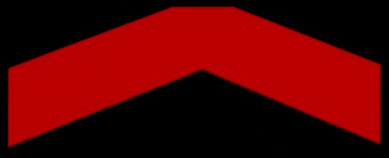
Katedra
The Chair

Grafiki
of Artistic

Artystycznej
Prints







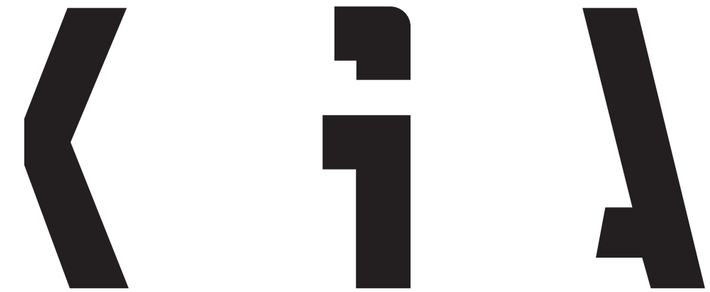


Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku





Katedra Grafiki Artystycznej



Akademia
Sztuk
Pięknych
w Gdańsku

Katedra Grafiki Artystycznej
Wydział Grafiki
Akademia Sztuk Pięknych
w Gdańsku

The Chair of Artistic Prints
Graphic Arts Department
Academy of Fine Arts
in Gdańsk

70 LAT
ASP W GDAŃSKU

Publikacja towarzysząca
obchodom 70-lecia ASP w Gdańsku

Redakcja naukowa:
prof. Janusz Akermann

Recenzenci naukowi:
prof. Andrzej Bobrowski
prof. Piotr Szurek
prof. Krzysztof Tomalski

Opracowanie graficzne:
Tomasz Bogusławski

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Grafiki

Wydawnictwo TADEUSZ SEROCKI, Pelplin

ISBN 978-83-62759-58-3

Akademia
Sztuk
Pięknych
w Gdańsku

Katedra Grafiki Warsztatowej
– droga do niezależności
to największa prezentacja dokonań twórców
tej dyscypliny związanych z Akademią Sztuk Pięknych
w Gdańsku.
Ta przekrojowa analiza pokazuje bogactwo, różnorodność
i wielowątkowość poszukiwań artystycznych.
Jestem przekonana, że nasza monografia wyznaczy
punkt odniesienia dla dalszych działań twórczych.

Prof. Ludmiła Ostrogórska
Rektor
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

The Chair of Artistic Prints
– the Road to Independence
is the largest presentation of output in this discipline
linked to the Academy of Fine Arts in Gdańsk.
This comprehensive analysis shows the richness,
diversity and multifarious nature of the many artistic
quests on display.
I believe wholeheartedly that this monograph will
become a point of reference for further artistic creation.

Prof. Ludmiła Ostrgórska
Rector
Academy of Fine Arts in Gdańsk

Szanowni Państwo,

przedstawiam Państwu monografię wydaną przez Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, dotyczącą artystów pedagogów związanych z grafiką artystyczną i Katedrą Grafiki Artystycznej.

Od 2007 roku, czyli od chwili powstania samodzielnego Wydziału Grafiki, jednym z moich najważniejszych zadań jako Dziekana było przybliżenie, nam wszystkim, wybitnych twórców, mistrzów dla wielu pokoleń, którzy od 1957 roku – roku powstania pierwszej Pracowni Grafiki Artystycznej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych – byli bezpośrednio lub pośrednio związani z działaniami w obszarze grafiki artystycznej.

Monografia nasza nosi tytuł: „Droga do niezależności". Niezależność to samodzielność, to kształtowanie samodzielnie swojej teraźniejszości i przyszłości. To odpowiedzialność za obecne i następne kroki w szukaniu i znajdowaniu wartości, które nam i przyszłym pokoleniom będą bliskie. Historia, którą poznamy dzięki tej monografii, wskaże nam wiele dróg, którymi podążali artyści i pedagodzy Akademii. Dróg często o przeciwnych biegunach. Dróg własnych, indywidualnych, opartych na ich marzeniach i życiorysach.
To właśnie te różne drogi artystyczne są siłą napędzającą odwieczny mechanizm dążenia do szukania, odnajdywania i poznawania. I mam takie przekonanie, graniczące z pewnością, że o to w tym naszym życiu nie tylko artystycznym chodzi.

Dziękuję Rektorowi Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku Pani prof. Ludmile Ostrogórskiej za zaliczenie druku monografii Wydziału Grafiki do ważnych przedsięwzięć kulturalnych Akademii.

Ladies and Gentlemen,

I present you with a monograph published by the Faculty of Graphic Art at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, showing the work of teachers linked with the discipline of printmaking and the Chair of Artistic Prints.
Since 2007, which is practically from the time of the creation of the Faculty of Graphic Art as an independent unit, one of my most important tasks has been to present these outstanding crezators who have been directly or indirectly linked to the activities in the field of graphic art since 1957, when our Academy (then called The State College of Visual Arts) was established.

Our monograph is entitled *The Road to Independence,* the independence here referring to autonomy, sovereignty in shaping one's present and the future. It also means responsibility for current and future moves in the search for and the identification of values which both we and future generations will find relevant. The history which we trace thanks to this monograph reveals the many paths which the artists and teachers of our Academy have followed. These paths have often led in opposite directions but have been, first and foremost, individual, rooted in these artists' dreams and unique life stories. These multifarious artistic paths giving momentum to the ever-eternal mechanism which is the search for, uncovering and gaining of knowledge. A mechanism, I am convinced, almost certain, is vital, and not only in our artistic lives.

I would like to give my thanks to Professor Ludmiła Ostrogórska, the Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, for placing the printing of this monograph of the Faculty of Graphic Arts amongst the important cultural projects of our Academy.

Chciałbym serdecznie podziękować Dyrekcji Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy – Dyrektorowi Michałowi F. Woźniakowi oraz Pani Kustosz Barbarze Chojnackiej – za życzliwość oraz możliwość zaprezentowania grafik będących w zbiorach Muzeum.

Serdeczne słowa podziękowania składam
Pani Magdalenie Olszewskiej
Kustosz Współczesnej Grafiki i Tkaniny Artystycznej
Oddział Sztuki Nowoczesnej MNG – Pałac Opatów w Oliwie – za udostępnienie reprodukcji grafik.

Dziękuję Pani Zofii Watrak, autorce monografii, oraz autorowi projektu monografii prof. Tomaszowi Bogusławskiemu.

Mam nadzieje, że nasze nowe wydawnictwo – monografia pt. *Katedra Grafiki Warsztatowej – droga do niezależności* będzie dla Państwa ciekawym przeżyciem nie tylko literackim, ale i artystycznym.

Dziekan Wydziału Grafiki
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
Prof. Janusz Akermann

I would also like to express my sincere gratitude to Mr Michał F. Woźniak, the Director of Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz and Ms. Barbara Chojecka, the custodian of the museum, for their kindness and co-operation, thanks to which we are able to present the artistic prints from the collection of this Museum.

My sincere thanks also go to Ms. Magdalena Olszewska, the Custodian of Contemporary Prints and Artistic Textiles, a branch of Modern Art of the National Museum in Gdańsk – the Abbots' Palace in Oliwa, for granting us access to the reproductions of their prints.

I am also grateful to Ms. Zofia Watrak, the Author of this monograph, and Mr Tomasz Bogusławski who designed its layout.

I hope that our publication – a monograph of the Chair of Artistic Prints entitled – *The Road to Independence*, will prove interesting to our readers, not only on a literary but also an artistic level.

Prof. Janusz Akermann
Dean of the Faculty of Graphic Art
Academy of Fine Arts in Gdańsk



Stanisław Żukowski
W małym porcie, 1951

Zofia Watrak

Katedra Grafiki Warsztatowej – *droga do niezależności*

Historia przebijania się do autonomii Wydziału Grafiki, w tym grafiki warsztatowej, na gdańskiej ASP jest długa i jednocześnie specyficzna dla wybrzeżowego środowiska. Odzwierciedla wciąż rosnącą rangę tej dyscypliny sztuki, która z jednej strony jest wynikiem ogólnych przeobrażeń współczesnej świadomości wizualnej i rozwijających się narzędzi komunikacji, a z drugiej – jest odbiciem indywidualnej drogi kolejnych pokoleń grafików, którzy poświęcili się tej dyscyplinie jako artyści i pedagodzy Akademii. Tak naprawdę jest to też ich droga, bowiem własnymi dokonaniami artystycznymi ustanawiali autorytet, prestiż i rozpoznawalny charakter poszczególnych pracowni specjalistycznych w ramach ogólnych, zmieniających się struktur organizacyjnych uczelni i programów edukacyjnych.
Pracownia specjalistyczna grafiki artystycznej powstaje dopiero w roku akademickim 1957/58. Początkowo, w 1945, utworzono Pracownię Liternictwa, prowadzoną przez Jacka Żuławskiego. Był to rok, w którym Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych został przekształcony w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych. W kolejnym roku akademickim, 1946/47 powstaje Pracownia Specjalistyczna Grafiki Użytkowej, prowadzona przez Eugenię Różańską, w ramach Wydziału Malarstwa. Po kolejnych zmianach organizacyjnych (1947/48) grafika użytkowa zostaje połączona z ceramiką w jednej pracowni specjalistycznej w ramach Wydziału Malarstwa i Architektury. Prowadzą ją Eugenia Różańska i Hanna Żuławska do roku akademickiego 1948/49, po czym znika z programu edukacyjnego do roku 1957/58. Wtedy to pierwszy raz pojawia się Pracownia Specjalistyczna Grafiki Artystycznej w ramach Wydziału Malarstwa.

Zofia Watrak

The Chair of Artistic Prints – *The Road to Independence*

The history of the Faculty of Graphic Arts, including Artistic Prints, pushing its way to become autonomous at the Gdańsk's Academy of Fine Arts (ASP) has been long and specific for the coastal milieu at the same time.
It has reflected the increasingly growing importance of this discipline of art which, on the one hand, is a result of general changes in contemporary visual awareness and developing tools of communication and, on the other, reflects the individual paths of subsequent generations of graphic artists who devoted themselves to this discipline both as artists and as teachers at the Academy. Actually, this history is also their story because they established the status, prestige and recognisable character of ateliers of particular specialisation by their own achievements within the general organisational structures of the academic institution and its educational programmes. A specialist atelier of artistic prints was only established in the academic year 1957/58. Initially, there was the calligraphy atelier under Jacek Żuławski founded in 1945. That was the year when The State Institute for the Visual Arts was transformed into The State College of Visual Arts. In the subsequent academic year, 1946/47, a specialist atelier of utilitarian graphic arts was formed under Prof. Eugenia Różańska, within the framework of the Faculty of Painting.
The next organisational changes (1947/48) joined the utilitarian graphic arts with ceramics in one specialist atelier at the Faculty of Painting and Architecture. This was run by Eugenia Różańska and Hanna Żuławska until the academic year of 1948/49. After that, it disappeared from subsequent curricula of studies until 1957/58. Then, the specialist atelier of artistic prints appeared within the



Stanisław Rolicz
Odbudowa Zbrojowni w Gdańsku, 1951

Obejmuje ją Zygmunt Karolak i prowadzi aż do 1975. Jego zasługi organizacyjne i dydaktyczne warte są odnotowania, choć sam nie miał wiele potwierdzeń we własnej twórczości graficznej, poza cyklem kolorowych monotypii z motywem cygańskich dzieci. Miał jednak przygotowanie warsztatowe, które zdobył na kursie grafiki u Jana Wojnarskiego w krakowskiej ASP. Lata, które poświęcił Pracowni Grafiki Artystycznej były nieustannym zmaganiem i walką o wyposażenie pracowni w niezbędne zaplecze techniczne. Początkowo studenci zgłębiali drzeworyt, linoryt i gipsoryt. Później przyszły techniki metalowe: akwaforta, akwatinta, miękki werniks, suchoryt i w końcu litografia. Karolak umiał zachęcić do pracy, zostawiając dużą swobodę twórczą. Jego metoda nauczania skłaniała nie tylko do poruszania się w obrębie tradycyjnych technik, ale także do szukania nowych środków wyrazu. Uprawiający grafikę malarze, którzy wyszli z jego pracowni, wnieśli w klasyczny rygor warsztatowy wartości malarskie, element emocjonalnej kreatywności i fantazji, skłonność do rozbudowanej warstwy znaczeniowej, zaszyfrowanej aluzją, metaforą, poetycką symboliką. Przez jego pracownię przeszło wielu malarzy, którzy uprawiając równolegle grafikę, wnosili do niej nowe wartości i mieli wpływ na jej dalsze kierunki rozwoju już jako pedagodzy.

framework of the Faculty of Painting for the first time, Zygmunt Karolak heading it until 1975. His organisational and didactic achievements, especially, are worth mention, although he did not enjoy much acclaim for his own artistic prints, save for a series of coloured monotypes with the motif of Gypsy children. However, he had a solid technical grounding which he gained at a course of graphic arts led by Jan Wojnarski at the ASP in Cracow. The years which he devoted to the atelier of artistic prints were a continual struggle to ensure that members of the atelier were provided with technical support, indispensable to their education. Initially, students investigated issues relating to woodcut, linocut and plaster-cut. Later, they also studied techniques on metal plate: etching, aquatint, soft ground etching, dry point and, finally, lithograph. Indeed, Karolak was able to encourage students to work, leaving them much room for creative freedom. His teaching method not only making his students search within the traditional field of techniques but also encouraging them to find new means of expression. In this way, painters graduating from his atelier who dealt with prints, brought painterly values into the strict rigour of the classical printing workshop – an element of emotional creativity and fantasy, as well as inclinations to well-developed layers of significance, camouflaged under allusion, metaphor and poetic symbolism. Many painters, who parallelly studied prints under him, introduced new values to this field and influenced its further trends of development when they themselves became teachers.



Stanisław Rolicz
Odgruzowywanie ruin Gdańska, 1950



Stanisław Rolicz
Mój profesor, 1944

Poza uczelnią

Fakt, iż minęła cała dekada, nim zaistniała potrzeba specjalizacji w dziedzinie grafiki artystycznej, nie oznaczał, że ta dyscyplina sztuki w Gdańsku nie istniała. Pozostawała jednak poza zainteresowaniem kolorystów, którzy tworzyli szkołę i nią zarządzali. Czarno-biała sztuka, rozwijająca się po wojnie w ramach tradycji estetycznej niedopuszczającej ingerencji malarstwa w reguły graficznego rzemiosła, nie mogła budzić entuzjazmu miłośników koloru i malarskiego przeżycia. Jednak nie sposób pominąć powojennych początków, kiedy to odradzałysię warsztaty grafików poza strukturami nowo powstałej uczelni, ponieważ to oni w tamtych latach przyjęli na siebie cały trud promocji tej dyscypliny i decydowali o utrwalaniu się silnej pozycji tradycjonalizmu. Graficy, którzy przybyli do Gdańska po wojnie, w większości byli absolwentami Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego i Instytutu Sztuk Pięknych we Lwowie. Oni to tworzyli po wojnie podwaliny graficznego środowiska, które z czasem miało odegrać wpływ na rozwój tej dyscypliny także w środowisku akademickim, przyczyniając się do promocji czarno-białej sztuki. Niewspierani żadnymi oficjalnymi czynnikami, tworzyli nieformalną grupę, która podejmowała wiele inicjatyw pozwalających na społeczne funkcjonowanie.

Outside the Academy

The fact that a whole decade passed before the need for the specialisation of graphic prints appeared at the Academy did not mean that this discipline of art was not extant in Gdañsk. Rather, it remained outside the interest of the colourists who had created the Academy and now managed it. Black-and-white art, developing after the Second World War within an aesthetical tradition which ruled out any interference from painting in the craft of printing, did not raise any enthusiasm from the lovers of colour and painterly experience. Even so, it is impossible to omit the post-war beginnings of the ateliers of printers, re-established beyond the structures of the newly created Academy. As it was the owners of these ateliers who assumed the whole effort of promoting this discipline, decisively reinforcing the strong position of traditionalism. The artist-printers who arrived in Gdańsk after the war were, predominantly, graduates of the Faculty of Fine Arts of Vilnius University and the Institute of Fine Arts in Lvov. They created the foundations for the printing milieu after the war, a milieu which would, in the course of time, also influence this discipline in academic circles, thus promoting black-and-white art. Without any official support, it was these people who created the informal group which was to undertake the many initiatives that would permit their social functioning. Among their number there were, from Vilnius: Władysława and Bolesław Rogińskis, Olga Żukowska, Stanisław Żukowski, Stanisław Rolicz, Zbigniew Kaliszczak, Wincenty Lewandowski, and from Lvov: Władysław Lam, who dealt with prints additionally to painting, a graduate from the Institute of Fine Arts in Lvov – Beata Słuszkiewicz, and Władysław Floriański. All of them were impressed by post-war Gdańsk, so it was only natural that the city being re-born out of the ruins should become the theme of their works. They documented the post-war condition of monuments and their rebuilding. This output, created in promptu, yielded their first exhibition "The Monuments of Old Gdańsk", opened in the building of the then Municipal Theatre (now the Miniatura Theatre) on 27 July 1946.
Another important initiative of Bolesław Rogiński was a subscription of prints, first announced in the daily newspaper *Głos Wybrzeża*, in 1948. The goal of this subscription was to create an opportunity for the graphic artists to earn some money, while the mediation of the press was supposed to build links between artists and society. They also popularised art in direct relations with

Byli to Władysława i Bolesław Rogińscy, Olga Żukowska, Stanisław Żukowski, Stanisław Rolicz, Zbigniew Kaliszczak, Wincenty Lewandowski (z ośrodka wileńskiego) oraz przybyli ze Lwowa: Władysław Lam, który obok malarstwa uprawiał także grafikę, absolwentka grafiki Instytutu Sztuk Pięknych we Lwowie Beata Słuszkiewicz i Władysław Floriański. Na wszystkich powojenny Gdańsk zrobił ogromne wrażenie, naturalnym więc było, że ruiny odradzającego się miasta stały się tematem ich prac. Dokumentowali powojenny stan zabytków i ich odbudowę. Z tego na gorąco powstającego dorobku zrodziła się pierwsza wystawa – „Zabytki Starego Gdańska", której otwarcie dokonało się 27 lipca 1946 w gmachu ówczesnego Teatru Miejskiego (dzisiejszej siedziby „Miniatury"). Kolejną ważną inicjatywą autorstwa Bolesława Rogińskiego były subskrypcje na grafikę ogłaszane za pośrednictwem „Głosu Wybrzeża", pierwsza w 1948. Celem było stworzenie grafikom możliwości zarobkowania, ale także zapewnienie za pośrednictwem prasy stałego kontaktu ze społeczeństwem. Podejmowano również działania popularyzatorskie w bezpośrednich relacjach z odbiorcami, wędrując po klubach, świetlicach, gdzie wygłaszano prelekcje i demonstrowano techniki graficzne, głównie drzeworyt i linoryt. W tym czasie tylko Rolicz, Żukowski i Kaliszczak posiadali prasy, które umożliwiały im uprawianie technik metalowych. Znamiennym rysem grafiki tamtych powojennych lat jest manifestowanie silnego związku z regionem i najbliższą rzeczywistością, powiązanie sztuki z życiem i realistyczna konwencja przedstawiania. Paradoksalnie w latach 50. grafików i malarzy zbliżyły te same inspiracje. Wycieczki po Żuławach, Kaszubach, rola morza, portu i Gdańska określały obszar motywów tematycznych. Formalnie jednak graficy nawiązywali do odległej tradycji gdańskich sztycharzy. Pozostawali poza eksperymentalnymi doświadczeniami grafiki dwudziestolecia międzywojennego, które były udziałem przede wszystkim malarzy.
Zorganizowana przez nich w lipcu 1955 w Strzelnicy św. Jerzego wystawa „Grafika gdańska XVII –XX w.", eksponująca prace ze zbiorów Biblioteki PAN i współczesnych twórców, była rodzajem deklaracji ideowej, szukania własnych korzeni u takich mistrzów, jak: Hondiusz, Falk, Chodowiecki czy Heweliusz.
Nie bez znaczenia były Ogólnopolskie Konkursy Grafiki Marynistycznej organizowane od 1961 przez Klub Marynistów LOK z inicjatywy jego wieloletniego prezesa Bolesława Rogińskiego. Nie mając wsparcia w gdańskim oddziale ZPAP, Rogiński szukał sojuszników dla idei konkursu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Dowództwie



Stanisław Żukowski
Sympatyczny rybak, 1975

the public, meeting people at clubs, giving lectures at day-rooms, and demonstrating graphic techniques, mostly woodcut and linocut, as at this time only Rolicz, Żukowski and Kaliszczak owned printing presses facilitating chemical-metal printing techniques. What is specific about the art of printing of these post-war years was the strong manifestation of links with the region and its closest reality, finding correlation between art and life, and the realistic convention of representation. Paradoxically, in the 1950s, both painters and printers shared the same inspirations. Trips across the Żuławy countryside, the role of the sea, the port, and Gdańsk, determined the range of their motifs. However, the printers formally alluded to the distant tradition of old Gdańsk printers. They kept away from the experiments of the printers of the twenty inter-war years, experimentation being mostly the domain of painters. The exhibition "Gdańsk Prints from the 17th – 20th Centuries", featuring works from the collection of the Library of PAN, along with contemporary artists at the St. George's Shooting Range, organised by printers in Gdańsk in July 1955, became a form of ideological declaration, a search for their own roots in masters such as Hondius, Falk, Chodowiecki and Hevelius. Polish National Contests for Printed Seascapes, organised from 1961 by the Club of Marine Artists and Lovers at the League for the Country's Defence [LOK],

Marynarki Wojennej, Związku Zawodowym Marynarzy i Portowców, a także u władz miasta Gdańska, Słupska, Szczecina, Koszalina, Malborka, gdzie odbywały się kolejno wystawy pokonkursowe. Organizatorzy podkreślali społeczne funkcje grafiki oraz ideę popularyzacji morza i pracy z nim związanej. W 1975 na VIII Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Marynistycznej po raz pierwszy udział wzięli Finowie, co było początkiem Polsko-Fińskiego Konkursu Grafiki Marynistycznej. Poprzedzały je wzajemne plenery. Ta formuła przetrwała do 1983. Dzięki konkursom otworzyły się nowe możliwości dla wielu gdańskich grafików. Były to pierwsze powojenne konfrontacje z osiągnięciami grafiki artystycznej w kraju i z czasem wielu z nich zaczęło odnosić sukcesy. W latach 60. prezentowane były głównie gipsoryty i linoryty autorstwa Bolesława i Łukasza Rogińskich, Krystyny Górskiej, Danuty Hankus-Rogińskiej, Ireny Kuran-Boguckiej, Beaty Słuszkiewicz, Stanisława Żukowskiego, Ryszarda Stryjca. W latach 70. przewagę już miały techniki wklęsłodrukowe, w których sukcesy zaczęli odnosić Wiesław Dembski, Jan Góra, Cezary Paszkowski i Alina Jackiewicz-Kaczmarek, artyści związani z „Oficyną".

Wpływy „Oficyny"

Powstanie w 1971 „Oficyny" było kolejnym ważnym etapem, mającym znaczący wpływ na rozwój technik wklęsłodrukowych. Początkowo była to Doświadczalna Pracownia Graficzna pod patronatem Zarządu Okręgu ZPAP przy wsparciu ówczesnego prezesa Romualda Bukowskiego. Jej pierwszym szefem został inicjator projektu Stanisław Żukowski. Pasja, z jaką przekazywał młodym grafikom tajniki technik metalowych, zwłaszcza popularyzacja mezzotinty, dała wymierne efekty w narodzeniu się silnego ośrodka mezzotinty właśnie. Z „Oficyną" współpracowało wielu artystów, także malarzy poszukujących poszerzenia własnego warsztatu artystycznego, gdyż tam znajdowali niezbędne po temu narzędzia, których nie miała uczelnia. Byli wśród nich pierwsi dyplomanci PWSSP z lat 50. – Krystyna Górska, Eleonora Jagaciak-Baryłko, Bogusław Marszal, Jan Rzyszczak, Anna Jüngst; z lat 60. – Wawrzyniec Samp, Franciszek Czernous, Piotr Zajęcki i młodsi z lat 70. – Feliks Chudzyński, Jerzy Ostrogórski, Cezary Paszkowski, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, także Czesław Tumielewicz, choć jego droga do PWSSP wiodła przez Politechnikę Gdańską. Formą popularyzacji grafiki była także działalność wydawnicza. W niewielkich nakładach, przeciętnie dziesięć prac dziesięciu autorów, wydano teki o znaczącej

on the initiative of Bolesłw Rogiński, its chairman for many years, cannot be considered insignificant. Gaining no support from the Gdańsk branch of the Polish Union of Artists and Designers [ZPAP], Rogiński sought allies for the idea of the contest in the Ministry of Culture and Art, The Polish Navy Headquarters, The Trade Union of Mariners and Port Workers, and the municipal authorities of Gdańsk, Słupsk, Szczecin, Koszalin, and Malbork, where the post-contest exhibitions were consecutively displayed. The organisers emphasised the social significance of the graphic arts and the idea of popularisation of the sea and marine jobs. In 1975, a number of Finns took part in the 8th Polish National Contest fora Printed Seascape for the first time, which yielded the Polish--Finnish Contests for a Printed Seascape, the contests being preceded by joint open-air workshops; a formula which lasted until 1983. Indeed, it was thanks to these contests that new opportunities opened up for the Gdańsk printers. The contests were their first post--war confrontations with the achievements of artistic prints from Poland; and, with time, many of the Gdańsk printers began to gain success.



Bolesław Rogiński
Stocznia, 1969



Łukasz Rogiński
Król i królowa, 1962

tematyce: *Gdańskw grafice, Port Północny, Gdańskie Wybrzeże*, *50-lecie Gdyni*, *Porty rybackie*, *Gniew*, *Pejzaż gdański*, *Gdańsk 1970–1980*.
Zakwalifikowanie prac do zestawu teki było znaczącym wyróżnieniem. Kiedy „Oficynę" zaczęły nękać kłopoty finansowe, a Zarząd Okręgu ZPAP nie był w stanie pokryć kosztów jej utrzymania, ówczesny rektor PWSSP, Władysław Jackiewicz, wystąpił z propozycją współpracy. W 1973 została podpisana umowa między ZPAP a PWSSP, wynikiem, której „Oficyna" przechodziła pod patronat uczelni. Kierownik „Oficyny" stał się wykładowcą grafiki PWSSP a studenci zyskali lepsze warunki uczenia technik metalowych. Drzeworyt i litografia pozostały na terenie uczelni. Od 1975 studenci malarstwa uzyskali możliwość robienia do dyplomów aneksów z grafiki.
Po śmierci Żukowkiego dziedzictwo „Oficyny" przejął Wiesław Dembski, który kontynuował jego pasje popularyzatorskie, sam stając się mistrzem techniki metalowych, zwłaszcza mezzotinty. Z jego to inicjatywy w 1985 powstał w Gdańsku Międzynarodowy Warsztat Grafiki – Mezzotinta i Międzynarodowy Klub, którego został prezesem. W jakimś sensie można go uważać za spadkobiercę tradycji, zapoczątkowanej przez Żukowskiego. Jego własna twórczość graficzna przechodziła różne fazy. Początkowo określić ją można jako realizm fantastyczny, który z czasem przybierze surrealną postać.

They represented the main trends in graphic art in the 1960s, mostly plaster engravings and linocuts by Bolesław and Łukasz Rogiński, Krystyna Górska, Danuta Hankus--Rogińska, Irena Kurant-Bogucka, Beata Słuszkiewicz, Stanisław Żukowski, and Ryszard Stryjec. In the 1970s, intaglio techniques dominated, where Wiesław Dębski, Jan Góra, Cezary Paszkowski and Alina Jackiewicz, the artists linked to "The "Oficyna" printing atelier, noted their first success.

The Influence of "Oficyna"

The formation of "Oficyna" in 1971 was a subsequent, important stage, largely influencing the development of intaglio techniques. Initially, it was the Experimental Printing Atelier under the patronage of the branch management of ZPAP, supported by the then chairman Romuald Bukowski. The first manager of "Oficyna", Stanisław Żukowski, became the initiator of the project. The passion with which he transmitted his arcane knowledge about metal plate printing techniques, especially his popularisation of mezzotint, yielded palpable effect in the form of a strong mezzotint centre in Gdańsk. Many printers and painters co-operated with "Oficyna" in their endeavours to broaden their own artistic techniques because it was there that they found indispensable tools which the Academy [then being a College for Visual Arts = PWSSP] itself did not have. Among those artists were the first graduates of PWSSP from the 1950s: Krystyna Górska, Eleonora Jagaciak-Baryłko, Bogusław Marszal, Jan Rzyszczak, Anna Jüngst; from the 1960s: Wawrzyniec Samp, Franciszek Czernous, Piotr Zajęcki, and younger artists from the 1970s: Feliks Chodzyński, Jerzy Ostrogórski, Cezary Paszkowski, Alina Jackiewicz, as well as Czesław Tumielewicz. Although, the latter entered PWSSP via the Technical University of Gdańsk [Politechnika]. Another form of popularising prints was the publication of small print-runs, printed editions of works by approximately 10 artists issued under significant themes: *Gdańsk in Prints, The Northern Port, Gdańsk Coast, The 50th Anniversary of Gdynia, Fishermen's Harbours, The Town of Gniew, Gdańsk Landscape*, or *Gdańsk 1970--1980*. The nomination to such an edition being a significant distinction. When "Oficyna" started to suffer continual financial trouble and the district management of ZPAP was unable to cover its upkeep, the then Rector of PWSSP, Władysław Jackiewicz, proposed co-operation. In 1973, ZPAP and PWSSP entered into an agreement, the result of which

Pierwotna fascynacja światem techniki, widoczna w tematach stoczni i portu, przerodzi się w absurdalną rzeczywistość odrealnionych maszyn, determinujących człowieka (akwaforty z teki: *Człowiek i maszyna*, *Portret silnika okrętowego*, *Portret okrętowego reaktora*, *Pływająca platforma*). Realistyczny detal, poddany geometrycznej stylizacji jest znamienny dla tych prac, które odkrywają znakomitego rysownika. Coraz częściej stosowana mezzotinta odmienia charakter rysunku – linie stają się bardziej miękkie, a formy są budowane niemal malarsko światłocieniem. Pojawiają się też nowe wątki tematyczne: słoneczne,niemal abstrakcyjne pejzaże, wyspy nierealne, opuszczone wnętrza (*Zerwany most*, *Tonący ląd*, *Kataklizm*, *Po eksmisji*). Po trzydziestu latach uprawiania grafiki Dembski porzucił ją dla malarstwa, jak tłumaczył, zmęczony długotrwałym procesem powstawania mezzotinty tym bardziej, że próba przyspieszenia go za pomocą technicznie ulepszonego chwiejaka nie powiodła się. Narzędzie rozpadło się i te właśnie części składowe mechanizmu stały się tematem jego pierwszych kompozycji malarskich.

W stronę wartości malarskich

W polskiej sztuce lat 50. rysują się tendencje integrujące poszczególne dyscypliny. Zainteresowanie abstrakcją, przerwane epizodem socrealizmu, nie wyparło figuracji, zwłaszcza malarstwa metaforycznego.
Zwrot ku metaforze, wywodzącej się z surrealizmu, był swoistą ucieczką od socrealizmu. W grafice daje się zauważyć oscylacja między tendencjami do przezwyciężania tradycyjnej „graficzności" na rzecz malarskich wartości a dążeniem do zachowania własnej odrębności.
Wyrazem nowych tendencji była zorganizowana w Sopocie w 1962 roku duża wystawa sztuki metaforycznej.
W gdańskiej grafice, wywodzącej się z neoklasycyzmu, gruntownych przeobrażeń dokonuje pierwszy rocznik malarzy, którzy zaczęli uprawiać grafikę. Pod koniec lat 50. i na początku lat 60. kończą PWSSP: Ryszard Stryjec, Wiesław Dembski, Łukasz Rogiński, Lech Karłowski, Wiesław Postaleniec, Danuta Hankus-Rogińska, Janina Śpiewak, Jan Góra, Zbigniew Ralicki, Henryk Mądrawski. To dzięki nim poszerzają się wątki tematyczne i sposoby ich realizacji. Wierni naturze pozostają seniorzy: Bolesław Rogiński, Stanisław Żukowski, Krystyna Górska, Władysława Rogińska, Beata Słuszkiewicz, ale modyfikacji ulegają środki wyrazu (od realizmu mimetycznego do realizmu syntetycznego).
Ogólnie, widoczne jest dążenie do oszczędniejszej

being that the art school spread its patronage to cover "Oficyna". The Head of "Oficyna" became a lecturer of PWSSP and the students gained better conditions to learn metal plate printing techniques, the woodcut and lithograph ateliers, meanwhile, remaining on the premises of the art school. From 1975, students of painting gained an opportunity to make annexes to their diploma works in print. After Żukowski's death, the endowment of "Oficyna" was taken over by Wiesław Dembski, who continued popularising it with great passion, becoming himself a master of metal plate printing techniques, especially mezzotint. On his initiative too, the International Printing Atelier – Mezzotint and the International Club were formed in Gdańsk in 1985, with Dembski as chairman. In a sense, he can be considered the inheritor of the tradition initiated by Żukowski, while his own graphic art went through different stages. Initially, it was something similar to fantastic realism which, with time, would become surreal. His original fascination with the world of technology can be seen in the topics of the shipyard and port transformed into an absurd reality of phantasmagorical machines determining the life of the human being (his etchings from the files of *Man and Machine*, *Portrait of a Ship Engine*, *Portrait of a Ship Reactor*, and *A Floating Platform*). What was characteristic for these works was realistic detail treated with geometrical stylisation, revealing excellent draughtsmanship.
However, the mezzotint technique, which he used increasingly often, changed the character of his drawing, making his lines softer, the forms gaining more painterly traits built by light and shadow. New thematic lines appeared, too: sunny, almost abstract land- and seascapes, unreal islands, and desolate interiors (*A Broken Bridge*, *A Sinking Land*, *Cataclysm*, *After the Eviction*).
Finally, after thirty years of print-making, the artist abandoned the graphic arts for the sake of painting, explaining that he was tired of the painstaking process of mezzotint production, especially that his attempts to speed up the process by a technically enhanced rocker failed. The tool fell apart and the parts of its broken mechanism became the theme of his first painted works.

Towards Painterly Values

Tendencies to integrate particular disciplines appeared in Polish art in the 1950s. Artist's interest in abstraction, suspended by the episode of Socialist Realism, did not eradicate figuration completely however, especially metaphorical painting. A turn towards metaphor, derived

wypowiedzi. Czasem syntetyczna, geometryzowana kreska nabiera walorów wręcz ornamentacyjnych. Dekoracyjne, linearne kompozycje Jana Rzyszczaka nawiązują do ludowych tradycji (*Fregaty*, linoryt, 1968). Geometria staje się zasadą kompozycji wielu prac: *Mostu* Wiesławy Rogińskiej, *Czarnej wieży* Krystyny Górskiej, *Żurawia* Bolesława Rogińskiego czy cyklu *Dzieje Gdańska* Ireny Kuran-Boguckiej, którą zawsze wyróżniało ekspresyjne i dramatyczne operowanie czarno-białymi kontrastami.

Jej drzeworyty cięte szeroko i oszczędnie o sugestywnym i monumentalnym wyrazie przywoływały tragiczne dzieje człowieka (*Statek niewolników*, *Obóz śmierci*, *Pamięci poległych* z cyklu *Wojna*). Pod koniec lat 60. pojawiają się linearne kompozycje o dekoracyjnej miękkiej linii (*Scylla i Charybda*), dające efekty wizualne bliskie sztuce op-artu. Dekoracyjny linearyzm, budowanie obrazu wartością czystej kreski widoczne są również w linorytach Krystyny Górskiej (*Zatopiony zamek*) i Beaty Słuszkiewicz (*Śruby*). Przewaga wypukłodruków podyktowana była możliwościami technicznymi artystów.

Era technik metalowych miała się rozpocząć w latach siedemdziesiątych, kiedy powstanie „Oficyny" udostępniło grafikom kosztowne urządzenia pozwalające na poszerzenie skali uprawianych technik.

Uprawiający grafikę malarze pokolenia lat 60. mogli wnosić własną inwencję, chroniąc grafikę od skostnienia w warsztatowych rygorach. Wnieśli także skłonność do rozbudowanej warstwy znaczeniowej, zaszyfrowanej aluzją, metaforą, surrealnymi skojarzeniami.

