

3.

Autoreferat w języku polskim i angielskim

Autoreferat

Krzysztof Rukasz

Wydział Artystyczny UMCS w Lublinie

Lublin 2018

Spis treści:

1. Dane osobowe

2. Wstęp

3. Rozdział I – Opis wcześniejszych dokonań artystyczno / naukowych z uwzględnieniem okresu z przed uzyskania tytułu doktora sztuki i poszukiwań osobistej nowej formy wypowiedzi artystycznej

4. Rozdział II – Analiza dzieła zgłoszonego, jako aspiracje do spełnienia warunków postępowania habilitacyjnego – **Zestaw grafik wykonanych w technice litografii, powstałych w latach 2014-2017, prezentowanych pod wspólnym tytułem „Kamień i powietrze”**

5. Rozdział III – Opis działalności naukowej, dydaktycznej i popularyzatorskiej

Dane osobowe

1. Imię i nazwisko : Krzysztof Rukasz

2. Posiadane dyplomy i stopnie naukowe / artystyczne

Doktor sztuk plastycznych w zakresie sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie z dnia 29 czerwca 2007 roku na podstawie rozprawy doktorskiej: „Schemat, symbol, maniera”.

Promotor: Prof. Piotr Lech

Recenzenci: Dr hab. Jan Ferenc WA UMCS w Lublinie

Prof. Andrzej Węclawski ASP Warszawa

Magister wychowania artystycznego – Instytut Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie

Dyplom pod kierunkiem prof. Danuty Kołwzan-Nowickiej w Pracowni litografii, 5 grudnia 1995 roku.

Promotor: Dr hab. Piotr Lech

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych

15 luty 1996 – 30 września 1999 roku, zatrudniony na stanowisku starszego referenta inżynierjno-technicznego w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie

1 października 1999 – 30 września 2007 roku, zatrudniony na stanowisku asystenta w Zakładzie Grafiki Instytutu Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie

Od 1 października 2007 roku do chwili obecnej, zatrudniony na stanowisku adiunkta Zakładu Projektowania Graficznego i Litografii Instytutu Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie

4. Wskazane osiągnięcia artystyczne

Zgodnie z wymogami formalnymi, wskazuję zestaw grafik wykonanych w technice litografii, powstałych w latach 2014-2017, prezentowanych pod wspólnym tytułem „Kamień i powietrze”.

KAMIEŃ I POWIETRZE

Wstęp

Autoreferat ten jest próbą opisu mojej twórczości artystycznej oraz pracy dydaktyczno-naukowej, od momentu uzyskania magisterium do chwili obecnej, ze szczególnym uwzględnieniem okresu od uzyskania tytułu doktora sztuk plastycznych w roku 2007 do roku 2018.

Opracowanie to składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich, dla zachowania chronologii i przejrzystości zachodzących zmian, przedstawiam swoją twórczość z początków zatrudnienia na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, a także prezentuję proces dochodzenia do obecnych poczynań artystycznych. W rozdziale drugim opisuję szczegółowo aspirujący zestaw grafik „Kamień i powietrze”, koncentrując się na najbardziej charakterystycznych pracach oraz tych, które odegrały przełomową rolę w moich obecnych poszukiwaniach litograficznych. Umieściłem tutaj również ogólną ideową i formalną charakterystykę zestawu, a także prognozę dalszych koncepcji artystycznych. Rozdział trzeci prezentuje moją pracę w szkolnictwie wyższym oraz poszczególne jej aspekty z akcentem postawionym na dydaktykę i promocję.

Rozdział I

Etymologia

Podczas swojej edukacji artystycznej i wczesnego okresu zawodowej pracy twórczej byłem silnie związany ze sztuką przedstawiającą. Wyrazem tego zamiłowania był dyplomowy cykl litografii pod tytułem: „Retrospekcja H-D”. Grafiki te zostały zrealizowane w konwencji realistycznej i przedstawiały kompozycje złożone z sylwet motocykli marki Harley-Davidson, połączonych z kadrami skrupulatnie wyselekcjonowanych, charakterystycznych, stylistycznych detali obiektów. Poszczególne kompozycje poświęcone były wybranym kultowym modelom marki, będących kamieniami milowymi amerykańskiego motocyklizmu. Projekt oparty był na szczegółowej dokumentacji fotograficznej. Rysunki wykonywałem na kamiennych matrycach litograficznych o wymiarach 72 x 58 cm. Jako narzędzie rysunkowe posłużył mi długopis. Ten sposób opracowania matrycy jest bardzo żmudny, gdyż długopis zostawia na kamieniu bardzo cienki ślad, dwu-, trzykrotnie cieńszy od pozostawionego w ten sam sposób na papierze. Jest to spowodowane diametralną różnicą w twardości podłoża rysunkowego. Papier wyraźnie ustępuje pod naciskiem, czego następstwem jest zwiększenie płaszczyzny przylegania kulki długopisu. Twarda powierzchnia kamienia nie poddaje się naciskowi, w wyniku czego płaszczyzna styku kulki długopisu z nią jest niewielka, co skutkuje powstawaniem znacznie cieńszych linii. W przypadku grubszych linii, dużych płaszczyzn czerni, czy waloru, fakt ten wymusza na twórcy zwielokrotnienie poświęconego czasu i energii na studium sztancy. Litografia długopisowa wiąże się ze skrupulatnością i konsekwencją w zgłębianiu warsztatu graficznego. Bez właściwej wiedzy i praktyki dotyczącej opracowania rysunkowego matrycy tą metodą, trudno jest zapanować nad wszystkimi aspektami związanymi z profesjonalnym, stabilnym drukiem. W momencie, gdy posiada się odpowiednią wiedzę na ten temat, można w kontrolowany i świadomy sposób przelewać swoje artystyczne wizje na kamienną matrycę. Eksperyment ten był niezwykle interesujący i pouczający. Chęć podnoszenia kunsztu graficznego towarzyszy mi do dnia dzisiejszego. Staram się wykorzystać każdą sposobność, pozwalającą na poszerzenie mojej wiedzy teoretycznej i praktycznej. Dlatego też bardzo ważny i rozwijający jest dla mnie udział w konferencjach i sympozjach naukowych, poświęconych sztuce, uczestnictwo w wystawach i spotkaniach z innymi twórcami. Każda forma wymiany wiedzy i doświadczeń,

pozwała mi na rozwój własnej świadomości plastycznej. Tego typu konfrontacje skutkują myślą, że mogę wykonać coś „lepiej”, „inaczej”, „ciekawiej”, determinują mnie i mobilizują do dalszych badań natury sztuki.

Przyczyna i skutek

Przełomem w mojej twórczości była decyzja o porzuceniu wcześniej obranej drogi artystycznej. W pracy zatytułowanej: „Schemat, Symbol, Maniera”, będącej zwieńczeniem mojego przewodu doktorskiego, dokonałem rozliczenia się z własną przeszłością twórczą. Nie chcąc utknąć w manierze tematycznej i stylistycznej, świadomie zrezygnowałem z wypracowanego stylu. Stworzyłem przestrzenną kompozycję graficzną, składającą się z dwudziestu dwustronnych grafik, wykonanych w technice cyfrowej, tworzących ściany kubika zawieszzonego w powietrzu. Powstała w ten sposób bryła można było oglądać zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz. Zewnątrz bryły przedstawiały fotogramy przewodniego motywu wykonane w pozytywie, zaś wewnątrz kubika było ich negatywowym odbiciem. Obiekt symbolizował moją wcześniejszą twórczość, a forma kompozycji przestrzennej nawiązywała do kształtu paczki, w którą spakowałem swoją artystyczną przeszłość, i w której ją pozostawiłem. Odcinając się od własnych wcześniejszych dokonań artystycznych, z pełną premedytacją postawiłem się w sytuacji bez wyjścia. Decyzja zerwania z dotychczasowymi nawykami i metodami twórczymi była ostateczna i złożona publicznie. Ten fakt spowodował swoistego rodzaju samooswobodzenie, lecz nie był on jeszcze początkiem nowej drogi artystycznej, a jedynie punktem przełomowym w mojej karierze.

Czas zamętu

Odrzucenie wcześniejszych przyzwyczajzeń twórczych było swoistego rodzaju oczyszczeniem, ale nie dawało nic w zamian, poza pytaniem „Co dalej?”. Rozpocząłem etap poszukiwań nowej formy samorealizacji artystycznej. Okres ten mogę scharakteryzować bardzo ogólnie, jako czas nieskoordynowanych eksperymentów: od realizacji indywidualnych i grupowych niszowych projektów w przestrzeniach publicznych, poprzez pomocnicze

uczestnictwo w conceptach autorskich zaprzyjaźnionych artystów, po czas poświęcony opanowaniu pinstriping'u.¹ Niewątpliwie był to interesujący period, pełen różnorodnych artystycznych poczynań, z których niestety nie wszystkie doczekały się realizacji i pozostały jedynie na etapie idei. Nie uważam jednak, że był to czas stracony. W okresie tym moje zainteresowania plastyczne przeszły metamorfozę i uległy przeformatowaniu.

Geneza powietrza

Początek nowej koncepcji narodził się nie przypadkowo. W rzeczywistości, jej podstawowe części składowe, zawsze towarzyszyły mi w pracy twórczej. Z jednej strony niezawodna litografia z całym wachlarzem swoich możliwości kreacji, z drugiej zaś strony aerografia (którą uprawiałem jeszcze przed studiami), ze swoją niezgłębioną malarską tonalnością oraz faktem braku śladu narzędzia. Koncepcja fuzji tych dwóch technik pozwoliła na powstanie nowej, własnej formy przedstawień graficznych. Oczywiście zdawałem sobie sprawę, że nie jestem pierwszym artystą, który sięga po aerograf w celu opracowania matrycy litograficznej, nie mniej jednak traktowałem ten obszar kreacji jako niedoceniony, a dający mnóstwo możliwości twórczych. Wielu litografów przyznaje, że podejmowali próby wykorzystania aerografu w opracowywaniu kamiennej matrycy, lecz najczęściej kończyły się one w fazie testów lub na etapie pojedynczych prac. Inni artyści realizujący się w technice litografii, aerograf w swojej twórczości traktują jako narzędzie uzupełniające, pomocnicze, nigdy wiodące. Niezwykle trudno jest znaleźć litografie wykonane airbrush'em², zwłaszcza w sztuce europejskiej, a w szczególności polskiej. Szukając przyczyn takiego stanu rzeczy należy rozważyć cztery główne aspekty wpływające na ogólną kondycję aerografii w litografii:

- Pierwszą przyczyną wpływającą negatywnie na dotychczasową formę samej aerografii była niewystarczająca ilość publikacji, opracowań i materiałów szkoleniowych. Zwłaszcza w języku

¹ Forma zdobienia między innymi motocykli, samochodów, rowerów oraz przedmiotów codziennego użytku przy pomocy specjalnych pędzli zwanych „dager’ami” umożliwiających tworzenie długich cienkich linii.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Pinstriping> (15.12.2017)

² Narzędzie umożliwiające rozpylanie pod ciśnieniem farb oraz innych cieczy na dowolne podobrazie.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Airbrush> (15.12.2017)

polskim nie było poważnych i wyczerpujących publikacji, traktujących aerografię w istocie jej rzeczy. Przez lata można było napotkać jedynie krótkie artykuły prasowe, opisujące ogólne właściwości aerografii i prezentujące pojedyncze postaci zapaleńców realizujących się w tej formie tworzenia. W dobie Internetu sytuacja ta wyraźnie się poprawiła, pojawiła się możliwość korzystania ze specjalistycznych witryn oferujących wiedzę, sprzęt i materiały. Powstają fora miłośników tej formy obrazowania, dostępne są filmy instruktażowe poświęcone budowie i zasadom działania sprzętu, metodom użytkowania, trikom, jak i prezentujące artystów przy pracy.

- Drugim powodem niskiej popularności aerografii wśród artystów jest fakt kojarzenia jej głównie z twórczością użytkową, design'em, a nie pracą *sensu stricte* artystyczną. Można powiedzieć, że aerograf uważany jest za narzędzie mniej szlachetne, na przykład od piórka, kredki, pędzla z włosia, igły czy dłuta. Biorąc pod uwagę krótką historię aerografu (pierwszy patent przyznany w 1876 roku³) trudno jest porównywać go z wyżej wymienionymi narzędziami. Uniwersalność tego narzędzia i mnogość jego zastosowań nie powinna wpływać negatywnie na jego postrzeganie i wykorzystanie w sztuce. Sądzę, że fakt powszechnego stosowania aerografu w szeroko rozumianej reklamie XX wieku, nie powinien eliminować go z zastosowań artystycznych, wręcz przeciwnie. Jest to narzędzie ergonomiczne, ekonomiczne, o wysokiej precyzji i szerokiej skali możliwości. Niestety w Europie aerograf nie zdobył tak wielkiej popularności, jak w swojej ojczyźnie - Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, gdzie posługują się nim powszechnie zarówno artyści profesjonalni, jak i niezliczone rzesze plastyków amatorów. W 1886 roku powstała „The Illinois Art. School” - pierwsza szkoła artystyczna, w której programie nauczania była obsługa aerografu.⁴ Jednym z prekursorów wykorzystania aerografu w sztuce był Man Ray, który zaprezentował w 1917 roku cykl prac wykonanych przy użyciu tego narzędzia⁵. Oczywiście najbardziej

³ Witryna internetowa poświęcona historii aerografii
http://www.airbrushmuseum.com/airbrush_history_stanley_1.1.htm (15.12.2017)

⁴ Witryna internetowa poświęcona historii aerografii
http://www.airbrushmuseum.com/airbrush_history_timeline.htm (15.12.2017)

⁵ Witryna internetowa poświęcona aerografii, A. Karpiński, *Airbrush historia i terażniejszość*
http://www.airbrush.com.pl/att/Airbrush_historia_i_terazniejszosc_PL.pdf (15.12.2017)

zapamiętany został okres popartu, op-art'u i hiperrealizmu. Był to czas największej popularności aerografii w sztuce wysokiej.

- Kolejnym, trzecim aspektem niedocenia „powietrznego pędzla”⁶ w sztuce jest fakt, że duża część twórców oczekuje natychmiastowych efektów, zapominając o tym, że każde narzędzie należy poznać, przyzwyczać się do niego i nauczyć się nim posługiwać. Jest to proces taki sam, jak w przypadku nauki rysowania ołówkiem, węglem, malowania tradycyjnym pędzlem czy nauki pisania piórem. Po prostu wymaga to poświęcenia czasu na ćwiczenia, próby i wprawki.

