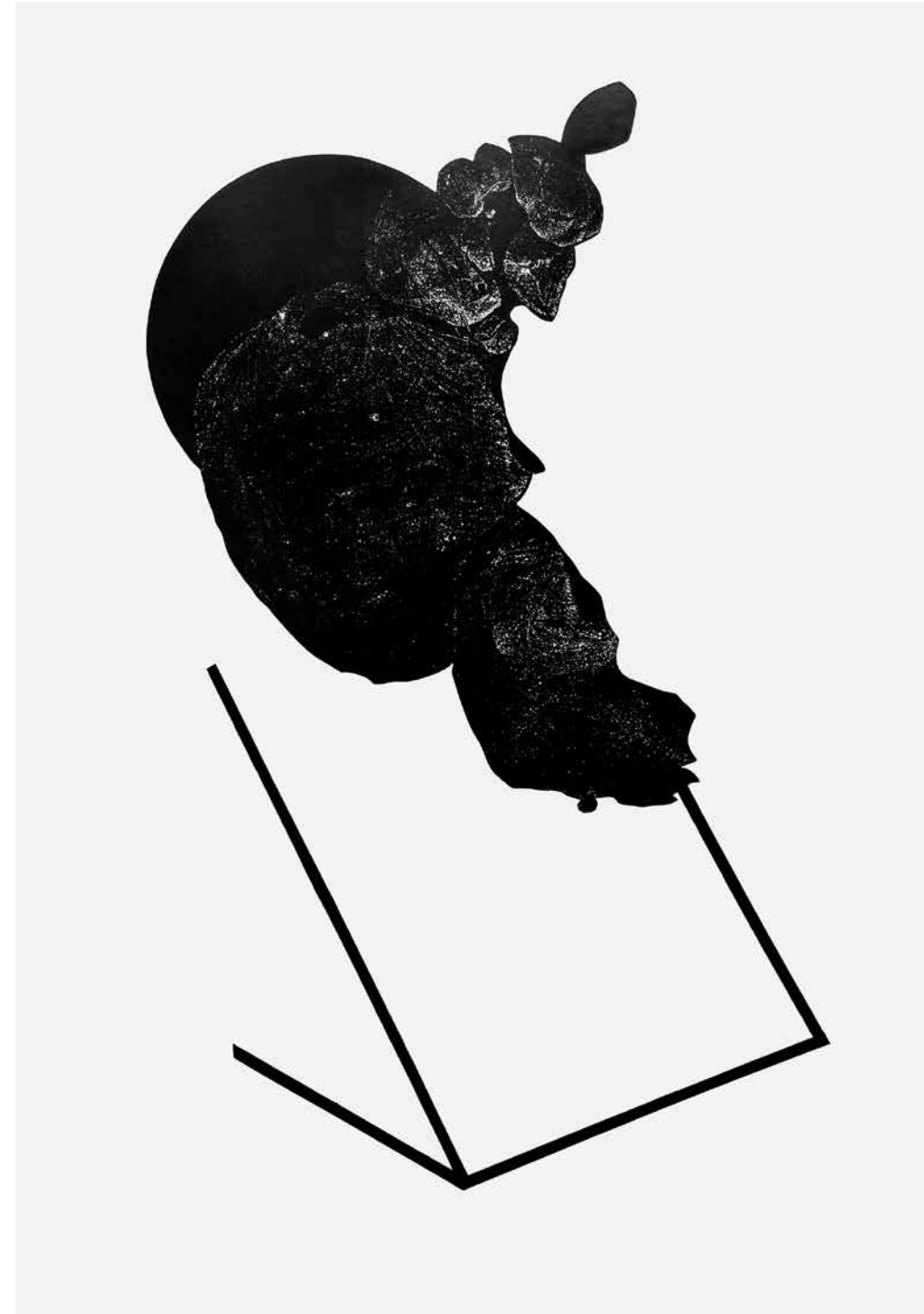
**uczestnicy**

---

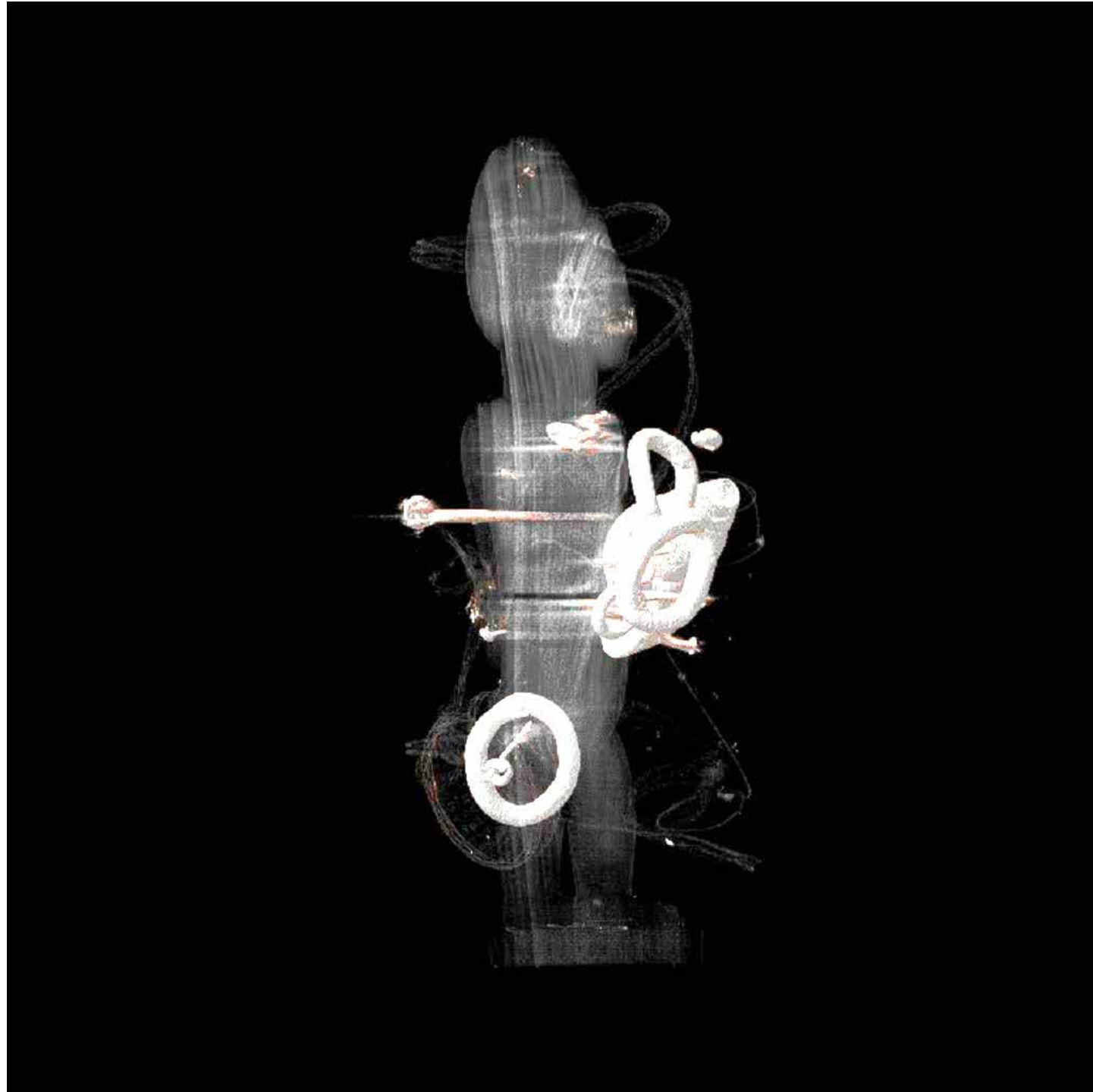




**Baczyński Jan**, 2014, *Wspomnienie z E*, linoryt, 60 x 57



**Bałdoga Stanisław**, 2015, *Przestrzeń XXIX B – Mocniejsze bicie serca*, linoryt, 100 x 60

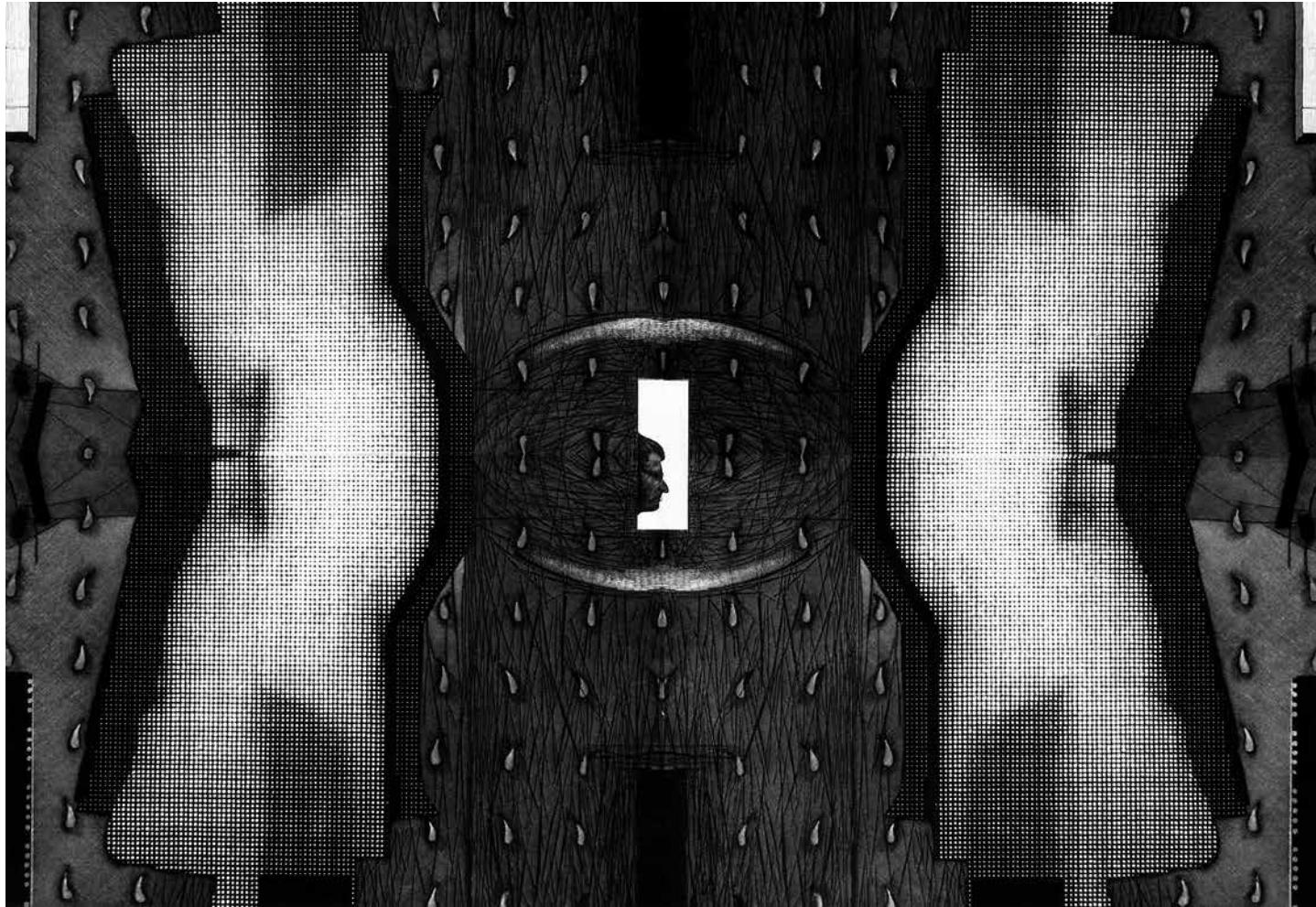


Grzegorz Banaszek, 2015, *JPF CT*, kadr



Tomasz Barczyk, 2013, *Jak suche liście*, linoryt, 65 x 190

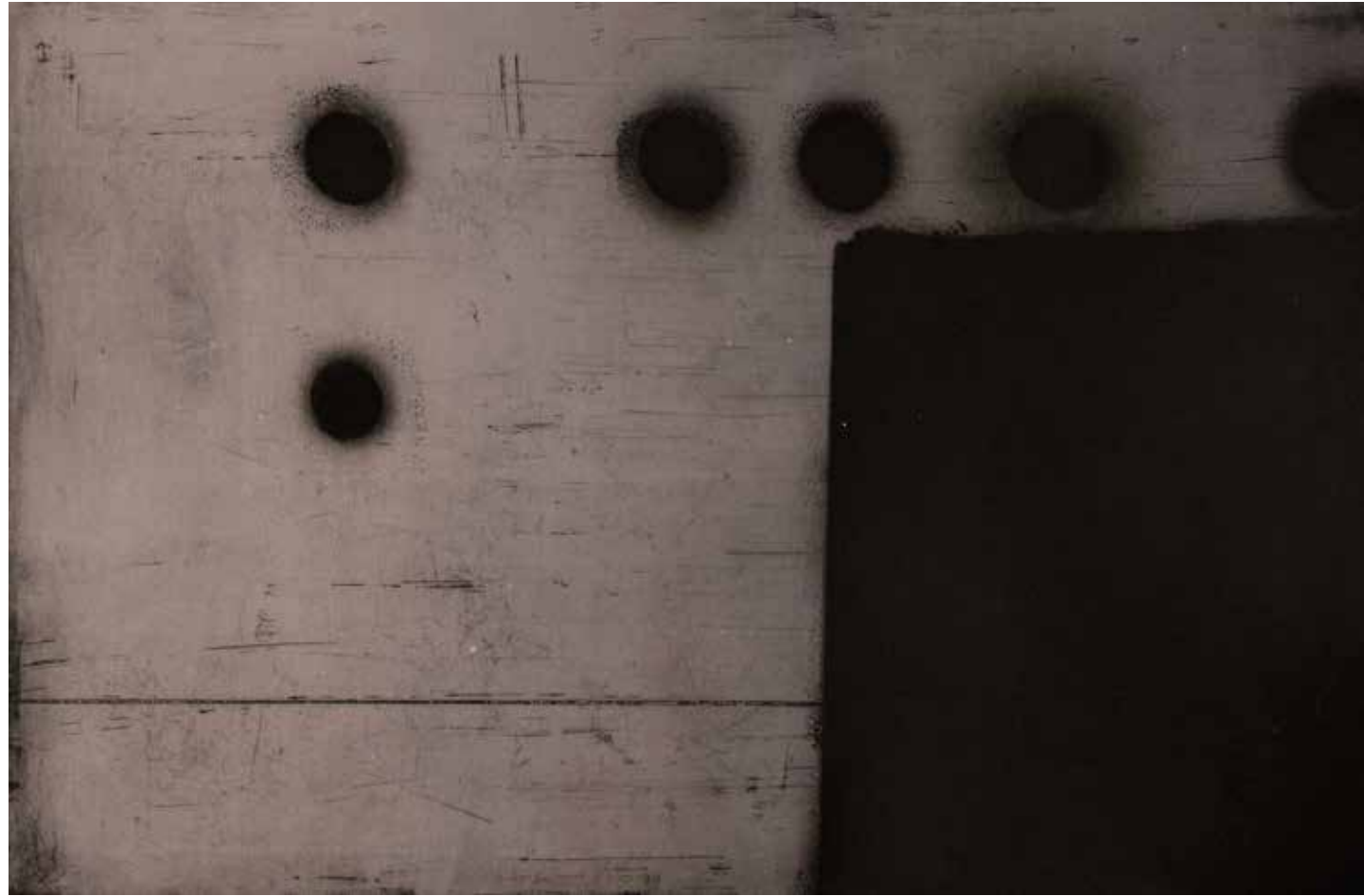




**Marek Basiul**, 2014, *Wenus z CSW x 4B*, linort, druk transferowy, 94 x 137,5



**Judyta Bernaś**, 2015, *Jednia*, druk pigmentowy, 220 x 91,4



**Marlena Biczak**, 2014, *Schemat powtarzalności*, akwatynta, 65 x 100

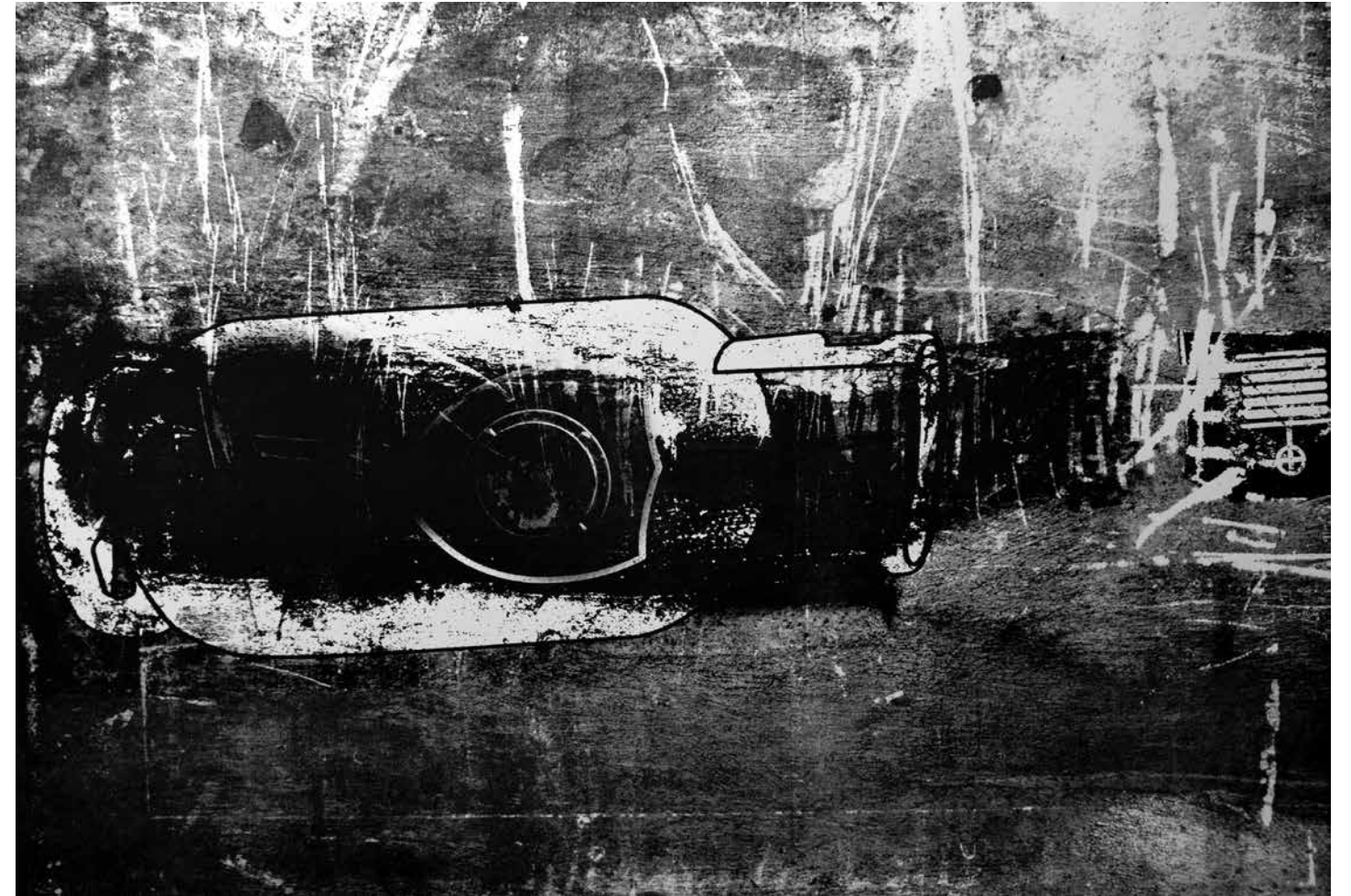