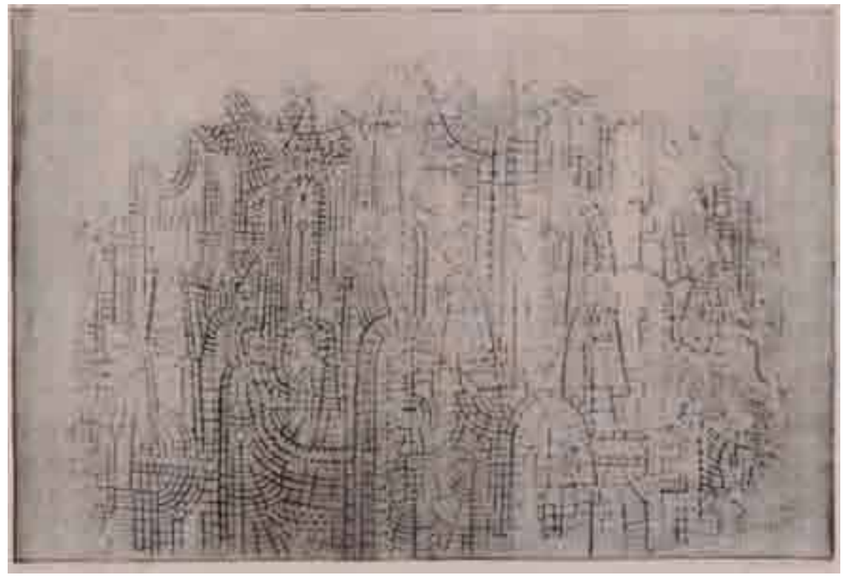
W przeciwieństwie do starszej generacji grafików, ich światem nie był świat zobaczony, ale wyobrażony. W przestrzeń dzieła wprowadzają element emocjonalnej kreatywności i fantazji.

Surrealnym nurtem płynęła niezwykła twórczość Zbigniewa Ralickiego, przerwana śmiercią w 1974. Pozostawił zaledwie około czterdziestu grafik, głównie linoryty i drzeworyty. Rzadziej tworzył akwaforty. Stanowią one wraz z rysunkami i malarstwem jednorodny świat irrealnej wyobraźni. Prawdziwą jego pasją był rysunek notujący pospiesznie niepokoje psychiczne, dramat człowieka, osaczonego lękami i koszmarnymi widziadłami. Grafika stanowi właściwie replikę rysunków. Jest jednak mniej spontaniczna, a bardziej dekoracyjna.

Ma jednak tę samą co malarstwo i rysunki atmosferę magii i fantastycznej wizyjności. Powtarza się ten sam motyw stożkowatych pagórków, zwieńczonych baśniowymi zamkami, i miasteczek pokazanych w spłyconej perspektywie, jakby w konwencji ludowych prymitywów.

from Surrealism, was a specific escape from Socialist Realism. In the art of printing, one could notice the oscillation between the two tendencies: overcoming traditional "graphicness" for the sake of painterly values, on the one hand, and, on the other, the strive to sustain specifically graphic features. The new tendencies found their expression in a large exhibition of metaphorical art in Sopot, in 1962. The first generation of painters who devoted themselves to graphic art re-organised Gdańsk printmaking, rooted in neo-classicism as it was, from the bottom-up. By the end of the 1950s and in the early 1960s, people such as Ryszard Stryjec, Wiesław Dembski, Łukasz Rogiński, Lech Karłowski, Wiesław Postaleniec, Danuta Hankus-Rogińska, Janina Śpiewak, Jan Góra, Zbigniew Ralicki, and Henryk Mądrawski, had all graduated from PWSSP, and, thanks to them, the thematic range of printmaking and its means of realisation was expanded. The older generation, such as Bolesław Rogiński, Stanisław Żukowski, Krystyna Górska, Władysława Rogińska, and Beata Słuszkiewicz, however, remained faithful to nature, even though they modified their means of expression (from mimetic realism to synthetic realism). Generally, one could observe the tendency to more restrained expression, although, sometimes the synthetic, geometric line would take on almost ornamental values.

Jan Rzyszczak's decorative linear compositions alluded to the folk tradition (*Frigates*, linocut, 1968). Geometry becoming the compositional principle of numerous works: Wiesława Rogińska's *Bridge*, Krystyna Górska's *Black Tower*, Bolesław Rogiński's *Crane* or Irena Kuran-Bogucka's series of the *History of Gdańsk*. The latter always distinguishing herself by the expressive and dramatic use of black-and-white contrasts. Her woodcuts of wide cut traces and suggestive and monumental expression evoked the tragic fate of Man (*The Ship of Slaves*, *Death Camp*, *In Memory of the Fallen Ones* from the *War* series). By the end of the 1960s, linear compositions of soft, decorative lines had appeared (*Scylla and Charybdis*), yielding effects akin to op-art. Decorative linearism, the building of the image with the value of pure line were also noticeable in the linocuts of Krystyna Górska (*Sunk Castle*) and Beata Słuszkiewicz (*Propellers*). The predominance of cameo techniques emerging from the technical possibilities of the artists. The era of metal plate printmaking techniques was really only to begin at the end of the 1970s, however, when the creation of "Oficyna" facilitated artists' access to expensive devices, permitting them to expand the range of their techniques. The painters from the generation of the



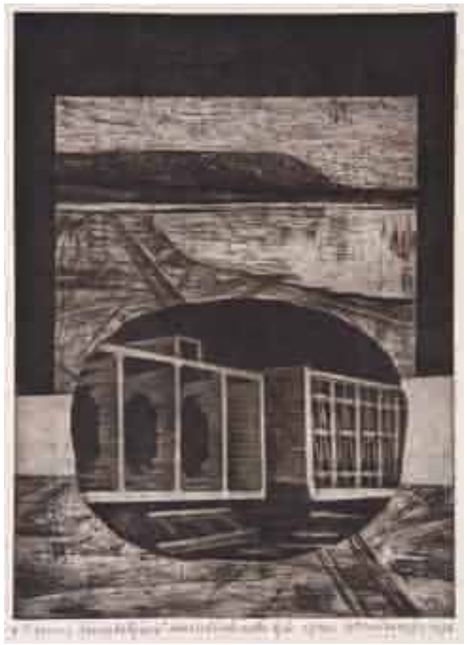
Jan Góra
Postacie III, 1964/65

W tych nierealnych pejzażach pojawiają się grupy zdeformowanych ludzików w zatrzymanych gestach, jak u drewnianych figurek pociąganych za sznurki. Niezmienne w gruncie rzeczy pozostają pejzaże wyobraźni Jana Góry. Uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, artysta oscyluje między szukaniem odrębności a potrzebą integrowania obu dyscyplin.

W latach 60. tworzył także linoryty, które z czasem wyparły techniki metalowe, głównie akwafortę. Powierzchnię graficzną usiłował zbliżyć do bogatej struktury malarskiej, operując nie tylko kreską, ale również punktem, plamą, walorem. Na początku były osobne cykle: *Zabytki*, *Postaci*, *Katedry*.

Z czasem oddzielnie istniejące motywy architektoniczne i figuratywne połączyły się w jedną całość, tworząc wizję człowieka harmonijnie wkomponowanego w otoczenie. Katedra, świątynia jako miejsce szczególnej waloryzacji, odtwarzające transcendentalny wzorzec, nie była traktowana nigdy realistycznie, choć artysta przywoływał cechy konkretnego stylu, przeważnie romańskiego lub gotyckiego. Potem zastępują ją twory czystej wyobraźni, abstrakcyjne, groźne obiekty, będące nośnikami odsakralizowanej wizji świata. Architektura pełniła tu funkcję komentarza filozoficznego i symbolicznego.

1960s who dealt with prints could bring their own invention, preventing graphic art from fossilisation within the rigour of the discipline. They also introduced an inclination towards an expanded semantic layer, encoded with allusion, metaphor and surreal associations. In addition to this, contrary to the older generation of printers, their world was not the world perceived but imagined. The space of their works being interwoven with emotional creativity and fantasy. Zbigniew Ralicki's work followed a surreal current, broken only by his death in 1974. He left approximately forty prints, mostly lino- and woodcuts, making etchings less frequently. They, together with his drawings, however, form a uniform world of dreamlike fancy. Drawing was his true passion, noting in promptu the episodes of his mental unrest and the drama of the human being that he was; ensnared by fears and nightmare-like spectres. His prints are practically the replicas of his drawings. Yet, they are less spontaneous and more decorative. Still, they have the same atmosphere of magic and fancy visions as his drawings. They repeat the same motif of conical hills, topped by fairy-tale-like castles and townships, shown in shallower perspective, as if in the convention of primitive folk art. In such unreal landscapes, groups of deformed tiny figures appear, their



Henryk Mądrawski
Pierwsza linia kolejowa, 1976

Odrębny świat i indywidualny język graficznej wypowiedzi stworzył Ryszard Stryjec, choć ujawni go znacznie później. Jednak już pierwsze jego gipsoryty i linoryty, odwołujące się jeszcze do realnej rzeczywistości (*Rybak z Pucka*, *Nabrzeże*, *Most*, *Łódka*), charakteryzują się finezyjnym rysunkiem ze skłonnością do stylizacji. Owa skłonność zaprowadzi z czasem Stryjca w świat fantastyki, ubrany w kostium alegorii.
Walory malarskie mają linoryty Henryka Mądrawskiego. Ekspresyjne i dynamiczne kompozycje, pozostając jeszcze w ramach sztuki przedmiotowej, zbliżały się do aluzyjnych form, których tematem były przetworzone motywy morskie, roślinne i architektoniczne. Znamienne, że nie mają one – charakterystycznej dla linorytu – linearnej struktury; przestrzeń graficzna kształtowana jest raczej plamą czerni, w którą wdziera się biały ślad dynamicznie prowadzonego narzędzia (*Struktury pionowe*, 1966). Czerń jest dominująca, choć ma różne gradacje. Zdaje się opanowywać płaszczyznę bieli siatką kropek i kresek. Powierzchnia graficznej planszy zbliża się do struktury malarskiej materii, zgęszczanej i rozrzedzanej.

gestures stalled like those of wooden figures drawn by strings. Jan Góra's landscapes of imagination remained basically unchanged. The artist, dealing with prints parallel to painting, oscillated between the search for individuality and the need to integrate both disciplines. In the 1960s, he also created linocuts, which, over time, yielded to metal plate printing techniques, mostly etching. He tried to make the printed surface closer to a rich painterly structure, operating not only with line, but also points, patches of light or shade, and value. Initially, he made separate series: *Monuments*, *Figures,* and *Cathedrals*. With time, however, his architectural and figurative motifs merged into one, forming the visions of a man harmoniously composed within his surroundings. His cathedral, a temple, a place of particular valorisation, reconstructing a transcendental pattern, was never treated realistically, although the artist evoked the features of a concrete style, mostly Romanesque or Gothic. He would later replace it by phantoms of pure imagination – abstract, threatening objects, carrying a de-sacralised vision of the world. Here, architecture functioned as a philosophical and symbolic commentary. A separate world and individual language characterised Ryszard Stryjec's work, although the artist would reveal both of them much later. His first plaster- and linocuts, still referring to a palpable reality (*A Fisherman from Puck*, *Wharf*, *Bridge* and *Boat*), enjoyed fine drawing with tendencies to stylisation. This tendency, however, would finally lead Stryjec into the world of fantasy, dressed in the costume of allegory. Henryk Mądrawski's linocuts contain painterly values. His expressive and dynamic compositions, still remaining within the framework of object-related art, approached allusive forms whose theme were transformed marine, floral and architectural motifs. It is significant, too, that his works did not have a linear structure, typical of linocut. His graphic planes were formed rather by patches of black, severed by the white trace of a tool cutting into it (*Vertical Structures*, 1966). His black dominated. And, although it had various gradations, it seemed to overwhelm the surface of the white by a mesh of dots and lines. Indeed, his printed planes approached the structure of painterly matter, either denser or diluted. Łukasz Rogiński, Bolesław's son, searched for non-traditional possibilities in linocut, his work becoming distant from the traditional graphic school of his father. His works expressed a continual search and penetration for the formal possibilities within the discipline, using diversified techniques and styles of visual thinking. Therefore, Łukasz Rogiński's work

Nietradycyjnych możliwości w linorycie poszukiwał też Łukasz Rogiński (syn Bolesława), którego twórczość odległa jest od tradycyjnej szkoły graficznej ojca. Prace młodego artysty są wyrazem nieustannego poszukiwania i penetrowania formalnych możliwości w ramach własnego warsztatu, z wykorzystaniem różnorodnych technik i stylów myślenia plastycznego. Stąd twórczość Łukasza Rogińskiego ulega drastycznym przeobrażeniom – od metaforycznego nurtu z elementami groteski i wątkami mitycznymi po barwną abstrakcję geometryczną.
Nie sposób pominąć twórczości graficznej malarzy, którzy poszukiwali w grafice nowych środków ekspresji. Dopełniają oni bowiem obrazu tych przeobrażeń, jakie się dokonały w grafice na rzecz wartości malarskich: modelunku, światłocienia, waloru, barwnej plamy. Szczególnie interesująco przedstawia się bogaty dorobek graficzny Rajmunda Pietkiewicza, rektora PWSSP w latach 1965 – 1969, zmarłego w marcu 2013. W czerwcu 1964 w Sopockim BWA otwarta została wystawa prezentująca po raz pierwszy i ostatni, około 40 jego prac graficznych, powstałych w okresie między kwietniem 1963 a kwietniem 1964. Jednak grafikę obok malarstwa uprawiał od zawsze. W przechowywanych przez żonę pokaźnych tekach, można odnaleźć te wcześniejsze, których tematem jest między innymi powojenny Gdańsk z rodzajowymi scenami, straganami oświetlanymi jeszcze świecami, co sugeruje czas ich powstania.
Od ówczesnych prac Rolicza, Żukowskiego czy Suchanka, grafika Pietkiewicza różni się przewagą ekspresyjnych środków wyrazu nad realistycznym detalem. Tę szczególną cechę najlepiej można prześledzić na motywie licznych pejzaży Gdańska. Architektura miasta sprowadzona jest do umownej płaskiej formy, arabeski linii, obrysu bryły, łuku okna – malarskiego znaku, kreślonego trafnie i jednoznacznie jednym spontanicznym gestem. A jednak w tym zindywidualizowanym sposobie widzenia miasta można odczytać jego charakter, istotny sens zabytkowej architektury. Motyw Gdańska był nieustannie obecny w jego twórczości, artykułowany na różne sposoby. Właściwa naturze Pietkiewicza emocjonalność skłaniała go, tak w malarstwie, jak i grafice, do indywidualnego interpretowania rzeczywistości, podporządkowania jej w większym stopniu improwizatorskiej wyobraźni niż realistycznej, odtwarzającej obserwacji. To znamienny rys jego twórczości, nasyconej wątkami autobiograficznymi, klimatem osobistych przeżyć i fantazji. Dla ich wyrażenia nie poprzestawał na sztuce, sięgał także po literaturę, która stanowi znaczny a nierozpoznany dotąd dorobek, udostępniony tylko niektórym, z najbliższego mu otoczenia

underwent drastic transformations – from a metaphorical line with elements of grotesque and mythological threads to colourful geometrical abstraction. It is impossible to omit the printed works of painters who sought new means of expression in graphic art because they complement the picture of those changes which occurred in printing for the sake of painterly values: modelling, light and shadow, differentiated values, and patches of colour. What is particularly interesting is the output of Rajmund Piektiewicz, who died in March 2013, and who was the Rector of PWSSP from 1956 to 1969. In June 1964, Sopot's BWA gallery exhibited approximately 40 of his works for the first, and last time, created between April 1963 and April 1964. Nevertheless, he dealt with prints for the whole of his life. His copious files, kept by his wife, contain his earlier works whose theme is post-war Gdańsk. These feature scenes with vending stalls still using candles as lighting, which suggests the time of their creation. His works differ from the works of his colleagues Rolicz, Żukowski and Suchanek, thanks to the predominance of expressive means over realistic detail. This particular feature can be observed best in examples of the motif of the numerous cityscapes of Gdańsk he produced. Here, the architecture of the city is reduced to a conventional, flat form, an arabesque of lines, the outline of a shape or a window arch – a painterly sign, made aptly and accurately in a spontaneous gesture. And, it is in this individualised mode of the perception of the city that one can decipher the character of the city, the important sense of its ancient architecture. The motif of Gdańsk, variously articulated, was continually present in Pietkiewicz's art.
The emotional bias, specific to Pietkiewicz's nature, made him interpret reality individually, both in prints and painting, and to make it yield more to his improvising imagination than to realistic and reconstructive observation. These were the specific traits of his works, saturated with autobiographical details, the climate of his personal experiences and fantasies. He did not limit himself to art in the expression of these traits either, but also restored to literature, the latter forming an unrecognised portion of his output, accessible only to a few people among his closest friends. He also wrote and illustrated his own books, and even printed them. The illustrations to his own written works being the joint effect of his literary passion, so that he was dealing with applied graphic art. What is astonishing, however, is the variety of means and printing techniques which he used. There were both intaglio techniques: etching, aquatint, mezzotint, dry needle and copper plate, and cameos: lino- and woodcut, next to

czytelnikom. Pisał, sam projektował własne książki i sam drukował. Ubocznym wątkiem twórczości literackiej była ilustracja do własnych książek, a więc grafika użytkowa. Zadziwiająca była różnorodność stosowanych przez niego środków i technik graficznych. Były to zarówno wklęsłodruki: akwaforta, akwatinta, mezzotinta, suchoryt, miedzioryt, jak i wypukłodruki: linoryt i drzeworyt, a także litografia i monotypia. Pozostawał poza wpływami „Oficyny". To tłumaczy jego osobność, nieobecność popularnych tematów związanych z morzem i pracą, rozluźnienie postulowanych rygorów klasycznego warsztatu graficznego. Mezzotintę uprawiał zanim jeszcze rozpopularyzował ją Żukowski. Nieustannie eksperymentował, poszerzając własny warsztat o różne możliwości wyrażania indywidualnej ekspresji oraz interesujących go problemów, głównie malarskich, jak światło, faktura, walor, kolor i kontrast. Stąd do grafiki przenosił wielokrotne wersje motywów i tematów obecnych w malarstwie. A ich wachlarz był szeroki. Czerpał inspiracje zarówno z najbliższego mu otoczenia, życia rodzinnego, jak również tradycyjnych, znanych malarstwu tematów, na przykład: portret, akt, martwa natura, sceny biblijne, rodzajowe. Zachowany dorobek graficzny sprawia pewien problem, ponieważ prace nie są opisane. Brak na nich sygnatury autora, daty powstania, techniki. Dla badacza oznacza to tropienie i porównywanie powracających motywów w różnych okresach w wersjach właściwych danej technice graficznej. Niewątpliwie wyodrębnić można dwa odmienne wątki, wynikające z użytego narzędzia – inny jest ślad rylca, a inny litograficznej kredki. Wspólnym mianownikiem jest aura emocjonalnego gestu i ekspresyjnej stylistyki, której istotą jest transpozycja realności w wymiar psychiczny i wyobrażeniowy.

W okresie, kiedy w gdańskim środowisku dominowała klasyczna konwencja czarno-białej grafiki, twórczość Rajmunda Pietkiewicza stanowiła zjawisko osobne i wyjątkowe. Jako jeden z pierwszych wprowadził kolor do akwaforty i suchorytu, stosował kolor także w linorycie i drzeworycie. Na własne potrzeby zorganizował sobie warsztat graficzny z niezbędną prasą. Wykazywał przy tym odkrywczą inwencję i pomysłowość technologiczną. Matryce metalowe wytrawiał zwykle w pracowni Zygmunta Karolaka, korzystając z chemikaliów, ale odbijał już we własnej pracowni. Pracując nad ilustracjami do powieści *Ostatni dzień potopu*, nie wahał się eksperymentować w najnowszej technice cyfrowej.

Na własne potrzeby odkrywał tajniki możliwości komputera. W podstawy tej nieznanej mu jeszcze wiedzy wprowadzał go dawny uczeń – Cezary Paszkowski. Poprzestał na etapie



Rajmund Pietkiewicz
Pejzaż gdański z postaciami, 1962–64

lithographs and monotypes. Indeed, he remained under the influence of "Oficyna", and this explains his individuality and the absence of popular themes linked to the sea and work, as well as the lax treatment of the determined rigours of the classical printing workshop. In addition to this, he dealt with mezzotint even before Żukowski made it popular.

He was continually experimenting, broadening his own techniques by various possibilities of individual expression, tackling issues which interested him personally, and especially painterly questions, such as lighting, texture, differentiated values, colour and contrast. Therefore, he would often transplant the versions of his painting motifs and themes into the field of print. Żukowski's scope of motifs was also wide. He was inspired by both his closest surroundings and family life, and traditional themes known in painting, such as portrait, nude, still life, biblical and genre scenes, and interiors. His preserved printed output causes some problems, however, because these works are not described. There is no artist's signature, date of creation, nor technique. For a scholar, this means painstaking investigation and the comparison of recurring motifs in various periods and versions, typical of a given

przekształcenia własnego obrazu tak, by ilustrację nasycić bogatą materią malarską. Biblijna opowieść snuje się równolegle w warstwie wizualnej, której obrazy o gęstej tkance fakturowej i stylizowanej formie przypominają kamienne reliefy.

Fakt, że w środowisku gdańskim przez długi czas pozycję dominującą zachowały klasyczne techniki metalowe, to efekt działalności „Oficyny" i tych przybyłych po wojnie grafików, którzy odwołali się do XVII-wiecznych gdańskich sztycharzy. W latach 70. nadal jest rozwijany nurt metaforyczny, wywodzący się z surrealizmu i związany z katastroficzną wizją świata.

Z kompozycji Jana Góry znika człowiek, ale istnieje w pozostawionych groźnych wytworach.

Opuszczone, bezludne pejzaże, wykonane głównie w technice akwaforty, nabierają materialnej konkretności przez szczegółowo opracowany detal. Realistyczna sprawność warsztatowa służy artykulacji surrealnej wizji jakiejś odległej, martwej, postindustrialnej cywilizacji.

W przestrzeń wody, powietrza i ziemi, które są tu elementami ładu i spokoju, wdzierają się groźne formy drążące labirynty i leje, wybuchające kraterami, opasujące pętlą rur i dziwnych konstrukcji zjeżonych ostrymi pazurami czy metalowymi czułkami. Są to autonomiczne pejzaże świata pozbawionego humanistycznych funkcji, obcego człowiekowi (cykle: *Architektura morza*, *Architektura Ziemi*). Z realistycznego warsztatu wyszedł także Ryszard Stryjec, wchodząc w świat niezwykłej fantastyki, ubrany w alegoryczny kostium.

Poetycka wyobraźnia scala czas teraźniejszy z mitycznym, wysnuwając wątki znanych archetypów kulturowych i motywów literackich (*Anioł*, *Melancholia*, *Jeździec*, *Święty Jerzy*, *Don Kichot*).

Zaszyfrowana kulturowymi znakami grafika Stryjca fascynuje finezją rysunku, prowokuje do odczytywania sensów w meandrach linii fantasmagorycznych wizji.

Dominująca w sztuce polskiej po 1950 tendencja metaforyczna ma swoją dalszą kontynuację w nurcie groteski, ujawniającym się zwłaszcza w grafice lat 60. i 70. Formy groteskowe mają też swoje potwierdzenie w gdańskiej grafice. Pojawiają się w różnych postaciach. Artyści czerpią z różnych wątków tego gatunku, którego geneza sięga archaicznych bachanaliów.

Ceremonie świąteczne realizowały swoisty świat na opak, w którym odwracane były proporcje i ustalony porządek. Instrumentem degradacji był rytualny śmiech, związany z cyklem wegetacyjnym – ze śmiercią i odradzaniem. Wszelkie formy rytualnego śmiechu były też sposobem oswajania obcego świata, uciszania lęków

graphic technique. Undoubtedly, though, one can distinguish two different currents, related to the use of different tools, as the trace of a needle differs from the trace of the lithographic crayon. Their common denominator, however, is the aura of emotional gesture and expressive style, the core of which is the transposition of the real into the psychological and imaginary dimension. In the period when the Gdańsk milieu was dominated by the classical convention of black-and-white prints, Rajmund Pietkiewcz's output constituted a distinguished and exceptional phenomenon. He was one of the first artists who introduced colour into etching and dry-pint, also making his lino- and woodcuts in colour. He organised his own workshop with the indispensable tool of a printing press, revealing extraordinary invention and technological resourcefulness. He etched his metal plates at Zygmunt Karolak's atelier, using his chemicals, but printed pictures from them at his own atelier. Working on illustrations to the novel *Ostatni Dzień Potopu* [*The Last Day of the Deluge*] he did not hesitate to experiment with the latest digital technology. For his own use, he discovered the arcane possibilities of the computer, his former student, Cezary Paszkowski, introducing him to the basics of the technology. However, Pietkiewicz stopped short of transforming the images he produced in that he saturated his illustrations with mellow painterly matter. His biblical story runs parallel to the visual layer, whose images of dense texture and stylised form are reminiscent of stone reliefs.

The fact that classical metal plate printing techniques dominated the Gdańsk milieu for such a long time, resulted from the activities of "Oficyna" and those printers arriving here after the war, who made references to 17th century graphic artists. In the 1970s, the metaphorical vein was still being developed, its roots reaching surrealism and a catastrophic vision of the world. Man in Jan Góra's compositions, for example, disappears but continues his existence in the dangerous products he leaves behind. Deserted, desolate landscapes, made mostly by etching, gain material palpability thanks to meticulously elaborated detail. The artist's manual dexterity serves to articulate a surreal vision of some distant and defunct post-industrial civilisation. Threatening forms push themselves into the vastness of water, air and soil, which here, are treated as elements of peace and order: digging labyrinths and craters, spreading garlands of pipes and weird constructions, and bristling their sharp talons or metal tentacles. They are autonomous landscapes of a world lacking any humane functions, absolutely alien to the human being (the series *Architecture of the Sea*,



Ryszard Stryjec
Huśtawka, 1986

przed tym, co nieznane i groźne. Na czas rytuałów świątecznych zawieszane były obowiązujące zakazy i normy. W tym świecie rodziło się upodobanie do tworów monstrualnych, hybrydycznych, kalekich i karykaturalnych. Główni bohaterowie groteski mają demoniczny rodowód.
W społeczeństwach pierwotnych był to szaman w zwierzęcej masce, w starożytności przybrał postać satyra, a w średniowieczu – szatana. Jego dalsze wcielenia to Arlekin z komedii dell'arte, potem cyrkowy błazen, manekin, teatralna marionetka, wreszcie nowoczesny robot. Obszary północy i południa wykształciły odrębne wątki ikoniczne. W krajach anglosaskich – Skandynawii, Niemczech dominowały twory hybrydyczne: demony, diabły, smoki. Obszary południowo-romańskie wykształciły zaś satyryczno-karykaturalną odmianę groteski, związaną z wątkami maskaradowo-karnawałowymi, komedią dell'arte.
Współczesny artysta sięgający po kategorię estetyczną groteski z natury rzeczy jest nakierowany na tradycję i przeszłość. Choć przeciwna jest ona formom klasycznym, to również jest odległa od awangardowych nurtów.

and *Architecture of the Earth*). Ryszard Stryjec is also the pupil of a realistic atelier who entered a world of unusual fancy, disguised in allegorical costume. His poetic imagination consolidates the present and mythical times, exposing traces of known cultural archetypes and literary motifs (*Angel*, *Melancholy, Raider*, *Saint George, Don Quixote*). Stryjec's prints, encoded with cultural signs, fascinate with their fine drawing and provoke us to construe sense from the meandering lines of phantasmagorical visions. The metaphorical tendency, which dominated Polish art after 1950, found its further continuation in the grotesque vein, conspicuous especially in prints from the 1960s and 1970s. Grotesque forms also found their confirmation in Gdańsk prints, where it had various manifestations. Gdańsk artists derived their ideas from various variations of the genre, whose genesis dates back to ancient Bacchanalia, festival ceremonies creating a specifically topsy-turvy world, where proportions and the established order were reversed. Ritual laughter becoming an instrument of degradation, related to the cycle of vegetation – death and rebirth. All forms of ritual laughter were also the way to tame an alien world and deaden one's fears of the unknown and dangerous. Indeed, all bans and standards were suspended for the time of ritual festivity, and in such a world, a fondness for monstrous, hybrid, crippled and caricatured beings appeared. The main characters of the grotesque are of demonic descent. In primitive societies, it was always a shaman in an animal mask. In ancient civilisations it assumed the guise of the Satyr, and in the Middle Ages – Satan. Its further incarnations embrace Harlequin from commedia dell'arte, the fool from the circus, the mannequin, the theatrical marionette, and finally – the modern robot. The northern and the southern areas developed their own iconic lines. Anglo-Saxon, Scandinavian and German countries favoured hybrid beings: goblins, devils, and dragons. The Southern-Romanian territories developed a satirical-caricatured variation of the grotesque, linked to masquerade-carnival events and commedia dell'arte. The contemporary artist applying the aesthetical category of the grotesque is, by the nature of things, directed towards tradition and the past.
Even if this category is placed in opposition to classical forms, it is also distant from avant-garde trends.
Its time is a-historical. It appears whenever the sense of the absurdity of the world increases, and is linked with irrational trends in art. Similar to ancient times, when ritual laughter was expected to set one free from one's anxieties, today's artists, using grotesque forms, assume



Maciej Świeszewski
Trwanie, 1975

Jej czas jest ahistoryczny. Pojawia się wtedy, gdy się nasila poczucie absurdalności świata. Związana jest z nurtami irracjonalnymi w sztuce. I jak w czasach starożytnych rytualny śmiech uwalniać miał od lęku, tak i dziś artysta, sięgając po groteskowe formy, przyjmuje ironiczny dystans i poprzez śmiech w rzeczywistości oswaja obcy świat.
U Wiesława Dembskiego groteska ujawniła się w ramach realizmu fantastycznego, pozbawionego rysu deformującej karykatury. Jako świadoma metoda ukazywania rzeczywistości pojawi się u Henryka Mądrawskiego i młodszych o całe pokolenie: Feliksa Chądzyńskiego (dyplom w 1970) i Macieja Świeszewskiego (dyplom w 1972). Twórczość ich, choć należą do różnych pokoleń, łączy wspólna, ekspresjonistyczna linia groteski związana z pesymistycznym widzeniem świata i poczuciem degradacji człowieka. W omawianym okresie Henryk Mądrawski skupia się głównie na technikach metalowych, łącząc akwafortę, akwatintę, mezzotintę i suchą igłę z odpryskiem, dążąc do wzbogacenia powierzchni malarskimi efektami. Podstawą tych kompozycji jest jednak rysunek oparty na karykaturalnej deformacji. Takie prace, jak: *Obłęd*, *Konflikt*, *Nasza planeta*, *Urzędnik*, zawierają ekspresyjne przerysowania. Nie są jednorodne stylistycznie.

an ironical distance and really do tame an alien world by laughter.
In Wiesław Dembski's work the grotesque reveals itself in the framework of fantastic realism, lacking any traits of deformative caricature. However, as a conscious method to show reality, it appeared only in Henryk Mądrawski's work and people who were one generation younger: Feliks Chudzyński (diploma in 1970) and Maciej Świeszewski (diploma in 1972).
Their art, albeit they belong to different generations, is joined by a common expressionist, grotesque line, related to a pessimistic vision of the world and the sense of man's degradation. In the period under discussion, Henryk Mądrawski concentrated mostly on metal plate techniques, combining etching, aquatint, mezzotint and dry point with sugar lift, trying to enrich his surfaces with painterly effects. However, the basis for his compositions was drawing and the use of caricatured deformation.
Such works as *Frenzy*, *Conflict*, *Our Planet*, *Official Clerk* all contain expressive exaggeration, where abstract and aggressive forms, suspended in space with no stable points, break into the figurative plane, creating substitutes for psychological states from the border of dreams or insanity. A tragic and grotesque vision of the world is also evoked by Feliks Chudzyński's works from the same time. Their themes are man and his condition, tainted by fear, suspended between a desire for romantic flight and the unfeasibility of being able to fulfil it. They are of existential descent. Their literary contexts are conspicuous, often being suggested by the titles of the works.
Man from the moment of his birth is marked with apprehension, being tossed into a closed space, encased by walls and light (*Birth*). The characters of Chudzyński's prints are crippled and deformed creatures – faceless, their bodies falling apart, fastened together by bandages. These reductions of a psycho-physical reality bring to mind Samuel Beckett's dramas. All attempts at rebellion, breaking free into open space become a flight of Icarus, a Różewiczian fall. Existence here is reduced to Beckettian immobility (*Waiting Place*, *Gradations*, *Chair*) or a Wyspiański-like oneiric dance, the core of which is unfeasibility (*Dance*). The enlarged size of the prints only emphasise their expressiveness. The artist's accomplished printing skills, permitting him to move freely within various techniques, joining etching with mezzotint and dry point, thanks to which he achieves rich graphic substance. His expressive drawing being enhanced by differentiated values and plays of light and shadow.
Another line of the grotesque can be found in the works

Figuracja i abstrakcja tworzą przenikające się wzajem plany. Abstrakcyjne i agresywne formy zawieszone w przestrzeni bez stabilnych punktów wdzierają się w plan figuratywny, tworząc substytuty stanów psychicznych z pogranicza snu czy obłędu.
Tragiczne, groteskowe widzenie świata ewokują też prace Feliksa Chudzyńskiego z tamtych lat. Ich tematem jest człowiek i jego kondycja, skażona lękiem, zawieszona między pragnieniem romantycznego lotu a niemożnością jego spełnienia. Mają one egzystencjalny rodowód. Konteksty literackie są wyraźne, są zresztą sugerowane tytułami wielu prac. Człowiek już w chwili narodzin dotknięty jest przerażeniem, wrzucony w zamkniętą przestrzeń, osaczony ścianami i światłem (*Narodziny*). Bohaterowie grafik Chudzyńskiego to ułomne, zdeformowane twory, bez twarzy, z rozpadającymi się, spinanymi bandażami ciałami. Te redukcje psychofizycznej rzeczywistości człowieka nasuwają skojarzenia z dramatami Samuela Becketta. Wszelkie próby buntu, wyrwania się w otwartą przestrzeń, są lotem Ikara, Różewiczowskim spadaniem. Egzystencja sprowadza się do Beckettowskiego bezruchu (*Czekalnia*, *Gradacje*, *Krzesło*) czy sennego tańca Wyspiańskiego, którego istotą jest niemożność (*Taniec*). Zwiększone formaty plansz podnoszą ich ekspresyjność. Znakomite opanowanie warsztatu graficznego pozwala swobodnie się poruszać w obrębie różnych technik, łączyć akwafortę z mezzotintą i suchą igłą, przez co artysta uzyskuje bogatą materię graficzną. Ekspresyjny rysunek wzbogacany jest walorem i światłocieniem.
Inną linię groteski odnajdziemy w pracach Zbigniewa Ralickiego czy Piotra Zajęckiego (dyplom w 1967). Nawiązują oni, każdy w inny sposób, do motywów karnawałowych. Ralicki przywołuje charakterystyczny dla przedstawień groteskowych świat ludzi sprowadzony do wymiaru martwych lalek. Z kolei Piotr Zajęcki nawiązuje do ikonografii komedii dell'arte, cyrku z postaciami arlekinów. Prace obu artystów mieszczą się w poetyce groteski lirycznej.
Przywołanie karnawałowego akcentu zwykło się łączyć z degradacją wartości. Przypomnijmy, karnawał to zawieszenie wszelkich norm i konwenansów. Kolejne wersje portretu Arlekina są w grafice Zajęckiego kreacją świata, który jest charakteryzowany cyrkowymi akcesoriami, a cyrk w tradycji ikonograficznej oznacza kosmos, „szaleństwo świata". Arlekin pojawia się w różnych postaciach – czasem jako linoskoczek, czasem jako marionetka zawieszona na niciach. I choć nie zawsze jest postacią centralną, zawsze jednak wnosi tę samą semantykę, łącznie z innymi akcesoriami cyrkowymi, jak liny,



Ryszard Stryjec
Żebym..., 1979

of Zbigniew Ralicki and Piotr Zajęcki (diploma in 1967). They allude to carnival motifs, although each of them does so in his own specific way. Ralicki evokes a world typical of grotesque representations: people reduced to the dimension of dead puppets. Piotr Zajęcki, on the other hand, refers to the iconography of commedia dell'arte – a circus with the figures of Harlequin.
The works of both of these artists, however, fall within the poetics of the lyrical grotesque. The evocation of the carnival has usually been linked to the degradation of values. Let us remember that carnival means the suspension of all standards and conventions. Subsequent versions of Harlequin's portrait are the creation of the world in Zajęcki's prints, a world characterised by circus accessories, while the circus in the iconographic tradition stands for the Cosmos, the "folly of the world".
Harlequin appears here in various guises – sometimes as a tightrope walker, sometimes as a marionette hanging on strings. And, although he is not always the central figure, he always brings the same semantic values, together with other circus accessories, such as ropes, ladders, wheels, and chequered planes. Even bull fights take place in this particular arena of life, a theme equally often undertaken,

drabiny, koła, pola szachownic. Na tej arenie życia rozgrywają się też walki byków – temat równie często podejmowany. Patos i celebrację śmierci osłabiają elementy dekoratywne, nadając przedstawianemu światu walki bezsensowny wymiar i ceremonialną sztuczność.
Jakby w myśl starożytnej zasady, wedle której natura nie znosi próżni, Zajęcki buduje swoje kompozycje graficzne z tendencją do całkowitego wypełniania pola obrazu. „Estetyka bogactwa" służy wizji świata-labiryntu. Stawia widza wobec zawiłej formy i równie zawiłej treści. Uwikłanie w świecie jawi się w zgęszczonych, nawarstwiających się przedstawieniach o niejasnych granicach, zatopionych w meandrach linii.
Ornament, leżący także u źródeł groteski, nie jest tu tylko grą czystej wyobraźni i zabawą formalną, ale łączy się z funkcjami symbolicznymi i alegorycznymi. Zmusza widza do pokonywania „oporu" formy i jednocześnie delektowania się jej przemyślnością, a także wyłuskiwania z mnogości różnych detali i labiryntu linii przedstawień i ich sensów. (Piotr Zajęcki zmarł w 2012).
Gruntowna przemiana, jaka się dokonała w grafice światowej lat 60. i 70. pod wpływem masowych systemów informacji i nowości technicznych w poligrafii nie dokonała gruntownego przewrotu w grafice polskiej, a do Gdańska, można powiedzieć, nie dotarła. Metodyczna, wieloletnia działalność „Oficyny", która zapewniała niezbędne zaplecze techniczne, a także promowała i faworyzowała postawy artystyczne celebrujące klasyczny warsztat, stworzyła w efekcie silny ośrodek graficzny o wyraźnie określonym profilu. Kolejne roczniki grafików, wychowane w pokorze wobec rzemiosła, szukały indywidualnej tożsamości w wyróżnikach określonego repertuaru ikonograficznego. Cezary Paszkowski dyplom obronił w 1973 z malarstwa w pracowni Rajmunda Pietkiewicza, ale wieloletnia współpraca z „Oficyną" odcisnęła niewątpliwy wpływ na jego rodowód graficzny. Przez długi czas fascynowało go morze i związek z nim człowieka.
W pracach, takich jak *Sieć*, *Przed połowem*, *W rejsie*, morze staje się obszarem kreacji wyobraźni, podporządkowanej jednak dyscyplinie wybranej techniki. Owa pokora wobec rzetelnego rzemiosła, które z jednej strony ogranicza, a z drugiej prowokuje do pokonywania barier technicznych, powoduje, że prace Paszkowskiego mają szlachetną czystość brzmienia i odznaczają się zharmonizowaniem spontaniczności z rygorami warsztatowymi.
Początkowo rytowanie jego miało w większym stopniu linearny, przedmiotowy charakter.