- Czwarta przyczyna pomijania aerografu, jako narzędzia artysty, lokuje się w niewłaściwym doborze sprzętu, a dokładnie rzecz biorąc, używaniu sprzętu niskiej jakości. Wielu artystów, zwłaszcza Europy wschodniej, z braku alternatywy, zaczynało swoją przygodę z aerografią korzystając z aerografów produkcji radzieckiej⁷, które potrafiły zniechęcić najbardziej wytrwałych adeptów. Obecnie wybór sprzętu jest niemal nieograniczony, stale pojawiają się nowe modele, spełniające coraz bardziej wymagające oczekiwania i zapotrzebowania rynku. Oferowane są aerografy od najprostszych jednofunkcyjnych po aerografy dwufunkcyjne, dla alergików, osób prawo i leworęcznych, potrafiące zostawić na podobrazii linię grubości ludzkiego włosa, jak i plamę kilkunastu centymetrów. Jednak w natłoku towaru jest niezliczona ilość sprzętu potocznie zwanego *no name*, lub firm o nazwach łudząco podobnych do nazw znanych marek. Sprzęt tej kategorii należy umieścić na skali jakości poniżej aerografów radzieckich. Jedynie aerografy renomowanych firm, dbających o wysokie standardy produkcji i stale ulepszające swoje wyroby, mogą sprostać oczekiwaniom współczesnego profesjonalnego artysty. Podczas swoich zajęć na uczelni, kursów, cyklicznych pokazów na Lubelskim Festiwalu Nauki, prezentacjach w zainteresowanych Akademiach Artystycznych, przedstawiam, omawiam i porównuję całą gamę aerografów, od tych bezużytecznych po topowe modele liderów rynku. Ma to na celu uświadomienie przyszłym aplikantom aerografii, jak istotny jest dobór właściwego sprzętu, jak łatwo jest wpaść w sidła nieuczciwych producentów nastawionych jedynie na zysk. Niewłaściwe oprzyrządowanie,

⁶ Jest to dosłowne tłumaczenie z j. angielskiego słowa *airbrush*, *air* - powietrze, *brush* - pędzel, [źródło] J. Stanisławski, K. Billip, Z. Chociłowska, *Podręczny Słownik Angielsko-Polski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s.18, s.87

⁷ Od autora: Aerograf wyprodukowany w Związku Radzieckim przez fabrykę „Этон”



często skutkuje zniechęceniem się osób początkujących do tej formy samorealizacji twórczej i zarzuceniem dalszych prób związanych z tym narzędziem.

Zdając sobie sprawę, że aerograf jest tylko, i aż narzędziem umożliwiającym mi realizację moich koncepcji artystycznych, przystąpiłem do kompletowania nowego warsztatu graficznego i poszerzenia wiedzy z zakresu techniki aerografii. Stopniowo rozbudowywałem moją bazę narzędziową i materiałową, a przede wszystkim zdobywałem wiedzę poprzez rozmowy z artystami bardziej doświadczonymi w tej dziedzinie, tłumaczenie branżowych wydawnictw dotyczących tematyki aerografii⁸. W zdobywaniu wiedzy, nieocenione okazały się obszerne filmy instruktażowe, wydawane w formie DVD⁹, jak i prezentowane w Internecie krótkie clipy, poświęcone różnym trikom i sposobom formowania określonych efektów wizualnych. Niestety, wiedza ta nie obejmowała wykorzystania aerografu w rysunkowym opracowaniu matrycy litograficznej. Jedyną publikacją jaką wówczas napotkałem, a w której ta tematyka została poruszona, było dzieło profesora Pawła Frąckiewicza zatytułowane „Pamięć przyszłości”¹⁰.

⁸ Kwartalnik instruktażowy poświęcony aerografii, prezentujący różnych artystów, ich dzieła oraz analizy ich technik przedstawione w formie „krok po kroku”, *Airbrush Step By Step*, Newart Medien & Design, Hamburg

Dwumiesięcznik poświęcony pinstriping’owi, aerografii i szeroko pojętej grafice custom. *Pinstriping & Kustom Graphics Magazin*, Pensord Ltd, Blackwood

⁹ Film instruktażowy prezentujący sylwetkę i metody tworzenia Garego Jensona. G. Jenson, *Pinstriping Dynamics, Pinstriping Kustom Series*, Airbrush Action Inc., Nowy Jork 2006

Film instruktażowy prezentujący tricki i metody tworzenia tekstur prezentowane przez Craiga Frasera oraz Diona Giuliano, *Clearcoating cheap tricks & special F/X, Automotive Kustom Series*, Airbrush Action Inc., Nowy Jork 2002

Film instruktażowy prezentujący produkty firmy Auto-air oraz ich sposoby wykorzystania, *Auto-Air Colors-Water Based Custom Automotive Paint*, SM Designe, East Granby 2008

Seria dziesięciu filmów prezentująca metody tworzenia Davida Mortona, *David Morton*, Airbrush Classes, California 2008

Film instruktażowy prezentujący sylwetkę i metody tworzenia Stevea Kafki, mistrza scrollbrashingu. *Kafka-Welcome to My World*, vol.1, vol.2, Kafka Design, Allenwood 2005

¹⁰ P. Frąckiewicz, *Pamięć przyszłości-Perspektywy rozwoju litografii wobec digitalizacji*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2012, s.94

Pierwsze testy aerografii na kamieniu

Przy użyciu prywatnego aerografu i po zakupie ze środków własnych pierwszego kompresora do wydziałowej pracowni litografii, rozpocząłem testy różnych materiałów rysunkowych. Po wielu próbach przeprowadzonych na tuszach litograficznych wszystkich znanych mi marek, tynkturze oraz materiałach rysunkowych spreparowanych samodzielnie na cele projektu, doszedłem do wniosku, że tylko jeden produkt spełnia moje oczekiwania. Tusz litograficzny firmy Rohrer & Klingner,¹¹ dzięki bardzo drobnemu pigmentowi (nie zatykał dyszy aerografu), okazał się najbardziej jednorodny w całej konsystencji - nie ulegał nadmiernemu rozwarstwianiu. Produkt ten pozostawiał stabilne, równomierne zatłuszczenie na powierzchni łupka wapiennego (najdrobniejszy punkt był drukowalny i nie poszerzał swojej powierzchni). Kolejną istotną cechą tego tuszu jest jego czarny kolor, który pozwala na matrycy zostawiać maksymalnie zbliżony, kontrolowany efekt, analogiczny do śladu farby drukarskiej.

W ramach badań statutowych, prowadzonych na mojej rodzimej uczelni, złożyłem projekt dotyczący zastosowania aerografii w litografii. Za uzyskane środki pozyskałem pierwszy profesjonalny aerograf do naszej pracowni litografii. Niewątpliwie, ten krok, przyczynił się do zintensyfikowania badań nad możliwościami wykorzystania „powietrznego pędzla” w litografii. Już pierwsze próby wykorzystania aerografu wzbudziły wśród studentów wzrost zainteresowania jego możliwościami, jak i samą litografią. Te wydarzenia utwierdziły mnie w przekonaniu, że obrana przeze mnie droga nie tylko przyczyni się do mojego artystycznego rozwoju, ale może przede wszystkim pozwoli na wzbudzenie większego zainteresowania studentów tą jakże wymagającą i ciężką techniką, jaką jest litografia. W dobie mediów cyfrowych, naturalną rzeczą jest, że duża część studentów z powodu udogodnień i nieograniczonych możliwości, wybiera łatwiejszą formę samorealizacji. Cierpią na tym tradycyjne techniki graficzne. Dlatego, dla zachowania tradycji warsztatowej, ważne jest poszukiwanie nowych, nietypowych rozwiązań w obrębie klasycznej grafiki artystycznej.

¹¹ Litograf Johann Adolf Rohrer (1850 - 1918) rozpoczął w 1892 roku w Lipsku produkcję graficznych specjalnych preparatów. Jego syn Johann Adolf Rohrer jun. (1880 - 1953) - również wyszkolony litograf - kontynuował produkcję specjalnych produktów i założył wraz ze swoim partnerem Felix Arthur Klingner w 1907 roku firmę Rohrer & Klingner Leipzig Co., która nadal działa pod tą nazwą. <https://www.rohrer-klingner.de/> (15.12.2017)

Niebagatelne znaczenie ma też stałe poszerzanie bazy materiałowo - narzędziowej umożliwiające ciągły rozwój i eksperymentowanie.

O warsztacie

Kolejny etap okazał się wyjątkowo żmudny i pracochłonny. Przystąpiłem do opracowania procedur preparacji kamiennej matrycy, pokrytej rysunkiem naniesionym bezkontaktowo. Obraz wykonany w ten sposób jest wyjątkowo cienki i delikatny, jego grubość mierzy się w mikronach, co skutkuje bardzo dużą oszczędnością tuszu. Matryca w początkowej fazie jest bardzo podatna na uszkodzenia, gdyż połączenie materiału rysunkowego z powierzchnią kamienia zależy od lepkości każdej cząsteczki tuszu. Mniejsze drobinki materiału rysunkowego mają tendencje do słabszego wiązania się z łupkiem, gdyż podczas powietrznego transportu pomiędzy dyszą aerografu, a podłożem szybciej wysychają. Najdrobniejsze cząstki docierają do matrycy w stanie suchym tracąc swoją zdolność do połączenia z kamieniem, tworząc tak zwany odkurz. W momencie kontaktu z matrycą tusz osiada na niej grawitacyjnie, stanowiąc wyjątkowo delikatne połączenie, a nie jest wcierany mechanicznie, w dużej ilości, jak to się odbywa w przypadku tradycyjnych narzędzi rysunkowych. Dlatego należy dochować wszelkich starań, by preparacja przebiegała zgodnie z procedurami i nie uszkodziła tak subtelnej więzi. Następną istotną cechą przygotowanej w ten sposób matrycy jest mikroskopijnych rozmiarów punkt. Na końcu iglicy, tusz wypływający z dyszy aerografu natrafia na strumień powietrza podawanego podciśnieniem, co powoduje jego atomizację, wskutek której z pistoletu wydobywa się ściśle ukierunkowana delikatna mgiełka rozpylonego materiału rysunkowego. Tak powstały punkt nie powinien być pokrywany w tradycyjny sposób kalafonią, ponieważ ręcznie ucierana kalafonia ma niejednorodną strukturę. W tej samej próbce znajdują się mniejsze i większe ziarna kalafonii. W chwili, gdy większe ziarno kalafonii połączy się z mniejszym punktem rysunkowym w dalszej fazie preparacji może spowodować jego powiększenie. Z tego powodu, przygotowując matrycę do preparacji, rysunek zabezpieczam jedynie talkiem. Na tak przygotowanej matrycy, talk w pełni chroni punkt przed przetrawieniem, a zarazem nie poszerza jego średnicy, zachowując go w nominalnym rozmiarze. Oczywiście osoby bardziej

rygorystycznie podchodzące do procedur Senefeldera¹², mogą negować ten sposób, jednak w drodze doświadczeń doszedłem do wniosku, że jest to bezpieczna i nie ingerująca w rysunek procedura. Podczas wykonywania rysunku za pomocą aerografu, należy uważać, by nie zaczernić zbyt mocno matrycy. Cząstki rozpylonego tuszu potrafią być tak małe, że nie jesteśmy w stanie ich zauważyć nieuzbrojonym okiem. Podczas zastąpienia ich czarną farbą może okazać się, że nasz rysunek jest ciemniejszy nawet o dwa tony od tego, co zamierzaliśmy uzyskać. Rozwiązaniem tego problemu jest stała kontrola powierzchni kamienia podczas opracowania rysunku, poprzez obserwowanie postępów przez szkło powiększające. Wzmocnienie rysunku jest zawsze możliwe i nie naraża żadnych większych problemów, w przeciwieństwie do rozjaśniania, które nie jest niemożliwe, ale nie daje tego samego efektu świetlnego, co właściwie nadany tusz. Do rozświetlania rysunku używam mini pistoletu do piaskowania, gdyż nie pozostawia on typowych mechanicznych zarysowań struktury kamienia, a jedynie przywraca naturalną ziarnowaną strukturę powierzchni łupka wapiennego. Metoda ta pozwala na ponowne opracowywanie rysunkowe rozświetlonej partii obrazu bez ryzyka ujawnienia się niepożądanych mechanicznych uszkodzeń matrycy. Pistolet ten może być stosowany nie tylko jako korektor, ale także jako narzędzie rysunkowe. Świetnie sprawdza się w rysunkowej technice *Ossa sepii*¹³, mezzotincie na kamieniu. W tym przypadku jest to rysowanie światłem na zaczernionej asfaltem powierzchni kamienia, poprzez odsłanianie poszczególnych partii rysunkowych za pomocą wyrzucanych pod ciśnieniem ziaren korundu szlifierskiego. Ta forma opracowania matrycy daje niezwykle szeroką skalę szarości i wyjątkowo zróżnicowany wachlarz uzyskiwanych efektów. Przy użyciu dużego ciśnienia powyżej 3,5 Bara i drobnego korundu (gradacja powyżej 200), zbliżając dyszę do powierzchni kamienia na odległość około 2-3 mm, możemy uzyskać wyraźną ostrą linię grubości śladu zostawianego przy pomocy cienkopisu na kartce papieru. Wraz ze zwiększaniem dystansu pomiędzy dyszą, a powierzchnią kamienia linia ta będzie się poszerzać i jednocześnie jej zarys będzie stopniowo wytracał swoją ostrość, rozmywając się, aż do całkowitego zaniku. Przy opracowaniu płaszczyzn, używając jednego rozmiaru korundu, możemy sterować intensywnością rozświetlenia poprzez różnicowanie odległości

¹² G. Antreasian and C. Adams, *The Tamarind Book of Lithography Art. & Techniques*, Tamarind Lithography Workshop Inc., Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1971, s.55

¹³ W. Warzywoda *Podręcznik Litografii Czarno-Białej*
<http://www.witoldwarzywoda.republika.pl/dydaktyka/cb7.html> (15.12.2017)

między narzędziem a matrycą. Im dystans będzie mniejszy tym rozjaśnienie będzie bardziej wyraziste, im bardziej będziemy zwiększać tę odległość, powstały rysunek będzie ciemniejszy, subtelny, a jego kontury będą wtapiać się w czerni tła. Kolejną zmienną, która różnicuje tak opracowywany rysunek jest czas. Dłuższe kierowanie strumienia wyrzucanego pod ciśnieniem korundu w jedno miejsce będzie stopniowo rozjaśniać to miejsce, aż do uzyskania pożądanego waloru lub czystej bieli. Podobne zamiary możemy realizować poprzez regulację ciśnienia powietrza wyjściowego. Zwiększając ciśnienie na manometrze kompresora podnosimy prędkość wyrzucanego przez dyszę pistoletu korundu, co za tym idzie, zwiększamy impet, z jakim usuwany jest asfalt z powierzchni matrycy. Następną formą kreowania obrazu przy wykorzystaniu tej metody jest stosowanie korundów o różnej gradacji. Drobne korundy zostawiają delikatne, mgliste plamy, złożone z niemalże niezauważalnych punktów, zaś bardziej grube gradacje odsłaniają wyraziste ziarnowane powierzchnie, co daje możliwość zestawiania ze sobą różnorodnych tekstur. Na tak rozległej gamie możliwości formowania przestrzeni obrazu, możemy budować własne kombinacje, miksować je, uzupełniać je o różne metody maskowania, bądź nanosić korekty.

Litograficzna alchemia?

W poszukiwaniu właściwej metody chemicznego utrwalania rysunku na matrycy pokrytej materiałem rysunkowym naniesionym aerografem, udałem się do Berlina na zaproszenie dziekana UDK (Universität der Künste¹⁴) prof. Marka Lammerta¹⁵. Wspólnie ze Steffenem Tschesno¹⁶ wykładowcą litografii na UDK, po przetestowaniu preparatów o różnych stężeniach i sprawdzeniu wielu czasów trawienia, doszliśmy do wniosku, że nie należy wyważać dawno otwartych drzwi. Niezależnie jakiej metody preparacji używamy, „na mokro” czy „suchy film”, tusz naniesiony na matrycę za pomocą aerografu i właściwie zabezpieczony, zachowuje się tak samo, jak nierozcieńczony tusz zaaplikowany na kamień

¹⁴ Oficjalna strona internetowa Uniwersytetu Sztuki w Berlinie <https://www.udk-berlin.de/startseite/> (15.12.2017)

¹⁵ Niemiecki artysta malarz, rysownik i pedagog, https://de.wikipedia.org/wiki/Mark_Lammert (15.12.2017)

¹⁶ Niemiecki drukarz, Litograf i pedagog, <https://www.udkberlin.de/personen/detailansicht/person/steffen-tschesno/> (15.12.2017)

piórką, pędzlem lub patyką. Należy jedynie zaufać własnemu doświadczeniu i preparować matrycę, jak zwykły rysunek tuszowy, zgodnie z preferowaną metodą. Jakiegokolwiek zmiany, wprowadzają tylko niepewność i chaos. Uważna obserwacja reakcji zachodzących na powierzchni kamienia podczas preparacji jest nieocenionym wyznacznikiem postępowania. Bardziej istotne jest użycie do preparacji właściwej farby i jej stopniowe nadawanie do momentu uzyskania oczekiwanego efektu. Próby przyspieszenia tego procesu przez użycie, na przykład zbyt długiej farby lub zbyt dużej jej ilości na wałku, skazane są na niepowodzenie. Przeczernienie rysunku przez nadanie po raz pierwszy niewłaściwej farby lub za dużej jej ilości na wymytą terpentyną albo tynkturą matrycę, to typowy błąd początkujących artystów korzystających z aerografu w kreacji litograficznej.