**Marta Bożyk i Mateusz Turek**, 2015, *Marteusz I*, drzeworyt, 190 x 90



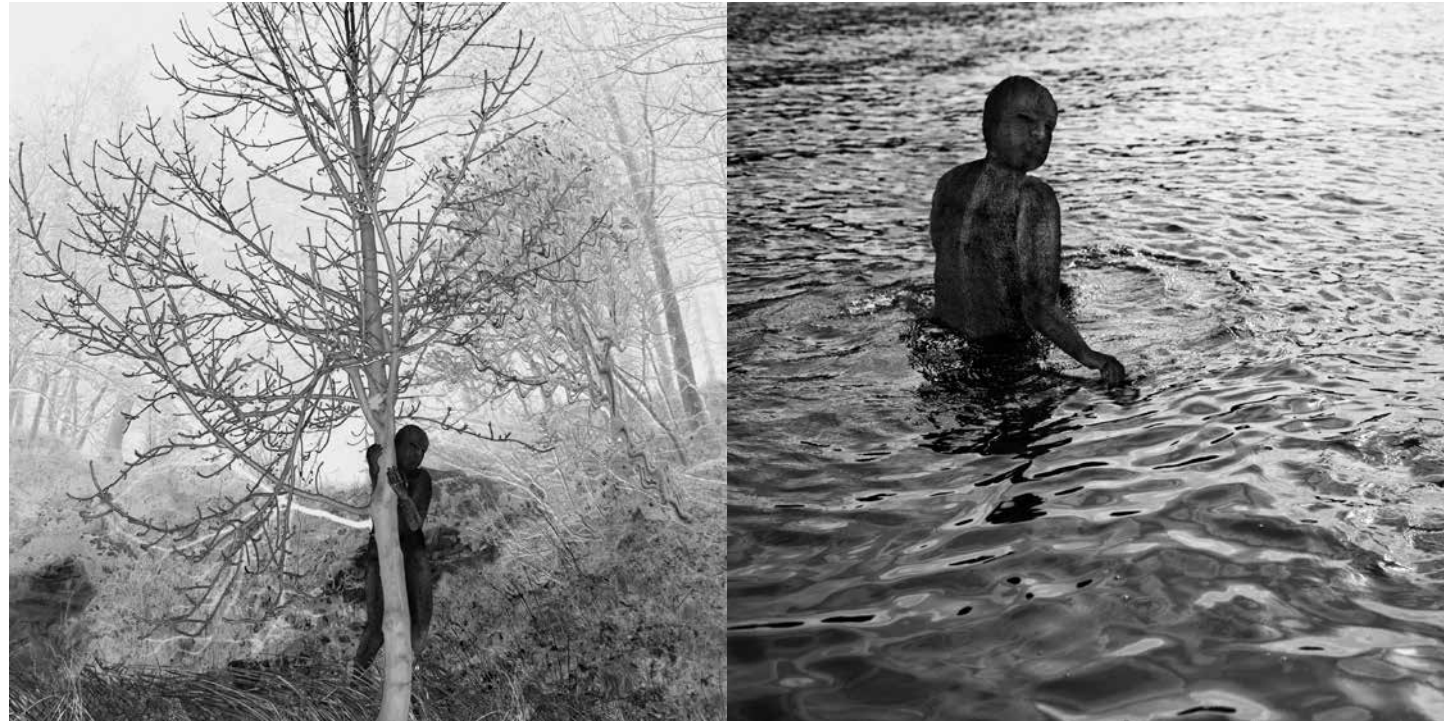


Łukasz Butowski, 2012, *TRUP2*, litografia, 76 x 224

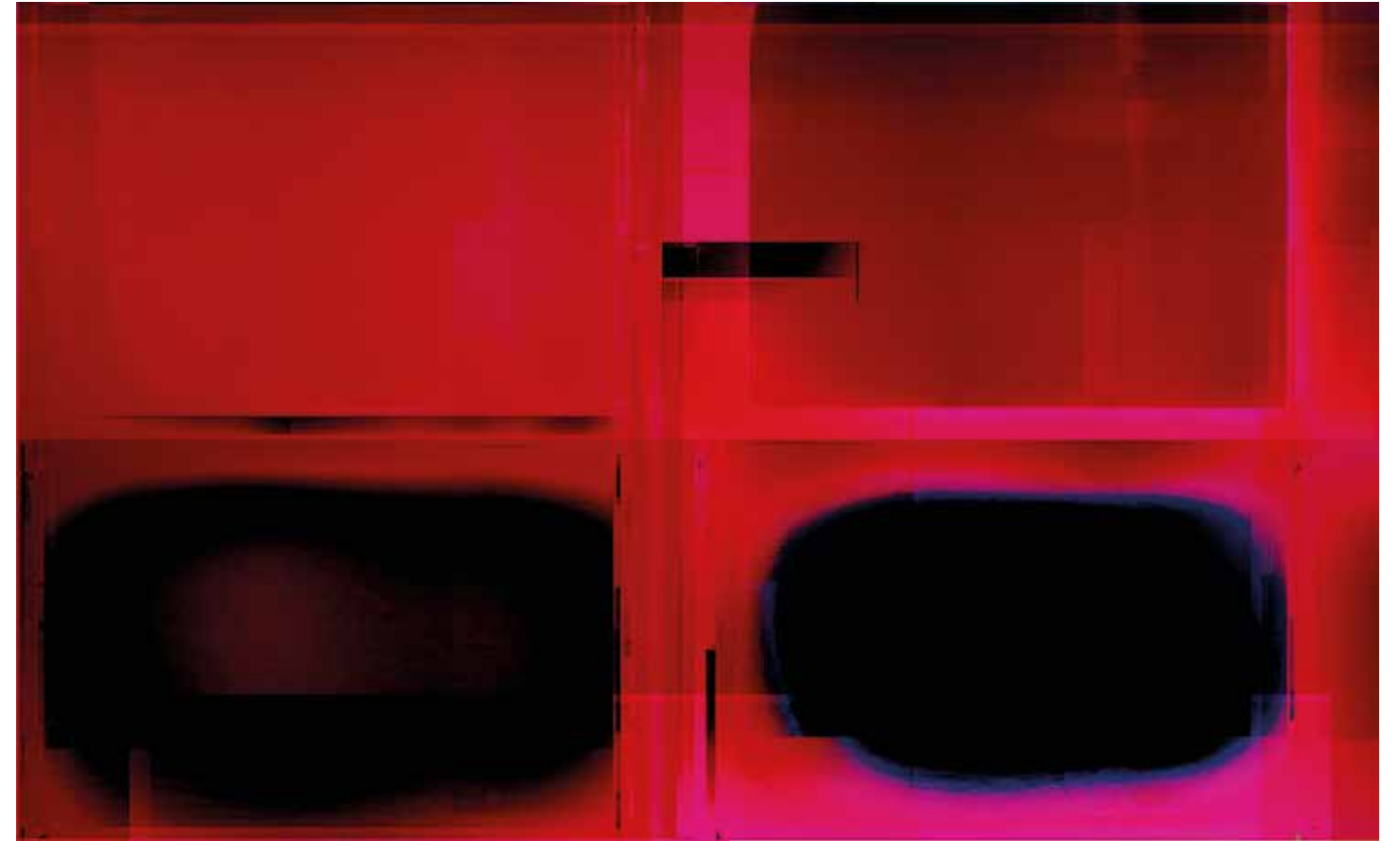


Adam Czech, 2015, *Po-za Scyllą a Charybdą 23*, alfrafia, 70 x 100

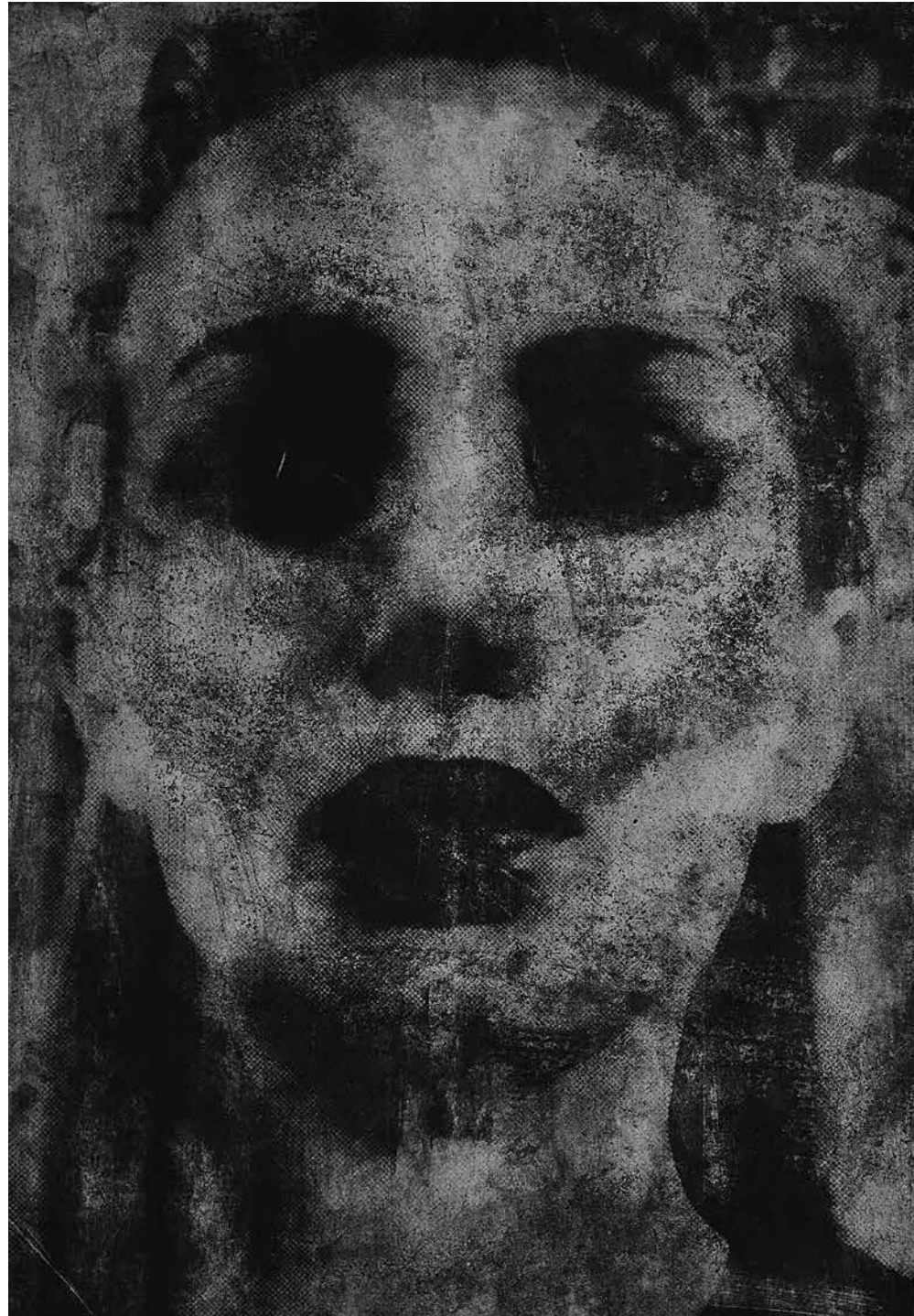




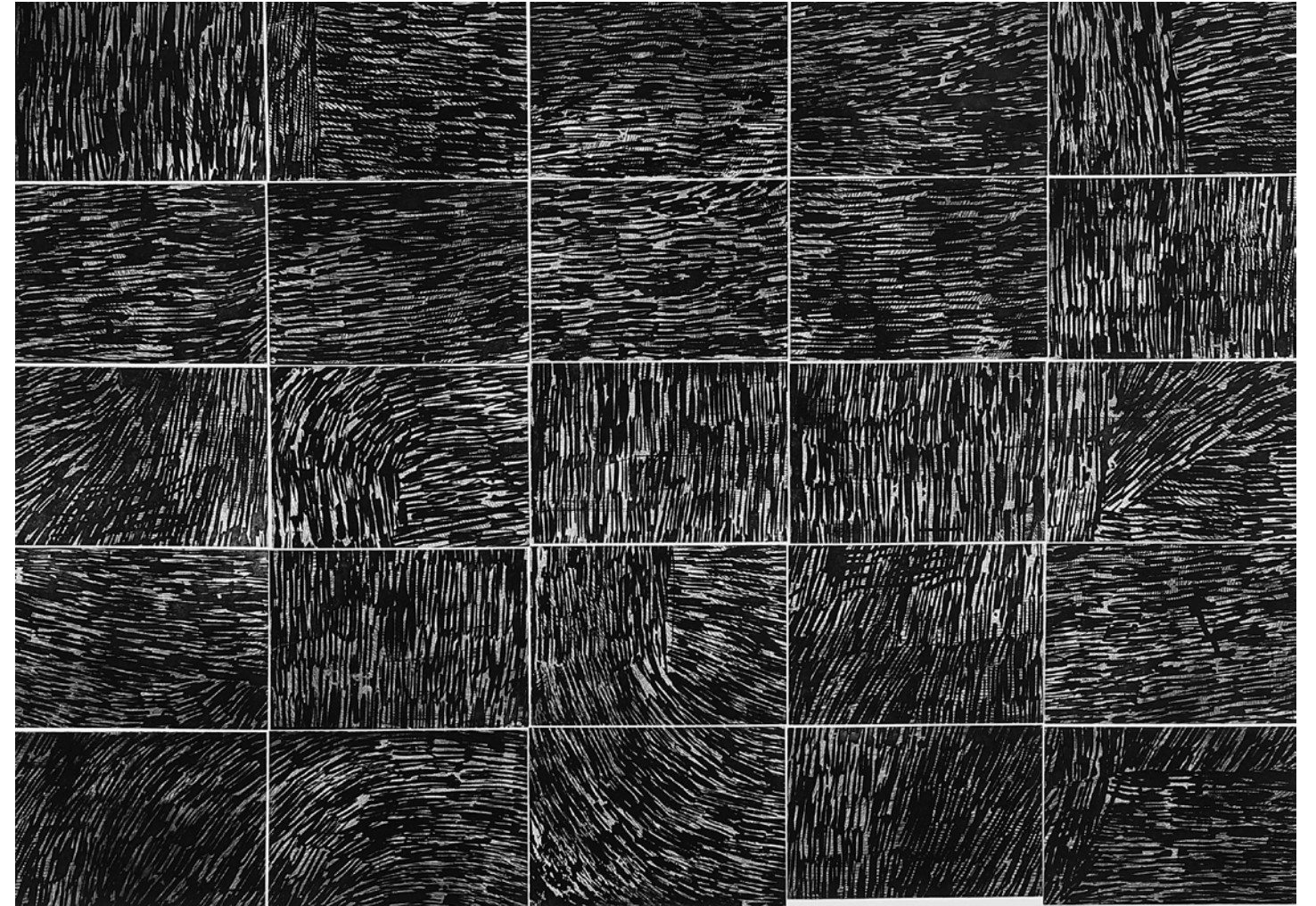
Magdalena Duda-Patraszewska, 2015, ??????podpis?



Katarzyna Dziuba, 2015, *Processing XI*, druk cyfrowy, 120 x 92

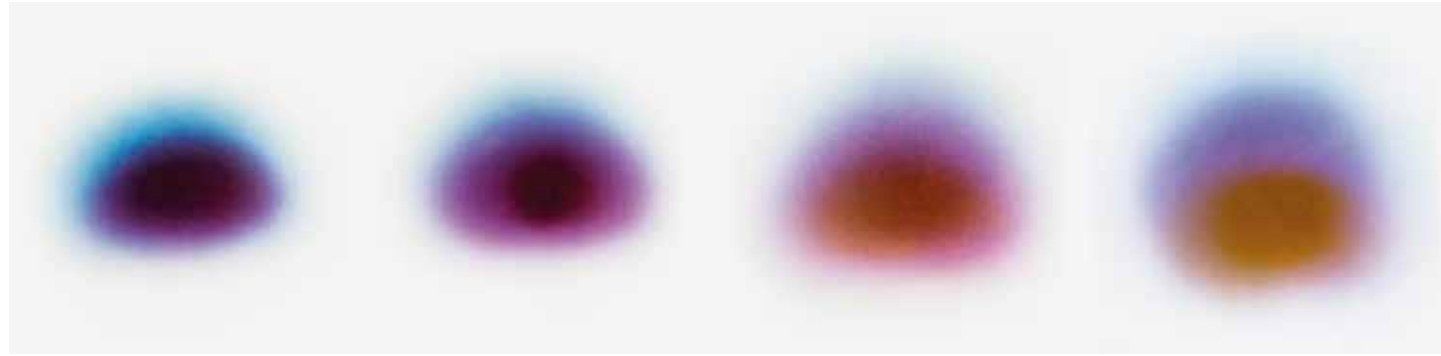


Oktawia Furtak, 2015, *Autoportret X*, akwatinta, 100 x 70