Łukasz Rogiński
Apel poległych, 1980

while the pathos and the celebration of death are weakened by decorative elements, attributing the dimension of nonsense and ceremonious artificiality to the depicted world. Zajęcki, as if realising the ancient maxim according to which nature cannot bear a voidt, builds his graphic compositions tending to fill the plane of the picture completely. "The aesthetics of abundance" serves to create a vision of a world-maze. It places the viewer against an intricate form of equally intricate content.
The condition of entanglement in the world is manifested by condensed, overlapping representations of unclear borders, sunk in meandering lines. Ornament, being also one of the sources of the grotesque, is not only a play of pure imagination and a formal game here, but also linked with symbolic and allegorical functions.
It forces the viewer to overcome "the resistance" of form, finding a simultaneous pleasure in its wit and picking out representations and their senses amongst the multitude of details and the labyrinth of lines. (Piotr Zajęcki died in 2012.) The irrevocable change which occurred in the world of prints in the 1960s and 1970s, brought about by mass systems of information and the possibilities afforded by poligraphic techniques, did not introduce a bottom-up change in Polish prints and, one could even say, never reached as far as Gdańsk. The methodical, long-term activity of "Oficyna", which ensured an indispensable technical grounding, as well as favouring and promoting individual artistic positions and the celebration of the classical workshop, created, as a result, a strong centre of printing with a very definite profile. Cezary Paszkowski completed his diploma in Rajmund Pietiewicz's atelier in 1973 but many years of co-operation with "Oficyna"



Cezary Paszkowski
Kamienna Góra, 2014

Linearyzmowi sprzyjała stosowana wtedy z upodobaniem technika akwaforty. Łatwość, z jaką daje się wodzić igła po płycie akwafortowej, stwarzała artyście możliwość swobodnego kształtowania planszy. Wkrótce zaczęła go pochłaniać obserwacja ulotnych stanów natury tego, co płynne i zmienne. Konkretność przedmiotu wypierały formy bardziej amorficzne, bliskie widzeniu abstrakcyjnemu. Techniki linearne przestały być wystarczające.
Paszkowski szukał więc nowych możliwości wyrazowych w technikach sztychów tonowych, zwłaszcza w mezzotincie, która daje możliwości światłocieniowego modelunku. Strukturę grafik tworzą teraz linie miękkie i faliste, biegnące w zmiennych kierunkach napięć w akordach światła i cienia – od aksamitnej czerni do świetlistej bieli. Malarskie efekty osiągane w mezzotincie nadają wodnym pejzażom Paszkowskiego przejrzystą przestrzeń i nasycają ją rozlewnym światłem. Kolejny etap doświadczeń przynosi nowy element – kolor. Wprowadza go do

definitely had an impact on his graphic style. For a long time, he was fascinated by the sea and its relations to man. In his works, such as *A Net*, *Before Fishing*, *Under Sail*, the sea becomes an area for creative fancy, subordinated, however, to the discipline of a chosen technique. His piety towards conscientious craftsmanship which, on the one hand limits, but on the other, provokes one to overcome technical barriers, adds a noble clarity to Paszkowski's works, which are distinguished by the harmony achieved, between spontaneity and the technical rigours of the printing workshop. Initially, his needle technique was more linear and objective. The linear bias being facilitated by the technique of etching which he particularly liked. The seeming ease with which the needle could be traced on the metal plate made it easy for the artist to shape his plane freely. Soon, however, the artist became submerged in observation of the elusive states of nature, all that which is fluid and changeable,

odkrytej dla siebie techniki intaglio, która daje możliwość zastosowania koloru z jednej płyty, i również do mezzotinty, stosując metodę subtraktywnego mieszania farb przy użyciu wielu płyt. Zmiana techniki pociąga za sobą zmianę motywów tematycznych. Częściej pojawiają się kompozycje abstrakcyjne. Po wielu latach żmudnego rytowania i znakomitych efektów, jakie osiągnął w technikach wklęsłodruku, porzuca definitywnie ten warsztat, zafascynowany możliwościami druku cyfrowego. Wstępne doświadczenia były dość typowe, ograniczały się do przekształcania obrazu gotowego i dowolnych animacji kolażowych, zaskakujących zestawień fragmentów rzeczywistości. W miarę rozpoznawania nowego dla siebie narzędzia i badania jego możliwości porzuca realność rzeczy i przedstawień na rzecz abstrakcyjnych kompozycji, wykreowanych wyobraźnią. Wydaje się, że ich istota sprowadza się do czystej gry formalnej, zadziwiających efektów estetycznych i dekoracyjności.
Cezary Paszkowski prowadzi aktualnie Pracownię Technik Cyfrowych w Katedrze Grafiki Artystycznej. Jednym z pierwszych grafików, który dostrzegł nowe możliwości dla grafiki z wykorzystaniem technik cyfrowych był, zmarły nagle w 2012, Krzysztof Cybulski. Razem z Paszkowskim współpracował w zakresie wdrażania programu technologii komputerowej w obszar edukacji graficznej. Choć w ostatnim okresie pochłaniało go zgłębianie elektronicznych środków przetwarzania obrazu, to miał znaczny dorobek w technikach tradycyjnych, zwłaszcza linorycie barwnym i litografii. Zajmował się też projektowaniem graficznym. Stworzył rozpoznawalny świat metaforycznego języka na podobieństwo pisma obrazkowego, w którym swobodnie łączył motywy – znaki, czasem przetworzone cytaty. Przedmioty, ludzie i zwierzęta, fragmenty odległych, nieprzystawalnych rzeczywistości tworzą w jego pracach baśniową, oniryczną wizję. Ekspresyjnej dynamice służyła technika linorytnicza, napięcia różnokierunkowych cięć, stylizowana deformacja. Osiągał w nich bogatą malarską materię, którą starał się też zachować w realizacjach cyfrowych.
Podobnie jak Paszkowski, Alina Jackiewicz-Kaczmarek (dyplom w 1979), należy do kolejnego rocznika grafików wychowanych przez „Oficynę" pod kierunkiem Żukowskiego i Dembskiego i jako jedyna pozostała wierna klasycznym rodowodom czarno-białej grafiki, które przekazuje dalej jako pedagog. Prowadzi dzisiaj Pracownię Grafiki Warsztatowej Wklęsłodruku. Znalazła indywidualny, niepowtarzalny wyraz w sposobie wykorzystania możliwości technik metalowych, głównie akwaforty, akwaforty łączonej z akwatintą, mezzotintą.

so that the concreteness of the object was gradually replaced by more amorphous forms, close to an abstract vision. Linear techniques ceased to suffice, so he began to search for new possibilities of expression in techniques permitting graded values and prints with tone gradation, like mezzotint, offering the possibility of modelling light and shadow. As a result of this development, the structure of his prints was now composed of soft wavy lines, their tension running in ever changing directions according to light and shadow – from velvety black to satiny white. Painterly effects achieved in mezzotint, gave the spaces of Paszkowski's aqua-scapes transparency, saturating them with a diffuse light. A subsequent stage of his development also brought a new element – colour. Paszkowski introduced it into the technique of intaglio which he discovered for himself. This offered the possibility of using a single plate for colour. He also introduced colour into the technique of mezzotint, applying the method of subtractive mixing of colours using several plates. The change of technique also resulted in the change of his chosen motifs. Then, after many years of assiduous engraving and the excellent results he achieved in intaglio techniques, Paszkowski finally abandoned them, becoming fascinated by the possibilities of digital print.
His initial experience in this field is rather typical – limited to the transformations of a ready-made image, unrestrained collage-like animation, and surprising juxtapositions of fragments of reality. However, with his gradual mastering of this new tool and investigations into its possibilities, he dropped references to reality and representation in favour of abstract compositions, created from his own imagination. It seems that their essence lies in formal games, astounding aesthetical effects and decorativeness. Currently, Cezary Paszkowski runs the Atelier of Digital Techniques, in the Chair of Artistic Prints. One of the first graphic artists who saw new possibilities for this type of art in the use of digital techniques was Krszysztof Cybulski, who died suddenly in 2012. He worked jointly with Paszkowski in the implementation of the programme of computer technology in the field of graphic education. And, although for the last stage of his life he was preoccupied with investigations into electronic means of image transformation, his achievement in traditional techniques, especially coloured linocut and lithography, was considerable. He first dealt with graphic design, having created a recognisable world of metaphorical language in the semblance of pictography, where he freely combined motifs-signs, sometimes using transposed quotations. Objects, people, animals, and fragments



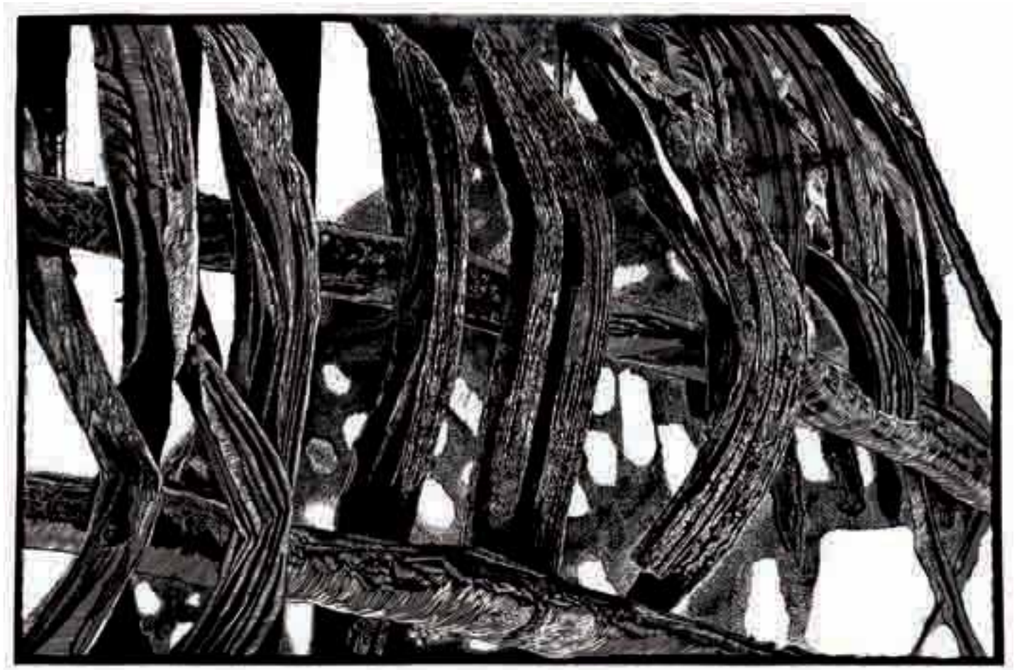
Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Lodowiec I, 2010

Wyróżnia ją powściągliwość środków wyrazowych, nieskłonność do rozbudowywania warstwy narracyjnej. Operuje dużymi płaszczyznami, subtelnie tonowanymi czernią i bielą, bogatą fakturą rozproszonych kropek i plam, delikatnym rysunkiem. Szczególnie piękny cykl *Yachtingów* z lat 70., wykonany w technice akwaforty łączonej z akwatintą, charakteryzuje się syntezą i lapidarnością ujęcia tematu. Płaszczyznowe tonowanie i geometryzowany rysunek tworzą kompozycje, w których mimo powściągliwości środków odczuwalna jest fascynacja morskim żywiołem. Powierzchnie napiętych żagli, fragmenty przechylonego pokładu jachtu są raczej pretekstem do komponowania płaszczyzny różnicowanej walorem. Napięte czy poluzowane olinowanie tworzy prawie abstrakcyjny rysunek, gdzie daje się odczytać sugestia przeżywanego żywiołu, burzy czy morskiej ciszy. Ten sam motyw żagla wykonany w mezzotincie, poprzez uzyskane światło i przestrzeń przekształca ekspresję w liryczny nastrój. Autentyczność przeżywanych kontaktów

of disparate, ill-fitting elements of reality built an oneiric, fairy-tale-like vision. His expressive dynamism was best served by the technique of linocut with tensions arising from multi-directional cuts and stylised deformation. Indeed, he achieved a wealth of painterly form in them, which he also tried to retain in his digital realisations. Similar to Paszkowski, Alina Jackiewicz-Kaczmarek (diploma in 1979) belongs to a subsequent generation of printers, brought-up by "Oficyna" under Żukowski and Dembski. She is, however, the only one who remained faithful to the classical roots of black-and-white graphic art, transmitting it further as a teacher, running the Atelier of Intaglio Artistic Prints. She managed to find her own, individual and unrepeatable way of expression by a unique use of metal plate printing techniques, mostly etching, and etching combined with aquatint and/ or mezzotint. What distinguishes her is the restrained scope of expressive means that she uses, and the shunning of an overdeveloped narrative layer. She uses large planes, subtly

z naturą uwiarygodnia fakt, że artystka uprawiała żeglarstwo, jest zapalonym podróżnikiem, zajmuje się także fotografią przyrodniczą. Lata 90 rozpoczynają, kontynuowany nadal, niezwykłej urody lawowane akwatintą pejzaże lodowców. Ich charakter skłania w naturalny sposób do wyboru takich środków wyrazu, które skupiają się na komponowaniu rozległych przestrzeni, budowanych głównie, walorem, fakturą i światłocieniem. Zwiększając formaty grafik przez łączenie plansz, autorka nadaje pejzażom monumentalną powagę, odczuwalną sferyczność, ciszę i chłód bieli lodowców. Konsekwentnie i z upodobaniem ogranicza się ostatnio do akwatinty, osiągając prawdziwie mistrzowskie efekty. Niewątpliwie jej prace są osobistym zapisem obserwacji natury przefiltrowanej przez wrażliwość i wyobraźnię liryka. Są też potwierdzeniem prawdziwej wirtuozerii warsztatowej.
W latach 2003–2012 asystentem Aliny Jackiewicz-Kaczmarek był Michał Wójcik. Zajmował się głównie akwafortą, która sprzyjała linearyzmowi i predystynacjom świetnego rysownika. Grafiki Wójcika są oparte na realistycznym warsztacie i perfekcyjnym rysunku. Realizm środków służy jednak rozbudowanej narracji literackiej o zawiłej mrocznej symbolice, gęste w warstwie przedstawieniowej, nawarstwiających się planów nieoczekiwanych zdarzeń i sytuacji, rozgrywanych symultanicznie w jednej przestrzeni.
Dariusz Syrkowski należy do najmłodszego pokolenia, które otarło się jeszcze o związki z „Oficyną". Dyplom zrobił w 1992 z malarstwa w pracowni prof. Mieczysława Olszewskiego, natomiast aneks z grafiki w pracowni Wiesława Dembskiego. W Katedrze Grafiki Warsztatowej prowadzi Pracownię Rysunku i Malarstwa. Większość jego znaczącego dorobku graficznego to czarno-białe akwaforty czasem łączone z akwatintą, miedziorytem, suchą igłą. Klasyczny warsztat, wyniesiony z pracowni Wiesława Dembskiego, stał się punktem wyjścia do zindywidualizowanej kreacji.
Nadrzędnym motywem, scalającym jego wszelkie projekty artystyczne (w grafice, malarstwie oraz instalacjach), jest ikonografia, powiązana z motywem mitycznej wieży Babel. Jej architektura i symbolika przenosi się na obiekty pospolite. W architekturze i kulturze wiejskiej odnajduje ten sam mityczny wzorzec, odtwarzający „symbolikę środka". Wieża Babel jest repliką góry kosmicznej, jak jej repliką jest każda siedziba, której ustanowienie było równoznaczne z prapoczątkiem – wzorcowym aktem stworzenia. Zgodnie z tą kosmologiczną symboliką wszelkie przedstawienia architektoniczne w pracach Syrkowskiego przybierają stożkowaty kształt góry, widzianej od

toned in black and white, rich in textures of scattered dots and patches of shading, and with a delicate drawing.
Her series *Yachting*, from 1970, created through a combination of etching and aquatint is particularly beautiful, grasping the theme both synthetically and tersely. The gradation of tones over the surface and geometrical drawing, create compositions where her fascination with the maritime can be sensed despite her self-restraint in the means used; the expanse of straining sails and fragments of tilted deck becoming rather a pretext for composing a surface with differentiated value. Tightened or loosened rigging becomes an almost abstract drawing, where one can sense the suggestion of experienced natural powers, sea storm or calm.
The same motif of a sail made in mezzotint, transforms the expression into a lyrical mood thanks to the achieved effect of light and space. The authenticity of experienced contact with nature is supported by the fact that the artist was a sailor and traveller herself, and was also involved in nature photography. In the 1990s, she began to create glacier-scapes washed by aquatint. Their character, naturally, made her choose means of expression which concentrate on the composition of vast areas, built mostly using differentiated values, texture, and the play of light and shadow. By enlarging the size of her works, the artist added monumental seriousness and palpable volume to her seascapes, along with the silence and coolness of the glaciers. With consistent keenness, she started to limit herself to aquatint, achieving masterly effects. Undoubtedly, her works are personal records from the observation of nature, filtered through the sensitivity and imagination of a lyrist. They also confirm the virtuosity of her technical skills. In the years 2003-2012, Michał Wójcik was Alina Jackiewicz-Kaczmarek's assistant. He mostly dealt with etching which favoured linearity and his propensity as an excellent draughtsman. His prints were mostly based on realistic execution and perfect precise drawing. However, this realism serves an expanded literary narration of convoluted and murky symbolism, his representative images being a dense layering of overlapping planes showing unexpected events and situations, occurring simultaneously in the same space.
Dariusz Syrkowski belongs to the youngest generation which still managed to have some links with "Oficyna". Graduating from painting under Prof. Mieczysław Olszewski in 1992, he made his printing module in Wiesław Dembski's atelier. Now, he runs the Atelier of Drawing and Painting in the Chair of Artistic Prints. The majority of his output comprises black-and-white



Dariusz Syrkowski
Kosz LIV, 2009

zewnątrz albo od wewnątrz, przy zastosowaniu charakterystycznej perspektywy „di sotto in su", nawiązującej do iluzjonistycznych fresków epoki baroku.
Ten model organizowania przestrzeni przenosi Syrkowski na wnętrza innych, odnajdowanych w plenerze obiektów, jak: stodoły, strychy, kominy, studnie. Dokonuje tym samym ich szczególnej waloryzacji. Mają ten sam symboliczny wymiar, co miejsca sakralne. Strych kościoła w Rodowie czy wiejskiej stodoły mają ten sam kod konstrukcyjny, bo są powtórzeniem wzorca mitycznego. Ich wertykalizm odzwierciedla pionowy podział wszechświata rozpiętego między górne a dolne rejony – między studnię a górę kosmiczną, między ziemię i niebo.
Tworzona przez Syrkowskiego poetyka przestrzeni jest także nobilitacją samego aktu tworzenia, który za każdym razem jest wyznaczeniem owego „punktu stałego", centrum ustanawiającego „nasz świat" i nasze w nim miejsce. Wszelkie bowiem przedstawienie artystyczne jest samo w sobie światem. Jak światem może być też struktura splotu wiklinowego koszyka. Między czernią a bielą

etching, sometimes joined with aquatint, copperplate and dry point. His classical technical skills, gained in Wiesław Dembski's atelier, became the point of departure for his individual creation. The guiding motif, uniting all of his artistic projects (in prints, painting and installations) is iconography related to the mythical Tower of Babel. Its architecture and symbolism being transferred onto mundane objects. The artist finds the same mythical pattern, reconstructing "the symbolism of the Middle". The Tower of Babel is a replica of The Cosmic Mount, and as such represents any seat of power whose establishment was tantamount to the primordial beginning – a paradigmatic act of creation. In accordance with this cosmological symbolism, all architectural representations in Syrkowski's works achieve the shape of a conical mountain, seen either from the inside or the outside, with the use of characteristic di sotto in su perspective, alluding to the illusionist frescoes of the baroque epoch. Syrkowski transplants this model of spatial organisation onto the interiors of other objects

rozgrywa się ten sam co w jego malarstwie metafizyczny wymiar świata postrzeganego w mikro- i makrokosmosie. Ostatnio artysta wprowadza z coraz lepszymi efektami kolor, co nie odmienia warstwy kompozycyjnej i ideowej jego przekazu graficznego, którą jest nadal symbolika środka i światła.
Mogłoby się wydawać, że w technikach metalowych osiągnięto już wszystko, co było możliwe, biorąc pod uwagę specyfikę technologii. Kiedy jednak przyjrzeć się pracom Dominika Włodarka, trudno oprzeć się wrażeniu, że są poza tym, co ukształtowało tradycję grafiki środowiska gdańskiego. Rzeczywiście, ten młody artysta jest absolwentem ASP w Łodzi. Dyplom obronił w 2002 na Wydziale Edukacji Wizualnej w pracowni prof. Tomasza Chojnackiego. Aktualnie jest asystentem w Pracowni Wklęsłodruku ASP w Gdańsku i uczy głównie akwaforty oraz akwatinty. We własnych pracach z wykorzystaniem tych technik osiąga bogatą strukturę malarską. Są to głównie pejzaże z pogranicza abstrakcji w różnych wersjach kolorystycznych. Gęstą, niemal reliefową fakturę uzyskuje dzięki wielokrotnemu nałożeniu matryc głęboko trawionych. Ponadto świadomie wykorzystuje fakt kurczenia się moczonego papieru, co sprawia, że kolejne nałożenia powodują lekkie przesunięcia barwne. Niejako z przypadku uczynił zasadę, wzbogacając tym samym środki wyrazu. Jako chyba jedyny w Gdańsku stosuje karborund – związek węgla z krzemem, łączony z gesso, jako materiał ścierny, który nakłada na niemal chirurgicznie wycięte powierzchnie, uzyskane za pomocą szablonu z taśmy malarskiej. Osiąga szlachetne efekty walorowe na płycie offsetowej, gdzie nie jest możliwe trawienie chemiczne. Dlatego też karborund łączy z suchą igłą. Wykorzystuje też dremel dla zadrażniania powierzchni, dzięki czemu czerń bywa głębsza niż w mezzotincie przy użyciu chwiejaka. Na własny użytek opracował niezwykle pracochłonny proces przygotowania offsetowej wielko--formatowej matrycy dla cyklu grafik, których ideą jest perfekcyjne odbicie pejzażu miejskiego. Przewidziane są do eksponowania płasko na ścianie, a także w formie przestrzennych instalacji z myślą o przestrzeni miejskiej w miejscach, skąd odbicia pochodzą. Dotąd były realizowane w Finlandii. Do perfekcyjnego odbicia wykorzystuje fotografię, przenosi ją za pomocą projektora na płytę i z wykorzystaniem szablonu ręcznie już wykonuje rysunek. Ostateczny efekt graficzny jest drogą pośrednią między fotografią a rysunkiem. Niewątpliwie fakt, że osobowość artystyczna Dominika Włodarka ukształtowała się poza rodowodami spod znaku „Oficyny", wyróżnia jego twórczość graficzną i czyni go zjawiskiem osobnym.

such as barns, attics, chimneys and well shafts. By doing so, the artist adds a particular value to them, as they achieve the same symbolic dimension as sacral places. The attic of a church at Rodowo, for instance, or a village barn, have the same code of construction, because they repeat the mythical pattern. Their verticality reflecting the vertical division of the universe, spread between the upper and the nether regions – between the Well and the Cosmic Mount, earth and heaven. The poetics of space which Syrkowski creates is, at the same time, the ennoblement of the creative act as such, which becomes the marking of this "constant point", the centre constituting "our world" and our place within it. Every artistic representation is the world itself and for itself, so the structure of a wickerwork basket, for instance, is the world itself. The same metaphysical dimension of the world, perceived both in micro- and macrocosm, reverberates between the black and white of his prints as it does in his paintings.
While, recently, the artist has begun introducing colour to increasingly better effect, not changing the compositional and conceptual layers of his printed message, however, which is still the symbolism of the middle and light.
It might seem that everything possible has been achieved with metal plate printing techniques, considering the specific nature of the technology. However, when one looks at Dominik Włodarek's works one cannot resist the impression that they were created outside of the Gdańsk printing tradition. Indeed, this young artist is a graduate of the Academy of Fine Arts in Łódź, completing his diploma at the Faculty of Visual Education under professor Tomasz Chojnacki in 2002. Currently, he is an assistant at the Intaglio Printing Atelier of the Academy in Gdańsk, teaching mainly etching and aquatint. In his own works, made using this technique, he achieves a rich painterly structure. His works are basically landscapes on the verge of abstraction in various colour variations. The artist achieves dense, almost relief-like textures thanks to a multiple application of matrices, processed several times beforehand. Additionally, he consciously uses the fact that wetted paper shrinks, so each subsequent matrix application causes a slight hue shift. In this way, he has made coincidence one of his principles, thus enhancing his means of expression. He is also probably the only printer in Gdańsk who uses Carborundum, which consists of silicon carbide joined with gesso as an abrasive, applying it to his surfaces made by means of a stencil from painting tape and cut with an almost surgical precision. In this way, he can achieve noble and valuable effects on the offset plate where chemical corrosion is unfeasible;



Dominik Włodarek
Odbicia, Helsinki I, 2007

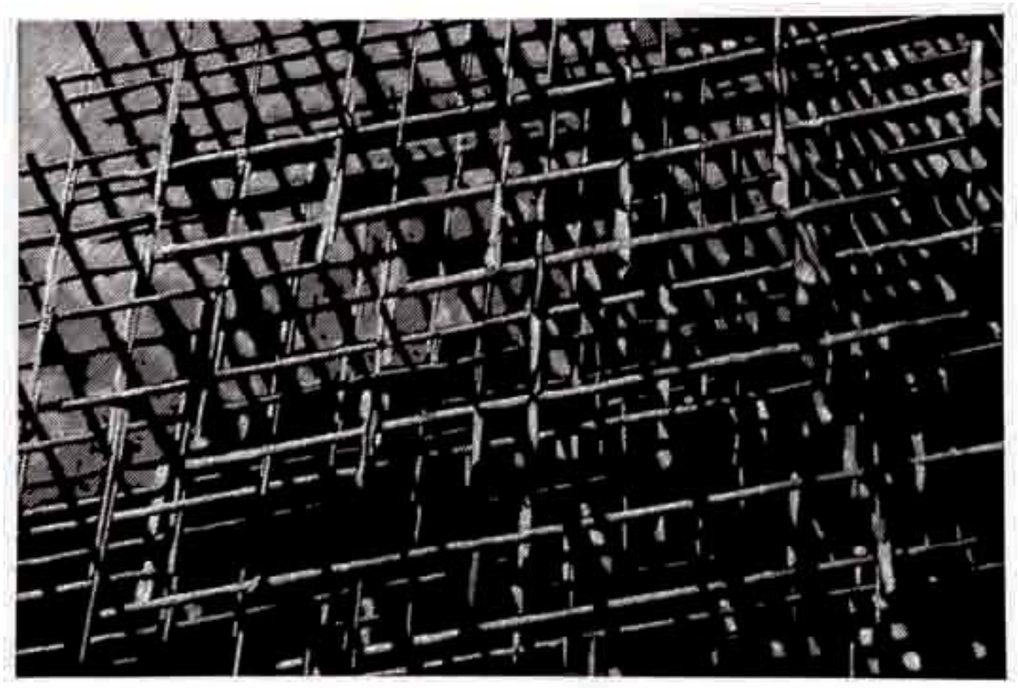
Twórczość Dominika Włodarka i wielu innych grafików, pracujących w tradycyjnych technikach, dowodzi, że w zasadzie żadna z nich nie jest zamknięta ostatecznie i raz na zawsze w ramach własnych ograniczeń technologicznych.
Rozwój poszczególnych technik graficznych związany był z czysto obiektywnymi warunkami. „Oficyna" zaspokajała potrzeby technik wklęsłodrukowych, natomiast na druki płaskie i wypukłe mogli mieć monopol ci, którzy byli związani z Pracownią Grafiki Artystycznej w PWSSP. Objął ją w 1975, po Zygmuncie Karolaku, Czesław Tumielewicz.
W 1994 Pracownia Litografii i Linorytu zostaje podzielona na dwie pracownie. Zbigniew Gorlak obejmuje Pracownię Litografii, Tumielewicz wraz z Waldemarem Marszałkiem prowadzą Pracownię Linorytu.
Od 1989 do 2002 kieruje Katedrą Grafiki Warsztatowej.

therefore, he complements Carborundum with dry point. He also uses a dremel to scratch his surfaces thanks to which the blacks he achieves are deeper than in the rocker-made mezzotint. In addition to this, he also worked out his own, painstaking process for preparing a large-format offset matrix for series of prints, the idea of which is the precise impression of a cityscape.
These art works are meant to be displayed flat on walls but, also, in the form of an installation in urban space in the sites from where the imprints were derived.
To date, they have been realised in Finland. To achieve a perfect reflection, he uses photography, transferring it onto a plate with the use of a projector; and then, using a stencil he manually makes a drawing. The final graphic effect is mid way between photography and drawing.
Undoubtedly, the fact that Dominik Włodarek's artistic personality was formed outside of "Oficyna" distinguishes

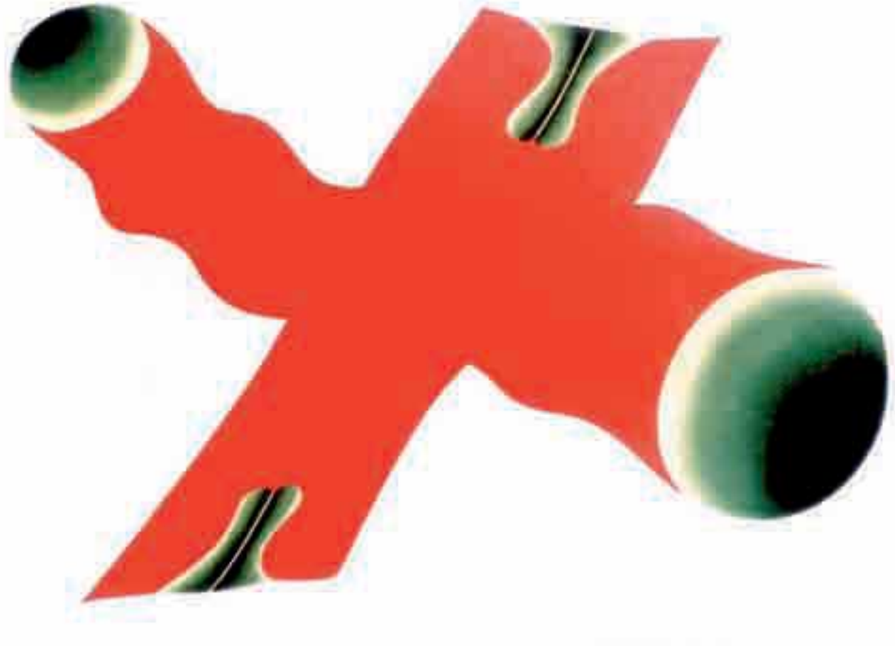
Po utworzeniu Wydziału Grafiki, obejmuje nową Pracownię Podstaw Grafiki Warsztatowej dla studentów I roku. W 2013 przechodzi na emeryturę.
Droga Tumielewicza do sztuk pięknych była nietypowa, ale konsekwentna i niepozbawiona determinacji.
Z przypadku zdawał na Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej. Dyplom obronił w 1968, ale w Katedrze Rysunku i Malarstwa nie udało mu się zostać, więc błąkał się po budowach aż zakotwiczył w Miastoprojekcie, dostał się nawet do zespołu projektującego Teatr Muzyczny w Gdyni. Na przekór wszystkiemu maluje i wykonuje linoryty bez użycia prasy, ale precyzyjnie, za pomocą srebrnej łyżki. Na początku lat 60., dzięki wstawiennictwu Jana Góry, może odbijać grafiki w PWSSP, w pracowni Zygmunta Karolaka.
Współpracuje też z „Oficyną" od początku jej istnienia pod okiem Stanisława Żukowskiego, niekoniecznie respektując jego przekonanie, że grafika może być tylko czarno-biała. Tematyka i stylistykajego prac jest różnorodna – od pejzaży przez figuracje po abstrakcje i metaforę.
Na podstawie zgromadzonych prac dostaje się do ZPAP. Wreszcie spełnia się jego marzenie i w 1971 zostaje zatrudniony w Pracowni Projektowania Graficznego, kierowanej wówczas przez Jerzego Zabłockiego.
Dyplom z architektury okazuje się przydatny, bo nowo utworzona Katedra Projektowania Graficznego istniała przy wydziałach projektowych, architektury i wzornictwa PWSSP. Dzięki eksternistycznym studiom w PWSSP w Poznaniu w Pracowni Litografii Lucjana Mianowskiego (dyplom w 1978), może wreszcie objąć samodzielne prowadzenie Pracowni Grafiki Warsztatowej po Zygmuncie Karolaku.
Jego asystentami byli między innymi Zbigniew Gorlak, Wiesław Zaremba, Waldemar J. Marszałek,Magdalena Hanysz-Stefańska.Należał do nielicznych w Gdańsku, którzy starali się dotrzymać kroku nowoczesnym możliwościom ofiarowywanym grafice przez mechaniczne techniki powielania. Konsekwentnie wprowadza zdecydowany kolor i geometrię jako zasadę kształtowania artystycznego, nie unikając jednak przedmiotowych skojarzeń. W pewnym sensie był kontynuatorem zapładniających, choć marginalnych na gruncie gdańskim, działań Stanisława Borysowskiego, który zapoczątkował w grafice gdańskiej nurt abstrakcyjny. Tumielewicz przeszedł ewolucję od geometryzowanych kompozycji figuratywnych do czysto abstrakcyjnych, wzbogacanych kolorem i techniką kolażu. Podobną drogę, choć na innym motywie, przeszedł Władysław Lam, który syntezę krajobrazu morskiego doprowadził do abstrakcji.

his graphic art and makes him a unique phenomenon.
The art of Dominik Włodarek, as well as many other artist-printers working in traditional techniques, proves that practically none of these techniques has been lost or abandoned once and for all, to be confined within its own technological limitations. The development of particular printing techniques was solely linked with the prevailing conditions. "Oficyna" satisfied the need for intaglio techniques, while the area of flat and cameo prints became the domain of people linked to the atelier of artistic prints at the Gdańsk Academy (previously PWSSP). After Zygmunt Karolak, this atelier was taken over by Czesław Tumielewicz. In 1994, the Atelier of Lithograph and Linocut was also split into two. Zbigniew Gorlak receiving the Atelier of Lithograph, while Tumielewicz, together with Waldemar Marszałek began to run the Atelier of Linocut; Tumielewicz running the Chair of Artistic Prints in the years 1989 – 2002.
After the Faculty of Artistic Prints was created, he received a newly created Atelier, the Basics of Artistic Print, designated for first year students; in 2013 he retired. Tumielewicz's road to the fine arts was not typical but consistent and full of determination.
By sheer coincidence, he took examinations to the Faculty of Architecture of the Technical University of Gdańsk. Completing his diploma in 1968, but failing to find employment at the Chair of Drawing and Painting, he drifted from building site to building site, to end up finally in the Miastoprojekt building enterprise, even managing to enrol in the team designing the Musical Theatre in Gdynia. Against all odds, he painted and made linocuts without a press, achieving precision with the use of a silver spoon. At the beginning of the 1970s, however, he was allowed to use the press in PWSSP at Zygmunt Karolak's atelier thanks to the support of Jan Góra.
He also co-operated with "Oficyna" from its very beginning, under the watchful eye of Stanisław Żukowski, although not necessarily sharing the conviction of the latter that an artistic print can only be made in black-and-white.
The themes and stylistics of Tumielewicz's works has varied – from landscapes through figurative pieces to abstraction and metaphor. While on the basis of his overall output, he was admitted as a member to the Association of Polish Artists and Designers. Finally, his dream was fulfilled in 1971, when he found employment at the Atelier of Graphic Design, headed by Jerzy Zabłocki. His diploma in architecture also proved useful here, as the newly created Chair of Graphic Design was

Abstrakcja nie miała w Gdańsku licznych zwolenników. Co prawda w latach 70. pojawia się więcej prac abstrakcyjnych lub przesuwających się w pobliże abstrakcji, ale nie tracą one odniesień do natury. Przykładem mogą być linoryty barwne Łukasza Rogińskiego.
Znamienne, że mimo prostej techniki, niewymagającej kosztownych urządzeń, chemikaliów ani narzędzi, rzadko pojawia się linoryt. Jedynie Sławomir Grabowy uczynił go swoim podstawowym językiem wypowiedzi.
Prace Grabowego mogą budzić zainteresowanie niekonwencjonalnym sposobem kreowania przestrzeni na płaskiej powierzchni. Abstrakcyjny układ zrytmizowanych linii, pozbawionych jakichkolwiek odniesień do realnych kształtów, pulsując zmienną głębokością cięć oraz zmiennym natężeniem czerni i bieli, daje sugestię ruchu i relacji przestrzennych. Można się w tych abstrakcyjnych kompozycjach doszukać dalekich odniesień do pejzażu.