Papier i papier

Podczas pobytu w Berlinie miałem również szansę przetestować wiele papierów czerpanych niespotykanych powszechnie na naszym krajowym rynku. To doświadczenie, pomogło poszerzyć moją wiedzę na temat papierów graficznych i pozwoliło na bardziej świadomy ich dobór. W przypadku druku z matrycy graficznej, opracowanej za pomocą aerografu, wybór rodzaju papieru, jego gramatury i formy przygotowania ma fundamentalne znaczenie. W moim rozumieniu istotą profesjonalnego druku jest przeniesienie z matrycy na papier każdego, nawet najmniejszego punktu w niezmienionej formie. Nie każdy papier jest w stanie spełnić to wymaganie przy zachowaniu standardowych warunków druku (bez nadmiernego docisku, zbyt długiej farby). Wyniki tych eksperymentów pozwoliły mi na wyraźne określenie, jakich papierów powinienem unikać, a jakich używać w przypadku konkretnych metod i form przedstawień. Z całej gamy testowanych arkuszy, jeden produkt wyraźnie wyróżniał się swoją uniwersalnością oraz precyzją druku. Niemiecka papiernia Zerkall oferuje dedykowaną do litografii serię „LITHO VI” w czterech gramaturach 210, 250, 270, 300¹⁷. W mojej subiektywnej ocenie są to papiery bardzo wysokiej jakości, sprawdzające się bez najmniejszego zarzutu w druku matryc opracowywanych przy pomocy aerografu. W procesie moczenia nie rozwarstwiają się, a ich struktura

¹⁷ Niemiecka papiernia Papierfabrik Zerkall, Rener und Soehne GmbH & Co.KG
<http://www.zerkall.com/English/Paper/Planopapiere.E1.html> (15.12.2017)



powierzchniowa nie ulega degradacji. Papiery te cechuje jednorodna, zwarta struktura wewnętrzna, co przekłada się na to, że nie wykazują tendencji do zrywania lica podczas zdejmowania ich z matryc bogatych w duże plamy czerni, nawet wypełnionych wyjątkowo lepka farbą. W trakcie druku, z kamieni rysunkowo opracowanych aerografem, przyjmują najdrobniejsze punkty, przy zachowaniu ich kształtu i intensywności nasycenia. Cechy te wyśmienicie predestynują „LITHO VI” do druku z matryc opracowanych aerografem, lecz zarazem te same właściwości stawiają tę markę w gronie papierów niezmiernie wymagających, nie wybaczą żadnych błędów powstałych na etapie rysunkowym lub w trakcie preparacji. Odwzorowują wszystko, jeden do jednego, włączając w to wszelakie defekty.

Rozdział II

Odbudowa / efekt / przedmiot

Po zaniechaniu wcześniej obranej drogi i wszystkich turbulencjach związanych z poszukiwaniem nowego kierunku swoich działań artystycznych, wkroczyłem na ścieżkę poniekąd mi znaną, a tak nieodgadnioną, skrywającą tak wiele tajemnic, zaskakującą i przewrotną. Wyjątkowo ryzykowna decyzja przyniosła mi wiele rozczarowań i chwil zwątpienia, ale nauczyła jednocześnie determinacji i wiary we własne idee artystyczne. Odbudowała mnie jako artystę i pozwoliła zostać lepszym pedagogiem. Wróciła niczym nieskrępowana radość tworzenia i chęć dzielenia się własnymi doświadczeniami. W pierwszej fazie zgłębiania tajników, nowej dla mnie metody opracowania matrycy litograficznej, postawiłem na głęboką czerń przechodzącą tonalnie do bardziej rozświetlonych partii obrazu. W ten sposób powstały dwie nowe grafiki.

Lemmerz I, II



Lemmerz - litografia, 40 x 60, 2014

Grafiki *Lemmerz* charakteryzują duże, ciężkie, aksamitne czernie, z których światło wydobywa kadr eliptycznego obiektu. Światło budując rysunek rozkłada się na przedmiocie z różnym natężeniem i siłą. Ta niejednorodna ekspozycja oświetlenia wynika ze skomplikowanej konstrukcji pozornie banalnego rekwizytu. W grafikach tych, poszukiwałem najbardziej ciemnych tonów, przypominających subtelne przetarcie dłonią czarnej nasyconej plamy wykonanej suchym węglem. Typowe ołówkowe szarości nie leżały w polu moich poszukiwań, są jedynie nieuniknionym dopełnieniem kompozycji. Kierując się dalej, w stronę bieli kartki, udało mi się uzyskać efekt, którego wcześniej nie stosowałem - delikatne, nieznaczne złamanie białego koloru. Z racji tego, że punkt jest niemal niezauważalny, a plamy przypominają przydymione klisze nakładające się na siebie, zdecydowałem się wzbogacić

fakturę przedstawianych powierzchni o beładnie rozrzucone ziarno większego rozmiaru. Impresję tą wykonałem, umieszczając przed iglicą aerografu pod kątem 30 stopni w stosunku do jego osi zatemperowany ołówek. Zatomizowany pigment wyrzucany pod ciśnieniem z dyszy aerografu trafiał na grafit ołówek, który imitował kolejną iglicę, na której drobinki tuszu kumulowały się w większe krople. Ostrze ołówka stałe znajdowało się w strumieniu mieszaniny materiału rysunkowego i powietrza. Dzięki temu tusz był stale dostarczany na szczyt ołówka, a powietrze zrzucało większe krople na matrycę. Wielkość punktu zmieniałem regulując ciśnienie wyjściowe kompresora, zgodnie z zasadą: im mniejsze ciśnienie tym większy punkt. W rezultacie tych zabiegów, powstała kompozycja nawiązująca do prac wykonanych w technice *osa sepii* (tzw. mezzotinta na kamieniu). Obraz budowany jest światłem, wydobywany z mroku głębokiej czerni.

Skazony pejzaż



Skazony pejzaż - litografia, 100 x 70, 2015

Ideą tej grafiki było stworzenie wrażenia nieprzyjemności, zagrożenia, wyobcowania, beznadziei. Warunkiem, jaki implikował mnie w trakcie tworzenia tej pracy była chęć uniknięcia nadmiernej dosłowności, z jednoczesnym przekierowaniem akcentów na impresję destrukcji. Rytm skosów wyjąłowanego gruntu, zmierzające od dołu sceny ku górze tworzą rozchwianie i poczucie niestabilności, zwieńczone linią wyimaginowanego pustego horyzontu. Omawiana litografia to konterfekt określonych stanów psychicznych, ujście skumulowanych doznań oraz związanych z nimi emocji. To forma dialogu z samym sobą, jak widzę istotne dla mnie sytuacje, jaki sam jestem, jak obserwuję innych. W pracy tej wykorzystałem aerograf do aplikacji czerni na kamień przez szablon z gumy arabskiej, wykonany bezpośrednio na matrycy za pomocą struktury gąbki wiskozowej. Tak powstały rysunek wzbogacałem o jaśniejsze tony mini pistoletem do piaskowania. Narzędzie to, a raczej ślad jaki zostawia na łupku wapiennym, jest pod każdym względem kompatybilny z efektami powstałymi

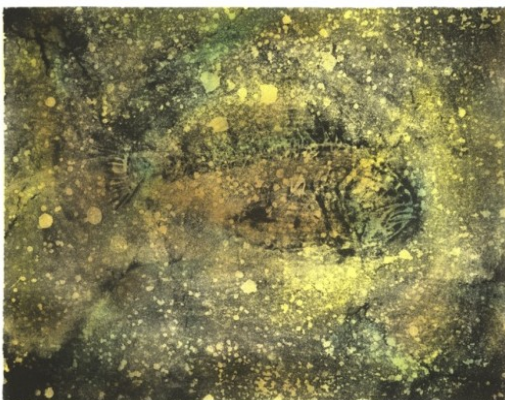
w wyniku opracowywania matrycy aerografem. Materiałem rysunkowym w tym przypadku jest korund szlifierski podawany, jak w aerografie pod ciśnieniem. Diametralną różnicą między tymi dwoma narzędziami jest fakt, że mini pistolet do piaskowania pozostawia biały ślad we wcześniej naniesionym materiale rysunkowym, jest odwróceniem aerografu, jego negatywową formą. Bliźniaczy charakter obu instrumentów daje twórcom nieograniczone możliwości kreacji, przy jednoczesnym zachowaniu spójności charakteru rysunku. Większość wcześniejszych metod usuwania rysunku opierała się na manualnym, żmudnym kasowaniu poszczególnych zarysowań, często naruszających strukturę powierzchniową kamienia. Dzięki użyciu mini pistoletu do piaskowania i doborze właściwego rozmiaru korundu zachowałem pierwotny drenaż, co ułatwiło mi naniesienie nowego rysunku na miejsca poddane korekcie bez utraty charakteru kreski lub plamy. Stosując po raz pierwszy aerograf w litografii zdawałem sobie sprawę, że nie jestem prekursorem tej formy opracowywania matrycy kamiennej, tak w przypadku mini pistoletu do piaskowania nie spotkałem się wcześniej z litografami stosującymi tą metodę oraz pracami noszącymi znamiona takich działań. Mówiąc o mojej autorskiej metodzie wykorzystującej wyżej wymienione narzędzie, dopuszczam myśl, że jeszcze nie trafiłem na artystę, który również wpadł na ten pomysł, niemniej jednak tę ideę wykoncypowałem sam, nie korzystając z dorobku innych twórców.

Maski

Kolejnym etapem w moich poszukiwaniach nowej drogi artystycznej był czas testowania różnych form maskowania. Poczynając od szablonu bezpośredniego wykonanego przy pomocy gumy arabskiej przez wszelakie artykuły samoprzylepne, do szablonów wycinanych ploterem i laserem. Specyficzną grupą szablonów są materiały zaadaptowane. Do tej sekcji należą tkaniny ażurowe, firany, siatki, materiały budowlane, dziewiarskie, watoliny, filtry, włosie starych pędzli, trzcinki, słomianki, pakuły, granulaty, ziarna, suszki, itd. Pole manewru w doborze różnego rodzaju przesłon jest nieograniczone, stale natrafiam na nowe materiały przydatne w kreacji matrycy litograficznej. Niektóre z szablonów wykorzystuję wielokrotnie w różnych pracach, lecz dopasowuję je do danej koncepcji. Przy użyciu tego samego szablonu często uzyskuję diametralnie różne efekty. W przypadku, gdy narzędzie jest ustawione prostopadle do matrycy uzyskuję równomiernie nasyconą na całej

powierzchni gładką plamę. Wystarczy, że zmienię ustawienie aerografu i skieruję strumień pod kątem na przykład 30 stopni, powstała plama zyskuje gradient. Tak spreparowana forma posiada rozjaśnienie od strony usytuowania dyszy, następnie stopniowo ciemnieje do całkowitego zaczernienia przy krawędzi ustawionej najdalej od aerografu. Kolejnym zabiegiem wykorzystywanym przeze mnie jest zmiana dystansu szablonu w stosunku do podłoża. Maski pozostająca w bezpośrednim kontakcie z płaszczyzną łupka pozwala uzyskać kształt o wyraźnym, ostrym konturze, zaś ten sam szablon odsunięty na pewną odległość od podłoża daje miękkie, stonowane, rozmyte obrysy. Do szablonów należą też blendy z wody, które dają bardzo interesujące rezultaty, zwłaszcza gdy materiał rysunkowy jest aplikowany pod bardzo ostrym kątem. Na matrycę rozpryskuję duże krople wody, następnie pistolet natryskowy ustawiam niemal równoległe do płaszczyzny kamienia i aplikuję materiał rysunkowy. Tusz pod wpływem grawitacji opada swobodnie na miejsca nie pokryte wodą i na powierzchni kropli. Z racji sferycznego kształtu kropli i niemieszalności tłuszczu oraz wody, tusz częściowo spływa po jej powierzchni, zbierając się na obrysie mokrej plamy, czyniąc go bardziej wyraźnym. Kierunek podania tuszu jest równie ważny, ponieważ od strony aerografu, na boku kropli dochodzi do kondensacji materiału rysunkowego, a na przeciwległej stronie, występuje jego deficyt. Po odparowaniu wody tusz osiada na powierzchni kamienia, zgodnie z jego wcześniejszym położeniem na sferze kropli. W ostatecznym rozliczeniu zabieg ten daje w rysunku złudzenie trójwymiarowości i naturalności poszczególnych kropel.

Twarda ryba

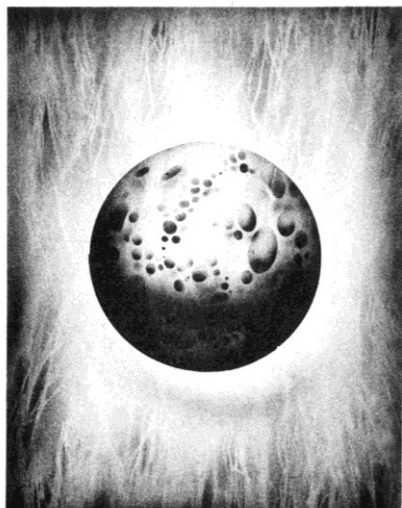


Twarda ryba – litografia, 50 x 70, 2014

W grafice, *Twarda ryba* od strony technologicznej poszukiwałem nieoczywistych zastosowań szablonowania matrycy przy użyciu cieczy. Maski z wody posłużyły mi do wykreowania mojej interpretacji struktury kamienia, a nie typowego, jak często można spotkać imitowania kropli cieczy. Jest to przykład na wielorakie zastosowanie konkretnej

przesłony, niekoniecznie zgodne z jej pierwszoplanowym charakterem. *Twarda ryba* od strony ideowej jest moim osobistym spojrzeniem na takie aspekty życia, jak pamięć, przemijanie, czy nasz ślad, to co po nas pozostaje. W wielkim skrócie i uogólnieniu, grafika ta odnosi się do pojęcia czasu, czasu w kontekście tym najbardziej trywialnym, chronometrycznym, jak i bardziej abstrakcyjnym, chwili czy wieczności. W pracy tej nie stawiam sobie pytań, jedynie przedstawiam personalną wizję pojęcia. Grafika ta to kartka z kalendarza natury. Tak jak słoje drzewa tworzą w przekroju poprzecznym okręgi odzwierciedlające kolejne lata istnienia, tak kolejne warstwy gruntu, skał mają zanotowane informacje o konkretnych wydarzeniach, epokach. *Twarda ryba* to opowieść o istnieniu, które się skończyło, a jednocześnie paradoksalnie nadal trwa. Ta pozorna alogiczność wpisana jest w szerszy logiczny, poukładany bieg zdarzeń, w którym dany byt zmienia jedynie swoją formę, stan istnienia przy jednoczesnym zachowaniu swoich kardynalnych cech osobniczych. Grafika ta jest próbą zobrazowania działania czasu i tego jak wpływa on na istnienie.