Karol Gawronski, 2015, *Imonderabilia 4*, intaglio, 70 x 100





Barbara Górka, 2015, *Aury BPO*, technika własna, 25 x 100



Marta Grzywińska, 2015, *You need sugar*, techniki mieszane, 148 x 95





**Marcin Hajewski**, 2015, *Blizna osobista I*, offset, 70 x 100



**Magda Hanzysz-Stefańska**, 2014, *Zielony Koń*, linoryt, 130 x 95





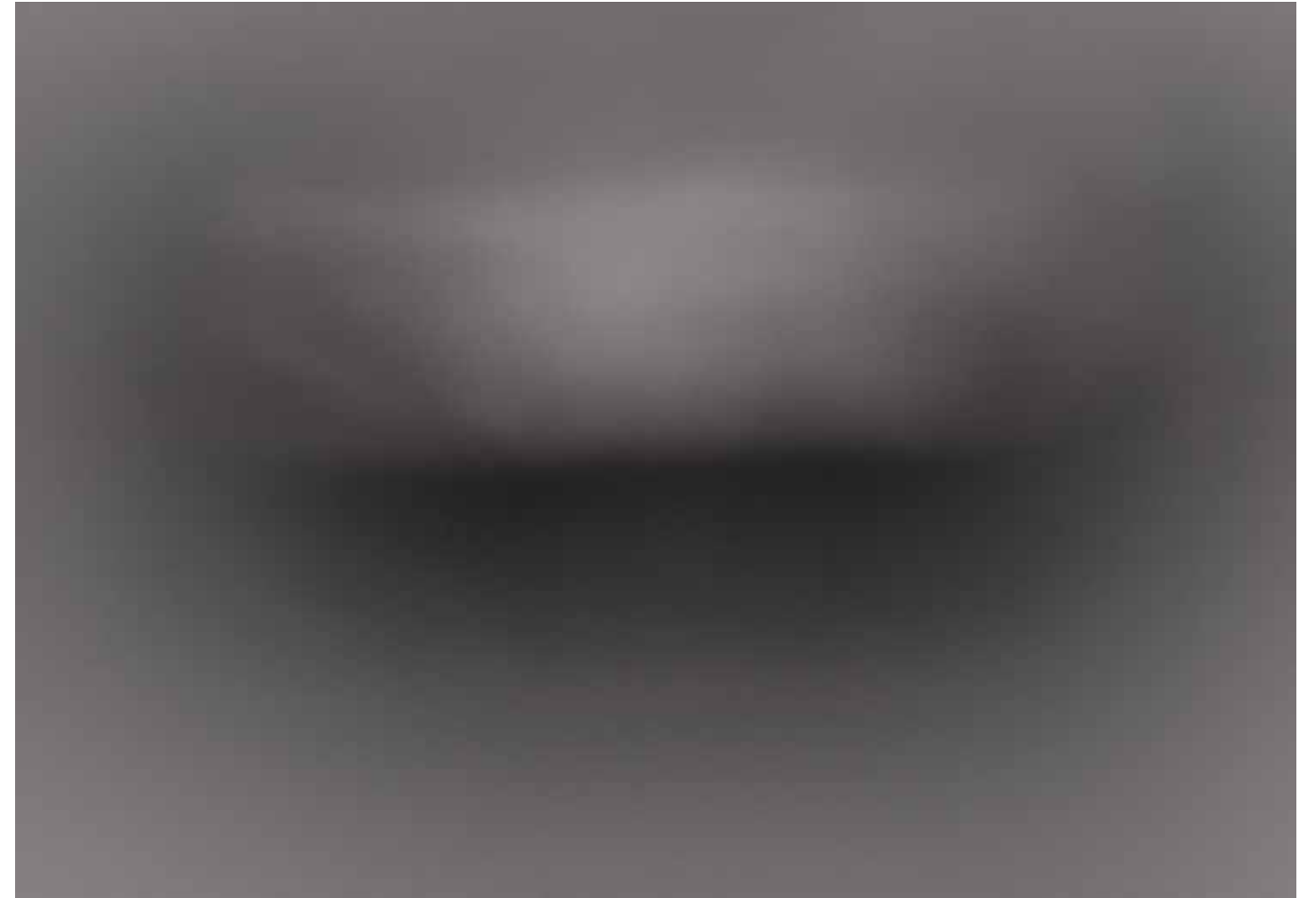
**Magdalena Hlawacz**, 2014, *Nomadic Party 02*, druk cyfrowy, 50 x 100



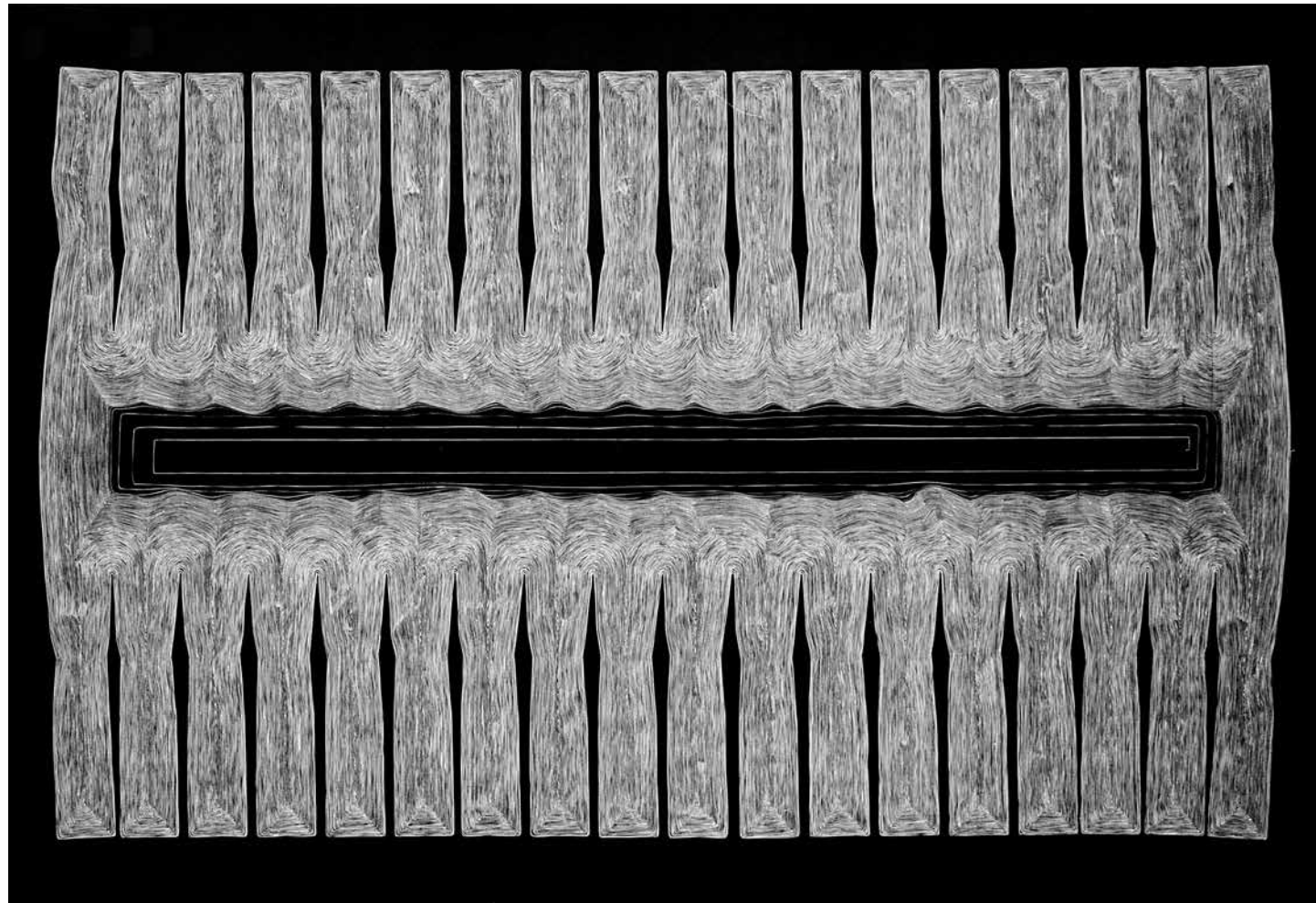
**Damian Idzikowski**, 2015, *Plac strażacki*, serigrafia, wkleśłodruk, 149 x 109



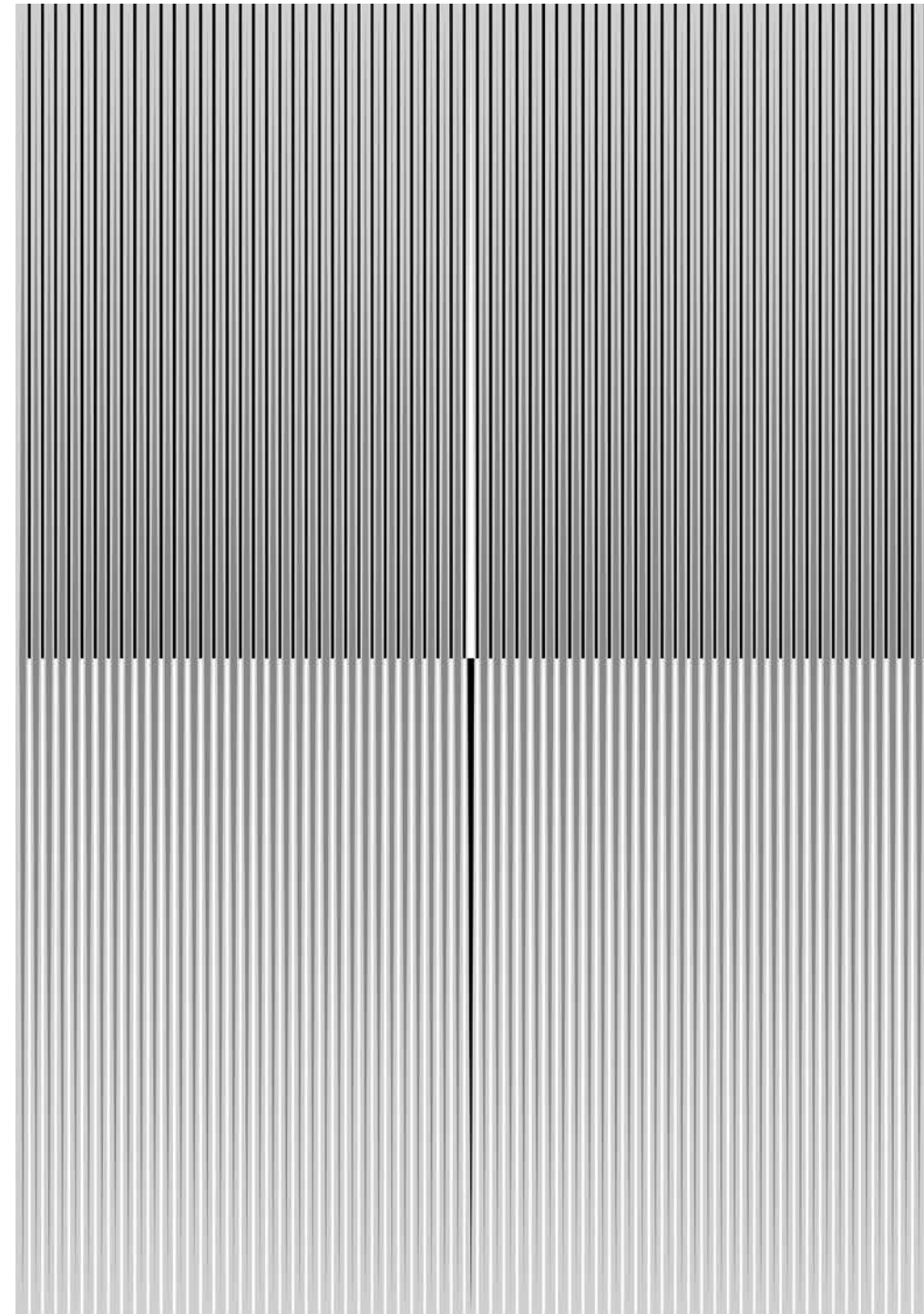
**Agnieszka Jankiewicz**, 2015, *Powracalność*, technika własna