Sławomir Grabowy
1915–2004, 2005



Czesław Tumielewicz
Samolot I, 1972

Linorytem do połowy lat 70. zajmował się też Tumielewicz, przełamując tradycyjne środki. Wzbogacał go kolorem i kolażem fragmentów pochodzących z technik przemysłowych. Wprowadzał metodę bezpośredniego przenoszenia i przetwarzania na płycie graficznej fotografii (*Portret Krechowicza*). Wykorzystując raster, drukarskie powtarzające formy nakładane na siebie, osiągał optyczne zjawisko ruchu. Ze zderzeń przeciwieństw powstawały kompozycje, w których twarde formy geometryczne z płasko położonym kolorem przenikały się z miękkimi, biologicznymi, walorowo potraktowanymi formami o erotycznych podtekstach.
Komplikacja kolorystyczna, jaką osiągał Tumielewicz w grafice, zbliżały ją do malarstwa. Obie zresztą dyscypliny uprawiał równolegle, snując równocześnie dwa wątki: figuratywny i geometryczny. Ujawni się to szczególnie w litografii, która zbliży się do malarstwa metaforycznego. Przeobrażenia, jakie po 1975 dokonują się w malarstwie Tumielewicza w kierunku myślenia symbolicznego, mają

incorporated into the design-oriented faculties of architecture and industrial design of the then PWSSP. In addition to this, thanks to an external course of studies at the College for Visual Arts in Poznań, in the Faculty of Lithography under Lucjan Mianowski (diploma in 1978), he was finally able to head his own Atelier of Artistic Prints, inherited from Zygmnt Karolak.
Among his assistants were such people as Zbigniew Gorlak, Wiesław Zaremba, Waldemar Marszałek, and Magdalena Hanysz-Stefańska. Generally, Tumielewicz belongs to those few people in Gdańsk who have tried to keep pace with the developments offered to artistic printing by modern mechanical techniques of reproduction. He consistently introduced colour and geometry as the principle of artistic production, although without shunning associations with actual objects. In a sense then, Tumielewicz was the continuer of the enriching activities of Stanisław Borysowski, who initiated the abstract trend in Gdańsk prints, although he was somewhat marginalised in Gdańsk. Tumielewicz, went through an evolution from geometrically treated figurative compositions to purely abstract ones, enriched with colour and collage.
A similar route, although covering a different motif, being taken by Władysław Lam, who led the synthesis of seascape to abstraction. Abstraction did not have many enthusiasts in Gdańsk. Even if, in the 1970s, more abstract pieces, or those closely approaching abstraction appeared, they never lost their references to nature. As an example one can mention the colour linocuts of Łukasz Rogiński. It is noteworthy, that despite the simplicity of the technique, which does not require expensive equipment, chemicals or tools, linocut appeared rarely, with only Sławomir Grabowy making it his basic language of expression. Additionally, his works are interesting because of the unconventional way the flat surface is created. An abstract arrangement of rhythmical lines,

swą replikę w litografii. Litografie te budowane są z obrazów, z kilku kamieni, o różnych wartościach przestrzennych nakładanymi na siebie. Tumielewicz wykorzystywał prace powstałe w różnych okresach swojej twórczości. Odbite ponownie i nałożone na siebie, zyskiwały nowe, zaskakujące konteksty. Magia zawieszonych w przestrzeni przedmiotów, wielowątkowość skojarzeń tworzą osobliwy klimat tych grafik, pozostających na styku dwóch wątków: metaforycznego i abstrakcyjnego. Ostatnie 10 lat należą do akwaforty, akwatinty, suchej igły wykorzystywanych w pracach o tematyce zdominowanej prze erotykę, traktowaną żartobliwie z lekką, poetycką finezją.
Bogata i wielowątkowa twórczość Czesława Tumielewicza, inspirowana zmiennymi fascynacjami i eksperymentatorską ciekawością, miała niewątpliwie energetyzujące znaczenie i stanowiła pomost między klasyczną czarno-białą grafiką a wielkim przełomem lat 80. W jakimś sensie Tumielewicz przygotował grunt pod rewolucyjne przemiany, wprowadzając do praktyki własnej i pedagogicznej wiele technologicznych innowacji. Do nich należy między innymi: zastosowanie klisz cynkograficznych do linorytu, co pozwoliło na wprowadzenie do linorytu fotografii i budowania kolażu. Dziś tę metodę z powodzeniem zastępuje komputer. Tumielewicz opracował też nową odmianę kolorowej monotypii przy zastosowaniu czarnego papieru, wprowadził do linorytu barwnego metodę płyty traconej, suchorytu z pleksi, kolografii wklęsłodrukowej i wypukłodrukowej, barwienie algrafii za pomocą druku wypukłodrukowego. Zapoczątkował też projektowanie grafik z wykorzystaniem komputera.
Jednym z pierwszych asystentów w nowo powstałej Katedrze Projektowania Graficznego był Jerzy Ostrogórski. Początkowo związany z „Oficyną", pozostawał w ramach klasycznych technik, choć wykorzystywał je do budowania niekonwencjonalnych wypowiedzi. To, co łączy jego wczesne prace z późniejszymi, to skłonność do kompozycji płaszczyznowych, bez detali, i zwiększone formaty plansz. Już w akwafortach pojawi się sylwetowo potraktowany człowiek, wpisany w konstruktywistyczną, abstrakcyjną przestrzeń (*Obojętność, Rozmowy*) i ten figuratywny motyw będzie kontynuowany w linorycie, choć ulegnie dalszej schematyzacji. Zmagania z literackością przekazu graficznego wiodły Ostrogórskiego do eksperymentów formalnych i przeobrażeń własnego warsztatu.
Barwny linoryt był świadomą ucieczką od dominujących w Gdańsku technik metalowych i metaforycznego sposobu wyrażania. Kolejnym etapem była serigrafia. W tamtych latach, poza Ostrogórskim, chyba tylko

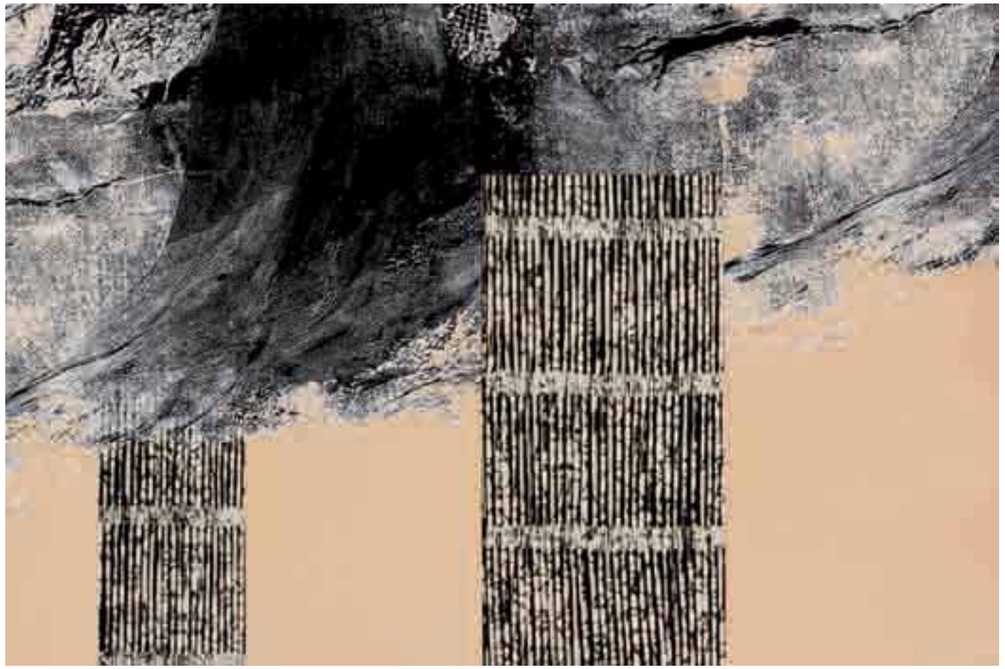
deprived of any references to real shapes whatsoever, pulsating with a changeable depth of cuts and changing intensities of black and white, thus making the suggestion of motion and spatial relations, so that distant references to landscape can be found. Linocut was also the domain of Czesław Tumielewicz from the mid 1970s, breaking with traditional means. He enriched it with colour and collages from fragments of industrial processing, introducing the method of direct transfer and the transformation of photography onto the plate (*Portrait of Krechowicz*).
He achieved the optical effect of motion thanks to the use of raster and forms typical for printing-press processing, each overlapping the other. In this way, his clashes of opposites yield compositions where hard geometric forms with flatly applied colour infuse each other with soft, value-treated biological forms of latent erotic context. While the colour combinations that Tumielewicz achieved in his prints makes them akin to painting. Indeed, he dealt with both of the disciplines concomitantly, similarly developing two threads: the figurative and the geometric. Revealing this characteristic in the lithographs particularly, which approach metaphorical painting. The transformations in Tumielewicz's painting occurring after 1975 directed him towards a symbolic way of thinking, which in fact reverberated in his lithographs, too. The lithographs are built from differing images, from several stones of different spatial values which overlap each other. Tumilelewicz used his own works made previously in different periods of his creative involvement. Reprinted, and put one upon another, the works gained new, surprising contexts.
The magic of objects suspended in space and their multilateral associations giving the prints a peculiar atmosphere somewhere between the metaphorical and the abstract. The last ten years of his artistic life was given over to etching, aquatint and dry point, dominated by themes of eroticism treated jokingly, and with a slight poetic finesse. Czesław Tumielewicz's rich and multi-directional art, inspired by his changing fascinations and the curiosity of an experimenter, definitely had an energising importance, building the bridge between classical, black-and-white printing and the great breakthroughs of the 1980s. In a sense, Tumielewicz prepared the ground for those revolutionary changes, introducing a number of technical innovations to his own practice, as well as in his teaching. Among these innovations were the use of zincographic films in linocut, which enabled him to introduce photography into linocut and build collages. Although today, this method has successfully been replaced by the computer. He also worked out a new



Jerzy Ostrogórski
Przebudzenie II, 1975

Chudzyński (i to marginalnie) podejmował próby w technice druku sitowego. Bariera techniczna była wtedy w Gdańsku nie do pokonania. Ostrogórski zrealizował kilkanaście prac w tej technice poza krajem. Wykorzystał w nich filmowy efekt projekcji nakładanych na siebie obrazów, kadrowanych jak w fotografii. Punktem wyjścia do tych przekazów serigraficznych nie była jednak fotografia (choć serigrafia daje możliwości bezpośredniego przeniesienia i przetworzenia zdjęcia), a rysunek wykonany poza formą drukarską na przezroczystej folii i przeniesiony potem metodą fototechniczną. Sam rysunek jednak nawiązuje do techniki fotografowania. Obraz, który powstaje z fragmentów rzeczywistości, jest rodzajem reportażu, komentującego zjawiska współczesnej cywilizacji. Wobec braku dalszych możliwości rozwijania własnego warsztatu druku sitowego, Ostrogórski zarzucił w ogóle twórczość graficzną i skupił się wyłącznie na malarstwie.
Pierwsze próby serigrafii na uczelni rozwinął Aleksander Widyński. Początkowo w ramach Pracowni Tkaniny na

variation of colour monotype with the use of black paper; introducing the method of lost plate to colour linocut, dry point on Perspex, intaglio and cameo colography, and the colouring of algraphy by means of cameo printing. He also initiated the design of artistic prints with the use of a computer. Jerzy Ostrogórski was one of the first assistants in the newly created Chair of Graphic Design. Initially linked to "Oficyna", he remained within the framework of classic techniques, although, he used them to make unconventional statements. What links his early works with his later pieces is his inclination to compose by planes without details and an enlarged picture format. The human figure, treated as a silhouette, had already appeared in his etchings, the silhouette being inscribed in a constructivist-like, abstract space (*Indifference*, *Conversations*). He continued this figurative motif in linocut, although making it more schematic. His struggle with the literary aspect of the printed message led Ostrogórski to formal experiments and changes in his technique. Colour linocut being a deliberate escape from metal plate techniques, and the metaphorical mode of expression dominant in Gdańsk. He found a subsequent area for exploration in serigraph. In those years, it was probably only Chudzyński who attempted this technique of silk-screen, although only marginally, as the technological barrier could not be overcome at that time. However, Ostrogórski realised a dozen or so works of this kind working abroad, using the film effect of overlapping images in projection, cut and framed as in a photograph. Moreover, Ostrogórski's point of departure in serigraphy was not photography (although serigraphy facilitates the direct transfer and processing of a photograph) but a drawing made away from the printing process on a transparent foil, then transposed by a photo-technical method. The drawing itself, however, alluded to the technique of photography. The image, formed from fragments of reality is a kind of reportage, commenting on the phenomena of our contemporary civilisation. Facing a dead end in trying to develop his own silk-screen technique, Ostrogórski finally abandoned graphic art altogether and concentrated solely on painting. It was Aleksander Widyński who further developed the fledgling attempts at a serigraphic process within the Academy. Initially, he did it at the atelier of textiles at the Faculty of Painting, where the possibilities for printing fabric were based on the same principles of matrix preparation as serigraphy. It, however, required a different technical grounding and specialist equipment. In 2002, Widyński made his post-doctoral degree (habilitation).



Aleksander Widyński
Wieża pieśni, 2010

Wydziale Malarstwa, gdzie możliwości tkaniny drukowanej oparte były na tych samych zasadach przygotowania matrycy co serigrafia, tyle że różniły się podłożem. W sitodruku szablon naświetlany jest na wielkoformatowej siatce płóciennej, w serigrafii na matrycy papierowej. Wymaga to jednak innego zaplecza technicznego i specjalistycznych urządzeń. W 2002 Widyński robi habilitację.
Daje mu to możliwość samodzielnego prowadzenia pracowni serigrafii i wydzielenia jej od pracowni tkaniny, co nastąpiło w 2004. To właśnie Widyński zbudował tę pracownię od podstaw, wyposażając ją w niezbędny sprzęt. Kiedy grafika uniezależnia się i powstaje Katedra Grafiki Warsztatowej, serigrafia w sposób naturalny zostaje do niej włączona. Aleksander Widyński prowadzi serigrafię jeszcze przez rok, po czym w 2008 przechodzi na Wydział Malarstwa, obejmując Pracownię Tkaniny przemianowaną na Pracownię Sztuki Włókna. Wrócił można by powiedzieć do swoich źródeł, które określają odrębność jego prac graficznych, głównie serigraficznych.

This permitted him to run his own atelier of serigraphy, making it independent form the atelier of textile in 2004. Indeed, he built the atelier from the bottom up, equipping it with a number of indispensable pieces of equipment, so that when graphic art as such emancipated itself and the Chair of Artistic Prints was formed, serigraphy was naturally incorporated into it. Alexander Widyński ran serigraphy classes for one year more, then, in 2008, he moved to the Faculty of Painting, becoming the head of the textile atelier, now renamed the Atelier of the Art of Fibre. In a way, he returned to his beginnings, which determined the individuality of his graphic art, mostly serigraphs, their source lying in fabric, especially printed fabric, with which the artist deals parallel to other work. Both disciplines, in fact, being based on the same technology. While their links can be seen in his serigraphs, where he operates with the over-scaled motif of interlacing yarn, warp and weft, characteristic of the art of fibre. Widyński's series *Ram* is particularly suggestive,

Ich rodowodem jest bowiem tkanina i to właśnie tkanina drukowana, którą zajmuje się równolegle. Obie dyscypliny są oparte na tej samej technologii. Wzajemne związki dają się odczytać w tych kompozycjach serigraficznych, gdzie operuje przeskalowanym motywem tkackiego splotu, wątku i osnowy, charakterystycznego dla sztuki włókna. Szczególnie sugestywny jest cykl *Bram*, przywołujący symbolikę granicy i przekroczenia.
Jednak większość grafik pozbawiona jest literackich czy przedmiotowych odniesień, choć ich organizacja, oparta na kontrastach pionu i poziomu, horyzontalności i wertykalności, bywa kojarzona z pierwiastkiem żeńskim i męskim. Widyński eksperymentuje z przestrzenią, posługując się abstrakcyjnymi, geometrycznymi środkami wyrazu, zrównoważonym podziałem na kwadratowe pola oraz ich multiplikowane lustrzane odbicia.
Przypisuje się mu związek z unistyczną tradycją, choć sądzę, iż jest to tylko powierzchowne zbliżenie, istotą unizmu było bowiem jednolite rozłożenie akcentów na całej płaszczyźnie i traktowanie jej jako fragmentu nieskończoności. Widyński ma także prace o rozluźnionych rygorach, gdzie linie przecinają się w różnych kierunkach, burzą równowagę podziałów ekspresyjnym śladem rysunku. Przestrzeń ma charakter wielowarstwowy jako faktura i płaskość, ale też jako złudzenie wywołane różnicą wprowadzanego koloru i walorów.
Czyni to jego twórczość graficzną wyjątkową w kontekście dominujących w Gdańsku tendencji figuratywnych i przedstawiających.
Po Aleksandrze Widyńskim Pracownię Serigrafii obejmuje Katarzyna Łukasik pod kierunkiem Janusza Akermanna. Dyplom zrobiła w 2002 w Pracowni Fotografii Użytkowej oraz Pracowni Sitodruku na Wydziale Grafiki i Malarstwa ASP w Łodzi, co lokuje ją poza rodowodami gdańskimi i określa odmienność doświadczenia graficznego.
Zainteresowanie fotografią dokumentalną przenosi w obszar prac serigraficznych. Technologia serigrafii ze swej natury sprzyja prostemu przeniesieniu obrazu fotograficznego, warunkując charakter jego uproszczenia.
Katarzyna Łukasik kontynuje w swojej grafice zainteresowanie problematyką społeczną, której dała już wcześniej wyraz w albumie fotograficznym *Mitologia życia codziennego*. Tematem jej prac serigraficznych są ludzie bezdomni, którzy poruszyli jej wyobraźnię w biednych dzielnicach Łodzi i później Paryża. Nie epatuje sensacyjnością widoku biedy i bezdomności. Problem sprowadza niemal do obrazu-znaku, umieszczając sylwety śpiących na neutralnych, czystych tłach. Tym prostym zabiegiem wykadrowania postaci ze wszystkich realiów i kontekstów

evoking the symbolism of limit and trespass. However, the majority of his graphic works are deprived of any literary or objective references; although their organisation, based on the contrasts between vertical and horizontal, lengthways and crossways, are associated with the feminine and masculine elements. He experiments with space, using abstract, geometrical means of expression, a balanced division into square fields and their multiplied, mirror reflections. He is also said to be linked to the tradition of the Unists, although, I believe, it is only a superficial closeness, as the core of unism was the homogenous distribution of accents on the entire surface and the treatment of the surface as a fragment of infinity. Widyński has also made less rigorous works, where lines criss-cross each other in various directions, destroying the balance of divisions by the trace of their drawing. Overall, his space has a multi-layered character as texture and flatness but, also, as an illusion caused by differences in the colour and values introduced. This makes his graphic works exceptional in the context of figurative and representative tendencies, which dominate in Gdańsk. After Aleksander Widyński, the Atelier of Serigraph was taken over by Katarzyna Łukasik, under the supervision of Janusz Akermann. She graduated at the Ateliers of Utilitarian Photography and Silk-Screen Atelier at the Faculty of Graphic Art and Painting at ASP in Łódź, which locates her outside the Gdańsk lineage and accounts for her different graphic experience. She transplants her interest in documentary photography into the field of serigraphs. The serigraphic technique by its nature favours a simple transfer of the photographic image, conditioning the character of its simplicity. Katarzyna Łukasik continues her interest in social issue in her prints, which has already been expressed in her photographic album *The Mythology of Daily Life*.
The theme for her serigraphs derives from something that has stirred her imagination; homeless people, both in the poor districts of Łódź and Paris. She does not overwhelm the viewer with the sensationalism of poverty and homelessness however. Rather, she reduces the problem to almost an image-sign, placing the silhouettes of sleeping people against neutral, clean backgrounds. By this simple operation of taking the figures out of the context of all of the accessories and contexts of reality, she speaks about social estrangement and the loneliness of her characters. Sometimes, for instance, a human figure can be replaced by a comforter or a sleeping bag, which becomes a metaphorical synecdoche, a type of figurative substitution for the notion of home or shelter and,

rzeczywistości mówi o wyobcowaniu społecznym i samotności swoich bohaterów. Czasem postać zastępuje kołdra czy śpiwór, które są metaforyczną synekdochą, rodzajem zamienni, zastępującej pojęcie domu czy schronienia, i jednocześnie stają się synonimem bezdomności. Prace te ze względu na „skrótowość" narracji i lapidarność ujęcia złożonej problematyki bliskie są plakatowi społecznemu i wpisać je można w kontekst sztuki krytycznej. Serigrafia ma zresztą swoje bliskie relacje z tradycją plakatu artystycznego o małym nakładzie. To, co wyróżnia twórczość graficzną Katarzyny Łukasik, to myślenie o formie nie w kategoriach malarskiej estetyki i literackiej narracji, ale podporządkowanie jej czytelności przekazu o reportażowym niemal i dokumentalnym charakterze. Jej grafika, której źródłem jest fotografia reportażowa, nie malarstwo, dowodzi, jak niejednoznaczne są dziś granice grafiki i jak wymykają się klasycznej definicji tej dyscypliny sztuki.
Jeśli do przełomu lat 80. dominowały klasyczne techniki graficzne, to jednak fakt, że grafiką zaczęli się zajmować malarze, powoduje naturalne dążenie do osiągania efektów malarskich początkowo w skali czarno-białej a potem coraz odważniejszych prób wprowadzania koloru ze swobodną modyfikacją starych technik, wprowadzania w ich ramy nowych sposobów. Zwiększone formaty plansz dawały większe możliwości operowania narzędziem. Wszystko to prowadziło do rozluźnienia tradycyjnego rzemiosła graficznego.
Wzrastało poczucie równorzędności z malarstwem. Grafika zyskiwała prawo do eksperymentowania.

Ekspansja koloru

Lata osiemdziesiąte należały przede wszystkim do malarstwa. Wszystkie głośne wystawy tamtego czasu związane były z dominującym nurtem „dzikiego" malarstwa. Dzięki aktywności młodego pokolenia, środowisko wybrzeżowe znalazło się w centrum tych nowych zjawisk. Nigdy dotąd wstępująca generacja nie demonstrowała z tak ostentacyjną negacją tradycji własnej uczelni. Sopocka wystawa Ryszarda Ziarkiewicza „Ekspresja lat osiemdziesiątych" (1986) uczyniła z Gdańska ważny ośrodek nowego ruchu.
Choć grafika pozostawała w cieniu malarskiej ekspresji, to jednak wiele z malarstwa do niej przenikało. Niechęć do sztuki starszej generacji stała się impulsem do wspólnej wystawy młodych grafików: Janusza Akermanna, Zbigniewa Gorlaka, Waldemara J. Marszałka, Sławomira Witkowskiego (luty 1988 w sopockim BWA). Była to

simultaneously, a synonym of homelessness. These works are close to being social posters thanks to their "terse narration" and the lapidary approach to this complex issue, and can therefore be placed in the context of critical art. Indeed, serigraphy has enjoyed close relations to the tradition of artistic print of small runs. What distinguishes the graphic works of Katarzyna Łukasik, however, is that she does not think about form in terms of the categories of painterly aesthetics and literary narration but subordinates her works to the clarity of message of an almost reportage-like and documentary character. Her prints, the source of which lies in documentary footage instead of painting, proves how ambivalent the borders of graphic art are today, evading any classical definition of this discipline of art. If classical printing techniques dominated until the beginning of the 1980s, the fact that painters undertook this discipline generated a natural tendency to seek for painterly effects; initially in black-and-white, later in increasingly bolder attempts at introducing colour and modifying older techniques, bringing new methods into their frames of reference. Increased paper formats also offered better possibilities to operate with the available tools; all of this led to a slackening of the hold of traditional graphic art. Consequently a sense of its being equal to painting grew. The art of printmaking gained the right to experiment.

The Expansion of Colour

The nineteen eighties, first and foremost, belonged to painting. All of the notable exhibitions of that time were linked with the then dominant trend of "neue painting". Thanks to the activity of the younger generation, the coastal milieu found itself at the centre of the new phenomena. Never before had a new generation entering upon the art scene, demonstrated the negation of the tradition of their own Academy so ostentatiously. The exhibition "The Expression of the 1980s" organised in Sopot by Ryszard Ziarkiewicz (1986), making Gdańsk an important centre of the new movement. Although graphic art remained in the shadow of painterly expression, many things still permeated to it from painting.
A reluctance to be involved with the art of the older generation became the impulse to make a joint exhibition of young graphic artists: Janusz Akermann, Zbigniew Gorlak, Waldemar Marszałek, and Sławomir Witkowski (February 1988 at Sopot's BWA Gallery). The exhibition becoming significant for the milieu, especially if one considers the context of stagnation in which they worked,



Janusz Akermann
W mojej pamięci Freddie Mercury, 1991

wystawa dla środowiska znacząca, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę kontekst stagnacji, jaki ujawniały coroczne konkursy na grafikę roku, organizowane przez GTPS, gdzie ciągle duże wpływy miała „Oficyna". Wystawa była zamanifestowaniem opozycyjnego programu w stosunku do czarno-białych klasycznych technik metalowych spod znaku „Oficyny". Ujawniała w grafice nowe tendencje – kolor i ekspresję jako dominujące środki wyrazu. Jak silnie zakorzenione było myślenie o tradycji czarno-bialego druku, świadczy dyskusja, jaka zagorzała wokół wystawy między przeciwnikami a zwolennikami koloru. Pierwszy wyłom już się jednak dokonał za sprawą malarzy w latach 70.
Kolejnego, decydującego, dokonało pokolenie lat 80. Był to niewątpliwie czas intensywnych poszukiwań nowych możliwości i eksperymentów. Dążenie do spontaniczności, swobodnego obrazowania i wyrażania emocji w grafice,

revealed by annual contests for the print of the year, organised by the Gdańsk Society of the Friends of Art (GTPS), where "Oficyna" still wielded much influence. The exhibition organised by the young graphic artists became the manifestation of a programme in opposition to the black-and-white classical metal plate printing techniques under the "Oficyna" label, revealing new tendencies in print: colour and expression as the dominating means of expression. Yet, the strength of the traditional way of thinking in relation to black-and-white printing can be proved by fact that there was continuous and heated discussion between the followers and opponents of colour. The first break occurring thanks to the painters of the 1970s. A subsequent, and decisive break being made by the generation of the 1980s. This definitely being a time of intense search for new possibilities, and experimentation. The pursuit of spontaneity, free imagery,



Sławomir Witkowski
Jam Session, 1993

jak również programowa niechęć do wszystkiego, co się wiąże z tak zwanym profesjonalnym warsztatem i pojęciem formy, jako wykalkulowanej organizacji, wydawać się może sprzeczne ze specyfiką warsztatu graficznego, który wymaga jednak z góry przemyślanego zamysłu, opracowania negatywowej formy drukarskiej i przewidywania efektu działań.
Młodzi graficy udowodnili, że warsztat graficzny wcale nie musi skłaniać do rygoru i dyscypliny, a swobodne podejście do tworzywa pozwala pokonywać te wszystkie ograniczenia, ku którym skłaniały ich akademickie nauki, by tworzyć zgodnie z charakterem i gatunkiem materiału, nie naruszając jego specyfiki. Znamienne, że uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, młodzi twórcy poszukują w grafice możliwości kontynuowania tej samej postawy artystycznej, niwelując różnice, jakie mogłyby powstać z samego faktu odmiennych technik.

and the expression of emotions in print, as well as a pre-programmed reluctance to do anything linked with so called "professional technique" and its notion of form in the shape of pre-calculated organisation, might seem contradictory to the specific qualities of the printer's workshop which requires a preconceived plan, the preparation of negative printing forms and the anticipation of the effects of one's activity. The young printers, however, proved that graphic art made through the process of printing does not necessarily impose rigour and discipline, while a free approach to its material components permits one to overcome all of the limitations imposed by the academic training they had received, namely, creation in accordance with the character and type of the material used taking into consideration its specific character. It is significant that these young creators, dealing simultaneously with painting and

Programowe odrzucenie techniki metalowej, zmuszającej do zracjonalizowanego procesu twórczego, było konsekwencją przyjęcia postawy odcinającej się od racjonalności w sztuce i cyzelowania estetycznego. Wprowadzenie koloru zrewolucjonizowało pojmowanie grafiki artystycznej, zamkniętej dotąd w ramy jednej matrycy z określonymi regułami jej technicznego opracowania. To właśnie kolor uwolnił grafikę od poczucia ograniczenia technologią i dawał poczucie nieograniczonej kreacji, a tym samym pełni artystycznego spełnienia.
Nie jest też przypadkiem, że techniki metalowe ustępują miejsca linorytowi i litografii, ponieważ żmudność i wysokie wymogi technologiczne wklęsłodruków z natury rzeczy bliższe były akademickiej tradycji i nie służyły potrzebie ekspresyjnych tendencji lat 80. Zbigniew Gorlak (dyplom w 1979 w pracowni Władysława Jackiewicza) od 1994 prowadzi litografię w ramach Pracowni Grafiki Warsztatowej. Z jego to inicjatywy nastąpiło rozdzielenie Pracowni Linorytu i Litografii. Pracownie zyskały własną autonomię z odrębnym zapleczem technicznym. W latach 80. Zbigniew Gorlak razem z Wiesławem Zarembą (dyplom w 1980) eksperymentowali w litografii, dążąc do uproszczenia całego procesu technologicznego i przekazania bezpośrednio na kamieniu litograficznym zapisu malarskiej emocji. Opracowali metodę druku barwnego z jednego kamienia oraz metodą triadową. Obaj pracowali jako asystenci Czesława Tumielewicza, którego temperament twórczy, nieustannie odmieniający kierunki jego własnych fascynacji, miał niewątpliwy wpływ na sprzyjający eksperymentom klimat i dokonujące się wówczas przemiany w grafice.
Prace Zaremby z tego okresu miały znamiona odwagi i odkrywczości w pokonywaniu ograniczeń warsztatowych w miarę zdobywania wiedzy o specyficznych właściwościach kamienia litograficznego. Szaleństwo kolorystyczne, jakie osiągał ostrymi zestawieniami barw i delikatnymi prześwitami bieli, przejściami łagodzącymi to znów wzmagającymi agresję koloru, dawało w efekcie bogatą materię malarską, która w malarstwie nie byłaby jednak możliwa przez nakładanie na siebie kolorów, tak jak jest to możliwe w litografii przez łączenie kolorów odpowiednio złamanych i zharmonizowanych. Zaremba posługiwał się plamą barwną i niezależnie istniejącym rysunkiem abstrakcyjnym lub figuratywnym. Próbował na kamień litograficzny przenieść bezpośrednio myślenie malarskie, zachowując ekspresję gestu.
Miarą sukcesu Zaremby było wyróżnienie na konkursie w Japonii (1981).

printing, sought to maintain the same artistic stance, levelling the differences which might have appeared solely because of the difference between these two domains of art. Their deliberate rejection of metal plate techniques, demanding the rationalisation of one's creative processes, was a consequence of the stance they had adopted, which was the rejection of any rationality in art and no aesthetical elaboration. At the same time, the introduction of colour revolutionised the notion of artistic prints, enclosed as it was, and up to that time, within the framework of a single matrix and restricted by pre-defined principles of its technology. And it was exactly colour here that ensured the sense of unlimited creation and – consequently – artistic fulfilment.
Thus, it was no coincidence that metal plate printing techniques yielded to linocut and lithograph, as the meticulous creative process and great technological demands of intaglios were, by their very nature, closer to the academic tradition, not able to serve the expressive tendencies of the 1980. Zbigniew Gorlak (diploma in 1979 in Władysław Jackiewicz's atelier) ran lithography courses at the Atelier of Artistic Prints from 1994. And, it was on his initiative that the studios of linocut and lithograph were separated. These two disciplines quickly gained their own autonomy, with their own independent technical grounding. In the 1980s, Zbigniew Gorlak together with Wiesław Zaremba (diploma in 1980) experimented with lithograph, trying to simplify the entire technical process and transmitting registered painterly emotion directly onto the lithographic stone. They both worked as assistants to Czesław Tumielewicz whose creative temperament, constantly leading the artist in different directions, definitely fostered a climate favouring experimentation and change, a climate equal to the one in graphic art at that time. Zaremba's works from this period bear marks of courage and novelty in overcoming technical limitations, whilst also showing the artist as gaining increasing knowledge of the specific characteristics of the lithographic stone. The coloured frenzy which he achieved by sharp juxtapositions of hues and delicate, translucent whites, together with intermediate areas which either softened or enhanced the aggression of the colour, engendered a rich painterly matter which would be unfeasible in painting by the overlapping of colours, although it is possible in lithography thanks to the juxtaposition of suitably broken and harmonised hues. Zaremba used patches of colour and independently existing abstract or figurative drawing. He also tried to transfer painterly thinking directly onto the lithographic