Struktura sferyczna I , II , III, IV, V, VI

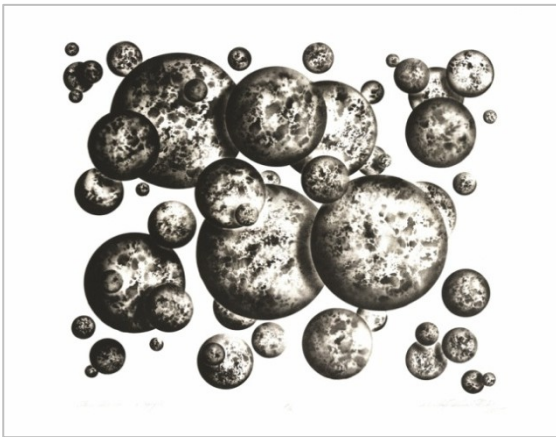


Struktura sferyczna I – litografia, 18 x 14, 2015

Ważnym zbiorem w mojej obecnej twórczości jest cykl prac *Struktura sferyczna*, zapoczątkowany w 2014 roku i poświęcony analizie relacji niezmiennego w kształcie i wielkości, ale poddanego stałej fluktuacji faktury elementu, do nieustająco podlegającej metamorfozie formie tła. Dominantą przestrzeni graficznej systematycznie jest kula - figura doskonała, której powierzchnia w każdej następnej grafice cyklu przybiera inną formę. Do studium powierzchni sfer używałem różnych przesłon, od geometrycznych kratownic po metamorficzne tekstury skał. Tak spreparowane kule konfrontowałem z fakturami tła wykreowanymi tą samą metodą. W polu zainteresowań znalazły się takie problemy jak: faktura, struktura, przestrzeń i korelacja między nimi. Początkowo był to zwykły eksperyment formalny, mający na celu sprawdzenie

możliwości różnych form kreacji graficznej przy wykorzystaniu aerografu. W ostatecznym rozrachunku cykl ten stał się podwaliną do późniejszych poszukiwań formalnych i ukierunkował mnie w dalszych eksploracjach twórczych, opartych na formach geometrycznych i teksturze.

Formy sferyczne

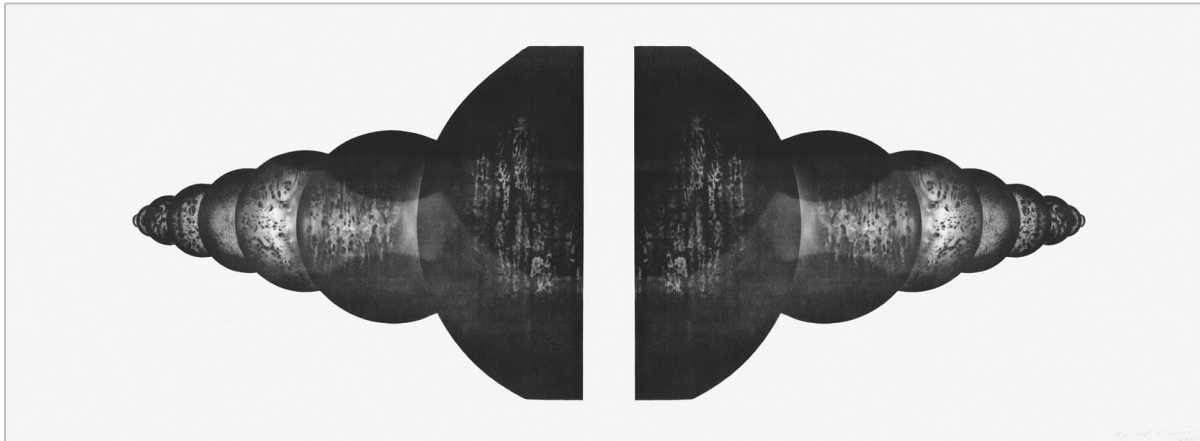


Formy sferyczne – litografia, 70 x 100, 2015

Formy sferyczne są kompozycją graficzną w formacie 70 x 100 cm, składającą się z obiektów kulistych, swobodnie rozrzuconych w przestrzeni bieli papieru. Prezentowane eksponaty mają zróżnicowaną wielkość i siłę rysunku, czasami nachodzą na siebie, przez co tworzą wrażenie lewitacji w trójwymiarowej przestrzeni. Powstałe w ten sposób plany pozwalają obserwować

zależności pomiędzy poszczególnymi formami i kreują kompozycję otwartą, którą można rozwijać w wyobraźni. Powierzchnie sfer pokrywają rozmaite faktury o charakterze metamorficznym nawiązującym do geologii i przemian z nią związanych. Litografia ta jest wizualizacją moich przemyśleń na temat pochodzenia, tożsamości i przeobrażeń. Jest też nawiązaniem do genezy powstania obecnego świata i refleksją nad tym, w jakim miejscu procesu żyjemy, czy to jest jeszcze początek, środek, czy już koniec, a jeżeli jest to schyłek, to prowokuje pytania: Czym to się wszystko zakończy?, Co nas czeka? Ile życia pozostało?, Czy przetrwamy?. Praca ta w sferze literackiej ma charakter czysto egzystencjonalnych personalnych rozważań, usadowionych w szerokim kontekście czasu. Nie stanowi opisu, wyjaśnienia, odpowiedzi, jest jedynie wynikiem obrazowania moich indywidualnych odczuć, dociekań związanych z bytowaniem.

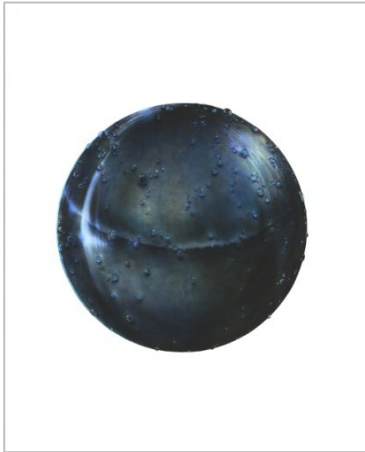
Koniunkcja sferyczna



Koniunkcja sferyczna – litografia, 70 x 200, 2015

Kompozycja graficzna *Koniunkcja sferyczna* w formacie 70 x 200 cm, ściśle wywodzi się z cyklu *Struktura sferyczna*. Nawiązania do wcześniej omawianego zestawu przejawiają się w zaczerpnięciu głównego motywu kuli powleczonej teksturą. Tym razem motyw przewodni podlega multiplikacji kształtu. Wszystkie sfery ustawiłem kulisowo na linii niewidzialnego horyzontu z największą centralną kulą niemieszczącą się w kadrze. Koncepcja jest oparta o odbicie lustrzane i mimo braku typowego tła (jedynie biel kartonu), to rozwiązanie nadaje przestrzenności wykreowanego układu. Brak tła jest świadomym krokiem w kierunku oczyszczenia kompozycji i skupienia uwagi na modułach, ich fakturach i ustawieniu. Ukazana korelacja zachodząca pomiędzy poszczególnymi elementami była moim nadrzędnym celem i determinowała pozostałe działania. Prosty, wyrazisty układ z jasnymi zależnościami, złożony z jednakowych figur, o zróżnicowanej budowie powierzchni jest symbolem procesu hierarchizacji i unifikacji grupy. Ujednolicone kształty, posiadające cechy indywidualne w postaci zróżnicowanych faktur są wtłoczone w sztywną narzucającą konkretną pozycję w zbiorze. Centralny element jest dominujący pod względem wielkości, wyrazistości i siły rysunku, wrywa się poza pole przedstawienia, a jego nominalna sylweta zatracą się i pozostaje w sferze domysłu. Jest synonimem jednostki przywódczej, szefa grupy, który w swym zapale dowodzenia wrywa się do przodu i przestaje być taki sam, jak pozostałe elementy rodzimego środowiska, staje się kanciasty, zmienia swój fenotyp i zaczyna nie mieścić się we wzorcu populacji. Grafika ta jest nawiązaniem do orwellowskiego porządku świata, który nie jest już jedynie pesymistyczną wizją przyszłości, a znalazł w wielu aspektach urzeczywistnienie w naszej teraźniejszości.

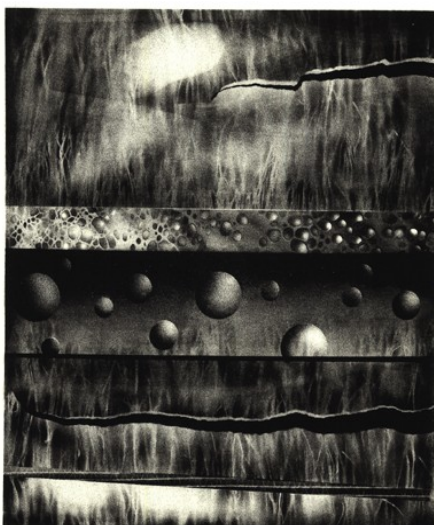
Sfera blue



Sfera blue – litografia, 100 x 70, 2015

Grafika zatytułowana *Sfera blue*, jest kolejną pracą, w której wykorzystałem figurę kuli. Także tym razem zrezygnowałem z aranżacji tła, na rzecz skupienia uwagi na motywie przewodnim i zjawiskach, jakie zachodzą na jego powierzchni. W grafice tej, na powierzchni sfery odbija się bliżej nie sprecyzowany pejzaż zaakcentowany specyficznie zniekształconą linią horyzontu, dzielącą kulę na dwie części: górną będącą odbiciem otwartej przestrzeni i dolną nawiązującą do struktury powierzchni gruntu. Na tak opracowanej sferycznej formie pojawiają się bliki światła przecinające faktury i podkreślające kulisty charakter zasadniczego obiektu. Następnym elementem rysunku są defekty płaszczyzny w postaci mechanicznych zarysowań zaburzających płynność powierzchni i nadające kompozycji żywszej natury. Ostatnią rysunkową warstwę obrazu stanowią bezładnie rozrzucone krople przezroczystej cieczy, tworzące soczewki deformujące linie i kształty stworzonych uprzednio planów. Całość dopełnia barwa, która pełni rolę emocjonalną i nadaje całości kompozycji nostalgicznej wrażeniowości. Koncepcja tej pracy oparta była na wykreowaniu formy refleksyjno-jowialnej, będącej wyrazem pozornie wzajemnie wykluczających się dwóch stanów. Pomimo użycia chłodnego błękitu, zgodnie z wyjściowym założeniem, praca emanuje ciepłem i wywołuje pozytywne odczucia. Od strony technologicznej, grafika ta to kompilacja różnych metod rysunkowych. Bazę stanowi rysunek wykonany aerografem, na której pojawiają się podkreślenia pozostawione długopisem. Całość uzupełniają efekty świetlne spreparowane metodą piaskowania.

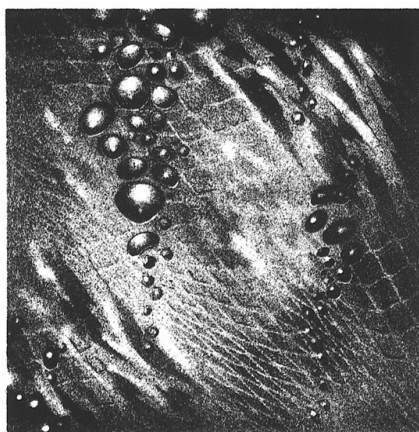
Berlin



Berlin - litografia, 40 x 30, 2016

Praca o nazwie *Berlin* jest artystycznym zwięźczeniem mojego pobytu na UDK Berlin, to litografia w formacie 40 x 30 cm, będąca moją abstrakcyjną impresją na temat stolicy Niemiec. Grafika ta powstała na potrzeby, i w trakcie prac badawczych nad różnymi sposobami chemicznej preparacji kamiennej matrycy litograficznej, opracowanej rysunkowo przy wykorzystaniu aerografu. Doświadczenia te miały miejsce w pracowni litograficznej Steffena Tschesno na Pankowie. Od strony formalnej grafika ta kumuluje w sobie różne metody i rozwiązania rysunkowe, jakie daje aerograf. Podczas pracy twórczej na kamieniu, używałem wszystkich znanych mi wówczas sposobów kreacji obrazu, jakie daje to narzędzie. W wyniku tych działań powstała litografia odzwierciedlająca różnorodność pięciomilionowej metropolii skupiającej w sobie rozmaite kultury, style, artystyczne postawy, itd. Kompozycja tej litografii jest pasowa i składa się z czterech obrazów tworzących warstwy. Dwie z tych warstw, pierwsza i ostatnia, rozdierają pęknięcia symbolizujące rozłamy, dysonanse, jakie zaobserwowałem w samym mieście, jak i w postawach napotkanych ludzi. Dwie pozostałe płaszczyzny odnoszą się do poukładania i ekstremalnej poprawności wielu Berlińczyków. W moim postrzeganiu Berlin to nadrzędnie poukładany zbiór, często ekstremalnie skrajnych sprzeczności, zmuszonych do koegzystencji. Ta dwoista natura stolicy Niemiec jest typowa dla współczesnych aglomeracji miejskich, lecz to właśnie Berlin, z ludźmi go zamieszkującymi, zwrócił moją uwagę i skłonił do głębszego zastanowienia nad tą problematyką. Grafika ta nosi cechy notatki, szybkiej interpretacji bodźców i jest obrazowaniem moich subiektywnych odczuć związanych z określonymi aspektami geopolitycznymi, socjologicznymi, jakie zachodzą w określonym czasie.

Jadran M I, MII, MIII, MIV, MV, MVI

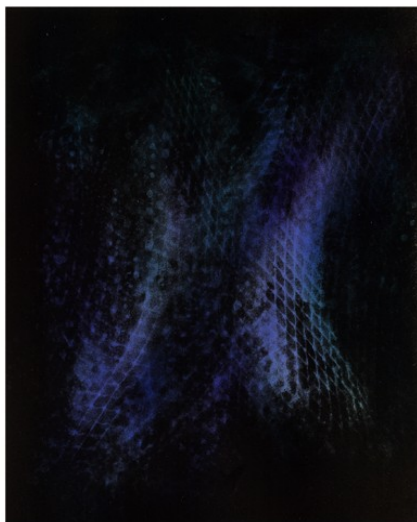


Jadran M I - litografia, 10 x 10, 2016

Jadran M jest to cykl czarno-białych miniatur graficznych w formacie 10 x 10 cm, wykonanych w technice litografii, przy użyciu aerografu, długopisu, mini pistoletu do piaskowania i nożyka introligatorskiego. Do maskowania wykorzystałem siatkę z podbieraka wędkarskiego i szablony wycięte laserem w arkuszach z tworzywa sztucznego, o nazwie mylar.¹⁸ W poszczególnych częściach tego zestawu grafik, zmieniając napięcie siatki na płaszczyźnie kamienia, modyfikowałem kształt jej oczek, uzyskując w ten sposób bardzo zróżnicowane układy rytmiczne trapezów i prostokątów inscenizujących strukturę tła. Pierwszy plan wypełniają formy o obłych kształtach, imitujące pęcherzyki powietrza, rozrzucone w przypadkowy sposób przesłaniają i zniekształcają, jak soczewki rytmy kratownicy drugiego planu. W warstwie mentalnej tego cyklu, leżał zamysł stworzenia zestawu kompozycji odzwierciedlających konkretny wycinek czasu i związanych z nim osobistych doznań. Cykl ten to prywatna kolekcja metafor opartych o pozytywne doznania i stany umysłu. Spokój, wyciszenie, harmonia wewnętrzna, satysfakcja, spełnienie, euforia, są słowami-kluczami tej kolekcji małych form. Zawarta w niej opowieść jest podróżą do miejsc i chwil budzących we mnie poczucie permanentnego odprężenia i równowagi.