**Joanna Janowska-Augustyn**, 2014, *Rozważania o duszy i ciele I*, druk cyfrowy, 70 x 100



**Jakub Jaszewski**, 2015, xxx, linoryt, 70 x 100



**Tomasz Jędrzejko**, 2015, *Pejzaż metafizyczny 01*, serigrafia, 100 x 70



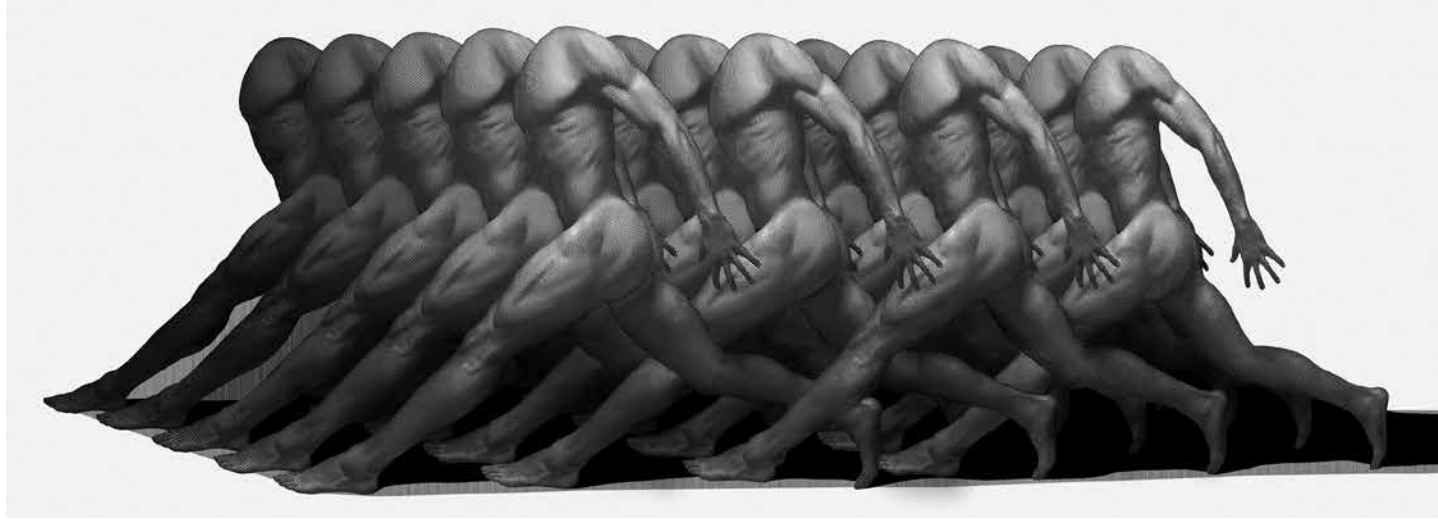


**Jacek Joostberens**, 2012, *12.12.WT*, druk cyfrowy, druk wypukły, gipsoryt, 100 x 200



**Anna Juszcak**, 2015, *Dolomity*, akwaforta/akwatinta, 100 x 40



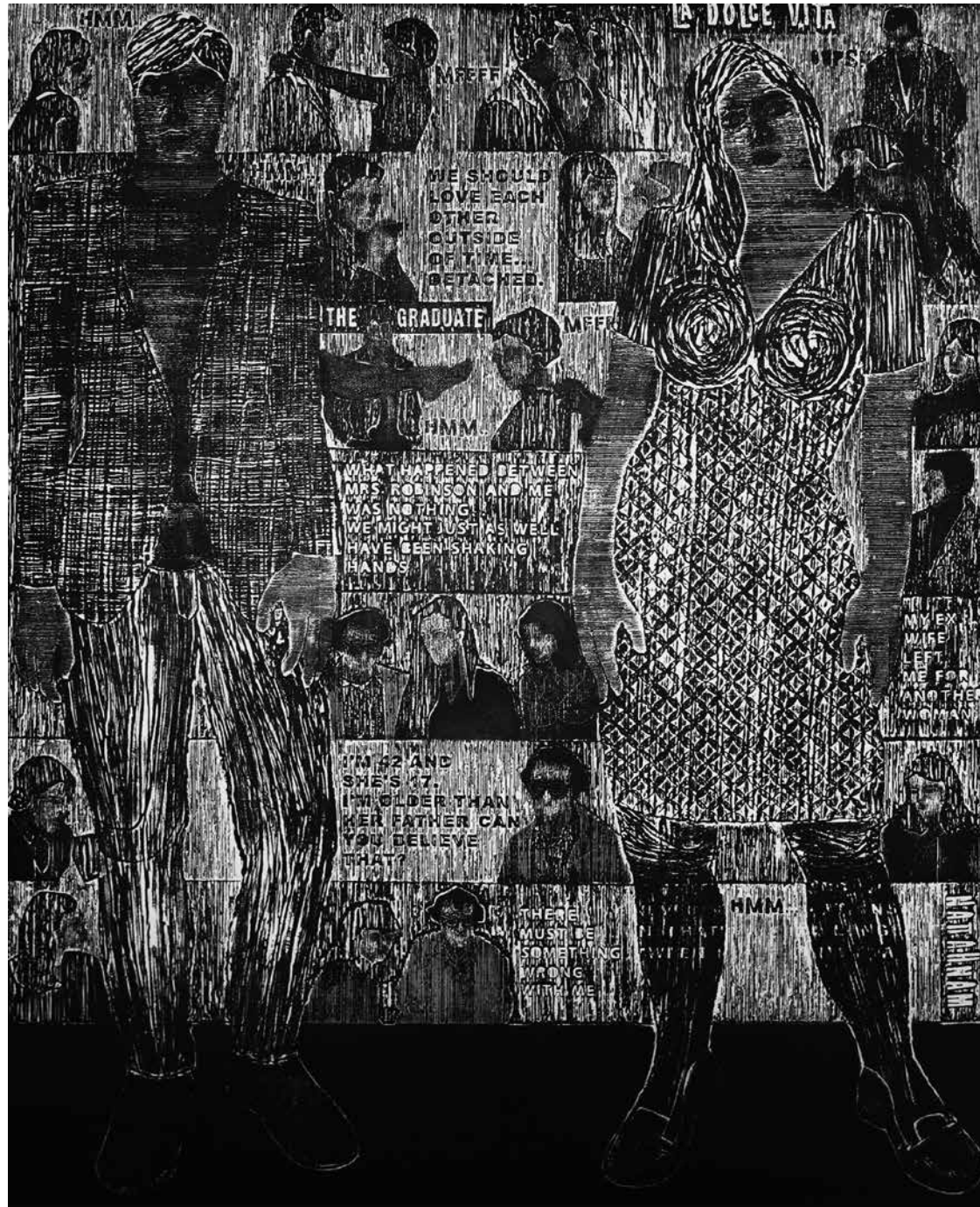


**Stefan Kaczmarek**, 2013, *Procesja*, druk cyfrowy, ????



**Andrzej Kalina**, 2014, z cyklu *Szary dzień 2*, serigrafia, 70 x 100





Izabella Kędzierska, 2015, *Kobieta i mężczyzna 2*, linoryt, 100 x 80

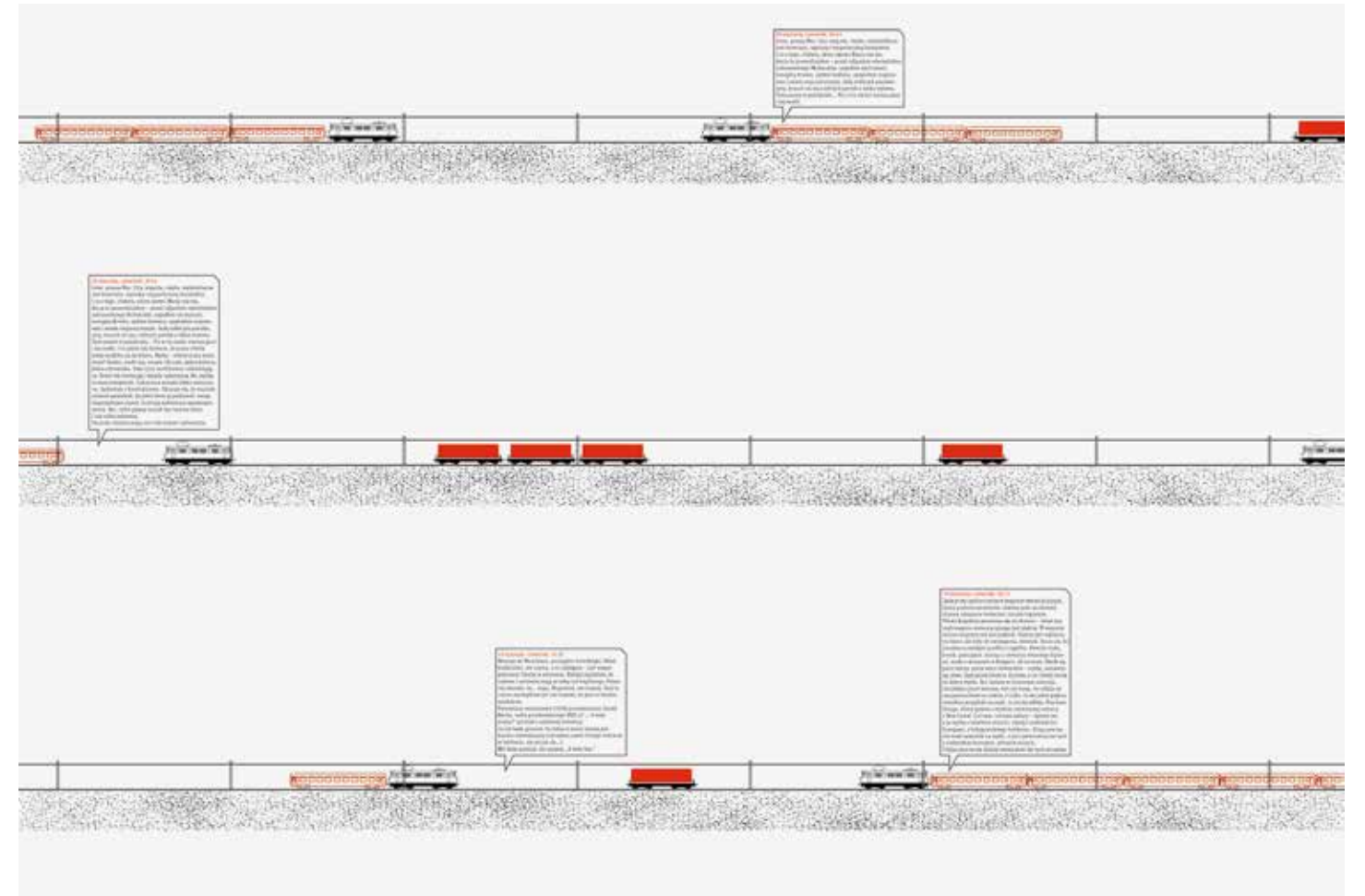


Michał Klasik, 2015, ???





Cezary Klimaszewski, 2014, *LSC – Landscape Oskar Hansen* – 3, akwaforta/druk cyfrowy, 70 x 100