Zbigniew Gorlak
Wahacz, 1988

Innego rodzaju budulcem posługiwał się Zbigniew Gorlak. Wykorzystując ikonografię pop-artu, tworzy własny, ironiczny komentarz do poetyki, jaką przynosi cywilizacja obrazkowa. Uprawiając równolegle malarstwo i grafikę, używa tych samych motywów tematycznych, bada różne możliwości ich wzajemnych transpozycji w ramach odmiennych dyscyplin. Artysta czerpie z całego arsenału możliwych środków, łącząc ekspresję z abstrakcją, elementy iluzyjne z płaskimi formami. Gotowe fragmenty przeniesione z reklamowych pism ulegają dewastacji pod kolejnymi warstwami nałożeń. Posługując się metodą kolażu, buduje przestrzeń warstwami fragmentów, jakby wydartych z różnych rzeczywistości, poddawanych grze dowolnych skojarzeń kulturowych. Litografia dawała technicznie większe możliwości scalenia fragmentów rzeczywistości. Technika kolażu wynikała z morfologii reklamy, której istotą jest fragmentaryzacja i fetyszyzacja. Gorlaka zajmowały konsekwencje wynikające z osaczenia kulturą medialną, która dokonuje swoistej destrukcji, przekazując wizję świata zatomizowanego, niemożliwego do scalenia wobec napływających zewsząd bodźców wizualnych. Ujawniało

stone, preserving the expression of gesture.
The distinction Zaremba received in a contest in Japan (1981) is the measure of his success. A different type of material was used by Zbigneiw Gorlak. Utilising pop-art iconography, he created his own ironical commentary on the poetics stemming from icons and various imagery from civilisation. Dealing with painting and printing concomitantly, he explores the same themes and motifs, investigating the various possibilities of their mutual transposition within the two different disciplines.
The artist derives his ideas and materials from the entire arsenal of possible means, marrying expression with abstraction, and illusionary elements with flat forms. Ready-made fragments, borrowed from advertising magazines are destroyed under the layers which are subsequently applied. Using the method of collage, the artist builds space with strata of fragments, as if torn from different realities and subjected to a game of free cultural associations. In doing this, lithography gave him technically better possibilities to merge these fragments of reality, while the collages themselves result from the morphology of advertising, whose essence is fragmentation and

się to w strukturze ówczesnych prac graficznych i malarskich, w nawarstwianiu obrazów, skłębieniu urywanych wątków narracji o różnej jakości stylistycznej. Z czasem w twórczości Gorlaka następuje porządkowanie i redukcja nadmiaru przenikających się wątków, niektóre znikają w ogóle, pojawiają się nowe. Pozostaje jednak technika kolażu. Ma ona w twórczości Gorlaka wielorakie aspekty.
Przede wszystkim imituje technikę wklejania wyciętych fragmentów, jakby pochodzących z fotografii magazynów reklamowych. Morfologia tych obrazów akcentuje relatywizm przestrzeni, rozpad na poszczególne plany, ich rozgraniczenia, kontrasty czy wzajemne przenikania. Budowanie obrazowej przestrzeni z założonych z góry, gotowych elementów można potraktować jako cytat technologii wypracowanej przez Braque'a i Picassa, której sens sprowadzał się do ugruntowania nowej koncepcji przestrzeni dla odwzorowań przedmiotu możliwego do uchwycenia w zbliżeniach tylko i fragmentach. Imitując kolaż artysta nadaje również technologii funkcje znaczące. Istnieje bowiem związek semantyczny między funkcją kolażu a ikonografią.
Ikonografia odwzorowuje kalki wyobraźni ukształtowanej przez kulturowe wzorce i mass media.
Kolaż jest sposobem opisywania świata, rozpadającego się na obrazy-klucze, standardowe przedstawienia.
Fragmentaryczność przedstawień może być także traktowana jako pochodna morfologii reklamy.
Formalnie i tematycznie łączą one problematykę kultury konsumpcyjnej i lansującej ją reklamy, wobec których autor przyjmuje postawę krytycznego dystansu poprzez operowanie groteską, ironią, elementami gry, stylami, kulturowymi symbolami. Głównym motywem i fetyszem jego pracz ostatnich lat staje się klocek lego, symbol standaryzacji i metoda manipulacji, tym groźniejsza, że podawana w atrakcyjnej, z pozoru neutralnej, formie. Niewinną urodę mają obrazy Gorlaka. Pozornie operują rekwizytami świata dziecięcej zabawy, gdzie wszystko da się zastąpić klockiem lego. Na przykład klocek zamiast psa czy kota, zastępczy przedmiot dziecięcego pożądania. Ale z klocków buduje się też armie i można prowadzić nimi gry wojenne, ułożone w niewinny ornament. Zapewne pobrzmiewa w tych obrazach tradycja groteski, z motywem dziecięcych, niejednoznacznych i przewrotnych zabaw rodem z Wojtkiewicza.
W obszarze groteski pozostają też motywy gry.
Wycinanie fragmentów rzeczywistości bywa także walką umysłu o rozeznanie w świecie.
Estetykę „nowych dzikich" (*neue wilde*)z lat 80. kontynuje asystent Zbigniewa Gorlaka (od 2007) – Łukasz Butowski.

fetishisation. Gorlak was preoccupied with the consequences of the individual's entrapment within the culture of media which performs a specific type of destruction by transmitting a vision of a shattered world impossible to consolidate in the context of the visual stimuli continuously surging all around us. This fact was revealed in the structure of his early graphic and painted works: overlapping layers of images, and vortices of cracked narrative threads of different stylistic value.
With time, Gorlak's creation has become more orderly; the overabundance of inter-permeating threads being reduced, some of them disappearing completely, while others have appeared. What remains is the technique of collage, which assumes multifarious aspects in Gorlak's art. First of all, it imitates the technique of gluing down cuttings, which might have been taken from photographs used for advertising in magazines. The morphology of these pictures accentuates the relativism of space, the shattering of particular planes, as well as their separation, contrasts and mutual permeation. In addition to this, the construction of space in an image from pre-selected, ready-made elements can be treated as a quotation from Braque's and Picasso's techniques, the sense of which reinforced a new concept of space where the object could only be depicted in close-up and in fragments. Gorlak, imitating collage, also gave this technique semantic functions, so that there is a semantic link between the function of the collage and the iconography. Indeed, describe a world shattered into the images-keys of standard representation. The fragmentary character of these representations can also be treated as a derivative of advertising morphology. Such representations joining formally and thematically the issues of consumer culture and the advertising which promotes it. In this instance, the artist assumes a critical distance towards them by operating with grotesque, irony, and elements of the game of styles and cultural symbols. The main motif and fetish of his works from most recent years, for example, is the lego brick as a symbol of standardisation and a method of manipulation made even more threatening because it is offered in an attractive and seemingly neutral form. Indeed, Gorlak's images enjoy innocent beauty. Operating, apparently, with props from the world of children's games where anything can be replaced by a lego brick; for example, a brick instead of a dog or a cat – the object--surrogate of a childish desire. However, one can also build armies from bricks, and lead war games using them, thereby arranging everything through innocent images. Certainly, the tradition of the grotesque reverberates in

Dyplom zrobił z malarstwa w pracowni Teresy Miszkin z aneksem z litografii w pracowni Zbigniewa Gorlaka i rysunku w pracowni Romana Gajewskiego.
Jego twórczość wpisać można w szerszy kontekst tradycji europejskiego ekspresjonizmu z charakterystycznym dla niego brutalizowanym, prymitywizowanym wizerunkiem człowieka. Sam autor identyfikuje się nie tylko z nową ekspresją, także fowizmem i polskim ekspresjonizmem powojennym, dla którego ikoną jest Andrzej Wróblewski. Identyfikując się formalnie z tymi wątkami sztuki, poszerza je o motywy tematyczne znamienne dla świadomości manierystycznej, jak fascynacja destrukcyjną, apokaliptyczną wizją świata, śmiercią i Sądem Ostatecznym. Z historycznych dzieł czerpie „znaki" współczesnego kryzysu duchowego, wpisując weń wizerunek człowieka zdegradowanego. Jego postaci przekraczają granicę ekspresyjnej deformacji czy karykatury. Można je wpisać w galerię monstrualnych tworów manierystycznej wyobraźni. Historyczny manieryzm, z jego specyficzną potrzebą ekspresji, przekracza bowiem epokę między renesansem a barokiem. Zależnie od epoki ów ekspresyjny „gest" może być realizowany na różne sposoby.
Jak pisze Gustaw René Hocke, „może być pełen wdzięku lub brutalny, uprzejmy lub agresywny". Monstrualna figuracja Łukasza Butowskiego jest niewątpliwie brutalna i agresywna. Odbija się w niej współczesny świat. Jest komentarzem dla aktualnych często zjawisk społecznych czy kulturowych, także religijnych. Tłum jest zawsze taki sam, czy to na stadionie piłkarskim czy w rozmodlonej procesji. Karykaturalna deformacja dotyka bezosobową grupę i jednostkę poza nią. Wskazuje na stan zwątpienia. Zadaje odwieczne pytania, jaka jest prawdziwa i pierwotna natura człowieka ku czemu zdąża świat, ale i sztuka. Jedną z możliwych odpowiedzi może być list Gombrowicza do Dubuffeta, twórcy „art brut"– „Ja nie wierzę w żaden naturalny czy spontaniczny język ludzki, myślę, że człowiek jest zawsze zdeformowany, że każda forma jest ograniczeniem i kłamstwem.
Jedyne co może – to zrozumieć, że to, co mówi, nie wyraża go w pełni – zachować dystans wobec Formy".
Waldemar J. Marszałek pełni aktualnie funkcję kierownika Katedry Grafiki Warsztatowej (dyplom w 1985).
Od początku jego twórczość zdominowała litografia. Zajmował się też równolegle projektowaniem graficznym, głównie interesowała go ilustracja jako sposób komunikacji bez potrzeby werbalizacji. W okresie od 1994 do 2004 skupił się wyłącznie na malarstwie i rysunku, by rozpocząć trwającą do dziś przygodę z grafiką cyfrową. Ta znamienna dla niego droga przez różne dyscypliny,

his images, together with the motif of childish, ambiguous and wayward games akin to Wojtkiewicz's painting.
The motifs of the game also remain in the area of the grotesque. The cutting-out of fragments of reality also being possible in the mind's fight for orientation in the world. The aesthetics of "the new wilds" from the 1980s is being continued by Zbigniew Gorlak's assistant Łukasz Butowski (from 2007). He graduated from Teresa Miszkin's atelier of painting with a module in lithography under Zbigniew Gorlak, and drawing in Roman Gajewski's atelier. The creation of this artist can be viewed in the wider context of a tradition of European expressionism with its characteristic brutalisation and primitive vision of man. The artist himself identifies not only with new expressionism but also fauvism and Polish post-war expressionism whose icon is Andrzej Wróblewski.
The artist, formally identifying with these trends in art, expands them with themes and motifs typical of a mannerist awareness, such as fascination with destruction, an apocalyptic vision of the world, death, and the Last Judgement. He thereby takes "signs" of contemporary spiritual crisis from historic works of art, inscribing into them the image of a degraded man. In this way, his figures go beyond the border of expressive deformation and/or caricature, to be added to the gallery of monstrous formations of the mannerist imagination. Interestingly, historical mannerism, with its specific need for expression, actually trespasses the transitory epoch between the renaissance and the baroque. And, depending on the epoch, this expressive "gesture" can be realised in various ways. As Gustaw René Hocke writes "it can be full of charm or brutality, suave or aggressive". Łukasz Butowski's monstrous figuration is undoubtedly brutal and aggressive. It reflects the contemporary world. It is the artist's commentary often on current social, cultural, and religious events, as the crowd here is always the same, whether in a football stadium or in a procession engrossed in prayer. His caricatured deformation touches both the impersonal group and the individual outside it, indicating a state of dubiety. It poses eternal questions: What is the true and original nature of man? Where is the world heading and, also, art? "I do not believe in any natural or spontaneous human language; I think man has always been deformed and each form is a restriction and a lie. The only thing man can do is to understand that whatever he says he can never fully express himself – keep a distance towards the Form." Waldemar Marszałek is currently Head of the Chair of Artistic Prints (diploma in 1985). From the beginning, his art has been dominated by lithography.



Waldemar J. Marszałek
Monidło czyli wyjście awaryjne z raju, 1993

związane z odmiennymi możliwościami warsztatowymi, określa specyficzny rys twórczości Marszałka, której z jednaj strony towarzyszyła świadomość odrębnych możliwości warsztatowych, ich ograniczeń i celów, a z drugiej – wyzwanie, by sprawność w dysponowaniu nimi podporządkować własnej artystycznej wizji. Artysta podkreśla znaczenie rzemieślniczego kunsztu i formalnego piękna, odnajdywanego w dawnym malarstwie. Ślad tych fascynacji odnaleźć można w jego litografiach, inspirowanych malarstwem rokokowym i obecnymi w nim scenami włoskiej komedii dell`arte, motywami teatralnymi i karnawałowymi, ale także klimatem malarstwa Marca Chagalla. Nie zapożycza jednak motywów dosłownie, ale je przetwarza. Kamień litograficzny był dla niego jak blejtram, „zapraszający do malarskich szaleństw i popisów". I rzeczywiście, jego litografie mają bogatą tkankę malarską i niezwykłą ikonografię. Postaci w fantazyjnych przebraniach,

He has also, parallel to this, dealt with graphic design, being mostly interested in illustration as a means of communication without the need to verbalise things. Between 1994 and 2004, he concentrated solely on painting and drawing, only later to start his adventure with digital graphic art, which he has continued to date. This route across different disciplines, related to their different techniques and technologies, is so peculiar that it determines the specific traits of his creation. On the one hand, his art has been accompanied by an awareness of disparate technical possibilities, their limitations and goals, on the other, he saw the challenge in subordinating his dexterity in using these techniques to the expression of his own artistic vision. In doing so, he emphasises the importance of artisan-like mastery and formal beauty which he finds in old painting. The trace of this fascination can be seen in his lithographs, inspired by rococo paintings

kryzach, kapeluszach, zawieszone w przestrzeni i zaskakujących kontekstach, wprowadzają w świat nierealny i niepokojący o ukrytych podtekstach znaczeniowych. Znamienne jednak, że w tych kompozycjach stosuje środki bliskie grafice reklamowej, jak choćby technika fotomontażu, kolażu, czy kadrowania.
Figury ludzkie i zwierzęce mają charakter hybrydycznych tworów, złożonych z nieprzystawalnych części, fragmentów odmiennych rzeczywistości, a wszystko spaja magiczna aura z pogranicza jawy i snu.
Artysta programowo unika kontekstów i realiów współczesności także „ważnych" tematów. Doświadczenia warsztatu malarskiego i litograficznego przenosi Marszałek do grafiki komputerowej. Punktem wyjścia były własne obrazy olejne, które poddawał obróbce cyfrowej. Nowa technologia zafascynowała go na tyle, że zadeklarował definitywne rozstanie się z litografią, którą zajmował się 20 lat. Nieograniczone możliwości manipulowania obrazem, możliwość szybkiego osiągnięcia zamierzonego efektu czy jego weryfikacji były dla niego przekroczeniem tych wszystkich ograniczeń i barier technologicznych, których doświadczał w litografii. Potrzebę zmiany uzasadnia świadomość wyczerpania możliwości dalszego rozwoju własnego sposobu wyrażania w ramach dyscyplin, które do tej pory uprawiał. Grafika komputerowa stała się więc nowym otwarciem. Niewątpliwie technologia cyfrowa odmieniła sposób wizualizacji, ale nie motywów. Pozbawiona „malarskich szaleństw", staje się bardziej oszczędna w środkach wyrazu. W większym stopniu sięga po gotowy obraz. Jest nim fotografia – portret lub akt, czasem martwa natura, a więc tematy więc także znane malarstwu. Czasem odnajdujemy ten sam motyw, ale w odmiennych anturażach czy zestawieniach, jak portret połączony z martwą naturą w funkcji fantazyjnego nakrycia głowy. Fotorafia jest przez Marszałka traktowana jako punkt wyjścia do dalszych zabiegów. Użycie jej jest w jakimś stopniu przywołaniem dosłownej rzeczywistości, czego wcześniej unikał. Natomiast sposób jej przetwarzania odrealnia ją, przywracając właściwy autorowi klimat i poetykę wcześniejszych litografii.
W latach 80. obok barwnej litografii, popularność zyskuje barwny linoryt, który dotąd nie miał w Gdańsku tradycji, poza przywołanymi wcześniej epizodami. Wywodzący się z drzeworytu, podobnie jak litografia, stał się polem eksperymentów. Na wzrost popularności linorytu miał niewątpliwie wpływ Janusz Akermann.
Dziś jest dziekanem Wydziału Grafiki i prowadzi Pracownię Linorytu. Twórczość Akermanna z lat 80. czerpie z ekspresjonistycznej tradycji, ale dopracował się

and scenes of Italian commedia dell'arte, and the histrionic and carnival motifs which they feature, along with the painting of Marc Chagall. However, he does not borrow motifs literally but transforms them. The lithographic stone becoming his stretcher "an invitation to painterly craze and spectacle". Indeed, his lithographs enjoy rich painterly texture and unusual iconography. Figures in fancy costumes, ruffs, and hats are suspended in space in surprising contexts, introducing the world of the unreal and anxiety, with hidden semantic overtones.
It is significant too, that he also uses means close to advertising graphic art in his compositions, such as photo-montage, collage and framing. His human and animal figures have traits of being hybrid creatures, composed of ill-fitting parts and fragments of discrepant realities, while everything is veiled in a magic aura on the verge between awareness and dream. The artist deliberately plans his work to avoid any context and the realia of the contemporary, as well as "important" themes.
Marszałek transfers his experience from painting and lithographic techniques into digital prints, taking his own oils on canvas as the point of departure and processing them on a computer. He is fascinated by new technology so much that he even declared a definite break with lithography, with which he has dealt for the past 20 years. The limitless possibilities of manipulating an image, the facilitation of a quick effect and/or its verification, being for him, the surmounting of all of the limits and technological barriers that he had experienced in lithography. The need for change is justified by one's awareness that the possibility of expressing oneself has reached a dead-end within a given and previously cultivated discipline. Thus, digital prints became a new opening for him. Undoubtedly, too, computer technology has transformed the form of his visualisation, not, however, his motifs. Deprived of "painterly folly", this discipline employs a more restrained means of expression.
In working with the medium, he increasingly uses ready-made images; the images being a portrait or a nude, and even sometimes, a still life. These themes, known from his painting, can sometimes use the same motif but in a different grouping or arrangement, for instance a portrait combined with still life functioning as a fancy head-dress. Additionally, Marsza³ek treats photography as a starting point for further manipulations. The use of photographs being a way to evoke a literal reality which he has previously used. His way of processing this actuality makes it unreal however, restoring the climate due to the artist and his poetics, as in his earlier lithographs.



Janusz Akermann
Mój lider, 1989

on własnego stylu i własnej ikonografii, której służyła prostota narzędzia i szczerość cięcia wywodzącego się z prymitywnego drzeworytu. Mają jego prace coś z klimatu *Krzyku* Muncha. Nie jest to jednak krzyk egzystencjalnego przerażenia, raczej witalnych, pierwotnych instynktów natury ludzkiej, zdominowanej przez emocje. Stąd tyle w tych kompozycjach fizjologii, biologizmu i prowokującej erotyki. Powtarzający się motyw „punka" (znamienny dla ikonografii *neue wilde*) jest tu w gruncie rzeczy kontynuacją modelu postaci wyobcowanej, poza nawiasem społeczeństwa i poza powszechnie akceptowanymi normami zachowań. Nawiązuje do nurtu figuratywnego informelu i ekspresjonistycznej formy opartej na karykaturze. Dla Akermanna nie były to wyabstrahowane figury. Spotykał punków w Jarocinie. Fascynowali go fryzurami, ubiorem, stylem bycia, próbą realizowania życia według zasad naiwnie pojmowanej wolności, która w opinii społeczeństwa była tylko włóczęgostwem czy chuligaństwem. Byli to „jego ludzie"

Coloured linocut, which had not previously enjoyed its own separate tradition in Gdańsk, save for a few earlier episodes, gained popularity along with coloured lithograph in the 1980s. Originating in woodcut, similar to lithograph, it became a field for experimentation. With regard to this, Janusz Akermann definitely had a great deal of influence on the increased popularity of the technique. Today, Akermann is the Dean of the Faculty of Prints and runs his own linocut atelier.
Akermann's art derives from the expressionist tradition of the 1980s, but in connection with this, the artist worked out his own style and iconography, fostered by simple tools and the sincerity of his cutting, originating in the primitive woodcut. His works have, to some extent, an atmosphere reminiscent of Munch's *Cry*. However, Akermann's cry is not that of existential fear but, rather, the vital and primordial instincts of human nature, dominated by emotions. That is the reason there is so much physiology, biological directness and provocative eroticism in his art. The recurring motif of "the punk" (so typical of the *neue-wilde* iconography) here, actually becomes the continuation of the model of the estranged individual, on the margins of society and generally acceptable norms of behaviour. Here, the artist alludes to informal figurative and expressionistic form, based on caricature. However, for him punks are not abstract figures, as he meets them at the Jarocin Festival, where he is fascinated by their hairstyles, garments, and behaviour, as well as their lifestyle, based on a naively understood freedom; something which in the society's opinion is nothing more than being a vagabond and hooliganism. These are "his folks" and "his faces", similar to all those people whom he has met in the streets, marketplaces, trains and parks. Common and primitive, but in equal measure fascinating as they are repulsive, these are the prototypes of his caricatured figures.
Akermann reached the expression of his form, accentuating the coarse simplicity of the technological means of linocut. His cutting retaining dynamism and an emotional, vivid gesture, often along with a nonchalant bravado of composition, while his colours – full of contrast and aggression – were precisely placed. The dynamism here finds its complement in surprising foreshortenings, close-ups or distant views, and overlapping planes. The rich tissue of multi-directional cuts making the linocuts of these years look like meaty, dense painterly texture.
In addition to this, his dealing in parallel with both disciplines explains their mutual conditioning.
The characteristic linearity of his painting being repeated

i „jego gęby", tak jak ci inni, spotykani na ulicach, bazarach, w pociągach czy parkach. Pospolici, prymitywni, tyleż fascynujący, co i odpychający. Byli pierwowzorem jego galerii karykaturalnych postaci.
Ekspresję formy uzyskiwał Akermann, akcentując surową prostotę środków linorytniczych, tnąc płytę bez uprzednio przygotowanego projektu. Jego cięcia zachowują dynamizm i emocjonalny, żywiołowy gest, często brawurową nonszalancję kompozycji przy jednoczesnej precyzji wpasowania kolorów mocno kontrastowanych i agresywnych. Dynamiki dopełniają zaskakujące skróty, zbliżenia i oddalenia, nawarstwienia planów. Bogata tkanka różnokierunkowych cięć zbliża linoryty z tamtych lat do mięsistej, gęstej faktury malarskiej. Uprawiane równolegle malarstwo tłumaczy wzajemne uwarunkowania. Charakterystyczny linearyzm malarstwa jest powtórzeniem linorytniczych cięć lub może odwrotnie.
Obie dyscypliny zbliżała ikonografia i środki wyrazu.
Po latach Akermann osiągnął mistrzowski perfekcjonizm w operowaniu narzędziem.
Emocjonalny intuicjonizm, surowa brutalizacja form ustąpiła miejsca swoistej estetyzacji, choć pozostał w obrębie tej samej problematyki strywializowanej codzienności, groteskowo przerysowanej. Cięcia nabierają wyrafinowanego zdobniczego charakteru. Przywracają odległą tradycję grafiki, zwłaszcza tej związanej z poetyką groteski, której funkcją było także zdobienie, wyzwalające nieskrępowaną wyobraźnię, wolną od obowiązujących kanonów. Wydaje się, że ostatni okres wnosi do linorytów Akermanna element zabawy formalnej, zwykłej radości tworzenia i popisu łatwości, z jaką prowadzi narzędzie w budowaniu bogatej struktury materii, złożonej z siatki ruchliwych linii, kropek, kresek, ornamentów, opanowujących bez reszty płaszczyznę grafiki z uporządkowaną jednak, niemal matematyczną dokładnością.
Wydaje się, że spod dłuta wyłaniają się pierwszoplanowe formy, zapełniane do wewnątrz złożonymi strukturami, z zachowaniem ważności całej powierzchni. Choć mistrzowsko opanował technologię linorytu, która warunkuje cały proces przygotowania matrycy, nadal jest przekonany o znaczeniu intuicji w tym procesie i potrzebie prostego, szczerego „cięcia", przynależnego genezie linorytu. Nadal pracuje bez projektu, jak mówi, ma go w głowie. Najważniejszym dla niego etapem jest praca nad matrycą, to jest dla niego pole, jak blejtram obrazu, do zabawy formą, budowania różnorodnych struktur malarskich. Warstwa przedstawieniowa, łącznie z figurą człowieka, stała się teraz pretekstem do pokazania całej złożonej materii. On bawi się obrazem.

in his incisions in linocuts. Both of the disciplines coming close to each other through his iconography and means of expression. After many years, Akermann reached a masterly precision in his use of the tools. Emotional intuition and rough brutality giving place to a specific pursuit of aesthetical values, even though he remained faithful to the same issues, trivialised by every-day matters, which are grotesquely overblown. His cutting gained a fine ornament-like character, restoring the bygone tradition of graphic art, especially that which is linked to the poetics of the grotesque, which also performs a decorative function, liberating the unrestrained imagination, unhampered by any compulsory canons.
It may be grounded to say that in the last period of his creation, Akermann has brought in elements of a formal game, the sheer joy of creation and a show of the ease with which he directs his tools in the building of the rich material structure of his work, composed of a network of motile lines, dots, dashes and ornaments, inundating the surface of the print entirely, although also, it would seem, with almost mathematical precision.
It seems that his foreground forms emerge from under his chisel, while they are filled in from the inside by complex structures, observing, nevertheless, the primacy of the entire surface. Although he has perfected the technology of linocut like a master, he still emphasises the importance of intuition in this process and the need for a simple, "sincere" cut, rooted in the genesis of linocut itself. Now, he continues this way of working with no preliminary project or design, which, as he says, is already in his head. Indeed, he finds that working on the matrix is the most important stage of the work. As for him, it becomes the field – like the stretcher in painting – for playing with form and the construction of various painterly structures. The representative layer in this case, and this includes the figure of man, has now became only a pretext to show the entire and intricate case of a given matter. In fact, the artist plays with the image, having also worked out his own technique. This is different from "the Picasso method" which Czesław Tumieliewicz taught. He does not use a single, "lost" matrix where cuts are made on each subsequent layer of ink, spread over the entire surface – from the lightest to the darkest. Now, he cuts several surfaces and applies colour to fragments of several matrices, reaching a painterly density. Indeed, his route to a linocut, which sometimes lasts two to three months, is more important to him than the print itself. So that each copy of his prints has a different colour version. It is his dream is to have an exhibition where he would only



Aleksandra Prusinowska
Joga, 2014

Dopracował się indywidualnej technologii, innej niż „metoda Picassa", której nauczał Czesław Tumielewicz. Akermann nie posługuje się jedną matrycą „traconą", gdzie cięcia wykonuje się na każdej z warstw, nakładanej na całej powierzchni farby – od najjaśniejszej do najciemniejszej. Wycina kilka płaszczyzn i kolor nakłada fragmentarycznie z kilku matryc, uzyskując tym samym gęstość malarskiej materii. Droga do linorytu, która trwa nieraz 2 – 3 miesiące jest dla niego istotniejsza niż odbitka. Każda odbitka ma zresztą inną wersję kolorystyczną. Marzy mu się wystawa, gdzie pokazałby tylko matryce, gdyż w nich jest istota pracy nad linorytem.
Inną technologią posługują się Magdalena Hanysz-Stefańska i Aleksandra Prusinowska, to już najmłodsze pokolenie pedagogów. Magdalena Hanysz-Sefańska była asystentką Czesława Tumielewicza, jak wspomina profesor, jego najlepszą studentką. Po odejściu Tumielewicza na emeryturę naucza podstaw grafiki artystycznej pod

only show his matrices, as it is in them that the essence of his work in linocut is embedded.
Magda Hanysz-Stefańska and Aleksandra Prusinowska, the youngest generation of teachers, use different techniques. Magda Hanysz-Stefańska was an assistant to Czesław Tumielewicz and, as the Professor himself remembers, his best student. After the professor retired, she took up the post of teaching the basics of artistic prints, being supervised by Waldemar Marszałek.
Aleksandra Prusinowska is an assistant to Janusz Akermann in the atelier of linocut. She also graduated from the atelier of Professor Czesław Tumielewicz where, similar to Hanysz-Stefańska, she completed concomitant module to her diploma in painting under Prof. Maciej Świeszewski. Thus, these two female printers have the same origins, yet, the effects of their linocut output, naturally very small still, are different; being as varied as their imaginations and temperaments. They are at the



Magdalena Hanysz-Stefańska
Pokaz mody, 1996

kierunkiem Waldemara J. Marszałka. Aleksandra Prusinowska jest asystentką Janusza Akermanna w Pracowni Linorytu. Również wyszła z pracowni Tumielewicza, gdzie (jak Magdalena Hanysz-Stefańska) robiła aneks do dyplomu z malarstwa w pracowni Macieja Świeszewskiego. Mają więc wspólny rodowód, ale efekty ich skromnego jeszcze dorobku linorytniczego są różne, jak różna jest ich wyobraźnia i temperament. Są na etapie poszukiwań tej właściwej dla siebie drogi, choć już świadome narzędzia i jego możliwości oraz własnych celów. Obie wyniosły z pracowni Tumielewicza metodę matrycy „traconej" , ale wiedzą już, że reguła kładzenia farby od jaśniejszej do ciemniejszej nie musi być koniecznym ograniczeniem. Są dobrym przykładem na to, jak różne efekty można uzyskać, stosując tę samą metodę, wzbogacając ją własną inwencją i bliskimi sobie upodobaniami. To, co je różni na pierwszy rzut oka, to struktura powierzchni linorytu. Hanysz-Stefańska operuje różnorodnością cięć i wyczuwalną ekspresją

early stages of their pursuit for their own, specific ways working; although they have already become aware of their tools and the possibilities offered by them, as well as their goals. They both learned the method of the "lost" matrix in Professor Tumielewicz's atelier but they both also know that the principle of applying ink from the lighter to the darkest hue needs not be an unavoidable limitation. These two artists are also good examples of how the different effects achieved by using the same method can be, being enhanced by the artist's own invention and liking. At first sight, the most striking difference between the two of them, however, is the structure of their linocut surfaces. Magda Hanysz-Stefańska operates with a variety of different cuts and noticeable expression in the way she guides her tool, while Aleksandra Prusinowska uses, rather, patches of colour and drawing, consolidating them, along with a realistic means of expression. When realising a project she uses a computer and replacements for ready-made

w prowadzeniu narzędzia, z kolei Aleksandra Prusinowska posługuje się bardziej plamą barwną i scalającym rysunkiem oraz realistycznymi środkami wyrazu. W fazie projektowej korzysta z komputera i przeniesień gotowych obrazów, fotografii, czasami wręcz rozpoznawalnych cytatów z historii sztuki. Wcześniejsze, czarno-białe grafiki są bardziej „linorytnicze". Drobne regularne cięcia tworzą siatkę niczym raster w obrazie fotograficznym, rozłożonym na punkty, dzięki czemu budują światłocień. W linorytach barwnych stosuje farbę transparentną. Lawowanie, przenikanie kolejnych warstw barwnych daje efekty malarskich laserunków, jak w cyklu realistycznych pejzaży, bardzo nastrojowych, w klimacie bliskim litografii Wyczółkowskiego. Z czasem pojawiają się bardziej złożone, geometryzowane, krystaliczne struktury, zwłaszcza w ostatnich, gdzie realistyczny detal zderza się z przestrzenią wykreowaną formami geometrycznymi i abstrakcyjnymi. Wydaje się, że wątki kreatywne zaczynają zdobywać przewagę nad realistycznymi. Magdalena Hanysz-Stefańska na matryce linorytu przenosi swoje malarstwo. Malarski szkic, a czasem gotowy obraz, jest projektem jej linorytów, niezwykle bogatych tak w materii, jak w warstwie ikonicznej. Buduje zarówno plamą jak i „dzierga" linią fantazyjne kształty. Stawia sobie zadania kompozycyjne i dekoracyjne. Stylizuje kształty i barwy. Rządzi w jej linorytach świat bogatej wyobraźni i fantastyki, zawieszony w umownej przestrzeni, swobodnie lewitujący, wyzbyty praw grawitacji. Niezwykłe hybrydyczne twory, ludzkie i zwierzęce, wplecione w ornamentykę baśniowej architektury czy stylizowanej roślinności tworzą jeden organizm bliski poetyce groteski z jej zdobniczymi funkcjami. Pojawiające się motywy egipskie czy hinduskie wydają się pretekstem do rozwinięcia ornamentalnych popisów. Niewątpliwie twórczość Janusza Akermanna, a także jego pedagogiczna praca przyczyniły się do popularności linorytu barwnego, który jest ewenementem w skali Polski. Ma on swoją określoną specyfikę, wynikającą z faktu bliskich relacji z malarstwem, to bowiem głównie malarze wnosili do linorytu rozpoznawalny charakter pracy nad matrycą. Staje się ona głównym polem eksperymentowania, zwłaszcza nad różnymi możliwościami technologicznymi nakładania koloru.

Warsztatowa czy artystyczna

Kiedy w 2007, dzięki staraniom ówczesnego rektora Tomasza Bogusławskiego, Senat podejmuje decyzję utworzenia samodzielnego Wydziału Grafiki, Akademia

images, photographs, and sometimes even a recognisable quotation from art history. Her earlier black-and-white prints were more "linocut-like" in character. Her tiny, regular cuts creating a mesh like the raster in a photographic image, divided into points, building light-and-shadow effects. In colour linocuts she uses transparent ink. Her washes and overlapping of translucent layers of colour creating effects like scumbling in painting. Something that is apparent in her series of realistic, very moody landscapes, the climate of which is very close to Wyczółkowski's lithographs. As time has passed, she has also introduced more complex, geometrical and crystal-like structures, especially recently, when the realistic detail clashes with geometric and abstract forms. Indeed, it seems that creative tendencies are beginning to overwhelm the realistic ones. Magda Hanysz-Stefańska transfers her own paintings onto the linocut matrices. A painterly sketch, sometimes a finished picture, becoming the design for her prints, exceptionally rich both in texture and the iconic layer. She builds using both patches of colour as well as fanciful shapes "knitted together" by line. In doing so, she takes on compositional and/or decorative tasks, stylising her shapes and colours. What is of importance in her linocuts, particularly, is a world of rich imagination and fantasy, suspended in a conventional space, levitating freely, beyond the principles of gravity. Her extraordinary, hybrid human and animal creatures, interwoven into the ornamentation of a fairy-tale like architecture and/ or stylised vegetation create one organism, close to the poetics of the grotesque with its decorative functions. While the Egyptian and Hindi motifs which appear in her prints seem to offer a pretext to display her skills of ornamentation. There is no doubt that Janusz Akermann's creative practice, along with his pedagogical work, have contributed to the popularity of colour linocut, which is an exception in relation to Poland as a whole. It has its own, defined and specific traits, caused by its close kinship to painting. In fact, it is mostly painters who have brought their recognisable mode of working to this matrix, which has become a field of experimentation, especially with regard to the various technological and technical possibilities to apply colour.