¹⁸ Mylar jest produktem termoplastycznym firmy DuPont, z grupy poliestrów. Posiada wysoką transparentność oraz wytrzymałość na rozciąganie. Jest stabilny chemicznie, odporny na podwyższoną temperaturę oraz stanowi bardzo dobrą barierę zapachową oraz gazową. Mylar znajduje szerokie zastosowanie w przemyśle elektronicznym jako bariera elektryczna oraz termiczna. Przy odpowiednim przygotowaniu Mylar i pokryciu go specjalną powłoką, materiał nadaje się do nadruku cyfrowego, fleksograficznego, offsetowego oraz sitodrukowego, a w połączeniu z łatwością konwertowania tego materiału znacząco rozszerza się możliwość jego zastosowania w innych rozwiązaniach przemysłowych. <http://www.labels.pl/mylar.html> (15.12.2017)

Jadran

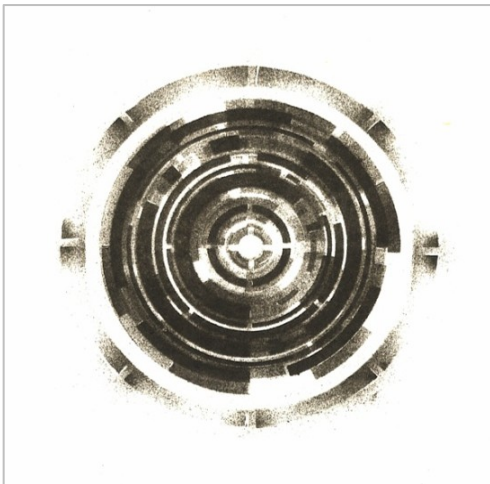


Jadran - litografia, 30 x 20, 2016

Litografia zatytułowana *Jadran*, o wymiarach 30 x 20 cm, jest konsekwencją i rozwinięciem wcześniejszego cyklu *Jadran M*. Grafika ta jednak odróżnia się od swojego pierwowzoru formatem, brakiem wyrazistych akcentów pierwszoplanowych oraz opracowaniem barwnym. Tworząc tę pracę skupiłem się na przestrzeni jednej płaszczyzny, strukturze samej sieci, intensyfikacji oraz zaniku jej rytmów. Po opracowaniu rysunkowym matrycy, w trakcie jej preparacji modernizowałem obraz poprzez ingerencję silnym preparatem trawiącym, rozchlapując go na niczym niezabezpieczonym wizerunku. W następstwie tego doświadczenia rysunek zyskał lżejszą naturalną formę, wzbogacił się o nowe elementy kompozycji, nabrał swobodnego, bardziej ekspresyjnego charakteru. W celu zwiększenia wrażeniowości i wzmocnienia konsolidacji poszczególnych elementów grafiki, wprowadziłem kolor oparty o zawężoną paletę tonalną, składającą się z zieleni, błękitów i fioletów. Nadane kolory mają mocno transparenty charakter, nakładają się na siebie, przenikają się, zmieniają odcień czerni farby drukarskiej, pogłębiając jej ton i dookreślają jej temperaturę. Tak sformułowany kolor jest dopełnieniem przedstawienia i wzbogaca je. Od strony ideowej koncepcja jest analogiczna do cyklu pierwodruku i odnosi się do wizualizacji konkretnego czasookresu oraz impresji z nim związanych. Litografia ta, to efekt przesunięcia uwagi w kierunku ściśle sprecyzowanych empirii. Nie odnosi się do uogólnień myślowych, bliżej nie określonych sytuacji rozciągniętych w czasie, jest powiększeniem, zbliżeniem ukierunkowanym na znacznie krótszą kadencję. Tak widziany incydent zawiera więcej subtelnych detali inspirowanych dookreśleniem zdarzenia. Ten sposób przedstawiania ma za zadanie skłonić widza do zagłębienia się w obraz, skutkiem czego odbiorca może bardziej wnikliwie go analizować, to zaś powinno prowadzić do kreacji nowych, indywidualnych interpretacji dzieła. Każda nowatorska reinterpretacja jest wartością dodaną dzieła, świadczy o jego otwartości, pozwala przeżywać sztukę. Obraz ukierunkowany na konkretną, jedynie słuszną interpretację, ogranicza go już u zarania, nie daje szansy na indywidualne rozwinięcie

myśli, szerszą analizę oraz osobiste skomentowanie samego dzieła, jak i idei w nim zawartej. Dzieło ma prawo i powinno funkcjonować własnym życiem poprzez różne reinterpretacje, a nie być zakładnikiem jednej myśli, jaka przyświecała autorowi podczas tworzenia. Wieloznaczeniowość przedstawienia pozwala kreować personalne opisy, idee.

Point I, II, III



Point I - litografia, 10 x 10, 2016

Point to cykl małych form graficznych o wymiarach 10 x 10 cm, wykonanych w technice litografii. Zbiór ten wykonałem tylko i wyłącznie za pomocą aerografu, nie wzbogacałem go o inne metody rysunkowe. Poszczególne obrazy kreowałem, zestawiając ze sobą w różnych konfiguracjach elementy oparte na okręgach. Budując kompozycje, założyłem podporządkowanie całej przestrzeni graficznej jednemu centralnemu punktowi,

będącemu dominantą przedstawienia. W ten sposób powstały miniatury litograficzne, składające się z różnorodnych elementów ukierunkowanych na formowanie pierścieni o zmiennej średnicy, posiadających jeden wspólny centralny punkt (geometryczny środek). U podstaw tych litografii leży idea stworzenia graficznych form sugerujących przestrzeń przejściową, łączącą dwa światy: obecny, realny; ten, w którym egzystujemy z tym przyszłym, nieodgadnionym, symbolizowanym przez nic nie mówiący punkt. Przestrzeń ta to czas nam dany ze swymi jasnymi i ciemnymi fragmentami, tworzącymi kompilację doznań pogrupowanych w okręgi, zmniejszającymi się wraz z jego upływem. Postępująca miniaturyzacja pierścieni odnosi się także do zmiany percepcji czasu wraz z jego upływem. Ze wzrostem wieku odczuwamy irracjonalne wrażenie, że czas się skraca, że dni, miesiące, lata szybciej przemijają. Nie bierzemy jednak pod uwagę, iż nasza perspektywa postrzegania się zmienia, przemieszczamy się w czasie, a więc nasz punkt obserwacji ulega transformacji. Intensyfikacja życia i wzrost jego tempa ma też niebagatelne znaczenie, ale te aspekty nie leżą u podstaw powstania tego cyklu. Omawiane litografie to geometryczne kompozycje graficzne, nawiązujące w swej

warstwie tekstowej do formy służy przepustowej, w jakiej przyszło nam żyć. Tytułowy punkt jest tylko nieuchronnym zwieńczeniem tego istnienia i stanowi jedynie element inicjujący opowieść. To sam czasookres trwania w przestrzeni przejściowej jest sensem tych grafik. Period ten jest determinowany różnorodnymi zdarzeniami, zależnościami, przybiera zróżnicowane formy, mniej lub bardziej kanciaste, płynne, rozciągnięte, skumulowane itp. Poszczególne elementy oddziałują ze zmienną siłą, ich walor i natężenie ulega permanentnym metamorfozom. Powstałe formy nakładają się na siebie, tworząc blendy, prześwitują, ukazując głębsze warstwy, mieszają się nawzajem kreując zawirowania opracowywanej przestrzeni.

Struktura sześcienna



Struktura sześcienna - litografia, 100 x 70, 2016

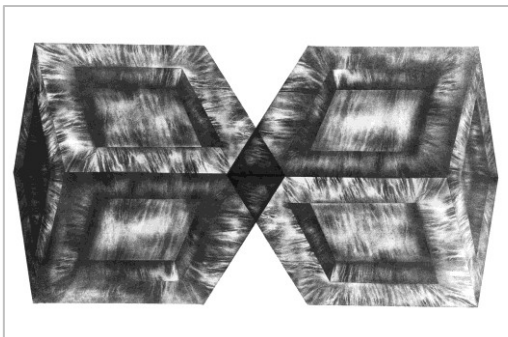
Grafika *Struktura sześcienna* jest wynikiem uprzednich poczynań związanych z przedstawianiem różnorodnych konceptów i problemów za pomocą brył i faktur. W tej litografii wykorzystuję wcześniejsze założenia kompozycyjne, lecz motywem przewodnim staje się kubik ustawiony w zniekształconej perspektywie. Strukturę klasycznego sześcianu zaburzyłem przez dodanie wnek w trzech widocznych na obrazie płaszczyznach. Poszczególne powierzchnie wykreowałem z faktury powstałej w wyniku napyłania tuszu przez maskę, zaaranżowaną z małych gałązek wyciętych z miotły i sklejonych taśmą tak, by tworzyły płaską ażurową siatkę. Światło i cień oraz kierunek ułożenia wzoru tekstury budują kształty poszczególnych tafli składających się na ostateczną formę rekwizytu. Nie ma tu sztucznie naniesionych kresek obrysowujących płaszczyzny, połączenia niejednolicie oświetlonych powierzchni budują w naturalny sposób strukturę bryły. Linie krawędzi są więc wypadkową zestawionych ze sobą plam, a nie nadanym bez uzasadnienia obrysem każdej z nich. Ma to na celu wzbudzenie wrażenia większej realności wymyślonego obiektu. Całość przedstawienia wzbogacona została o kolor. Opartem się o wąską paletę barwną, zaczynając się od żółci chromowej przechodzącej w cieplejsze tony przez oranże, by skończyć skalę na ciemnobrunatnych odcieniach. Taki zabieg kolorystyczny

nadał grafice cieplejszy, pozytywny wizerunek nawiązujący do idei leżącej u podstaw powstania tej kompozycji. Jest to odniesienie do konkretnego etapu mojego rozwoju twórczego. Litografia ta to uprzedmiotowienie wewnętrznej satysfakcji spowodowanej odnalezieniem nowej własnej formy samorealizacji artystycznej. Dokładnie rzecz biorąc, stanowi wizualizację zyskania wiary graniczącej z pewnością, że dokładnie tą drogą chcę podążać, że w ten sposób pragnę opowiadać o sobie i otoczeniu, że to mój język artystycznej wypowiedzi. Być może w tym momencie jest jeszcze szorstki i niedoskonały, ale otwiera przede mną szerokie pole do pracy i dalszych poszukiwań.

Świadomość wiary

Mnogość pomysłów, idei, tematów, form, jakie uświadomiłem sobie w tym czasie, otworzyła przede mną niekończący się potencjał twórczy. Zyskałem nowy entuzjazm do jeszcze bardziej wytężonej pracy, nabrałem wiary w to, co robię. Świadomość własnego rozwoju oraz ilość i tempo powstawania nowych konceptów, jakie chcę zrealizować, wzmogły refleksję nad umykającym czasem. Myśl, że mogę nie zdążyć z urzeczywistnieniem wszelkich zamysłów niepokoi mnie permanentnie, ale jest też *spiritus movens* przełamywania barier i wewnętrznych ograniczeń, nadaje sens dalszym poszukiwaniom, wypełnia wiarą we własną twórczość.

Zderzenie



Zderzenie - litografia, 70 x 100, 2016

Zderzenie jest to litografia w formacie 70 x 100 cm, w której wykorzystałem matrycę opracowaną do grafiki zatytułowanej *Struktura kubiczna*. Tym razem uprzednio skonstruowaną bryłę umieściłem w poziomie i skopiowałem ją po przeciwległej stronie obrazu, tworząc pozorne jej odbicie. W ten sposób otrzymałem układ dwóch rekwizytów ustawianych względem siebie na kolizyjnym kursie. W pracy tej wykorzystałem metodę dwukrotnego, przesuniętego druku tego samego rysunku

na jednym arkuszu odbitki graficznej. Zabieg związany ze zmianą orientacji papieru i nową konfiguracją eksponatów pomógł mi wykreować odmienną od pierwowzoru kompozycję, odnoszącą się do diametralnie różnej warstwy tekstowej dzieła. U źródeł tej grafiki leży zamiar przedstawienia konfliktu dwóch fizycznie podobnych do siebie jednostek, o różnych cechach charakterologicznych. Zamysł ten sformułowałem w obrazie poprzez zmianę orientacji oświetlenia zestawionych ze sobą elementów. Obiekt umieszczony po lewej stronie kompozycji jest oświetlony od góry, zaś kubik widniejący po prawej stronie ma rozświetloną dolną partię. Transformacja projekcji iluminacji przekształca prezentowane obiekty i pomimo tak wielu identycznych cech, stwarza odczucie zestawienia dwóch zupełnie odmiennych, przeciwstawnych charakterów. Oba obiekty wypełniają niemal całą przestrzeń graficzną, jedynie pomiędzy nimi zostaje niewielka przestrzeń powietrza, nie zaanektowana przez agresywne kliny rekwizytów wbijających się w siebie nawzajem. Rozmieszczenie wszystkich elementów składowych grafiki oraz kierunki linii podkreślają napięcie i siłę konfliktu, do którego odnosi się idea tego przedstawienia.

Napięcie Natężenie

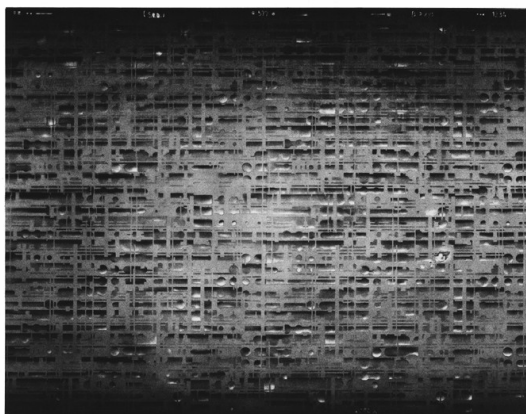


Napięcie i natężenie - litografia, 140 x100, 2016

Litografia *Napięcie Natężenie*, w formacie 140 x 100 cm, skomponowana jest z trzech trójkątów równoramiennych. Dwie figury umieszczone w górnej części pracy nakładają się na siebie z lekkim przesunięciem, a ich wierzchołki skierowane są ku dołowi. Trzeci trójkąt umieszczony jest w dolnej partii grafiki, ze szczytem skierowanym ku górze. Do opracowania rysunkowego tej kompozycji posłużyłem się wyłącznie aerografem i maskami z ażurowej tkaniny oraz taśmy papierowej. Tło pozostawiłem nie zarysowane. Podczas druku tej litografii zastosowałem metodę podwójnego tłoczenia z przesunięciem. Po wykonaniu druku zasadniczego podnosiłem karton papieru i nie wykonując następnego nadania farby przesuwałem go zawsze o tą samą odległość w stosunku do kamienia. Następnie

wykonywałem drugi druk na tej samej kartce, wykorzystując jedynie resztki farby pozostałe na matrycy z wcześniejszego tłoczenia. Tak spreparowana odbitka nosiła znamiona jednego pełnego klasycznego druku i drugiego niepełnego, o zmniejszonej sile krycia farby, tzw. ducha, dublującego pierwotną formę. Zabieg ten użyłem w celu zobrazowania intensyfikacji określonego stanu. Tytułowe *Napięcie* i *Natężenie* nie odnosi się do zjawisk powszechnie znanych z praw fizyki, jest to moja plastyczna wizja terminów związanych z percepcją bodźców wzrokowych i emocji, jakie się pod ich wpływem mogą pojawiać. Zestawiając ze sobą trójkąty skierowane ku sobie wierzchołkami, chciałem oddać naprężenie do jakiego dochodzi pomiędzy nimi, zaś poprzez zdublowanie górnego klina wyrazić intensyfikację i presję, z jaką działa na przeciwległy element. Faktura użytych obiektów nie jest też bez znaczenia, organizuje ją splot niezliczonej ilości zagmatwanych linii, wprowadzających swym układem swoistego rodzaju niepokój. Przy wnikliwej obserwacji detalu wibracja zwojów kresek utrudnia koncentrację i sprawia wrażenie falowania. Celem tego zabiegu jest wywołanie odczucia niepewności będącej konsekwencją sprokurowanego napięcia i natężenia.