Łukasz Kliś, 2015, *Dziennik Podróży I*, druk cyfrowy, 70 x 100



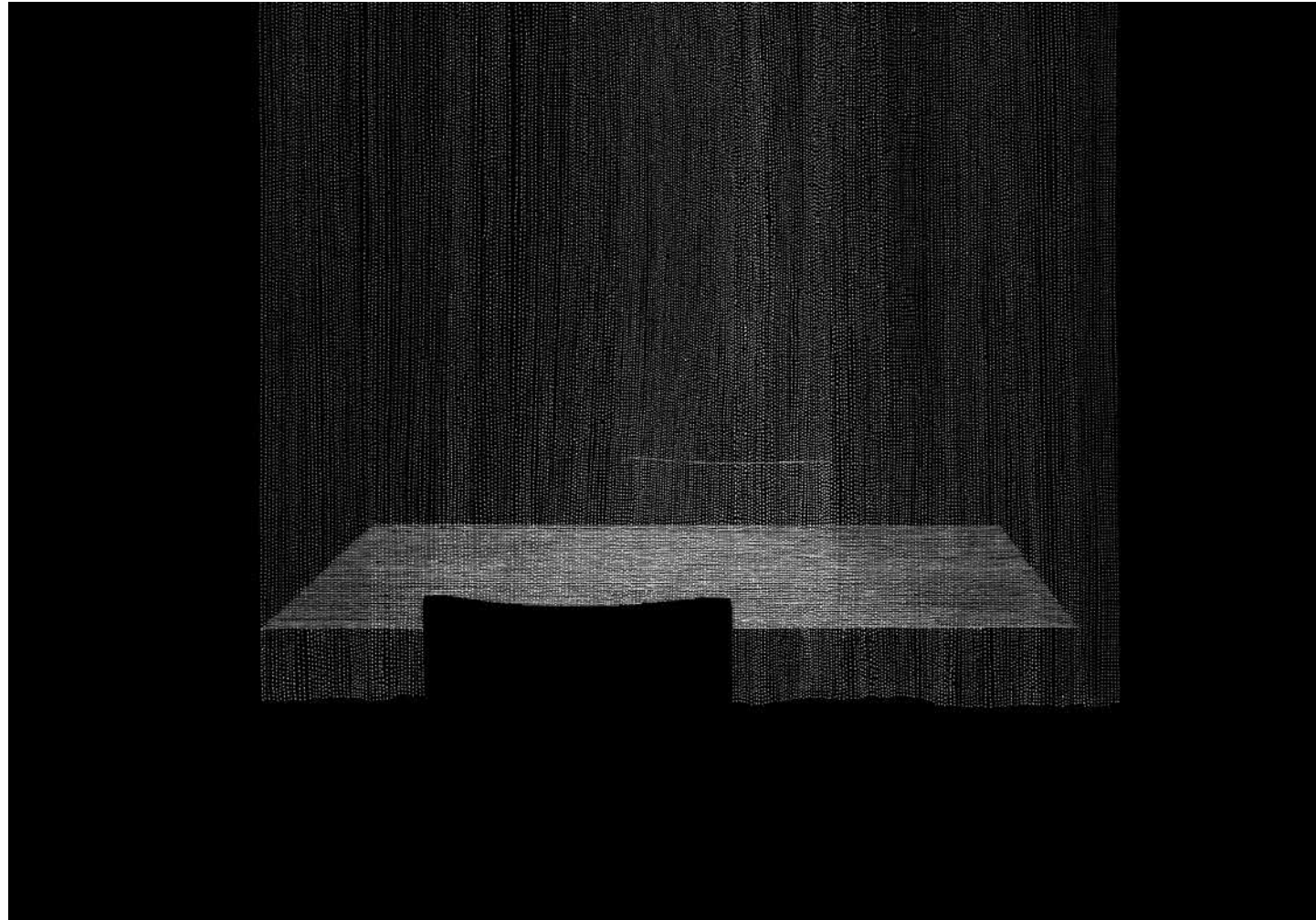


**Anna Kodź**, 2015, *Bezsennosc*, serigrafia, 140 x 150

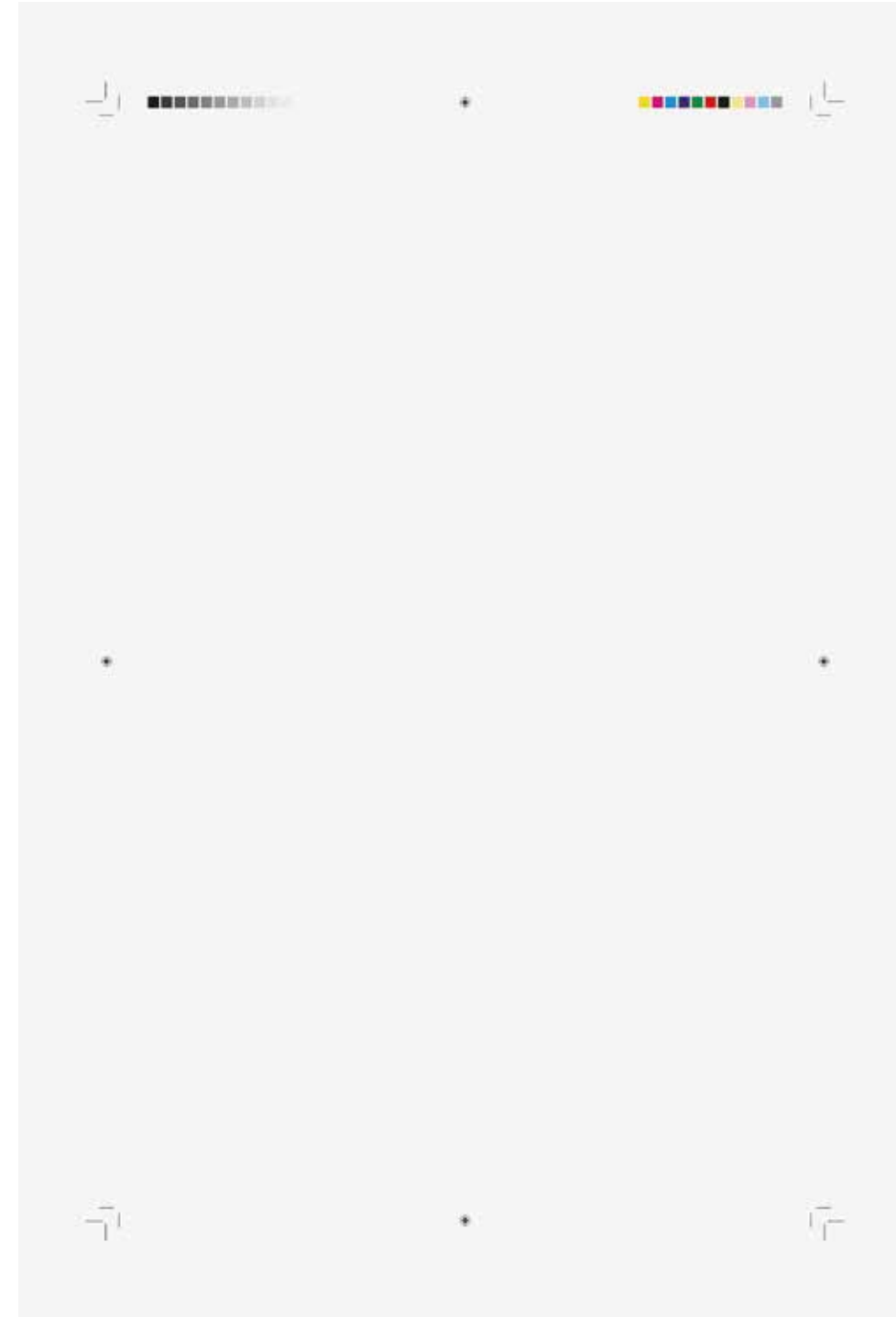


**Paweł Kwiatkowski**, 2015, *Przemieszczenie 1-3*, przedruk, 124 x 200





**Marta Lech**, 2014, 03.08, linoryt, 62 x 91



**Kasper Lecnim**, 2015, *To nie są znaczniki drukarskie*, druk cyfrowy, 112 x 76

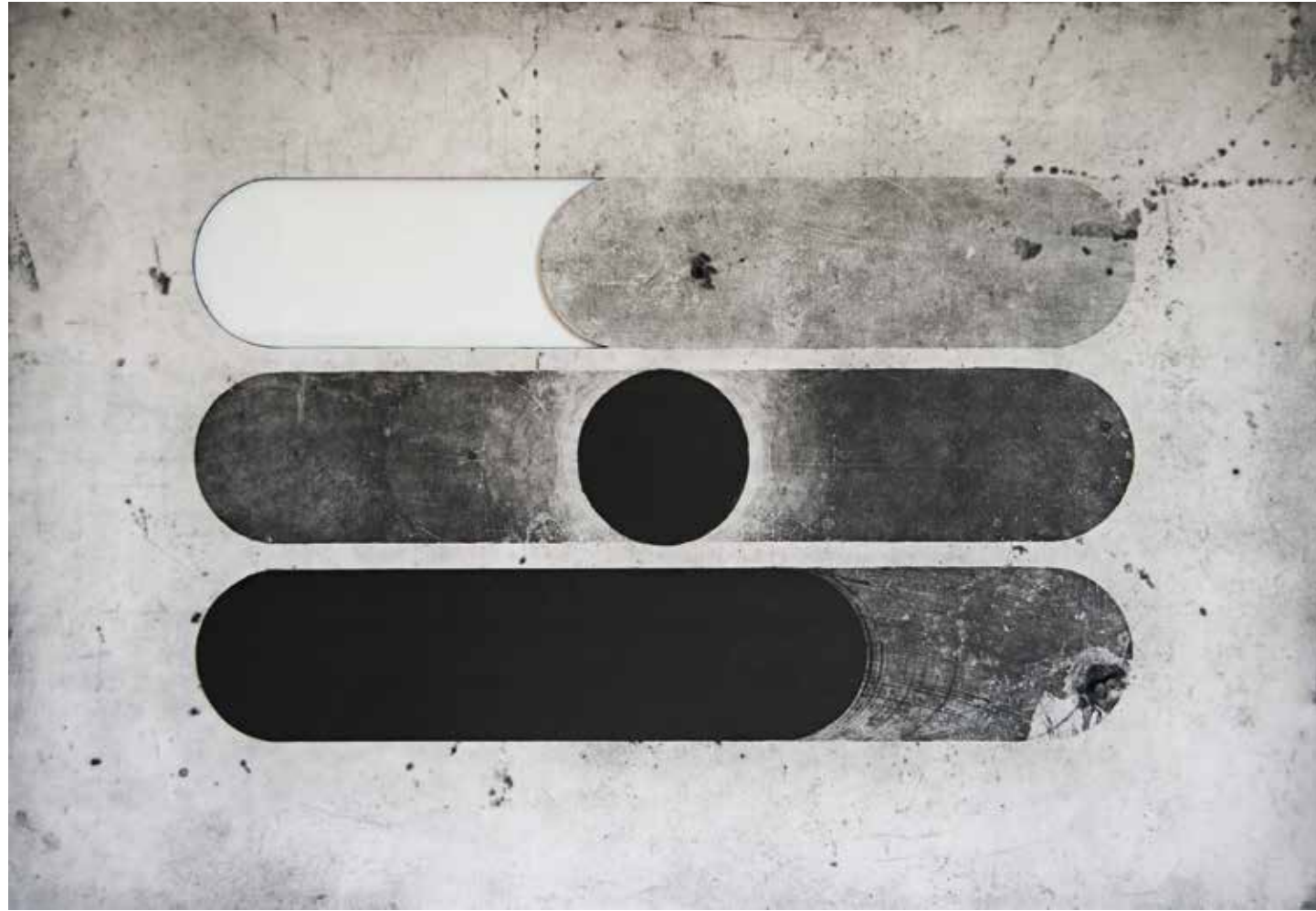


**Katarzyna Łukasik**, 2014, *Between 05*, druk cyfrowy, 70 x 100

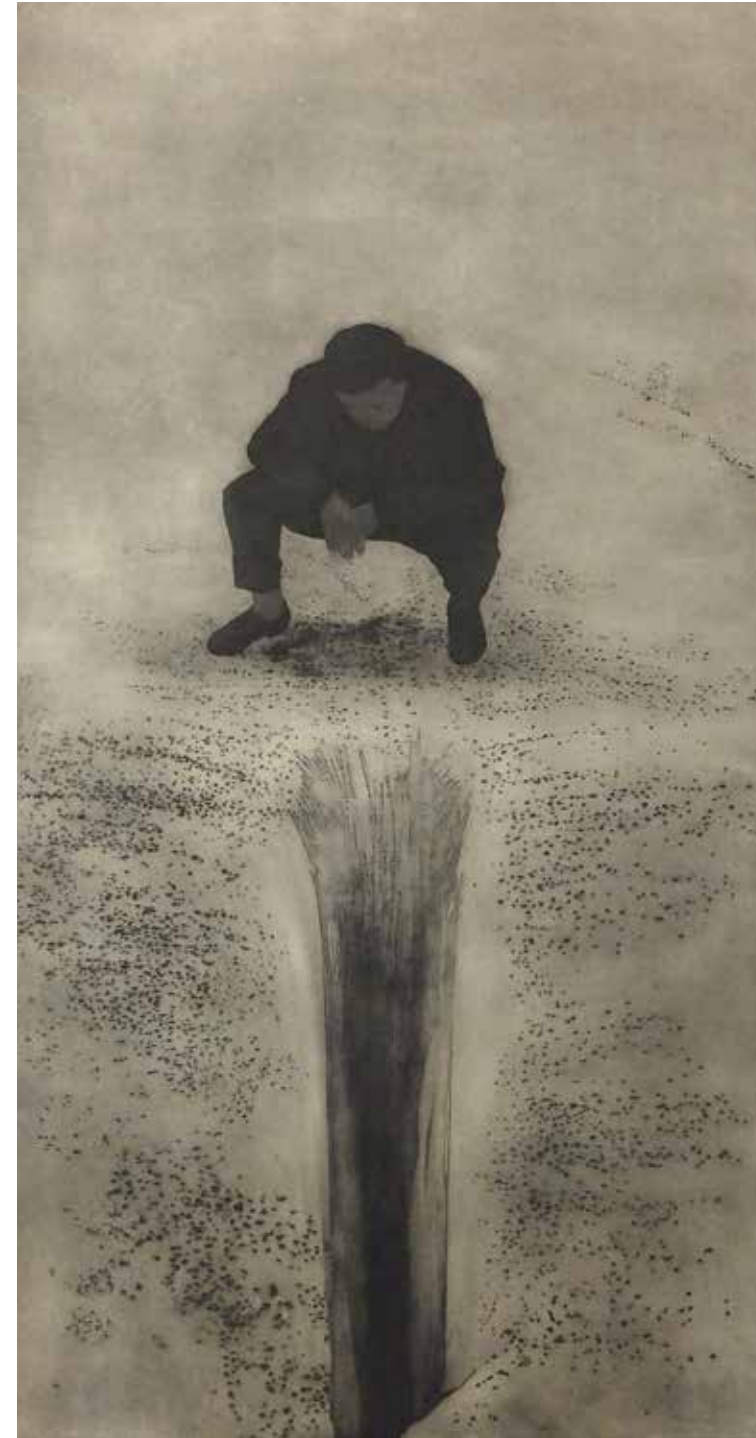


**Maria Łukomska**, 2015, *Zakłócenia I*, serigrafia, 70 x 200



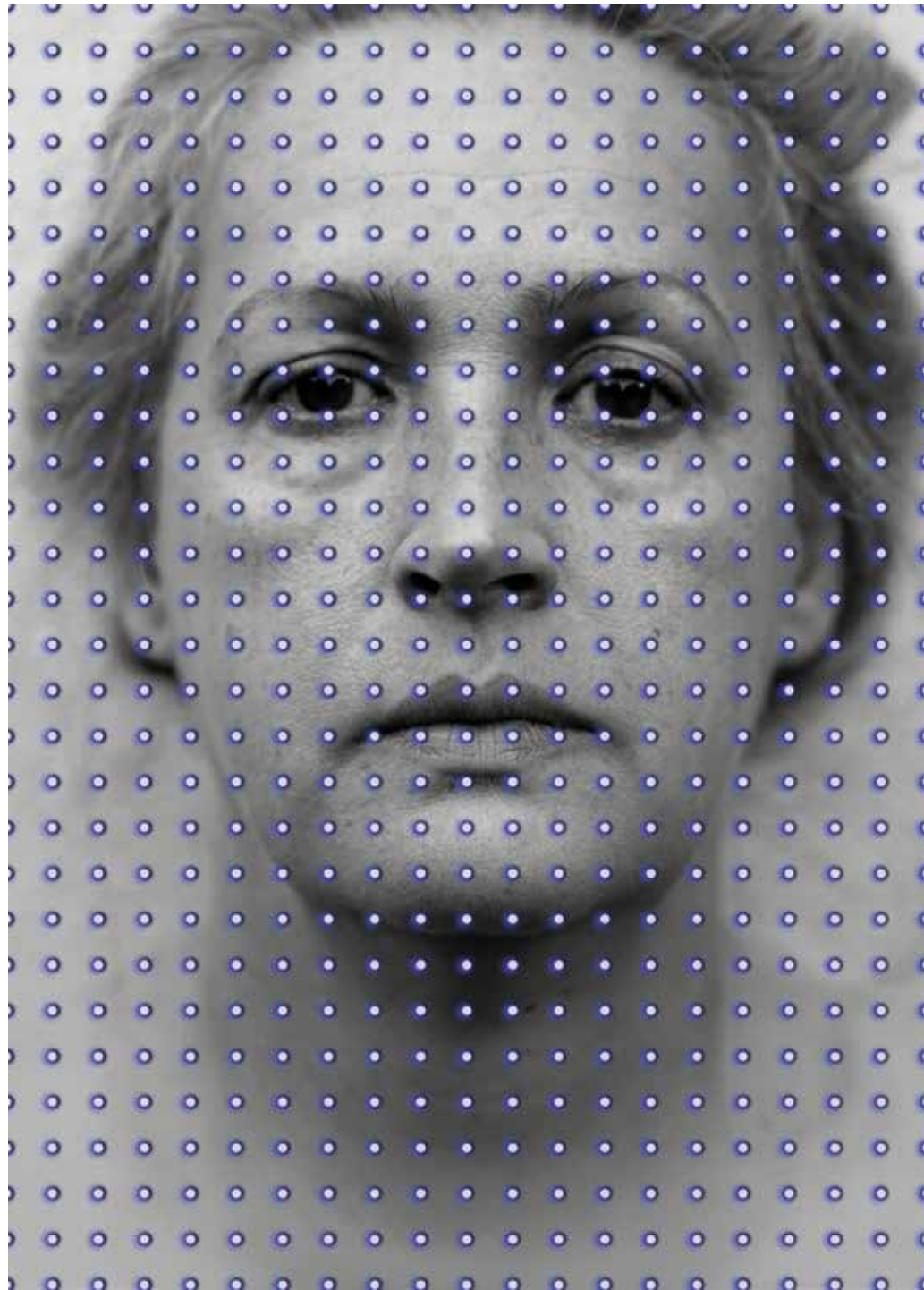


**Artur Masternak**, 2015, *Fragmentacja 3*, akwatinta, mezzotinta, 70 x 100

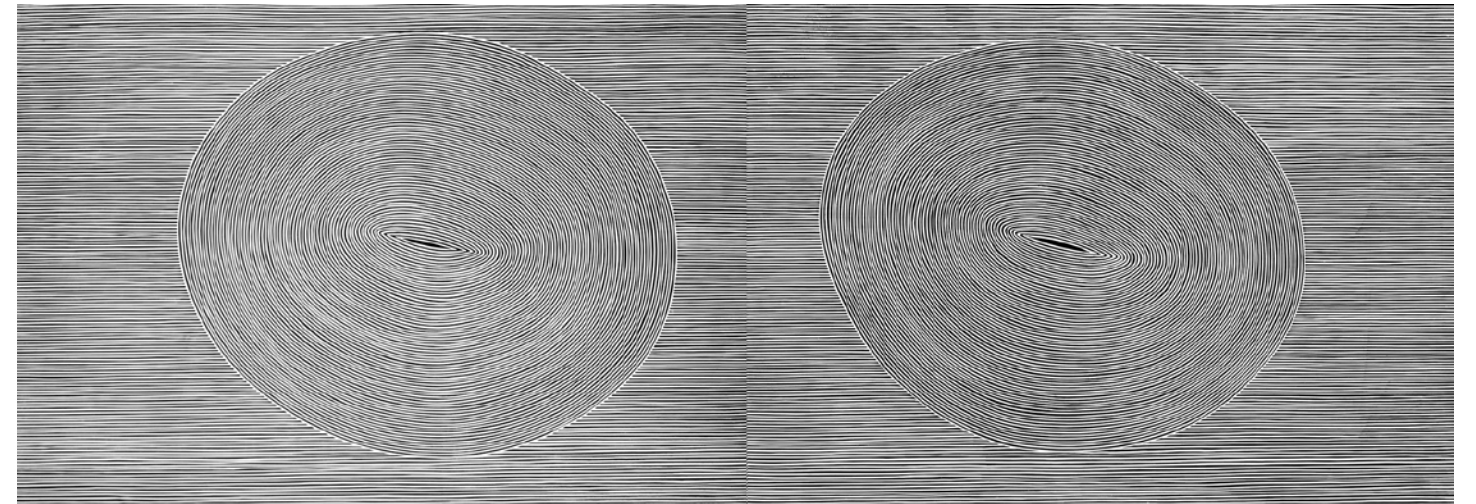


**Maryna Mazur**, 2014, *Wnętrze*, akwatinta/akwaforta 130 x 65





**Grzegorz D. Mazurek**, 2014, *Kartoteka 2*, druk cyfrowy, 140 x 100



**Bogdan Miga**, 2015, *Wiry na Wisłoku I*, linoryt, 60 x 176





Michał Minor, 2015, *Jeśli twoja ręka zamierza zgrzeszyć, urwij ją!*, serigrafia, 100 x 140