Utilitarian or artistic

When in 2007, thanks to the efforts of the then Rector Tomasz Bogusławski, the Senate made a resolution to create an independent Faculty of Graphic Arts,



Sławomir Witkowski
Atlas, 1993

była na to nowe wyzwanie gotowa zarówno pod względem rozwijanego przez lata zaplecza technicznego, jak i własnej, dobrze wykształconej kadry pedagogów z bogatym własnym dorobkiem artystycznym.
Powstanie Wydziału Grafiki było też rezultatem naturalnej konieczności, wynikającej z ewolucji programu kształcenia artystycznego i dostosowania go do zmieniających się realiów współczesności. Wydaje się jednak, że reliktem przeszłości pozostaje klasyczne rozumienie „warsztatu" jako rzemiosła, kojarzonego głównie z pracą manualną, „artystyczną" i przeciwstawienie jej grafice projektowej, kojarzonej bardziej z nowymi technologiami cyfrowymi. Podział na grafikę warsztatową i grafikę projektową przestaje być adekwatny do zaistniałych przeobrażeń w kulturze wizualnej, ponieważ możliwości, jakie dają techniki cyfrowe, zwłaszcza w zakresie animacji i obróbki obrazu, przenikają się nawzajem w obu dyscyplinach, tej

the Academy was already prepared for this new challenge, both in terms of the needed technological and technical grounding, developed over many years, and its own body of expert teachers, enjoying their own rich history of artistic output. The appearance of the Faculty of Graphic Arts was as natural as it was necessary, caused by the evolution of the curricula of artistic studies and their adjustment to the changing reality of the contemporary world. However, it seems that a relic of the past still lingers, namely the classical understanding of "technical skill" as craftsmanship, associated mostly with manual, "artisan-like" work, and the placing of this manual skill up against artistic graphic design, mostly associated now with new digital technologies. The division into artistic and utilitarian prints has ceased to grasp the core of the issue adequately with regard to the changes which have taken place in visual culture, because the possibilities

artystycznej i tej projektowej. Co więcej, przenikają także do malarstwa, co daje się zauważyć w twórczości tych artystów, którzy równolegle uprawiają grafikę i malarstwo, a także zajmują się projektowaniem.
Najlepszym przykładem jest wielowątkowa twórczość Sławomira Witowskiego. Był ważną postacią lat 80., kiedy razem z Akermannem, Gorlakiem i Marszałkem wytyczali nowe perspektywy dla przemian, jakie się dokonały w gdańskiej grafice. Aktualnie pełni funkcję prodziekana Wydziału Grafiki i prowadzi II Pracownię Grafiki Projektowej. Choć jako główną specjalizację wybrał grafikę projektową, nie rozstał się z malarstwem ani grafiką artystyczną. Odmienne dyscypliny nie tylko wzajem się uzupełniały, ale także tworzyły wspólny mianownik artystycznego przekazu, dla którego istotny jest literacki kontekst i charakterystyczny dla grafiki projektowej skrót myślowy. Nie ograniczał się do wyboru jednej techniki. Właściwa mu postawa ironisty skłaniała go do widzenia świata trochę w krzywym zwierciadle. Intelektualny dystans przyjmował też wobec wszelkich zestandaryzowanych form i treści. Jak w dawnych rycinach, idących w parze z tekstem, tak w jego grafice przedstawienie łączył z rozbudowanym literacko tytułem. Na różne sposoby powielający się świat współczesny, w tym także świat sztuki, jest tematem artystycznej penetracji. Dla grafika projektowego naturalnym narzędziem jest komputer. Jest dla niego spełnieniem potrzeby pospiesznej, wielowątkowej narracji, notującej przypływ zmiennych obrazów i umykających emocji. Wydruk komputerowy z taką łatwością wywiedziony ze szkicu rysunkowego, z nieoczekiwanego zderzenia gotowych obrazów, spełnia wymóg chwili.
Pozwala na szybką i sprawną realizację zamysłu artystycznego. Witkowski należy do nielicznych, którym udało się środki narracji cyfrowej przełożyć na autorski, rozpoznawalny język. Droga wiodła od cyfrowej obróbki własnych obrazów do animacji zaaranżowanej fotografii, w której przedmiot czy ich zestaw – w znamienny dla Witkowskiego skrótowy sposób – odnosi się do konkretnej ludzkiej sytuacji, jak w ostatnim cyklu *Gość*. Wielokrotnie powtarzany motyw pustego krzesła z porzuconymi częściami garderoby staje się ekwiwalentem rozmowy z nieobecnym. Wywiedzione ze specyfiki narzędzia faktury, struktury materii, draperie, które uznać można za formalną, zdobniczą grę, tworzą specyficzną aurę dla owych wyimaginowanych rozmów, jak dekoracja w teatrze. Prace te nie tracą nic z poetyckiego wymiaru duchowego, tak charakterystycznego dla twórczości Witkowskiego. Jest ona ewidentnym przykładem, jak

offered by digital techniques, especially in the fields of animation and image manipulation, permeate both artistic and utilitarian prints. Moreover, these techniques have also crept into painting, which can be seen in the works of those artists who deal simultaneously with prints and painting, as well as utilitarian design. The best example of this is the work of Sławomir Witkowski.
He was an important figure of the 1980s, when he and Akermann, Gorlak and Marszałek blazed trails for the new perspectives of change, which occurred in Gdańsk graphic art. Currently, Witkowski is the Vice-Dean of the Faculty of Graphic Art. And, although he chose utilitarian graphic design as his main field, he has not said farewell either to painting or artistic prints. In his work, these disparate fields are not only complementary to each other, but also constitute the common denominator to his artistic message where a literary context as well as mental leaps typical of utilitarian graphics are equally important. He has not, therefore, confined himself to a single technique. While the stance of the ironist, characteristic for him, make him see the world as in a distorted mirror. He has also adopted an intellectual distance to all of the standardised forms and contents. As in old prints, which accompanied a written text, his prints marry representation with a literary-like, extended title. The contemporary world, including the world of art, duplicating itself in various modes, has become the subject of his artistic penetration. The computer is a natural tool for the utilitarian graphic designer. So that for Witkowski, it has become the fulfilment of a need for a hasty, multi-strand narration, recording an influx of changing images and elusive emotions. A computer printout, so easily derived from a drawn sketch and an unexpected clash of ready--made images meets the requirement of the moment.
It also facilitates the quick and efficient realisation of an artistic concept. Witkowski belongs to those few artists who have managed to translate the means of digital narration into their own, recognisable language. His route leading from the digital manipulation of his own images to the animation of pre-arranged photographs, where an object or a set of objects refers to a concrete human situation is typical of Witkowski's way of making mental leaps, the operation he does, for example, in his recent series entitled *Guest*. Here, the repeated motif of an empty chair with abandoned pieces of clothing becomes the equivalent of a conversation with a person who is absent. Textures, structures of matter and draperies, emerging from the specific features of the tool, which might only be treated as a formal, adorning game, here

przesuwają się dziś granice między poszczególnymi dyscyplinami i jak trudno dziś jednoznacznie zdefiniować grafikę artystyczną według tradycyjnych kategorii.
Warsztat graficzny obejmuje bowiem cały wachlarz możliwości, jakie dają różne technologie, poszerzając możliwe środki wyrazu, wiodące do zrealizowania wybranego celu. A celem może być autonomiczny wybór artystyczny lub ukierunkowany konkretnym zamówieniem projektowym.
Kategoria „warsztatu" nie jest dziś różnicująca obie dyscypliny, bo warsztat pod wieloma względami je łączy. Wyróżnikiem staje się raczej cel. Zatem wyodrębnienie osobnych kierunków grafiki artystycznej i grafiki projektowej będzie bardziej przystawalne i adekwatne do przemian, jakie się dokonały. Historia narodzin niezależnego Wydziału Grafiki, w tym Katedry Grafiki Warsztatowej, w zmieniających się strukturach organizacyjnych gdańskiej Akademii jest niezaprzeczalnie odzwierciedleniem zmieniającej się świadomości wizualnej i rozwijanych możliwości warsztatowych.
Potwierdzeniem tej świadomości jest wszechstronny program edukacyjny w ramach poszczególnych pracowni specjalistycznych, powiązanych jednak wzajemnymi relacjami. To niezbędna droga, wiodąca od opanowania różnorodnych narzędzi i świadomego nimi dysponowania do rozwoju twórczej indywidualnej ekspresji oraz autonomicznych wyborów.
Niewątpliwym wyróżnikiem gdańskiej grafiki artystycznej jest, obok koloru, jej literackość.
Zachowuje tym samym swoje pierwotne funkcje, których istotą był autorski przekaz-komunikat z jego indywidualizmem i prywatnością.

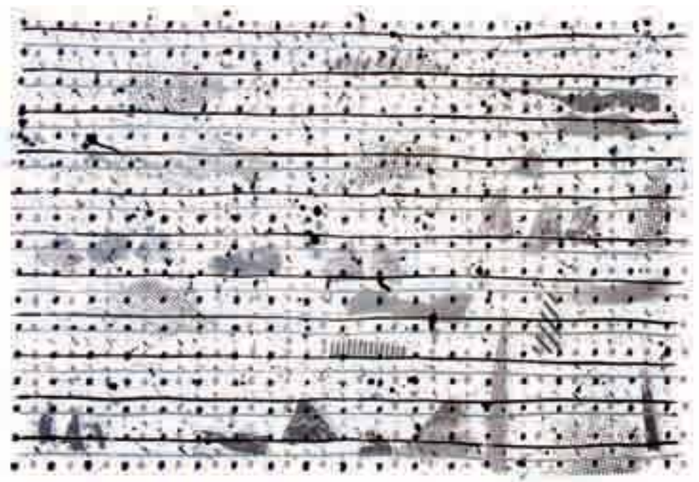
Zofia Watrak

build a peculiar aura of imagined conversations, as decoration in the theatre does. However, these works of his do not lose anything of the poetic and spiritual dimension, so characteristic of Witkowski's art. Indeed, his art is an evident example of the shifting borders between disciplines of art and our difficulty to precisely define artistic prints in accordance with traditional categories. A printer's technical grounding embraces a broad number of possibilities, offered by the different technologies, and the expanding and possible means of expression on the way to reaching his or her goal. An autonomous artistic choice can be such a goal, as well as art determined by a concrete commission for a design. The category of "technical grounding" has today ceased to differentiate between the two types of graphic art, because now this grounding connects them in various ways. Instead, what has become the determining factor is the goal. Therefore, the creation of two independent teaching departments of artistic prints and artistic utilitarian design are more adequate to the changes which have occurred in this domain.
The history of the appearance of an independent Faculty of Graphic Art, embracing the Chair of Artistic Prints within the changing structures of Gdańsk Academy, is definitely a reflection of changing visual awareness and the constantly developing technological and technical possibilities. Moreover, this new awareness is confirmed by the comprehensive and diversified syllabuses of all the ateliers, which are, nevertheless, linked to each other by mutual interrelations. This, in fact, is indispensable, leading to the mastering of diversified tools and their conscious use in order to develop one's own, individual creative expression and the ability to make autonomous choices. Undoubtedly, the distinguishing feature of Gdańsk graphic art is – next to colour – the literary character of its prints. Thus, graphic art has retained its primary function, namely the individual artist's message-communication, bearing the elements of artists' individual character and private sphere.

Zofia Watrak



Krzysztof Cybulski
Kompozycja, 2010–2012



Krzysztof Cybulski
Kompozycja, 2010–2012



Irena Kuran-Bogucka
Jazz I, 1959

Grafika gdańska w kolekcji polskiej grafiki współczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Kolekcja polskiej grafiki współczesnej stanowi najobszerniejszy i najbardziej reprezentatywny zespół w zbiorach graficznych bydgoskiego Muzeum. Dokumentuje rozwój tej dziedziny sztuki we wszystkich ważniejszych ośrodkach artystycznych, a równocześnie obrazuje twórczość najwybitniejszych, artystów.
Kolekcję zaczęto systematycznie tworzyć w latach 50. XX wieku, kontynuując przedwojenną koncepcję Muzeum w zakresie gromadzenia współczesnej sztuki polskiej.
Walorem tej kolekcji jest fakt, że powstawała i powstaje na bieżąco, najczęściej drogą zakupów bezpośrednio od artystów, poprzez wybory z pracowni oraz z ogólnopolskich wystaw zbiorowych i indywidualnych.
Kryterium wyboru licznych prac graficznych stanowił udział artystów w prestiżowych ekspozycjach ogólnopolskich i międzynarodowych. Kolekcję znacznie powiększyły dary samych twórców, często stanowiące spuściznę lub jej fragment, m.in. Ewy Śliwińskiej, Haliny Chrostowskiej i Józefa Pakulskiego.

Artistic prints in the collection of Polish Contemporary Graphic Art of Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz

The collection of Polish Contemporary Graphic Art constitutes the biggest and most representative set of prints among the collections of Bydgoszcz's Museum. It has documented the development of this field of visual arts in all of the most important art centres, illustrating, at the same time, the work of the most outstanding and acknowledged artists. The collection was started in the 1950s, a continuation of the pre-war idea of the Museum, to gather specimens of contemporary Polish art. The value of our collection is the fact that it has been continually updated with "new items" – most often by direct purchases from artists, selections from given ateliers and/or national group and solo exhibitions. The participation of artists in prestigious Polish and international exhibitions became the criterion of choice among their numerous works. And, the collection has largely been expanded thanks to donations from creators themselves, often in the form of an entire or partial endowment, e.g. works by Ewa Śliwińska, Halina Chrostowska and Józef Pakulski.

W kolekcji mieści się ponadto kilkanaście znaczących zestawów autorskich artystów, którzy już trwale zapisali się w historii polskiej grafiki współczesnej, m.in. Józefa Gielniaka, Stanisława Fijałkowskiego, Zbigniewa Lutomskiego, Leszka Rózgi, Konrada Srzednickiego, Mieczysława Wejmana i Ryszarda Gieryszewskiego.
W mniejszym zakresie reprezentowana jest twórczość innych wybitnych grafików, np. Henryka Stażewskiego, Jerzego Panka, Jerzego Grabowskiego, Jana Lebensteina, Andrzeja Pietscha i Izabelli Gustowskiej. W zespole tym mieszczą się także prace uznanych grafików średniego i najmłodszego pokolenia, m.in. Andrzeja M. Bartczaka, Stanisława Wejmana, Ryszarda Grazdy, Jacka Sroki, Marka Jaromskiego, Andrzeja Bobrowskiego, Mirosława Pawłowskiego, Jerzego Jędrysiaka, Janusza Akermanna, Bogdana Migi i Marty Bożyk.
Obecnie kolekcja współczesnej grafiki obejmuje kilka tysięcy samodzielnych plansz, autorstwa ponad 400 artystów, wypowiadających się w odmiennych formach stylistycznych przy zastosowaniu różnorodnych technik, reprezentantów różnych kierunków, nurtów i tendencji w grafice polskiej. Zasoby tej kolekcji umożliwiają prezentację najważniejszych dokonań w grafice polskiej w formie dużych wystaw retrospektywnych.
W kolekcji współczesnej grafiki w bydgoskim Muzeum, obejmującej dorobek wielu ośrodków graficznych, znajduje się także znaczny zestaw prac grafików gdańskich, reprezentujących różne pokolenia. Są to m.in. plansze Stanisława Rolicza, Władysława Lama, Ireny Kuran-Boguckiej, Jana Góry, Stanisława Żukowskiego, Ryszarda Stryjca i Sławomira Grabowego oraz Stanisława Borysowskiego.
Zespół prac grafików gdańskich w bydgoskiej kolekcji muzealnej powiększył się dzięki współpracy artystów podczas wystaw z cyklu *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku* (2009) i *Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku* (2012). Wówczas nasze zbiory wzbogaciły grafiki Czesława Tumielewicza i Janusza Akermanna, zarówno przekazane w darze, jak i zakupione. Aktualną grafikę gdańską minionego dziesięciolecia reprezentuje zespół plansz nabytych do zbiorów po ekspozycji przygotowanej w 2011 roku w Muzeum. Wystawa *Graficzny autoportret. Artyści-pedagodzy gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych* była pierwszym pokazem z cyklu prezentacji środowisk graficznych skupionych na polskich uczelniach artystycznych.
Tytułowy „autoportret" w założeniu ma stanowić aktualny, zbiorowy wizerunek tych wyodrębnionych i spójnych, a równocześnie tak różnych środowisk.

Additionally, the collection comprises of several dozen significant sets of artists' works whose names have gone down in the history of Polish contemporary graphic art, among them: Józef Gielniak, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Lutomski, Leszek Rózga, Konrad Srzednicki, Mieczysław Wejman and Ryszard Gieryszewski.
Other outstanding printmakers are represented to a smaller degree: Henryk Stażewski, Jerzy Panek, Jerzy Grabowski, Jan Lebenstein, Andrzej Pietsch and Izabella Gustowska. While this group also contains works by recognised graphic artists of the middle and youngest generations, among whom are: Andrzej M. Bartczak, Stanisław Wejman, Ryszard Grazda, Jacek Sroka, Marek Jaromski, Andrzej Bobrowski, Mirosław Pawłowski, Jerzy Jędrysiak, Janusz Akermann, Bogdan Miga and Marta Bożyk.Currently, the collection of contemporary art comprises several thousand independent prints of more than 400 artists, expressing themselves in various forms and styles, using different techniques and representing different directions, trends and tendencies in Polish graphic art.
As such, the Museum's stock of printed works make possible large retrospective exhibitions of the greatest achievements of Polish printed art.
The collection of contemporary prints of the Museum in Bydgoszcz, consisting of the output of many graphic centres in Poland, also features a considerable set of prints from Gdańsk, representatives of different generations, among them being prints by Stanisław Rolicz, Władysław Lam, Ireny Kuran-Bogucka, Jan Góra, Stanisław Żukowski, Ryszard Stryjec and Sławomir Grabowy, as well as Stanisław Borysowski.
The collection of Gdańsk prints in the Bydgoszcz Museum collection grew due to the co-operation of artists involved in the exhibition cycles: *Multitude in Unity. Polish Woodcut after 1900* (2009) and *Intaglio Printing Techniques in Poland after 1900* (2012); these exhibitions providing opportunities for our collections to gain pieces by Czesław Tumielewicz and Janusz Akermann; acquired as donations and/ or purchases. The Gdańsk graphic art of the last ten years is represented by a set of prints purchased for an exhibition at our Museum in 2011. The exhibition *Graphic Self-Portrait. Artists-Teachers of the Gdańsk Academy of Fine Arts,* was the first show in a series presenting the different printers' milieux at Polish art academies. The eponymous "self-portrait" is meant to be a current, collective picture of these distinct but coherent milieux, which are so different from each other.

Pierwsza z wystaw obrazowała właśnie gdańskie środowisko graficzne Akademii Sztuk Pięknych, jedno z najmłodszych, nie pozbawione jednak tradycji i zapisanej już historii. Środowisko rozwijające się dynamicznie, o czym świadczy chociażby ewolucja struktur organizacyjnych od pojedynczych pracowni do Katedry Grafiki Artystycznej, aż do samodzielnego Wydziału Grafiki utworzonego w 2007.
Na tej ekspozycji zaprezentowano dorobek trzynastu grafików-pedagogów, prowadzących poszczególne Pracownie w Katedrze Grafiki Artystycznej: Podstaw Grafiki Artystycznej, Linorytu, Litografii, Serigrafii, Wklęsłodruku i Technik Cyfrowych. Wśród uczestników wystawy byli twórcy, przedstawiciele kilku pokoleń, których łączy jedno – wszyscy są absolwentami gdańskiej uczelni artystycznej. Przedstawiony zespół prac, powstałych w latach 2005–2011, przybliżał najnowsze tendencje w grafice gdańskiej – zarówno od strony formalno-stylistycznej, tematycznej, jak i zagadnień warsztatowych. Trzynastu grafików, trzynaście odmiennych postaw twórczych to zbiorowy autoportret artystów-grafików, pedagogów Katedry Grafiki Artystycznej. Wizerunek barwny, ekspresyjny, zaskakujący różnorodnością, łączący wspomnienie tradycji i nowoczesność, ujawniający potencjał gdańskiego środowiska graficznego.
Po tej ekspozycji muzealne zbiory wzbogaciły najnowsze prace autorstwa Janusza Akermanna, Czesława Tumielewicza, Aliny Jackiewicz-Kaczmarek, Sławomira Witkowskiego, Cezarego Paszkowskiego, Zbigniewa Gorlaka, Waldemara J. Marszałka, Krzysztofa Cybulskiego, Dariusza Syrkowskiego, Magdaleny Hanysz-Stefańskiej, Barbary Kasperczyk-Gorlak, Łukasza Butowskiego i Aleksandry Prusinowskiej.

Barbara Chojnacka

That first exhibition showed printers from the Gdańsk milieu, based at the Academy of Fine arts. This is one of the youngest milieu, although it can still boast its own tradition and recognisable history. Indeed, the fact that it is developing dynamically is perhaps best shown by the evolution of its organisational structures from the single Chair of Artistic Prints to the independent Faculty of Graphic Art, created in 2007.
The exhibition under question, featured the works of thirteen artist-teachers, running their own ateliers at the Chair within the Faculty of Graphic Art – Linocut, Lithograph, Serigraph, Intaglio and Digital Prints. Moreover, representatives from several generations participated in the exhibition, although there was one thing uniting them: they all graduated from the Gdańsk Academy. The presented set of works, created between 2005 and 2011, featured the latest tendencies in Gdańsk graphic art with regard to form, style and themes, as well as technical issues. Thirteen printers with thirteen different creative perspectives – this was the collective portrait of the artistic printers from the Chair of Artistic Prints of the Gdańsk Academy. Furthermore, it was a colourful and expressive self-portrait, surprising in its diversity, uniting the memory of tradition with modernity, illustrating the potential of the Gdańsk graphic milieu.
In addition to this, after the exhibition, the collection of our Museum was enlarged by the acquisition of some of the most recent works by Janusz Akermann, Czesław Tumielewicz, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Sławomir Witkowski, Cezary Paszkowski, Zbigniew Gorlak, Waldemar J. Marszałek, Krzysztof Cybulski, Dariusz Syrkowski, Magdalena Hanysz-Stefańska, Barbara Kasperczyk-Gorlak, Łukasz Butowski and Aleksandra Prusinowska.

Barbara Chojnacka

Grafika w Muzeum. Przechowywana skrzętnie w tekach, skrupulatnie skatalogowana, chroniona przed wilgocią, światłem. Rzadko prezentowana na wystawach, raczej w krótkich interwałach. Umyka świadomości wielu zwiedzających. Jakże zatem oni musieliby być zdziwieni, dowiadując się, że jeszcze ciekawsze i bardziej wartościowe prace, od tych na stałe eksponowanych artefaktów i dzieł spoczywają w magazynach i że wśród nich prym wiodą plansze graficzne. Niewidoczne muzealne skarby, pieczołowicie chronione, gromadzone przez kolejnych kustoszy.
Praca i pamięć wielu pokoleń muzealników.
Kolekcja grafiki w Muzeum. Zbiory graficzne są zjawiskiem dość częstym. Względnie dostępna cena powoduje, że mogą łatwiej być – biorąc oczywiście tylko czynnik ekonomiczny – nabywane niż obrazy. Nie każdy jednak zbiór graficzny jest kolekcją. Nie każdy zespół, biorąc pod uwagę nawet znaczące okazy, można nazwać kolekcją.
Ta jest bowiem świadomie konstruowanym zbiorem; przynależność do klasy dzieł graficznych jest tylko pierwszym, zewnętrznym niejako kryterium.
Podobnie i walor artystyczny i techniczny danej pracy. Kolekcja powstaje w wyniku mozolnej, wieloletniej pracy intelektualnej i organizacyjnej, opartej na rozległej znajomości danej dziedziny twórczości, rozeznaniu i byciu w środowiskach artystycznych, na smaku i jakości indywidualnych decyzji kustosza, decydującego/decydującej o dokonywanych wyborach. Kolekcja wreszcie musi być budowana wedle pewnych kryteriów ideowych i stylowych, mieć główną oś i zasadnicze linie, które określają jej charakter, punkty ciężkości, wokół których grupowane są prace, miejsca zazębiania się poszczególnych części, tworzących harmonijną, mniej lub bardziej różnorodną czy rozbudowaną całość. Kolekcja musi mieć charakter i indywidualność. Takie właśnie kształtowanie kolekcji powinno być celem i ambicją każdego muzeum. Kolekcjonowanie nie jest działaniem jednorazowym i skończonym. Kolekcje podlegają mozolnemu procesowi krystalizowania i kształtowania, ulegają przemianom, metamorfozom. Bywają w wyniku rozwoju łączone lub dzielone na odrębnie wyspecjalizowane.
Są żywym organizmem, o ile są pielęgnowane przez oddanych i zaangażowanych kustoszy, posiadających nie tylko chłodną i analityczną wiedzę, ale uwzględniających także swe emocje i odczucia, włączających swój instynkt i wyobraźnię.
Takim Muzeum chcemy być, tak tworzącym swoje kolekcje, w takim zespole kustoszy. I takimi będąc, takimi chcąc być, zapraszamy do współpracy.

Michał F. Woźniak
Dyrektor Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Graphic art in a Museum; assiduously stored away in portfolios, meticulously catalogued, and safeguarded against humidity and light. Rarely shown at exhibitions, and if so – for short intervals. It escapes the attention of visitors. Therefore, how astonished they would be if they learnt that there were even more interesting and valuable items in the storerooms than the artefacts permanently on display, prints being predominant among them. These invisible museum treasures being diligently protected and stockpiled by consecutive custodians. The work and memory of many generations of museum workers.
The collection of graphic art in a museum; collections of prints, are a frequent phenomenon. Their relative affordability makes them easier to purchase than paintings, certainly, considering the economic factor only. However, a set of prints gathered together does not make a collection. A random assortment, even one containing significant specimens, cannot be called a collection. A collection is the conscious gathering together of a series. In relation to this, the fact that it is a work of art is the primary criterion, however, that is really only an external concern; similar to the artistic and technical values of a given work. A collection, therefore, only appears as a result of years of conscientious intellectual and organisational work, based on a custodian's knowledge of a given field of art, their orientation and contacts with particular artistic milieux, and the taste and quality of their decisions in making their choices. Finally, the collection must be built in accordance with some ideological and stylistic criteria; it must have a principal axis and main lines of development which determine its character and points of gravity – around which the art works are gathered. Its own points of overlap, where its particular parts compose a harmonious and more or less diversified and/or expanded unit. The collection must have its own character and individuality. Such an approach to the building of a collection should be the goal and ambition of every museum.
Collecting is not a single nor complete act. Collections, rather, are subject to a painstaking process of crystallisation and shaping; undergoing change and metamorphosis. Additionally, collections can be joined or split in their evolution into more specialised units. They are living organisms, provided they are tended by devoted and committed custodians who not only boast a cool and analytical knowledge, but also, taking into account their own emotions and feelings, can apply their instinct and imagination. We want, decidedly, to be a museum where we create our collections with such a team of custodians. And, being such, we invite you to visit us.

Michał F. Woźniak
Director Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz

Władysław Lam
Chłopiec z ptaszkiem, 1926
drzeworyt, 30,5 x 27 cm

Władysław Lam
Boy with a little bird, 1926
woodcut, 30,5 x 27 cm



Stanisław Rolicz
Rybak III, 1949
drzeworyt, 29,5 x 22 cm

Stanisław Rolicz
Fisherman III, 1949
woodcut, 29,5 x 22 cm



Stanisław Żukowski
Dzban, 1970
mezzotinta, 31,6 x 49,3 cm

Stanisław Żukowski
Jug, 1970
mezzotint, 31,6 x 49,3 cm



Stanisław Borysowski
Trio, lata 50.
akwatinta, akwaforta, 24,4 x 31,7 cm

Stanisław Borysowski
Trio, 50's
aquatint, etching, 24,4 x 31,7 cm



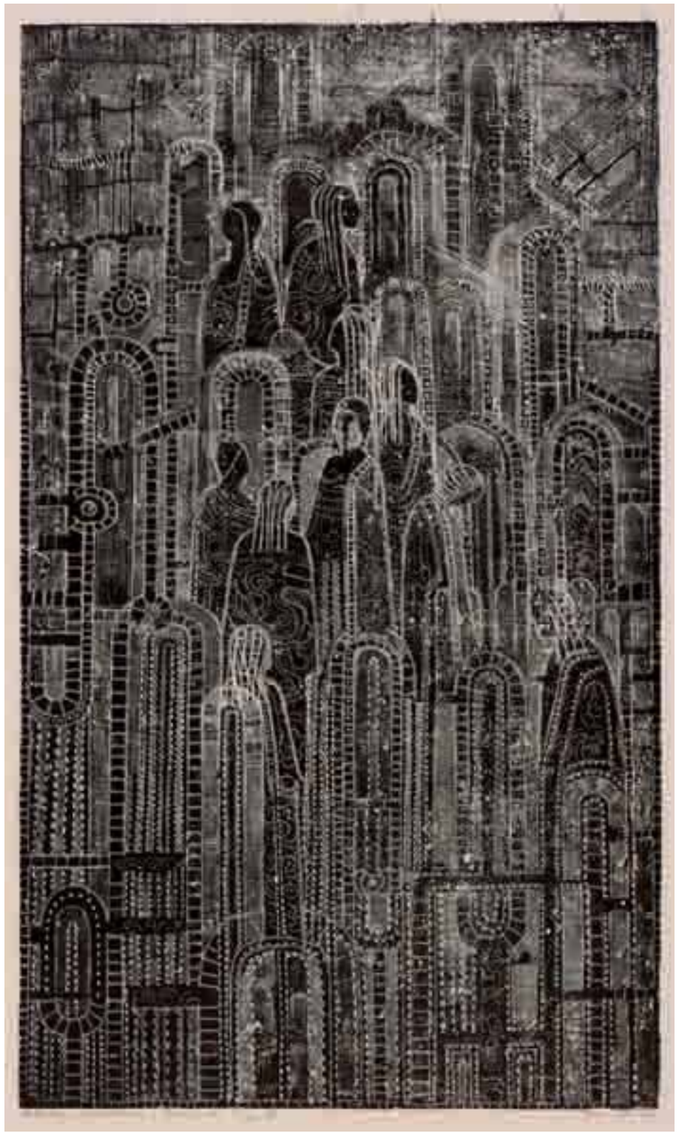
Ryszard Stryjec
Jeźdźcy A, 1986
akwaforta, 42,7 x 31,5 cm

Ryszard Stryjec
Raiders A, 1986
etching, 42,7 x 31,5 cm



Jan Góra
Postacie XIII, 1964
technika metalowa, 50 x 29,3 cm

Jan Góra
Figures XIII, 1964
metal technique, 50 x 29,3 cm



Sławomir Grabowy
Trzydziesta dziewiąta, 1987
linoryt, 50 x 65,3 cm

Sławomir Grabowy
Thirty ninth, 1987
linocut, 50 x 65,3 cm



Władysław Lam
Skała, 1969
drzeworyt, 56 x 45,3 cm

Władysław Lam
Rock, 1969
woodcut, 56 x 45,3 cm



Stanisław Borysowski
3 Figurant, 1986
technika własna, 47,7 x 44,5 cm

Stanisław Borysowski
3 Figurehead, 1986
personal technique, 47,7 x 44,5 cm



Stanisław Borysowski
Trening, 1972
technika mieszana, 49,5 x 24 cm

Stanisław Borysowski
Training, 1972
mixed technique, 49,5 x 24 cm



Rajmund Pietkiewicz
Achab ginący, 1962–64
technika mieszana, 32 x 49 cm

Rajmund Pietkiewicz
Fallen Achab, 1962–64
mixed technique, 32 x 49 cm



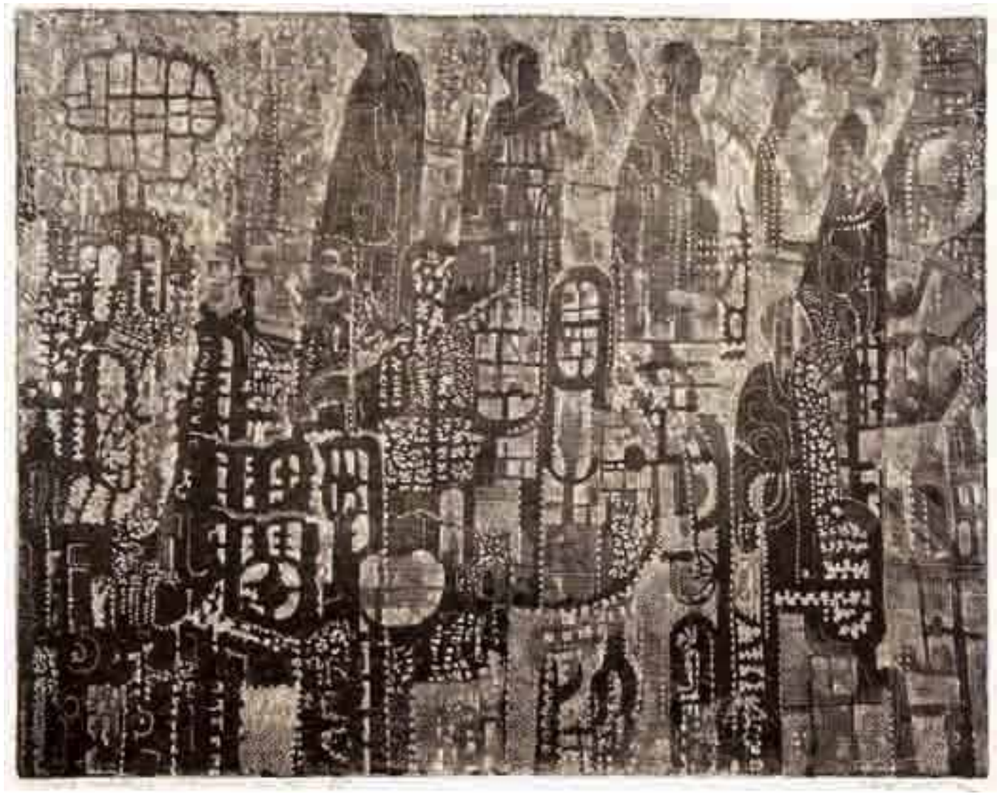
Rajmund Pietkiewicz
Kwiaciarka, 1962–64
linoryt barwny, 65 x 78 cm

Rajmund Pietkiewicz
Florist, 1962–64
colour linocut, 65 x 78 cm



Jan Góra
Postacie XV, 1965
technika metalowa, 39,3 x 50 cm

Jan Góra
Figures XV, 1965
metal technique, 39,3 x 50 cm



Wiesław Dembski
Sezon w Sopocie, 1975
akwatinta, 40,6 x 31,4 cm

Wiesław Dembski
Sopot's Season, 1975
aquatint, 40,6 x 31,4 cm



Wiesław Dembski
Rafa, 1987
mezzotinta, 40 x 50 cm



Wiesław Dembski
Reef, 1987
mezzotint, 40 x 50 cm

Prace graficzne z prywatnych zbiorów artystów-pedagogów

Graphic works from artist's private collections

Kadra pracowników naukowo-dydaktycznych
Katedry Grafiki Artystycznej
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
(stan aktualny)

Pracownia Podstaw Grafiki Artystycznej
prof. Waldemar J. Marszałek, mgr Karol Lewalski

Pracownia Podstaw Grafiki Artystycznej
dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska

Pracownia Grafiki Artystycznej Wypukłodruku – Linoryt
prof. zw. Janusz Akermann, mgr Aleksandra Prusinowska

Pracownia Grafiki Artystycznej – Serigrafia
dr Katarzyna Łukasik

Pracownia Grafiki Artystycznej Płaskodruku – Litografia
prof. zw. Zbigniew Gorlak, dr Łukasz Butowski

Pracownia Grafiki Artystycznej – Techniki Cyfrowe
prof. Cezary Paszkowski

Pracownia Grafiki Artystycznej Wklęsłodruku – Techniki Metalowe
prof. Alina Jackiewicz-Kaczmarek, mgr Dominik Włodarek

Pracownia Rysunku i Malarstwa dla I st.
prof. Waldemar J. Marszałek

Pracownia Rysunku i Malarstwa dla II st.
dr hab. Dariusz Syrkowski

Janusz Akermann
Czwaruga Tczewski, 2004
linoryt barwny, 147 x 87 cm

Janusz Akermann
Czwaruga from Tczew, 2004
colour linocut, 147 x 87 cm



Janusz Akermann
Rodzinka Skurwysynka II, 2011
linoryt barwny, 147 x 87 cm

Janusz Akermann
Little Son's of a bitch family II, 2011
colour linocut, 147 x 87 cm