DOS, ZIP, KOD



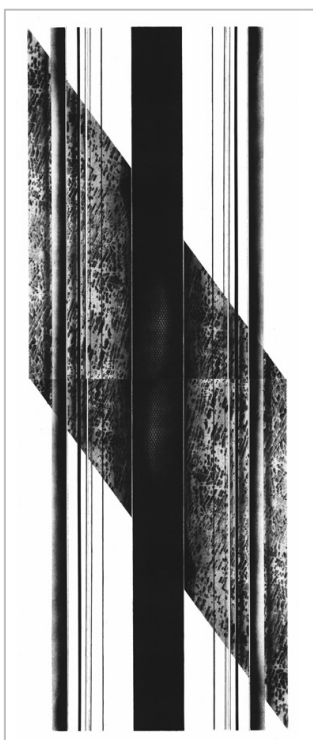
DOS - litografia, 70 x 100, 2017

Tryptyk składający się z litografii zatytułowanych: *DOS, ZIP, KOD* w formacie 70 x 100 cm, jest moim eksperymentem graficznym ukierunkowanym na stworzenie litograficznej wersji odzwierciedlających stylistykę grafik komputerowych końca XX wieku. W warstwie merytorycznej tego zestawu skupiłem się głównie na fakturze, jej formie, rytmach i światłach, które ją budują. Wyraźne ściemnienie ornamentu w górnej i dolnej części pracy zamyka kompozycję w tych przestrzeniach. Zabieg ten otwiera kompozycję po prawej i lewej stronie, nadaje całości pasowy charakter. Struktura powstającej przestrzeni nawiązuje do wycinka cylindrycznej formy, którą można przedłużyć wielokrotnie. Tak sformułowana otwarta kompozycja pozwala na swobodną aranżację przestrzeni ekspozycyjnej. Poprzez łączenie

wielu odbitek tej samej pracy mogą wykreować jedną długą i spójną grafikę. Powstała w ten sposób multiplikacja przestaje być typowym powieleniem, staje się nową integralną niezależną grafiką. Od strony ideowej te trzy litografie to formy, w których kolejny raz odnoszę się do szeroko rozumianego pojęcia czasu, a w zasadzie procesów w nim zachodzących. Ciągłość, powtarzalność, etapowość to główne kwalifikatory tych grafik. Kolejnym ważnym wątkiem jest nawiązanie do konkretnego okresu w sztuce, jakim są początki artystycznej grafiki cyfrowej, tworzonej w systemie DOS¹⁹. To właśnie te, pierwsze komputerowe eksperymenty graficzne stały się inspiracją do powstania tego tryptyku. Są to cytaty zobrazowane w specyficznych, technicznych teksturach, które kreują przestrzeń graficzną naśladującą *Digital print* lat 90-tych XX wieku. Nawiązanie to nie jest formą oceny ówczesnych realizacji, stanowi jedynie próbę wykonania analogicznych działań w bardziej tradycyjny, konwencjonalny graficzny sposób. To eksperyment bazujący na wykreowaniu własnej interpretacji istniejących form, mający na celu zmierzenie się z konkretnymi problemami formalnymi i stworzeniu ich litograficznych odpowiedników. W konsekwencji tych zabiegów powstały grafiki wykonane w technice opatentowanej u schyłku XVIII wieku, inicjowane metodą obrazowania stworzoną w końcu XX wieku. Jest to odwrócenie typowej kolei rzeczy, bazowania nowych koncepcji artystycznych na wcześniejszych doświadczeniach. W tym cyklu to starsza metoda tworzenia grafik czerpie inspiracje od formy obrazowania powstałej dwieście lat później od niej samej. Możliwe jest to dzięki kultywowaniu i nie zarzucaniu dorobku wcześniejszych pokoleń, w imię łatwiejszych, mniej wymagających form samorealizacji. To fenomen sztuki, w której ramach mogą funkcjonować, koegzystować i wpływać na siebie pobudzająco, często skrajnie różne techniki, metody, style, koncepcje, idee, tworząc nowe rozwiązania, przedstawienia, wizualizacje najbardziej nieoczekiwanych konceptów.

¹⁹ DOS (od ang. *disk operating system*) - pierwszy przenośny (dyskowy) system operacyjny w mikrokomputerach lat osiemdziesiątych, <https://pl.wikipedia.org/wiki/DOS> (15.12.2017)

Totem I, II, III

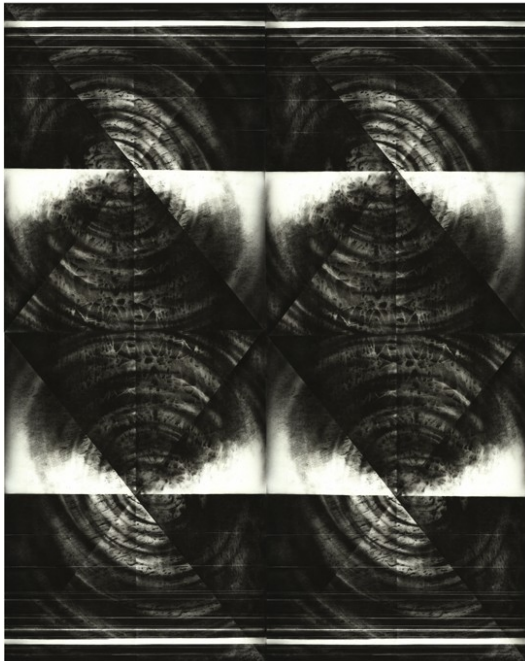


Totem I - litografia, 155 x 55, 2017

Totem to kolejny zestaw w mojej obecnej twórczości graficznej. Składa się z trzech czarno-białych litografii w formacie 155 x 55 cm. Do stworzenia tego cyklu wykorzystałem trzy różne metody rysunkowe. Podstawę stanowi rysunek wykonany aerografem, który następnie korygowałem poprzez piaskowanie i przeskrobania, by zakończyć całość procesu podkreśleniami i akcentami wykonanymi długopisem. Podczas opracowania matrycy korzystałem z szablonów, maskowania, z taśm malarskich i elastycznych taśm do tworzenia szparunków²⁰. Totemy zaprojektowałem poprzez zestawienie ze sobą prostych form trapezu, elipsy, prostokątów, linii, nadając im faktury o zróżnicowanym charakterze. Poczynając od gładkich, niczym nie zachwianych powierzchni bieli i czerni, poprzez elementy opracowane światłocieniem, podkreślającym jedynie kształt bryły, do płaszczyzn imitujących skomplikowane desenie zaczerpnięte z natury. W tym cyklu tło również pozostawiłem białe, chcąc w ten sposób skupić maksymalnie uwagę na formie i strukturze budowanego rekwizytu. W warstwie mentalnej tryptyk ten jest nawiązaniem do świata bóstw, obelisków, symboli kultur dawnych. Na tych rudymentach wykreowałem własne formy współczesnych totemów, będących spekulatywną wizualizacją obserwowanych przeze mnie zjawisk, trendów i postaw powszechnych w teraźniejszości. Powstała w ten sposób plastyczna analogia łącząca odległe od siebie byty - minione i obecne. Paralela ta podkreśla cykliczność procesów zachodzących w historii. Grafiki te odnoszą się do sfery wierzeń i obrazowania ich poprzez tworzenie wizerunków pojęć noszących cechy nadprzyrodzone. Cykl ten w chwili obecnej jest tryptykiem, ale nie zamykam go w tej formie, przewiduję kontynuację i rozwinięcie tej idei.

²⁰ Od autora: cienkie linie wyklejane lub malowane będące ozdobą szyldów, powozów, motocykli, samochodów i innych przedmiotów codziennego użytku

Kalejdoskop



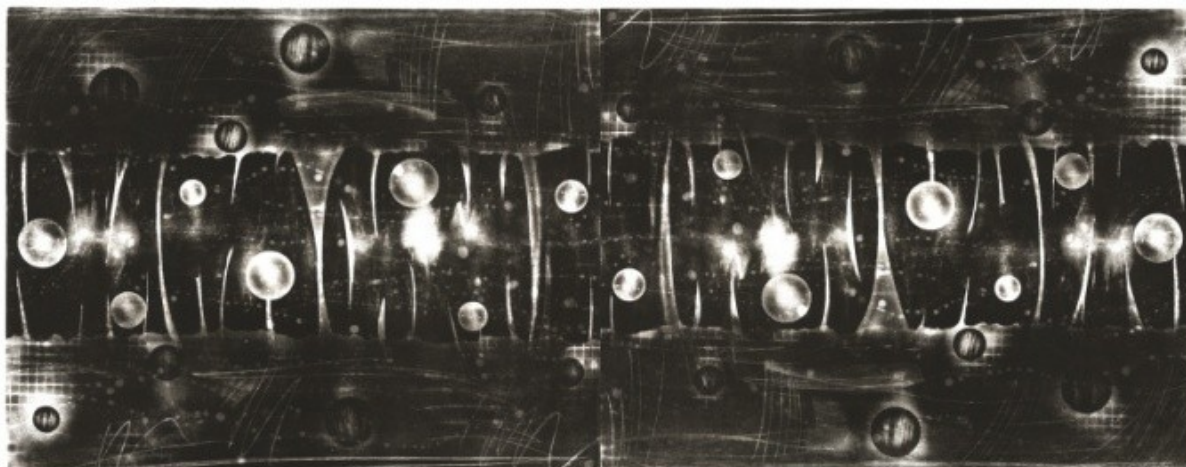
Kalejdoskop - litografia, 140 x 110, 2017

Kalejdoskop jest kompozycją graficzną składającą się z czterech czarno-białych odbitek litograficznych, skomponowanych w koherentną narrację. Format kompozycji zawiera się w wymiarach 140 x 110 cm, i w całości jest opracowany rysunkowo. Każda odbitka stanowiąca $\frac{1}{4}$ układu, dzieli się w pionie, poziomie i po obu przekątnych na osiem trójkątów będących pozorną kliszą pokrywającą rysunek zasadniczy, składający się z różnych tekstur spojonych śladem przypominającym wir. Kreując tę grafikę wykorzystywałem różne szablony imitujące

tekstury pochodzenia biologicznego, jak i metodę *free hand*²¹ (swobodnej ręki). Za pomocą mini pistoletu do piaskowania na tak spreparowanej matrycy dokonałem korekt i rozświetleń wybranych partii rysunkowych. W ten sposób zbudowana kompozycja jest moim wehikułem czasu, dzięki któremu teleportuję się do lat chłopięcych, do mocno zatartych wspomnień. Kalejdoskop, symboliczna zabawka z dzieciństwa zakłamująca rzeczywistość, mamiąca zmysły, nie cieszy już paletą mieniących się barw. Figury coraz mniej zachowują swoje kształty, płaczą się, a kolory już dawno wyblakły, ustępując miejsca pełnej gamie szarości. Litografia ta jest smutną konstatacją dotyczącą minionego czasu i chwili obecnej. To następna notatka myśli o czymś, tym razem utraconym bezpowrotnie.

²¹ C. Misstear, H. Scott-Harman *The advanced airbrush book*, Orbis Publishing Limited, London 1984, s.156

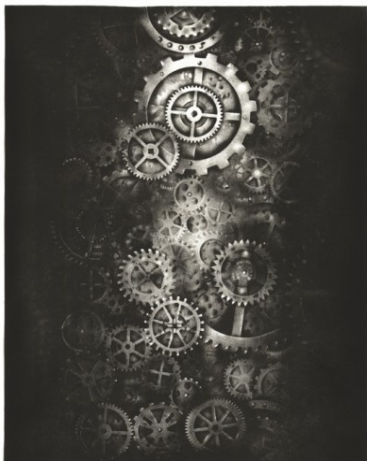
Brzeg I, II, III



Brzeg III - litografia, 55 x 155, 2017

Kolejny cykl graficzny w mojej twórczości nosi tytuł *Brzeg*. Złożony jest z trzech litografii w formacie 55 x 155 cm i oparty o technikę aerograficzną wykorzystującą szablonowanie materiałami zaadaptowanymi. W tym przypadku posłużyłem się szablonami z gałązek pochodzącymi ze zmiotki i ręcznie dartymi kartonami. Specyficzną cechą tych prac jest horyzontalny charakter kompozycji umożliwiający zwielokrotnianie, kontynuację obrazu. Ciągłość przedstawienia umożliwia bardziej wyraziste akcentowanie kardynalnych założeń koncepcyjnych dzieła, które odnoszą się do widzenia i sposobu przedstawiania pojęć trwania, istnienia, egzystencji. Są to grafiki, w których opisuję ciągłość i nieprzerwalność czasu w jego liniowym charakterze. Pomimo upływu, czas nadal trwa, nie robi się go mniej lub więcej, po prostu jest. Zmienia się, a mimo to jest taki sam, wszystko zależy wyłącznie od tego pod jakim kątem rozpatrujemy jego naturę. Omawiane litografie nie stanowią polemiki z jakąkolwiek z teorii opisujących czas w rozumieniu filozoficznym lub fizycznym. Tryptyk ten jest jedynie przedstawieniem moich kameralnych obserwacji i przemyśleń na temat form obrazowania, w pewnym sensie abstrakcyjnego pojęcia. Jest to próba plastycznej interpretacji konkretnych procesów intrygujących i zajmujących ludzi od stuleci. Forma i kompozycja jest podporządkowana konkretnej idei, imituje specyficzne cechy przedmiotu rozważań. Litografie te są kompilacją abstrakcji i dosłowności, tak w sferze intelektualnej, jak i w sposobie obrazowania.