MONSTFUR, 2015, *Nie włączać*, matryca: ręcznie wycinany szablon pvc, 150 x 110



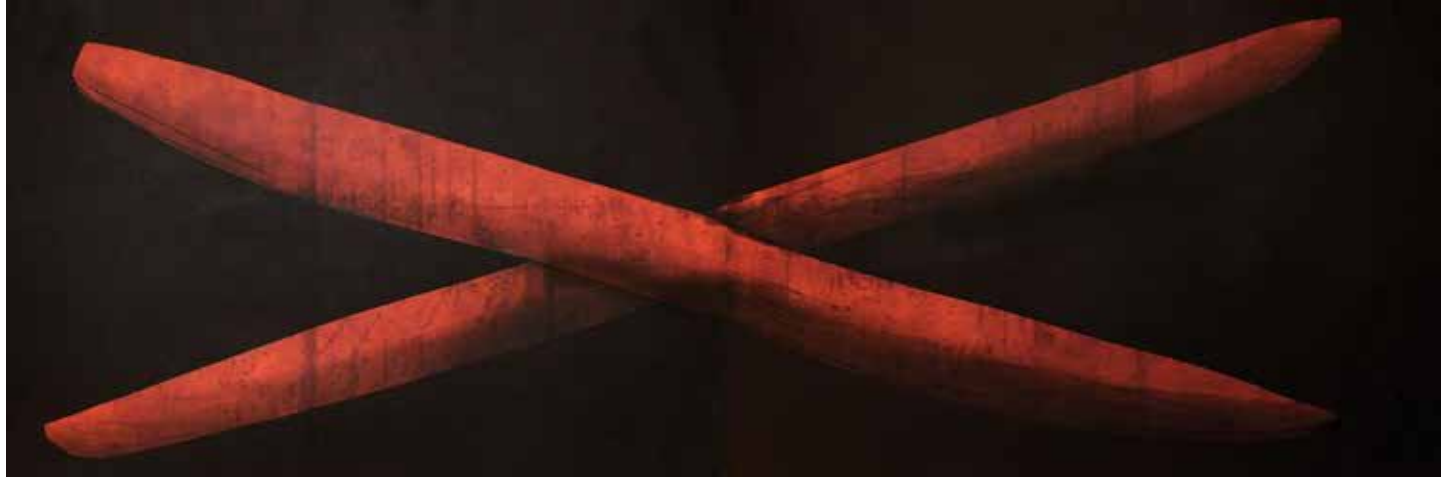


**Grzegorz Nowicki**, 2015, *Katowice 3*, offset, 68 x 96



**Henryk Ożóg**, 2014, *Defiguracja II*, wkładzodruk, 67 x 200



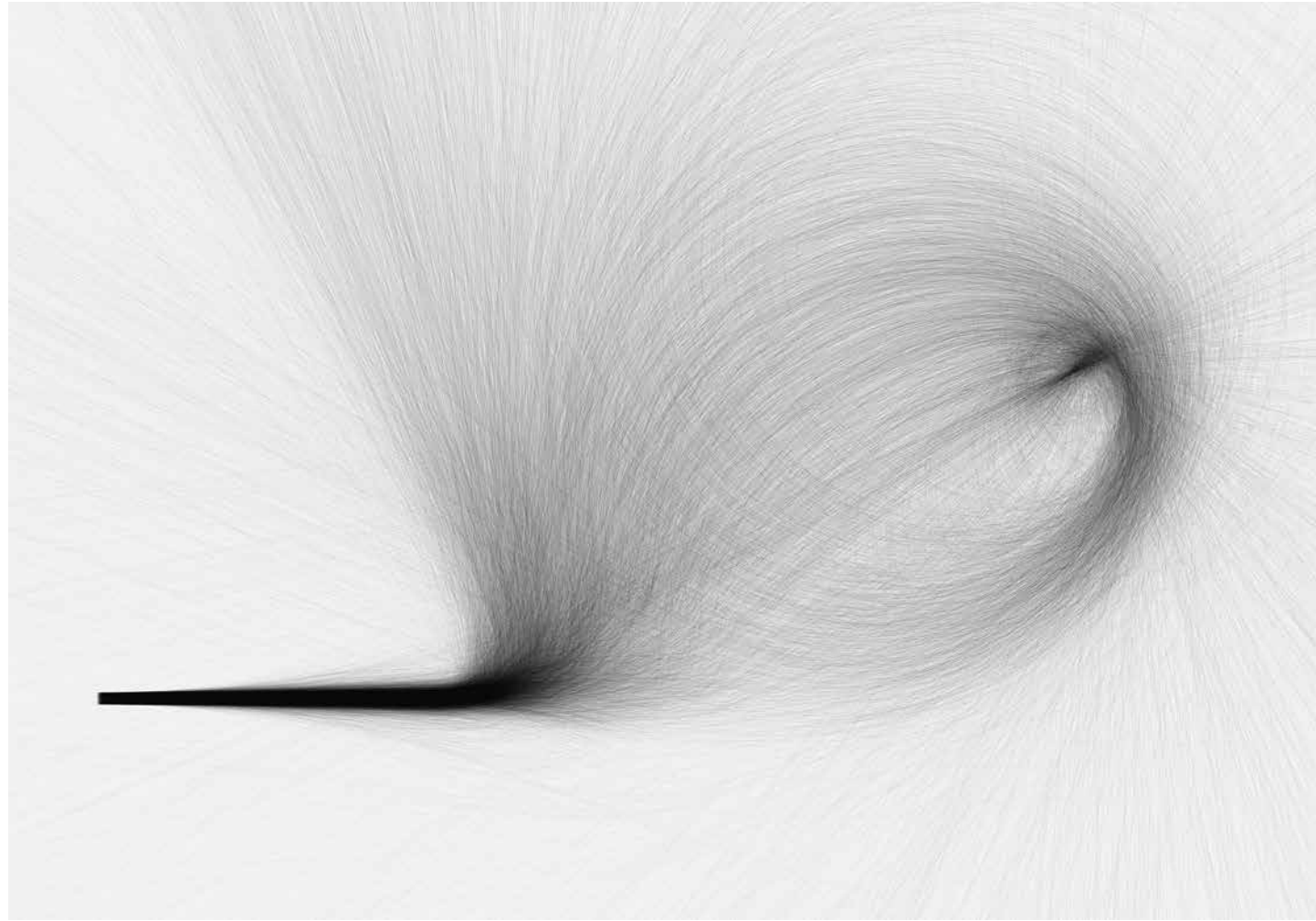


**Olga Polka**, 2015, *B-38*, wkład druk, 68,5 x 196



**Piotr Panasiewicz**, 2015, *Stornello 125*, 50 x 70



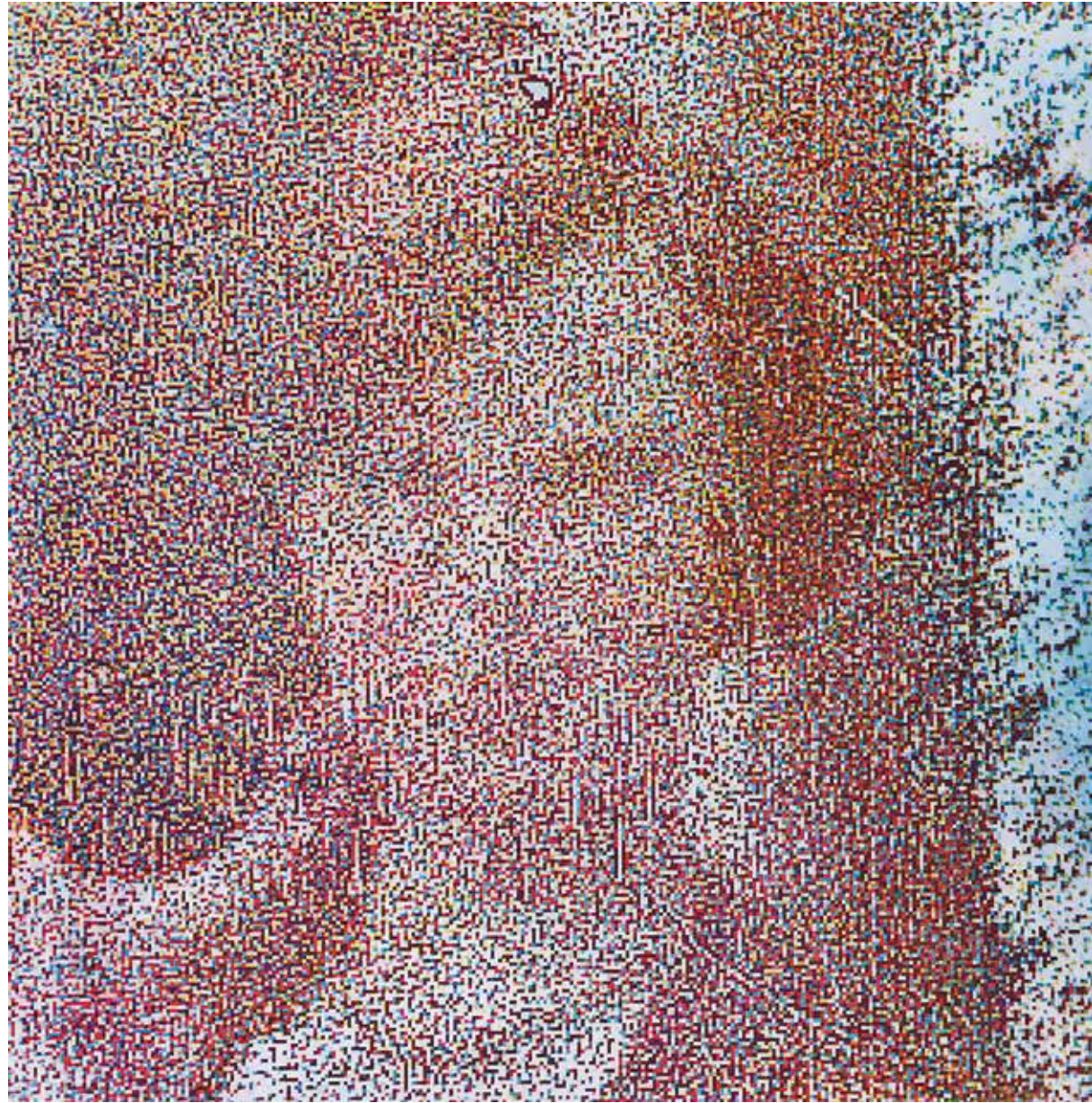


**Marcin Pazera**, 2015, *Strumieniowanie I*, grafika cyfrowa, 70 x 100



**Arkadiusz Rafflewski**, 2014, *Nowy las 2*, 3D digital print, 70 x 100



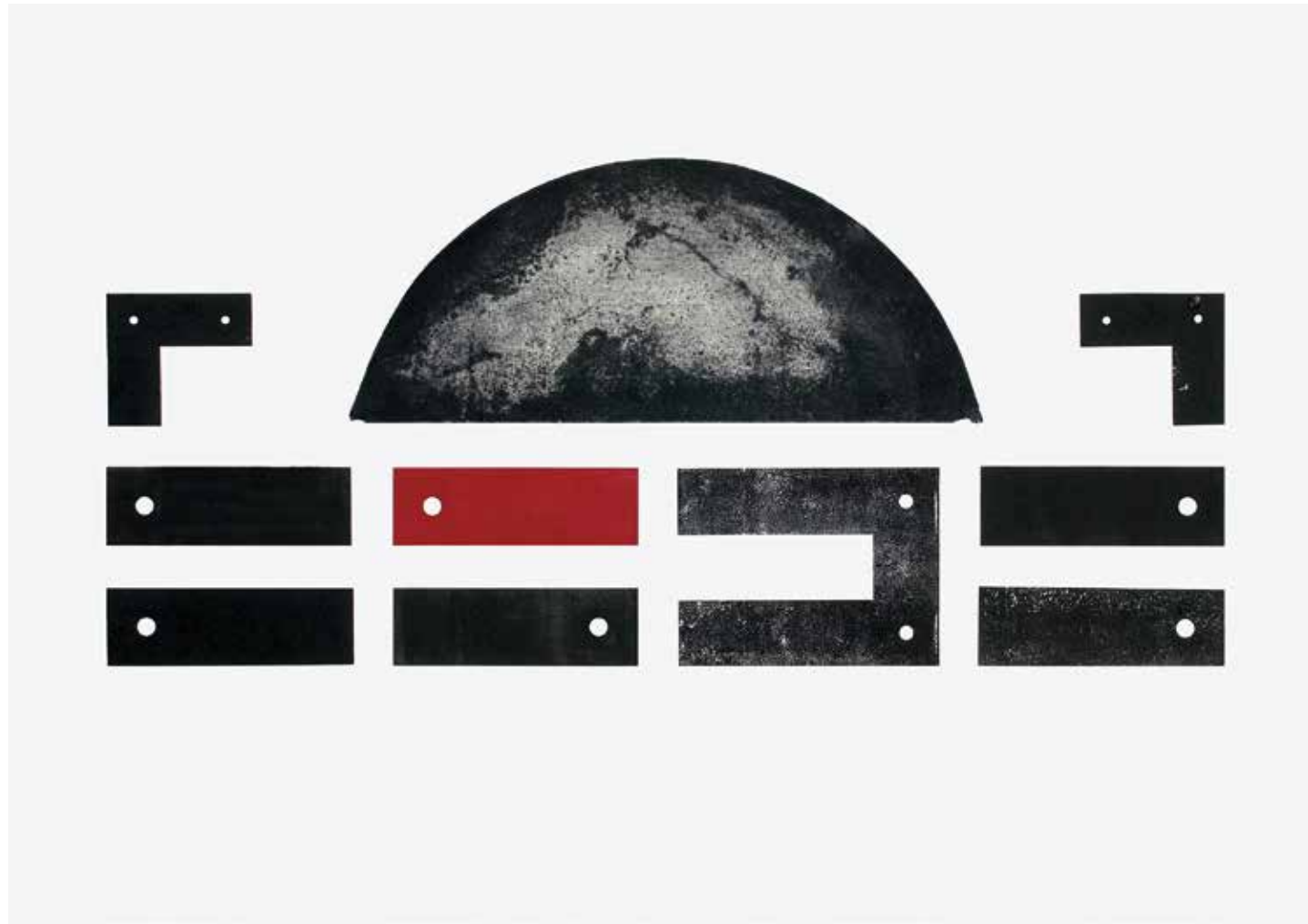


**Jolanta Rejs**, 2012, *Past-Present (Look at me)*, akwaforta, 59,5 x 57,5

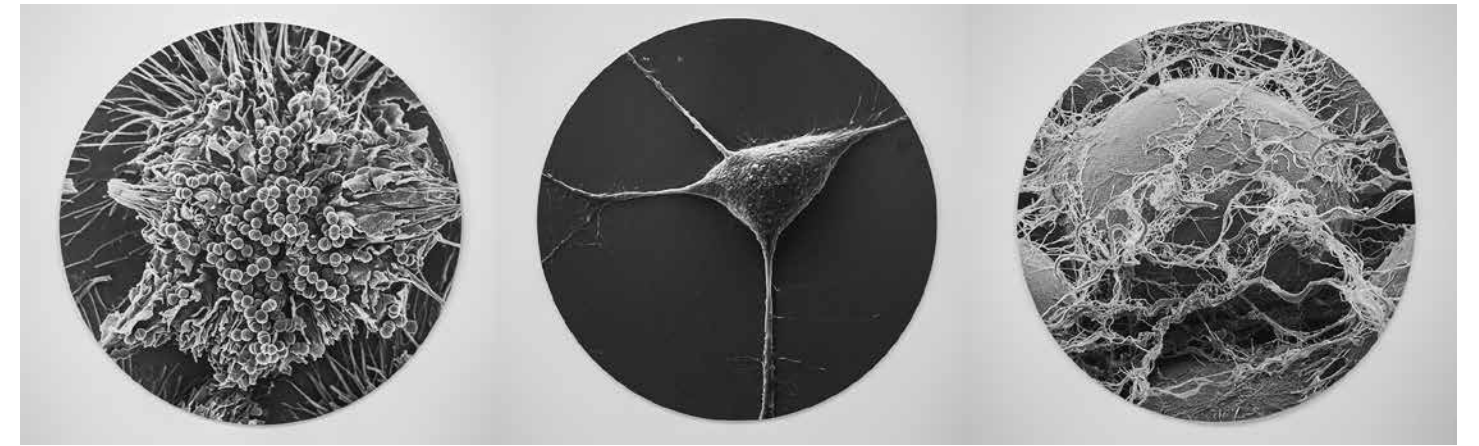


**Natalia Romaniuk**, 2014, *De-rekonstrukcja 8*, 174 x 100





Anna Sadowska, 2014, *Śladowy obiekt*, wklęsłodruk, 70 x 100



Sybilla Skatuba, 2015, *tytuł?*, druk cyfrowy, wymiary?