Janusz Akermann
Żona Czwarugi Tczewskiego, 2005
linoryt barwny, 147 x 87 cm

Janusz Akermann
Czwaruga Tczewski's wife, 2005
colour linocut, 147 x 87 cm



Janusz Akermann
Bliźniaki, 2009
linoryt barwny, 147 x 87 cm

Janusz Akermann
Twins, 2009
colour linocut, 147 x 87 cm



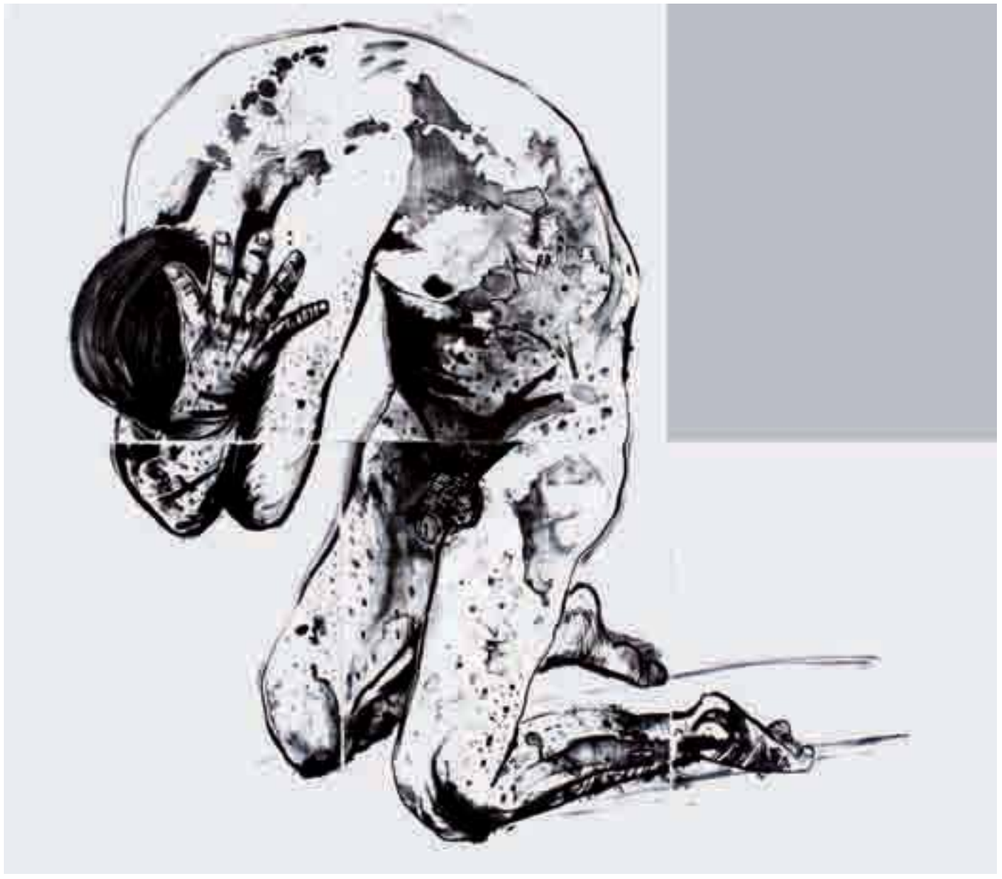
Janusz Akermann
Rodzinka Skurwysynka, 2011
linoryt barwny, 147 x 87 cm

Janusz Akermann
Little Son's of a bitch family, 2011
colour linocut, 147 x 87 cm



Łukasz Butowski
Adam, 2013
litografia, 152 x 168 cm

Łukasz Butowski
Adam, 2013
litography, 152 x 168 cm



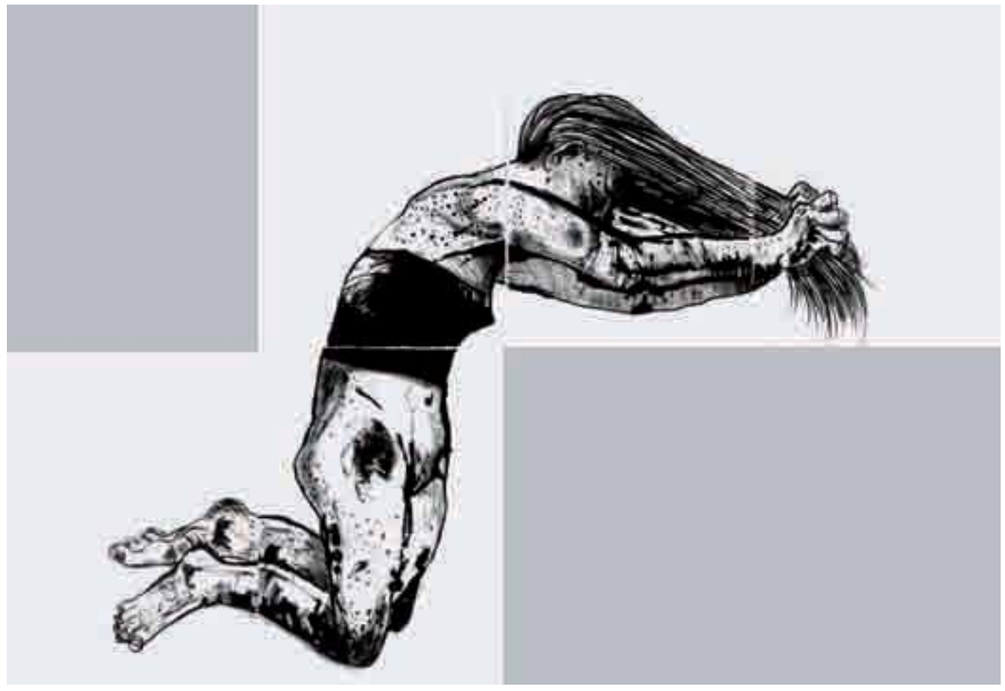
Łukasz Butowski
Lewica i Prawica, 2014
litografia, 100 x 140 cm

Łukasz Butowski
Left & Right, 2014
litography, 100 x 140 cm



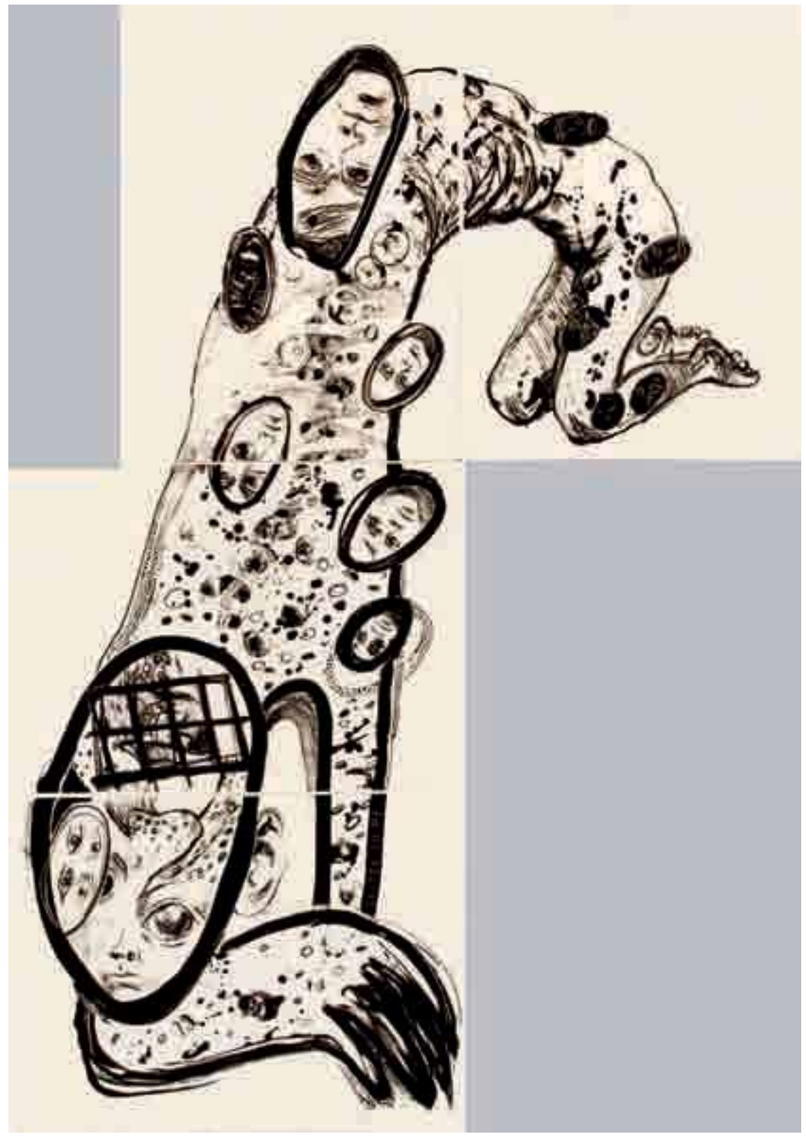
Łukasz Butowski
Ewa, 2011
litografia, 152 x 224 cm

Łukasz Butowski
Eve, 2011
litography, 152 x 224 cm



Łukasz Butowski
Diabeł, 2013
litografia, 185 x 132 cm

Łukasz Butowski
Devil, 2013
litography, 185 x 132 cm



Zbigniew Gorlak
Moja martwa natura, 1998
litografia, 90 x 120 cm

Zbigniew Gorlak
My still life, 1998
litography, 90 x 120 cm



Zbigniew Gorlak
Nowa Atlantyda, 1996
litografia, 67 x 53 cm

Zbigniew Gorlak
New Atlantide, 1996
litography, 67 x 53 cm



Zbigniew Gorlak
Czerwona krowa, 2004
litografia, 60 x 80 cm

Zbigniew Gorlak
Red cow, 2004
litography, 60 x 80 cm



Zbigniew Gorlak
Adam, 1996
litografia, 180 x 50 cm

Zbigniew Gorlak
Adam, 1996
litography, 180 x 50 cm



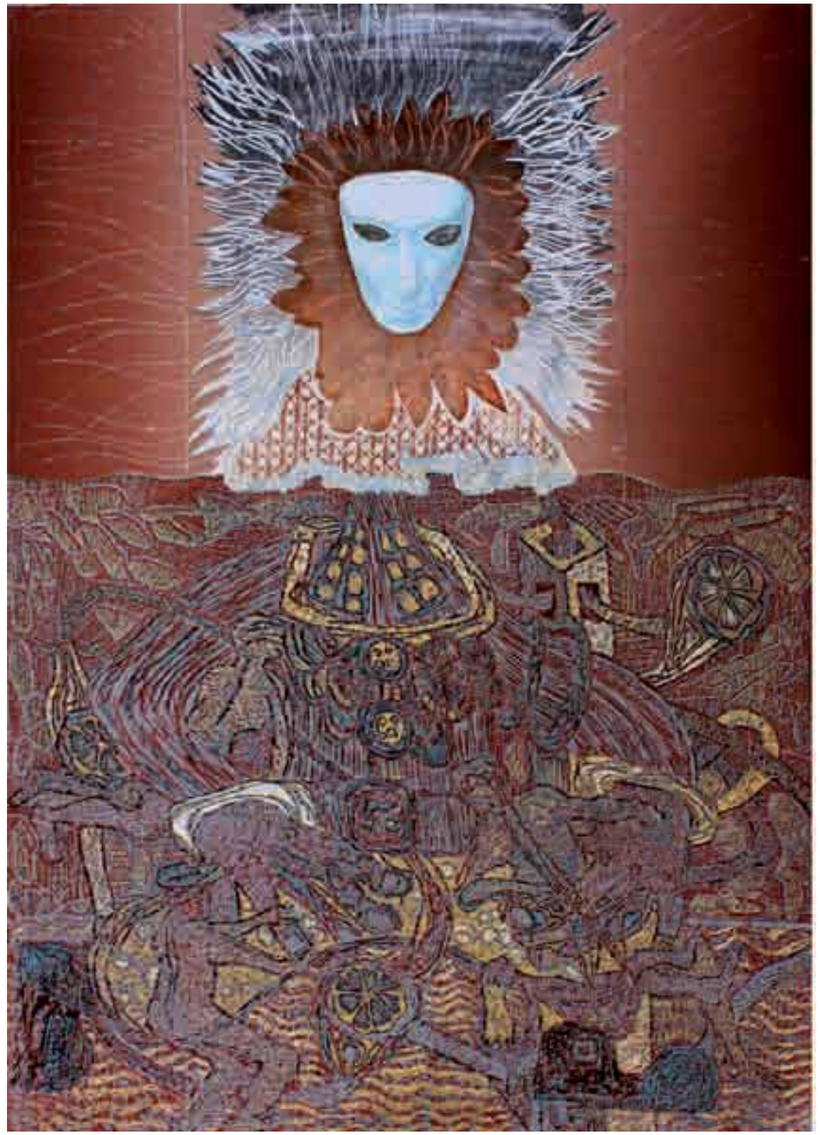
Magdalena Hanysz-Stefańska
Ryba, 2006
linoryt barwny, 21 x 29,7 cm

Magdalena Hanysz-Stefańska
Fish, 2006
colour linocut, 21 x 29,7 cm



Magdalena Hanysz-Stefańska
Pan Czas, 2006
linoryt barwny, 29,7 x 21 cm

Magdalena Hanysz-Stefańska
Lord Time, 2006
colour linocut, 29,7 x 21 cm



Magdalena Hanysz-Stefańska
Jeździec bez głowy, 2013
linoryt barwny, 95 x 130 cm

Magdalena Hanysz-Stefańska
Raider without had, 2013
colour linocut, 95 x 130 cm



Magdalena Hanysz-Stefańska
Polowanie, 2013
linoryt barwny, 95 x 130 cm

Magdalena Hanysz-Stefańska
Hunting, 2013
colour linocut, 95 x 130 cm



Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Fjord, 1994
mezzotinta, 33 x 43 cm

Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Fjord, 1994
mezzotint, 33 x 43 cm



Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Helgoland III, 1999
akwatinta/mezzotinta, 59 x 44 cm

Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Helgoland III, 1999
aquatint/mezzotint, 59 x 44 cm



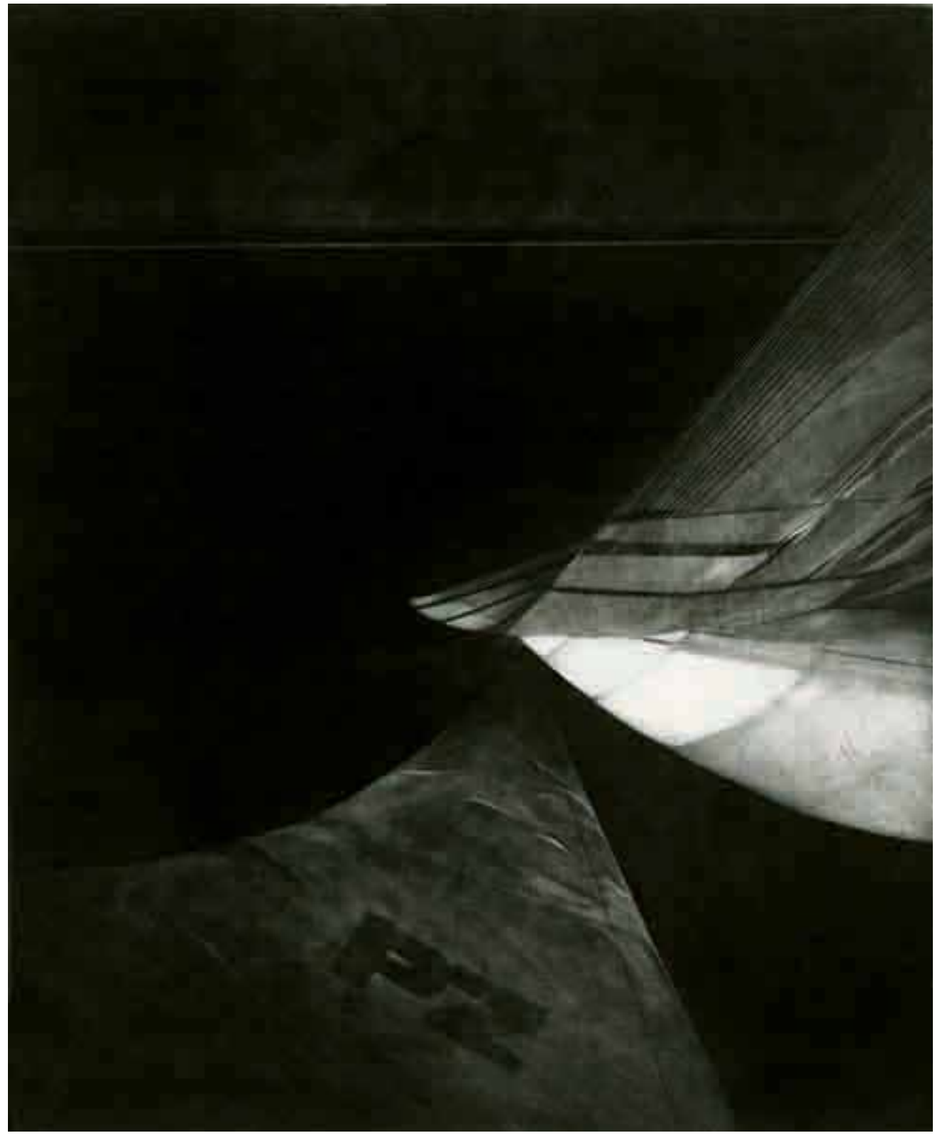
Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Arktyka II, 2011
akwatinta, 122 x 93 cm

Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Arctica II, 2011
aquatint, 122 x 93 cm



Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Rejs, 1983
mezzotinta, 50 x 41,5cm

Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Cruise, 1983
mezzotint, 50 x 41,5cm



Karol Lewalski
Połowa, 2014
linoryt, 95 x 150 cm

Karol Lewalski
Half, 2014
linocut, 95 x 150 cm



Karol Lewalski
Taniec, 2013
linoryt, 140 x 95 cm

Karol Lewalski
Dance, 2013
linocut, 140 x 95 cm



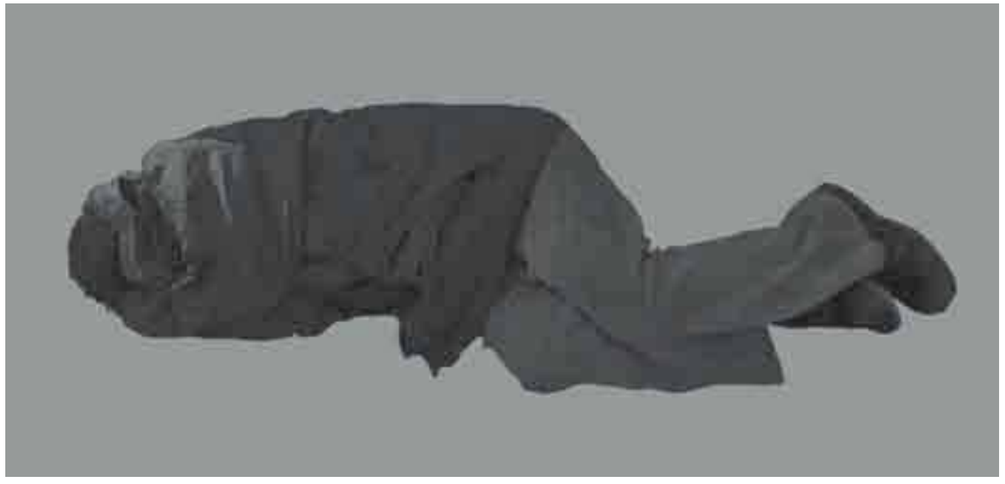
Katarzyna Łukasik
Śpiący bezdomni IV, 2007
sitodruk, 100 x 280 cm

Katarzyna Łukasik
Sleeping homelesses IV, 2007
silkskreen, 100 x 280 cm



Katarzyna Łukasik
Śpiący bezdomny V, 2007
sitodruk, 100 x 210 cm

Katarzyna Łukasik
Sleeping homeless V, 2007
silkskreen, 100 x 210 cm



Katarzyna Łukasik
Śpiący bezdomny XVI, 2007
sitodruk, 100 x 140 cm

Katarzyna Łukasik
Sleeping homeless XVI, 2007
silkskreen, 100 x 140 cm



Waldemar J. Marszałek
Kobieta w czerwonej sukni, 1995
litografia, 50 x 62 cm

Waldemar J. Marszałek
Women in red gown, 1995
litography, 50 x 62 cm



Waldemar J. Marszałek
Drzewo tajemnic, 2012
technika cyfrowa, 130 x 105 cm

Waldemar J. Marszałek
Tree of the Mysteries, 2012
digital print, 130 x 105 cm



Waldemar J. Marszałek
Kobieta z problemem na głowie, 2013
technika cyfrowa, 130 x 200 cm

Waldemar J. Marszałek
Women with trouble on her had, 2013
digital print, 130 x 200 cm



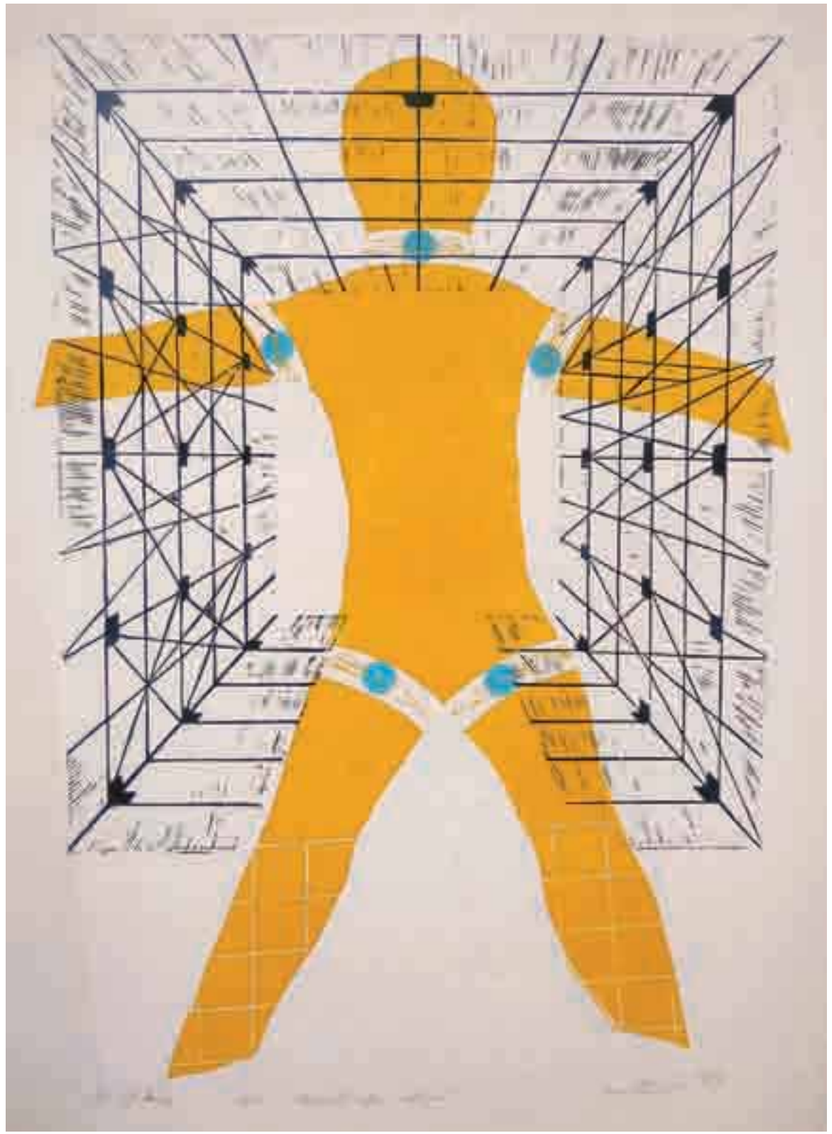
Waldemar J. Marszałek
Natalia II, 2011
technika cyfrowa, 130 x 105 cm

Waldemar J. Marszałek
Natalia II, 2011
digital print, 130 x 105 cm



Jerzy Ostrogórski
Manekin II, 1977
linoryt, 81 x 41 cm

Jerzy Ostrogórski
Mannequin II, 1977
linocut, 81 x 41 cm



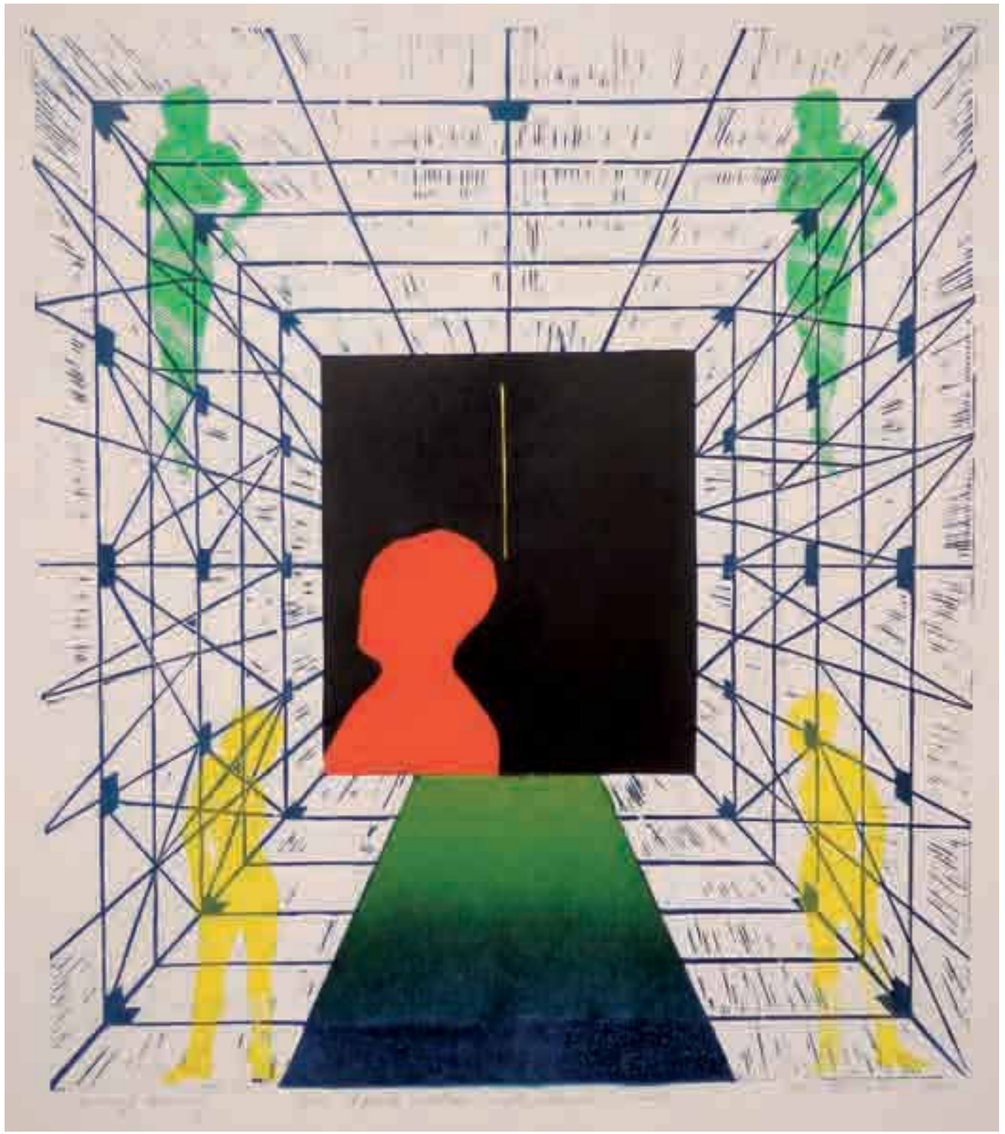
Jerzy Ostrogórski
Dokąd zmierzasz, 1980
serigrafia, 147 x 87 cm

Jerzy Ostrogórski
Where are you going, 1980
silkscreen, 55 x 40 cm



Jerzy Ostrogórski
A jednak samotność, 1977
linoryt, 47 x 41 cm

Jerzy Ostrogórski
Loneliness anyway, 1977
linocut, 47 x 41 cm



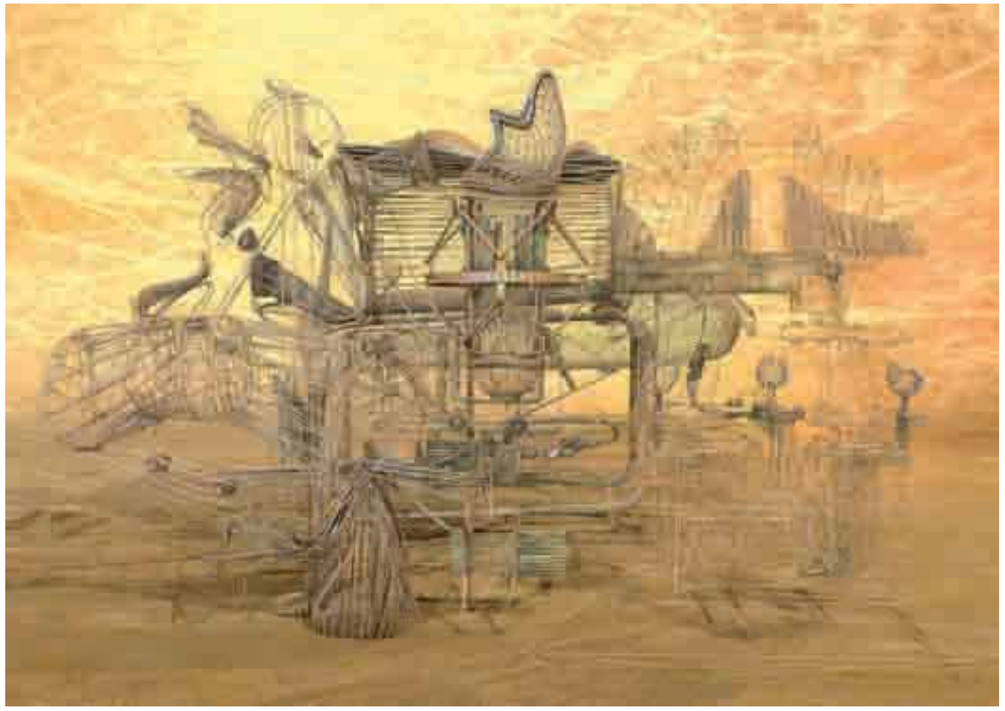
Jerzy Ostrogórski
Przebudzenie, 1975
linoryt/szablon, 79 x 51 cm

Jerzy Ostrogórski
Awakening, 1975
linocut/stencil, 79 x 51 cm



Cezary Paszkowski
Industr, 2014
technika cyfrowa, 60 x 85 cm

Cezary Paszkowski
Industr, 2014
digital print, 60 x 85 cm



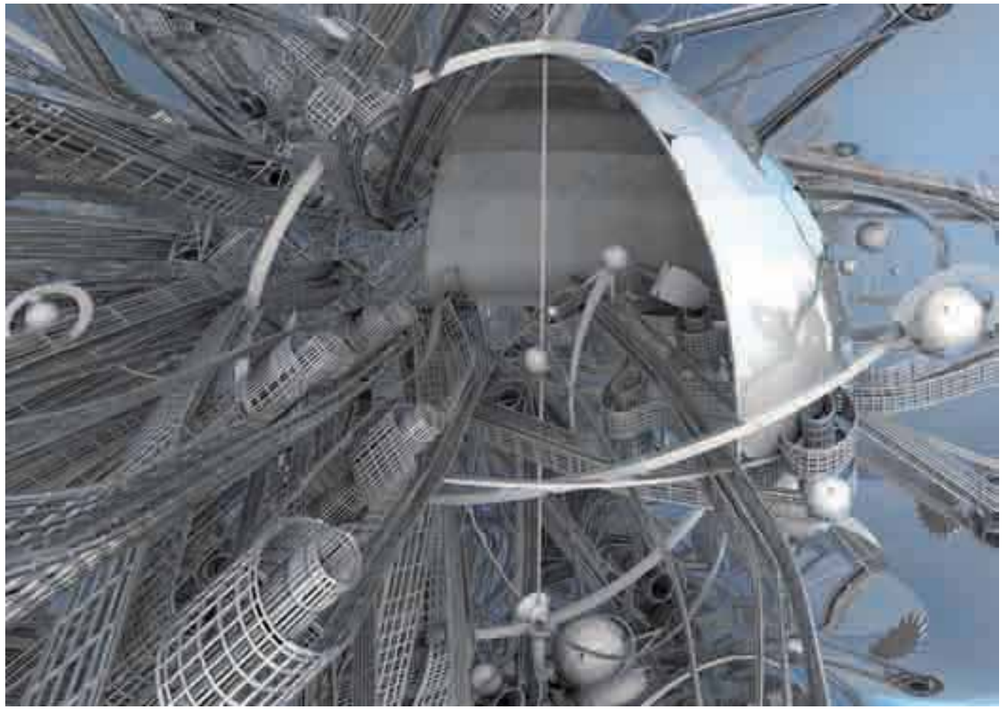
Cezary Paszkowski
Improwizacja, 2014
technika cyfrowa, 60 x 85 cm

Cezary Paszkowski
Improvisation, 2014
digital print, 60 x 85 cm



Cezary Paszkowski
Sfera, 2014
technika cyfrowa, 60 x 85 cm

Cezary Paszkowski
Sphere, 2014
digital print, 60 x 85 cm



Cezary Paszkowski
Nur, 2014
technika cyfrowa, 60 x 85 cm

Cezary Paszkowski
Nur, 2014
digital print, 60 x 85 cm



Aleksandra Prusinowska
Główne danie, 2014
linoryt barwny, 85 x 130 cm

Aleksandra Prusinowska
Main dish, 2014
colour linocut, 85 x 130 cm



Aleksandra Prusinowska
Schh..., 2012
linoryt barwny, 130 x 85 cm

Aleksandra Prusinowska
Schh..., 2012
colour linocut, 130 x 85 cm



Aleksandra Prusinowska
Blackbird, 2013
linoryt barwny, 85 x 130 cm

Aleksandra Prusinowska
Blackbird, 2013
colour linocut, 85 x 130 cm



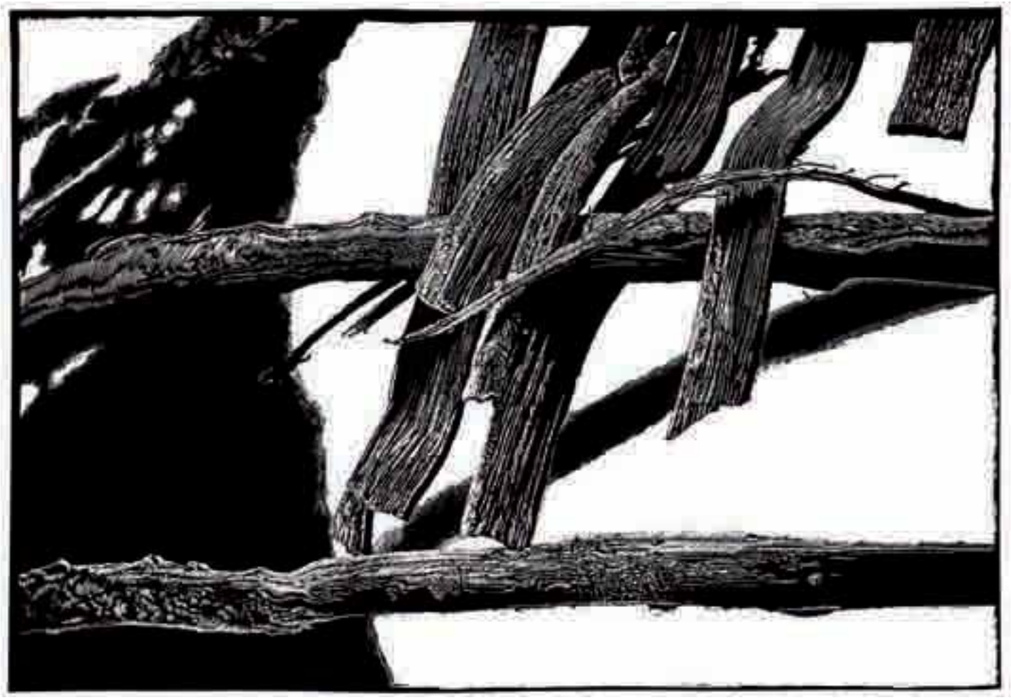
Aleksandra Prusinowska
Ostatni pejzaż, 2013
linoryt barwny, 95 x 65 cm