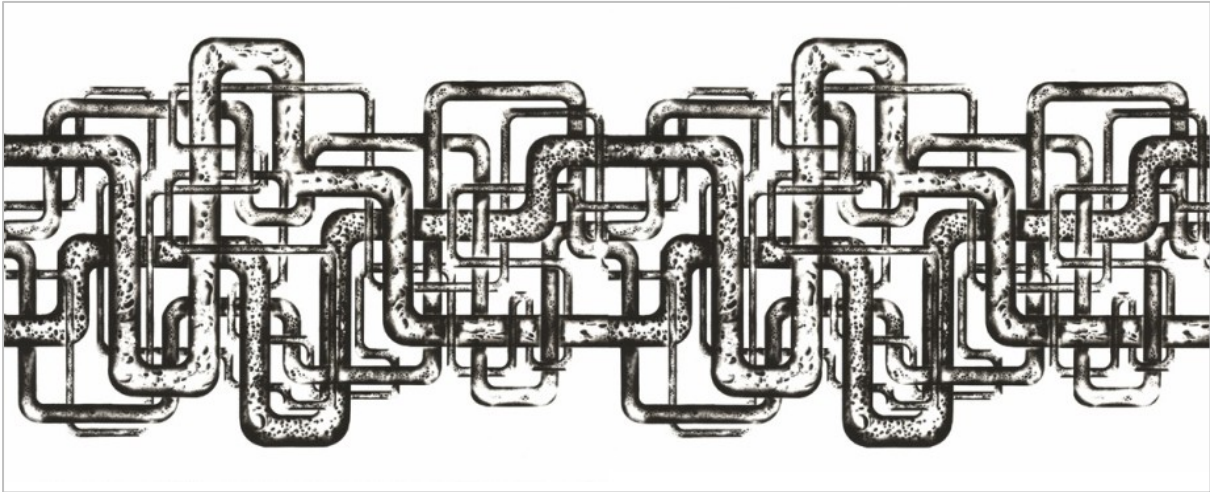
XIX



XIX - litografia, 70 x 56, 2017

XIX jest to grafika w formacie 70 x 56 cm, wykonana w technice litografii, nawiązująca w swej formie do cyklu *DOS*. W tym przypadku jest to grafika składająca się z elementów przedstawionych w bardziej realistycznej konwencji, tworzących kompozycję zorientowaną w układzie pionowego prostokąta. Głównym motywem pracy są wizerunki kół zębatych, przedstawionych w niejednorodnych wielkościach i formach, wyłaniających się z czerni tła. Zamysłem, jaki towarzyszył mi podczas tworzenia tej pracy było wykreowanie układu zróżnicowanych, a zarazem podobnych do siebie modułów, będących wizualizacją konkretnego większego okresu czasu. Litografia ta jest poświęcona rozwojowi i przemianom, jakie zainicjował coraz częściej zapomniany i niedoceniany XIX wiek. Jako symbol tego okresu wybrałem koło zębate, element ruchomy, napędowy, zmieniający w mojej opinii najbardziej ówczesny świat. Nigdy do tego czasu koło zębate nie było wykorzystywane na taką skalę i nie miało tak wielkiego wpływu na losy ludzkości. Stąd też wybór tego przedmiotu na symbol epoki, był zupełnie oczywisty i w moim rozumieniu najbardziej przydatny w zobrazowaniu idei. XIX wiek to czas gdy nawet najbardziej powszechne przedmioty posiadały wyraziste cechy indywidualne, ich forma użytkowa współgrała z estetyką. To dopiero wiek XX przyniósł nam powszechną unifikację, niszczącą nie tylko indywidualizm, ale i odbierającą możliwość obcowania z pięknem na co dzień. Ergonomia (z którą bywa różnie), opłacalność, minima i ekstrema determinują projektantów, estetyka i piękno zeszły na dalszy plan. W pogoni za nowoczesnością zatracamy wrażliwość na piękno, otaczamy się przedmiotami praktycznymi, niekoniecznie ładnymi. Piękne zegary ścienne, swobodnie stojące, na szafkowe, kieszonkowe kunsztownie rzeźbione, grawerowane, zostały wyparte przez elektronicznie wyświetlane kanciaste bezduszne cyfry, bezbłędnie informujące i odmierzające czas, lecz nie do końca radujące wzrok. Grafika ta przedstawia wspomnienie innego czasu, czasu pięknych przedmiotów.

Formy rozciągłe / Jelita miasta



Formy rozciągłe / Jelita miasta I - litografia, 56 x 156, 2017

Kompozycja graficzna *Formy rozciągłe*, w formacie 56 x 156 cm, wykonana w technice litografii prószkowej, którą tworzy 6 wstęg o 3 różnych grubościach i tubalnym charakterze. Wstęgi te ciągną się przez całą długość kompozycji, zginając się pod kątami prostymi, zawracając, krzyżując i przeplatając się wzajemnie, tworzą zawiłą plątaninę układającą się w ornament. Powierzchnię tych elementów pokrywa niejednorodna faktura, podkreślająca ich obły charakter i tworząca swoistego rodzaju patynę. Linie, jakie tworzą te elementy czasami zanikają, ich siła słabnie, by za chwilę osiągnąć swoją pełną moc oddziaływania. Zabieg ten wprowadza większe zróżnicowanie pomiędzy poszczególnymi elementami i partiami obrazu, co nadaje mu większej przestrzenności. Pomysł, jaki zawiera się w tej grafice opiera się o chęć stworzenia trwającej znacznie dłużej, rozciągniętej, kluczającej formy graficznej. Motyw zasadniczy został zaprojektowany tak, by można było zmieniać długość całkowitą pracy w zależności od możliwości i potrzeb ekspozycyjnych. W wyniku takiego zabiegu możliwe jest stworzenie kompozycji permanentnie zamkniętej, poprzez połączenie obu końców grafiki i ekspozycje jej, na przykład na płaszczyźnie walca lub na wszystkich ścianach pomieszczenia w formie panoramy. Grafika ta jest wynikiem przemyśleń na temat miejskiego życia, to jak widzę komunalne formy istnienia, co oznaczają, jak postrzegam ten okres mojej egzystencji, jak wpływa na mnie fakt osadzenia w „ludzkim mrowisku”.

Semantyka zbioru

W omawianej kolekcji grafik, wybranych z mojej obecnej twórczości, zawarte są różne narracje oparte o personalne koncepcje artystyczne. Tworząc poszczególne grafiki, czy cykle, traktowałem je indywidualnie, nie przygotowując ich do umieszczenia w większej całości. Zbiór powstał w konsekwencji artystyczno-koncepcyjnej selekcji mojego graficznego dorobku ściśle związanego z wykorzystaniem aerografu w litografii. Analizując wybrane prace i poszukując ich części wspólnej (pomijając kwestie technologiczne), można zauważyć charakterystyczny element, pojawiający się w większości z nich. Detalem spajającym ten zbiór jest „czas” pojmowany w różnych formach, aspektach, znaczeniach i kadencjach. To czas w rozmaitych swoich odmianach jest czynnikiem determinującym większość moich działań artystycznych, nadaje im sens, jest punktem odniesienia i inspiracją. Na jego rozległej semantyce buduję większość graficznych opowieści. *Kiedy?, Jak długo?, Jak krótko?, Jak było?, Jak będzie?...* to rzeczywista, po części świadoma, po części podświadoma problematyka moich grafik. Czas traktowany jako otwarte, szerokie nieograniczone pojęcie porządkuje moje koncepcje artystyczne w warstwie literackiej dzieła, jak i w sensie dosłownym. Towarzyszy mi nieustannie, inicjuje i prowadzi myśl, prowokuje działania, mobilizuje do dalszych twórczych posunięć. Jest katalizatorem kreacji moich litografii, występując, czy to w znaczeniach chronometrycznych, terminalnych, czwartego wymiaru, czy też w kontekście filozoficznym. Jego znaczeniowa mnogość jest moim nigdy nie wysychającym źródłem inspiracji. Kontekst czasu implikuje mnie do tworzenia obrazów nie będących jego odbiciem, lecz tematyczną impresją, wynikiem swobodnego, kreatywnego przekładu idei na dwuwymiarowy obraz, plastyczną transkrypcją świeżo wypracowanej koncepcji.

Azymut

Obecny okres mojej twórczości nie jest wynikiem rewolucji lecz ewolucji, to wypadkowa sumy doświadczeń, zestawiona we właściwej konfiguracji. Z jednej strony wytwór natury, łupek wapienny - powstały miliony lat temu, z drugiej zaś strony, narzędzie skonstruowane przez człowieka w XIX wieku i stosowane z powodzeniem do dnia dzisiejszego. Obie formy towarzyszą mi od ponad dwudziestu lat, lecz dopiero od niedawna występują w duecie. Mariaż dwóch graficznych wynalazków, opatentowanych w odstępie

zaledwie 78 lat (litografia 1798²² ; aerograf 1876) pozwolił mi odnaleźć zapał twórczy, fascynację sztuką, przywrócił ciekawość eksperymentatora. Obrana droga artystyczna pozwala mi wyrażać się w pełni, bez ograniczeń, bez wpływów i presji oczekiwań. Jestem bardziej świadomy i pewny własnych grafik. Nie wiem dokąd mnie zaprowadzi ta ścieżka, ale wiem, że chcę tam iść. Pragnę poznawać nowe rozwiązania, zgłębiać meandry sztuki, wizualizować idee, kreować innowacyjne obrazy, doświadczać niedoświadczonego, chcę odczuwać.

Nie chcę przedstawiać wybujałej nadbudowy intelektualnej, przekładam na obraz konkretne idee, reaguję na własne imaginacje. Drukując grafikę oddaję wizualizacje myśli, niejako pozbywam się jej, systematyzuję i oczyszczam w ten sposób własny umysł. Proces ten jest permanentny i nieprzerwany. W miejsce zrealizowanych form wdzierają się nowe, czekają w kolejce do urzeczywistnienia, dojrzewają, a czasami spalają się, bądź rozmywają jako te mniej intrygujące, nie posiadające wystarczającej siły, by wyrwać się z inkubatora na światło dzienne. Nie jestem w stanie kontrolować jakie obrazy powstają w mojej jaźni, i czy są bardziej wytworem świadomości czy podświadomości, ale mogę je formować, obrabiać, doskonalić, przeobrażać. Narzędziem, które pozwala mi na to jest moja świadomość plastyczna, to ona pozwala mi kontrolować i weryfikować idee.

Świadomość plastyczną widzę jako efekt procesów myślowych, zachodzących w umyśle człowieka pod wpływem różnego rodzaju bodźców (nie tylko tych wzrokowych). To zbiór doświadczeń, suma wielu różnorodnych doznań powiązanych ze sobą i tworzących wrażliwość na kształty, barwy, plamy, linie, faktury, struktury, układy, kompozycje, światło, cień, mrok, dźwięk, ciszę, temperaturę, wilgotność itd. Wrażliwość jest zdolnością do odczuwania doznań związanych z rzeczywistością, jak i sferą nierzeczywistą, percepcją nierealnych form, będących tworamii wyobraźni. Świadomość plastyczną można uznać za swoistego rodzaju kompas artysty, pozwalający mu na podróżowanie przez proces twórczy w sposób kontrolowany. Umożliwia ona rozmyślnie poznawanie, odczuwanie i wyrażanie idei.

Umiejętność interpretowania jest przejawem kreatywności artysty. Interpretacja nie odnosi się wyłącznie do sfery rzeczywistej, jest to zdolność do analizy i redefiniowania pojęć

²² J. Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa - Kraków 1989, s.138

związanych, tak ze światem realnym, jak i z tym wymyślonym. To biegłość w kreowaniu nowych form bardziej lub mniej powiązanych z pierwowzorem, a nawet mniej lub bardziej od niego oderwanych.

Gdy świadomość plastyczna staje się niewystarczającym weryfikatorem konceptu mam jeszcze jedno narzędzie diagnostyczne – intuicję. Intuicja nie jest częścią składową świadomości plastycznej, pozwala dokonać wyborów, jednak nie podaje nam uzasadnień danej decyzji. Intuicja korzysta z tych samych przesłanek, co świadomość, ale używa również podświadomości, może pomijać świadomość.

Idea

Moja twórczość artystyczna jest stałym poszukiwaniem coraz to nowych form graficznych, będących zapisem własnych doznań, uczuć, wspomnień tworzących swoistego rodzaju wizualny album doświadczeń. Zapis ten składa się z mniej lub bardziej oczywistych znaków, symboli i znaczeń umiejscowionych w warstwie formalnej, jak i sferze literackiej obrazu. Ta dwutorowość pozwala mi na swobodniejsze, mniej dosłowne operowanie znaczeniami, co daje dużo większe pole do interpretacji przez odbiorcę. Nawet w przypadku prac realistycznych nie zależy mi na dosłowności przekazu, przedmiot jest jedynie pretekstem do sformułowania osobistej myśli, wrażenia, stanu umysłu. Posługuję się wtedy przedmiotami, formami, symbolami najbardziej mi bliskimi, znanymi, którym często zmieniam znaczenie, tworząc w ten sposób własny język wizualny. Taki zabieg stanowi pewnego rodzaju „szyfr”, który potrafię odczytać tylko ja. Stąd też nie zabiegam o zrozumienie przez każdego odbiorcę wszystkich znaczeń zawartych w obrazie, wolę pozostawić większe pole do interpretacji. Nie chcę nachalnie podsuwać mniej lub bardziej oczywistych odpowiedzi. Takie rozwiązanie oferuje szansę niczym nieskrępowanego wyrażania się bez bycia pod jakąkolwiek presją, a zarazem daje możliwość poznawania innych niż moich interpretacji zapisanych w obrazie znaków. Widz nie powinien być ograniczany „jedyną właściwą” interpretacją zapisaną w dwuwymiarowym przekazie, ma sam czytać, rozumieć i czuć, kreując przy tym własną opowieść. Zadaniem dzieła w moim pojęciu jest aktywowanie procesów myślowych związanych z percepcją, zachęcanie do dialogu, prowokowanie do polemiki, a nie jedynie istnienie dla samego istnienia.

W swojej pracy staram się poszukiwać nowych form, metod, technik służących do kreacji matrycy graficznej. Łączenie różnorodnych sposobów opracowania sztancy, zestawianie ich w różnorodnych konfiguracjach pozwala mi kreować relacje pomiędzy poszczególnymi elementami budowy obrazu. Tak traktowane świadome zabiegi formalne zwiększają siłę przekazu warstwy ideowej dzieła. Narracja staje się wielowarstwowa, otwarta. Odkrywanie nowych rozwiązań warsztatowych nieustannie mobilizuje mnie do dalszych poszukiwań artystycznych, a poszukiwania te skłaniają mnie do jeszcze większej pracy na polu eksperymentu drukarskiego. To obwód zamknięty, swoistego rodzaju wewnętrzne zapętlenie, stała nieprzerwana wzajemna aktywizacja dwóch odmiennych płaszczyzn, intymne, wewnętrzne, intelektualne *perpetuum mobile*. Wypracowana przeze mnie metoda działania jest osobistym sposobem na unikanie powielania tych samych schematów, w konsekwencji manierystycznych trików. Świadomie decyduję się na rezygnację z tak zwanego „własnego stylu”, gdyż uważam że jest to jedna z form samoograniczenia artysty. Nie bez przyczyny jako medium mojej wypowiedzi graficznej wybrałem litografię z jej wyjątkowo szerokim wachlarzem możliwości kreacji. Wystarczająco dużym reżimem dla artysty grafika są obwarowania technologiczne, więc nie chcę jeszcze ograniczać się dobrowolnie własnym stylem. Zdaję sobie sprawę, że takowy styl może się pojawić w wyniku indywidualnego postrzegania, cech behawioralnych, czy zwykłych ograniczeń jakie w mniejszym lub większym stopniu wszyscy posiadamy. Pragnę jedynie wyartykułować, że własny styl nie jest moim celem. Staram się go odrzucić na rzecz eksperymentów i wolności w kreacji twórczej. Taka postawa może wiązać się z mniejszą rozpoznawalnością i brakiem spójności prac, ale sztuka w moim rozumieniu ma ciekawić, zastanawiać, interesować, intrygować, zaskakiwać, sprawiać przyjemność, a nie nosić jedynie na przykład etykietę „Created by Rukasz”²³. Moim zadaniem jest poszukiwanie, rozwiązywanie, zmaganie się, a nie powielanie wypracowanych układów tworzenia. Zauważam w sobie więcej pierwiastków cechujących badacza, skrupulatnie dążącego do celu, niżli celebryty szukającego poklasku. Oczywiście, jak większość z nas pragnę akceptacji, chcę być zauważany, doceniany, ale nie za cenę wolności wypowiedzi.