**Dominika Staniaszek**, 2015, *Bez tytułu*, litografia, 55 x 70

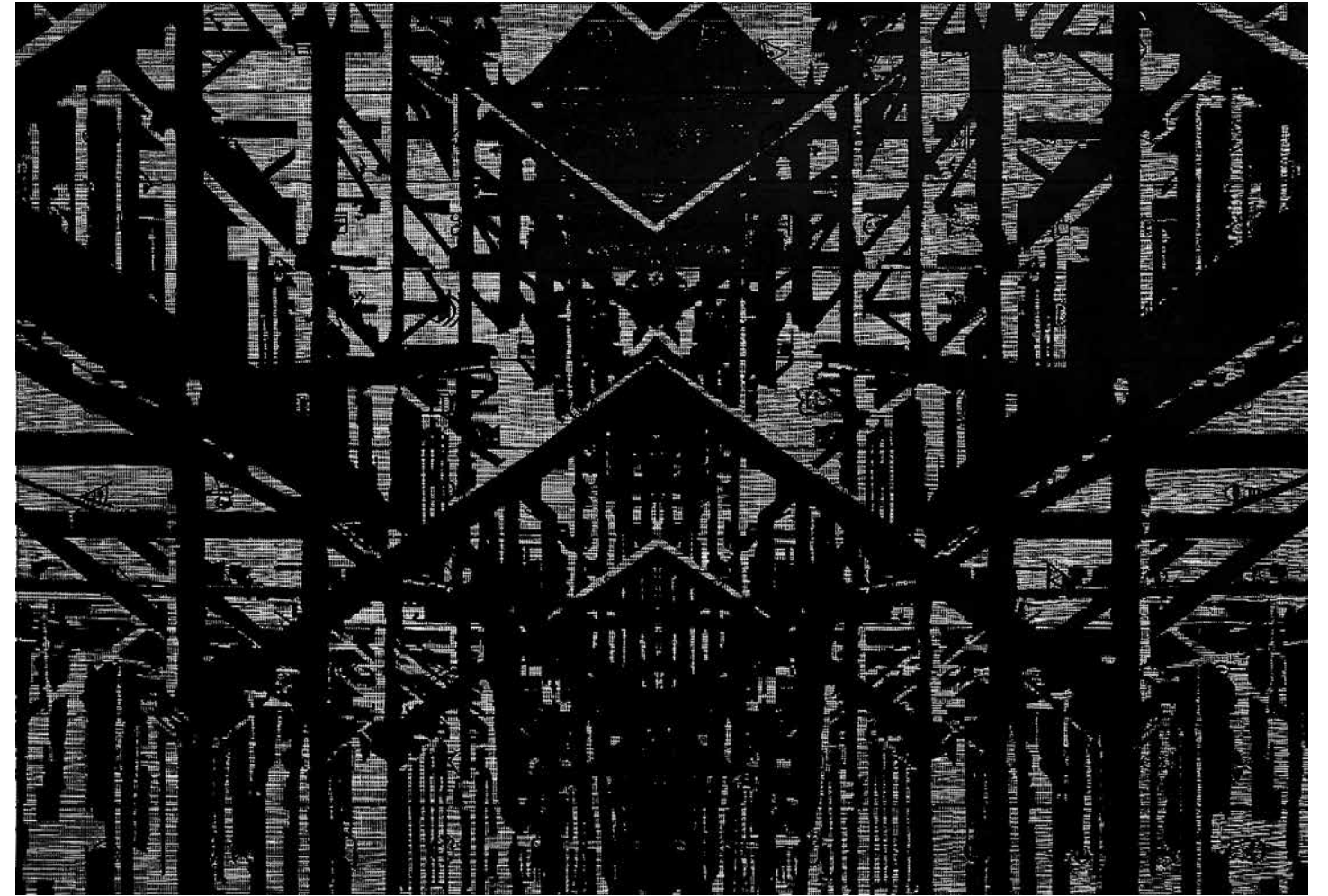


**Marcin Surzycki**, 2015, *Proof Z.H.20*, technika własna/serigrafia, 130 x 68





Agata Szymanek, 2014, I, druk cyfrowy, 60 x 60

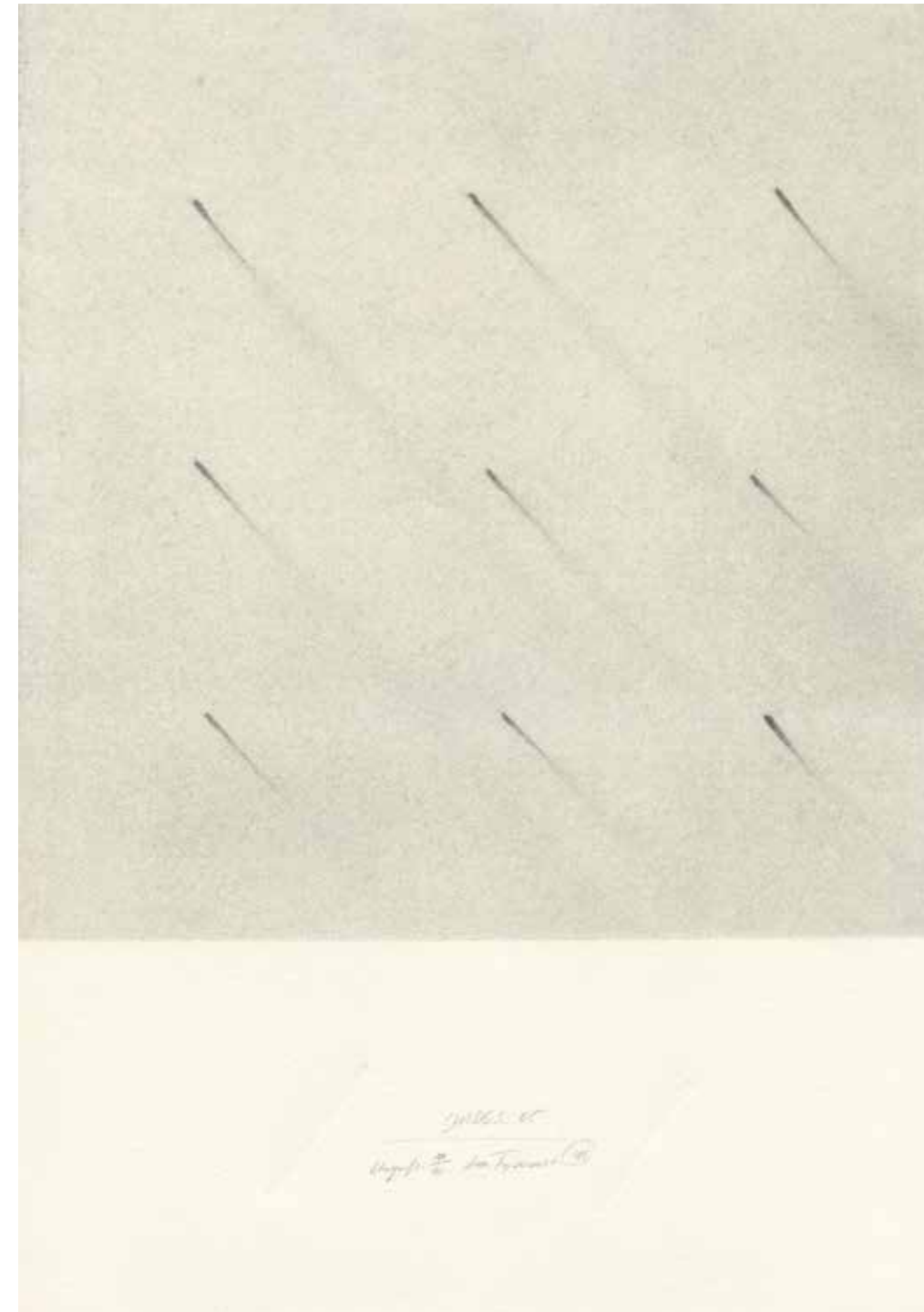


Krzysztof Szymanowicz, 2014, Engram XIV, linoryt, 90 x 130

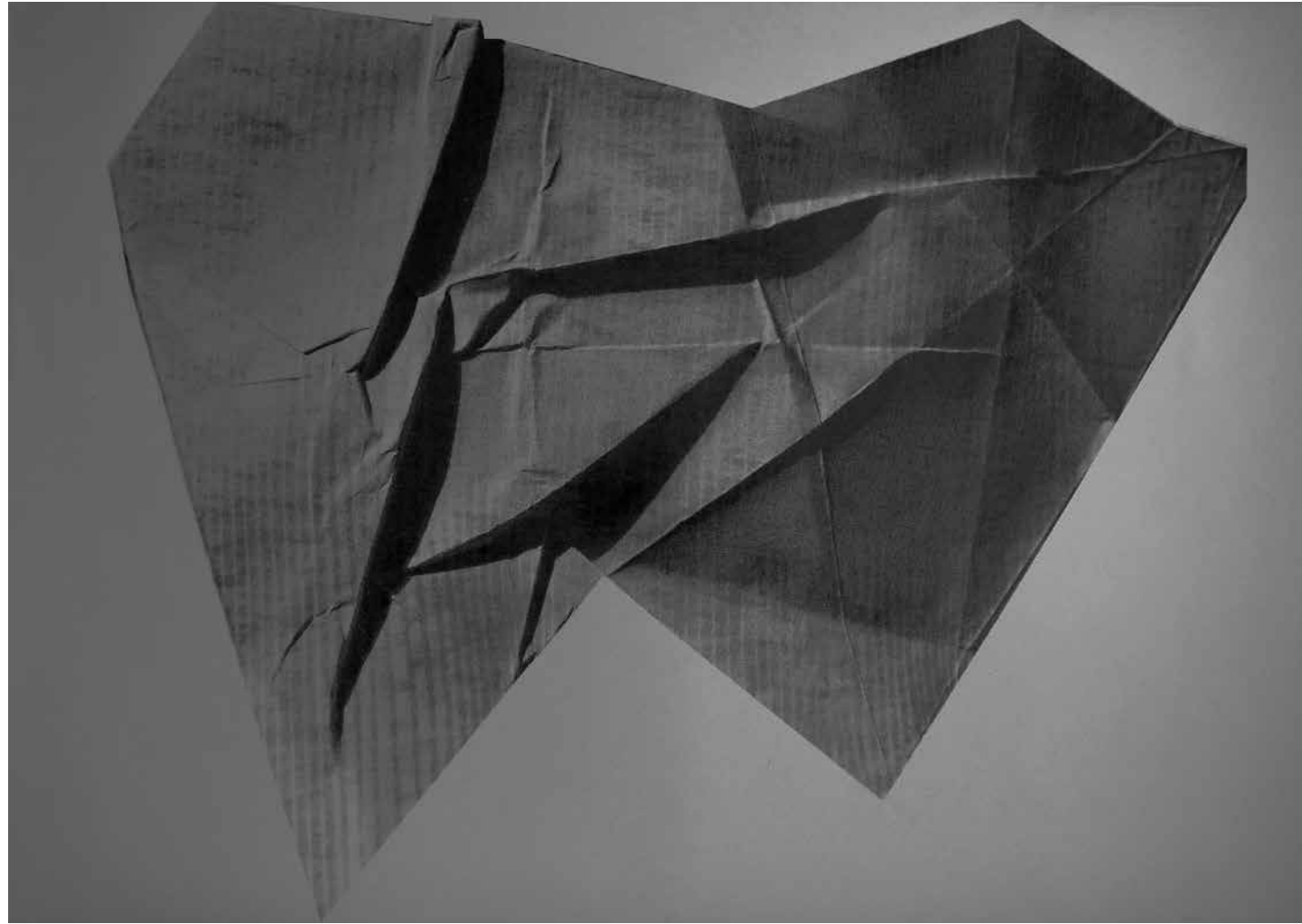




Natalia Tarnawa, 2013, *Machinae - Tabula III*, linoryt/monotypia AP, 70 x 100

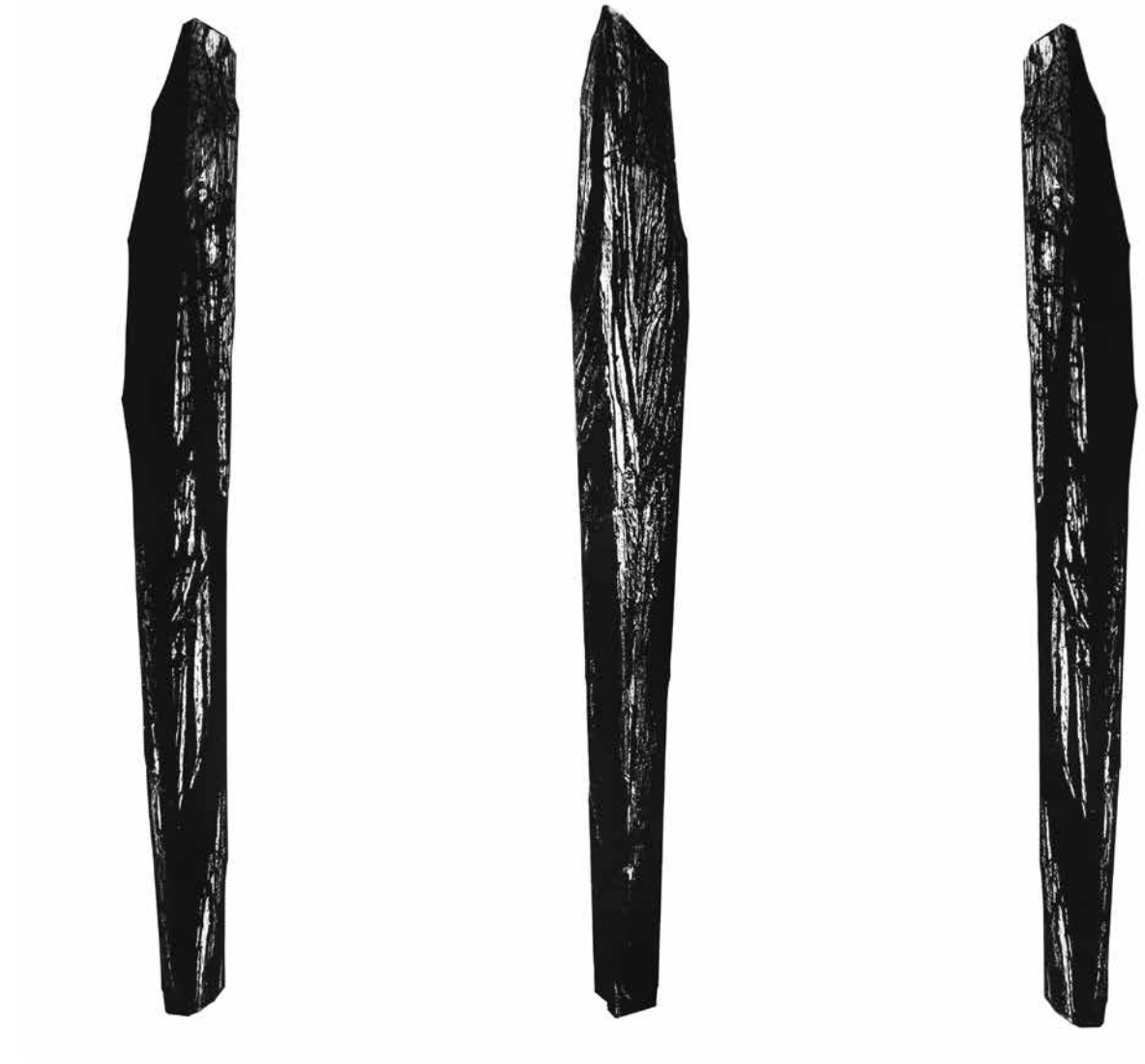


Anna Trojanowska, 2014, *Shades 05*, litografia na marmurze, 35 x 50



**Marta Wapiennik**, 2013. *Iluzja rzeczywistości I*, serigrafia, 70 x 100

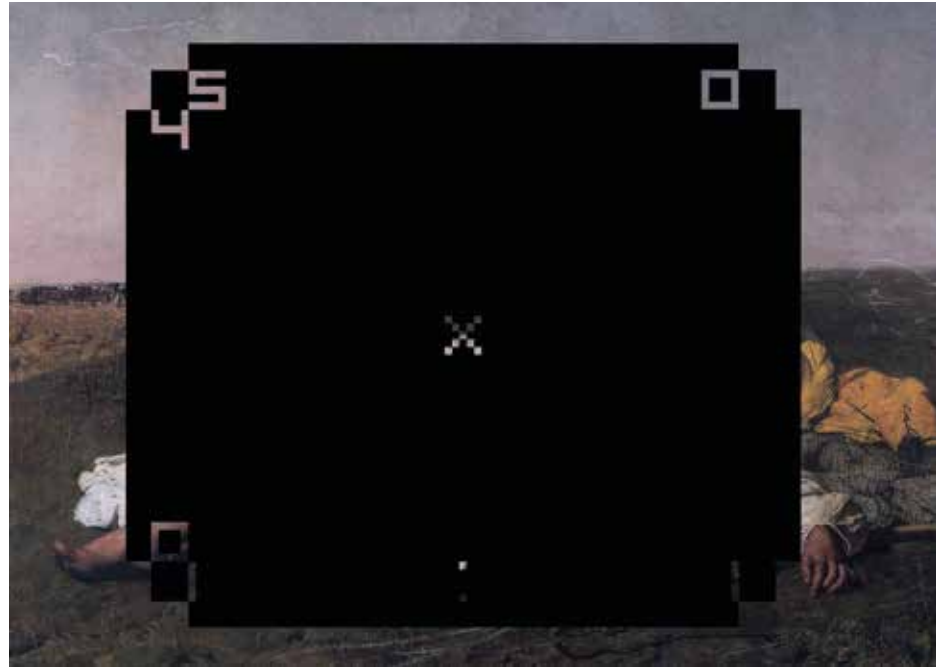
0116



**Michalina Wawrzyczek-Klasik**, *Artefakty II I II*, serigrafia, 3 elementy 200 x 25

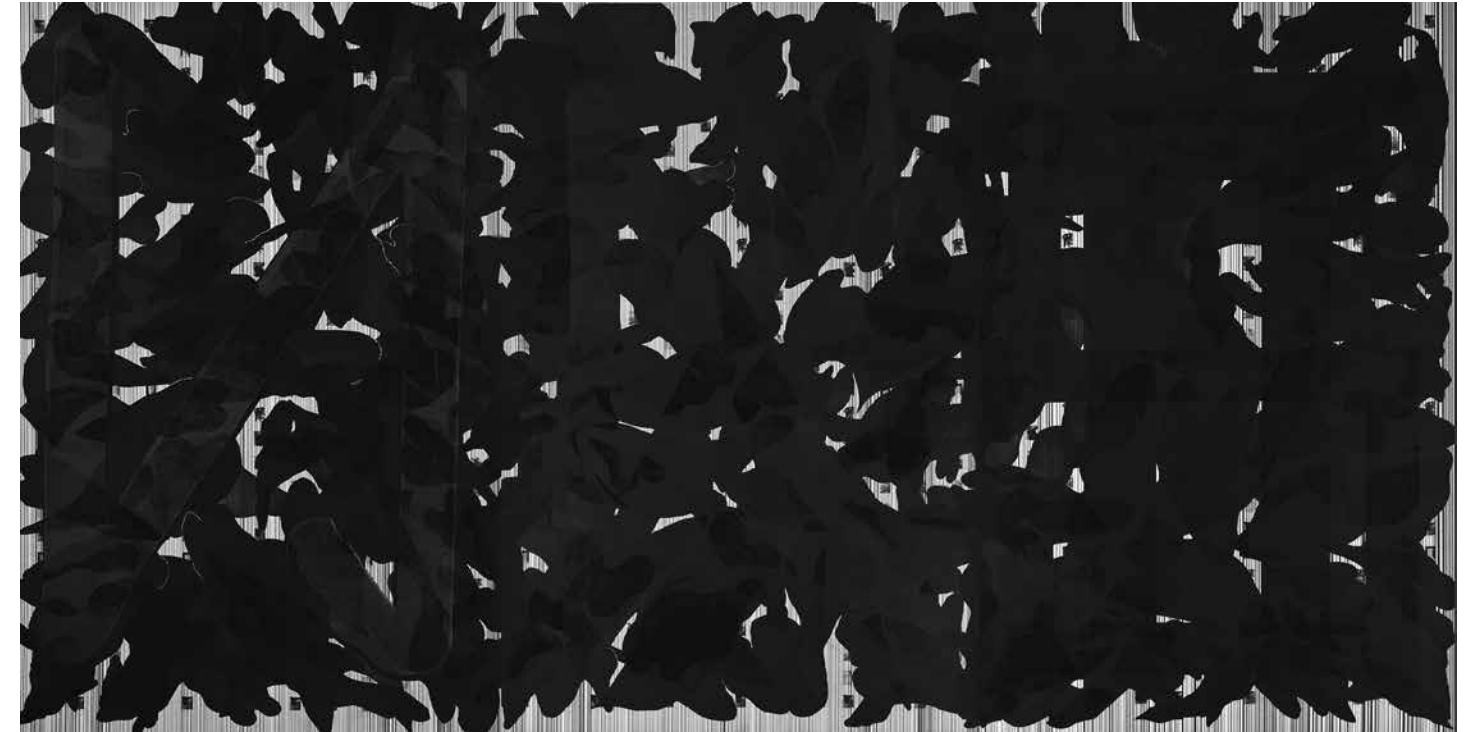
0117





... To be continued ...

**Paweł Weinreb**, *Istota/—*, 2014, druk cyfrowy, 2 x litografia, 70 x 86 / 54 x 79



**Andrzej Węclawski**, 2015, *Black screenplay I*, druk cyfrowy/szablon/serigrafia, 116 x 229

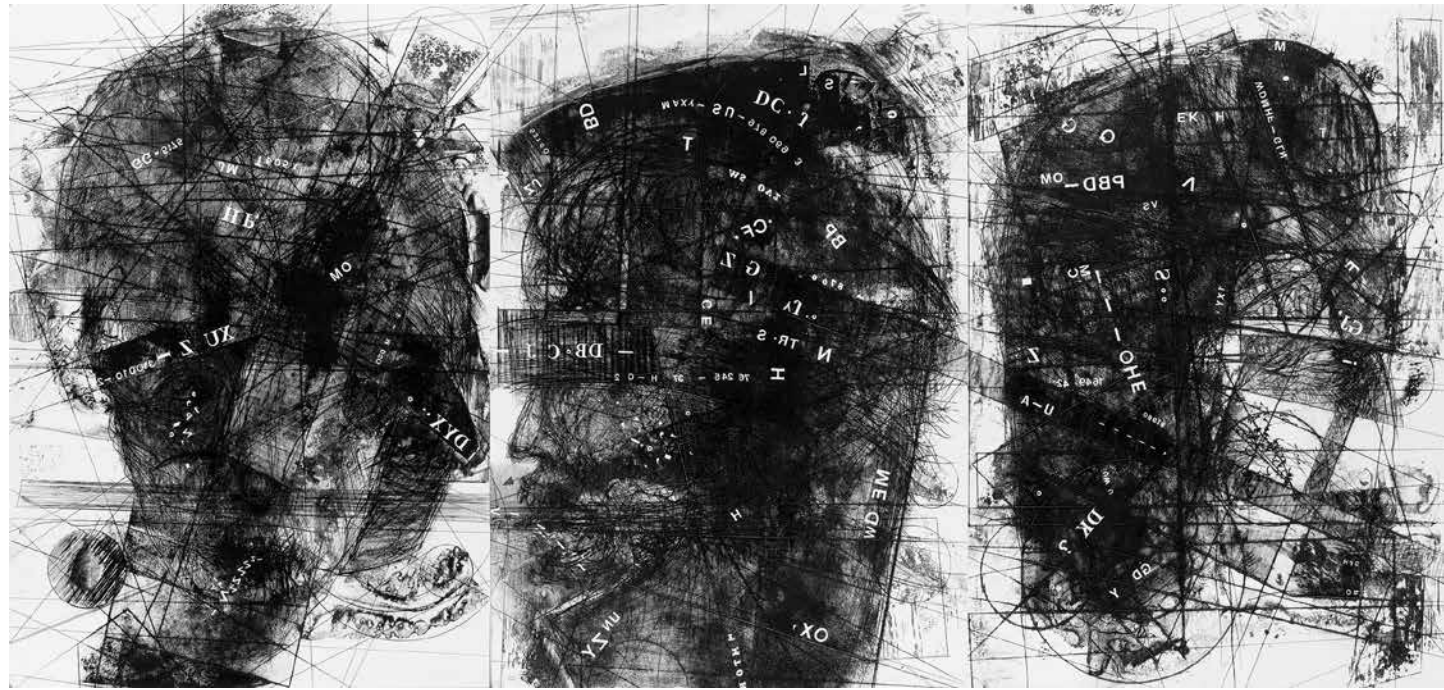


**Danuta Wieczorek**, 2015, *Totem*, linoryt, 100 x 70



**Tomasz Winiarski**, 2014, *Perpetuum mobile LXXIII*, mezzotinta, sucha igła, 74 x 106

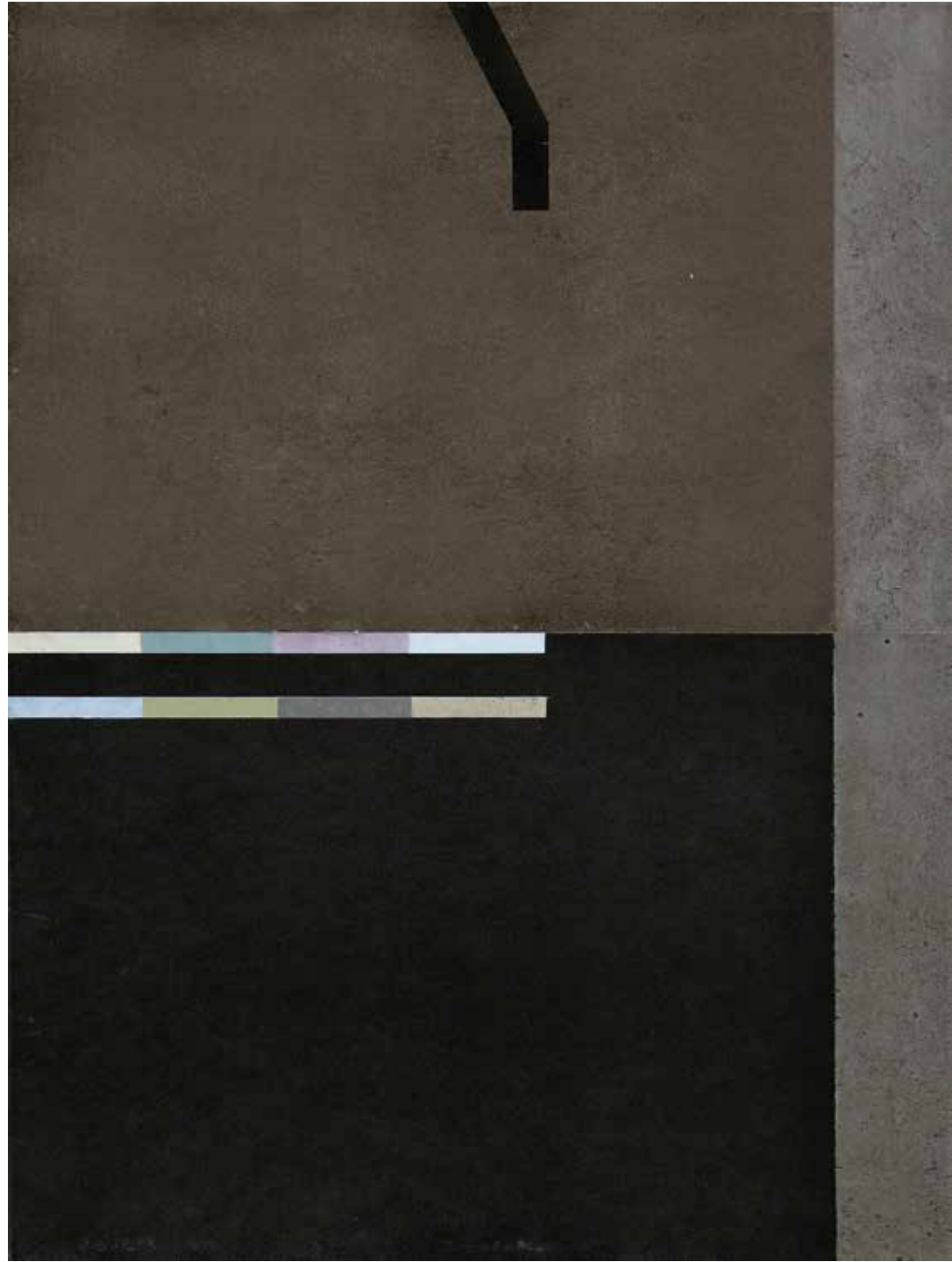