Aleksandra Prusinowska
Last landscape, 2013
colour linocut, 95 x 65 cm



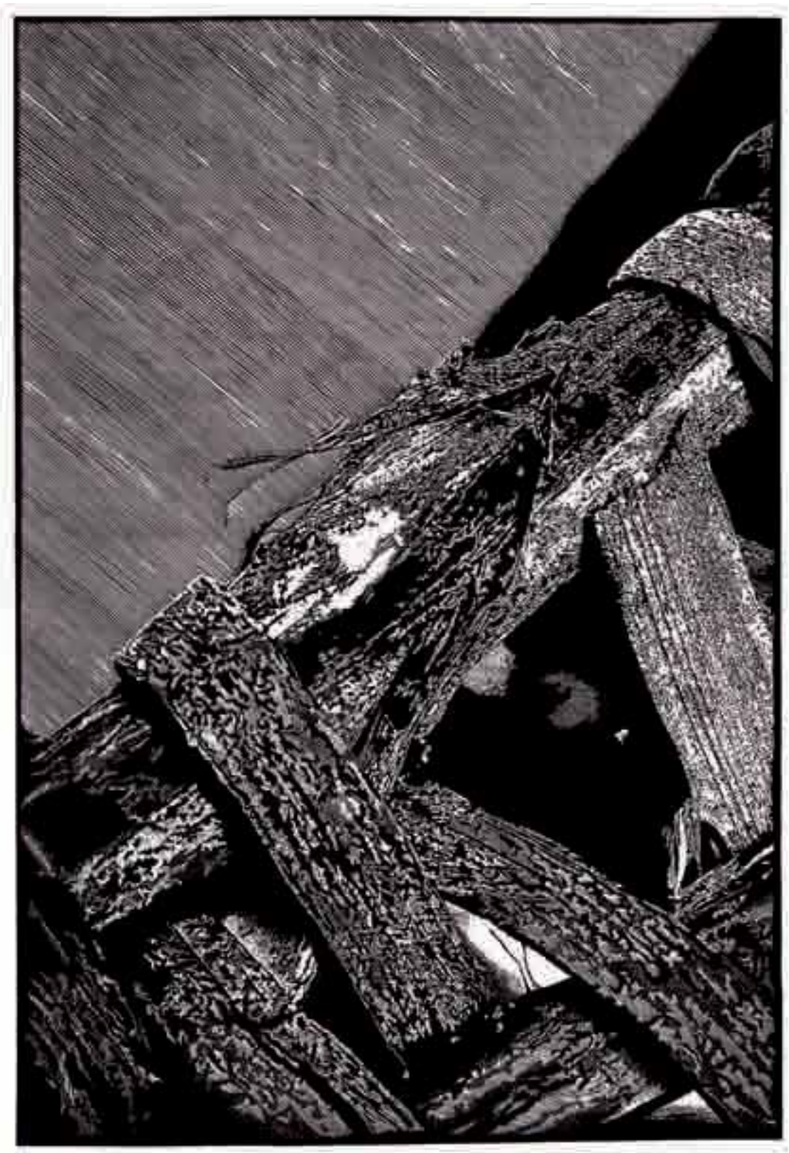
Dariusz Syrkowski
Kosz LV, 2009
linoryt, 80 x 120 cm

Dariusz Syrkowski
Basket LV, 2009
linocut, 80 x 120 cm



Dariusz Syrkowski
Kosz LIII, 2010
linoryt, 125 x 85 cm

Dariusz Syrkowski
Basket LIII, 2010
linocut, 125 x 85 cm



Dariusz Syrkowski
Kosz LII, 2010
linoryt, 85 x 125 cm

Dariusz Syrkowski
Basket LII, 2010
linocut, 85 x 125 cm



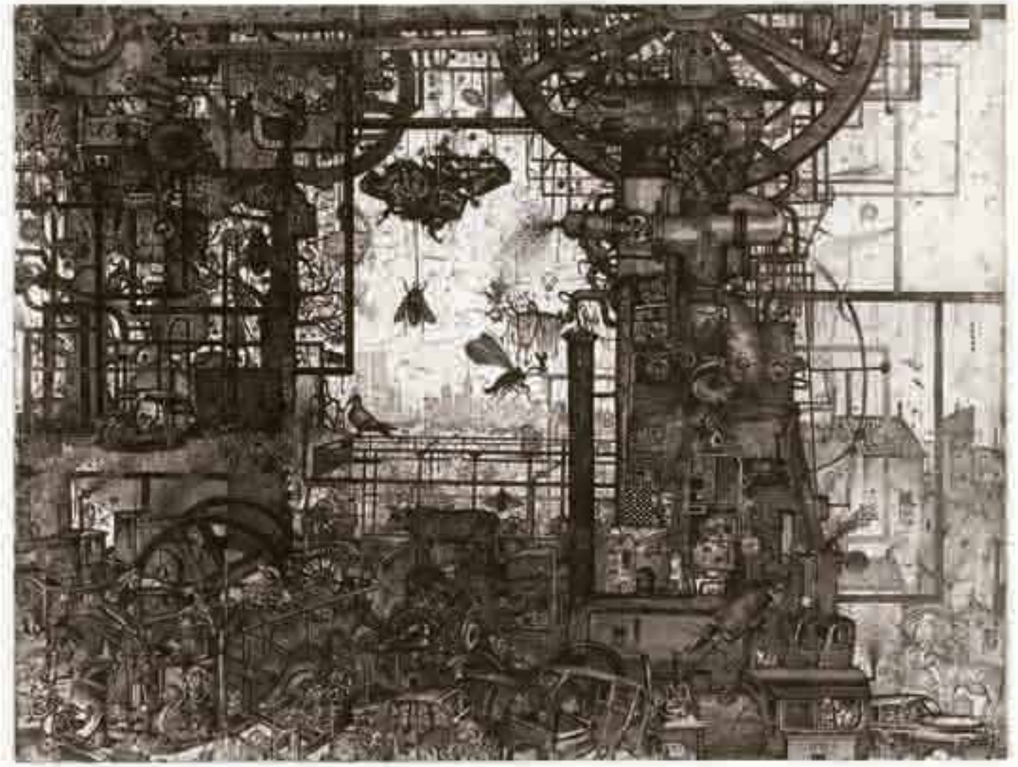
Dariusz Syrkowski
Kosz L, 2010
linoryt, 94 x 142 cm

Dariusz Syrkowski
Basket L, 2010
linocut, 94 x 142 cm



Maciej Świeszewski
Inwazja, 1978
akwaforta, 40 x 60 cm

Maciej Świeszewski
Invasion, 1978
etching, 40 x 60 cm



Maciej Świeszewski
Kompozycja, 1978
akwaforta, 60 x 40 cm

Maciej Świeszewski
Composition, 1978
etching, 60 x 40 cm



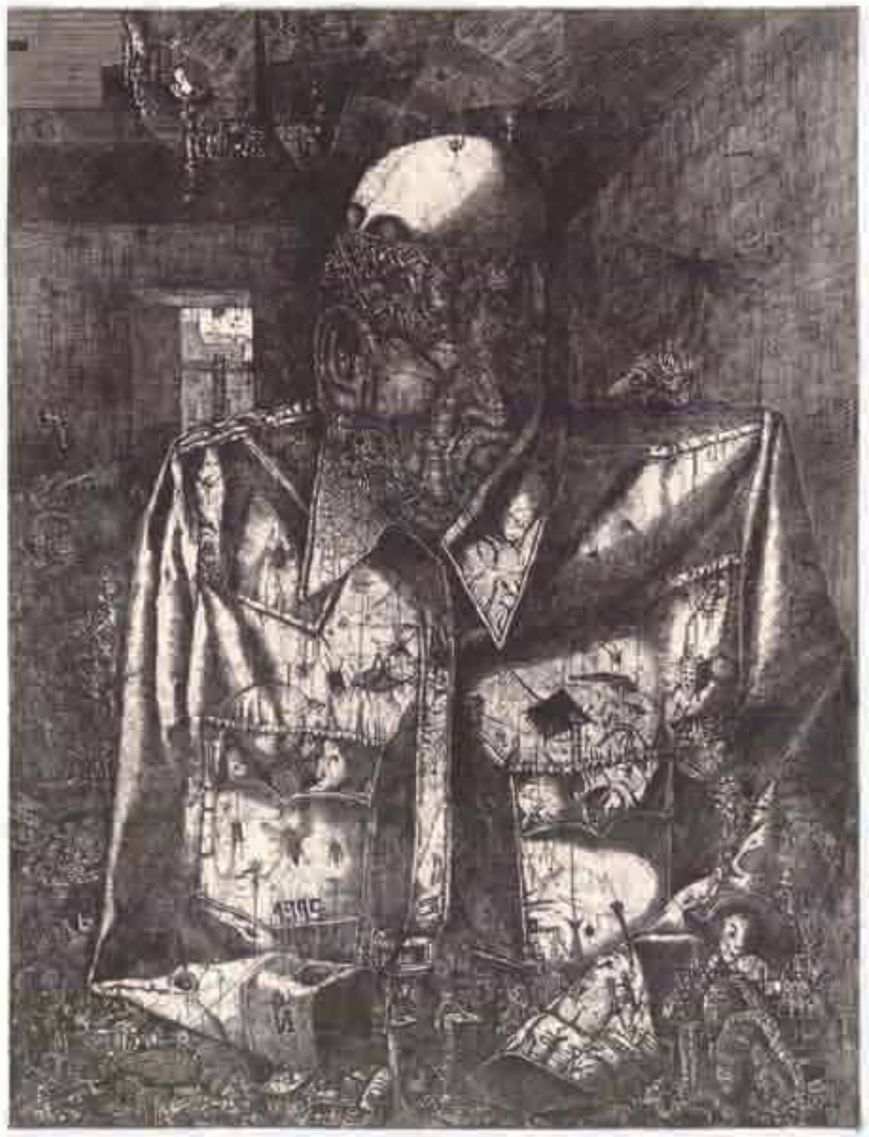
Maciej Świeszewski
Kompozycja, 1978
akwaforta, 40 x 60 cm

Maciej Świeszewski
Composition, 1978
etching, 40 x 60 cm



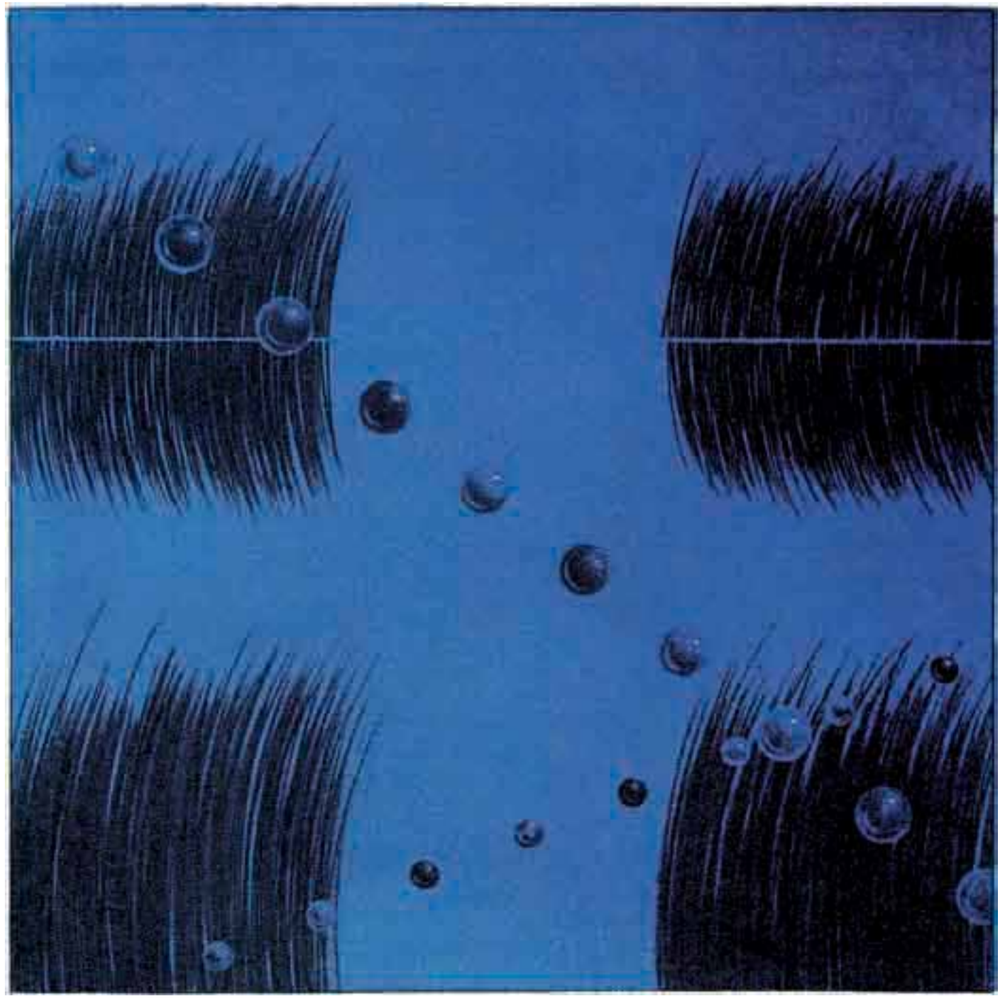
Maciej Świeszewski
Mitomania, 1975
akwaforta, 60 x 40 cm

Maciej Świeszewski
Mythomany, 1975
etching, 60 x 40 cm



Czesław Tumielewicz
Skrzyżowanie I, 1978
litografia, 46 x 46 cm

Czesław Tumielewicz
Crossroad I, 1978
litography, 46 x 46 cm



Czesław Tumielewicz
Wąsy, 1978
litografia, 60 x 47,5 cm

Czesław Tumielewicz
Moustache, 1978
litography, 60 x 47,5 cm



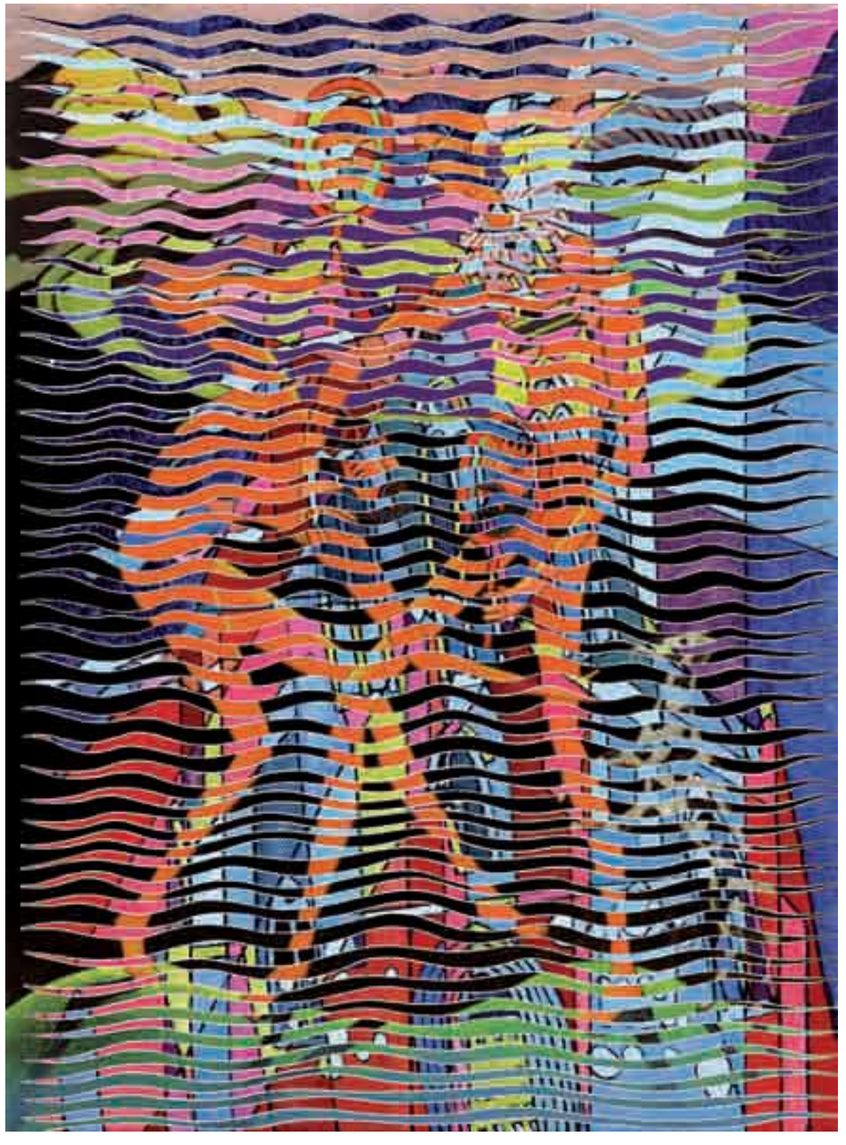
Czesław Tumielewicz
Szabla i miecz, 1982
litografia, 60 x 47,5 cm

Czesław Tumielewicz
Sabre and sword, 1982
litography, 60 x 47,5 cm



Czesław Tumielewicz
Lustra II, 2000
technika cyfrowa, 84 x 60 cm

Czesław Tumielewicz
Mirrors II, 2000
digital print, 84 x 60 cm



Aleksander Widyński
Bez tytułu, 2006
serigrafia, 70 x 100 cm

Aleksander Widyński
Untitled, 2006
silkscreen, 70 x 100 cm



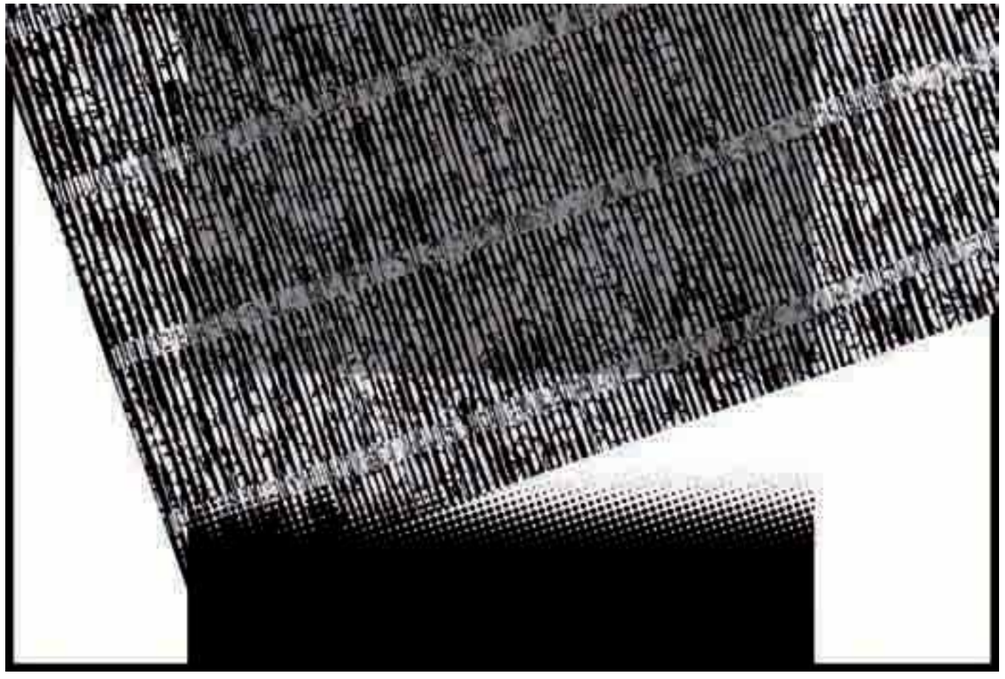
Aleksander Widyński
Zmienne układy, 2002
serigrafia, 250 x 140 cm

Aleksander Widyński
Variable systems, 2002
silkscreen, 250 x 140 cm



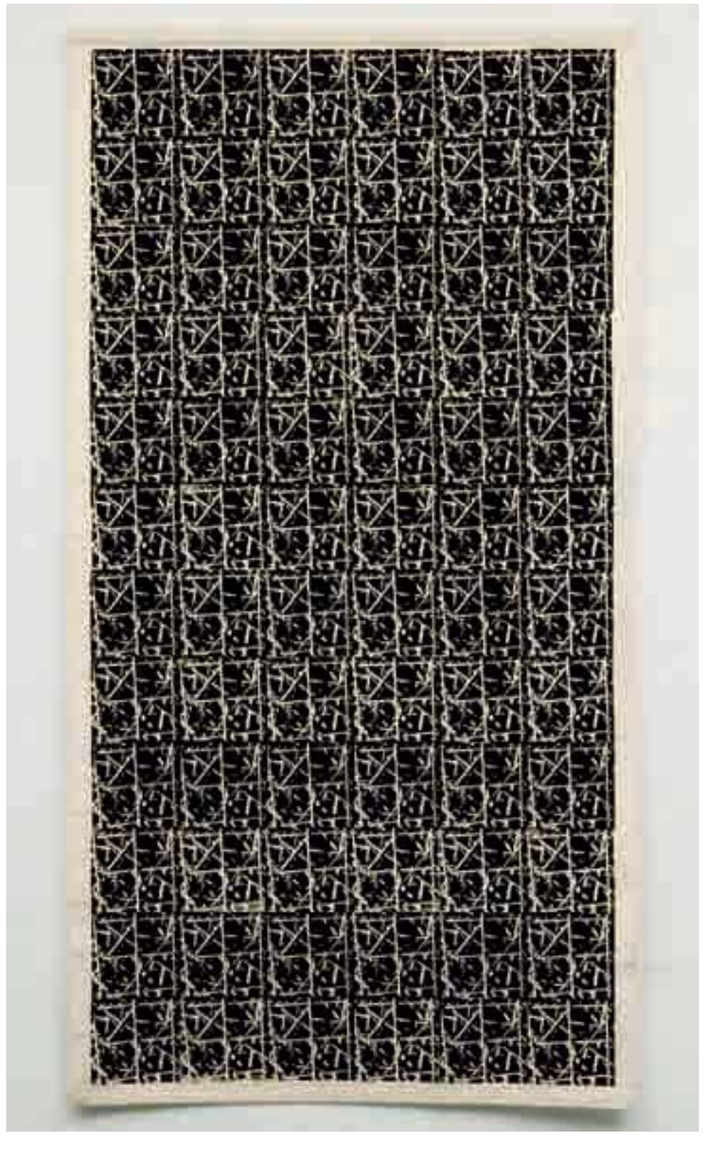
Aleksander Widyński
Światła na czarnej wodzie II, 2012
serigrafia, 70 x 100 cm

Aleksander Widyński
Lights on black water II, 2012
silkscreen, 70 x 100 cm



Aleksander Widyński
Do środka, 2002
serigrafia, 250 x 140 cm

Aleksander Widyński
Inside, 2002
silkscreen, 250 x 140 cm



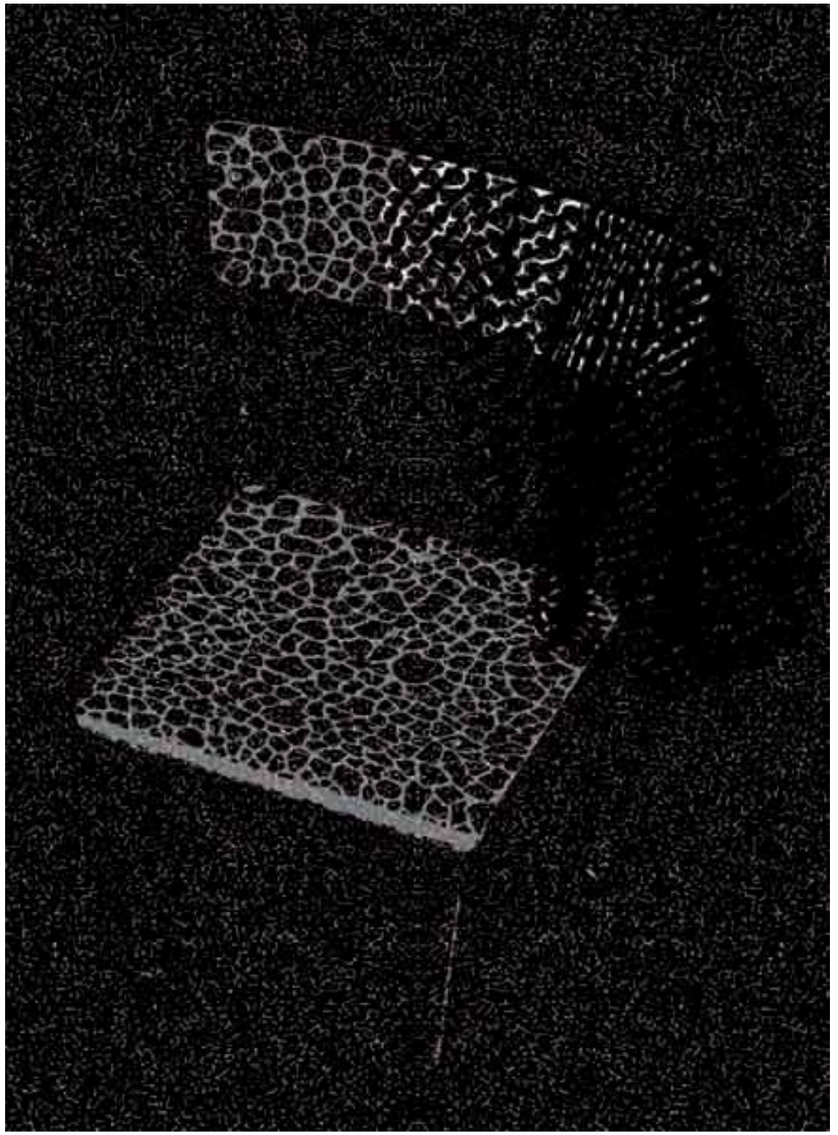
Sławomir Witkowski
Gość XVI, 2013
technika cyfrowa, 132 x 100 cm

Sławomir Witkowski
Guest XVI, 2013
digital print, 132 x 100 cm



Sławomir Witkowski
Gość XXVI, 2014
technika cyfrowa, 132 x 100 cm

Sławomir Witkowski
Guest XXVI, 2014
digital print, 132 x 100 cm



Dominik Włodarek
Helsinki, Stocznia Hietalahti, 2012
karborund /sucha igła, 121 x 191 cm

Dominik Włodarek
Helsinki, Hietalahti Shipyard, 2012
carborundum /drypoint, 121 x 191 cm



Dominik Włodarek
Gdańsk Oliwa II, Dom Zarazy, 2013
akwatinta/akwaforta, 47,5 x 63,5 cm

Dominik Włodarek
Gdańsk Oliwa II, House of Plague, 2013
aquatint/etching, 47,5 x 63,5 cm





Irena Kuran-Bogucka
Śpiący, 1960
drzeworyt, 34,7 x 30 cm

Irena Kuran-Bogucka
Sleeping persons, 1960
woodcut, 34,7 x 30 cm

Spis treści

4 *Wstęp*
J.M. Rektor ASP w Gdańsku

6 *Wstęp*
Dziekana Wydziału Grafiki

9 Zofia Watrak
Katedra Grafiki Warsztatowej:
Droga do niezależności

58 *Grafika gdańska w kolekcji*
Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy

72 *Archiwalia*

77 *Prace graficzne*
ze zbiorów artystów-pedagogów

78 Janusz Akermann
84 Łukasz Butowski
88 Zbigniew Gorlak
92 Magdalena Hanysz-Stefańska
96 Alina Jackiewicz-Kaczmarek
100 Karol Lewalski
102 Katarzyna Łukasik
104 Waldemar J. Marszałek
108 Jerzy Ostrogórski
112 Cezary Paszkowski
116 Aleksandra Prusinowska
120 Dariusz Syrkowski
124 Maciej Świeszewski
128 Czesław Tumielewicz
132 Aleksander Widyński
136 Sławomir Witkowski
138 Dominik Włodarek

Contents

4 *Introduction*
H.M. Rector ASP in Gdańsk

6 *Introduction*
Dean of Graphic Arts Department

9 Zofia Watrak
The Chair of Artistic Prints:
The Road to Independence

58 *Artistic prints in the Collection*
of Distric Museum in Bydgoszcz

72 *Archive works*

77 *Graphic works*
from the artist's private collections

78 Janusz Akermann
84 Łukasz Butowski
88 Zbigniew Gorlak
92 Magdalena Hanysz-Stefańska
96 Alina Jackiewicz-Kaczmarek
100 Karol Lewalski
102 Katarzyna Łukasik
104 Waldemar J. Marszałek
108 Jerzy Ostrogórski
112 Cezary Paszkowski
116 Aleksandra Prusinowska
120 Dariusz Syrkowski
124 Maciej Świeszewski
128 Czesław Tumielewicz
132 Aleksander Widyński
136 Sławomir Witkowski
138 Dominik Włodarek

Indeks prac graficznych zamieszczonych w części opisowej

MOB – Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy
MNG – Muzeum Narodowe w Gdańsku
APC – prywatne kolekcje artystów

Stanisław Żukowski /1951/ MOB
W małym porcie, mezzotinta, 32 x 48,5 cm

Stanisław Rolicz /1951/ MOB
Odbudowa Zbrojowni w Gdańsku,
akwforta, 36,3 x 27,7 cm

Stanisław Rolicz /1950/ MOB
Odgruzowywanie ruin Gdańska,
akwaforta, 24,8 x 36,7 cm

Stanisław Rolicz /1944/ MOB
Mój profesor, miedzioryt, 18,8 x 12,8 cm

Stanisław Żukowski /1975/ MOB
Sympatyczny rybak, mezzotinta, 30 x 24,3 cm

Bolesław Rogiński /1969/ MNG
Stocznia, cynkografia, 50,4 x 38,8 cm

Łukasz Rogiński /1962/ MNG
Król i królowa, linoryt, 38 x 30 cm

Jan Góra /1964/65/ MOB
Postacie III, linoryt, 48,5 x 72,2 cm

Henryk Mądrawski /1976 / MNG
Pierwsza linia kolejowa,
mezzotinta / sucha igła, 32,2 x 23,5 cm

Rajmund Pietkiewicz /1962–64/ APC
Pejzaż gdański z postaciami,
monotypia, 73 x 49 cm

Ryszard Stryjec /1986 / MOB
Huśtawka, akwaforta, 42,5 x 31,5 cm

Maciej Świeszewski /1975/ APC
Trwanie, akwaforta, 60 x 40 cm

Ryszard Stryjec /1979/ MOB
Żebym..., akwaforta, 20,8 x 15,7 cm

Łukasz Rogiński /1980/ MNG
Apel poległych, akwaforta, 42 x57 cm

Cezary Paszkowski /2014/ APC
Kamienna Góra, druk cyfrowy, 60 x 85 cm

Index of graphic works from descriptive part

MOB - District Museum in Bydgoszcz
MNG - National Museum in Gdańsk
APC- Artist's private collections

Stanisław Żukowski /1951/ MOB
In small harbour, mezzotint, 32 x 48,5 cm

Stanisław Rolicz /1951/ MOB /
Reconstruction of Arsenal in Gdańsk,
akwaforta, 36,3 x 27,7

Stanisław Rolicz /1950/ MOB
Odgruzowywanie ruin Gdańska,
akwaforta 24,8 x 36,7 cm

Stanisław Rolicz /1944/ MOB
My professor, copperplate 18,8 x 12,8 cm

Stanisław Żukowski /1975/ MOB
Nice fisherman, mezzotint 30 x 24,3 cm

Bolesław Rogiński /1969/ MNG
Shipyard, zincography, 50,4 x 38,8 cm

Łukasz Rogiński /1962/ MNG
King and Qeen, linocut, 38 x 30 cm

Jan Góra /1964/65/ MOB
Figures III, linocut 48,5 x 72,2 cm

Henryk Mądrawski /1976/ MNG
First railway,
mezzotint/ drypoint

Rajmund Pietkiewicz /1962–64 /APC
Gdańsk landscape with figures,
monotype, 73 x 49 cm

Ryszard Stryjec /1986/ MOB
Swing, etching 42,5 x 31,5 cm

Maciej Świeszewski /1975/ APC
Continuation, etching 60 x 40 cm

Ryszard Stryjec /1979/ MOB
If I could..., etching 20,8 x 15,4 cm

Łukasz Rogiński /1980/ MOB
Fallen Heroes Appeal, etching, 42 x 57 cm

Cezary Paszkowski /2014/ APC
Stone Hill, digital print, 60 x 85 cm

Alina Jackiewicz-Kaczmarek /2010/ APC
Lodowiec I, akwatinta, 42,5 x 61 cm

Dariusz Syrkowski /2009/ APC
Kosz LIV, linoryt, 90 x 130 cm

Dominik Włodarek /2007/ APC
Odbicia, karborund/sucha igła, 90 x 127 cm

Sławomir Grabowy /2005/ MNG
1915–2004, linoryt, 50 x 75 cm

Czesław Tumielewicz /1972/ APC
Samolot I, linoryt, 70 x 100 cm

Jerzy Ostrogórski /1975 / APC
Przebudzenie II, linoryt/szablon, 79 x 51 cm

Aleksander Widyński /2010/ APC
Wieża pieśni, sitodruk, 80 x 120 cm

Janusz Akermann /1991/ APC
W mojej pamięci F. Mercury, linoryt, 57 x 78 cm

Sławomir Witkowski /1993/ APC
Jam Session, szablon/linoryt, 47 x 66 cm

Zbigniew Gorlak /1988/ APC
Wahacz, litografia, 47 x 76 cm

Waldemar Marszałek /1993/ APC
Monidło czyli wyjście awaryjne z raju,
litografia, 50 x 62 cm

Janusz Akermann /1989/ APC
Mój lider, linoryt, 68 x 54 cm

Aleksandra Prusinowska /2014/ APC
Joga, linoryt, 19,5 x 26 cm

Magdalena Hanysz-Stefańska /1996/ APC
Pokaz mody, linoryt, 60 x 90 cm

Sławomir Witkowski /1993/ APC
Atlas, szablon, 53 x 67 cm

Krzysztof Cybulski /2010-2012/ APC
Kompozycja, sitodruk, 70 x 100 cm

Krzysztof Cybulski /2010-2012/ APC
Kompozycja, sitodruk, 70 x 100 cm

Irena Kuran-Bogucka /1959/ MOB
Jazz I, drzeworyt, 39,4 x 29,3 cm

Alina Jackiewicz-Kaczmarek /2010/ APC
Glacier I, aquatint, 42,5 x 61 cm

Dariusz Syrkowski /2009/ APC
Basket LIV, linocut, 90 x 130 cm

Dominik Włodarek /2007/ APC
Reflections, carborundum/drypoint, 90 x 127 cm

Sławomir Grabowy /1987/ MNG
1915–2004, linoryt, 50 x 75 cm

Czesław Tumielewicz /1972/ APC
Aeroplane I, linocut, 70 x 100 cm

Jerzy Ostrogórski /1975/ APC
Awakening II, linocut/stencil, 79 x 51 cm

Aleksander Widyński /2010/ APC
Tower of Song, silkscreen, 80 x 120 cm

Janusz Akermann /1991/ APC
In my memmory F. Mercury, linocut, 57 x 78 cm

Sławomir Witkowski /1993/ APC
Jam Session, stencil/linocut, 47 x 66 cm

Zbigniew Gorlak /1988 / APC
Wishbone, litography, 47 x 76 cm

Waldemar Marszałek /1993/ APC
Monidło or emergency exit from Paradise,
litography, 50 x 62 cm

Janusz Akermann /1989/ APC
My Leader, linocut, 68 x 54 cm

Aleksandra Prusinowska /2014/ APC
Joga, linocut, 19,5 x 26 cm

Magdalena Hanysz-Stefańska /1996/ APC
Fashion show, linocut, 60 x 90 cm

Sławomir Witkowski /1993/ APC
Atlas, stencil, 53 x 67 cm

Krzysztof Cybulski /2010-2012/ APC
Composition, sitodruk, 70 x 100 cm

Krzysztof Cybulski /2010-2012/ APC
Composition, sitodruk, 70 x 100 cm

Irena Kuran-Bogucka /1959/ MOB
Jazz I, 1959, woodcut, 39,4 x 29,3 cm



Akademia
Sztuk
Pięknych
w Gdańsku

KGA

COPYRIGHT © by *Katedra Grafiki Artystycznej*
Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku







ISBN 978-83-62759-58-3