²³ „Stworzone przez Rukasza” - określenie, którego użyłem w nocie ideowej do katalogu wystawy indywidualnej zatytułowanej *Litografia*, która odbyła się 26 czerwca 2015 roku w Galerii Warzywniak w Gdańsku Oliwie

Rozdział III

Alma mater

Pracę na uniwersytecie rozpocząłem od objęcia stanowiska starszego referenta inżynieryjno-technicznego w pracowni litografii. W okresie tym miałem szansę poszerzyć moje litograficzne doświadczenie, jak również poznać w praktyce metodykę nauczania i wdrożyć się w proces dydaktyczny. Czteroletni okres pracy na tym stanowisku przygotował mnie gruntownie do objęcia stanowiska dydaktycznego. Kolejnym etapem mojej pracy zawodowej był awans na stanowisko asystenta w wyżej wymienionej pracowni. Obecnie jestem adiunktem w Zakładzie Projektowania Graficznego i Litografii. Przez okres zatrudnienia na stanowiskach dydaktycznych prowadziłem zajęcia na studiach stacjonarnych, niestacjonarnych i podyplomowych. W obrębie moich działań znalazły się takie przedmioty nauczania jak: *litografia, druk wklęsły, druk wypukły, techniki i technologie graficzne, podstawy projektowania graficznego, projektowanie graficzne i aerografia*. Ten ostatni przedmiot jest moim autorskim projektem, jaki udało mi się wprowadzić do programu nauczania na studiach podyplomowych z zakresu malarstwa. W okresie tym prowadziłem również w ramach zajęć dodatkowych dla studentów i młodzieży szkół średnich, kursy propagujące aerografię i litografię. Przez pięć lat byłem koordynatorem wydziałowym Lubelskiego Festiwalu Nauki. Rokrocznie przygotowuję i jestem kierownikiem indywidualnych projektów prezentowanych na LFN oraz „Drzwiach otwartych” macierzystego wydziału. Stale czynnie uczestniczę w procesie naboru kandydatów, czy to pełniąc funkcję sekretarza komisji rekrutacyjnej, członka komisji oceniającej, czy osoby dozorującej właściwy przebieg egzaminów. Obecnie po raz drugi jestem opiekunem roku.

W trakcie całego okresu zatrudnienia pełniłem funkcje pomocnicze w procesie promocji dyplomów licencjackich i magisterskich. Od momentu zatrudnienia na stanowisku adiunkta, na mocy uchwał Rady Wydziału jestem promotorem i sprawuję bezpośrednią opiekę nad dyplomantami. W okresie tym wypromowałem ośmiu magistrów. Przeważająca większość prowadzonych przeze mnie dyplomantów uzyskała końcową ocenę bardzo dobrą. Systematycznie w ramach programu Erasmus prowadzę zajęcia ze studentami z Czech, Francji, Litwy, Turcji, Ukrainy. Czynnie promuję działalność Wydziału Artystycznego UMCS

poprzez organizowanie wystaw pracowni litograficznej, prezentacje jej dorobku i osiągnięć na sympozjach naukowych, nawiązywanie kontaktów z innymi jednostkami naukowymi i artystycznymi w kraju i za granicą. Wspieram i uczestniczę w działaniach fundacji Polska Republika Litografii²⁴ promującej krajową litografię i artystów, którzy poświęcili się tej technice graficznej.

Czynnie uczestniczę w krajowych i zagranicznych wystawach oraz konkursach graficznych. W dorobku posiadam ponad dwadzieścia wystaw indywidualnych i około siedemdziesiąt zbiorowych. W tym celu nawiązuję współpracę z kolejnymi galeriami i ośrodkami krzewiącymi kulturę. Od lat organizuję także wystawy promujące studentów i młodych pracowników naszego wydziału. Jestem członkiem ZPAP Oddział w Lublinie.

Kolejnym istotnym aspektem w mojej pracy uniwersyteckiej, który nieustannie staram się rozwijać i udoskonalać, jest baza materiałowo sprzętowa. Poszukuję i testuję nowe media, narzędzia przydatne w pracowni litograficznej, remontuję, rekonstruuje prasy i ich podzespoły, projektuję i buduję nowe sprzęty: stoły, szlifiernie, podstawy pod kamienie itd. Staram się wprowadzać najciekawsze rozwiązania, branżowe nowinki zaobserwowane w innych pracowniach tego typu, wzbogacając w ten sposób możliwości rodzimego atelier. Wprowadzam zmiany mające na celu zwiększenie ergonomii, usytuowania poszczególnych sprzętów, ulepszenia mobilności w pracowni. Proces modernizacji pracowni rozpocząłem na początku zatrudnienia i trwa on do chwili obecnej, sądzę że nigdy się nie skończy, nie pozwoli na to moja natura poprawiacza, ulepszacza, konstruktora. Dokąd będą istnieć idee, zawsze będzie coś do naprawienia, udoskonalenia, wymyślenia, zrobienia.

Sine qua non

Praca ze studentami jest istotą mojej działalności zawodowej, a zarazem artystycznej. Kontakt z młodym pokoleniem inspirowuje mnie, uczy innego spojrzenia, motywuje. Dzięki możliwości edukowania młodzieży stale poszukuję nowych form wzbudzenia zainteresowania, nawiązania dialogu, przekazywania wiedzy. Współcześni studenci

²⁴ Strona internetowa Fundacji Polskiej Republiki Litografii zamieszczona na portalu społecznościowym, <https://www.facebook.com/Polska-Republika-Litografii-390497104383758/> (31.12.2017)

wymagają większej uwagi i nie poddają się schematom pedagogicznym. Stanowią wyzwanie dla prowadzącego zajęcia, lecz to wyzwanie traktować należy jako coś pozytywnego, coś co pozwala rozwijać się obu stronom procesu nauczania. Powszechna komputeryzacja oferująca łatwiejsze, bardziej czyste, mniej pracochłonne formy tworzenia, w znaczącym stopniu spowodowała spadek zainteresowania wśród studentów tradycyjnymi technikami grafiki warsztatowej. Student często oczekuje natychmiastowych efektów, precyzyjnie oddających jego koncepcje, zwyczajowa żmudna praca warsztatowa (nierzadko fizyczna i obciążona prawdopodobieństwem popełnienia błędu) nie leży w polu jego zainteresowań. W tym miejscu niebagatelną rolę odgrywa sam pedagog, jego podejście do ucznia, kreatywne widzenie przedmiotu nauczania, umiejętność indywidualnego dopasowania programu i tematyki, jak i eksperymentatorska, innowacyjna postawa. Z własnego doświadczenia wiem, że bardzo dobre efekty daje wspólna praca wykładowcy i studenta. Uczeń widzący swojego nauczyciela przy pracy twórczej otwiera się na nowe dla niego metody kreacji, wnikliwie analizuje poszczególne aspekty technologiczne i artystyczne, zadaje pytania, z nieprzymuszonej woli, naturalnie przyswaja wiedzę. W ten sposób tworzy się więź, a nie zależność. Taka relacja umożliwia lepszą komunikację, intensyfikuje przepływ informacji, pobudza do tworzenia nowych koncepcji, skutkuje wymianą doświadczeń i idei. Jest to w pewnym stopniu odwrócenie klasycznej metodologii nauczania, związanym z przechodzeniem od teorii do praktyki. W tym przypadku teoria jest konsekwencją rzeczywistych, namacalnych działań artystyczno-warsztatowych. Jest to nauka przez aktywizację, a nie jedynie prezentowanie wybranych aspektów w formie suchych, wyizolowanych przykładów. Pełne sensoryczne poznanie i analiza zintegrowanych bodźców ułatwia studentowi przyswajanie i usystematyzowanie materiału. W chwili gdy przekaz jest sprowadzony do formy werbalnej, analiza taka jest utrudniona, a w jej efekcie powstaje tylko zarys wiedzy, a nie jej pełna wszechstronna forma.

Poszukiwanie i prezentowanie w procesie dydaktycznym nowych metod technologicznych również wpływa mobilizująco na studentów. Taka postawa z jednej strony wzbogaca wachlarz możliwości kreacji artystycznych, z drugiej zaś skłania studenta do własnych poszukiwań twórczych. Mnogość rozwiązań formalnych pozwala właściwie dopasować technikę i technologię do indywidualnych cech wcześniej wykreowanej koncepcji, co w efekcie przekłada się na powstanie spójnego, przemyślanego dzieła

oddającego wiernie osobistą wrażliwość artysty. Wprowadzone przeze mnie do procesu dydaktycznego aerografia i pistriping są tego przykładem. Działanie to spotkało się z bardzo dużym zainteresowaniem ze strony studentów i z każdym semestrem obserwuję wzrost liczby uczniów wykorzystujących te metody rysunkowe w swoich pracach.

Uczenie się, rozwijanie i przekazywanie tej wiedzy było moim jasnym, sprecyzowanym celem, jaki postawiłem sobie już w czasie edukacji w liceum plastycznymi, od tego momentu konsekwentnie dążyłem do niego. Obecnie mogę systematycznie doskonalić się zawodowo i artystycznie, a co najważniejsze przekazywać wiedzę i doświadczenia młodym adeptom sztuki. To fachowo wykształceni studenci szkół artystycznych są szansą zachowania ciągłości druku litograficznego i utrzymania tradycji tej wspaniałej techniki druku płaskiego. Dlatego też należy dołożyć największych starań by zachęcić młodych ludzi do zgłębiania tajników dziedzictwa Senefeldera. Litografia wyparta przez offset i druk cyfrowy przestała być techniką powszechnie używaną w drukarstwie przemysłowym. Stała się techniką wykorzystywaną jedynie przez artystów i zapaleńców klasycznego drukarstwa. Wielu litografów niegdyś pracujących w licznych oficynach drukarskich porzuciło swój fach i odeszło z profesji, nie przekazując swej wiedzy i doświadczeń następnym pokoleniom. Postęp spowodował stagnację litografii, zepchnął ją do działu zajęć niszowych. W wyniku zaistniałej sytuacji litografia została wpisana przez UNESCO na listę ginących profesji²⁵. Obecnie dzięki wysiłkom wykładowców pracujących w wyższych uczelniach artystycznych oraz pasjonatów indywidualnych zauważalny jest trend wzrostowy zainteresowania litografią i jej odmianami. Niemal każdy ośrodek akademicki w kraju kształcący artystów posiada pracownię litograficzną, liczba jednostek kulturalnych propagujących druk z kamienia sukcesywnie wzrasta, coraz częściej powoływane są do życia pracownie indywidualne. Po pierwszej fali fascynacji nowymi mediami studenci stopniowo wracają do pracowni klasycznych technik graficznych. Litografia zyskuje drugie życie, nie jest to jeszcze sytuacja zadowalająca, ale jest to dobry prognostyk na przyszłość. Ważnym jest by kontynuować działania propagujące litografię i aktywujące młodych twórców do tworzenia w tej technice. Istotę poprawy położenia w jakim znalazła się litografia widzę w dalszym poszerzaniu wachlarza jej możliwości poprzez wprowadzanie nowych materiałów, innowacji

²⁵ „Wielość w Jedności” *Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, M. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2015, s.13

techniczno-technologicznych, odmitologizowanie druku z kamienia, uwspółcześnieniu przez dopasowanie do zainteresowań i potrzeb nowej generacji oraz większej konsolidacji środowiska litograficznego poprzez powoływanie do życia nowych wspólnych projektów, wymianę doświadczeń, organizację wystaw, konferencji i sesji naukowych.

Bibliografia:

- *Airbrush* [online], portal Wikipedia, [dostęp:15.12.2017], Dostępny w Internecie:
<<https://en.wikipedia.org/wiki/Airbrush>>
- *Airbrush Step By Step* , Newart Medien & Design, Hamburg, Roczniki: 2009, 2010, 2011
- G. Antreasian, C. Adams, *The Tamarind Book of Lithography Art. & Techniques*, Tamarind Lithography Workshop INC., Los Angeles, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1971
- *Auto - AirColors: Water Based Custom Automotive Paint*, [DVD], SM Designe, East Granby, 2008
- E.O. Bottger, *Createx Workbook*, Newart media & designe GbR, Hamburg, 2010
- M. Devon, B. Lagattuta, R. Hamon, *Tamarind Techniques for Fine Art Lithography*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 2008
- DOS, [online], portal Wikipedia, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie:
<<https://pl.wikipedia.org/wiki/DOS>>
- C. Fraser, Dion Giuliano, *Clearcoating cheap tricks & special F/X, Automative Kustom Series*, [DVD], Airbrush Action Inc., Nowy Jork, 2002
- P. Frąckiewicz, *Pamięć przyszłości: Perspektywy rozwoju litografii wobec digitalizacji*, Akademia Sztuk Pięknych, im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław, 2012
- *Graphics Magazin*, Pensord Ltd, Blackwood, Roczniki: 2009, 2010, 2011
- G. Jenson, *Pinstriping Dynamics, Pinstriping Kustom Series*, [DVD], Airbrush Action Inc., Nowy Jork, 2006
- A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, opracował i rozszerzył R. Artymowski, Arkady, Warszawa, 1975
- S. Kafka, *Kafka - Welcome to My World: vol.1, vol.2*, [DVD], Kafka Design, Allenwood, 2005
- I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, UNIVERSITAS, Kraków, 2000
- A. Krejca, *Techniki Sztuk Graficznych: Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1984
- E. Kuryluk, *Hiperrealizm – Nowy realizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1983
- Labels, *Myral*, [online], firmowa strona www, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie:
<<http://www.labels.pl/mylar.html>>
- M. Lammert, [online], portal Wikipedia, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie:
<https://de.wikipedia.org/wiki/Mark_Lammert>
- B. Merlin, *Airbrush history Stanley* [online], strona www Muzeum aerografów [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <http://www.airbrushmuseum.com/airbrush_history_stanley_1.1.htm>

- B. Merlin, *Airbrush history timeline* [online], strona www Muzeum aerografów [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <http://www.airbrushmuseum.com/airbrush_history_timeline.htm>
- B. Merlin, *Airbrush historia i terażniejszość* [online], strona www [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <http://www.airbrush.com.pl/att/Airbrush_historia_i_terazniejszosc_PL.pdf>
- C. Misstear, *The advanced airbrush book*, Helen Scott-Harman: Orbis Publishing Limited, London, 1984
- D. Morton, *David Morton*, [DVD], Airbrush Classes, California, 2008
- *Pinstriping* [online], portal Wikipedia, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Pinstriping>>
- Polska Republika Litografii, [online], portal społecznościowy, [dostęp: 31.12.2017], Dostępny w Internecie: <<https://www.facebook.com/Polska-Republika-Litografii-390497104383758/>>
- Rohrer – Klinger, firmowa strona www [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <<https://www.rohrer-klingner.de/>>
- J. Stanisławski, K. Billip, Z. Chociłowska, *Podręczny Słownik Angielsko-Polski*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1983
- Univesytet Der Kunst, [online], strona www, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <<https://www.udk-berlin.de/startseite/>>
- Univesytet Der Kunst, *Osoby* [online], strona www, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <<https://www.udkberlin.de/personen/detailansicht/person/steffen-tschesno/>>
- W. Warzywoda, *Dydaktyka*, [online], portal Republika, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <<http://www.witoldwarzywoda.republika.pl/dydaktyka/cb7.html>>
- J. Werner, *Podstawy technologii*, Wydanie ósme poprawione, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Kraków, 1989
- M. Woźniak, *Wielość w Jedności: Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*; Bydgoszcz Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, 2015
- Zerkall Paper, *Papiery*, [online], firmowa strona www, [dostęp: 15.12.2017], Dostępny w Internecie: <<http://www.zerkall.com/English/Paper/Planopapiere.E1.html>>