**Marek Zajko**, 2013, *Kagarice i helmfony 4*, suchoryt, 100 x 210



**Jakub Zdejszy**, 2013, *Erotyzm Ciała 1,2,3*, technika własna, 3 prace: 7 x 6



**Piotr Żaczek**, 2014, *Obszar XIX*, linoryt, 100 x 70





**Redakcja | Edited by**

Mirosław Pawłowski  
Grzegorz Hańderek

**Teksty | Texts**

Grzegorz Hańderek  
Adam Romaniuk  
Sebastian Dudzik

**Recenzje | Review**

prof. Marian Oslisło  
prof. Jacek Szewczyk

**Projekt graficzny | Graphic design**

Mirosław Pawłowski

**Projekt okładki | Cover design**

Artur Oleś

**Redaktor językowy | Copy editing**

Anna Cichoń

**Fotografie | Photography**

Artyści

**Korekta | Proofreading**

Anna Cichoń

**Tłumaczenie | Translation**

Łukasz Kansy

**Typografia | Typography**

Radikal

**Wydawca | Published by**

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach  
[www.asp.katowice.pl](http://www.asp.katowice.pl)

**Druk | Printed by**

Katowice

**Nakład | Circulation**

600 egzemplarzy

ISBN 978-83-61424-74-1

**Triennale Grafiki Polskiej**

[www.tgp.asp.katowice.pl](http://www.tgp.asp.katowice.pl)



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
Projekt objęty mecenatem Miasta Katowice



Patronat medialny



DESIGNALIVE